مقالات في الشعر الجاهلي

جميع الحقـــوق محفوظة

الطبعـــة الثانية ١٩٨٠
الطبعة الثالثة ١٩٨٣

يوسف اليوسف

الشهداء - رقم السجل
٦٧٤٤٤

مقالات في الشعر الجاهلي

رقم السجل

دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر

مقـــدمـــة

حين تحاول الذات القومية أن تعي ذاتها وأن تبحث عنها ، لا كمعطى تاريخي تحدد مرة وانطفأ ، بل كحضور يتشكل على الدوام ويقبل الاندراج في صيرورة المستقبل ، فإن بحثها ومحاولتها لمعرفة ما ستكونه لا يخولها حق التغاضي عن ماكانته ذات يوم . فالمجتمع في لحظاته الثلاث : الماضي والراهن والقابل ، يشكل تواصلاً لا يقبل التقطع ، إذا الماضي مغموس في الراهن والراهن بذرة المستقبل ، والتاريخ يشكل وحدة استمرارية (Continuum) تتنامى على الدوام . وباختصار ، ان صياغة المستقبل وتجاوزه للراهن ، وكذلك فهم هذا الراهن بوصفه نواة لحظة التجاوز ، يتوقفان نسبياً على فهم الماضي .

ولئن كان الشعر العربي اليوم قد تخطى الأدب الجاهلي بحيث غدا هذا الأدب عنصراً غير ضروري الحضور في نتاج شعراء النصف الثاني من القرن العشرين ، فإن هذا لا يمنعنا من رؤية الجاهلية كأساس لثقافة الشاعر المعاصر . فالحقيقة أن أعظم شعراء المرحلة الحاضرة ينمون ، سواء في شعرهم أو في أحاديثهم عن الشعر القديم ، عن ثقافة تراثية رفيعة . وقد لا نزوغ عن سمت الحقيقة إذا ما ذهبنا إلى أن لغة السياب مفعمة بالحس اللغوي الجاهلي ، وإن لم تكن لغة جاهلية على الاطلاق . وفي ظني أن الشاعر العربي ، مهما يأخذ بأسباب المعاصرة ، ومهما يخاطب ويحاور النماذج

الأوروبية الأكثر سيطرة وشيوعاً ، لن يكون بملكه الاشتطاط عن الجذور العربية التقليدية التي تكون البرهة الجاهلية نواتها ، إذا أراد أن يحافظ على أصالته ومحليته وصلته بالشعب ، لأن كل اشتطاط عن الارومات ضياع محقق . وليس من الصواب ان نضحي بالمحلية من أجل العالمية وبالقديم من أجل الجديد ، بل ينبغي أن يلطف هذا بذاك . وفي يقيني أن الجماهير ستظل تحجم عن التفاعل مع شعر يحقق الاطلاقية في القطيعة التي يقيمها بينه وبين التراث التقليدي للأمة . فحين أعلن روجيه غارودي أن في ميسور العرب بلوغ الاشتراكية عبر القرامطة وابن رشد وابن خلدون ، كان قد أصاب كبد الحقيقة ، لأن كل أمة يمكن أن تصل الى المعاصرة عبر تراثها الذي يعكس روحها الخاصة .

ان الشعر العربي يتطور اليوم بخطوات المردة ، ولكنه للأسف لاينمو نمواً داخلياً ، بل هو يستورد تحولاته من الخارج ، ولهذا قاطعته الجماهير . ففي حين كان النمو الذي احرزه الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين دليل فذاذة وعبقرية أصيلة ، لأنه جاء تطويراً داخلياً للموروث ، مع تطعيمه بالمعاصرة تطعيماً استطاع ان يتمثله وان يحيله الى طبيعته ونسيجه ، بحيث بدت حركة الشعر مواكبة تماماً لحركة الثقافة والنمو الاجتماعي برمته ، فإن الشعر اليوم يفتقر الى الأصالة والتحول من الداخل . انه يتجاوز وعي الجماهير بشوط طويل . لقد كانت قفزة السياب معقولة حقاً ودليل عبقرية شعرية أصيلة ، ولكن السياب نفسه كان يحمل بذور التسارع والتنامي المغالي في الركض ، ويحمل الارهاص بأن الشعر قد يتجه نحو الانحطاط من جديد . انه يمثل بداية الغموض في تقاليدنا الشعرية ، هذا الغموض الذي يحتمل أن يتطور هبوطاً حتى يستحيل إلى اللفظية

والخواء المضموني . والحق ان كثيراً من قصائد الشعراء ، حتى العظام منهم ، أخذ يشف اليوم عن تلاعب بالالفاظ وحذلقة لا معنى لها .

ولعل من واجبنا جميعاً أن نستوعب هذه الحقيقة : ان فرنسا حين ابتدعت الرمزية كتقنية أدبية متبلورة ، وذلك في ثمانينات القرن المنصرم ، وعلى يد مالارميـــه ، كانت قـد أخضعت من المستعمـرات مـا يحقـق الرفاه لمعظم الطبقات في المجتمع الفرنسي ، وبذلك حسمت الصراع الطبقي نسبياً ، هذا الصراع الذي خاض آخر معاركه الاستقلالية في ثورة الكومونة . فليس صدفة أن تبلغ أوروبا المرحلة الرمزية مع بلوغها ذروة حركتها الاستعمارية . ان الرمزية في الأدب يقابلها الاستعمار في السياسة والتصالح الطبقي في المجتمع . ولهذا فإن كل رمزية ضبابية في العالم الثالث (الذي ينبغي ان تنفجر فيه التناحرات على أشدها) مدانة سلفاً ، ومحكوم عليها بأنها تفرغ الأدب من فعاليته التثويرية . ان التصالح الطبقي في أوروبا المتقدمة ، وأخص فرنسا وانجلترا وألمانيا ، قد أحال الشعر الى ضرب من الترف واوقعه في المجانية التاريخية ، عنيت انه كفه عن كونه أداة مقاومة واحتجاج ، الا إذا استثنينا بعض الشعراء في غرب أوروبا ، وهم ممن استمروا في ممارسة فضح ما هو قائم دون أن يكونوا رمزيين على طريقة مالارميه ورامبو وفرلين . ونظراً لافراغ الشعر من احتجاجيته وفضائحيته ، لم يعد غريباً أن يتهجم أكبر نقاد الأدب في بريطانيا (اليوت ، هلم) على الرومانسية ، التي كانت (على علاتها) تمثل الشكل الأدبي الأول لرفض البورجوازية الساحقة والاستعمار الذي أدانته . وكذلك لم يعد غريباً أن يغدو اليوت الصوفي أعظم شكل أدبي في أوروبا الغربية عبر النصف الأول من القرن العشرين .

ان مجتمعنا العربي الذي لم يزل في بداية تصاول المتغايرات الاجتماعية، والذي ما انفك ثلاثة أرباع سكانه يعانون من ربقة الامية الحرفية ، لن يسوّغ للشعر أن يوغل في الترميز ، ولن ينجذب إلى شعر تأتي اطروحاته أشبه بأحاج يعوز الذهن حلها . مثل هذه الحال هي ما جرد الشعر من جماهيريته واحاله إلى شعر للنخبة ، للخاصة لا للكافة . ان شعراءنا لايدركون اننا لسنا أوروبا ، فهم يخاطبوننا بالطريقة التي يخاطب بهـــا الشاعر الأوروبي جمهوره دون ان تكون لنا ثقافة ذلك الجمهور الأوروبي. والشعر لن يحقق رسالته كصائغ للانسان وللقيم الاجتماعية الجديدة ، وبالتالي كاسهام في استقلاب التاريخ ، الا اذا خاطب القاعدة الجماهيرية الأعرض ، قاعدة الطبقات الفقيرة التي هي أشد أمية ، أو أقل ثقافة . فواقع الحال أن النخبة التي يخاطبها الشعر اليوم هي التي تمارس الانسلاخ الاجتماعي سلبياً ، وكذلك تمارس التنصل من مهماتها التاريخية ومن الانتماء الايجابي إلى الطبقات التي تحاول أن تقمع القمع . وهكذا ترك الشعراء الأعظم الساح مكشوفاً ليجول فيه شعراء فارغون من كل نزعة ثورية حقيقية ، ولكنهم راحوا يحققون أوسع الشهرة من خلال ادعاء الثورية فنصبتهم الجماهير اساتذة لها ، فمارسوا عليها تربية صاغت اذواقها صياغة مشوهة . انهم يعملون لحساب القوى الكابحة لعجلة التاريخ ، في حين راح الشعر الثوري الحقيقي العظيم يتلفع في الضبابية لتنبذه الجماهير.

ولعل أهم سمة للشعر العربي المعاصر هي التبعثر ، عنيت تنوع أشكاله الفنية المترجّحة بين النمط الجاهلي للانتاج الشعري، وبين أحدث التقليعات الأوروبية . صحيح أن عصور الانتقال تخلق مثل هذه الحالة بحيث نجد فيها ترسبات للأشكال القديمة تتساكن مع الأشكال الأشد حداثة ، ولكن

الشعر العربي في العقود الأولى من القرن العشرين لم يكن يبدي مثل هذا التبعثر مع ان تلك المرحلة كانت مرحلة انتقال هي الأخرى . وصحيح ان عهود التحول الطبيعية أو المألوفة تبدي في العادة نمواً متفاوتاً في الأشكال والتقنيات ، ولكن هذا التفاوت لا يكون شاسع البون بالقدر الذي نراه اليوم في شعرنا المعاصر . فالتفاوت يبلغ حد التورم في بعض النواحي نظراً لافراط النمو ، وحد الضمور في نواح أخرى ، بمقتضى بطء ذلك النمو . ففي حين يبالغ بعض الشعراء في المعاصرة فإن بعضهم الآخر يفتقر إليها حتى لتبدو أقرب إلى الاضمحلال منها إلى التنامي .

ان المسؤول الأول عن هذا التبعثر هو النمو الخارجي لحركة الشعر . فالشعراء يخاطبون جمهوراً غير أوروبي بأساليب أوروبية . والحقيقة أن مجتمعنا العربي كله ينمو نمواً خارجياً ، ولهذا لم يعد من المستهجن أن نرى السيدة الريفية في بلادنا تستخدم روث البهائم وقوداً كما تستخدم الغاز والكهرباء . وكذلك ليس بغريب أن نرى النساء عندنا يترجحن في ملابسهن بين الزي الشعبي التقليدي والجلباب البدوي وبين أحدث الأزياء التي صممها أمهر أخصائيي الملبوسات في باريس . انه مجتمع ينتقل عشوائياً دون ضوابط ثورية . وهذا هو حال شعرنا أيضاً ، فهو يتدرج بين جلابيب البدويات وتنورات الباريسيات . ويبدو ان روحاً واحدة تنظم المجتمع بما فيه الشعر . أما طرق الانتاج الاقتصادي فلا تخرج عن هذا التشخيص ، لأن المجتمع العربي تتجاور فيه اليوم كافة أشكال الانتاج من الصيد إلى الاشتراكية ، مروراً بالرعي والعبودية والقنانة . وباختصار اننا نعاني من أزمة مخيفة .

لقد كان رواد الشعر العربي الحديث (شوقي وحافظ ، مثلاً)

يحاولون تطعيم تقاليدنا الشعرية الموروثة بالمعاصرة، وكانت الحاجة ماسة إلى مثل ذلك التطعيم. أما اليوم فقد بات الأمر على النقيض تماماً . لقد غدونا أحوج الى تطعيم حركة الشعر المعاصرة بتقاليدنا الشعرية التراثية ، لأن مثل هذا التطعيم سيعيد إلى الشعر العربي جماهيريته ، أو سيبني جسراً بين الشاعر والناس ، ولكن مثل هذا التطعيم يحتاج قبل كل شيء إلى اعادة فهم التراث الشعري على ضوء المعاصرة ، ابتغاء تبيان جماليته وايجابياته .

ولست أزعم أن في وسع مقالاتي القليلة والصغيرة ان تكشف النقاب عن كامل عظمة موروثنا الشعري ، بل كل ما يحق لي ادعاؤه هو أنني قدمت اسهاماً صغيراً في مضمار عرض الشعر الجاهلي على محك المعاصرة . ولكن ما اود أن انبه عليه هو أن النقد الجامعي الذي أفرز أكبر نقاد التراث ، بل الذي انفرد بالتعامل مع التراث (إذ لم ينم فهم التراث خارج الجامعات بعد) ، قد أجاد وأساء في آن معاً . فلقد أجاد حين حول نفسه إلى معقل لاحتضان التراث ، وأساء حين راح يتعامل مع هذا التراث تعاملاً ينصب اهتمامه بالدرجة الأولى على جانبين : الفنية والشرح . لقد شرحت الجامعات التراث والشعر الجاهلي وبحثت في فنية أشكاله حتى تورم النقد الفني وغدت النقود الأخرى شديدة الضمور . ولكن الأهم من ذلك أن شرحها له كان شرحاً لغوياً لا يتخطى شرح الأصمعي وانداده ، وان تعاملها الفني معه يغلب عليه الطابع التقليدي حتى لتشعر ان هذا النقد الجامعي ليس أفضل بكثير من نقد القرون الوسطى ، في حين كان ينبغي أن يأتي الفرق جوهرياً بين قدامة وابن قتيبة وبين الجامعيين المحدثين . ففي حين يقدم الشعر الجاهلي ميداناً رحباً للدراسات الانتربولوجية، مثلاً ، فإننا قلما نجد من نظر ، ولو نظرة عابرة ، على هذه الناحية من الشعر

الجاهلي . أما المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي ، وكذلك الفلسفي ، فتكاد تكون عديمة الوجود .

ولقد حاولت في مقالاتي هذه أن أوظف أكبر قدر ممكن من المناهج في دراسة الشعر الجاهلي ، ودمجت هذه المناهج بعضها مع بعض بحيث يمكن أن تتعايش جميعاً في المقال الواحد ، على الرغم من طغيان هـذا المنهج أو ذاك في بعض الأحيان ، محاولاً بذلك أن أحقق درجة مرضية من التكامل في النقد . ولقد شددت كثيراً على أهمية كون الشعر افرازاً اجتماعياً ، ولكنني لم اتجاهل مسألة هامة أخرى مفادها أن القصيدة تبدعها نفس معينة لها احوالها المعينة وحاجاتها الشخصية . ولقد أركزت الذات على الموضوع بحيث نظرت الى الشعر الجاهلي على انه تعبير ذاتي عن وقائع خارجية مستقلة عن الوعي وصانعة له في الوقت نفسه . وبذلك شددت على أن ماله تاريخ كامل هو المجتمع وحده ، أما افرازاته فلا تعدو كونها لحظات في سياق الصيرورة التاريخية .

ويقودنا تشديدنا على تاريخانية (الطابع التاريخي والاجتماعي) الشعر الجاهلي بالضرورة إلى تقديم فهم (ولو موجز) لماهية المجتمع الجاهلي .

انطلاقاً من مبدأ فحواه أن أنماط الانتاج هي الحوامل الاجتماعية ، وان درجة تطور مجتمع ما تتحدد بأنماطه الانتاجية بالدرجة الأولى (لا الأخيرة) فإن علينا أن نبين انماط الانتاج التي كانت تسود المجتمع الجاهلي . ما من شك في أن النمط الأكثر شيوعاً هو الأسلوب الرعوي في الانتاج . غير أن من المؤكد أن أنماطاً أرقى كانت قد بلغت ذروتها هي الأخرى ، عنيت الزراعة (اليمن) والتجارة (الحجاز) . فتكاد المصادر كافة أن تجمع على

أن مدن الحجاز كانت قد بلغت في القرن السادس مستوى تجارياً مزدهراً أشار إليه القرآن بصراحة . والحقيقة أن ورود مئات الكلمات الدالة على التجارة في القرآن ، وكذلك انصباب الشريعة الاسلامية على تنظيم البيع والشراء والمكوس، وتثبيت اخلاق تجارية أرقى ، هما دليلان يؤكدان أرتقاء المجتمع الحجازي بخاصة ، والعربي بعامة ، إلى حلقة من التجارية الوسيطية الزاهرة .

وا لحق أن المجتمع الجاهلي كانت تتجاور فيه معظم انماط الانتاج ، فإن في وسعنا أن نستقرىء استمرار الانتاج الصيدي في الحقبة ا لجاهلية من الشعر الجاهلي نفسه ، فقد أفاض إفاضة كبرى في وصف القنص والعلاقة بين الانسان والحيوانات الطريدة . ومع ذلك فقد بقي الأسلوب الرعوي في الانتاج هو المهيمن على الصحراء ، ولا سيما على نجد ، المعتقل الأ كبر للشعر الجاهلي .

ومن الثابت أن نزاعات هائلة كانت تسود البادية ، وان معارك كبرى كانت تقوم ضمن إطار هذا المجتمع المنقسم على نفسه والعاجز عجزاً تاماً ، نظراً لطبيعته الجغرافية الصحراوية ، عن أن يقيم وحدة سياسية تلم شتاته . ترى ما هي مؤشرات ظاهرة الغزو في المجتمع الجاهلي ؟ لعل من باب الحقيقة أن نقول بأنها دليل مباشر على التفجرات السكانية ، وعلى محاولة التمدد أو الانسياح السكاني (كنتيجة حتمية للتفجر السكاني) أيضاً . ولعل ظاهرتي الغزو والصعلكة هما ا لارهاصان المباشران بالاسلام والفتوحات العربية .

وكان الانقسام بين الشمال والجنوب على أشده ، وقد خاض الشمال ضد الجنوب الكثير من المعارك ، ولا سيما معركة يوم الكلاب

التي وضعت حداً نهائياً لانتصارات الجنوب على الشمال . ومن المحتمل أن تكون السيطرة على طرق التجارة هي الدافع الأساسي للهجومات المتكررة التي راح الجنوب يشنها على الشمال لترسيخ هيمنته على الأسواق العربية التي أخذت تفلت من يده لتنتقل إلى يد الشمال .

ولكن ما يؤكد أن المجتمع الجاهلي كان يتحفز للقفزة والانقضاض على ما يجاوره من مجتمعات هو يوم ذي قار . فهو يحمل دلائل قومية ، بالاضافة الى نوعيته الطبقية . وفي ظني ان من الخطأ النظر إلى ذي قار على أنه نشب بسبب من اختلاف كسرى مع هانيء بن مسعود من أجل دروع النعمان . كما أن من الضروري أن نربط بين تزامن المعركة مع السنة الأولى لظهور الإسلام . ان المجتمع الجاهلي كان يتحفز ليثب ، وما كان ينقصه الا التنظيم . وكان ذو قار كذلك ثورة طبقية قام بها الرعاة في حوض الفرات الأدنى من أجل بسط نفوذهم على المراعي الخصبة في جنوب العراق . صحيح أن كسرى هو الذي بدأ الهجوم ، واتخذ له ذرائع واهية ، ولكنه ما بدأه الا لأن الرعاة كانوا يهددون امبراطوريته بالتحطيم . ولكننا لن ننسى أن ذا قار كان ثورة أو حركة قومية تجلى فيها الشعور القومي لأول مرة ، بدليل أن أعوان كسرى من العرب قد خانوه في الساعات الحرجة وغادروا صفوفه وانضموا الى اخوانهم العرب. ولقد كان هؤلاء الأعوان يشكلون ثلاثة أخماس جيش كسرى في ذي قار. ولقد كان الفرس يتحسسون حركة القبائل النجدية باتجاه العراق وبادية الشام ، ويرقبون تحركاتها بعين الريبة . والحق أن اخضاع ملوك العراق ، سواء أكانوا ساميين أم فرساً ، للقبائل البدوية المحيطة بملكهم كان ظاهرة قديمة على ما يبدو . فقد تباهى ملوك آشور باخضاع ثمود وغيرهما

من القبائل البدوية المنتشرة في سورية والعراق ، ونحن نملك اليوم وثائق تشير الى هذا التباهي . فقد كان تدجين مثل هذه القبائل المنتشرة على طرق القوافل وعلى تخوم الحضارة ضرورة ملحة من أجل رواج وازدهار التجارة.

المجتمع الجاهلي ، اذن ، لحظة تبحث عن نموها الخاص ، أو عن تشكلها التاريخي المتبلور . وهي تقع في مرحلة أرقى من البداوة ، وذلك بدليل قيام حكومات محلية هنا وهناك ، منها حكومة كندة في نجد ، وحكومة الغساسنة وحكومة المناذرة . ولكنه مع ذلك مجتمع أدنى من الحضارة المتطورة . انه المجتمع بعد أن انبثق عن البدائية وراح يندرج في التاريخ سعياً وراء تجاوز ذاته ، وقبل أن قفز إلى الحضارة ناجزاً كمتحد متكامل الهوية والقسمات .

وبايجاز ، ان البرهة الجاهلية هي تسارع تاريخي يبحث عن قفزة صياغته . انه الخطوة السابقة على القفزة بصورة مباشرة ، ولكن المهيئة لها والعاملة على استدراجها من رحم الزمن .

مقدمة
للشعر الجاهلي

على فهم الجاهلية يتوقف الكثير . إذ يتعذر قيام انثربولوجيا عربية دون الانطلاق من الحقبة الجاهلية ، وذلك بوصف هذه الحقبة تجسيداً للبدائية العربية التي وصلتنا عنها نصوص مكتوبة . فالجاهلية ، اذن ، قطرة ضوء ممتازة تنكشف فيها الأنسنة وبدايات الوعي المتحضر والمتجاوز للمرحلة الوحشية من مراحل التطور البشري باشواط مديدة . ومن جهة حضارية وتاريخية ، يسعنا أن نعد الجاهلية حجر الاساس في صرح الثقافة والحضارة العربيتين . ولذا بات من المتعذر علينا فهم العصر الراهن، ناهيك بالعصور المقبلة، دون استيعاب الحقبة الجاهلية استيعاباً شمولياً عميقاً، وذلك نظراً لحلول الغابر في الراهن، ولأن كل حلقة من حلقات التحول الصاعد تحمل في ذاتها ايجابيات الحلقات السابقة لها . فالحاضر هو جملة الانطفاءات التاريخية التي لاتترمد الا كي تتجدد. صحيح أن الماضي تحول إلى رماد ، الا أن في منطويات هذا الرماد تكمن جذوة تسهم في اضاءة الحاضر وتحريكه .

بيد أنه ما من مقال واحد ، مهما يبلغ من السعة والعمق ، بقادر على أن يحيط احاطة شاملة بالتجربة الجاهلية ، لا لأنها تتصف بالغنى الخصيب فحسب ، بل لأنها تمثل درجة معينة من درجات ارتقاء الروح ، من جهة، ومرحلة معينة من مراحل التشكل الاجتماعي ـ الاقتصادي ، من جهة أخرى ، كذلك . ولما كنا نعيش اليوم في حضارة أرقى ، ونملك عقلاً أكثر تقدماً ، فاننا نشعر باتساع الهوة بيننا وبين المرحلة الجاهلية ، مما يسهم اسهاماً شديداً في وهن تواصلنا مع تلك المرحلة .

ومع هذا كله ، دعنا نؤكد منذ البداية أن التطور لن يستهلك التجربة الجاهلية . لأنها من نتاج البدائية ، التي تظل ، رغم كل ارتقاء ، العنصر – النواة في بنية الروح ، فضلاً عن أن الشعر الجاهلي لا يتصف بشمولية الواقع فقط ، أعني بشمولية اللحظة الجاهلية ، بل هو يحيط بما هو متأصل في الحياة ، كما يشمل ثوابت الكيان النفسي .

وجل ما يبتغيه هذا المقال هو الكشف عن ردود فعل النفس البدائية – التي تحاول أن تتخطى البربرية إلى الحضارة – ازاء ظواهر بيئية معينة ، وعن الكيفية التي استطاعت بها هذه البيئة أن تصوغ النفس وتصنعها. فلعل أول انطباع تخلفه القصيدة الجاهلية على صفحة الوعي هو أن جدلية الذات - الصحراء هي العلاقة الأولى التي تؤطر مجمل العلاقات وتصنع القيم ، لا الاجتماعية فحسب ، بل والادبية أيضاً . فالصحراء ليست بعداً من أبعاد الحياة الاجتماعية والنفسية ، وبالتالي الفكرية والفنية فحسب ، وليست كينونة موضوعية محايدة تنسرح فوق الواقع الجغرافي والطبيعي فقط ، بل هي سمة تحايث الذات وتلازمها بحيث تمتزج وإياها في وحدة عضوية لافكاك لاواصرها ، اذ الترامي الصحراوي مسؤول عن الانفلات والحرية ، وهي من مقدسات البشر الكبرى ، الشيء الذي نتبينه من قول الشنفري : « ففي الأرض منأى للكريم عن الاذى » . وربما وجدنا في استجابة الانسان للطبيعة على هذا النحو (وهذا بعد ذو ملامح رومانسية) واحداً من اسرار خلود الشعر الجاهلي . ففي ممارسة الشاعر الجاهلي للطبيعة ، وفي مباشرته اياها ، غير موسطة وغير متخيلة أو مجردة ، انما هو يضيف الكثير إلى رصيد روحه وتجربته المعاشة ، فلئن كانت الطبيعة عند وردزورث ، كبير الرومانسيين الانجليز ، تقوم كاطار مستقل عن الذات

« وتحتاج فقط للاستعمال والتفسير » ، فانها عند الجاهلي قائمة في وعيه ، وهذه هي احدى خصائص البدائية . ان الطبيعة لاتقوم خارج النفس، بل هي جزء من هذه النفس . ولئن كان وردزورث قد رأى « الجمال والرعب يندمجان في أي تذوق لاشياء الطبيعة » ، فان الشاعر الجاهلي قدرأى الجمال والسحق يتوحدان في تلك الاشياء . والفرق كبير بين الرعب والسحق ؛ ففي الرعب فزع ميتافيزيقي ، وفي السحق فزع اجتماعي .

ويتجلى هذا السحق على أشده في البرهة الطللية التي (١) (وان كنت قد افردت لها بحثاً خاصاً ذهبت فيه إلى أن العنصر الطللي هو توليف اندغامي للحظات ثلاث هي التهدم الحضاري والقمع الجنسي وقحل الطبيعة) لا أرى ضيراً في المرور بها قليلاً ، رغم أننا قد لانضيف شيئاً جديداً إلى ما سلف ذكره . ان الموقف الطللي هو ترجمة لا شعورية للرغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدم والتحول إلى مرحلة حضارية ارقى . وقد تلوح هذه الفكرة ، ولو من بعيد ، بأن الوقوف على الرسوم كان يمكن أن يوحي بأن المجتمع يتمخض ليلد الثورة . والشاعر الجاهلي في وقوفه على الطلل اشبه بعشتار التي تنوح على تموز. وهو يحاول تخطي التجلمد القائم في الطبيعة بأغانيه ، كما لو كان نوعاً من اورفيوس . وفي هذا ارتباط بين الشعر والسحر من جهة ، وبين الشعر والاسطورة ، من جهة ثانية . انه يعاني من القسر الذي تمارسه الطبيعة على ذاتها وعلى عالم الوعي في آن معاً . فهو يحاول أن يلعب دور فادي الطبيعة ، مخلصها ، وفادي المجتمع ومسيحه.ولذا بات من اللازم

(١) الموقف الأدبي السنة الرابعة العدد (١) حزيران ١٩٧٤ .

أن ندغم ، في فهمنا للبرهة الطللية ، بين الجنس والنواح ، وأن نرى العنصر النواحي (قفا نبك) ، او لنقل الرثائي ، على حد لغة القدامى هو الاشد بروزاً في هذه اللحظة ، وان كان يخفي الدافع الجنسي تحت حجبه . انه بالدرجة الاولى نواح من أجل الجنس المحظور ، من أجل المرأة المحجوبة . وفضلاً عن ذلك ، بوسعنا أن نرى اللحظة الطللية بوصفها افضل ظاهرة تنكشف فيها الصلة الثلاثية بين الأنا (ممثلة بالشاعر) وبين الأنت ، او الآخر (ممثلاً بالمحبوبة المحظورة) وبين الطبيعة في علاقتها بالمجتمع (ممثلة بالطلل الذي دمرته قوى الطبيعة) .

دعنا الآن نحاول أن نجس المواضيع التالية :

اولاً — المضمون التراجيدي للقصيدة الجاهلية :

والحقيقة أن القصيدة الجاهلية برمتها تنطوي على العنصر الطللي (أعني المضامين الكامنة خلف هذا العنصر) بحيث يسعنا القول بأن « الضمير التعيس » — المضمون الاساسي للوقوف على الاطلال — يباطن القصيدة الجاهلية على كافة امتداداتها واصدائها ، ويسكن معظم جزئياتها وعناصرها (ولولا ضيق المجال لقمنا بتحليل لامية العرب أو معلقة امرىء القيس سعيا وراء هذه الغاية) . ولهذا كانت اورفية الشاعر الجاهلي نمطاً عربياً ، او آسيوياً خالصاً . فهو في اناشيده يختلف عن اورفيوس في موسيقاه ، من حيث ان هذا الاخير يعزف على قيثاره ليوجد نوعاً من الوئام بين الوحش والانسان ، بين يبوسة الطبيعة وطراء الروح الانسانية ، اما الشاعر الجاهلي فقد توحد مع الوحش ، وحده الاستلاب الذي تمارسه الطبيعة على كليهما . ولهذا فهو لاينشد ليتواءم

مع الوحش ويكيفه مع الانسنة والحيلة ، كما يفعل اورفيوس ، بل ليتصالح ، هو والوحش على السواء مع طبيعة اصابها اليبس .

ورغم هذا ، فان ثمة شكلاً من التشابه بين اورفيوس والشاعر الجاهلي ، اذ كلاهما يبتغي بعث الحياة في كائنات الطبيعة لتسهم في مشروع الوجود ، ولكن الجاهلي يسعى وراء ذلك لاحساسه بالضائقة الطاغية ، اما اورفيوس فيتعاطف مع الجمادات لأنها محرومة من لذة العيش كحياة بيولوجية . ان اورفيوس يمثل بشكل من الاشكال ، وإلى حد ما أيضاً ، البطر الاغريقي ، في حين يمثل الجاهلي العوز والنقص في اسانيد الوجود ، ولذا فان الفرق بينهما لا يعني ان الجاهلي ينطلق من الأثرة ، في حين ينطلق اورفيوس من الايثار . لا ، بل كلاهما ينطلقان من نقطة واحدة هي الايثار ، اذ استطاعت الطبيعة ان تحيل الجاهلي إلى محب للاخرين ، مع حفاظه على نرجسيته ، ورغم رفضه التنازل عن هويته وشخصيته . وفي هذه الظاهرة نجد احدى تجليات التقاء النقائض في هوية واحدة ، وقد لا نزوغ عن سمت الحقيقة اذا ما فسرنا الكرم العربي على أنه التعاطف مع الآخرين نتيجة للشعور بقسوة الحياة على الأنا . ولذا قالت العرب قولة تملك على ضوئها ان نوضح ظاهرة الكرم هذه : « يحسب الممطور أن كلاً مُطر » ، القول المشحون بعدة أصداء معنوية ، لعل آخرها : يحسب المظلوم أن كلاً ظُلم . ان الشعور بقسوة الحياة عليك يجعلك تخال أن الحياة قاسية على الناس طراً ، فهم إذن أناس مضطهدون ، ولهذا فانهم يستحقون العون . وبذلك حافظ الجاهلي على نرجسيته ، أو انانيته ان شئت ، وعلى غيريته في آن معاً .

وليعذرني القارىء اذا استطردت قليلاً : قد لا يكون من الغلو

إذا ما ذهبت إلى القول بأن اورفيوس هذا هو عشتار اغريقية متطورة ، أو هو له بعض ملامحها على الأقل . كانت عشتار تنوح على تموز – عقم الطبيعة (لاحظ ان اورفيوس يعزف لتجمد الطبيعة ، والفرق ليس ببعيد بين تجمد الطبيعة وعقمها، رغم دقة الاختلاف بين الحالتين) أما اورفيوس ، فلا ينوح ، بل ينشد ويعزف . ولعل النشيد هنا هو بديل النواح . ان ظاهرة النواح سمة جلية للنفس العربية والسامية منذ فجر التاريخ ، فشعوب الأمة العربيةقد جلدت بالسياط طويلاً،فضلاً عن قسوة الطبيعة عليها ، مما جعل هذه الحالة تتنزل في نفسيتها منزلة طبيعة ثانية . ويكفي ان نجس الغناء العربي المعاصر جساً سطحياً وخفيفاً لنتعرف على صحة ما نذهب اليه . ونملك أن نقول بأن الروح الاغريقية التي تتسم بالفنية وحب الموسيقى (إلى حد جعل هيجل يرى في جمالية الفن الاغريقي فردوساً مفقوداًلن تتمكن البشرية من استعادته) ، استطاعت أن تحول النواح العشتاري إلى غناء جذل على لسان اورفيوس . اما الشاعر الجاهلي فقد ظل عشتارياً مخلصاً ، وان لم يكن صريحاً في عشتاريته ، لان الظروف الطبيعية التي خلقت عشتار ظلت قائمة حتى عصره . ومن المستحيل ان ينقل شعب تراث شعب آخر دون تحوير (والاغريق قد نقلوا الكثير من أساطيرهم وعناصر أديانهم عن الساميين والفراعنة) أو دون أن يتكيف المنقول او الموروث مع الروح الناقلة حاملاً ذاتيتها ومصطبغاً بلونها حتى نواته المركزية . ولهذا جاء اورفيوس مغنياً لانائحاً ، وبذلك حمل الخصيصة الاساسية للروح الاغريقية ، في حين ظل الشاعر الجاهلي حاملاً للسمة الماهوية للنفس العربية – الاسى الناجم عن الاحساس بالقسر والقمع . فكان غناؤه نواحاً يخرج جوهرية النفس الشرقية المقهورة تاريخياً وطبيعياً ، جنسياً ومادياً ، اخراجاً ايقاعياً

ندعوه الشعر. ويوم فقدت روح الشعراء حس القهر ومعاناة الاستلاب، يوم أصبح هؤلاء موظفين رسميين ، ووسائط اعلام حكومي ، يعيشون في كنف السلاطين مترفين ، افتقد الشعر العربي نواحيته وتحول إلى غناءمطرب يوائم رقص الجواري ، لا سيما في الاندلس والعصر العباسي.

نخلص اذن الى نتيجة فحواها أنه رغم كل تفارق بين اورفيوس والشاعر الجاهلي فان غايتهما تكاد تكون واحدة، ولكن التباعد الاساسي بينهما كامن في ان الجاهلي يغني نائحاً ، بينما يغني اورفيوس طرباً، ومع هذا فان كلاً منهما عشتار على طريقة شعبه .

وقصارى القول ان القصيدة الجاهلية تراجيديا حقيقية ، لامن حيث الشكل والمنهج ، بل من حيث الجوهر فقط . وتتبدى هذه التراجيدية في ان الشاعر الجاهلي يعيش الحياة كمأساة مغروسة في مخ النقي . ولسوف تتضح هذه التراجيدية حين نعرض لشعر عروة بن الورد والى تحليل ذئب الشنفرى .

ثانياً ـ غياب الادب الملحمي :

يفضي بنا الحديث عن نرجسية الشاعر الجاهلي إلى معالجة مسألة طالما شغلت فكر الكثيرين من المشتغلين بالادب في بلادنا : لماذا لم تنتج الجاهلية ، والتاريخ العربي جملة ، شعراً ملحمياً متكاملاً ؟ وقد يستغرب القارىء ان اقيم علاقة بين النرجسية وغياب الملاحم من الأدب الجاهلي ، ومع ذلك فهي موجودة ، فيما يخيل إلي . وقبل الانطلاق إلى تحليل هذه الظاهرة علينا ان نؤكد وجود نفس ملحمي في القصيدة الجاهلية ، لاسيما معلقة عنترة وعمرو بن كلثوم .

ترى ما سر حالة الزهو التي يحاول الشاعر الجاهلي على الدوام أن يظهر متلبساً بها ؟ انه يقدم لنا نفسه في أغلب الاحيان وعليه درع الفارس الذي لايهزم ، فهو يرى صورته باستمرار في مرآة صقيلة تزيده عذوبة وروعة في عينيه . انها حالة تضخم الذات . غير أن من الحق أن يقال في أدب الفخر برمته أنه شكل من أشكال التواصل مع الواقع والاستجابة له استجابة تقتضيها جملة الظروف المعاشة . فهو على الحقيقة آلية من آليات الدفاع النفسي . فالحياة في المجتمع البدائي تفرض ضرباً من التطلع إلى القوة أو الظهور بمظهرها . وبدهي أن يتمسك المرء ، لدى نزوعه نحو القوة ، بالمثل الأعلى الاجتماعي ؛ ومن المعلوم أن هذا المثل الأعلى لدى الجاهليين ، هو الفارس الذي تحتمه طبيعة الحياة في واقع لاتنظمه إلا شريعة الغاب .

في الملحمة (كما هو الحال في الأنواع الأخرى لما ادعوه بالأدب الحدثي) يوزع الشاعر ذاته ومنازعه المثالية على أبطال العمل الأدبي الذين يكافحون من أجل أن يصنعوا مصيرهم بأيديهم ، فيظهرون ، كلهم في الغالب ، فرساناً رغم أن بعضهم يقهر بعضاً . ولهذا ترى هكتور في الالياذة لايقل بطولة وفروسية عن قاتله أخيل ، بل هو عندي أفرس منه ، إذ يحتمي أخيل بخصيصته الفارقة ، وهي أنه لايقتل إلا اذا أصيب في عرقوبه .وفي حين لايتمتع هكتور بهذه المزية فانه يتحداه ويبارزه . ونلمس في هذا التحدي ضرباً من التصدي للمستحيل ، وتلك قمة الشجاعة والاستجابة للمثل الأعلى .

ان خلق شخصيات عظيمة يتطلب من الكاتب التنازل عن الذات كيما تتحول هذه الذات إلى ذوات خارجية . فالذات الشاعرة هي

الخامة التي تصنع منها الشخصيات المسرحية . مثل هذا التنازل ، مثل هذه الاحالة للأنا إلى الآخر ، هي مالا يتمكن الشاعر الجاهلي أن يقوم به ، لأنه يعيش في مجتمع لا يتقوم وجود الفرد فيه إلا بمقدار ما يؤكد ذاته ، لا بمقدار ما يتنازل عنها . ولا تخلق هذه العلاقة الاجتماعية ، في أفضل الأحوال ، الا نرجسية العشيرة — إن جاز مثل هذا التعبير — ومعلقة عمرو بن كلثوم خير مثال عليها. وفي كلتا الحالتين نجد تشبثاً بالذات لا تنازلاً عنها ، ويتعذر مع هذا التشبث قيام الادب الحدثي العظيم ، الذي لا يعني شيئاً سوى أن يبث الاديب ذاته في ذوات كثيرة . وفضلاً عن ذلك ، فان طبيعة كل شخصية ملحمية تقتضي أن يضحي الكاتب بشخصيته ، أن يقف بعيداً عنها ، كي يخلق شخوصه خلقاً نمطياً . والجاهلي لا يعرف نمطاً للشخصية إلا ذاته . ومن هنا كان الكثير من شعراء الجاهلية انماطاً عليا بذواتهم لا بانتاجهم الادبي . ولذا فهو لا يخلق في أدبه إلا شخصية واحدة هي شخصيته . ولا يمكن أن يقوم ادب حدثي أحادي الشخصية ، لأن الاحداث في الرواية مثلا ، هي الصلات الرابطة بين الافراد ، فضلاً عن كونها وقائع موضوعية . ومن هنا لم يكن في طوق الجاهلي أن يقدم سوى الشعر الوجداني . ناهيك بأن النفسية البدائية هي نفسية وجدانية قبل كل شيء .

والشاعر الملحمي الاوربي لا يمارس الفروسية في الغالب ، بل هو يكتب عنها فقط ، لذا نجده قادراً على تخيل ابطال يقسم فيما بينهم ذاته وحالاته البطولية ومشاعره الفروسية . وهو لهذا قادر على خلق انماط من المحاربين يتخيلهم جميعاً ، ولا تساعده اللاتجربة البطولية

في هذا الخلق فحسب ، اذ تمكنه من تصور حالات شتى من البطولة الصدامية ، تماماً ، كما يتصور القصاص الشعبي الفوارق بين أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم ، أو سواهما من فرسان الادب الشعبي ، بل ان عدم طرحه لذاته كفارس يخوض التجربة القتالية يمكنه من أن يقف موقفاً موضوعياً من مخلوقاته وشخوصه الحدثية ، الامر الذي يعينه على الاتيان بكائنات بشرية نابضة بالحيوية .

اما الشاعر الجاهلي الذي يمارس البطولة الصدامية يومياً فانه لا يستطيع أن يتصور للفروسية سوى شكل واحد هو شكله نفسه . انه المحارب الذي قل أن يهزم . وهذا الموقف يدفع بالجاهلي نحو التمركز حول الذات . مثل هذا الزهو الناجم عن الممارسة اليومية لوقائع المعاش ، لا عن جنوح الخيال نحو التحليق في الاسطورية والمثالية (كما يفعل هوميروس) ، مثل هذه الذاتية المتضخمة المنتفخة لا تسمح بتقسم ذات الشاعر — الفارس على ذوات متنوعة، بل هي تلزها بحيث تصنع منها كتلة متراصة لا تقبل التجزئة ، أو لنقل لا تقبل التشطير الذي يخيل إلي أنه شرط كل ادب حدثي ، بل أصله . ان حالة هذا شأنها لا تخلق الا شعر الفخر والاعتزاز الذي لايعكس الا النفس في استطالاتها الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية ، والا التهافت على عشقها . ولهذا نجد عنترة يصر على أن يظهر الفارس الذي قتله بأنه « كريم » ، وبأنه لا يمعن « هرباً ولا يستسلم » . وتتكرر هذه الحالة أو الحادثة مرة ثانية في المعلقة نفسها حتى لتبدو وكأنها تنويع للموضوع نفسه (الابيات ٥٣ — ٥٨ ، في شرح الأنباري للمعلقات) . والبطل الثاني الذي يقتله يسبغ عليه صفة القوة من خلال عبارة يندر الوقوع على قرينة لها في الأدب العربي : « ليس

بتوأم » ، أي لم يزحمه في الرحم جنين آخر فيخرج ضاوي الجسم هزيله . زد على ذلك الكثير من الصفات الأخرى الدالة ، لا على القوة وحدها ، بل على المنعة والشرف كذلك . ان عنترة يقوم هنا بما يمكنني أن أدعوه بالاسقاط العكسي (ان جاز مثل هذا الاصطلاح) ، أي اسقاط ايجابيات الأنت على الأنا ، لا اسقاط سلبيات الأنا على الأنت . فالصفات التي يطلقها على اخصامه انما يقصدها كصفات له هو أولاً ، بل ويتسامى فوق هذه الصفات حين يبين لك أنه قاهرها .

ان اضفاء صفة الصلف والصمود على الخصم ليست من باب قدرة الشاعر على تصور الآخر كبديل عن الأنا ، تلك القدرة التي هي عندي في الصميم من أسس الأبداع الحدثي — اذ يقوم الأدب الحدثي على تصور تجارب الآخرين تصوراً موضوعياً ، وعلى تفهم حالات من الوعي والواقع معاً تقع خارج الذات — بل هي ضرب من خلع هذه الصفات على ذات الشاعر نفسه . فحين يحاول عنترة أن يبين لنا بطولة الفارس المقتول ، فإنه لايفعل ذلك مدحاً لهذا الخصم (وان كان ظاهر الأمر هو هكذا) ، بل ليسبغ ويخلع هذه الصفات على ذاته هو من جهة ، وليستشرف فوق هذه الصفات من جهة ثانية ، بحيث يوحي لنا أن من يقتل رجلاً له مثل هذه الفروسية ، انما يتمتع بفروسية تفوقها وتسمو عليها ، ولولا ذلك لما استطاع أن يغلبها ويقهرها . وفي مقدوري أن أتصور القدامى ، وكذلك المحدثين ، وقد لاحظوا مسألة عنترة هذه ، ولكن ماذا تراها تعني بالنسبة الى النقد في القرن العشرين ؟ انها تعني الكثير . اذ هنا تتبدى الذاتية (المسؤولة عن عدم قيام الأدب الملحمي) كخلفية للعمل الأدبي ، أي بصورة غير مباشرة ، مع أن هذه الذاتية تبرز

في مواطن كثيرة أخرى بروزاً مباشراً . فهي هنا تطل برأسها من خلال الايحاء الذي يحوم حول الصورة ويحف بها كما يحف الضباب بجبل شاهق . وهذه الذاتية الموغلة في النرجسية هي التي تحول دون قيام أدب حدثي متقدم، الأمر الذي اسهبنا في بحثه .

مما يعيق ظهور الشعر الملحمي، اذن ، هو الممارسة الفعلية للفروسية التي يعيشها الشاعر . فالحق أن شعراء الجاهلية طراً لهم هذه الدرجة أو تلك من الفروسية . ولما كانت الملحمة ، بل الأدب والفن جملة ، إرواء لحالات مكبوتة في النواة المركزية للنفس (على حد زعم فرويد) وتحقيقاً لهذه المكبوتات (التي لم يشبعها الواقع) في مطلق الخيال ، وما دام الابداع الفني انما ينبع من الرغبة في التخلص من ثقل يرهق البنية النفسية ، أي أنه تعويض يتم من خلال تفريغ الانفعالات ، فان الشاعر الجاهلي لن ينتج الملحمة لأنه لا يتمتع بالشحنة النفسية الصدامية التي تلح وتلحف في طلبها للتفريغ . وبعبارة أخرى ، انه لا حاجة به للتعبير عن منازعه القتالية ، لأنه يعبر عنها ممارسة ومعاشاً (وهذا سبب آخر لعدم قيام الملاحم في تراثنا الجاهلي ، بالاضافة الى النرجسية) . وفي هذه الممارسة عامل من عوامل افتقاره الى هذه الشحنة ، الى هذا العبء أو الثقل . ولما كان يمارس الفروسية في الفعل ، فما حاجته الى ممارستها في الخيال ؟ انه يعيش الملحمة صدامياً ، ويتعامل مع الشروط البيئية تعاملاً وقائعياً فعالاً ، ويحقق في شخصه (تحقيقاً عيانياً) المثل الأعلى للبطولة والفروسية ، مما لا يعود معه نفع في البحث عن مثل أعلى خيالي لا يقبل الانطباق على الواقع . وهكذا لم يبق للشعر الحربي لديه من غرض سوى تمجيد مآثره وتضخيم ذاته . وهذا هو سر طغيان شعر الفخر على الأدب الجاهلي ، وحين افتقد الشاعر العربي

هذه الحالة في الحواضر الكبرى ، كبغداد وقرطبة (ولنلاحظ أن هذا الافتقاد جاء تدريجياً) ، فقد تلاشى شعر الفخر مخلياً الساح لانماط أخرى من المواضيع .

بعد تقديم العامل النفسي المسؤول عن غياب الأدب الحدثي بعامة ، والملحمي بخاصة ، عن الأدب الجاهلي ، بقي أن نقدم العامل الذي لا يقل أهمية عن سابقه : الاجتماعي . ان مما شرط انتاج الالياذة والاوديسة هو قيام المدن الايونية على الشواطىء الغربية لآسيا الصغرى ، وهي مدن تجارية ازدهرت في مطالع الألف الأول قبل المسيح . وكذلك جاءت الانيادة تتويجاً لبلوغ روما ذروة حضارتها. أما المجتمع الجاهلي الذي لم يكن يعرف الا قرى صغيرة ، كمكة التي عدها القرآن « أم القرى » ، فما كان بوسعه أن ينتج الأدب الحدثي ، رغم جنوحه نحو الخبر وصغير الأحداث . ان الملاحم الاغريقية هي نتاج تطور المجتمع التجاري وبلوغه مرحلة معينة في سلم الحضارة . وحين ارتقى ذلك المجتمع الى درجة أعلى في السلم فقد انتقل إلى المسرح . وبدهي ان المجتمع الجاهلي لم يبلغ أياً من الدرجتين ، فضلاً عن كون الأدب في تلك الحقبة متمركزاً في البوادي لا في الحواضر . والأهم من ذلك كله أن الأدب الحدثي لا ينقل مشافهة ، كما كانت عادة العرب في الحفاظ على أشعارهم وأخبارهم ، بل هو يحتاج الى تدوين ، وكان المجتمع الجاهلي أمياً يفتقر إلى الكتابة . وفي هذا أول وأكبر حاجز أمام انتاج نصوص أدبية مطولة . أما في عصر مدنية العرب الكبرى ، فقد منع قيام الشعر الملحمي شيء أساسي هو تحول الشاعر إلى موظف وبوق دعاية يحقق رغباته دون كبير عناء . ولذا لم يكن من قبيل الصدفة أو العبث أن قيل : « أبو تمام مداحة نواحة » . والحقيقة أن القرن الأول والثاني

الهجريين كان يمكن لهما أن يخلقا أدباً ملحمياً استجابة الى مطالب الفتح الكبرى ، غير أن عاملين أساسيين قد حالا دون ذلك ؛ الأول : انشغال الشاعر بالمنازعات السياسية السائدة والطاغية على العصر ؛ الثاني : توسع حركة التأريخ . يجب ألا ننسى أن هوميروس كان مؤرخاً لليونان ، فضلاً عن كونه جامعاً لمعتقداتها الدينية . ولقد أدت ملاحمه ذات الوظيفة التي أدتها التوراة لليهود : جمع الدين إلى التاريخ . وهذا ما لم يعد الشاعر العربي بحاجة إليه، فللدين القرآن والحديث ، وللتاريخ الطبري ورواة الأخبار .

وقد يرد علينا بأن الانيادة لم تكتب استجابة للحاجة أو النزعة التأريخية. ونرد نحن بدورنا أن الرومان ورثوا عن الاغارقة تقليد الأدب الملحمي ، وجاءت الانيادة تعبيراً عن هذا التقليد ليس الا . بل هم اعجبوا بكل ما انتجه الاغارقة وراحوا يقلدونهم في كل شيء ، ولهذا جاء التراث الروماني برمته فقيراً الى الاصالة ، فضلاً عن كونه ضحلاً ينقصه العمق . أما العرب فلم يبلغهم إرث الساميين ، بسبب الانقطاع التاريخي الطويل الذي يحجز انهيار مدن العراق وفينيقيا عن بدء ظهور العرب على مسرح التاريخ .

ثالثاً ــ الاساس الاجتماعي لنفسية الشاعر :

ان انسحابية الشنفري من المجتمع إلى «المنأى» الواسع ، و«إفراد» طرفة ، وانتفاخية عنترة ، هي أشكال من عدم التنازل عن الذات واسراف في عشقها ، الشيء الذي يذكرنا فوراً بحس الاغتراب لدى الشاعر . وهذا الاعجاب بالنفس، الذي تفرضه شروط مجتمعية ، لا يمكن الشاعر الجاهلي

إلا من صب جهوده على شخصية واحدة هي شخصيته هو ، كما أسلفنا ، مما يجعل من القصيدة الجاهلية (والمعلقة على وجه الخصوص) ملحمة مصغرة ذات شخصية واحدة في الغالب ، هي شخصية الشاعر نفسه . ولئن تواجدت فيها شخصيات أخرى فإنها انما ورد ذكرها ، أو اقحامها إلى صلب القصيدة ، نظراً لعلاقتها بهذه الشخصية المركزية . ان الاشخاص والاحداث كافة تتمحور حول مركز واحد ، حول نقطة المخرق ، أو بؤرة الحبكة : الشاعر . وفي ذلك تبطين للفردية في مواجهتها للمجتمع والواقع برمته . ففي اللامية يتبدى بجلاء نفور الشاعر من الآخرين هذا النفور الناجم عن حس الاستلاب الذي يمارسه المجتمع على الفرد ، مما يحيل الفرد إلى ذاته دوماً . ولقد قرر التحليل النفسي المعاصر أنه كلما ازدادت الأنا عشقاً لذاتها قلت أمامها فرص التواصل مع الآخرين واغداق الحب عليهم. وعلى هذا فإن كل نفور تبديه الأنا إزاء الأنت انهو إلا ضرب من الانهماك في عشق الذات . بيد أن عشق الذات هذا لا يمكن الا أن تكون له عوامل تفعل في بنية المجتمع . وعلى ذلك يمكننا أن نعكس القانون السابق لنقول بأنه كلما ازداد المجتمع رفضاً للأنا تشبثت هذه الأنا بذاتها وازدادت تمركزاً حول نفسها. وفي مثل هذه الحال يتفاقم التضاد بين الفرد والمجتمع . وبذلك نواجه رفضاً مزدوجاً : رفض المجتمع لانسانية الفرد ، أي استلابه وتغريبه ، ورفض الفرد للمجتمع بالمقابل ، ومع أن ثمة سبباً اجتماعياً لنفور الشنفرى وانسحابه إلى المنأى ، كرد فعل على أسبقية الرفض المجتمعي للفرد ، تماماً كما انسحب الرومانسيون إلى الطبيعة بسبب عدم التكيف مع الواقع الاجتماعي ، غير ان هذا لايعفيه ، كما لا يعفي الرومانسيين ، من النزعة الذاتية ، رغم وعينا التام بأن هذه النزعة جاءت وليدة ظروف المعاش .

وربما كان طرفة – على عكس الشنفرى الرافض للجماعة – يعاني من رفض الجماعة له (المعلقة ، البيت ٧٨) أكثر مما يبدي من الاستعداد لرفض الجماعة والانسحاب . والانسان (لا سيما في المجتمع القبلي القائم على علاقات ضيقة) ينهدم من الداخل اذا لم تقبله الجماعة ، اذا لم يدخل في حلقة (ومن هنا نلحظ ظاهرة «الشلة» لدى المراهقين) . ولذا نراه يجهد نفسه في المعلقة ليثبت كونه نافعاً للعشيرة أو الحي ، مبيناً الخصائص التي يتميز بها ، وكلها ذات جدوى للجماعة (البيتان ٤٤ ، ٧٣) ولا يمكن ان يكون الغرض اللاشعوري ، وربما الشعوري ، لهذا الاجهاد الا اقناع الجماعة بقبوله عضواً فيها ، وهو ينم عن انتفاخ عنتري حين يصف نفسه بأنه « الحشاش » كما يتبدى هذا التضخم في المعلقة بوضوح (٤١ ، ٨٢) . والغرض من هذا كله هو التعويض عن « افراده » من جهة ، واقناع الجماعة بأهمية شأنه لتعود فتتبناه من جديد ، من جهة أخرى ، الأمر الذي يذكرنا بأبي فراس : « سيذكرني قومي اذا جد جدهم » !

وكذلك يجهد عنترة نفسه ليقبل عضواً في الجماعة . وكما صرح في المعلقة (البيت ، ٧٠) ، فإن ما أبرأ سقم نفسه هو قبول والده له . انه يعاني من عقدة الدونية ، ولعل هذه العقدة هي التي فجرت طاقاته الفنية والحربية من جهة ، ونزعاته النرجسية من جهة ثانية ، وذلك بأن عبر الشيء الى نقيضه عبوراً قافزاً . لاريب في ان هنالك صلة بين تضخم ذاته وبين حس الدونية الذي لا زمه عهداً طويلاً ، والذي رسخه فيه نظام التسري القاضي بأن يرفض الأب ابناء امائه . ولعل هذا الحس هو الذي ولد في نفسه ضرورة التعويض من خلال تفريغ شهوة الاقتدار على خوض غمار

الحرب ، ذلك الاقتدار الذي ، ان أثبت امتلاكه ، فلسوف يثبت بالتالي كونه نافعاً للجماعة وللأب ، فيقوم هذا الأخير بتبنيه ، أو بقبول واعلان أبوته له . وربما كان عنترة يتحدث في المعلقة عن هذه الشهوة كما تحققت ، وربما كان يتحدث عنها كما يمكن لها أن تحدث ، ويحمل هذا الظن في مطاويه فكرة فحواها أن عنترة ربما لم يكن قد خاض كل هذه التجارب الفروسية بل هو عاش بعضها واختلق بعضها الآخر لتغطية مركب النقص والتعويض عن عدم قبول الجماعة له ، غير ان رفض الجماعة للفرد قد يدفع به الى التسامي بحيث تفجر الأزمة أعماقه وطاقاته فيغدو بطلاً حقاً . زد على ذلك الاحتمال للفرد في المجتمع البدائي يسعه فيه أن يكذب أو يزيف الوقائع ، لأن ذلك المجتمع — على نقيض المجتمعات المعاصرة التي يعاني أفرادها من الرقمية — يحفظ جيداً مصنفات (Files) أفراده .

وفيما يتعلق بنرجسية عنترة (ونحن نأخذه هنا كمثال للشاعر الجاهلي) فإن عدة عوامل اجتماعية تلعب فيها دوراً كبيراً . :

أولاً — الوضع الاجتماعي القائم (لا سيما علاقات الغزو والقبلية) الذي ينمي الفردية بشكل غريب .

ثانياً — رفض الأب له ، مما يولد كراهية الأب ويحول دون تقمص شخصيته كتجسيد لمبدأ الواقع ولمثل المجتمع ، الأمر الذي يجعلنا نرتاب بوجود عقدة أوديب .

ثالثاً — القمع الذي يمارسه المجتمع على البيدو المتموضع (الذي يستهدف موضوعاً) ، الأمر الذي يحمله على التكوص ليتموضع على الذات ، والذي يلعب دوراً ما في الخمول دون تصفية عقدة أوديب .

من مقررات علم النفس ان استمرار النرجسية دليل قاطع على عدم تصفية عقدة أوديب ، وذلك لأن النرجسية ترسخ التثبتات (Fixations) الجنسية على الأم ، ولأن رسوخ عقدة أوديب يعني استمرار النرجسية التي كانت تلعب دوراً في تلك التثبتات . حقاً أن الشاعر العربي يبدي الكثير من النرجسية في الفخر ، ولعل هذا ناجم عن ظروف البيئة أكثر مما هو ناجم عن الطبيعة الجنسية للأنا . بيد أن عنترة تبلغ به النرجسية مدى فائقاً ، مما جعل الناس يضربون به المثل في « المنفخة » . ولكننا نجد في الموقف النابذ الذي وقفه والده منه ، محاولة لاستلاب ذاته ونفيها ، الأمر الذي اقتضاه أن يرد بتوكيد الذات توكيداً متطرفاً .

ولعل هذا مما يحملنا على الوقوف موقف المتردد من عقدة أوديب هذه . أن التطرف في الهجوم يقتضي التطرف في الدفاع . كما أن هذه النرجسية المأزومة لا تعيقه عن توجيه الليبيدو شطر موضوع (عبلة) . ولهذا توهمنا المعلقة بأنه يضخم ذاته (بل وربما يحارب) ابتغاء جذب الموضوع الجنسي . ومع أن هذا يحمل الكثير من الحقيقة ، فإن المعلقة هي في جوهرها محاولة للتصالح مع الأب ، قبل كل شيء ، فضلاً عن كونها سجلاً لأعمال الفارس وتجلياً لفرديته . ونحن نرى في رغبة التصالح مع الأب هذه محاولة جادة لتصفية عقدة أوديب ، هذا اذا كنا قد آمنا بوجود هذه العقدة لديه .

رابعاً ــ عروة بن الورد (ظاهرة الصعلكة) :

أمام هذا التغريب الذي تمارسه الحياة على الفرد ، لا يسع الانسان إلا أن يبادر إلى السلاح ، وهكذا ولدت ظاهرة الصعلكة . ولقد قدم عروة ابن الورد ــ ونحن نتناوله كصعلوك نموذجي ــ في شعره ما يشبه ما ندعوه

اليوم بالموقف الثوري ، صحيح أن هذا الموقف ، بوصفه تنظيراً ثورياً ، يعد سطحياً اذا ما نظرنا اليه بعين القرن العشرين ، الذي يملك نظريات اجتماعية موغلة في الارتقاء ، الا أنه مع ذلك لا يقل عن كونه ارتعاشات ادراكية تستشعر — إن لم نقل تتلهن — البنية التركيبية للمجتمع . ولكن كونه استشعاراً لا يسلبه حقه في أن يعد موضعة حقيقية وسليمة للمجتمع . والذي يزيد في أهميته أن قائله يمارس التخطي على أنه سلب واستبقاء في آن معاً ، تماماً كما تمارسه كل نظرية ثورية . ولنستمع :

دعيني للغنى أسعى فـــاني ... رأيت النـــاس شرهم الفقير
وابعـــدهم وأهونهـم عليهم ... وان أمسى لـــه حسب وخير

نجد في هذه الشاعرية البدائية موضعة للواقع الاجتماعي ، وادراكاً صريحاً للمضاع قل أن نلقى له نظيراً في شعر غيره . ففي حين يستوعب البيت الأول قطبي التناقض الاجتماعيين ، فإنه في الوقت نفسه يطرح الشاعر كبحث عن وعي الذات المغرّب . أما لفظة « ابعدهم » فهي مدخرة تكتز هذا الوعي نفسه ، ولكنها في الوقت ذاته ، وعبر موضعتها للمعاش وللعلاقات الاجتماعية بما فيها من استلاب ، فإنها تطرح التجاوز والتعالي لأن في ادراك السلب ادراك للايجاب. أما «الهوان» ، فما من شيء أوقع منه في نفس البدوي . انه البديل الجاهلي لما ندعوه اليوم بالضياع أو الاغتراب . وتحتقب لفظة « أهونهم » غزير المعنى عند العرب . وبوسعنا أن نفهمها اليوم على النحو التالي : لئن كان الفقير في الناس « أهونهم » ، فهو اذن الكائن المتشيء والمغرب معاً ، لا الكائن النوعي الحامل جوهره في ذاته : الانسان .

ومن طبيعة البدو — وهي طبيعة شاعرية قبل كل شيء — أن يعبروا

عن أعمق أفكارهم بألفاظ ومصطلحات ذات مضامين أخلاقية ، لا فلسفية . انه فهم نفساني أو وجداني للروح ، أعني فهماً مشاعرياً أو انفعالياً ، أكثر منه عقلانياً .

ويلفى ذو الغنى وله جـلال يكاد فؤاد صاحبه يطير

لكم هو – على بساطته وشعبيته – مكتنز ومخصب هذا الشطر الثاني من البيت . انه ينطوي – وبرشاقة – على كل ما قدمه شكسبير في « تيمون الاثيني » حول المال وسلطانه . كل الذي أراد ان يقوله شكسبير فحواه ان المال يعني القدرة ، ولكنه يطرح ذلك باسلوب شاعري وفجائعي منقطع القرين . ومع ذلك فان عروة (الذي يظل مقصراً كثيراً عن شكسبير من حيث الشاعرية) قد قال في نصف بيت ، وبتقنية لا مباشرة وتشبه الترميز إلى حد بعيد ، ما قاله شكسبير في صفحة . اما اللغة العربية المغرقة في الرشاقة والايجاز فقد افصحت عن ذلك بلفظة واحدة ، حين جاءت كلمة « الملك » مرادفة تماماً لكلمة « الاستطاعة » أو «القدرة» . وكيف لا توجز اللغة العربية في التعبير عن سلطان المال ، وهي اللغة التي تطورت ضمن اطار علاقات تجارية موغلة في التاريخ .

والذي يقوله الشطر الثاني ، من هذا البيت ، هو أن الغنى يكاد يفعل المعجزات ، إذ طيران الفؤاد كناية عن هذا المعنى . ولن يفوتنا أن الشطر الاول يلوح من بعيد بمعنى عميق ، وهو أن « جلال ذي الغنى » ليس صفة جوهرية له ، بل مضافه اليه ، انها اقحام من الخارج ، ومما يوحي بهذا هو لفظة « يلفى » ،التي تعني أن الآخرين يلفونه هكذا . وفي ورودها بحالة المبني للمجهول ، وفي تصدرها للبيت ، زيادة في الاقحام ونفي للأصالة .

وردت في أحد أبياته لفظة « شِرْكة »،ونحن،وان كنا لا نستطيع أن نحملها أكثر مما تطيق ، فاننا لا يسعنا أن نرى فيها أقل من نزوع نحو أخلاق اشتراكية ، أو نحو حالة انسانية نبيلة ، دون أن يغيب عن بالنا أن الشاعر ربما لم يقصد بها أكثر من التعبير عن كرمه وغيريته في حين يدمغ خصمه بالبخل والانانية . ولكن سيرة الشاعر تفيدنا بأنه كان يجمع المرضى والشيوخ والضعاف ويبني لهم الأكواخ ويوزع عليهم غنائمه . وفي هذا كله مناقبية لا تطمح أية حركة انسانية إلى تحقيق ما هو أبعد منها . وإذ يقول « أقسم جسمي في جسوم كثيرة » ، فانه انما يبلغ المثل الأعلى في التنازل عن الذات وفي النزعة الانسانية . ولهذا أجدني أجنح نحو النظر إلى عروة على أنه أرقى النماذج العليا في الثقافة العربية على الاقل .

وفي رائيته المشهورة نراه يقدم تنظيراً شاعرياً ، أو لنقل صورة نموذجية للصعلوك المثالي ، وذلك بعد أن يقدم صورة للصعلوك الخنوع ، وبهذا يحاول أن يحذر الصعلكة تحذيراً انسانياً . وهو يرى انحطاط الصعلكة حيث توافرت خصلتان : التطفل على الآخرين ، وقلة التماس الصعلوك للزاد إلا لشخصه . وفي هذا شجب للأنانية والاثرة، وتسفيه للتقاعس عن النشاط الصعلوكي قبل كل شيء . وعروة في هذا أشبه بمن ندعوه اليوم بالمحرض الثوري . وأما الصعلوك المثالي فهو من لا يأمنه أعداؤه حتى وان بعدوا عنه . انه من يبحث عن وعي الذات المضاع ، من يبحث عن هويته في ممارسة الفعل المحرك للحياة ،

فذلك إن يلق المنية يلقهـــا حميداً،وان يستغن يوماً،فأجدر

ويتردد معنى هذا البيت كثيراً في شعر عروة ، كقوله :

فسر في بلاد الله والتمس الغنى تعش ذا يسار ، أو تموت فتعذرا

وكقوله :

ومن يك مثلي ذا عيال ومقتراً من المال يطرح نفسه كل مطرح
ليبلغ عذراً أو يصيب رغيبـــة ومبلغ نفس عذرها مثل منجح

واذا كان الفقر هو الذي يرغمه على أن « يطرح نفسه كل مطرح » ، فانه لا يفعل ذلك حباً بهذا الاطراح بل سعياً وراء الاستقرار :

تقول سليمي لو أقمت لسرنا ولم تدر أني للمقام أطوف

إنه لا يقاتل حباً بالقتال ، بل من أجل بلوغ السكينة ، وهنا تكمن مأسوية عروة فهو يؤثر الموت على حياة الفقر ، ويجد في حالته المعيشية المتردية عذراً لنفسه في ممارسة « الطواف » : « وهل يلحى على بغية مثلي » . ففي وعيه يكمن شعور بالسحق يتذوب في كل خلية من خلاياه ، فيتحسس تراجيدية المعاش ، ويتمثل القهر الذي يمارسه عليه الواقع ، وكل هذا تختزنه لفظة « مثلي » ذات المدلولات الواسعة . ولعل هذا الاحساس بالقهر هو الذي خلق في نفسه شعوراً فحواه ان الحياة قاهرة للآخرين ، ولذا فانهم حقيقون بالعطف والعون ، وبذلك غدا هذا الشعور أساس تواصل الأنا مع الأنت ، بل اساس نمط جديد من العلاقة الاجتماعية ذات الماهية الانسانية .

وبالرغم من أخلاقيته الانسانية ، او الاشتراكية ، كما يرغب بعض الناس ، فان أزمته الأساسية هي أزمة الملكية الخاصة . ان المجتمع البدائي لا يسمح للفرد ، رغم كل منازعه النبيلة ، أن يعبر إلى ما وراء طموح التملك :

إذا المرءلم يبعثسوامأولم يرح عليه ، ولم تعطف عليهأقاربه
فللموت خير للفتى من حياته فقيراً ، ومنمولىتدبعقاربه

اذا غضضنا الطرف عن مسألة «عطف الاقارب» ، او قبول الجماعة للفرد ، الذي سبق أن بحثناه ، فاننا نلحظ هنا المثل الأعلى للمجتمع غير الاشتراكي ، الذي يواجهك في الشطر الاول من البيت الاول. واذا ما تذكرنا لفظة « شركة » ، اصبح في ميسورنا الذهاب إلى أنه بذلك تكتسب الاخلاق ، ضمن اطار العلاقات الاجتماعية القائمة ضدية عجيبة تكبل الوعي وتمنعه من طرح ذاته كتجاوز كامل وتخط تام لما هو قائم ، وتحيله ، بقدر او بآخر ، إلى نظام الملكية الخاصة الذي اصبح ، في سياق المشروع التاريخي ، طبيعة ثانية للانسان ، وصدأ يغلف الروح ويغلغل في خلاياها . فبي حين يحاول الحس الانساني لدى عروة أن يمارس الحت والتعرية على هذا الصدأ ، فان تثقلاته ما تبرح محقونة في الروح بحيث يعجز الحس الانساني عن أن يهزمها إلى غير رجعة (ولعلني أضع أصبعي الآن على واحدة من ازمات الثورية المعاصرة) . أن عروة لم يملك أن يدرك ان بنيته النفسية المكدومة ،بل قل الممزقة ، هي نتاج سواد نظام الملكية الخاصة ، وانه من أجل تجاوز سموم الذات كان ينبغي تجاوز نظام الملكية الخاصة . حقاً ان الوعي البدائي الذي يتسم بالحسية أكثر مما يتسم بالتجريد،مما يعيقه عن النفاذ عبر ظواهر الاشياء إلى جواهرها ، لن يتيح للفرد ان يدرك جوهر العلاقات الاجتماعية ، مما يجعل من السخف مطالبة عروة بادراك السلب في صميم النظام ؛ ولكن هذا لا يلغي القول بأن الواقع يصنع الوعي ، وبالتالي يقف فاصلاً شاهقاً أمام العقل ، بحيث يعوقه عن ادراك الماهيات

ورغم كل هذه الاعاقة وثقلها ، كان عروة واحداً من الفطر الفائقة التي تتجاوز عصرها وتعلو عليه ، بل اول عربي يدرك التناقض الطبقي في المجتمع ، ويموضع صراع الطبقات ، ولكن موضعة شاعرية لا فكرية تحليلية .

صحيح أن ادراك التعارض بين الفقراء والاغنياء لايخرج المرء من دائرة العلاقات الرأسمالية الا اذا قفز إلى برهة نبذ الملكية الخاصة ، غير أن من الصحيح كذلك ان الاشتراكية العربية، التي بلغت ذروتها في الحركة القرمطية . ما كان لها أن تبدأ الا على هذا النحو الذي بدأه عروة ، والذي دفعه إلى الامام بعد عروة بقليل ، رجل آخر كان يمارس الصعلكة قبل أن يعتنق الاسلام ، وهو أبو ذر الغفاري . وعند نقطة الغفاري هذا تتمفصل الصعلكة الجاهلية مع التيار اليساري في التاريخ الاسلامي ذي المنازع الاشتراكية ، خلال العهود الاسلامية اللاحقة . ولعل التحليل المتأني قد يثبت أن الغفاري انما اكتسب ميوله الاشتراكية من عهده الصعلوكي ، ولئن صح هذا الزعم ، فان الصعلكة تغدو أنساً لكافة حركات التحرر في تاريخنا الاسلامي الوسيط ، فضلاً عن كونها ارهاصاً بالاسلام نفسه (ونحن نترك للمؤرخين دحض أو اثبات هذه الفرضية) ولذا ، أراني ، أمام ظاهرة الصعلكة . راغباً في الذهاب من جديد إلى أنه على فهم الجاهلية يتوقف الكثير .

ومما يلفت الانتباه في شعر عروة أنه يبلور مضامينه داخل أطر لغوية مبسطة ، إذا ما قورنت بلغة سواه من الشعراء الجاهليين . ففي حين ينحو الشاعر الجاهلي بعامة نحو استعمال مفردات ، مما يسميه اللغويون

الغربيون بالمعجم السلبي (Passive) ، فان عروة يجنح إلى مفردات المعجم الايجابي (Active) ، معجم اللغة اليومية ، أو اللغة المبسطة، في كثير من الاحيان . ربما كان ذلك لأنه أقل ثقافة من سواه (رغم نفاذ عقله ، كما يصفه في أحد أبياته ، ورغم تسفيهه للخزعبلات في خيبر) ، اذ حرمه الانهماك في السعي وراء الرزق ، وكونه طريداً مشرداً ، من ملازمة مجالس الفصحاء . وهذا المذهب أرجح عندي من القول بأنه تعمد بساطة اللغة لأنه يخاطب طبقة تحتانية من الناس ، طبقة المنبوذين والمعوزين الذين لاتهمهم مسألة الفصاحة، وان كان هذا القول يحمل جزءاً من الحقيقة . ولن يفوتنا — رغم ادراكنا لحقيقة لغته — التوكيد على أنها لغة جاهلية قبل كل شيء، ورغم كل شيء .

خامساً — الطبيعة :

لئن كان الانسان طيلة تاريخه يمارس نفي الطبيعة (الطبيعة الخارجية وطبيعته ذاتها) عبر التأثير عليها من خلال العمل والنشاط الاجتماعي ابتغاء الانعتاق من ريقتها واخضاعها له ، بدلاً من خضوعه لها ، وهذه هي الحضارة ، فان البداثية هي تقديم الولاء وكافة ضروب الطاعة للطبيعة والانضواء تحت لوائها . وهكذا كانت آلهة العصور الاول تعبيرات مرمزة لقوى الطبيعة (ادونيس رمز قوة الاخصاب في الطبيعة) غير أننا نعدم في الشعر الجاهلي (المتحدر الينا) النصوص الدالة على موقف الجاهليين من الطبيعة كمجموعة قوى تستحق العبادة ، وازاء هذه الظاهرة لانملك الا أن نقف موقف المرتاب من أن يداً معينة قد امتدت إلى تلك

النصوص وعفت عليها . ولا يصح زعمنا هذا الا بعد التحقق ، عبر التنقيب التحليلي الطويل ، من أن مثل هذه النصوص قد وجدت ذات يوم .

وقد نملك أن نستقرىء ولاء الجاهلي للطبيعة من ظاهرة جد بادية للعيان في الشعر الجاهلي ، وهي أن موجودات العالم الخارجي حاضرة دوماً ، وبكامل ثقلها ، في روح الشاعر ، الأمر الذي يستدعي بدوره التعامل مع هذا الخارج تعاملاً حسياً مباشراً ، ويؤدي إلى تقديم صورة تجسيمية تجعلك تشم الاشياء الموضوعية وتسمعها وتراها وتلمسها . ولما كان الشاعر الجاهلي مؤطراً بالموضوعات بحيث يعسر فصله عنها ، مما يوحي بتلاشيه وانطفائه في الواقع ، لا بتعاليه فوقه (وينطفىء هذا الواقع في الشاعر بالمقابل ليعاود الظهور على شكل وقائع بعد أن يمر بذات الشاعر) ، فان العلاقة بين صوره من جهة ، وبين مشاعره من جهة أخرى ، ليست علاقة تضايف والحاق ، بل هي علاقة وحدوية صميمية تعكس توحد الانسان بالطبيعة ، كما تعكس تمثل هذه الطبيعة للانسان ، ولذا كانت اسانيدها مجذرة في قيعان الروح ، وفي القعر الصخري لارضية الواقع ، على السواء . ومن هنا جاءت النزعة الحسية إلى الشعر الجاهلي ، فلا مجال أبداً لفصل التركيبة العقلية (الصورة) عن الاستجابة (الانفعال) لهذه التركيبة . ورغم كل هذا،وبسببه أيضاً، تبقى الطبيعة تعييناً مكانياً أو كيانياً (حيوانات) ، لا تجريداً ، كما هو الحال في الشعر الرومانسي . فالجاهلي يحيا في فجر الوجدان ،لا في ظهيرته ، مما يقذف به إلى نقطة اللاتمايز عن ظواهر الطبيعة وموجوداتها . فحين يشبه الشاعر حنينه إلى حبيبته الراحلة (مثلا ، البيت ١٥ من معلقة عمرو بن كلثوم) بوجد احدى اناث الحيوان على

ولدها الذي أضلته ، أنما يدلل على أنه يتشرب نفسانية الحيوان الواجد وينفعل بها ، فيتآخى معه بالضرورة ، لان كل ما نفهمه وننفعل به ونعطف عليه يغدو جزءاً من ذاتيتنا . وحين يرى امرؤ القيس في الذئب نداً له (المعلقة ، البيت ٥١ والذي يليه) فانه يصر على هذا اللاتمايز ، وان كان من حيث القوة لا من حيث الوعي . وبالمناسبة ، لقد ورث جرير هذه الصورة عن امرىء القيس ،وربما كان هذا الاخير قدورثها عن شاعر آخر لم تصلنا أخباره .

اذن ، من مظاهر تمثل الجاهلي لبيئته الطبيعية ما يبديه من عطف على الحيوان واهتمام به ؛ فالحيوان يداوم على الظهور كواحد من ابطال القصيدة الجاهلية . إلى حد يجعل معلقة لبيد أشبه بحكاية عن الحيوان . ولكنه في الغالب الأعم بطل ثانوي يتمحور حول الشخصية المركزية (الشاعر) . ومع ذلك فان عناصر شخصيته تدخل كثيراً أو قليلاً في بنية الشخصية الحيوانية ، واذا ما حاولنا البحث عن علة لهذا النزوع نحو تشخيص (Characterization) الحيوان في القصيدة الجاهلية ، فاننا قد نجد ضالتنا في الحقيقة الرامية إلى أن الانسان الجاهلي مدلوق في الطبيعة ، بل هو حيوان يمارس مشروع تأنسه ، أو كائن يحتوي على نسبة عالية من الحيوانية ، ولعلنا نملك ان نجد سبباً آخر في شروط الانتاج الرعوي ، ذلك الانتاج الذي لم يكن قد تجاوز مرحلة الصيد تجاوزاً تاماً بعد ، مما يهبنا حق الظن بأن الشعر الجاهلي كان يحتوي على نصوص تعكس ظاهرة الطوطمية عند الجاهليين . ولعل هذا ما يهيب بنقاد الأدب الجاهلي أن يتجشموا مشقة البحث عنها .

وفي التآخي بين الانسان والحيوان ، هذا التآخي المتبدي للعيان ليكفينا مؤونة التمحيص ، يتيسر لنا أن نعثر بسهولة على آثار النظرية الافلاطونية

المحدثة الذاهبة إلى أن ثمة إخاء بين كافة الكائنات الحية في الطبيعة . ولعل هذه النظرية موروث بدائي استقر في الفلسفة ، ولم يختف تماماً عبر تقدم الحضارة . وهو يجد استمرار يته اليوم ، وبشكل رسوبي فقط ، في جمعيات الرفق بالحيوان ، وفي تواجد القطط والكلاب في الكثير من البيوت .

عبر عملية الانتاج تتأنس الطبيعة ، ولكنها أنسنة تخدم الحقيقة الحيوية اولاً ، وهذا مما يبقي لونها المادي صارخاً ، وذلك لما يحتويه من نفعية ، وعبر عملية الفن — النشاط اللانفعي — ترتقي أنسنة الطبيعة إلى مرتبة روحانية خالصة إلى حد ما . ولا مية العرب خير مثال على ذلك.ففي حين ترفع الذئاب إلى المستوى الانساني المحض ، نجدها ترفع الاراوي إلى مرتبة روحانية مشوبة بالدافع الجنسي ، ولكنه دافع مقهور يأخذ لوناً انسانياً مصعداً يتبدى في الالفة بين الشاعر والاراوي ، وهي الفة يفرضها القمع اللاحق بالشنفرى وبالأراوي معاً :

تروم الأراوي الصحم حولي كأنها عذارى عليهن الملاء المذيل
ويركدن بالآصال حولي كأنني من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل

ففي تشبيهه للأراوي بالعذارى إنما يخرج شعوره بالقهر الجنسي ، وبالحاجة إلى العذارى ، إخراجاً لا لبس فيه . وفي البيت الثاني يتبدى بجلاء ذلك التوحد مع الحيوان وخاصة في لفظة « أدفى» (الطويل القرون) التي وصف نفسه بها .

و « القطا الكدري» — كالاراوي والذئاب على السواء — شخصيات ذات لون مسرحي أو روائي نستطيع أن نتقرى فيه بعض مخزونات الشاعر النفسية.ففي قوله «أحناؤها (أو أحشاؤها، على حد رواية المبرد) تتصلصل » اسقاط واضح ، فأحشاؤه هو هي التي تتصلصل . وايا ما كان الشأن،

فإن في هذا تصريحاً عن الاحساس بالمعنى التراجيدي للحياة .

أما الذئاب فهي التقنية المسرحية أو التشخيصية التي استطاع الشاعر من خلالها ان يضفي الكونية ، وبالتالي الغيرية ، على معطيات وجدانية ، أو لنقل على مشاعره واحباطاته الغرزية والاجتماعية ؛ ووفقاً لهذا النهج تمكن من صرف هذه المشاعر عن التمركز حول ذاته . ولذا كانت هذه الذئاب تحمل ارتعاشات عاطفية ، بل هي بحد ذاتها ارتعاشات عاطفية . هنا ينسحب الفردي على الكلي ويحل فيه . لأن الذئاب تجسيمات كيانية لكونية العاطفة وشموليتها ، وكذلك لغيريتها أيضاً ، إذ هي ،أي العاطفة ، حين تتجه شطر الذئاب انما تتجه شطر التموضع . وهنا ،في التشخيص والطابع الحدثي للقصيدة الجاهلية.نجد النقطة التي تتمفصل عندها هذه القصيدة مع القصيدة الحديثة ، فلئن كانت هذه الأخيرة (ونجد في «الأرض اليباب» مثالها النموذجي) مجموعة لحظات حدثية وحوارية يطغى عليها التشخيص ، فان الشاعر الجاهلي قد سبق اليوت بأربعة عشر قرناً من حيث هذه التقنية.ولكننا مضطرون الآن إلى تبيان الفرق بين القصيدتين. انه يكمن في الرمز والتنامي الداخلي للقصيدة ، الأمر الذي لا يتمتع به الشعر الجاهلي .

يحاول الشنفرى في اللامية أن يؤنسن اللاإنساني ، عبر خلع الذات على الموضوع . فالذئاب شخصيات (قل : ملحمية ، إن شئت) تعكس ذاتية معينة هي ذاتية الشاعر الذي يسقط أحاسيسه ونزعاته الشخصية (ومن بينها الاحساس بمأساوية الحياة ، وبالتالي اضفاء الضمير التراجيدي التعيس على الكون وموضوعاته) على هؤلاء الابطال الراضخين للقهر :

فاغضى وأغضت ،واتسى واتست به مراميل عزاها وعزته مرمل

فبالرغم من أنه قضى الشطر الأعظم من اللامية لاظهار تمرده على القمع ، فانه قد أبدى الآن انهزامه بجلاء ، مما يوحي بأن كل الذي فعله قبل ذلك ليس أكثر من مكابرة . لقد اعترف بانسحاقه . فلئن عرفنا أن فاعل « أغضى » هو ذئب يمثل شخصية الشاعر ، عرفنا كذلك ان إغضاء الذئاب مسحوب عليها من اغضائه ، أما عبارة « اتست به» ، فقد تعني أنه هو الذي اتسى بها أولاً ، اتسى بجوعها مما جعله يتصورها على أنها تتسي به ، الأمر الذي يخالف كل نزعة منطقية ، ولا يقبل التفسير إلا كاضفاء . وفي التطابقات التي يطرحها البيت (أغضى وأغضت . . اتسى واتست . . عزاها وعزته . . مراميل ومرمل) توحد داخلي مطلق بين الشاعر وبين هذه الذئاب .

لو اتيح لاليوت أن يدرس لامية العرب لصادف في ذئاب الشنفرى خير مثال على نظريته في البديل الموضوعي ، وهو محق في ذلك ، لأن الذئاب تقدم سلسلة من الوقائع تصلح وعاءً يحتوي العاطفة ، كما تصرف الشنفري عن التمركز حول ذاته ، لا سيما بعد ما أسهب في التحدث عنها باسلوب مباشر . ونحن لانزعم أن الشنفري قد اختار الذئاب لطرحها كبديل موضوعي لعاطفته ، بل هو قصد في شعوره أن يتحدث عن ذئاب هي كائنات موضوعية واقعية ، ولكن تآخيه مع هذه الكائنات المقموعة ، ولنقل اورفيته ذات النمط العربي الذي بيناه ، هو الذي يحيلها إلى استفراغات لاشعورية تعكس عاطفة الشاعر وتجسدها ، وتحولها بالتالي إلى بديل موضوعي . وهنا نجد أرقى وانصع تجل لشعور الشاعر بمأسوية الحياة . وازاء مسألة هذا الشعور المأساوي أجدني مضطراً إلى الاشارة إلى مسألة جد هامة في النقد القائم على علم النفس : اخشى ان اكون انا هو الذي يسقط ، ودون وعي ، ذلك الحس التراجيدي على الشاعر وذئابه . فكل نظرية هي اعتراف ، كما يقول كارل يونغ .

وايا ما كان الشأن ، لنا ان نرى في هذا العنصر من القصيدة شيئاً أكثر من بديل موضوعي لعواطف الشاعر . ان الشنفرى إذ يفرغ ذاته على الطبيعة ، أو على الذئاب والحيوانات الاخرى ، انما يحاول انسنتها من خلال اظهار العلاقة بين ما تعانيه من انهزام امام الواقع وبين الانهزام الذي يعانيه الشاعر . ومن هنا كان التآخي بين حيواناتها . واليك صورة حية ونافرة لهذه الحيوانات لتتبين أي سحق تعانيه في وعي الشاعر :

مهرتة فوه ، كأن شدوقها شقوق العصي كالحات وبسل

ها هو اذن ينوح ويندب حال الطبيعة ، وفي هذا نحس بوجه الشبه بينه وبين اورفيوس . حقاً أن موقف الشاعر من الذئاب هو موقف غيري يتجلى في احلال عاطفة الآخرين محل عاطفته ، ولكنه ليس مجرد خلع الذات على الموضوع ، بل هو كذلك خلع تجريدات الموضوع على الذات عبر تحسسه من داخله ، أي عبر استشعار معاناته ، إذ الحيوانات في البيئة الصحراوية مقهورة فعلاً . ولكن هذا الاحلال (احلال تجريدات الموضوع على الذات) فيه استقطاب لعواطف الشاعر حول الطبيعة وموجوداتها ، الامر الذي يحيل إلى الاورفية تماماً بقدر ما يحيل إلى البديل الموضوعي .

وهكذا نرى ان التضاد بين الطبيعة والروح يخضع للازاحة ، في وعي الشاعر ، أي أن نفي الطبيعة هو الذي ينفى ، لأن الطبيعة ، وكائناتها الحية ، مقموعة كالشاعر نفسه . وهذا هو أول وأهم استخلاص يسعنا اقتطافه من مطالعة لامية العرب . غير ان هذا التضاد مايلبث ان يعاود ظهوره ليدفع بقواه شطر ما هو قامع في الطبيعة ، لا شطر ما هو مقموع ، الشيء الذي يعبر عن نفسه بصوت صارخ في معلقة عبيد بن الأبرص ، لاسيما في قوله :

أرض توارثها الجدوب فكل من حلها مسلوب

ليتني لا أعد انطباعياً (مع ان الانطباعية ليست شراً كلها ، بل هي شيء ضروري لتذوق العمل الأدبي ضمن اطار الموضوعية. فالانسان حس قبل كل شيء ، وهو اذ يتذوق الشعر إنما يتذوق انفعالات لا معادلات رياضية) ، ولا منحازاً إلى الثقافة العربية ، إذ أعلن ان نمر بليك لا يعدو كونه شيئاً جد متواضع إزاء ذئب الشنفرى . وربما حق هذا القول على افاعي كولردج وقادوسه ، وعلى حوت ملفل ودب فوكنر . وربما لا نجد ما يضاهيه الا عندليب كيتس وقبرة شلي ، بل هما لا يطالانه حقاً . ولسوف اقدم سبباً، احسبه علمياً ، لتفوق ذئب الشنفرى على جملة هذه الحيوانات الغريبة النتاج .

يقف بليك من نمره موقفاً خارجياً أكثر منه داخلياً ، ويتعامل معه كموضوع علينا أن نعتبر به ونتعظ ، وان نستشف القوة الفائقة التي صنعته ، والتي تكمن خلفه بالتالي :

« أية يد أو مقلة خالدة
استطاعت أن تصوغ تناسقك المخيف ؟ »

ومع ان هذا الموقف فيه الكثير من التأمل الشاعري ، الا انه محمل بالكثير من العقلانية التأملية المتخلفة ، مما يفضي بنا إلى القول بأن مثل هذا الموقف بدائي إلى حد بعيد . لانه يعكس خشية البدائيين من الطبيعة ، ويصل عبر هذه الخشية الى تنصيب قوة لا طبيعية فوق الطبيعة .

وأياً ما كان الشأن ، فإن بليك يظل خارج النمر الذي يقدمه لنا كصورة يتأثر بها ولا يؤثر فيها ، أي لا يلونها بلونه النفساني ، بل تلونه

هي فقط . وكذلك هو شأن قادوس كولردج الذي يجسد لحظة المجني عليه في فكرة الجريمة . أما الافاعي فهي رمز الشر في الطبيعة . صحيح أن كولردج حين يبارك الافاعي يدخلها إلى ذاته ، بعض الادخال ، ولكنه مع ذلك لا يتوحد بها ، بل يقيم معها صلة ارتباط فحسب . وبهذا يغدو كولردج أقل رومانسية من الشنفرى .

أما دب فوكنر الذي يرمز للغابات المتراجعة أمام فؤوس الحضارة ، تلك الغابات التي يحزن الكاتب انقراضها ، هذا الدب هو ثنائي الحال . انه يرمز الى موضوع (غابات) من جهة ، كما تنعكس عليه انفعالات الشاعر من جهة ثانية . ولذا فإنه يحمل الكثير من الموضوعية ، او لنقل انه بديل لموضوع تنصب عليه عاطفة الشاعر ، أي هو رمز وليس بديلاً موضوعياً . أما الشنفرى فيختفي تماماً خلف ذئبه (والأهم من ذلك أنه لايدري بهذا الاختفاء ، الأمر الذي جعل الموقف تلقائياً وعفوياً . وهذه العفوية البدائية هي سر التفوق . فإنعدام الاصطناع يعني انعدام زيف العاطفة . ولهذا كان أكثر رومانسية من فيلسوف الرومانسية التي تمجد البدائية فيما تمجّد) وبذلك يقوم بين الشاعر والذئب تطابق لا يحققه حتى كيتس مع عندليبه ، الذي هو أرقى حيوان في الآداب الغربية ، في حين يقيم فوكنر علاقة انسانية خارجية -- رغم ذاتيتها النسبية -- مع دبه . صحيح ان ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفة الشاعر ، ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه ، الشاعر لاكجثمان بل كوعي ، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزءاً منها لا فكاك له . في حين يظل الدب رمزاً للغابة عند فوكنر ، لا رمزاً للكاتب . ففي حالة فوكنر ثمة كيانان

مترابطان : الذات والموضوع ، أو الكاتب والدب ، أما في حالة الشنفرى ، فهنالك كيان واحد فحسب يضم اقنومين لذات واحدة ، ويمازج بين برهتين في تركيبة واحدة . فليس هنالك الشاعر والذئب (بينما في حالة فوكنر نجد الكاتب والدب ، ولكنهما متعانقان عناقاً رسوخياً ، والحق يقال) بل هنالك الشاعر أو الذئب ، وهما متجسدان ومتوحدان في هوية واحدة . ان الذات والموضوع قد أصبحا شيئاً واحداً ، لا كيانين مستقلين ومترابطين فحسب ، كما هي حال فوكنر ، وبقية الحيوانات الغربية . ومهما يحاول فوكنر ان يلون الدب بلونه هو فإن العلاقة بينهما لاتعدو كونها شكلاً ترابطياً فقط ، في حين يمازج الشنفرى ذئبه ويذوب فيه . وهذا لعمري هو أرقى أشكال التصوير العاطفي ، الذي قد لا نجد له تكراراً في الأدب العربي جملة ، وربما في الأدب العالمي قاطبة .

ولئن توخينا علة لهذا التفوق الجاهلي البدائي على الكاتب المتحضر في مضمار الوقوف من الحيوانات ، لوجدناها بيسر في الحقيقة الرامية الى أن البدائيين أقرب إلى الحيوانية ، وبالتالي إلى فهمها والتعاطف معها ، من المتحضرين . ونملك ، فضلاً عن ذلك ، أن نذهب الى القول بأن الحيوان للجاهلي ، لا سيما ما كان أليفاً منه (وهذا لا يستثني الوحوش ، لأن المجتمع الجاهلي لم يكن قد تخطى مرحلة الصيد بعد) أشبه بعضو من أعضاء المجتمع ، الذي يضرب خيامه بين الحيوانات ، أو لأن هذا المجتمع يعد هو بدوره عضواً في الطبيعة . وثمة سبب آخر ، وهو السحق الذي تمارسه الطبيعة على الانسان والحيوان معاً . ان الذئب المقموع هو الشنفرى المقموع نفسه ، ولذا جاء الذئب واحداً من بين أعظم الشخصيات في الأدب العالمي . ويستحيل على فوكنر ، نتاج « غابة الاسمنت » — نيويورك — وصنيع

مجتمع الآلة ، الذي يلبي حاجات الجسد الحيوية على الاقل ، أن يتفاعل مع حيوان متوحش كما يتفاعل الشنفرى ، الذي يفتقر كثيراً إلى قطرة ماء ، بدليل عبارة « أحناؤها تتصلصل » . أما لماذا تفوق الشنفرى على أنداده من شعراء الجاهلية في هذا المضمار ، فهذا ما يجد تفسيره في تشرده وكونه حيواناً يطارده الصيادون لما لهم عنده من « ترات » :

طريد جنايات تياسرن لحمة عقيرته لايها حم أول

سادساً ـ الحكمة :

لما كان البدائي يحيا في فجر الوجدان ، لا في ظهيرته ، جاءت الحكمة الجاهلية محاولة لتنضيد الواقع في الوعي ، ونزوعاً نحو تكثيف الموضوع في الحس ، لا تجريداً لهذا الواقع وهذه الموضوعات . وهي تؤكد منزع الجزالة الملازم للعقل العربي ، كما تسعى شطر ادراك ما هو واطد ومقيم في لحمة الحياة . بل قل هي النتائج وقد تبلورت في وجدان المرء .

ولست أرى أننا نخرج عن نطاق البحث إذا ما طرحنا هذا السؤال : أين يكمن سر خلود الشعر الجاهلي ؟ الشعر الخالد هو الذي لا يكتفي باحالة البعد العقلاني للحياة إلى بعد وجداني فحسب ، ولا هو ذاك الذي يعقلن الوجداني ويضفي عليه طابع التذهن وكفى ، بل هو الذي يملغم كلا البعدين في سياق متناغم بحيث يتوحدان في كيان لا يعرف النشاز ، وبحيث ـ بالتالي ـ يغدو من العسير على المرء تبين البرهتين الأساسيتين في نسيجه . وهذا هو شأن الشعر الجاهلي في الغالب الأعم ، أو هو شأن أوابده وعيونه على الأقل .

وذلك هو شأن حكمة طرفة الذي يعاني من أزمة ميتافيزيقية ، ويتحسس تراجيدية الموت ، فضلاً عن كونه يمثل الرفض الاجتماعي ، كالصعاليك

تقريباً ، وان هو لا يشهر السلاح . وأنت تراه يلمح إلى العبثية حين لا يجد فرقاً بين قبر البخيل وقبر «الغوي» (وهذا مما يلوح به البيت من بعيد، ويشف عنه بضبابية ، ولا يفصح عنه جهارة) ، وان كان يقصد ، في المقام الأول ، أن الاثنين يتساويان في الموت . وحين يشبه « العيش » بكنز يداوم على التناقص ، ويرى الرابط بين الموت والكائن أشبه بالحبل يرخيه امرؤ لدابته ، مع قدرته على ثنيه متى شاء ، فإنه إنما يحاول أن يجعل اللامرئي منظوراً وعيانياً . ترى ما مصدر هذه النزعة التجسيمية لدى البدائيين ؟ إنهم لا يستطيعون أن يتصوروا الله مجرداً وبارئاً من الجسدية . ومرد ذلك إلى أن الوعي لم يأخذ كامل ابعاده . فالعقل السابق على العلمية إنما يصوغه الاحساس بعضويته في الطبيعة . ولكن هذا القول لا يعني أن محاولة طرفة في تجسيم اللامرئي هي أمر يتسم بالاسفاف ، بل على النقيض تماماً ، انها منتهى القدرة الفنية على التصوير الجمالي . ولعل جمالية هذين البيتين وقوتهما إنما تكمنان في استحالة الفصل بين الصورة والفكرة التي تسكنها . إنهما يحاولان ، وبنهج تلقائي لا يجهد الذهن ، أن يكشفا عن رؤية جلية للوجود الانساني تستثير انطباعاً عما يعاني منه الكائن البشري من احساس بالواقعة الكبرى : الموت . انهما دفقة شعورية تدمج المحسوس والمجرد معاً في وحدة ادراكية متلاحمة.

أما حكمة زهير فهي خلاصة التجربة اليومية ونتيجة لمخض المعاش ، وفي الوقت نفسه كتلة متراصة ومكثفة لهذا الاستنتاج ، فضلاً عن أنها مجمع للأخلاق والمثل العليا للمجتمع الجاهلي . ويسعى كل من طرفة وزهير نحو تعقيل التجربة غير أنه في حين يحاول زهير صوغها في ذرات وشذرات حكمية متراكبة ومتفاصلة ، لا متلاحمة ، ولكنها متجاورة ، فإن طرفة

يمس الجرح النغّار في النفس البشرية : الأزمة الوجودية ؛ أي هو تنطبق عليه مقولة « الضمير التعيس » الهيجلية أيما انطباق . لأنه يعبر عن تشقق في جسد الكينونة نفسها . انه يتحسس لا معقولية العالم ، ولكنه تحسس وجداني لا فلسفي . فالمعاناة يصنعها تمزق الوعي . ولما كانت هذه الأزمة مجذرة في روحه فإننا لا نشعر بوحدة ما قدمه في المعلقة من موقف حكمي أولي فحسب ، بل نلمس خصوبته ويناعه أيضاً ؛ وهما ما ينتجهما استنفار قوى الروح ابتغاء تحسس فجائعية « العيش » ، التي ترقد في نواة الوجود لا على حاشيته .

وتتجلى العبثية في رد طرفة على هذه الفجائعية بالمجون واللهو «ببهكنة تحت الطراف المعمد » . في حين كان هذا الحس التراجيدي كفيلاً بتحويل أبي العتاهية إلى زاهد مزدر للحياة . وفي هذا الرد المتطرف الذي قدمه طرفة دليل على صدق وعمق احساسه بالمأساة ، الأمر الذي دفعه بعنف نحو استباق الفجيعة بانتهاز فرص اللذة ، كأنما هو يريد أن يعوض باللذائذ العارمة عن الآلام الآتية . ففي هذا الموقف شبه انتقام من الحياة التي تنسج للمرء كفنه باستمرار . وهكذا كان موقف طرفة قدوة للكثيرين من الشعراء الذين أتوا من بعده ، لاسيما عمر الخيام . إن فلسفة الخيام هي فلسفة طرفة مدفوعة إلى الأمام بعض الشيء ، بل آخذة أبعاداً أطول وأوسع . فالبيت (٥٦) من معلقة طرفة ، وهو البيت الذي يلخص موقفه ورد فعله على الحياة ، لانجد معناه في شعر الخيام مطروحاً بشكليات مختلفة ومتعددة فحسب ، بل نلقاه عند شعراء آخرين أيضاً . وبذلك استطاع طرفة أن يحدد ويوجه التيار الماجن في الشعر العربي ، حتى وان كان بعض شعراء هذا التيار لا يعانون من الأزمة الماورائية . وفي وسع المرء أن يذهب

إلى أن شعر الخيام برمته قائم على ذلك البيت . خذ ، على التمثيل ، قوله : « واغتنمها ، فالعمر ليس طويلاً » . ولئن توخيت مذهباً خيامياً أقرب إلى مذهب طرفة (كما يلخصه الموقف المطروح في البيت (٥٦) من المعلقة)، بل يكاد يستعيده ثانية ، فخذ هذا :

أيها الغافلون ، هبوا قياما
وارشفوها ، ودّعوا الأياما
قبل أن تجزعوا كؤوس المنايا

والفارق الجوهري بين حكمة كل من طرفة وزهير يكمن في أن الأول يقدم مكابدة روحية ، أي هي تعبير عن أزمة الإنسان الوجودية ، ولهذا فهي خالدة لأنها تعالج الواطد في النفس البشرية ، أو لأنها تهم الإنسان في كل زمان ومكان ، في حين تأتي حكمة زهير أرضية وحياتية ، أو قل معيشية ، أشبه بنصائح وارشادات شرقية كتلك التي اعتاد العقلاء أن يقدموها للناس، وهي في أحسن الأحوال تجريبية أو اجتماعية قلما تعالج إلا الجاهلي . والاجتماعي متحول على الدوام ، فلا يخص إلا زمانه ومكانه ، وقلما يصلح إلا لعصره . ففي حين تلتقي حكمة زهير بحكمة المتنبي ، فإن حكمة طرفة تلتقي مع حكمة المعري في مدرسة واحدة . وتكاد حكمة طرفة أن تتفوق على حكمة المعري الذي يقدم لنا في الغالب موقفاً عقلانياً يخلو ، كثيراً أو قليلاً ، من الشاعرية . ولنصدم موقفين يمكننا أن نعدهما ذروة في شعر كل من الرجلين :

١ ــ ماأظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

٢ ــ لعمرك إن الموت ماأخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد

لا مراء في أن الصورة الأولى (للمعري) كتلة شعورية محشودة ووهاجة يتحسسها المرء في صدره وشرايينه . فهي تهزنا حين ترينا أن التراب الذي ندوس إن هو إلا مسحوق أجساد بشرية ، وأن مآلنا كمآل من سبقنا (وهذا ما تحتويه ضمناً لا صراحة) . فهي كبيت طرفة تزع إلى جعل اللامنظور منظوراً . غير أن هذه الصورة حزينة وحسب . إنها ترثي الإنسان ، أما الصورة الثانية (لطرفة) فتستثير فينا ما هو أكثر من الحزن ، إنه الخوف المروع . وكذلك تبعث فينا ما ينتجه هذا الخوف من رد فعل نبديه حياله ، أعني ممارسة الوجود على أنه يساوقنا شطر الحافة ليدفع بنا في هوة لا قرار لها ، مما يضطرنا إلى اتخاذ موقف صوفي أو مجوني أومعتدل من هذه الحقيقة . وهي تقول للمرء بأنه قد صدر بحقه حكم الإعدام الذي لايقبل النقض أو الاستئناف في أية محكمة استئنافية ، ووضع حبل المشنقة حول عنقه، وكل ما في أمره أن الجلاد يمهله بعض الوقت ، ولم تبق إلا هنيهات حتى يشد الحبل وينتهي كل شيء . هذا شعر خالص ، أما ذاك ، فرغم ما يتمتع به من شاعرية ، فإنه يحمل طابع الموعظة ، في حين يخلو بيت طرفة من أي طابع أو لون من ألوان الاعتبار . إنه يختزن من الرعب كمية تشغلنا عن الاتعاظ ، وتكاد تشغلنا حتى عن الحزن والأسى . وهكذا كانت حكمة المعري ذات طابع فلسفي ، وربما وعظي متأثر بالروح القرآنية ، في حين جاءت حكمة طرفة بدائية ، بعيدة عن الصوفيةوالعقلانية ولهذا كانت أشد صدقاً وأعمق تأثيراً في النفس .

أما زهير فلا يرقى بحكمته إلى أي من الرجلين ، لأنها -- فضلا عن افتقارها إلى الشمولية والماورائية — تفتقر إلى السمتين الأساسيتين اللتين تتصف بواحدة منهما ، بل وبكلتيهما إلى حد ما ، كل من حكمة المعري

وطرفة : الإحزان والترويع . إنها أشبه بالأقوال المأثورة الشديدة الشيوع في الشرق . وذلك هو حال حكمة المتنبي في الغالب .

لن نتعرض إلى كل ما ورثناه عن الجاهلية من حكمة ، ففي طرفة وزهير ، إمامي الحكمة الجاهلية ، ما يغنينا عن ذلك . إلا أن بنا ميلاً إلى أن نعرض قليلاً للأعشى . فإذا ما تصفحت ديوانه فاسوف تصادفك قصيدة حكمية تضم اثنين وعشرين بيتاً ، لا أظن أنه قد فات المستشرقين (لاسيما مرجوليوث الذي اعتنق المرحوم طه حسين أفكاره)أن يطعنوا بصحتها. ومما يعزز هذا الظن أن بلاشير قد رفض شعر الأعشى برمته . ولعل السبب الذي يدفع إلى الطعن بصحة نسبة هذه القصيدة إلى الأعشى هوأنها تحاول الاستفادة من الانتروبولوجيا الموروثة عن عهود أقدم لتحقق توليف الموعظة توليفاً شبه كبير بالنهج القرآني :

ألم تروا إرماً وعـــــاداً أودى بها الليل والنهار

وترد فيها ألفاظ من مثل : طسم ، جديس ، غمدان ، قدار . والحق أننا لا نستطيع أن نجزم في كون هذه القصيدة من نتاج الأعشى أو من المنحول . فمن المحتمل أنه كتبها متأثراً بأسلوب القرآن الذي عاصر ظهوره كله تقريباً ، كما أن من المحتمل أنها نسبت إليه في عصور إسلامية لاحقة ، وإن كنت أجنح صوب الرأي الأول . وأياً ما كان الشأن ، فإن حكمته خاويةمن الشاعرية.وهي لا تعدو كونها نمطاً من الوعظ الفقير بالمعطيات المؤثرة في النفس ، لأنها تعظ بمن غبروا ، أي بالغائب ، في حين يعظ المعري بما هو كلي الحضور ، بالتراب الذي هو « من هذه الأجساد » .

سابعاً ــ الصورة :

تبدو الصورة الجاهلية في كثير من الاحيان ترتيباً للواقعة لا للمشاعر ، وهو ترتيب يجعل من معلقة عمرو بن كلثوم منظومة لجملة من الوقائع يكمن وراءها انفعال نزق لا يصلح ضابطاً للموضوعات بحيث يتمكن من إعادة صياغتها صياغة شاعرية ، ومادة هذا النزق هي أضمامة الاحداث التي يقدمها لنا لتكون مجمل المعلقة ، إذ هي مجموعة من الاعمال البطولية والقتالية يسردها سرداً تاريخياً مغموساً بالنزعة الفخرية . فالشاعر هنا يخضع الداخل للخارج ، في حين يفعل الشاعر الناجح نقيض ذلك تماماً ، اذ هو يخلع ذاته على الموضوع دوماً ، لأن الشعر الوجداني موقف ذاتي من المحيط ، ولو كان على عكس ذلك لغدا علماً . إن هذا الشح في الذاتية والعاطفية الذي يسم الكثير من القصائد الجاهلية ، والكثير من أبيات القصيدة الواحدة ، هو العرقوب الأخيلي للشعر الجاهلي . إنها تحاول كثيراً ، ولا أقول دائماً ، ولا غالباً ، أن تنسق الوقائع والحيثيات في شذرات ، أو وحدات صغيرة ، تتباين كثيراً أو قليلا ، بدلاً من أن تنسق الداخل النفسي (أي تلمه في موقف عاطفي) للشاعر والمتلقي على السواء . وربما كانت قصيدة كمعلقة عمرو بن كلثوم ذات مدلولات وجدانية أو شعورية في حينها ، وكذلك شأن الكثير من الشعر الجاهلي ، إلا أنها لا تعني شيئاً شعرياً بالنسبة الينا اليوم ، ولا قيمة لها إلا كوثيقة تاريخية أو اجتماعية ليس إلا ، إذا استثنينا بعض ابياتها .

إن انكباب الشاعر الجاهلي على تنسيق الوقائع والحيثيات ، وعلى وصف ظواهر الطبيعة وصفاً له لون موضوعي محايد (ليس دائماً بالطبع) ، هذا الانكباب لا يمكن أن نعزوه إلى غير ضغط الموضوع الخارجي على

الروح الإنسانية التي تحاصرها طبيعة لا ترحم . فبدلا من أن تكون الصور الشعرية بنيانات وجدانية تنتسب إلى الداخل النفسي أكثر مما تنتسب إلى الخارج الموضوعي ، بدلا من أن تكون خلعاً للذات على الموضوع ، أو انفعال الذات إزاء الموضوع ، فاننا كثيراً ما نلقى الوقائع هي الآسرة للشاعر ، في حين كان عليه أن يأسرها بدوره . وتنجح لامية العرب في هذا المضمار إلى حد كبير ، لذا أملك أن أعدها خير بنية وجدانية شيدتها الجاهلية ، إن لم تتفوق عليها معلقة طرفة .

ولدى قراءة القصيدة الجاهلية ، نشعر في كثير من الأحيان أن الصورة لا تعدو كونها تابعاً للواقعة ، شيئاً ملحقاً بها ، وليس صميمياً ، في حين ينبغي في الشعر الآبد أن تكون صورة الواقعة غلافاً يغشي العاطفة ويبطنها من الداخل ، بل تنحل فيها العاطفة انحلال النسغ في النبتة وذوبان الحمرة في الوردة . ولكي أبين ما أعنيه ، دعني آخذ هذين البيتين لمجنون ليلى :

كأن القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت ... تجاذبه وقد علق الجناح

فالقطاة هنا هي البديل الموضوعي لعاطفة الشاعر (أو لنقل موقفها برمته هو هذا البديل) ، بحيث يستحيل أن تتبدى هذه العاطفة وأن يستجيب لها المتلقي إذا ما حذفت القطاة وصورتها في الفخ ومجاذبتها اياه كي تخلص جناحها من طوقه. وفي وسعنا أن نلمس بوضوح أن العاطفة هي القطاة المصيدة والقطاة المصيدة استحالت إلى عاطفة ، الأمر الذي يفضي بنا إلى القول بأن ثمة علاقة وحدة عضوية بينهما . العاطفة هاهنا صميمية

في الصورة تقيم معها مركباً متلاحم الخلايا والعناصر ، بحيث يتعذر فصل إحداهما عن الاخرى .

ومن البدهي أن الشعر الجاهلي يعج بمثل هذه الصور ، بل وفي معلقة عمرو بن كلثوم نفسها نجد صورة من هذا القبيل ، وإن كانت تقل عنها روعة بسبب افتقارها إلى لفظة تشير إلى الحركية ، الشيء الذي تحققه لفظة « تجاذبه » في الصورة السابقة :

فما وجدت كوجدي أمسقب أضلته فرجعت الحنينـــا

نرى « أم سقب » (الناقة ، والسقب ولدها) بديلا موضوعياً للعاطفة ، شأنها شأن القطاة ، فقد صرف الشاعر عاطفته عن ذاته ومحورها حول الناقة ، لتعود هذه العاطفة عليه ، بسبب من كون الناقة تشبيهاً له . والصورة هنا تقدم لنا ناقة فقدت ولدها فراحت ترجع الحنين اليه . والموقف الوجداني للشاعر أرقى من موقف هذه الناقة ، لأن الناقة لم تجد كما وجد هو . إن تماثل الصورتين (صورة المجنون وصورة عمرو ابن كلثوم) يكمن في أن كلا منهما تقدم أزمة عاطفية تتسم باللوعة ، فالقطاة في أزمة مصيرية ، والناقة في أزمة مروعة لفقدان الابن . ولما كانت عاطفة الأمومة هي أقوى الدوافع الوجدانية عند الانسان ، كما أثبتت الدراسات النفسانية التجريبية (ونحن نقف من هذه الناقة موقفاً إنسانياً لا حيوانياً ، إذ قد تكون عاطفة الأمومة عند الحيوانات أقل مما هي عليه عند الانسان نظراً لكونه وعياً يعي ذاته) ، لذا ترانا نتفاعل مع الشاعر تفاعلاً عميقاً ينبثق من أعماق الدافع الأمومي أو الأبوي .

والبيت اللاحق لهذا البيت في المعلقة أرقى منه ، لأنه يتمثل الآن

بالأم البشرية لا الحيوانية وبذلك ينجح الشاعر في التدرج العاطفي من الاسفل إلى الأعلى ، ومن درجة تفاعل وجداني إلى درجة ارقى منها ، وبذلك يكون أتى بتنويعين على موضوع واحد ، فاستثارنا بالتنويع الأول ، ثم عاد فرفعنا من جديد إلى نقطة أشد علواً في سلم العاطفة أو سلم الانفعال . ولكن هذه اللحظات نادرة في معلقة عمرو بن كلثوم ، وهي ليست غالبة على الشعر الجاهلي جملة .

هذا ما عنيته حين قلت أن العاطفة حلول في الصورة بحيث تقيم معها وحدةهوية لافكاك لعراها . أما كيف تكون العاطفة ملحقة بالصورة ، أعني لا تقع في صميمها بل على حواشيها ، بحيث نشعر أن الصورة خاوية من الداخل كزجاجة أفرغت من سوائلها ، فهذا ما يمكن تبيانه بأمثلة كثيرة نقتطفها من الشعر الجاهلي . اليكم هذا المثال من معلقة زهير :

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأياً عرفت الدار بعد توهم

يحاول الشاعر أن يؤثر فينا عبر موقف تستجمعه لفظتا « لأي » و « توهم » ، فهو يريد أن ينقل الينا تجربته ومعاناته في محاولته للتعرف على الدار ، ولكن تفاعلنا معه لا يتعمق مهما نحاول تشرب تجربته وحالته النفسية ، لأنه قدم سبباً منطقياً للجهدوالتخمين اللذين اعتریاه في سبيل التعرف . أعني الحجج العشرين . مثل هذا التعرف إنما يتم من خلال التذكر المجهد ، في حين كان ينبغي أن يتم ، مثلا ، من خلال خبرة معينة ترتبط بكافة تفاصيل المكان المحفورة في وجدان الشاعر ، والتي لا تنسى نظراً لعلاقة الشاعر القلبية بها . نشعر إذن أن تواصلنا معه واهي الرابطة ، وان عاطفته هامشية لا صميمية . ولولا ما يحمله البيت من انفتاحية تخيء صدى آخر غير صداه الظاهري ، لا نعدمت فيه الشاعرية

وماتت . وهذا الصدى الآخر يتجلى في أنه يحاول استعادة لحظة غابرة ، والانسان مولع بماضيه ، حزين على فراقه . ويحمل كذلك صدى ثالثا هو حفاظ الشاعر على الوداد وثباته طيلة عقدين من عمره على الحب . إن مانعجب به هناهو الإخلاص. وهذه الخلفية، التي يشف عنهاالبيت دون أن يصرح بها ، هي اقحامات من الخارج يوحي بها الشاعر دون أن يقصدها . إن هذين البعدين هما من البيت ، ولكنهما أشبه بالبخار الذي يحيط بصفحة البحر ، منبثقاً منه دون أن يكون فيه — . فهما من ملحقاته لا في صلبه، ولعل الشاعر لم يقصدهما في وعيه ، بل هما مما يشعه اللاوعي على المضمون الواعي . ولنحذر من الذهاب الى أن هذا من قبيل الرمزية ، لأن كل بعد للبيت الرمزي هو عمق جديد ، هو طبقة جيولوجية أعمق ، وبالتالي هو شيء صميمي ، يقع في كيان البيت لا على حاشيته .

ولنصدم هذا الموقف بموقف لشاعر آخر .ولعل مثل هذا الصدم المقارن سيمكننا من استجلاء الضحالة الوجدانية ، أو لنقل العاطفية ، في موقف زهير ، وفي الكثير من الصور الجاهلية أيضاً :

لو بدلت أعلى مساكنهـــا سفلا وأصبح سفلها يعلو
فيكاد يعرفها الخبير بهـــا فيرده الاقـــواء والمحـل
لعرفت معناها لما احتملـت مني الضلوع لأهلهـا قبل

هنا صورة للمنزل أسفله أعلاه ، يكاد يعرفه من خبرة لولا أن خرابه يمنعه من ذلك ، فلا يعرفه رغم خبرته . ولكن المتحدث هنا لا يعجزه الخراب ، فيتعرف عليه بقوة معاناته وشوقه إلى سكان ذلك المنزل . إن ضلوع الشاعر المثقلة بحب أصحاب المنزل تخلق لديه حدساً وقوة استبصار داخلي تكشف أمامه الحقيقة المتلاشية أو المغيبة ، وهذا استبصار أشبه بالكشف الصوفي الذي لا يتم عبر العقلانية أو اللجوء إلى سبل الاستدلال المنطقي . لقد تحول الحب إلى منهج معرفي ، وهذا لعمري أرقى تفجير لطاقات الروح . إن الموقف هاهنا تتكشف أعماقه وأصداؤه وكافة أبعاده دفعة واحدة ، ودون تحليل ، لإن الانكشاف يأتي طبيعياً وعفوياً بسبب من غياب العقلانية ، أو أي لون من ألوانها ، أما زهير ، فانه بتوهمه المجهد ، يحاول أن يكشف بالعقل لا بالقلب ، وهذا ما يوحي به البيت إيحاء خلفياً على الاقل . وهذا النزوع العقلاني عند زهير هو الذي جعل منه حكيماً . ولما كان يحاول أن يكشف بالعقل ، فانه يبقى خارج الوجدان ، في حين تأتي الابيات الأخيرة لتنم عن خلع عميق للذات على الموضوع . هذه هي الوجدانية ، فهي الشعر إذن .

اما الخواء العاطفي في كثير من الصور الشعرية الجاهلية ، وهو ما يحرم هذه الصور من الشاعرية ، في الكثير من الحالات ، فمواضعه أكثر من أن تحصى . وليس ثمة من داع للاسهاب في هذا الموضوع ، إذ يمكن لمن يشاء أن يرجع الى أية قصيدة جاهلية لاصطياد الكثير من الدلائل . بيد أنه يخلق بنا أن نقدم تعليلاً نفسياً سريعاً لهذه الظاهرة . ليس الجاهلي دونما عاطفة ، فالإنسان البدائي ، رغم همجيته وشراسته التي لا ترحم ،

أرق نفساً من المتحضر وأصفى ، لأنه أقل تعقيداً . ولكن مباشرته الحسية ، وتقديمه للموضوعات كحضور مرئي ، بحيث تغدو القصيدة سيالة وقائع متلاحقة ، تقرن البسيط إلى المعقد ، وتلحمهما في نسيج واحد ، هو المسؤول الأول عن الخواء العاطفي للصورة الجاهلية . وقد تجد هذه الظاهرة تعليلاً آخر في النزعة الخبرية والوصفية اللتين تثقلان العقل البدائي ، فهو دائماً يتوخى الدقة في وصف الاشياء لأنه يدرك الجزئيات قبل الكليات وبالتالي فهو قليل القدرة على التعميم والتجريد أيضاً . وهو إذ يقدم الخبر يقف بعيداً لاذائباً فيه وذلك نتيجة لميله إلى الصدق ، هذا الميل الذي يكتسبه من الفطرة ، ومن النفسانية البدائية التي تسود في مرحلة ما قبل العلمية . انه خضوع الداخل للخارج بسبب من ضغط موجودات البيئة على الروح ، ومثل هذا الضغط يولد في الروح ميلا إلى تشرب الموضوعات كما يتشرب الاسفنج الماء ! ان هذا الموقف المغرق في اللاذاتية في بعض الأحيان (وهذا تعبير لايعني الموضوعية بالضرورة ، بل شيئاً يفتقر إلى الوجدانية إلى هذا الحد أو ذاك) هو الذي يضع الأشياء خارج النفس بعد أن تشربتها وأخرجتها بغير ما تلوين من الشعور بحيث تغدو محاكاة للأصل تشبه التصوير الفوتوغرافي . ومهما أشدد على حقيقة فحواها ان هذا القول لا ينطبق على روائع الادب الجاهلي ، أو على الكثير من اللحظات الابداعية للقصيدة الجاهلية الواحدة ، فإنني لن أفيها حقها من التشديد .

في العصور البدائية يقوم الشعر مقام العلم ، بل هو يمثل جملة الثقافة تقريباً ، من حيث كونه رصداً لكل حالات المجتمع والحياة . والدليل على ذلك أن الجاهلية لاتعرف نوعاً آخر من أنواع النشاط الفكري والعقلي ،

إذا استثنينا بعض الامثال والكتابات أو الأقوال النثرية القليلة الكم والضئيلة الشأن . ولما كان الشاعر هو العالم والمربي والفيلسوف ، وربما مجسد القيم الدينية والأخلاقية ، ، فانه مطالب بالموضوعية والدقة وبذل الجهد للابتعاد عن الذاتية .

فالوصف الجاهلي ، لذلك ، حتى في أحسن حالاته أحياناً ، قد ينال اعجابنا دون أن يحرك مشاعرنا . فعندما يصف امرؤ القيس جواده فإنه يذهلنا بهذه الحركية العجيبة التي يتمتع بها فيمتعنا ، فنشعر أننا في سيرك يعرض حيواناً ذا قدرة على الحركة عجيبة :

مكر مفر مقبل مدبر معـــاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

ورغم أن الصورة من أرقى أنواع التصوير الفني (١) ، فاننا لا نتفاعل مع الموقف تفاعلا عاطفياً، بقدر ما يجذبنا التصوير كتصوير ، أو كتقنية ، لأن الشاعر هنا يصب قوة ادراكه على الحصان صباً خارجياً، أي كما لو كان عالماً ، أو خبيراً بالخيول ، فيقدمه عبر آلة تصوير ، مما يحرم الصورة من أن تتلون باللون النفساني للشاعر . وكل الذي تملك قوة الصورة أن تفعله فينا هو استثارة الشعور بالقوة (وهذه مسألة نفسانية

---

(١) تكمن هذه الفنية ، لافي الحركية المذهلة وحدها ، بل وفي التفاعلات التي يقدمها الشطر الأول (مكر ومفر ، ثم مقبل ومدبر ، والاهم من ذلك ان هذه التقابلات تتم «معا» ، مما يوحي بتساكن المتضادات) . اما الشطر الثاني فلايقدم – من خلال عبارة «حطه السيل من عل » – الحركية وحدها ، بل هو يقدم الصلابة المتحركة كذلك ، وهي ماتشير اليه عبارة « كجلمود صخر » . ان اجتماع الصلابة والحركة معاً في الشطر الثاني هما اللذان يرفعان الشطر الأول إلى الذروة ، وذلك لما يوحي به هذا الاجتماع من صوت مدو حتى ليكاد يسمع .

لاريب) ، ولكنها قوة الوقائع ، لاقوة الانسان ، مما يجعلنا نعي خلو الصورة من الأنسنة ، أي ضعف العاطفة التي ينبغي الاتكون حاضرة في الصورة فحسب ، بل وذائبة فيها كذلك .

ومع ذلك – وهذا ما يمكن ملاحظته في البيت السابق نفسه – –فإن الشاعر الجاهلي حين ينزع إلى التصوير (وهذه اولى ايجابيات التصوير الجاهلي) إنما يتعمد بعث الحيوية في حواس المتلقي ، كي تتمكن تلك الحواس من ممارسة المضمون الشعري للصورة . غير أن هذا المنزع يرتكز داخلياً على حضور المحسوسات في ذهن الشاعر حضوراً حلولياً ماثلاً في الروح على الدوام . ان استثارة الموجودات – – بوصفها موضوعات خارجية ، مثيرات ، تتقوم بها حياة البدائيين – لحواس الشاعر استثارة ضاغطة ذات ثقل وتراص ماديين ، هي التي تهب الصور الشعرية ، او البنيانات الادراكية لهذه الموجودات، قدرة على استثارة القارىء .

والذي يفضي اليه هذا الحضور الكلي للمحسوسات في وعي الشاعر أنه يقوده إلى استيعاب الخصوصية القوامية أو الكيانية – وان شئت قلت الماهوية – لكل موجود أو موضوع يتعامل معه تعاملا وقائعياً ، حتى وإن تكن خصوصية مادية حسية . ولذا تراه ينزع كثيراً إلى استخلاص هذه الخصوصية – أو الخصوصيات – بغية حشدها في صورة واحدة لموصوف واحد . ولنتمثل على ذلك : يحاول امرؤ القيس في المعلقة أن يقوم بتكثيف الخصوصيات الايجابية لموجودات البيئة (خاصرة الظبي ، ساق النعامة ، مشية الذئب) ليسبغها على الموصوف في محاولة تنحو شطر ابتكار المثالي المجرد – المجسد ، أو تحويله إلى عياني مجسم .

انه باستلاله للسمات الايجابية للحيوانات الأخرى بغية اسباغها على كائن عياني (الجواد . راجع البيت ٦٠ من المعلقة) إنما يحاول اعادة تشخيص المثالي وصياغته . وبوسعنا أن نربط بين نزوع التصورات نحو التعين وبين اتجاه المشاعر صوب الحسية الجسمانية . بحيث نرى صلة القربى بينهما على أنها خصيصة أساسية لذات ما برحت تعيش في فجر الوعي ، وتحدها عيانات ، أو كيانات .. أجسام ، شديدة الضخامة والحجم (قفار ، جبال ، أودية . . . الخ) .

إذن ، الأشياء في البيئة الجاهلية حضورها امتلاء، بحيث تحفر وجودها على صفحة الوعي حفراً (الشمس الحارقة ، الجفاف الجائح ، السيف الباتر ، الظمأ الشاوي ، الجوع الواخز للأمعاء . . . . الخ) . ومن هنا كان ميل أمرىء القيس بخاصة ، والشاعر الجاهلي بعامة ، الى التشبيه ، وكذلك إلى الوصف والنزعة الخبرية . ومن هنا كان ميل زهير الى التصوير أيضاً . فالموجودات ضواغط ، كوابيس ، تعصر الروح من الخارج وتخرق ثقابها لتسكن في داخلها ، مما لا يتعذر معه تجاهل الأشياء ، كما لا يتعذر معه خروجها مع الوعي حين يحاول أن يعبر عن مكنونه . والحق أن التشبيه أدراك علاقات وروابط تقوم بين الكائنات ، وهذا هو تعريف الذكاء ، او لنقل أحد تعاريفه . ومن هنا كان التشبيه الناجح ذكاء ، ولقد أبدع أمرؤ القيس في مضمار ادراك العلاقة بين هذا الشيء وذاك . ولنأخذ ، على التمثيل ، تلك الحركية الرائعة في تشبيه صوت جريان الجواد بغليان المرجل (المعلقة ، البيت ٥٦) ، وكذلك تشبيه الجبل الذي يلفه المطر بشيخ هرم يدثر كساء . ثمة علاقة ظاهرة بين صوت الخبب وصوت الغليان ، إذ يستدعيان إلى الأذن إيقاعاً واحداً ، كما أن هنالك علاقة بين ارتفاع

حوافر الجواد وارتطامها بالأرض ، وبين قيام وانطفاء فقاعات الماء إذ يغلي . وهذه هي الصورة البصرية . انه يجعلك تمارس الاحساس بالواقعة التي يقدمها اليك ، حتى وكأنك تساهم في الفعل حقاً ، وتمارسها بحاستين لا بواحدة فقط : السمع والبصر ، الأمر الذي يدفعنا نحو الظن بأن الحواس الخمس عند البدائيين هي أقوى مما هي عليه عند المتحضرين ، وذلك لأسباب بيئية وحضارية اسنا بصددها الآن . ولعل قدرة الشاعر على تصوير الحركة انما ترد إلى ممارسته — كفارس — لركوب الخيل وبعض الحيوانات السريعة الأخرى ، والى حاجة العربي ذي البلاد الواسعة الرقعة إلى السرعة .

أما التشبيه الآخر (الجبل في مقابل الشيخ) فلا يقدم الا صورة بصرية حيث يمثل الثبات والسكون بالثبات والسكون ، ومرد هذه القدرة على هذا النوع من التشبيه هو رسوخ العيانات الطبيعية في الواقع الموضوعي وفي وعي الجاهلي الذي يمارسها في كل آونة . فالشيخوخة ساكنة سكون الجبل ، والعكس صحيح ، ولهذا لجأ إلى ذلك التشبيه . ولكن لماذا جاءت الصورة الأولى سمعية وبصرية في آن معاً ، بينما اقتصرت الثانية على البصر وحده ؟ ان الفرق بين الصورتين هو الفرق بين الحركية والسكونية ، وبدهي أن صورة تفتقر إلى الحركية لن يكون للسمع فيها نصيب يذكر . ولكن هاتين الصورتين توحيان ، بل تنمان ، عن ادراك لوجهي الواقع : تحوله وثباته .

قلنا أن كثيراً من الصور الجاهلية تخلو من العاطفة ومن تلوين الشاعر للأشياء بلون مشاعره . ورغم كل ذلك فان الوقائع الخارجية كثيراً ما تظهر وكأنها امتداد لذات الشاعر ، أي أنه كثيراً ما يلون الأشياء بروحه وأعصابه ، وبذلك يحاول العالم المثالي ، أو عالم الروح والأعصاب ، أن

يتشخص في الموجودات الموضوعية ، وأن ينكشف بها ، أو من خلالها . ومن هنا جاءت واقعية الشعر الجاهلي وصدقه في الانفعال معاً ازاء المعطى والعياني . ان الحسية التي يتسم بها هذا الشعر ، والروح الجاهلية بعامة ، لا يمكن أن تعزى بمجملها إلى البدائية والاندلاق البشري في الطبيعة وكفى ، بل هي أصل تعبير عن الصدق والبعد عن الزيف والافتعال. فللشاعر الجاهلي من العالم الخارجي موقف أشبه بموقف الصوفي من الكون ، في كثير من الأحيان ، أي أنه ينطفىء في التجربة . . في الفعل . . في العياني (كأنطفاء الشنفرى في ذئبه) ، بحيث لا تميزه عن التجربة خصيصة ، فيتمثلها وتتمثله تماماً ، حتى لا نراه يغايرها في شيء أحياناً . ولذا نراه يصوغ الروحي صياغة مادية عبر أحاسيس تجسيمية . فالعياني يمثل دوماً في العقل الجاهلي ويتمطى آخذاً أبعاده كافة . ولكن هذا لا يعني أن الوعي الجاهلي آلة تفقس نسخة أخرى للواقع الموضوعي ، بل هو كثيراً ما ينتجه انتاجاً ذاتياً ويعيد صياغته في وجدانه بحيث يصبغه بخصوصيته الداخلية الفردية (ومن هنا يتمايز هذا الشاعر عن ذاك ، رغم ما بينهما من خصائص مشتركة مردها إلى العالم الواحد الذي انتجهما ، بحيث تحس بأن شعراء الجاهلية تجليات شتى لظاهرة واحدة هي روح العصر المبنية على شروط البيئة الجغرافية والطبيعية) . ولما كان الشاعر الجاهلي يلون الواقع — واقعه الخاص — بالعام الانساني ، فإن البشر طراً يتفاعلون مع الشعر الجاهلي في كل زمان ومكان .

والصورة أو الحقيقة المكانية لحظة نفسية في القصيدة الجاهلية مثلما هي عيان موضوعي ، لأن الشاعر يربط المكان دوماً بحالة غرامية أو انفعالية من نوع ما . انها بديل خارجي للمثال ، ولكنه مثال ينزع إلى

التجسيد . . ان جزئيات المكان وتفاصيله تتناسق في الروح وتتساوق . ويترك هذا التناسق والتساوق تأثيراً في نفس المتلقي فحواه أن الشاعر يعيد صياغة المكان وتشكيله من جديد ليفرغ في داخل هذه الصياغة مكبوتاً (الحنين إلى معانقة البرهة المتلاشية في خضم الفائت الميت) لا يمكن افراغه وفقاً لنهج حسي الا من خلال شكل (طلل ، مثلاً ، أو مكان مهجور ، أو موضع له ذكريات معينة) . وفي هذه الحسية تثبيت للصورة في الذهن . ولكن المكان كثيراً ما يخضع للمنطقية والموضوعية عند الجاهليين .

ويخفق الشاعر الجاهلي كثيراً حين يحاول أن ينتج نسخة طبق الأصل عن الواقع ، وتلك هي حالة معلقة عمرو بن كلثوم التي تحاول أن تقدم مثل هذه النسخة . ان الوعي هنا لم يحاول اعادة صياغة الواقع من جديد كما تعيد النحلة صياغة الرحيق فتحوله إلى عسل . انها منطقية وليست شاعرية في أغلب لحظاتها . بل هي مجموعة أخبار . ويحق القول نفسه على معلقة الحارث بن حلزة إلى حد كبير ، ففيها تأريخ لبعض أخبار العرب .

إن جوهر الوهن في الشعر الجاهلي ، وربما في الآداب البدائية برمتها ، لا يتمثل في حسية صوره ، وعيانية مضامينه ، كما قد يزعم بعض المفتونين بالتجريد والضبابية ، ولا في تقنياته التعبيرية المباشرة ، ولكن هذا الجوهر كامن في كونه يقدم مشاهده الوقائعية تقديماً وصفياً يعترف بموضوعية الحقيقة الزمانية . وهو بهذا أشبه بالفن القصصي الذي يساوق الفعل عبر النسق الطبيعي للزمان ، أي هو يأخذ اتجاهاً معيناً يمتد فوقه ويتتالى على شكل سلسلة لحظات متلاحقة ، وهذه هي موضوعية الزمان عينها . ووفقاً لهذه الموضوعية تتناسج القصيدة الجاهلية ، في حين ينأى الشعر المعاصر ، وهو الأنضج بالطبع ، عن هذه الموضوعية ويقدم تمثلات الوقائع وكأنها

كتلة شعورية متراصة ، وان كانت ذات بعد عقلاني ، تختفي فيها القطيعة الزمنية ، أو التفتت الزمني إلى لحظات متمايزة ، وتذوب . والحق أن مطلع القصيدة الجاهلية ، أو الوقوف على الرسوم الدوارس ، هو أول برهة تنبذ موضوعية الزمان ، نبذاً نسبياً على الأقل — وإن كانت تحتفظ بموضوعية المكان إلى هذا الحد أو ذاك في بعض الأحيان — وتخلو من الفواصل بين أطرافه . وبهذا تخلص المطلع من الخلل الصميمي في الشعر الجاهلي ، ولذا فإنه يستطيع ان يستثير انفعالات المتلقي ، حتى في مجتمع متحضر . ولئن لم نستطع اليوم أن نتفاعل مع هذه البرهة تفاعلاً تاماً ، فما ذاك الا لأنها تقع خارج تجربتنا المعاصرة ، وبعبارة أخرى ، لأنها من الآني الجاهلي ، أي من خصوصيات مرحلة تاريخية معينة ، وليست من الخصائص العامة للآداب . فلا غرابة في أن نبذها الاسلاميون — وهم الأقرب إلى الجاهلية — منذ مطلع عهدهم . إن العصر الذهبي للمجتمع لم يعد قابعاً خلفه بل أمامه ، وهذا ما لعب دوراً في اسقاط الطللية .

وربما استطعنا أن نجد تعليلاً لموضوعية الزمان عند الجاهليين في كونها تنجم عن نزوع العقل البدائي نحو الخبر والقصة . ولكنني أود أن أنبه ، وبإلحاح ، على أن موضوعية الزمن أمر يختلف عن التفاصل الظاهري للقصيدة الجاهلية ، بل على النقيض من ذلك ، إن ما يخفض من حدة هذه الموضوعية هو هذا النوع من التفاصل ، لأنها تمنع استمرارية التسلسل الزمني . ولننتبه دوماً إلى أن هذه الموضوعية هي النسقية ، أو التسلسل الذي يواكب انفلات الآنات من عقرب الساعة ، فالزمن يسير دوماً إلى الأمام وباتجاه معين ، وهذه هي موضوعيته عينها . إن «الأرض اليباب» لاتعترف إطلاقاً بموضوعية الزمن ، ومع ذلك فهي متفاصلة تمام التفاصل بغض

الطرف عن كون جزئياتها كبيرة أو صغيرة . ولنذكر دوماً هذا البيت الذي جاء فيها : « أدعم بهذه الشذور أطلالي » ، ولنذكر كذلك رأي صاحبها حين قال : « إنها قصيدة هيولانية مبعثرة » .

أما المنطقية فهي من مواطن الضعف الاخرى في الشعر الجاهلي :

والأدب لا يعرف المنطق ، إذ هذا من اختصاص الفلسفة والعلوم وتتجلى هذه المنطقية ، أول ما تتجلى في حكمة زهير ذات النزعة العقلانية ، وفي موضوعية الشاعر الجاهلي عند الوصف ، وفي إخضاع الذات للموضوع في الغالب ، وباختصار في الاعتراف بالزمان والمكان على أنهما زمان ومكان . فالشعر الجاهلي يخلو مثلاً من هذه العبارة السيابية (البسيطة في شكليتها والعظيمة في مضمونها) : « هلم ، فليل آسية البعيد مداه يدعونا » التي تجعل لآسيا (مكان) صوتاً يصدر عن ليلها الذي يوجه الدعوة إلى المبادرة ، وهذا أمر يخالف المنطق كل المخالفة لأنه يشكل المكان تشكيلاً نفسياً لا عقلياً . وفي هذا يتبدى قصور الخيال الجاهلي . وسبب هذا القصور — كما أسلفنا أكثر من مرة — هو النزعة التجسيمية لدى البدائيين ، فضلاً عن أن الشعر كان يمثل جل الثقافة في تلك المرحلة .

والحق أن هذا التقطع المفاجيء ، أو لنقل هذه الهوّي العميقة التي تحجز بين لحظات القصيدة الجاهلية ، بحيث تحيلها إلى مجموعة متمايزة من العناصر ، قد يمكن أن تعزى إلى تمايز الكيانات الموضوعية في ذهن الجاهلي ، بوصفه ذهناً يدرك الجزئيات بدقة أكثر مما يدرك الكليات . ولنا أن نرد تمايز الكيانات الموضوعية هذا إلى صفاء عناصر الطبيعة وتمايزها وإمكانية رؤيتها بجلاء بسبب من امتلاء وكلية حضور الشيء الواحد ، مما يحرم الجاهلي من إدراك الأشياء في وحدتها

إن تفاصل القصيدة الجاهلية ، هذا التفاصل الذي ألح على كونه ظاهرياً أكثر منه باطنياً رغم عمقه الفوري ، قد يوحي لنا بأن عناصر التجربة ، وتعينات الطبيعة ، وبالتالي بنياناتها الإدراكية ، تنبثق في وعي البدائيين انبثاقاً ، ولا تتداعى التداعي الحر المترابط والمتواتر الجزئيات تواتراً متلاحماً . مثل هذا الانبثاق الفجائي هو المسؤول عن ذلك التفاصل . وهذا ما لا نفترضه افتراضاً قبلياً بل نستقرؤه استقراء من القصيدة الجاهلية . ومن هنا كان لدراسة الشعر الجاهلي دراسة تحليلية أهمية انتربولوجية تفيدنا في تحليل الادراك عند الأقوام البدائية ، وأهمية نفسانية تفيدنا في فهم طرق التفكير والإبداع عند الأطفال الذين يملكون عقلاً أشبه بعقل البدائيين . ولما كان تفاصل القصيدة الجاهلية يوحي بأن الوجود لا يتناسق في مدركات ومفاهيم متعضونة في وعي البدائيين ، وبأن الطبيعة ليست كلاً عيانياً ، بل تمزقات وشظائر ، كان في ميسورنا أن نذهب إلى أن السمة الأساسية لعقل البدائيين والأطفال هو العجز عن إدراك الوحدة العضوية للوجود ، وبالتالي عدم القدرة على الربط وإدراك العلاقات ، إلا في لحظات نادرة ، ولدى بعض عباقرة البدائيين فقط . وربما استطاع التحليل المستأني والعميق ، والمتصف بالشمول والعمومية ، أن يكشف عن السر في عدم قدرة العقل العربي على التجريد المكثف ، الأمر الذي لا يعوز العقل الأوروبي الحديث ، بل والعقل الإغريقي القديم .

ثامناً — الموسيقى :

تعوزني القدرة على تحليل موسيقى الشعر الجاهلي تحليلاً نفسياً عميقاً ، وذلك بسبب من انتشار الأمية الموسيقية في ثقافتنا العربية المعاصرة ، والوعي ليس عملية فردية ، بل هو درجة من درجات ارتقاء المجتمع . إلا أن

هذا لن يحول دون إبداء رأي أولي، لعله لا يصيب إلا قشرة البنية الموسيقية للقصيدة الجاهلية ، هذه القشرة التي قلما تعجز الأذن عن إدراكها .
يشعر المرء أن القصيدة الجاهلية بنية موسيقية متناسقة ومتكاملة ، وصورة إيقاعية تعين القارىء على ترتيب وعيه لمحتوياتها . ولعل سر نجاح هذه القصيدة (حينما تنجح طبعاً ، لأنها تخفق في أحيان كثيرة) إنما يمكن أن يعزى إلى قدرتها على تنسيق مشاعرنا وتأطيرها ضمن تعيينات عاطفية ذات ثقل في النفس . ولما كانت الموسيقى هي القصيدة محسوسة ، بحيث نشعر أن لها كافة خصائص المادة المجسمة ، أو بحيث نشعر أنها جسم له ثقل ولون ورائحة ، ويشغل حيزاً في المكان ، فإن بوسعنا أن نستمتع بالقصيدة الجاهلية التي قد لا نفقه معانيها بسبب من الحاجز اللغوي ، نظراً لنجاح كليتها الموسيقية . وهذا ما نلمسه لدى طلبة المدارس الذين يرددون الشعر الجاهلي باستمتاع شديد دون فهم فحواه في بعض الحالات .

وأهم خصيصة لموسيقى القصيدة الجاهلية هي أنها ذات جلجلة تتناسب مع جلجلة الحرب . إنها موسيقى القوة اللازمة للجاهلي ، والتي تلائم موضوعات الاعتزاز والتحمس . ولعل الشعر بدأ أول ما بدأ شعر فخر أملته الظروف القتالية . وفي هذه الحال قد يكون تقليداً اقتضته ظروف المبارزة . إذ حين يبرز فارس لآخر يتحدى كل منهما صاحبه ويفخر عليه بأبيات من الشعر ابتغاء ترويعه ونقل الخوف إلى نفسه وتثبيط عزيمته وإشعاره بأنه يواجه قاتله . وهذا يعني أن القصيدة ضرب من الإيحاء بالعنف والشدة . ولقد استمر هذا التقليد في الملاحم العربية الشعبية ، وبوسع من يقرأ « تغريبة بني هلال » أو « قصة الزير » أن يلاحظه بيسر . غير أن الجلجلة الموسيقية للقصيدة الجاهلية لا تؤكد ، على اليقين ، أن الشعر قد ولد

ليخدم ظروف القتال ، بل يبقى في طوقنا الذهاب إلى أنه ربما ولد نتيجة الإحساس بموسيقى الطبيعة في العصور المشاعية أو الرعوية .

ولما كان الواقع يصنع الوعي ، كان لكل حقبة تاريخية ، ولكل حضارة معينة ، موسيقاها الخاصة بها ، المعبرة عن العناصر العرضية والواطدة في النفس ، أو في الشعور العام للمجتمع . وهكذا جاءت موسيقى القصيدة الجاهلية المتسمة بالقوة صورة عن الروح الجاهلية النزاعة دوماً إلى القوة . ففي موسيقى القصيدة يثبت الشاعر ويؤكد ذاته ، لأنها تحمل من العنف ما يكفي لتعبير الشاعر عن عنفه وعنجهيته . إنها أشبه بإيقاعات طبول الحرب . وأهم ما يميزها هو أنها حازمة صارمة لا تهن ولا تتباطأ ، بل هي تدق وتتابع باستمرار . وثمة سببان لهذا العنف : السبب النفسي ، وهو أن الجاهلي جلف وعنيف ؛ والسبب الاجتماعي ، وهو ضرورة تواؤمها مع حالة الحرب الدائرة دوماً في المجتمع الجاهلي .

و مما يسع المرء أن يلاحظه دونما كد للذهن هو أن فروع الشعر الجاهلي قلما تختلف فيها الموسيقى بعضها عن بعض ، إلا إذا اختلفت البحور بطبيعة الحال . فنحن نجد أن موسيقى الرثاء ، التي ينبغي أن تكون حزينة ، لا تختلف كثيراً عن موسيقى الفخر مثلاً ، وما ذلك إلا لأن الرثاء نفسه (وشعر الخنساء خير نمط) لا يختلف كثيراً عن الفخر أو المديح . ولنلاحظ الجلجلة والقوة والصرامة في موسيقى هذا البيت :

وإن صخراً لحامينا وسيدنـــا وإن صخراً إذا انشتو لنحار

ولنتأمل الإيقاع القطعي الذي تحمله لفظة « نحار » ، وكم فيه من صرامة وقوة . ومرد ذلك إلى أن القوة مطلوبة ، بل مفروضة ، في كل مكان ، حتى في الرثاء ، بل خاصة في رثاء الفرسان وعلية القوم .

ورغم تباين المواضيع في القصيدة الواحدة ، فإن في مقدور المرء أن يتحسس وحدة القصيدة عبر موسيقاها وإيقاعاتها ، فكأنما الشاعر يعوض عن تفكك أجزاء القصيدة بهذه الكلية الموسيقية التي تلم شتاتها في وحدة عضوية . وبسبب من قدرتها التوحيدية تمتعت الموسيقى الجاهلية بجمالية معينة ، رغم ما فيها من قوة تنفر منها الأذن المتحضرة . وأظن أن تذوق موسيقى الشعر الجاهلي هو مسألة نسبية . فالذين يتمتعون بذوق موسيقي معاصر يمكنهم من تذوق السيمفونيات الأوروبية ، والموسيقى الهندية الرومانسية ، لن يملكوا الا استجابة لموسيقى الشعر الجاهلي ، في حين يبقى جمهور الناس في بلادنا ، وهو الجمهور المحروم من الذوق الموسيقي ، على صلة معينة بموسيقى القصيدة الجاهلية ، التي تمازج وعيه وتمتزج به ، نظراً لما تختزنه من قدرة على التحميس والروح الخطابية .

تاسعاً ـ الجاهلية والانتربولوجيا :

ليس لهذا المقال من غرض انتربولوجي ، إذ هو مكرس للشعر الجاهلي فحسب . غير اننا لن تغيب عن بالنا حقيقة مؤداها أن الانتر بو لوجيا هي الروح في تجلياته ضمن اطر الشروط البيئية والواقعية ، بالتالي فهي تشمل الشعر والأدب وكافة انماط النشاط الإنساني ، بوصفها تحققات للروح . كما ان شغفي بهذا النمط من الثقافة سيحول دون أن أمر به في مقال كهذا . والأهم من ذلك كله هو وجود صلة حقيقية بين التراث الجاهلي جملة وبين الانتربولوجيا ، اذ سيتعذر ، وربما سيستحيل ، إرساء قواعد الانتربولوجيا العربية دون تحليل الشعر الجاهلي ، وسيمتنع كذلك استيعاب نفسانية شعب خارج أطر الظواهر الانتربولوجية .

و ليست الانتربولوجية العربية ، أو المتفرعة عن الدراسات الجاهلية ، معنية بالأسطورة فحسب ، بل هي تطوي في دائرتها مسائل اجتماعية واقتصادية وعقائدية ونفسية كثيرة أيضاً ، ولعل من بينها مسألة وأد البنات في العصر الجاهلي . أفكان وأد البنات يتم خشيةعار اختطافهن ، أمأنعار اختطافهن كانيتمنتيجة لوأدهن ؟ أجدني أميل إلى الشق الثاني مني إلى الشق الأول . لقد كان وأد البنات يخلق فيضاً في الرجال ونقصاً في النساء ، ومن هنا كان الأمر يقتضي زواجاً من نمط تعدد الأزواج ، لا الزوجات ، وربما وجد هذا النمط الزواجي في شبه جزيرة العرب إبان عهود موغلة في الجاهلية . ولكن المتفق عليه أن مثل هذا النظام لم يكن مألوفاً عند الجاهليين ، إذ أن خبراً من هذا القبيل لم يرد ذكره في الأخبار التي تحدرت الينا من العصر الجاهلي ، ضمن إطار معرفتي بهذه الأخبار . لقد كانت المرأة تابعاً اقتصادياً للرجل ، فهي عالة عليه ، ولهذا السبب كان يخنقها ليتخلص منها . بل ربما كان يقتل حتى الذكور من ابنائه . وقد اشار القرآن صراحة إلى السبب المادي للوأد حين قال : « ولا تقتلوا اودكم خشية املاق » . ولعل مما يزيدني دعماً في هذا المذهب مثل ، أو قول مأثور عن العرب ، ورد في « أمالي القالي » (الجزء الثاني ، ص ٥٥) : « خفة الظهر احد اليسارين ، وتعجيل اليأس (سن اليأس عند المرأة) أحد اليسرين ». ولما كان تعدد الأزواج غير مباح اضطر الشباب إلى الإغارة من اجل اختطاف زوجات الآخرين وبناتهم . والنصوص الشعرية التي بين ايدينا — سيما ديوان عروة بن الورد وأخبار وأشعار عمرو بن معد يكرب — تشي بحالة الاختطاف والمساومة على ثمن المرأة المختطفة دون لبس . أفي

ميسورنا الظن بأن مثل هذه الحالة هي موروث قديم تحدر إلى الجاهلية تحدراً رسوبياً عن عادة الزواج الخارجي ، أي الزواج من عشيرة أخرى ؟

أفلا يمكن ، إذن ، أن تصبح النصوص الجاهلية ، ومعها مجموعة الأخبار التي بلغتنا عن تلك الحقبة ، أساساً ، لانتربولوجيا عربية تستفيد من هذه النصوص، تماما كما استفاد الغربيون ،سيما العالم الألماني باخوفن ، من تراث الإغريق ؟ وقصارى القول أن الموروث الجاهلي ، والموروث العربي جملة ، هو مرعى خصب للدراسات الانتربولوجية .

عاشراً ـ ختام :

لقد تناولنا العديد من الموضوعات ، ولكننا تركنا بحراً زاخراً من البحوث دون مساس . فالتراث الجاهلي أوسع من أن يحيط به جيل بكامله ، وهو في رأينا قابل لدراسات تتجدد بتجدد الأجيال ،والدليل على ذلك أن فهمنا للجاهلية يختلف كثيراً عن فهم العباسيين لها ، بل حتى عن فهم رواد هذا القرن نفسه . ومهما يكن الشأن ، فقد أهملنا مبحثين أساسيين : الغزل والرثاء . أما الغزل ، فأرى في تناولنا للبرهة الطللية مايشير إليه ، وإن كان لايغني عن بحثه ، ولئن كنت قد تناولت تلك البرهة بوصفها حالة جنسية (مكبوحة) لاغزلية ، فلن يفوت الأنباه من القراء أن الغزل جنس مصعد ، وبالتالي فهو لايختلف عن الجنس ، إلا على هذا النحو ، وان كان حالة وجدانية أكثر منه فيزيولوجية ، في حين يجمع الجنس بين الوجداني والفيزيولوجي ، وبذا يغدو أكثر واقعية من الغزل .

أما الرثاء الجاهلي (وهو ما سنفرد له بحثاً خاصاً به) فإن السمة المميزة له أنه اظهار الميت تشخيصاً للمثل الأعلى الاجتماعي من خلال اسباغ كافة القيم المبجلة عليه . وكذلك هو حال المديح الذي لا يفترق عن الرثاء إلا في طابع الحزن المهيمن على المرثية . غير أن هذا الحزن قلما يغلغل في نفس المتلقي ، لأنه أشبه بالفخر والانتفاع منه بالأسى والتفجع ، هذا اذا استثنينا اللحظات الرثائية النادرة . وذلك ما يلمسه المرء في شعر الخنساء التي يندر أن تنتج رثاء يشبه رثاء ابن الرومي لولده ، أو رثاء أبي ذؤيب الهذلي لابنائه . ان الحاجة إلى الرجولة في المجتمع الجاهلي ، وإلى القوة في بيئة لا تحترم الضعفاء ، هي التي جعلت من الرثاء فخراً أو مديحاً . إن المثل الأعلى الاجتماعي الجاهلي دوماً يحيل إلى ذاته ، لا إلى سواه. فالخنساء تظهر صخراً وكأنه أرقى تجل ممكن للرجولة . ونحن نعجب بهذا الصخر أكثر مما نأسى عليه ، ولكننا مع ذلك نأسف لموت مثل هذا المثل الأعلى المجسد . وباختصار ، يهدف رثاء الخنساء ، والرثاء الجاهلي في الغالب الأعم ، إلى اقناع القارىء ، أو السامع بوُمها ، أن ثغرة قد أحدثت في الأسرة ، أو في القبيلة أو المجتمع ، بوفاة الرجل موضوع الرثاء . وليس أدل على صحة هذه النظرة من هذا البيت الخنسائي :

وما يبكين مثل أخي ولكن أعزي النفس عنه بالتأسي

والآن ، رغم أن للبدائية اسانيدها ، وللحضارة أسانيدها المغايرة ، فإنه يتعذر على الانسانية أن تستهلك التجربة الجاهلية ، مهما تتغير بنا الأحوال ، لأن هذه التجربة تحتوي البدائي ، قاعدة الانطلاق البشري ، ومن المتعذر بناء شيء على غير قاعدة . انها تحتوي على آصل ما في الانسان

من عناصر نفسية واطدة ، فضلا عن انطوائها على الآني العابر ، وعلى الجزيئات التي لاتهم إلا البدائي بعامة ، والجاهلي بخاصة . فلئن كان وصف لبيد للبقرة ، ووصف الشاعر الجاهلي لراحلته ، لا يهمنا اليوم ، فاننا لا نملك إلا أن نتعاطف أبداً مع لحظات الابداع المشتركة بين كافةبني البشر. فالشعرالبدائي لن يفقدقيمتهفي المجتمع الحضري المتقدم والآلي الانتاج ، لأن صوره تستثير فينا دوماً موروثاً بدائياً مخزوناً في اللاوعي البشري . اننا نتحدر من البدائية ونحمل آثارها ، ولن تستطيع الحضارة أن تطفىء هذه الآثار في ذواتنا أبداً . ولهذا فإننا نشعر — ونحن من نعيش بين ضوضاء العواصم الكبرى — أن القصيدة الجاهلية ماتني تملك أن تنسق عواطفنا عبر شتى أنماط الاثارة الوجدانية التي تحدثها فينا أخيلتها وصورها وبناها التركيبية العقلية . ولا يمكن لهذه الاثارة أن تحدث بغير عاملين أساسيين: أولهما ان البدائية تقبع تحت جلد الانسان المتحضر ، يتوارثها جيلا عن جيل ، كما يتوارث الخصائص العرقية والتشريحية ، وثانيهما أن في القصيدة الجاهلية يقيم العنصر الثابت المشترك بين كافة الارواح .

طه حسين
والشعر الجاهلي

الريادة لحظة الانبثاق العاملة على نمو الآخرا كثر من عملها على نموها الذاتي ، والساعية وراء انطفائها — كوهن — لتتيح للصاعدين فرصة تجاوزها ، وبتجاوزها وحده تحيا . انها لاتبحث عن تناميها الخاص بقدر ما تبحث عن تخطيها ، عن اللحظة التي تضمها إلى ذاتها وترتفع بها وعليها في الوقت نفسه . فالريادية عندي لاتمثل الا وعي المجتمع (بذاته وبالعالم من حوله ، وبتاريخيته قبل كل شيء) ساعة افاقته من الرقاد أو تفتحه على المعاصرة . وفي مثل هذه البرهة تكون الموجودات غائمة امام العقل ، ويكون الوعي غير متأكد من حضور الأشياء ، ولا هو بالمستوعب أبعادها . ومن هنا تأتي الإسترابه بالحقائق — حتى ما كان منها راسخاً كالطود — ابتغاء التحقق من صحتها ، بل ابتغاء تمكين الشعور من احتضانها . وكذلك من هنا يأتي ضعف البصر والعجز عن الرؤية الواضحة والرؤية البعيدة والشمولية ، أو كما قال هيجل : كل ما هو عظيم لا بد وأن يمر بألم المخاض .

بيد أن مما يؤسف له حقاً أن تستمر الريادية حقبة تزيد عما ينبغي لها أن تستمر ، أعني أن التجاوز السريع والضروري بات أمراً لا بد منه ، والا برهنا على عجزنا وقصورنا الذاتي . ان الرائد محق في أن يكون رائداً ، أما الجيل اللاحق فلاعلة لريادته الا وهنه العقلي .

والريادية ، كبرهة افاقة يعوزها امتلاء الوعي بالواقع وحضور الاشياء المنبث في الذات والمغلغل في الشعور ، هي ما كانته الثقافة العربية في مرحلة ما بين الحربين العالميتين ، هذه الثقافة التي كان المرحوم

طه حسين رائدها الأول ، فهو بحق مؤسس النقد الادبي الحديث في في اللغة العربية المعاصرة .

★ ★ ★

قبل ان اعرض لحجج المرحوم طـــه حسين في نفي الشعر الجاهلي أود أن أنوه بأهمية المنهج الجدلي وقدرته على تحليل الوقائع والنفاذ إلى الجوهر عبر الظاهرة . ولعل مما يثير الاستغراب أن يصمت اصحاب المنهج الجدلي من العرب عبر السنوات الخمسين المنصرمة عن اطروحات وشكوك المرحوم والمستشرقين على السواء ، وأن يظل الرد على هذه الاتهامات اللاغية منوطاً باناس جلهم (ان لم أقل كلهم) من التقليديين الذين تعوزهم المناهج المعرفية . وبوسعي أن أجمل الموقف بقولي بأن المنهج الجدلي هو الاداة الوحيدة الحاسمة في تخليص الادب الجاهلي من براثن المستشرقين ومن لا يزالون يُصْدُونَ آراءهم عندنا . يقول المرحوم : لو عاش الجاحظ في عصرنا لدرس الفلسفة الالمانية . وكم كان حرياً بالمرحوم نفسه أن يدرس هذه الفلسفة ، وعلى وجه الحصر جدلها بوجهيه المثالي والمادي ، اذن لما كان قبل أي ارتياب بالادب الجاهلي ، بل لا نبرى للمستشرقين يدحض مزاعمهم ويفندها .

وخير لنا أن نبدأ باثبات الادب الجاهلي ، لا بالرد على المزاعم العارية عن الصحة التي كالها المستشرقون . وان لدينا ما ادعوه بالحجة القرآنية التي يمكن عرضها من وجهتي نظر متعارضتين ، ومع ذلك تبقى صحيحة وداعمة للادب الجاهلي .

فمن وجهة النظر الايمانية يمكن القول بأن القرآن ، هذا الكتاب

الذي يشكل ذروة في جمالية الاسلوب وعمق التعبير الفني ، لم يكن ليخاطب به الله الناس لو لم يكونوا قد بلغوا مستوى من الفصاحة والفنية يؤهلهم للتواصل مع الكتاب وفهمه واستيعابه بوصفه أنظومة لعلاقاتهم الزمنية والازلية، لأن الله لايخاطب الناس الا على قدر عقولهم . فمن أين جاء للناس هذا الارتقاء في الفصاحة والفنية التي تهيؤهم لفهم القرآن واستيعابه ان لم يكن قد جاءهم عبر ثقافة سابقة على الكتاب ؟

أما من وجهة النظر الالحادية ، فيسعنا القول بأن القرآن ، وهو ما يشكل قفزة هائلة في الأسلبة العربية والارتقاء الأدبي والكتابي ، يستحيل – عقلا – أن يبلغ هذه القفزة لو لم يكن قد شرطته تراكمات كمية في التطور الكتابي شرطاً ضرورياً . ان الحياة لا تعرف الطفرة ، والتطور لا يأتي مفاجئاً ، بل يسير وفقاً لقوانين الجدل في النفي ونفي النفي وتحـــول الكم إلى نوع وصراع المتضادات داخل الكيـــان الواحد ، بحيث تقوم التبدلات الكمية ، المتعضونة داخلياً بالتبدلات النوعية للشيء ، باحداث قفزة قد تبدو فجائية ، ولكنها تفقد فجائيتها أمام العقل التحليلي ، لأنها في الحقيقة مشروطة بشوارط تفعل فعلها داخل بنية الشيء المتنامي ، وقد يكون هذا الفعل خفيا وغير ملحوظ ، وذلك يعني أن تراكمـــا عقلياً في الاساليب الكتابية قـــد سبق القرآن ومهدله . ولا يمكن أن يكون هذا التراكم شيئاً آخر غير الشعر الجاهلي . انه لا يمكن أن يكون التوراة ولا الفكر الاغريقي ولا الاناجيل الأربعة لأن كل هذه الاعمال لم تكن مكتوبة باللغة العربية ، وان كانت تشكل، بعضاً من مصادر القرآن ، الذي نهتم هنا باسلوبه وفنيته قبل كل شيء .

والحق أننا انطلاقاً من تحليل الخصائص الفنية للقرآن يسعنا ان نصل

إلى الخصائص الفنية للشعر الجاهلي ، لأن هذه الخصائص الأخيرة هي مميزات الأسلوب القرآني نفسها ، ولكنها مصوغة وفقاً لحلقة أدنى من حلقات التطور . أي أن خصائص القرآن الفنية هي ضم لخصائص الشعر الجاهلي وارتقاء بها الى افق اسمى ، وهذا يعني ان الشعر الجاهلي لايمكن أن يمثل الا « كمية نوعية » بالنسبة إلى القرآن ، عنيت تراكمات كمية كلما ازدادت وتصاعدت أحدثت فروقاً نوعية ، تتراكم هي الأخرى بدورها حتى تفضي إلى القفزة .

ووجيز القول ان المستحيل — عقلا — ان يأتي القرآن دون أن تشرطه ثقافة متطورة تسود المجتمع قبل ظهور القفزة (القرآن) . فما كان للقرآن أن يكون خرقاً في مقاييس الأدب عهد ذاك لو لم يكن قد سبقته تبدلات كمية تداوم على تكدسها عبر ثقافة المجتمع . والحق أنه لو لم يصلنا شعر جاهلي لكان من واجبنا ان نتساءل عنه بعد قراءة القرآن ، لأن مثل هذا الكتاب لايمكن أن يأتي طفرة ، اذ الحياة لا تعرف الطفرة ، أي لا تعرف النشوء المفاجيء للموجودات . واذا ثبت ان الشعر الجاهلي منحول يبيت من الضروري أن يكون القرآن منحولا ، لانه يغدو مشروطاً لغير شارط ، وهذا ما لايمكن ان يكون . فلما كان القرآن حقيقة لا تقبل الطعن فان شارطه (الادب الجاهلي) حقيقة لا تقبل الطعن بدورها . اللهم الا ما كان طعناً هامشياً يصيب قليله لا كثيره .

وهنالك مسألة أخرى يمكن للمنهج الجدلي أن يثيرها كدعم للأدب الجاهلي ، فالحق أن منهج ديكارت ، الذي نحا المرحوم نحوه ، شديد التخلف بحيث يتوارى أمام المنهج الجدلي . صحيح أن منهج ديكارت كان قفزة في الفكر الانساني في حينه ، ولكن القفزة نفسها سرعان

ماتغدوعقدة تراكمية كبيرة (ليس الا) بالاضافة الى قفزة اخرى ترقى عليها.
أن هذا المنهج الجدلي يمنحنا حجة حاسمة أخرى مؤداها أن شعر القرن السابع الميلادي (الأخطل ، الفرزدق ، جرير ، الحطيئة ، عمر بن أبي ربيعة ، جميل بثينة ، حسان ، كثير عزة ، قيس بن الملوح .. الخ) الذي لم يرق اليه شك المرحوم طه حسين ، والذي ارتاب مرجوليوث ببعضه، أوهو ارتاب على وجه الحصر بشعر النصف الاول من القرن الأول الهجري ، أي انه لم يشك بعمر بن أبي ربيعة والاخطل ، وجرير والفرزدق وغيرهم ، ان هذا الشعر كان من المتعذر أن يأتي على هذه الحالة من الجودة والتقنية والنضج الفني لو لم يشرطه تطور طويل في الاساليب الشعرية ، وفي ترسيخ التقاليد الشعرية ، شرطاً ضرورياً . ولا بد أن يكون هذا التطور قد غطى — عقلا — حقبة مديدة من الزمن لا تقل عن القرنين الخامس والسادس الميلاديين ، وهما مايشكلان العهد الجاهلي .

ان الاشياء في تناميها الموضوعي يستحيل ان تبلغ حلقة أرقى قبل أن تبلغ حلقة سابقة ، ويستحيل ان تبلغ حلقة أدنى قبل أن تمر بحلقة سابقة أيضاً ، لأن التطور يعرف الاتضاع مثلما يعرف الارتقاء، إذ ثمة جدل هابط وجدل صاعد . فما من ريب في أن الشعر الراشدي والاموي قد شرطه الشعر الجاهلي بالضرورة ، ولولا ذلك لجاء ركيكاً هزيلاً ، لأنه لا بد له من أن يتخبط في وهن الولادة ووجع المخاض . ان انعدام المخاضية في الشعر الاموي يدل دلالة قاطعة على أن مرحلة المخاض كانت قد انطفأت في احقاب أقدم من العصر الاموي بكثير . ومن المستحيل ان يرق غزل عمر ابن أبي ربيعة لو لم يسبقه ويمهد له له غزل امرىء القيس وسواه بالضرورة المطلقة لا النسبية .

ثمة حجة جدلية أخرى فحواها أن الواقع يصنع الوعي ويحدد محتوياته، فلا يملك أي امرىء يعيش في مدينة، وبعيداً عن الحقبة الجاهلية، مهما يكن متمثلا للغة الجاهلية والثقافة الجاهلية والتاريخ والمجتمع الجاهليين، ان يكتب قصيدة تعكس روح الجـــاهلية دون ان يظهر عليها علائم عصرها، ودون ان تبتعد عن روح العصر الذي تنتحله. وهذا يعني ان خلف الأحمر الذي عاش في البصرة بعيداً حتى عن جغرافية المجتمع الجاهلي، وعن زمانه ايضاً، وضمن شروط حضارة جديدة كل الجدة، يتعذر أن يكون مؤلف لامية العرب، لأن مؤلفها الحقيقي (الشنفرى) قد عانى الجوع حقاً ولأنها انما ظهرت بفضل خواء المعدة من الطعام. وهي تعكس أحوال رجل عاش في البادية لحقبة مديدة بحيث يستحيل اصطناع تجربته. ومافي اللامية من تآلف صادق مع الوحوش يدل دلالة قاطعة على ان مؤلفها قد عاش مع الوحوش حقاً لازوراً، مما يؤكد بجزم أن المؤلف بدوي لاحضري، ومن شاء أن يتثبت من صحة ماأزعم فليتأمل الأبيات العشرة المتعلقة بالذئاب، إذ يستطيع الشاعر ان يرغمك على التفاعل مع هذه الوحوش المفترسة وان يجردك من كرهك اياها، لالشيء الالأنه صادق الانفعال ازاءها، والالأنها تحمل اضفاءاته هو نفسه. وهذا الصدق في الإنفعال، هذا الوعي المتحدد بالتجربة لا بالتخيل، بالواقع لابالوهم او الانتحال، هو مايؤكد صحة انتسابها الى بدوي عاش في الصحراء حياة شقاء وصعلكة.

لقد برهن بلاشير حين قبل الدعوى التي اثارها القالي في اماليه، والرامية الى ان خلف الأحمر هو واضع اللامية، برهن على انه يفتقر الى العقل التحليلي، واذا لم يكن هـــذا هو حاله، فاننا نستطيع ان

نطعن بموضوعيته . ان الخبر الذي انفرد به القالي قد لا يزيد عن كونه محاولة للطعن بنزاهة خلف الاحمر ، والافكيف غاب هذا الخبر عن ابن سلام وسواه من أئمة الرواة ؟

وهنالك المسألة الطللية كحجة جدلية على وجود الأدب الجاهلي . أن نجد خمس عشرة قصيدة لحسان بن ثابت تستهل بالوقوف على الأطلال ، وأن نجد عمر بن أبي ربيعة يتهجم على هذا التقليد الشعري ، وأن نجد أبا نواس ينحو نحو عمر بدوره ويتهجم على ذلك التقليد نفسه ، كل هذا يستحيل الا أن يشير الى رسوخ هذا التقليد واسبقيته على من يتهجمون عليه ، والا فما مبرر الهجوم عليه لو أنه لم يوجد قبلهم ؟

بقيت مسألة أخرى تدل على الشعر الجاهلي ، وهي مسألة استقرائية تخدمنا حقاً . لم يكن صدفة أن تمر كلمة « شاعر » ست مرات في القرآن ، وكل مرة في سورة مختلفة . واليك هذه المرات الست : « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ان هو الا ذكر وقـــرآن مبين » (يس ٦٩) ، « بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر » (الانبياء ، ٥) ، « ويقولون أننا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون » (الصافات ، ٣٦) ، « أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون » (الطور ، ٣٠) ، « وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون » (الحاقة ، ٤١) ، « والشعراء يتبعهم الغاوون » (الشعراء ، ٢٢٤) ، ولنلاحظ أن سورة من سور القرآن تحمل عنوان الشعراء ، ومن المتعذر أن يكون هذا العنوان لولم يكن الشعر تقليداً كلي الحضور ، ولنلاحظ كذلك أن خمساً من الآيات الست تدافع عن القرآن ضد التهمة الأساسية التي وجهت إليه حين اتهمه المشركون بأنه شعر . أما الآية السادسة فهي كذلك دفاع ضد التهمة نفسها ، ولكنه دفاع غير مباشر . وهنا يخطر

للعقل سؤال : ايعقل أن يكون العرب قد واظبوا على نعت القرآن بالشعر (ولنستقرىء هذه المواظبة من ورود الدفاع ضدها موزعاً على ست سور متباعدة زمنياً) لو لم يكونوا يعرفون الشعر معرفة جيدة ؟ الجواب عندي : لا يعقل . اذن فالشعر الجاهلي ضرورة مطلقة .

والشعر الجاهلي لا يمكن أن يكون قليلاً ، لأن القفزة القرآنية كانت جوهرية بحيث يتعذر الا أن يسبقها كم هائل ليحدث مثل هذا التحول الهائل في الأسلبة . فحين قام مرجوليوث بالطعن بالشعر الجاهلي بحجة أنه يفوق الشعر الأغريقي كماً ، انما برهن على انه لم يكن ليستوعب هذه المسألة ، عنيت أن القرآن لابد من أن يكون قد سبقته وشرطته كميات هائلة من الشعر المتطور نوعياً ، لأنه على قدر كمية ونوعية الشارط يأتي المشروط . ونمثل على ذلك بقولنا : ان تحقيق نصر صغير على العدو لا يحتاج إلى تحولات كبيرة (كماً ونوعاً) في المجتمع ، أما احراز النصر الساحق فيتطلب استقلابات جذرية تنقل المجتمع من حلقة الى حلقة أرقى . وذلك يعني ان نوعية القرآن الراقية تسمح لنا بتخيل كميات هائلة من الشعر الجاهلي . ولو لم تصلنا هذه الكميات الهائلة لأثار لنا تاريخ القرآن متاعب جمة تتعلق بضروراته التمهيدية .

أفيصدق العقل ، اذن ،ان جميع الرواة — عرباً وعجماً — قد تواطؤوا على تلفيق عصر أدبي بأكمله ؟ وهل كان الناس من الغباء بحيث ينطلي عليهم ان عصراً بكامله يمكن اختلاقه ؟ والشك الذي ابداه القدماء بالمنحول من الشعر الجاهلي ، أما يحمل ايجابية فحواها ان المنحول أقل من الحقيقي لأن ما شك به الاقدمون من شعر هو أقل مما أثبتوه ؟ ان المستشرقين واتباعهم قد جعلوا من الحبة قبة ، كما يقول المثل .

والآن بعدما اقتنعنا بالشعر الجاهلي كضرورة مطلقة لو لم تصلنا لتساءلنا عنها ، دعنا نعرض لاهم آراء المرحوم طه حسين . والحقيقة ان حججه يمكن تصنيفها في حجتين اساسيتين ، هما :

أولاً – الشعر الجاهلي ليس مرآة للحياة الجاهلية :

أ – الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الدينية الجاهلية : « فأما هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديني القومي والعاطفة الدينية المتسلطة على الناس أو المسيطرة على الحياة العملية » (راجع : « في الأدب الجاهلي » ، دار المعارف بمصر ، الطبعة التاسعة ، ص ٧٢ – ٧٣) بخصوص هذه الحجة ، لسنا نريد إلا أن نقول كلمة واحدة قالها الرسول : « الاسلام يجبُّ مـا قبله » .

ب – الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الاقتصادية الجاهلية : « فأنت تستطيع أن تقرأ أمرأ القيس كله وغير أمرىء القيس ، وأنت تستطيع أن تقرأ هذا الأدب الجاهلي كله دون أن تظفر بشيء ذي غناء يمثل لك حياة العرب الاقتصادية فيما بينهم وبين أنفسهم » (ص ، ٧٥) لست أدري كيف غاب ديوان عروة ، وشعر الصعاليك كله ، عن بال المرحوم ، وهو الشعر الذي يعكس الصراع الطبقي وعلاقات الانتاج بكل أمانة . أفنتهمه بأنه لم يكن كامل الاطلاع على الشعر الجاهلي ؟ ألا يعكس شعر الصعاليك تردي الأوضاع الانتاجية والعلاقات السالبة والاحوال الاقتصادية عند العرب ؟

« أفتظن أن القرآن كان يعنى هذه العناية كلها بتحريم الربا والحث على

الصدقة وفرض الزكاة لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعو الى ذلك » (ص ، ٧٦) .

أفتظن أن عروة كان قد قال :

ومن يك مثلي ذاعيال ومقـتراً من المال يطرح نفسه كل مطرح

وان الشنفرى كان قد قال :

واستف ترب الارض كي لايرى له علي من الطول امرؤ متطـول

« لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعو الى ذلك ؟ » .

« وحدثني أين تجد في هذا الأدب ، شعره ونثره ، وما يصور لك نضالاً ما بين الأغنياء والفقراء » (ص ، ٧٦) أنت تطلب الي أن أحدثك ، اذن ؟ وها أنذا أشير بأصبعي الى شعر الصعاليك . والحق أن ما من شيء في كتاب المرحوم يثير استغرابي أكثر من هذا الطلب .

جـ — الشعر الجاهلي يرينا الاخلاق على غير ما نراه في القرآن :

« فالشعر الجاهلي يمثل لنا العرب أجواداً كراماً مهينين للأموال مسرفين في ازدرائها ، ولكن في القرآن الحاحاً في ذم الطمع . . . » (ص ٧٧) لقد غاب عن بال المرحوم أن الشعر ، كل شعر ، يقدم الاخلاق كما ينبغي أن تكون ، لا كما هي كائنة في الواقع ، وهو يتعامل مع القيم على الامكان لا على التحقيق . وحين ندرس مرحلة أدبية لنستقرىء واقعها الاجتماعي من النصوص الأدبية فإننا لن نملك ذلك إلا بالتحليل لا بالمباشرة. ان شعر الرثاء والمديح لا يمكن أن يعكس الا المثالي قبل الواقعي ، وان كان يعكس الواقعي فيما يعكس .

ترى ألا نجد البخل والجبن والتكالب على المال في شعر الهجاء . خذ هذا البيت لعروة كشاهد على البخل :

اني امرؤ عافي انائي شركة وانت امرؤ عافي انائك واحد

وهذا ، كشاهد على تكالب الناس على الكسب :

وماطالب الحاجات من كل وجهة من الناس إلا من أجد وشمرا

وانظر حال الفقير في الناس في قصيدة عروة التي يستهلها بهذا البيت :

دعيني للغنى اسعى فـــاني رأيت الناس شرهم الفقير

لا أملك إلا أن أرجح ان المرحوم لم يكن مطلعاً على شعر الصعاليك حين وضع كتابه هذا .

ان خصيصة الكرم التي ألحقها الرثاء والمديح ببعض الناس لم تكن تسبغ الا على الارستقراطية البدوية والطبقة التجارية وحدهما ، وهذا أمر كانت تقتضيه شروط السيادة . والأهم من ذلك ان المرحوم قد فاته ان يستخلص الشيء من نقيضه . فاضفاء صفة الكرم على الممدوح أو المرثي تعني حاجة المجتمع إليها كمثل أعلى أكثر مما تعني وجودها في الواقع . .

واذا كان القرآن « يدقق في تنظيم الصلة بين الدائن والمدين » (ص ٧٨) ، فهو انما يفعل ذلك لأنه جاء كاديولوجيا بالدرجة الأولى ، لا كحالة جمالية ، كما هو شأن الشعر . زد على ذلك ان للشعر موضوعات لا يتعداها ، وهذا موروث قديم ما يزال له أنصار بيننا نحن في القرن العشرين ، فما بالك بالجاهلية ، يا رعاك الله ؟

د ـ الشعر الجاهلي والبحر :

« ومن عجيب الأمر انا لا نكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر أو الاشارة إليه ، فإذا ذكر فذكر يدل على الجهل لا اكثر ولا أقل » (ص٧٩)، أي جور هذا على الشعر الجاهلي ! ؟ نحن نستطيع ان نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، خمسة مواضع لشعراء متفرقين يتطرقون فيها إلى البحر أو ما يتعلق به . يقول أمرؤالقيس :

وليل كموج البحرأرخىسدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي

ويقول طرفة :

كأن حدوج المالكية غدوة ... خلايا سفين بالنواصفمن دد

عدولية أومن سفين ابن يامن ... يجور بها الملاح طوراً ويهتدي

ويقول زهير :

يقطعن أجواز أمياالفلاة كما ... يغشى النواتي غمار اللجبالسفن

ويقول :

عوم السفين ، فلما حالدونهم ... فيد القريات فالعتكان فالكرم

ويقول النابغة :

يظل من خوفه الملاح معتصماً ... بالخيزرانة ، بعد الأينوالنجد

فكيف نفتري على الشعر الجاهلي ونزعم انه لم يذكر البحر ، أو ان ذكره لا يدل الا على الجهل ؟ ثم لماذا لا نأخذ مسألة أن الكثير من العرب كانوا يجهلون البحر حقاً . ومن المشهور أن عمر قد نهى معاوية عن انزال

المسلمين في البحر . ويبدو ان عمر لم يكن يعرف البحر حقاً ، ولهذا طلب إلى عمرو بن العاص ، واليه على مصر ، أن يصف له البحر . ان العرب لم يمتلكوا اسطولاً قبل وفاة عمر الذي كان يعلم حق العلم ان العرب فرسان يقاتلون على صهوات الخيل لا على ظهور السفن ، الأمر الذي يؤكد ان العرب لم يكونوا في الجاهلية أمة بحرية . وتجارة اليمن والشام لم تكن الا تجارة قوافل ، قبل كل شيء .

ان حجة المرحوم طه حسين الرامية إلى ان الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الجاهلية منقوضة حتماً ، لأنه عكس علاقات الغزو وصلات القبائل بعضها ببعض ، كما عكس القيم المثلى للارستقراطي والفارس البدويين . وصور المرأة ظعينة أو مسبية أو موروثة . وصور الصراع الطبقي على أشده ، واطلعنا على فئة من الناس انتبذت علاقاتها العشائرية لتقيم صلات طبقية . وأحسب ان الصعاليك هم أس الخط اليساري في التاريخ الاسلامي . فأنا لا أجد فرقاً بين قول عروة :

فأبلغ عذراً أو اصيب رغيبة ومبلغ نفس عذرها مثل منجح

وقول أبي ذر : عجبت ممن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج إلى الناس مشهراً سيفه .

أما أن يطلب طه حسين من الشعر الجاهلي ان يصور العلاقات التجارية مع البلدان الأخرى ، وان يجدد حالات الربا والمداينة ، فهو أمر ينسى صاحبه ان الشعر الجاهلي في غالبيته بدوي ، وان التجارة وشؤونها حضرية بالدرجة الأولى . ان الشعر الجاهلي قد عكس العلاقات البدوية على أحسن وجه . ما قولكم اذا ذهبنا إلى أن شعر جرير والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة

(وهؤلاء هم أركان الشعر الأموي) لم يكن يعكس الفتوحات الاسلامية الكبرى المعاصرة له ؟ افتزعم ان هذا الشعر منحول ؟

ووجيز القول ، يسعنا ان نزعم ما مفاده ان الشعر الجاهلي قد عكس الحياة الاقتصادية في الجاهلية على أحسن وجه عكساً مباشراً ، عبر الصعاليك. وعكساً لا مباشراً عبر شعر سواهم . ان تحليل القصيدة ، أعني القدرة على قراءة تحتانيتها ، هو ما نستطيع ان نغترف منه ما نشاء ، من صور الحياة الاقتصادية في الجاهلية .

ثانياً ــ الحجة اللغوية واللهجوية :

بعد ما يجهد المرحوم نفسه ليثبت التباين القائم بين اللغة الحميرية والعربية ، الأمر الذي لا يماري فيه أحد ، وبعد ما يقدم حجة القراءات السبع للقرآن ، نجده يطرح هذا السؤال : « أسادت لغة قريش ولهجتها في البلاد العربية واخضعت العرب لسلطانها قبل الاسلام أم بعده؟» (ص، ١٠٥) في قناعتي أن الاجابة عن هذا السؤال ينبغي أن تستفيد من صحة الشعر الجاهلي لا أن تؤخذ حجة عليه ، اذ الشعر الجاهلي دليل حاسم على أن لهجة قريش كانت سائدة في معظم بلاد العرب خلال القرن السادس الميلادي . ولا عجب في ذلك فالتجارية (الميركنتيلة) الحجازية كانت تحكم قبضتها على طرق التجارة من خلال تعريب هذه الطرق ، ومن خلال تعريب الأسواق أيضاً. فقد كان الجو مهيئاً أحسن تهيئة قومية عشية الثورة الاسلامية ، الشيء الذي نملك استقراءه من الانتصار السريع للاسلام ، هذا الانتصار الذي ما كان يمكن أن يتم بتلك السرعة لولا ممهداته الضرورية .

ونحن لا نعلم السبب الذي جعل طه حسين يرفض ان تكون العربية قد سادت معظم أنحاء جزيرة العرب قبل الاسلام ، اذ هو يظن ان السيادة انما

كانت للجنوب لا للشمال . وقد غاب عن باله ان الشمال الذي تمكن من انجاز أعظم ثورة في تاريخ الأمة العربية كان من المتعذر عليه ان يخطو هذه الخطوة الجبارة لو لم تسبقها تراكمات تاريخية ضرورية ، لعل أهمها ان الشمال بسط نفوذه على كل خطوط التجارة وأسواقها في جزيرة العرب . وحين ادعى طه حسين ان اليمن كانت أرقى من الحجاز ، فإن دعواه هذه لا تصدق الا على عهد سبأ ومعين وحمير ، لأن اليمن كانت قد لحقها الانحطاط بدليل تغلب الاحباش والفرس عليها ، في حين بدأ الحجاز منذ مطلع القرن السادس الميلادي بنهضة ذات قفزات نوعية في ميدان الاقتصاد والحضارة والعمران ، مما جعل منه قطب العرب والموطن الذي راحت قبائلهم تؤول إليه وتستقر .

والغريب ان المرحوم يحاول ان يقطع عليك السبل من حيث تحليل المسألة اللغوية بقوله : « ليس هناك اذن سبيل الى أن نفهم ان القحطانية قد اتخذت لغة عدنان أداة لاظهار آثارها الأدبية : فكيف شعر شعراء قحطان وسجع كهانهم وتكلم خطباؤها بلغة القرآن ؟ انما فعلوا ذلك لأن ما يضاف اليهم من الشعر والسجع والنثر قد حمل عليهم بعد الاسلام حملاً » . (ص ٩٠) لقد ظل المرحوم يستشهد بالقرآن حتى صار الكتاب الكريم حجة عليه . فقد نسي « رحلة الشتاء والصيف » وأثرها على ذلك . اذا كانت اليمن ، التي ما زال الصراع بينها وبين القيسية قائماً حتى اليوم ، قد نحلت هذا الشعر المنسوب الى شعرائها ، اما كانت القيسية قادرة على فضحها محتجة بالحجة اللغوية التي يطرحها المرحوم ؟ وحين يقال له ان بعض ، أو معظم ، شعراء اليمن ، كامرىء القيس ، مثلاً ، كانوا قد عاشوا في الشمال ، وهذا يعني أنهم كانوا يتقنون لغة عدنان ، فإن المرحوم يرفض السبب الذي جعلهم ينزلون الى الشمال ، بعدما انهار

سيل العرم ، دون ان يقدم سبباً وجيهاً لرفضه هذا ، ويرفض ان تكون قبائل الأوس والخزرج وسواهما قد استوطنت الشمال مهاجرة بعد انهيار ذلك السد . ولسنا ندري كيف أباح المرحوم لنفسه ان يشك بهذه الهجرة المتفق عليها من قبل المؤرخين والمحدثين ، مع قبوله لواقعة انهيار السد ، بل وعلى الرغم من ان القرآن قد ذكر هجرة السبئيين ونص عليها صراحة بقوله : « وجعلنا بينهم وبين القرى التي باركنا فيها قرى ظاهرة وقدرنا فيها السير سيروا فيها ليالي وأياماً آمنين » (سبأ ، ١٨) ، « ومزقناهم كل ممزَّق » (١٩) .

بدهي ان انهدام سيل العرم هذا كان سيؤدي بالضرورة الحتمية إلى هجرة بعض القبائل المستفيدة منه . والحقيقة ان المؤرخين يجمعون على هجرة أهل اليمن ، لا إلى الشمال فحسب ، بل حتى الى مناطق خارج جزيرة العرب . وفي راينا ان انحطاط اليمن سابق على انهيار السد ، وان عامله الاساسي هو سيطرة الرومان على الاسواق التجارية في حوض البحر المتوسط ، وهذا يعني ان انحطاط اليمن بدأ قبل تشكل الدولة الحميرية (١٥٠ — ٣٠٠ م) ، أي في العصر الذهبي لروما ، وهو القرن الاول قبل المسيح . ان انتقال السيطرة التجارية على المتوسط والاحمر ، واسواقهما ، من يد اليمن إلى يد الرومان قد بدأ ينقل بالتالي موازين القوى من ايدي الجنوبيين إلى ايدي الشماليين ، وبخاصة الحجازيين ، نظراً لقربهم من تخوم الامبراطورية الرومانية . والحقيقة أن طرق التجارة الدولية لو دانت للفرس لا الرومان ، لكانت نجد هي المؤهلة للقيام بدور الحجاز ولكانت مهداً للثورة . فلم يكن صدفة أن أطلق الرومان على العرب اسم « الحلفاء » .

ان سقوط الدولة الحميرية في اواخر القرن الثالث الميلادي سقوطاً تاماً بيد الاحباش قد لعب هو الآخر دور نقل زعامة العرب السياسية إلى الشمال . كما أن هذا السقوط قد القى بزمام التجارة في ايدي الحجازيين. والحق أن صور التاجر والحانوت والسفينة والملاح والراية التي كان كان ينصبها التاجر ليستدل عليه ، وهي صور كثيراً ما نجدها في الشعر الجاهلي ، بخلاف ما زعم المرحوم ، هي برهان قاطع على رواج الحركة التجارية في معظم ارجاء الجزيرة العربية عهد ذاك .

وفضلاً عن ذلك ، أن في امكان المرء أن يطرح فرضية فحواها أن قريشا نفسها ، وعرب الشمال جميعاً هم من اليمانية أصلاً . فاذا علمنا أن اليمن قبل الفتح الحبشي كانت أرقى مركز تجاري في الجزيرة العربية ، واذا علمنا أن قريشاً انما سميت كذلك لانها تتكسب بالتجارة (إذ أن كلمة « قريش » مأخوذة من الفعل « قرش » ، أي عاش على التجارة ، ومنه كلمة « قرش » المعروفة) ، واذا صدقت الاخبار القائلة بأن جرهم كانت تستوطن مكة قبل قريش ، وحين جاءت قريش ، أجلتهم عنها ونزلتها ، يصح أن نفترض ماخلاصته ان قريش هذه قد جاءت من الجنوب . فقريش المتكسبة من التجارة يحتمل أن تكون قد جاءت من مركز تجاري لا بدوي ، واليمن هي الموطن الاكثر احتمالاً لهذا المركز . واذا صحت هذه الفرضية ينتج عن ذلك أن لغة اليمن الشعبية هي لغة الشمال نفسها ، وأن الحميرية لم تكن الا لغة الارستقراطية والثقافة في مرحلة دولة حمير ، ومن قبلها سبأ ومعين ، وبانهيار هذه الدولة في أواخر القرن الثالث انطلقت القبائل تتكلم لغتها الشعبية وترفعها إلى درجة لغة للثقافة . وليس هذا بمستبعد لان

مصر قد اكتشف فيها لغتان ، الهيروغليفية ، كلغة رسمية ، والديموطيقية ، كلغة شعبية . ان من المستحيل أن يتكلم البدو في عهد بلقيس اللغة التي كانت تتكلمها ملكتهم نفسها . ان الملكة التي لا بد أن يكون الكهان قد أشرفوا على تربيتها وتعليمها لا يمكن أن تتكلم لغة الرعاة الاميين ذاتها ودون فروق لهجوية على الاقل .

والحق أن لغة حمير ولغة القرآن هما شقيقتان توأمان لا تختلفان عن بعضهما بعضاً كثيراً . فمما يخول لنا حق طرح فرضيتنا السابقة ان مؤرخي القرن الرابع الهجري قد ذهبو إلى أن عرب اليمن كانوا يتكلمون لغة عربية فصيحة . كما أن من المستحيل ألا تفرز الحميرية ، التي كانت تتطور خلال الفي عام ، لهجة عامية شعبية . وايا كان الشأن ، فان الحميرية لا يمكن أن تكون أكثر من لهجة عربية موغلة في القدم ، حافظت على استمرارها (كاللاتينية) وثباتها وابتعادها عن التطور الداخلي عوامل تاريخية اهمها أن اصبحت لغة الثقافة لكل دول اليمن القديمة المتلاحقة .

ان هذه الاطروحة الرامية إلى انما ندعوه باللغة الحجازية كانت ذات يوم لغة الشعب في اليمن وسواه ، في حين كانت الحميرية ، التي تنتسب إلى سبأ ومعين قبل حمير ، أي الألف الثاني قبل المسيح ، هي اللغة الرسمية لليمن عبر الفي سنة ، هذه الاطروحة التي احسبها تقدم لاول مرة كتفسير لنشأة اللغة العربية ، هي ما ينبغي العمل على اثباتها أو دحضها ابتغاء الوصول إلى ارومة اللغة العربية وينابيع تشكلها . غير ان نفي هذه الاطروحة لا يعني عجزنا عن دحض الحجة اللغوية ، بل نحن نملك ذلك عبر ربط النمو اللغوي بتحولات الحركة التجارية في القرنين السابقين على الاسلام .

ولكن ما يدعم اطروحتنا هو الهجرات اليمنية المؤكدة الدائمة إلى الشمال والتي جلبت قبائل يمنية إلى الحجاز وسواه ، اذ يرجح ان يهاجر الفقراء لا الاغنياء اليمنيين اثر كل اختلال في الاوضاع الاقتصادية والسياسية لليمن ، ولا سيما اذا عرفنا ان حضارة اليمن الزراعية كانت حضارة سدود معرضة للانهيارات على الدوام . واظن ان اليهود الذين استقروا في المدينة هم من اليمن ، وقد نقلوا خبراتهم الزراعية والتجارية إلى تلك المناطق التي اعادوا عمرانها بعدما كانت زاهرة في العهود السحيقة وكذلك هو حال يهود خيبر ووادي القرى . والارجح عندي ان تكون هـــذه المجموعات اليهودية قد هاجرت إلى الحجاز اثر سقوط اليمن (القلعة الرئيسية لليهود يومذاك) بيد الاحباش المسيحيين الذين كان لا بد لهم من أن ينتقموا للمجزرة التي دبرها اليهود لمسيحيي نجران

وحتى اذا لم تكن قريش يمانية الأصل ، فان في وسع المرء ان يؤكد تكون لغة حجازية بدأت تتشكل منذ مطلع القرن الخامس الميلادي، ولم تكن لغة قريش الا عمودها الفقري . وفي يقيني ان لغة القرآن هي لغة الحجاز هذه ،بل ان لغة قريش في المرحلة الجاهلية العليا كانت لغة الحجاز (او لغة القرآن) نفسها . ففي حين وردتنا أخبار عن فروقات لهجوية بين لغة الرسول ولغة الوفد اليمني الذي أتاه مبايعاً ، فاننا لم يردنا خبر عن فروق لهجوية ذات شأن بين لغة المهاجرين والأنصار ، الأمر الذي يدعم صحة الفرضية القائلة بـــأن الحجاز كان يملك لغة موحدة قبل الاسلام ، وليكن اسمها لغة قريش، أو لغة الحجاز، سيان .

وفي مقدورنا تقرير مامفاده ان بناء كعبة الحجاز، كمنافس تجاري

لكعبة اليمن ، لا يمكن أن يكون قد تم إلا بعد انحسار النفوذ التجاري لليمن . ونحن نرجح ان يكون هذا لانحسار قد بدأ في القرن الاول قبل المسيح ، أي بسيطرة روما على اسواق المتوسط والأحمر ، الذي نجم عنه تحول التجارة في بلاد العرب من اليمن إلى الحجاز . ان هجرة السبئيين في القرن الثاني الميلادي ، بناء على رأي (بلو)، يعني أن اليمن قد انحطت حقاً . ونحن نرجح أن يكون الحجاز قد أخذ بالنهوض بدءاً من ذلك القرن . وربما تهيأ له المزيد من أسباب النهضة عند انهيار دولة حمير في أخريات القرن الثالث ، وبوسع المرء أن يفترض قيام هجرات كبيرة اتجهت من اليمن نحو الشمال بين القرن الاول قبل المسيح والقرن الثالث الميلادي ، دون أن ينقطع سيل هذه الهجرة في القرون اللاحقة ، وبوسع المرء أن يفترض كذلك ان هذه القبائل اليمنية قد طغت على الشمال وأكسبته لغتها العربية التي يمكننا أن نفترض انها اليمنية العامية . وليس مما يدحض هذا الافتراض ان حضارة ثمود التي ترقى إلى القرن الثامن قبل المسيح ، وكذلك حضارة لحيان والصفائيين ، التي كانت تستخدم لهجة عربية معينة ، تعني أن نشوء اللغة العربية أسبق من هذه الهجرات اليمنية . وذلك لأننا نملك أن نقول بأن ما من شيء يمنع أن تكون ثمود نفسها يمنية الاصل وانها اتت ومعها لهجتها اليمنية الشديدة الشبه بالعربية . كما انه ما من شيء يمنع ان تكون لهجة ثمود هي أقدم انشقاق عامي عن الحميرية .

وعلى أية حال ، فان التقارب الشديد بين الحميرية والعربية يخولنا وحده حق افتراض خروج العربية من الحميرية (لا العكس ، لأن الحميرية كانت لغة قديمة لحضارة اليمن) . واذا كانت اللغة العربية

أصيلة في الشمال ، ولم يجلبها المهاجرون اليمنيون معهم ، فانمما لاريب فيه أنهم تعلموها من الشماليين بعد اندماجهم بهم . غير أن مما يرجح فرضيتنا الرامية إلى أن الجنوبيين جلبوا معهم العربية (بوصفها عامية يمنية) من بلادهم هو أن لغة الغساسنة والمناذرة لم تكن حميرية بل عربية .

والآن فلنغض الطرف عن فرضيتنا الرامية إلى أن العربية عامية حميرية ، ولنناقش المسألة اللغوية انطلاقاً من الحجاز وشروطه الاقتصادية في الحقبة الجاهلية .

لقد فات الرائد الكبير أن يربط بين الثقافة والانتربولوجيا (وخاصة الدين) ، من جهة ، وبين الشروط الاقتصادية المتحركة في الواقع الجاهلي ، من جهة أخرى . وهنا يكمن سر مقتل حجته اللغوية ، فهي تتهافت أمام الربط المتين بين الوعي والواقع ، بين العوامل الروحية وبين الشروط المادية أو الاقتصادية للعرب الجاهليين .

ان مكة التي كانت تمارس الحوار التجاري مع كافة الاتجاهات (رحلة الشتاء والصيف) ، والتي ربطت الدين الوثني بالسوق عبر الكعبة ، هذا الربط الذي أفادت منه الثورة الاسلامية التي تنطوي في أحد جذورها على جعل مكة قبلة للناس ، بل على ابقائها قبلة للناس ، أن مكة التي محورت الدين حو ل ذاتها ما كان يعوزها أن تمحور اللغة حول ذاتها أيضاً . وكذلك ما كان يعوزها أن تمحور الشعر حول ذاتها . والحق أنها فعلت ، اذ كان الشعراء (وهذا شكل من أشكال الحاق الشعر والثقافة بالسوق) كل عام يأتون إلى قريش وينشدونها شعرهم ، فان لقي استحساناً منها كتب له البقاء ، والا فمصيره الزوال وهذا مما أملى على الشعراء أن يكفوا عن اتخاذ لغاتهم ولهجاتهم المحلية كأوعية لمشاعرهم

بل اضطرهم إلى قول الشعر بلغة قريش، أو ما اوثر أن ادعوه بلغة الحجاز. ولا يمكن تكذيب هذا الخبر، لأن ربط الدين الوثني بالسوق، عبر الكعبة، يجعل من الاسهل ربط الشعر بذلك السوق. ولا يعني ربط الشعر بالسوق أن يتحول الشعر إلى أخبار عن الاسعار والمداينة، وما إلى ذلك، لأن للشعر موضوعاته التقليدية التي لا يجوز له تخطيها. بل الربط يعني أن تغدو مكة سوقاً للشعر، كما هي سوق للبضاعة لتتحول إلى مركز ثقافي يلعب دوراً هاماً في اجتذاب العرب إلى السوق التجارية.

لقد فات الرائد الكبير أن يربط بين ظاهرتين متجادلتين: الاولى أن الشعر الجاهلي (الذي ورثناه، لا الذي لم نرثه) بدأ يزدهر منذ أواسط القرن السادس الميلادي، والثانية أن حركة التاريخ العربي كانت قد تم لها الانتقال، منذ أواسط ذلك القرن عينه، من نجد إلى الحجاز، بعد أن تم لها الانتقال من اليمن إلى الحجاز أيضاً، أثر الفتح الحبشي لليمن عام ٥٢٥ م، وذلك لأن مدن الحجاز كانت قد غدت مراكز مالية وتربوية وتجارية مزدهرة، الشيء الذي يمكن استقراؤه من القرآن نفسه. وأخذ رأس المال المالي يعمل بانتظام ليحول الحجاز من ممر تعبره القوافل التجارية المتنقلة بين الشام واليمن، إلى مركز لهذا النمط من الرأسمال، وفقاً لما يقوله عمر فروخ في كتابه «تاريخ الجاهلية». ولعل وقوع الحجاز (واسمه «حجاز» لانه يحجز بين اليمن والشام، وفقاً لقول الأقدمين) في منتصف الطريق بين الشام واليمن هو الذي أهله — بعد سيطرة روما على المتوسط — ليتحول إلى هذا المركز. ونظراً لما يفرزه السوق الجديد من أسباب للعيش فقد اجتذب اليه الكثير من القبائل العربية النجدية واليمنية، وخاصة القبائل الأولى التي انهكها التصاول التناحري فيما بينها. والارجح عندي أن نجد كانت تعاني منذ اوائل القرن السادس من تفجرات سكانية ليس أدل عليها من هجرة النجديين في تلك الآونة إلى بلاد الرافدين حيث تجد الكلأ والماء، وإلى

أسواق الحجاز حيث تجد العمل المأجور . ولنطرح السؤال التالي أكان تحول الحجاز إلى سوق كبيرة ، أو مركز تجاري عظيم ، سبباً للهجرات أم نتيجة لها ؟ الحق أن العلاقة جدلية بين الموضوعين ، فالسوق تطلب البشر ، وتكدس البشر يقضي إلى تطور السوق وازدهارها .

ولقد حاول حكام اليمن أن يقيموا كعبتهم الخاصة وأن يجعلوا من اليمن المركز التجاري لبلاد العرب . ولهذا قام حسان بن التبع بغزوة (٤٨٠) تستهدف هدم الكعبة ونقل حجارتها إلى كعبة اليمن . ولكن الشماليين أسروه وأوقعوا بجيشه وخاب مسعاه ، الأمر الذي يدلل على وهن اليمن في تلك المرحلة ، وعلى منعة الحجاز وقوته في الوقت نفسه ، أما قصة عام الفيل فأشهر من أن نشير اليها . ولعل موقع الحجاز كوسيط جغرافي هو الذي مكنه من التحول إلى وسيط تجاري ومركز أساسي لاقتصاد العرب ، على الرغم من أن اليمن كان أرقى من الحجاز من الناحية السياسية طيلة التاريخ القديم .

ان هذه الاوضاع التجارية (والمعروف ان النشاط التجاري يؤدي إلى وحدة قومية أول مظاهرها الوحدة اللغوية) وهذه التنقلات السكانية لا بد وأن يسفر عنها بالضرورة تجانس لغوي ، أن لم نقل وحدة لغوية. وهذا التجانس يحتمه نزوع الطبقة التجارية نحو بسط هيمنتها على الاسواق وطرق التجارة ، والحقيقة ان المناطق التي لم تكن تقع عبر طرق التجارة ظلت تتكلم الحميرية حتى اليوم (جبال ظفار مثلاً)، في حين كانت العربية الحجازية ترغم اليمنية الحميرية على التراجع والاختفاء تدريجياً في كل مكان كانت تطؤه أقدام التجار وقوافلهم . وأظن أن الحميرية أخذت تتراجع أمام الحجازية أثر اخفاق التبع حسان في حملته على الكعبة ،

أي منذ أخريات القرن الخامس الميلادي . وفي ميسورنا القول بأن الغزو الحبشي للحجاز بعد اليمن لابد من أن يكون قد خلق شعوراً قومياً لدى العرب أزاح ضغائنهم الاقليمية ، أو ارجأها ، نظراً للخطر المشترك، الأمر الذي يمكن أن يكون قد أفاد اللغة الحجازية ، وذلك عبر تخفيفه للعصبية اليمنية التي كانت مضطرة إلى التواري ليحل محلها شعور قومي عربي . وليس هذا من قبيل الظن ، لأن الشعور القومي قد برز فعلاً في ذي قار . والحق ان هذا الشعور القومي كان اساساً من أسس الاسلام ، الذي أفاد منه في تأليب العرب ضد الفرس والروم .

ولهذا لم يكن صدفة ان يقام سوق عكاظ بالقرب من مكة ، إذ هو شكل من أشكال ربط الشعر بالسوق وبعاصمة العرب (مكة) أيضاً . ومن أشكال هذا الربط الاخرى تعليق المعلقات على جدار الكعبة . ان سوقاً واحدة تقام للبضاعة والشعر (والحقيقة ان منظمي هذه السوق قد استغلوا خصيصة نفسانية اساسية في العربي : حب الشعر) في مكان واحد كفيلة بأن توجد نوعاً من التجانس اللغوي بين القبائل ، وان ظلت هذه القبائل تحتفظ ببعض سمات لهجاتها وببعض مفرداتها المحلية . لو استطاع الرائد الكبير ان يربط الوعي بأرضيته الاجتماعية — الاقتصادية لعرف حال اللغة العربية في القرن السادس الميلادي .

والحقيقة أنه ما من شيء أدل على علاقة اللغة وتطوراتها بحركة التجارة من أن لغة الجاهلية العليا أرق وأكثر بعداً عن الالفاظ الخشنة من لغة الجاهلية الدنيا . وهذا ما يعكسه الشعر الجاهلي بوضوح ، وهو يعني ، أول مايعني ، ان لغة البدو الخشنة كانت تتراجع لتخلي الساح أمام لهجة الحضريين التجارية الرقيقة . كما يعني ان المدن كانت تنمو

باطراد وتمارس تأثيرها الواسع والعميق على البادية . ان وجود فوارق لغوية جوهرية بين شعر الجاهلية الدنيا وشعر الجاهلية العليا لهو دليل فصيح على أن العربية كانت تمارس الازاحة على كافة اللهجات واللغات العربية الاخرى ، وان هذه الازاحة بلغت الذروة في الآونة التي سبقت ظهور الاسلام مباشرة . والحق ان هذا التطور اللغوي باتجاه الاسلوب الارق مؤشر يتجه صوب ابراز حقيقة فحواها ان شعر اواسط القرن السادس كان بدوره طوراً متقدماً — لغوياً وفنياً — بالاضافة إلى طور سبقه . فلو تحدر الينا شعر جاهلي ينتمي إلى القرن الخامس لوجدنا الفرق شاسع البون بين لغته ولغة أوس بن حجر ، مثلاً ، ومرد ذلك إلى ضآلة تأثير التجارية (الميركنتيلة) على التطور اللغوي في تلك الحقبة السحيقة بالمقارنة مع تأثيرها على شعر القرن السادس ، ولاسيما ما كان منتمياً إلى أخريات القرن نفسه ، ففي الجاهليةالعليا لم يبق أمام التجارية الحجازية إلا أن تقيم وحدة العرب السياسية لكي تهيمن على السوق هيمنة مطلقة .

ان لغة الخنساء ، وهي من المتأخرين ، تختلف كثيراً عن لغة شعراوس بن حجر ، وهو من السابقين عليها ، ولا يمكن أن يكون شيء مسؤولاً عن هذا التحول اللغوي الا تحول الحجاز في القرن السادس إلى نقطة محورية ترتبط بها القبائل العربية . فالحجاز المدني قد أثر على لغة القبائل وأخذ يدخل فيها الفاظه الرقيقة ويدفع بألفاظها الصحراوية غير المنعمة إلى الاختفاء . وهذا لا يعني أن الحجاز لم يؤثر في لغة المرحلة الجاهليةالدنيا ، بل يعني أن تأثيراته قد تحولت إلى قفزة في الجاهلية العليا نتيجة لتراكمات سابقة كانت تفعل فعلها النوعي في مراحل التطور اللغوي كافة .

ولعل مما هو بليغ الدلالة ان القبائل التي قرأت القرآن الحجازي اللغة لم تأخذه مترجماً الى لغاتها ، ولم نسمع قط عن أية عقدة لغوية كان يسببها القرآن لغير الحجازيين ، إلا بقدر ما كان يسبب للحجازيين أنفسهم ، الأمر الذي من شأنه أن يشير الى وحدة لغوية سابقة على القرآن . والحق أن الشعر الجاهلي هو الذي حل له هذه العقبة قبل قرن من ظهور الاسلام على الأقل . وهذا يعني ان علينا أن ننطلق من الشعر الجاهلي لدراسة تطور اللغة ، لامن تطور اللغة لاثبات صحة الشعر الجاهلي .

ومع ذلك كله ، لم يلغ الشعر الجاهلي فوارق اللهجات ، بل هي ظاهرة واضحة لكل من شاء ان يتحراها ، ولكنها في الحقيقة طفيفة وليست بارزة بشكل مميز كما أن حجة القراءات السبع لاتدحض ان اللغة الحجازية كانت قد سادت قبل الإسلام معظم أرجاء الجزيرة العربية ، بل هي تنفي أن تكون هذه اللغة قد اصبحت لغة الحياة اليومية لدى الرجل العادي . ان لغة الحجاز كانت قد اصبحت في القرن السادس لغة التجارة والارستقراطية والمشتغلين بالأدب والدين والمعرفة بوجه عام، وباختصار هي لغة الرجل الخاص. وما ذلك الا نتيجة لما استطاعت التجارية الحجازية أن تحققه حين تمكنت من ان توثق كافة اسواق العرب بسوقها الرئيسي (مكة) . والدليل على هذا الربط ، وعلى نفوذ مكة بين العرب طراً ، هو ان مجرد دخول هذه المدينة في الإسلام قد جر العرب جميعهم إلى هذا الدين الجديد ، بما في ذلك اليمن . ولو لم تكن اليمن تدين بنوع من الولاء للحجاز في تلك الحقبة لما كان لاسلامها أن يأتي الا بالسيف .

ولا ريب في انه لو كانت هذه الفوارق اللهجوية عظيمة الشأن

لظهرت في شعر القرن الأول الهجري ، لأنه ليس من اليسير ان تنطفىء هذه الفوارق بمجرد ظهور الاسلام ، الا اذا كانت قد سبق لها ان انطفأت حقاً. انغياب كافة الفوارق اللغوية من شعر القرن الاول الهجري لايعني انها ذابت بعد الاسلام ، بقدر مايعني أن التقليد الشعري كان يقضي بقول الشعر بلغة الحجاز منذ ماقبل الاسلام .

ان الغاء عثمان للقراءات السبع يؤكد ان الفوارق اللهجوية واللغوية لم تكن عظيمة أو ذات شأن ، والا فما كان عثمان ليقدم على ذلك الالغاء. أما نزول القرآن على سبع لهجات ، في حين جاء الشعر الجاهلي على لهجة واحدة ، فما ذاك إلا لأن القرآن كان يتجه الى الرجل العادي بالدرجة الاولى ، أعني الى الجماهير بلغتنا المعاصرة ، ولما كان من المهم أن تفهم الجماهير الكتاب فقد كان من الضروري الاستعانة بالقراءات السبع .

وثمة مسألة أخرى : ان غياب شعر حميري ينتمي الى القرنين الاول والثاني الهجريين يعني ان اللغة الحميرية كانت قد كفت عن كونها لغة أدب قبل هذه المرحلة . حين بدأت أوربا تتحول الى لهجاتها أو لغاتها المعاصرة وتنفصل عن اللغة اللاتينية ، كانت المؤلفات يظهر بعضها بهذه اللغة وبعضها الآخر باللغة المحلية ، بمعنى ان ازاحة اللاتينية أو الانقطاع عنها كان تدريجياً . فإذا صح أن لغة قريش قد محت اوازاحت لغة حمير بعد الاسلام ، فان هذه الازاحة كان ينبغي أن تكون تدريجية هي الاخرى، وبالتالي فان لغة حمير كان ينبغي عليها الاستمرار في التواجد عبر القرنين الاول والثاني الهجريين ، وكان لابد ، اذن ، ان يكتب تراث بالحميرية في هذين القرنين مثلما كتب بالحجازية ، وفي عصر كانت فيه حركة التأليف سائدة ، فلماذا لم يصلنا شيء من هذا ؟ من المؤكد أنه

في عهود الانتقال اللغوي تتجاور اللغتان الهابطة والصاعدة لحقبة من الزمن، بحيث تغدو اللغة الصاعدة لغة ثقافة ، في حين تتوارى اللغة الهابطة من الوجود بالتدريج ، ولا سيما في القرون الوسطى التي تنعدم فيها وسائط الاتصال الجماهيري وتختص الارستقراطية وحدها بالثقافة . ان اللغة العربية المعاصرة ، رغم كل ماتبذله الدول العربية من اموال على التعليم المدرسي والجامعي ، ورغم توسع رقعة التعليم ، ورغم انتشار وسائط الاتصال الجبارة ، ولاسيما الاذاعة والصحيفة ، رغم كل ذلك لم تستطع الفصحى أن تزحزح العامية الا زحزحة نسبية . ان قرناً آخر من التطور السريع لن يلغي العامية . ان عدم وراثتنا لشعر حميري ينتمي الى العصر الاموي (العصر الذي بلغ فيه الصراع بين القيسية واليمانية أوجه)لايعني الا أمراً واحداً فحواه أن الحميرية كانت قد سبق لها أن كفت عن كونها لغة الأدب والتجارة والنبلاء البدو في عهد سابق على القرن الاول الهجري. ترى أما كان بوسع القالي ، حين اتهم خلف الاحمر بأنه مؤلف اللامية، ان يقول بأن لغة الأزد كانت حميرية واللامية مكتوبة بالعربية ، الامر الذي من شأنه ان يدعم تهمته ، لو انه كان يستطيع ان يحتج بهذه الحجة؟ ان كل من تعرض لمنحول الشعر الجاهلي من الرواة والمؤرخين القدماء ، كابن سلام مثلاً ، لم يتطرقوا الى فرق لغوي بين اليمن والحجاز . لماذا ؟ اليس لأن هذا الفرق كان ملغياً بالفعل ؟

خاتمـــة :

لم نتطرق إلى ما أورده المرحوم طه حسين من أسباب انتحال الشعر ، بل اكتفينا بحجتيه اللتين ظنهما نافيتين للشعر الجاهلي ، ونحن نؤيد الأسباب التي قدمها المرحوم للانتحال ، فالسياسة عامل ، والدين عامل ، والشعوبية

عامل ، والعصبية عامل آخر . فلا شك في أن قصائد ومقاطع وأبيات قد انتحلت وحملت على الجاهليين حملاً للأسباب الوجيهة التي قدمها المرحوم ، غير أنه ما من سبب في العالم يمكن أن يكون مسؤولاً عن انتحال عصر بأكمله أو بمعظمه .

وحين نراه يقدم العصبية كسبب من أسباب الانتحال فإنه يعجز عن أن يرى الموقف بجدليته الثنائية ، اذ أن العصبية نفسها كفيلة بأن تفضح كل انتحال تنسبه احدى القبائل الى نفسها .

والحقيقة أن المرحوم يقبل أموراً لا يمكن لعالم أن يقبلها ، منها مثلاً :

أ ـ «ولابن سلام مذهب من الاستدلال لاثبات ان أكثر الشعر قد ضاع . ولا بأس بأن نلم به ألمامة قصيرة . فهو يرى ان طرفة بن العبد وعبيد ابن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين وأشدهم تقدماً ، وهو يرى أن الرواة المصححين لم يحفظوا لهذين الشاعرين غير قصائد عشر . . . وشق على الرواة ، أو على غير الرواة ، الا يروى لهذين الشاعرين الا قصائد عشرة فأضافوا إليهما ما لم يقولا ، وحمل عليهما ـ كما يقول ابن سلام ـ حمل كثير .» (ص ، ١٣١) أهكذا « شق على الرواة » !؟ ألأنه « شق » عليهم راحوا ينسبون إلى هذين الشاعرين الكثير من القصائد المنحولة ؟ والأهم من ذلك ، لماذا يرفض المرحوم الأخبار التي تثبت صحة الشعر الجاهلي ، ويقبل خبراً أوهى من خيوط العناكب كهذا الخبر ؟ ان « شق على الرواة » لا يمكن أن تكون سبباً للانتحال .

ب ـ « ولأمر ما شعروا [العرب] بالحاجة إلى اثبات ان القرآن كتاب عربي مطابق في ألفاظه للغة العرب ، فحرصوا أن يستشهدوا على كل

كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب يثبت ان هذه الكلمة القرآنية عربية لا سبيل إلى الشك في عربيتها » . (ص ١٣٨) ترى ، ما هو هذا « الأمر » ؟ وكيف ننسى أن القرآن ينص بصراحة قائلاً : « إنا أنزلناه قرآناً عربياً » ؟ اذن ما الحاجة الى الشعر الجاهلي لاثبات عروبة هـــذا الكتاب طالما انها ثابتة بنص قرآني ؟ ولكن المرحوم ما يلبث أن يناقض نفسه على الفور ، أو بعد بضعة أسطر ، اذ يقول : « .. اننا نعتقد أنه اذا كان هناك نص عربي لا تقبل لغته شكاً ولا ريباً ، وهو لذلك أوثق مصدر للغة العربية ، فهو القرآن » . (ص ١٣٨) .

ج — يرى المرحوم أن الشعر الجاهلي انما انتحل لتستخدم مفرداته لتفسير القرآن .ترى، لماذا نجد الكثير من القصائد يغلب على مفرداتها الطابع اللاقرآني ، عنيت آن معظم هذه المفردات ليست موجودة في القرآن ، ولا صلة لها به ، فكيف تصلح هذه القصائد للقيام بخدمة الكتاب ؟

وقد لا نعدم رابطاً يؤصر بين نزوع المرحوم نحو نفي الأدب الجاهلي ، وبين نفيه لأن تكون مصر بلداً شرقياً ، أو مادعاه المنظر الكبير سمير امين ، بالنزعة الغربوية عند طه حسين (Occidentalism) ، وعلق عليها في كتابه « النمو المتكافىء » بقوله : « وهذه نزعة غربوية سطحية تغطي فراغاً ثقافياً حقيقياً » . (راجع : مجلة « دراسات عربية » ، آذار ، ١٩٧٤ ، ص ١٤٤) والرابط في يقيني هو ان نفي الأدب الجاهلي يغطي بدوره الفراغ الثقافي نفسه لعصر الريادات الكبرى في مرحلة ما بين الحربين العالميتين ولولا هذه التغطية ، هذا الستر أو الأخفاء لضحالة العصر ، لبرهن الرواد على فضيحة ثقافية هائلة .

ويجمل بنا كذلك ان نقدم الرأي السريع الذي قدمه المفكر الشهير

عبدالله العروي عن كتاب المرحوم طه حسين الذي بين ايدينا ، وذلك في كتابه الذائع الصيت : « الاديولوجية العربية المعاصرة » (ص ١٥٦) : « ان كتاب طه حسين لم يضف ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، شيئاً لفهم ذلك الأدب » . وقد صرح العروي بأن المرحوم كان قد تبنى وطور « اشارات مرجوليوث لنفي صحة الشعر الجاهلي » ، مما يتيح لنا الذهاب إلى انه لولا مرجوليوث لما كان كتاب طه حسين هذا . ورأى العروي ان الكتاب «هام في قسمه العام والنهاجي مثلما هو ضعيف وخفيف في قسمه التطبيقي ، الى درجة ان معاصره المازني قد قارنه بموضوع انشاء كتبه طالب » .

ان ما اشدد عليه كاثبات لصحة الأدب الجاهلي هو صدق العاطفة الذي يحتم صدق التجربة والمعاناة . ان صدق العاطفة هو أول وأهم حكم نحتكم إليه ، اذ يمكن اصطناع كل شيء إلا العاطفة الصادقة ، سواء في الشعر أو في المواقف المعاشية الأخرى . ولا ريب في ان المستحيل بعينه ان يكون تفجع الخنساء ، مثلاً ، منحولاً ، لأنه لا يمكن ان يصدر الا عن روح احرقتها فجيعة مروعة .

* * *

اللحظة الطللية
في القصيدة الجاهلية

علينا ، بادىء ذي بدء ، أن نقدم ادراكنا الخاص لمفهوم « اللاشعور الجمعي » ، إذ ثمة تفارق شاسع البون بين فهمنا لهذه المقولة وبين فهم النفساني الألماني كارل يونغ . ففي حين نجده يطرح اللاشعور الجمعي كاختزان للماضي البشري البدائي ، وللتجارب البدائية الموروثة في تلافيف الدماغ ، فاننا نفهم اللاوعي الجماعي بوصفه جملة حاجات وتطلعات الجماعة مستبطنة في تراثها (الشعبي والرسمي) بصورة لا يمكن استيعاؤها (جماعياً ، وربما فردياً) مباشرة ، لأنها لا تفض ذاتها إلّا بنهاجية تحتانية . ويولج يونغ إلى مقولة اللاوعي الجمعي مقولة أخرى هي « الأنماط العليا » التي يفهمها كترسبات نفسانية مفتوحة العدد لخبرات البدائيين اللاشعورية . فالفارق الأساسي بين فهمنا للاشعور الجمعي وبين اطروحات يونغ ، يكمن في ان هذا الجهبذ الألماني يفهم مقولته فهماً نفسانياً محضاً تقريباً ، وان كان يمكن تطبيقها على قطاع الانتربولوجيا ، في حين نفهم نحن اطروحتنا فهماً نفسانياً - اجتماعياً ، يمكن سحبه هو الآخر على انتربولوجيا علمية تهتم بالتاريخي والاجتماعي بالدرجة الأولى .

فاللاشعور الجمعي ، كما نفهمه ، يصلح أداة لاستبار الحالات الراهنة للجماعة ، والحاجات المزمنة والمستعصية على الحل ، وكذلك الطموحات الناجمة عن هذه الحاجات العصيّة ، والترسبات النفسية التي ادخلتها إلى ذات الجماعة وروحها وقائع تاريخية وشروط اجتماعية - اقتصادية متحركة على الدوام . ولا يمكن ان يتم ذلك الاستبار الا عبر تحليل تراث الأُمة ، أو تحليل شذرة من شذرات ذلك التراث . فهو (أي : اللاشعور

الجمعي) ، باختصار ، المضمون الباطني للوعي الجماعي ، أي جملة احباطات الذات الجماعية ، ورد فعل هذه الذات على تلك الاحباطات ابتغاء تجاوزها ، وذلك بوصفها المعوّق الرئيسي للصيرورة التاريخية ، هذا المعوق الذي مالم يتم تخطيه فإن روح الجماعة ستظل موجوعة . غير أن الوعي الجماعي ، ما دام يواظب على حركيته ، فإن مضمونه الباطني ، المكون لمحتويات اللاشعور الجمعي ، يثابر على التحول والنمو بدوره . ولسوف يتضح فهمنا الخاص لمقولة اللاشعور الجمعي عبر نظريتنا في الطللية وبخاصة حين نعرض بالتحليل لمطلع معلقة زهير ، إذ سنتعرف على الكيفية التي فض بها اللاشعور الجمعي مضامينه اللاواعيه ، عبر لحظة تبدو في ظاهرها واعية تمام الوعي .

ولعل اللحظة الطللية هي واحدة من الشذرات المضيئة التي يمكن ان نصل عبرها الى احباطات ومكبوتات المجتمع الجاهلي ، والى تطلعاته واشكال انسلابه معاً ، أي هي وسيلة من وسائل اغناء فهمنا لمجتمع معين . ففي وسع التحليل ان يكشف عن ان الطللية وعي مرفوع إلى أفق الوضع ، لا متضائلاً دونه ، وأن الشاعر الجاهلي يبدع ، عبر الطللية ، ماضيه وواقعه شعراً ، ويتحفز لمعانقة مستقبله . وبايجاز ، هو يودع ، في هذه الوقفة ابرز أشكال الحالات الجماعية ، ويخبّر عبر بضعة أبيات من قصيدته كل حاجات الجماعة ، هذه الحاجات التي لا تتيح لنفسها ان تظهر ظهوراً واعياً ومباشراً ، فكأنما الشاعر الجاهلي يعبر عن الكلي ، الاجتماعي لا الكوني ، خلال ومضة وجيزة .

ان مقولة التحتانية (وهي ما اعتدت أن أشدد عليها كثيراً لدى تحليل أي عمل أدبي) ، عنيت محايثة المضمون للنص بصورة مستترة ، وقيام

الناقد بالكشف عن هذه المحايثة ، الأمر الذي يعني النظر إلى العمل الأدبي على أنه رمز قبل كل شيء ، هذه المقولة هي أداة جبارة في نقد العمل الأدبي ، وفي الاستيعاء الخصب لأبعاده وعلاقاته . ونحن في ميسورنا ان نتعرف على الذات الجاهلية عبر تحليل المطالع الطللية للشعر الجاهلي ، بوصفها رموزاً تقبل التفسير والقراءات التحتانية ، اذ الحق ان هذه المطالع صوى على الدرب المفضية الى تعميق تمثل البرهة الجاهلية برمتها .

لقد سبق لي أن نشرت قبل بضعة أشهر مقالة وسمتها بعنوان « اللحظة الطللية في الشعر الجاهلي » . ومع انها قد نالت شيئاً من الانتباه ، فإنها ما كانت الا عملاً سريعاً ينقصه عمق الاتساق والمنهجية ، من جهة ، والمزيد من التحليل الداعم للنظرية ، والذي به تغتني وتمتلىء ، من جهة أخرى. واذا كنت أعيد كتابة تلك المقالة اليوم (لأوسعها واعمقها فحسب) ، فإنني لن أخرج عن جوهرها ومضمونها الأساسي الرامي الى رؤية الطللية كأفضل انكشاف لعذابات الانسان الجاهلي ، أي لنفسانيته الاجتماعية والجماعية ، ولصياغة واقعه لروحه .

ومما يجدر ذكره انني بعد نشر تلك المقالة اتفق لي ان وقع في يدي كتاب حسين عطوان الحامل لعنوان « مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي » ، وهو كتيّب اخباري وتقليدي المنهج والمضمون ، شأنه شأن معظم النقود المنبثقة عن الجامعات ، إذ جل جهوده أن يقدم لك مطلعاً لقصيدة جاهلية ثم ينثره ، فهو بذلك ينظر الى النص من الخارج ، أو هو يتعامل مع سطحه لا مع باطنه أو رمزيته أو محتواه التحتاني . ومع ذلك ، فأنا مدين له بالفضل التالي : لقد أطلعني (بالاضافة الى بعض الأخبار الثمينة التي استقاها من المراجع القديمة) على أربعة تفسيرات للطللية بخاصة ، ولمطالع القصائد الجاهلية بعامة ، الأمر الذي أتاح لي أن اقدم نقداً (كانت

تفتقر إليه المقالة السابقة فيما تفتقر) لهذه التفسيرات التي تترك الباب مفتوحاً على مصراعيه أمام الانتقاد ، وذلك بمقتضى ضيق افقهاوتسطيحها وأحادية نظرتها .

ولعلأهم غلط وقع فيه مؤلف الكتاب يكمن في هذه الاسطر الثلاثة : «وواضح مما تقدم ان امرأ القيس وعبيد بن الأبرص وطرفة ،أولئك الذين عاشوا في الصدر الأول من العصر الجاهلي ، والذين وصلت إلينا أشعارهم ودواوينهم ، هم الذين نستطيع ان نطمئن الى أنهم وضعوا اصول المقدمة الطللية وتقاليدها وأقسامها » . ولست أدري من أين أتاه هذا الاطمئنان . يستحيل ان يكون هؤلاء الشعراء الثلاثة هم مؤسسو الطللية ، وذلك لأن مطالع قصائدهم ، شأنها في ذلك شأن شعرهم كله ، تحقق درجة من الاكتمال والنضج يحتمان تحتيماً ضرورياً أن تكون مطالعهم قد سبقتها مواقف طللية تعاني من وهن النشوء . وأياً ما كان الشأن ، فإن موقفنا من تاريخية الطللية يناقض تماماً موقف حسين عطوان ، فهي في حد سنا تنتمي الى عصور سحيقة لا يسع الوعي التاريخي — لا نعدام المصادر — أن يطالها .

وفضلاً عن ذلك ، فقد جرت العادة في نقدنا المعاصر ان ينظر إلى مطلع القصيدة الجاهلية ، المعبر عن وقوف الشاعر على الرسوم الدارسة ، بحسبانه نظاماً شعرياً منغلقاً على ذاته ،ولا صلة له بمنجزات الذات الجماعية ، أو بالموروثات النفسية الاجتماعية التي تأتي عبر الثقافة والتربية ، لا عبر اختزانها في تلافيف الدماغ . فكأنما الطللية في نظر ذلك النقد لا تعدو كونها بكاءعلى فراق المحبوبة وارتحالها ، أو تذكر ماضيها المنطفىء السعيد ، تماماً كما توحي بذلك النظرة الخارجية الى الجزء الطللي من القصيدة ، مع ان الحقيقة هي بخلاف ذلك تماماً. وواقع الحال أن الطللية أكثر من تعبير

عن الواقع الجاهلي ، كقائم راهن ، لأنها تجسد برهة التحول من الماضي الى المستقبل ، اذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر ، وكمطابق صميمي للمستقبل المأمول . ولهذا كان الزمن الماضي ، بصيغته الصورية والنحوية معاً ، دائم المثول في المطلع الطللي للقصيدة ، ودائم الاتصاف بالانطفاء . أما الحاضر نفسه فلا يمثل الا اتضاعاً مرعباً وممجوجاً لا تتكشف جوهريته الا عبر صدمه بالماضي المشرق .

وحين كان الماضي في نظر الجاهلي هو الهاجع المطلوب ايقاظه وبعثه ، أو ايلاج الحيوية والحركة إليه (فمجرد طرح الماضي على أنه وحده المنير واتخاذه نقطة مثالية متعالية ينبغي معانقتها ، مجرد هذا الطرح يعني أن الماضي هو المنشود) فإنه يغدو مستقبلاً نموذجياً ينزع المجتمع الى تحقيقه ، أو نفي ما ينفيه . وفي رأينا أن من الخطأ النظر الى تشبث الشعوب بماضيها الزاهر (كتشبث العرب بماضيهم اليوم ، وهو موقف طللي ، لا ريب) على أنه مجرد هروب من مواجهة الواقع الراهن ، أو — بعبارة نفسانية — نمط من انماط التكيف الانسحابي الذي يخلي الساح لينكص الى حقبة مريحة يستحضرها ليتغلف بها ولتشكل دونه حاجزاً يبعدعنه قبح الحاضر وترديه. بل الأمر على النقيض تماماً : ان التشبث بالماضي الزاهر هو طموح لاعادة اثباته من جديد ، وبالتالي فهو نفي للانحدار او التساقط القائم ، شريطة أن يفهم الاثبات على أنه توكيد أو طموح لتحقيق ماهية الازهرار المنطفىء ، لا استعادة هذا الازهرار بنسيجه ، بلحمه ودمه ، الذي كان عليه تماماً ، أي باستعادة مضمونه الجوهري وحده . وبالنسبة الى تشبث العرب المعاصر بماضيهم الزاهر ، لا يمكن ان يكون هذا التشبث عقلانياً الا اذا فهم المضمون الجوهري للماضي العربي على أنه القوة ، التي تتضمن المنعة من

طائل الآخر وتفتح شخصية الانسان في مأمن من عدوانية الأغيار ، وأن ما ينبغي أن يستعاد هو القوة ، ولكن بلبوسها العصري الذي لا يمكن أن يعني سوى البنيات الاقتصادية المتراصة ، والبنيات الفكرية المعاصرة والمؤصلة في الواقع العربي !

وإذا كان اللاوعي يفهم جوهرية الماضي ، ولهذا يتشبث به ، فإن على الوعي أن يتدخل ليكشف عن طبيعة هذه العلاقة ، من جهة ، وليحللن انفعاليتها بحيث يضفي عليها المعنى الفاعل في المعاش ، وينزع عنها ما ضويتها الطوباوية أو الرومانسية ، من جهة أخرى . ان الماضي يجب ان يفهم بوصفه مستقبلاً أرقى ، لا من الحاضر وحده ، بل ومن الماضي نفسه ، أي أن الماضي — المستقبل ينبغي ان يغدو تجاوزاً ونقيضاً للماضي المنطفىء ، الذي لا تستحيل استعادة نسيجه فحسب ، بل الذي لا يحتاج أحد إلى هذه الاستعادة ، أو قل أن في استعادتها تراجعاً حتى عن انحطاط الحاضر الذي يتعذر الا يكون حاملاً ببرهة تخطيه وعناصر مغادرته .

نقد التفسيرات الطالية :

في الفصل الخامس من كتابه الآنف الذكر ، قام حسين عطوان ببسط آراء وتفسيرات من اشتغلوا بشرح الطالية والكشف عنها . وها نحن أولاء نعرض لهم واحداً إثر الآخر لنناقش أفهامهم ولننقد آراءهم التي تتيح فرصة كبيرة للنقد . ولعل خلاصة ما يمكن أن يوجه إلى هذه التفسيرات من دعاوى يمكن اجمالها أو تصنيفها في نقطتين أساسيتين :

أولاً — قصور التفسيرات كلها حتى ولو أُخذت (مجتمعة) كجوانب لرأي واحد ، واكتفاء كل رأي منها بأحادية النظرة ، أو بالتفسير الاحادي للموضوع .

ثانياً – اهمالها ، إلى حد كبير ، للعامل الاجتماعي والتاريخي لتشكيل الطللية .

هذا فضلاً عن النظرة الخارجية المسطحة وعدم الغوص في اعماق المطالع والبحث فيها كتعبيرات عن مكبوتات نفسانية عميقة انتجتها وقائع تفعل فعلها في النسيج الاجتماعي .

اولاً – ابن قتيبة :

يرى هذا الناقد القديم ان الجاهلي قد لجأ الى الظاهرة الطللية ليجعل منها سبباً لذكر رحيل أهل الدار من مكان إلى آخر انتجاعاً للكلأ والمرعى ، وان الشاعر انما أخذ بالنسيب اسلوباً « ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به اصغاء الاسماع إليه ... » (كتاب حسين عطوان ، ص ٢١٤) .

مامن ريب في ان هذا التفسير يركز الطللية على ركيزتين احداهما اجتماعية والأخرى نفسانية ، ولكن هاتين الركيزتين لاتضرب جذورهما في اعماق تربة او ارضية صلبة ، أي أنهما يتضمنان تفسيراً ينظر الى الطللية من السطح . ان رحيل اهل الدار لايمكن أن يكون الا ظاهرة لجوهر ينبغي الكشف عنه . كما ان ظاهرة الترحال البدوي لايمكن ان تكون الا سبباً مباشراً فحسب للطللية ، اما الاسباب اللامباشرة ، الأسباب الأعمق غوراً والأشد فعلاً في نفسية الشاعر ، فهي مالا يكشف عنه رأي ابن قتيبة ، الذي يبدو صحيحاً للوهلة الاولى ، مع انه في الحقيقة هش لايصمد امام النقد ، نظراً لافتقاره الى التعامل مع الأسباب الحقيقية للطللية .

ولئن كان الترحال الرعوي هو المسؤول عن دخول الطللية الى الشعر الجاهلي ، فلماذا نجد شعراء المدن في العصر الجاهلي يأخذون بهذا التقليد مع انهم لايعيشون حياة رعوية ولايرحلون مع المواشي انتجاعاً للكلأ ؟ وقد يحق لنا أن نطرح سؤالاً آخر : لماذا لم تظهر الطللية في شعر الاقوام البدائية التي يسودها نمط الانتاج الرعوي ، والتي تتجول من مكان الى آخر ؟ وجوابنا على هذا السؤال هو ان تلك الاقوام لم تكن قد عرفت في القديم حضارات سابقة اصابها الانهدام ، وانها لم تكن تعيش في مناخات قاحلة وعلى أتربة صحراوية ، كمناخات وأتربة شبه الجزيرة العربية . وهذا يعني ان الارتحال الرعوي وحده لايمكن أن يكون العلة الاولى والأخيرة للطللية ، بل هو لايعدو كونه الذريعة فقط ، عنيت العامل المباشر او الظاهري الذي يخفي وراءه عوامل جوهرية . ان الذريعة لايمكن أن تولد النتيجة مكتفية بذاتها كمولد ، مع انها في الحقيقة تسهم في هذا التوليد . ولهذا فان علاقتها بالظاهرة أو بالواقعة هي علاقة ظاهرية لاباطنية . فحين نتعامل مع الطللية ، أو مع أية ظاهرة أخرى ، علينا ألا ننسى المبدأ الجدلي الأساسي في فهم الأسباب وصلتها بالنتائج والظواهر ، هذا المبدأ الرامي الى أن صلة العلل بالمعلولات تتصف دوماً بخصيصة الشمولية والعمومية .

أما الركيزة النفسانية التي قدمها ابن قتيبة ، والتي ترمي الى أن الشاعر الجاهلي كان يطلع بالنسيب ليمتلك انتباه السامع او القارىء ، نظراً لاجتذاب الغزل للانسان ، فهي ، على الرغم من انها تحمل شيئاً من الصحة بعيدة كل البعد عن اصابة كبد الحقيقة . لقد اعتاد الشاعر الجاهلي أن يستهل قصيدته بالنسيب (والطللية شكل من اشكال النسيب ، بالتأكيد) في غالب الاحيان ، لأن الجنسية هي أشد دوافعه حاجة الى التلبية ،

والانسان نزاع دوماً الى التحدث عن دوافعه المحبطة ، او الاشداحباطاً. ولذا نرى أن القصيدة كلها ، في بعض الاحيان ، تكاد لا تعد و كونها لحظة طللية ، ومثالنا على ذلك معلقة امرىء القيس .

ثانياً ــ فالتر براونه :

في مقالة نشرها فالتر براونه في مجلة المعرفة السورية (حزيران ، ١٩٦٣) تحت عنوان « الوجودية في الجاهلية » ، يحاول هذا المستشرق الالماني أن يقدم تعليلاً وجودياً لمطالع القصائد الجاهلية بعامة ، وللطللية بوجه خاص. فبعد أن يستنكر رأي الناقد العربي ابن قتيبة (السابق العرض)، نراه يتقدم برؤية وجودية يفسر بها النسيب الجاهلي . وفحوى رؤيته أن « موضوع النسيب الصميم هو الموضوع الذي حرك الانسان في كل زمان . . . وهذا الموضوع هو اختبار القضاء والفناء والتناهي » . (مجلة المعرفة ، حزيران ، ١٩٦٣ ، ص ١٥٩) ويستشهد هذا المستشرق على صحة رأيه بمطلع معلقة عبيد بن الابرص :

أقفر من أهله ملحـــوب	فـــالقطبيـــات فالذنـــوب
ان بدلت أهلهـــا وحـــوشاً	وغـــيرت حالها الخطـــوب
ارض توارثهـــا شعـــوب	وكل من حلها محـــروب
إما قتيلاً ، وإما هالكـــاً	والشيب شين لمن يشيب

واردف المستشرق بهذه الاسئلة : « هل هذه الابيات لشاعر قديم ؟ أم لأحد الشعراء الوجوديين في وقتنا هذا ؟ أما نعرف صوت هذه الصرخة في الشعر العصري حقيقة ؟ » (ص ١٥٩) ويتعرض المستشرق لعبارة من مثل : « عفت الديار ، درست الدمن ، امحت الرسوم » ، « والحياة تفنى تحت جبر القضاء وظلم المنية ، الموت قريب تحت صروف الدهر

العاتي ، ماأرهب الحياة ، انوجود الانسان تخيم عليه تجربة التناهي المحقق . » (ص ١٥٩) وهو يرى أن هذا « تعبير عن التشاؤم » وعن قلق الشعراء « من مخاوف الوجود » . ان مايشغل الانسان طيلة تاريخه هو « خوف الفناء والتناهي » . وبايجاز ، يرى المستشرق الألماني أن الشعر الجاهلي يشهد على قلق الانسان في علاقته مع الوجود .

هذا هو موجز وجوهر رأي فالتر براونه . وأظن أن في وسع المرء أن يتبين سلبيات هذا الرأي على النحو التالي :

ا ــ يتعامل المستشرق مع الشاعر الجاهلي كما لو كان مسلوخاً عن ارضيته الاجتماعية ويفترض ــ ضمناً ــ ان الشاعر يقف من الوجود موقفاً انطولوجياً ، او كيانياً ، او أنه ليس أكثر من قطرة شعورية في سلسلة الاعدامات اللامتناهية ، وليس برهة في مشروع تاريخي يؤطره معطى طبيعي واجتماعي معين . ترى ، أكان من قبيل « الخوف من التناهي » أن يقول بوذا « ان الوجود عبء يجب التخلص منه » ؟ الا نرى خلف هذا الموقف الوجودي البوذي عاملاً اجتماعيا يؤكده قول بوذا نفسه : « الحياة كلها مكابدة » ؟ فاذا كان عبيد بن الأبرص يعكس موقفاً وجودياً (والحقيقة أن أبياته الآنفة السرد تحتوي ، في جزء منها ، على موقف وجودي ، في حين طرحها المستشرق على أنها لاتحتوي إلا الموقف الوجودي) أما نستطيع أن نتبين ، حتى من سطح المعنى ، ان هنالك أرضية واقعية (طبيعية واجتماعية) لهذا الموقف الوجودي ؟

ب ــ يحسب المستشرق ان الشاعر الجاهلي يقيم علاقته مع الوجود كميتافيزيقيا مع ان الشاعر الجاهلي في الحقيقة (وهذا أساس رأينا في تفسير اللحظة الطللية) يقيم علاقته مع الوجود كحضارة تشرطها الطبيعة ، ليس الا . ولعل الحكمة الوجودية التي ابداها شاعر كطرفة بن العبد هي

حالة نادرة ، وقلما نرى لها شبهاً في الشعر الجاهلي ، الا على شكل تفاريق ومزق مبثوثة هنا وهناك .

جـ — لعل من البدهي أن يبدي شعر كل أمة مواقف وجودية معينة ، ولكن هذه المواقف ليست النزعة الغالبة على الشعر الجاهلي ، ولا عـلى مطالع قصائده ، اذ هو في معظم احواله يعكس ، من جهة ، ويخفي وراءه ، من جهة اخرى ، مسألة حضارية كانت تؤرق الوعي الجاهلي . وهذه المسألة ، في رأيي ، هي قهر الطبيعة للحضارة ، وهذا القهر يتجلى على شكلين : افتقار الواقع الطبيعي الى اسانيد الوجود الحضاري ومقوماته (وهذا ماتبينه ابيات عبيد بن الابرص الآنفة الورود) ، وتهديم الطبيعة لمنشآت الانسان الحضارية . والحق أنه لم يكن صدفة أن نجد اساطير عربية خالصة (اسطورة الناقة ، واسطورة ارم ذات العماد ، وعاد وثمود ، وربما غيرها وغيرها) تتحدث عن انهدامات لحقت بالحضارات العربية القديمة . وبودي أن أطرح على المستشرق الألماني هذا السؤال : ترى لو كان عبيد بن الأبرص مواطناً في ألمانيا التي تجودها الأمطار خلال العام كله ، أفكان ثمة مبرر لأبياته هذه ، ؟ بل ، أفكان بوسعه أن ينظم هذه الأبيات ، أو أبياتاً لها معناها نفسه ، أو معنى قريب منه ؟ قطعاً ، لا. لأن البيئة الألمانية لاتشكو من قحل الطبيعة ، الشيء الذي تشكو منـه أبيات عبيد بن الابرص . ان تناول أي أدب مسلوخاً عن ارضيته الحضارية والطبيعية ، والاكتفاء بتفسيره على أسس نفسانية — وجودية ، أو غير وجودية ، بمعزل عن البيئة التي اطلعته ، لابد وان يأتي مقصراً عن الشأو ، وفي أحسن الاحوال ، يأتي أحادي الجانب من حيث التفسير .

د — ان أبيات عبيد بن الابرص التي استشهد بها المستشرق تشهد

على صحة التقيض . في البيت الاول يتحدث الشاعر عن أماكن باعيانها . ليشير بصراحة تقريباً الى أن هذه الأماكن لم تعد تصلح للاستمرار الحضاري ، أو أنها كفت عن ان تكون موطناً للحضارة . وكذلك هو شأن البيت الثاني . أما البيت الثالث فيعكس ما فحواه أن الحضارات التي قامت على هذه الارض قد آلت الى الانهدام ، وبعد ذلك ينتقل الشاعر الى موقف وجودي فحواه أن الانسان « سراب انطولوجي » أو « مغامرة وجودية مخفقة »على حد تعبير سارتر . ولكن هذا الموقف الوجودي هو استقراء بلغة الشاعر انطلاقاً من فهمه لحالة الحضارة المواظبة على انهداميتها في المجتمع العربي القديم ، أي أن النزعة الوجودية هنا قداملتها شروط واقعية لاميتافيزيقية . ان الحكمة الوجودية التي يعكسها البيت الأخير ، مشوبة بوصف واقع الحال كعنصر اساسي فيها ، لا تعدو كونها شكلاً من أشكال نزوع الشرقيين نحو تخثير تجاربهم في شذرة معنوية صغيرة .

هـ — من المؤكد أن مطلع معلقة عبيد بن الابرص ليس انموذجاً لكل مطالع القصائد الجاهلية بعامة ، ولا للمطالع الطللية بخاصة . فنحن لانلمس هذه الحكمة المستقرأة من التجربة في مطلع معلقة امرىء القيس أوزهير او النابغة ، مثلاً ، بل كل مانلمسه في مطالع هذه المعلقات لحظات تعبر عن القهر الذي يعاني منه الشاعر . والحق أنها ليست ابياتاً طللية (لأنها تفتقر الى طلل تخاطبه او تتحدث عنه) ، وان كانت تحتوي على المضمون الجوهري للطللية . وفي حين أخذ المستشرق ابيات عبيد بن الابرص على أنها غزل « شاذ » ، فهي في الحقيقة ليست غزلاً ، كائنة نوعيته ماكانت. وهذا أمر جد هام في نظريتنا الطللية التي ترى في الوقوف على الرسوم

الدوارس عنصر القهر الجنسي معجوناً بعناصر أخرى ، ان عبيد هنا لايتغزل ، وانما هو ينعي الاقفرار . واذا كان ثمة شيء من الغزل في أبياته فهو ليس الا الاحتباس الليبدي غير المعزول عن الانهدام الحضاري .

ووجيز القول ان اهمال المستشرق الألماني للحظة الاجتماعية كعامل اساسي في الطللية ، هو المسؤول الاكبر عن انفلات الحقيقة من قبضته .

ثالثاً ــ عز الدين اسماعيل :

قبل أن أعرض لآراء هذا المفسر اود أن أشير الى نقطتين لهما بعض الأهمية :

ا ــ لم تتح لي فرصة الاطلاع على تحليلات عز الدين اسماعيل الطللية بقلمه ، بل فهمتها من خلال عرض حسين عطوان لها (ص٢١٩ ــ ٢٢٢) الأمر الذي قد يؤثر على فهمي والمامي بها .

ب ــ يقوم عطوان باتهام اسماعيل بأنه قد نسخ رأي فالتر براونه . والحقيقة أن أسماعيل على الرغم من شدة تقارب موقفه من موقف براونه ــ يقدم تحليلاً نفسياً للحظة الطللية بعيداً الى هذا الحد أو ذاك، وقريباً الى هذا الحد أو ذاك ، من تفسير براونه ، ولكنه مع ذلك كله ليس نسخاً لـــــه .

وجوهر الاختلاف بين اسماعيل وبراونه هو أن تفسير الاول نفساني حيناً ، ونفساني ــ وجودي (أي براوني) حيناً آخر ، بينما نجد أن تفسير الثاني نفساني ــ وجودي فقط ، أي ان اسماعيل لايخرج العنصر الوجودي من تفسيره ، وانما يضيف اليه عنصراً من خارجه .

والجدير بالذكر أن التفسير النفسي للطللية هو جزء واحد من مجمل

تفسيري أنا لهذه الظاهرة الأدبية . والحقيقة أنني التقي مع عز الدين اسماعيل في بعض شذرات او أجزاء هذا الجزء . ولكن اقتصاره على النفساني دون الانتربولوجي والاجتماعي معاً هو الذي جعل تفسيره أُحادي النظرة ، من جهة ، ومقتصراً على جوانب نفسانية ثانوية ، ومهملاً للجانب النفساني الاساسي (الجنس) ، من جهة أخرى . ففي اهماله للمسألة الجنسية اهمالاً مطلقاً (وهي مسألة نفسية ، لاريب) ، وهي التي اراها لحظة أساسية في الطللية ، لم يخرج عن ميدان علم النفس فحسب ، بل افترق تفسيره عن تفسيري وفقا لزاوية مقدارها تسعون درجة . ومن المحتمل انه لو قام براونه بادخال المسألة الجنسية الى الطللية (وقد أعماه عن ذلك الحضور الكلي للفكر والنزعة الوجوديين في دماغه ، مما ضيق افقه وابعده عن الشمولية والاحاطة) لاقتفى اسماعيل أثره وأخذها بعين الحسبان .

وأياً ماكان الشأن ، فهو يرى في الطللية «المجال الذي يصور لنافيه» الشاعر الجاهلي « احساسه بتلك العناصر الكونية الثلاثة وموقفه منها » . وهو يقصد بالعناصر الكونية الثلاثة « التناقض ، واللاتناهي ، والفناء » . وهنا يتطابق مع براونه الى درجة النسخ حقاً . ولكنه مايفتأ أن يتخطاه حين يقول بأن « قطعة النسيب » تجمع في ذاتها عنصرين ، هما «الوقوف على الاطلال وذكر الحبيب » ، وان الشاعر يجمع بين هذين العنصرين «ليرمز الى الحياة والموت » . والوقوف على الاطلال هو « انعكاس لذلك الصراع الابدي في نفس الانسان ، وفي الحياة من حوله ، بين حب الحياة ، وغريزة الموت » . ان موقفه هنا هو وجودي بوضوح ، ولكنه ليس منسوخاً عن براونه ، بل هو من وحي براونه فحسب . .

ولعل مما هو جدير بالذكر ان عزالدين اسماعيل لا يميز بين المواقف الطللية وبين غيرها من المطالع الغزلية او الخمرية ، مع ان التمييز في رأينا يجب ان يقوم ، ولو نسبياً .

ان لنا على تفسير عزالدين اسماعيل مآخذ جذرية ، أهمها :

أ ـ احادية النظرة : ان تفسيره نفساني (أما التفسير النفساني ـ الوجودي الذي يتبناه فهو لبراونه) يهمل العناصر غير النفسية في الطللية . فهو يتجاهل الأرضية الإقتصادية والواقعية التي انبتتها .

ب ـ يفتقر ـ بالتالي ـ إلى العنصر الانتربولوجي الذي يرى في الطللية تعبيراً عن قحل الطبيعة ، وإلى العنصر الاجتماعي او الحضاري الذي يرى فيها تعبيراً عن انهدام حضاري وتفسخات مجتمعية سابقة او حاضرة ، يعكسها الشاعر لاشعورياً .

حـ ـ ويبلغ ضيق افقه إلى المستوى النفساني ذاته . فحتى على هذا المستوى نفسه ، نراه يهمل جوهر الطلليه (وربما كان ذلك بمقتضى وقوعه تحت تأثير بروانه) ، وهذا الجوهر هو كون الطللية تعبيراً مباشراً أو صريحاً عن القهر الجنسي الذي يتعرض له الشاعر ، والفرد بصورة عامة . فنحن لانجد في رأيه أو تفسيره (وفقاً لعرض حسين عطوان له) أي ذكر للبيدو المحبط والمحتجز ، كما لا نجد أي مصطلح من مصطلحات التحليل النفسي كاللاشعور واللاشعور الجمعي والكبت والاحباط ، وغير ذلك من مقتضيات التحليل القائم على علم النفس ، الأمر الذي من شأنه أن يخرج بحث اسماعيل خارج المنهجية النفسانية ، بالمعنى الدقيق أو التقليدي للكلمة ، ويلحقه بعلم النفس الوجودي .

بيد أنه مع ذلك أصاب حين رأى في الطللية تعبيراً عن الصراع بين الحياة والموت. ولكن هذا الموقف قريب جداً من موقف الوجوديين، وهو علة احادية النظرة عند اسماعيل . وهذا مما يبيح لنا حق الذهاب إلى ان اسماعيل قد استوحى تفسيره من براونه (وعنيت بتفسيره ذلك القسم الذي لم يقله براونه مباشرة). لقد استوحاه استيحاء وان لم يكن براونه قد صرح به ، ولكنه على اية حال لم ينسخه نسخاً ، كما ادعى حسين عطوان؛ طبعاً اذا وضعنا على حدة ذلك الجزء الذي نسخه بالفعل .

رابعاً – يوسف خليف :

يوزع يوسف خليف (الذي لم أطلع على رأيه بقلمه ، بل عبر عرضه من قبل حسين عطوان) المقدمات الطللية على مراحل ثلاث :

أ – المرحلة الاولى : « صورة طبيعية بسيطة غير معقدة » ، ومثالها معلقة امرىء القيس .

ب – المرحلة الثانية : «محاولة ناجحة للنهوض بفن الشعر وصناعته» ، ومثالها معلقة زهير .

جـ – المرحلة الثالثة : تحول المطلع الطللي إلى مقدمة تقليدية « كانت تقاليد القصيدة العربية قد استقرت لها » ، ومثالها معلقة لبيد .

والأهم من ذلك ان يوسف خليف أخضع « المقدمات جميعاً لفرض واحد ، هو أنها كانت حلاً لمشكلة الفراغ » .

أما على التقسيم الثلاثي الآنف التلخيص فمفاد ردنا هو أنه تقسيم لا

يصدق الا فنياً ، لا مضمونياً ، وذلك لأن الشروط المولدة للنزعة الطللية ظلت سائدة حتى المرحلة الثالثة . وفي مقدورنا أن نجزم في أن الشعراء الجاهليين جملة (عنيت من وصلتنا أشعارهم واخبارهم وحدهم) هم عصر واحد لعله أن لايشتمل على أكثر من جيلين أو ثلاثة لا تقوم بينها تفاوتات جذرية من حيث جواهر المضمون الطللي وتشابه النماذج . وعلى هذا فان تقسيم يوسف خليف لا يخدم دارس الطللية إلا قليلاً .

وأما دعواه الرامية إلى أن سد الفراغ هو علة المقدمات ، فانه ليس أكثر منه بساطة الا تفسير حسين عطوان نفسه . كيف يستطيع سد الفراغ أن يفسر بكائية امرىء القيس وحكمية عبيد بن الابرص ؟ ان من الخطأ أن نرى علاقة بين سد الفراغ أو حله وبين وقوف الشاعر الجاهلي على الرسوم الدوارس التي لا يمكن أن تصلح للتلهي أو تزجية الوقت ، بل هي للتأمل والتفاسف ، بالدرجة الاولى .

خامساً ــ حسين عطوان :

يقسم حسين عطوان المقدمات إلى ثلاثة أقسام : طللية وغزلية ووصف الظعن . وهو يفسرها جميعاً بقوله : « ومن ينعم النظر في المقدمات جميعاً يراها تدور على معاني الشوق و الحنين إلى الماضي . وأي شيء في حياة الانسان في كل زمان ومكان غير الذكريات ؟ » (ص ٢٢٨) ويقول في السطر الاخير من كتابه السابق الذكر « وقد رجحنا أن تكون المقدمات ضرباً من الذكريات والحنين إلى الماضي » .

ان هذه الرؤية المبسطة ، والتي لا ترتكز إلى أي تحليل،لا تصح

إلا اذا نظرنا إلى الطللية ، أو المقدمات بعامة ، نظرة من السطح واكتفينا بهذا السطح . اما التعمق في الموضوع فيكشف لنا عن مكنونات لاشعورية وقضايا تختفي تحت مقولة النوستالجيا (الحنين إلى الماضي) التي تسيطر على المقدمة الطللية .

* * *

لعل من المستغرب أن تتغاضى هذه التفسيرات جملة عن مسألة جد بارزة في اللحظة الطللية ، عنيت صلة الانسان بالطبيعة بوصفها قهراً يمارس على الروح عبر الجفاف والقحط وشح المياه وموارد العيش . وفي ظني ان التفسير المتكامل لهذه الظاهرة الأدبية ينبغي أن ينبثق من قاعدة فحواها أن هذه اللحظة هي نقطة المحرق التي تلتقي فيها ثلاث من علائق الانسان تتجادل تجادلاً داخلياً ، بحيث تتمثل بعضها بعضاً ويغدو فرز كل علاقة منها عن الأخريين هي مهمة التحليل . فهذه العلائق تلتغم جميعاً في سبيكة واحدة ندعوها اللحظة الطللية التي تحتوي على علاقة الانسان بالمجتمع في لحظته السكونية ، اوالاتضاعية ، وعلاقة الانسان بالمجتمع في لحظته التاريخية (أعني بماضيه) ، وعلاقة الانسان بالطبيعة التي تشرط وجوده كله . أما النظرات الاحادية ، سواء اكانت وجودية ، أم نفسانية (أو كالتفسيرين المبسطين الذين قدمهما حسين عطوان ويوسف خليف ، واللذين يؤخذ عليهما ، قبل كل شيء ، أنهما لم يستطيعا رؤية الترميز العفوي في مطالع القصائد الجاهلية ، لا سيما المطلع الطللي منها) ، فستظل بعيدة كل البعد عن تفهم الطللية والدوافع التي كانت علة لها ، لأن كل نظرة إلى العمل الادبي تتناوله بمعزل عن جملة شروطه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية تظل بعيدة عن التكاملية

والفهم التام . ولهذا لم تكن التفسيرات التي عرضنا لها بالنقد الا ابتسارات للفهم التام واقتطاعات للنظرة الشمولية الكفيلة بتقديم التفسير الصحيح . ولكن العمل الادبي يجب ، في الوقت عينه ، ان ينظر اليه على أنه نتاج نفس لها حالات معينة لا تخص النفوس الاخرى (طبعاً ، بالاضافة إلى أنه نتاج اجتماعي معين) ، ومن هنا بات من المحتم والضروري أن تتدخل المناهج النفسية في الادب .

ولا مراء في أن غياب الطللية من الشعر الاسلامي ، وتسفيهها على يد الشعراء الاسلاميين ، يتعذر ان يجد مبرره في أن الاسلام قد حل مشكلة « خوف الفناء والتناهي » ، بدليل ان هذا الخوف قد فض نفسه في الزهد وفي شعر ابي العتاهية واضرابه . ولا يمكن تفسير ذلك الغياب إلا بغياب الشروط الحضارية والاقتصادية التي افرزت الطللية . فالشيء يظل حاضراً ما حضرت اسانيده وعوامل وجوده،ولا يغيب الا اذا غابت هذه الاسانيد وعوامل التواجد . ان انتقال الشعر إلى بيئات متحضرة كدمشق والبصرة قد جعل استمرار الطللية أمراً مستحيلاً .

وبهذه الحجة تسقط كافة التفسيرات التي عرضنا لها وتنهار . ولا يصمد أمام هذه الحجة الا التفسير الذي يأخذ الواقع الاجتماعي بسكونيته وحركيته في الحسبان .

ترى ، أما كان بالامكان أن تعبر الأنا عن « خوف الفناء والتناهي » في الشعر الرثائي ؟ بلى . اذن ، في الرثاء ، قبل سواه،علينا أن نبحث عن الحس الوجودي عند الانسان الجاهلي . غير أن الوظيفة الاجتماعية التي انيطت بشعر الرثاء جعلته عديم الابداء لمواقف وجودية خالصة ، ونادر الانشغال بأفكار تنم عن نزعة وجودية متأصلة .

والآن، من المرجح أن يكون تفسيرنا للحظة الطللية قد اتضحت اولياته في ذهن القارىء ، لأننا انما قدمنا نقدنا للتفسيرات السابقة على أساس من رؤية جاهزة الاعداد والتبلور .

نظريتنـــا في الطللية

مدخل الى النظرية :

قد نملك أن نحدس ، دونما يقين مؤكد سببه انعدام الوثائق التاريخية، أن هذا التقليد الادبي مجذر الاصول في التربة الجاهلية، بمعنى أنه يرقى إلى عهود عميقة الغور في التاريخ ، بل ربما كان يتحدر من خراب سد مأرب ، أو من خراب الحضارات التي ازدهرت فعلاً في أماكن شتى من جزيرة العرب . فالدراسات الجيولوجية تفيدنا بأن كثرة الاودية في صحارى العرب توحي بأنها كانت، في حقبة ما من التاريخ، ذات خصب ونماء، وبالتالي ذات حضارات زاهرة . كما يؤكد القرآن ، وكذلك الاخبار الانثربولوجية ، والتاريخية ، أن حضارات راقية قد سبق لها أن قامت في شمال الحجاز ثم آلت إلى الاندثار ، وهذه هي حضارات ثمود ومدائن صالح . ان اكثار القرآن من التحدث عن «ارم ذات العماد ، التي لم يخلق مثلها في البلاد» يحمل خصائص طللية على على الاقل ، وان كان الكتاب المقدس يتبع نهجه الطللي الخاص بهابتغاء للعظة والاعتبار . ونحن نملك وثائق تاريخية تفيد بأن ثمود هذه قد استمر وجودها حتى القرن الثالث الميلادي ، أما حضارات اليمن التي اصابها التدمير وحل بها الخراب ، مما أفضى إلى هجرات جماعية قام بها السكان إلى الشمال ، فقد تكون هي الاخرى ذات صلة بالظاهرة الطللية في

الشعر الجاهلي . واخيراً ، تشير الابحاث الجيولوجية إلى أن الربع الخالي لم تكن الرمال قد طمسته قبل القرن الثالث الميلادي ، وهو القرن الذي شهد انحطاط اليمن وخراب دولة حمير .

ولعل تغيرات جيولوجية مدمرة قد حلت بشبه جزيرة العرب في ذلك القرن فأحدثت ما احدثته من خراب . فقد طمست الرياح العاتية كلاً من حضارة ثمود ومدائن صالح . وربما كان لهذا الانطماس علاقة وثيقة بكون عناصر الطبيعة في اللحظة الطللية تمارس دور الهدم على الكيانات الحضارية . ولسوف نلاحظ أن الرياح نفسها ، وهي ما يدعوه الشاعر الجاهلي « بالرامسات » ، أي الدافنات ، هي ابرز عوامل الهدم الطللي أو الحضاري . وقد يخولنا هذا الانتباه حق الربط بين « « الرامسات » وبين عبارة « ريح صرصر عاتية » ، التي وردت في القرآن . بل علينا أن نلاحظ كذلك ان القرآن يصور يوم القيامة وكأنه عصفة انفجارية لا يماثلها شيء في عنفها ، وهو يوظف ويسخر طاقات اللغة كافة كيما يعبر عن دويها الهائل ، وخاصة حين يسميها « بالصاخة » التي لا يمكن أن تكون غير انفجار صاعق شبيه بالانفجارات الذرية المعاصرة . وربما كانت هذه الصورة ذات الطابع الصاعقي موروثاً ثقافياً تحدر إلى الجاهلية العليا عن عصر التبدلات الجيولوجية التدميرية التي اتت على حضارات كثيرة ، لعل القرآن لم يحصرها جميعاً اذ هو اكتفى بما كان منها حجازياً فحسب تقريباً .

لهذا كله ، لم يكن صدفة أن تكشف الطللية عن حقيقة فحواها ان الطبيعة هي قطب التضاد مع الانسانية ، مما يجعلها ، على القطع ، شكلاً من أشكال التعبير عن صراع الانسان ضد الطبيعة

بالدرجة الاولى . انها محاولة يائسة لنفي الطبيعة ، أو لمقاومتها ، ولنقل لتقليم براثنها وأنسنتها وتحويلها من شيء في ذاته إلى شيء لذاتنا . ويتبدى يأسها في مثابرة النابغة على الانسحاب من الموقف بعدما يصفه وصفاً يحقق حضوره في الوعي ، أي يؤكد وجوده في الواقع الموضوعي ضرورة .

وعلى الرغم من التشابه الكبير بين الطللية والتموزية ، هذا التشابه الذي يتجلى في أن كلاً منهما تنطوي على عنصر النواح احتجاجاً على الجدب والقحل ، كما تحتوي على العنصر الجنسي مندمجاً اندماجاً عضوياً مع العنصر السابق (كانت نساء بابل تمارس العملية الجنسية مع الاغراب في طقس معين بغية الاخصاب واعادة الحياة إلى تموز . ومما هو تقليدي ان الوقوف على الاطلال يشكل العنصر الغزلي ، اوالجنسي (مصعداً) ، في القصيدة الجاهلية) ، فنحن لا يسعنا أن نجزم في أن الطللية استمرار للموروث التموزي السامي الذي ربما انتقل إلى ثقافات العرب البائدة في القرون السابقة على الجاهلية ، لاسيما اذا عرفنا ان مدن الحجاز قبل المسيح كانت تستخدم الارامية (وهي اللغة السامية الأكثر انتشارا عهد ذاك) كلغة رسمية لها ، غير اننا تعوزنا في هذا الصدد (أي مسألة كون الطللية نمواً تموزياً معيناً) الوثائق التاريخية التي لا أرى لها بديلاً لدى تحليل حقائق تاريخية مطموسة أو غير ثابتة .

بيد أن افتقارنا إلى الوثائق التي تخولنا حق ربط الطللية بالتموزية ربطاً وراثياً ، اوربط تنمية داخلية ، وكذلك انعدام صلة القربى التاريخية بين هاتين الظاهرتين ، لن يعيقنا عن النظر إلى الطللية على أنها شكل بدائي صحراوي ، أو نمط عربي خاص من أنماط طقوس

الخصب والانفعال أمام الشح الذي تمارسه الطبيعة على الانسان ،مدغوماً، وبشكل أساسي ، بعنصري الانهدام الحضاري ، ممثلاً في المنزل الخرب ، والانسلاب الجنسي ، ممثلاً بالحرمان من المحبوبة الراحلة .

وايا ماكان الشأن، نحن بازاءظاهرةقلما يبرأ منها شاعر جاهلي، بل هي تكاد ، بكل توكيد ، أن تكون أرضاً مشتركة بين الشعراء كافة. ولئن دل هذا التشارك ، هذا القاسم المشترك بين الجميع ، على شيء ، فانما يدل على أنه لا الشاعر الجاهلي وحده ،بل الانسان الجاهلي بوجه عام، كانيعاني من حال معينه اقتضته أن يرد الفعل على هذا النحو المعين ،اذ غالباً ما يكون السلوك استجابة لمثيرات ومؤثرات خارجية . ان الوعي الاجتماعي ، الكامن أو الناشط ، قد أفرز الطللية لتكون أبرز تجلياته التي يفض بها صورته وهيئته الداخلية ، ويعبر من خلالها عن ماهيته ومضمونه . فهي اذن ، أرقى افرازات وعي الواقع .

وقدنملك ان نرى في الوقوف على الاطلال استرجاعاً واستحضاراً للبرهة الغابرة ، وحنيناً الى ما تقطع من وتيرة الماضي ، ولكن لما كان هذا الحنين جماعياً فإنه لا يمكن الا أن يمت بصلة كبرى إلى الماضي الجماعي ، أي إلى تاريخ شعب . وربما أفضى بنا مثل هذا المذهب إلى القول بأن المجتمع الجاهلي كان يرى (رؤية مخزونة في اللاشعور الجمعي ، وربما في الشعور الجمعي ، لأن المجتمع كان واعياً لاندثاراته وتفسخاته التاريخية الغابرة ، بدليل حفظه لأساطير ذلك الاندثار) انه قد خلف عصره الذهبي وراءه ، وأنه في حالة حنين دائم إلى ذلك العصر الذي لم تره أجيال عديدة من الجاهليين . ونحن إذ ننزع مثل هذا المنزع انما نرتكز على رؤية فحواها ان من المتعذر تفسير الظاهرة الطللية كحالة فردية تخص هذا العضو أو ذاك

من أعضاء المجتمع ، بل علينا فهمها بوصفها نبشاً لمكنون الجماعة وللمخزون المجتمعي والتاريخي ، وبوصفها شذرة من شذرات التعبير عن الروح الحضاري الذي صاغه موضوعه البيئي صياغة خاصة . وما يدفعنا إلى هذه النظرة هو ان الموقف الطللي أشبه بطقس ديني يتكرر باستمرار ، دون فوارق جوهرية بين أدائه في وقت ما وبين اقامة شعائره في وقت آخر . فهو في جوهره أحادي المضمون والضمير لدى الشعراء كافة ، وان اختلفت دلالاته التفصيلية وأشكاله العرضية بين هذا الشاعر وذاك .

صلب النظرية :

البرهة الطللية ، اذن ، التغام لثلاث لحظات يقوم بينها تجادل تمثلي يذوّب ويصهر كل واحدة في الأخرى فيفضي الى اندغامها جميعاً في تركيبة كلية البنية يعسر فرز اقانيمها الثلاثة كلاً على حدة . فكل عنصر من عناصر الطللية نزاع إلى الاكتمال بالعنصرين الآخرين بحيث يفقد ويخسر الكثير من اغتنائه وخصوبته ، وكذلك ثقل حضوره ، في حالة غياب أي منهما . وفي ميسورنا أن نجمل هذه العناصر الثلاثة بأنها : القمع الجنسي ، والاندثار الحضاري ، وقحل الطبيعة) انها باختصار ثلاث لحظات مستقطبة ومتعضونة في لحظة واحدة هي ما يمكن ان تحتقبه لفظه تاناتوس (غريزة الموت والهدم القائمة في الأشياء) .

من هنا ، كان فهمنا للظاهرة الطللية صادراً عن نظرة فحواها ان الشاعر يوحد بين القمع الذي تتعرض له الطبيعة ، وتقوم به في الوقت نفسه ، بفعل القحل وانحباس المطر ، وهو ما ينعكس بدوره على الفرد والجماعة ، وبين الهدم الذي يصيب الحضارة من جراء ذلك القحل ،

وكذلك بين القهر الذي يتعرض له الليبيدو ، بفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة ، أو بفعل ما تمارسه التقاليد من حظر وكظم عليه . فالرسم الدارس لحظة ممتازة ينكشف فيها الجدب والتدمير معاً ، غير أنه فوق ذلك ، وفي الوقت عينه أيضاً ، ظاهرة نفسانية ـ اجتماعية تبين ما يلحق بالفرد ، مأخوذاً على أنه كلية مجردة ، من احتجاز جنسي يحول دون التلبية المباشرة وتفريغ المشحون الجنسي .

وفي الطلل ، منظوراً إليه كواقعة أو موضوع خارجي كلي المثول ، في الطلل نفسه تتساكن هذه اللحظات الثلاث عينها ، وذلك بالتوافق مع مفهومه الشعري ، أي مع الكيفية التي طرح بها الشاعر الجاهلي ادراكاته الطللية . والحقيقة ان اللحظات الثلاث التي يتكشف عنها الطلل (كما تتكشف عنها الطللية) تتسم بتماثل شديد ، بحيث يسعنا القول بأن كل لحظة هي تجل معين لهوية معينة ، أو لأصل مشترك يكشف عن نفسه على هذا النحو أو ذاك ، بحيث تبدو كل لحظة وكأنها نسخة عنه قد طرأ عليها بعض التعديل . فالأقواء ، وهو عقم الطبيعة ، يكافىء الخواء الحضاري ، وهو عقم الانسان كاستمرارية وابداع تاريخيين ، ويكافىء في الوقت نفسه الكبح الجنسي ، وهو عقم الانسان كاستمرارية وابداع طبيعيين . ان حظر الجنس هو حيلولة دون الاشباع الغرزي ودون الانطفاء النفسي والارتوائي للطاقة الداخلية ، الشيء الذي يفضي الى احتباس هذه الطاقة داخل الأنا وايقاعها في المرض ، والى انكفائها على ذاتها ومنعها من ممارسة التنمية التواجدية للمشروع الانساني بشطريه ، الطبيعي والحضاري .

وقصارى القول أن عقدة العقم (في الطبيعة والحضارة والانسان ، ككائن متوالد) هي أس الطللية ونواتها التي تتمحور حولها وتتنامى بالانبثاق عنها .

ومما هو بيّن بذاته أن فهمنا للطللية يرى فيها تقنية مرمّزة ، وبصورة عفوية ، وهذا ما يسفر عنه بالضرورة أن كل موقف منها ينظر إليها على أنها هي ما هي ، أي قائمة في ذاتها ومن أجل ذاتها ودونما دوال ، أو بحسبانها بكاء على منزل الحبيبة المقفر منها ومن سكانه ، بغير أي منطوى داخلي يقبل التفسير والانحلال في ما هو سواه ، مثل هذا الموقف لا يدل الا على ضيق الافق والمحدودية العقلية .

القمع الجنسي :

عبر الموقف الطللي يحتج الشاعر الجاهلي على تقليد يحظر عليه اتيان الفعل الجنسي ، بل يكبح سلوكاته الجنسية بكافة قوى القمع الممكنة . وينطوي احتجاجه ، انطواء اضمارياً ، على حجة منطقية مستقاة من المعاش ، مفادها أن هذا القهر الجنسي لا يشبه الا قهر الطبيعة للحضارة ، وان مآل العرق إلى الاندثار ، كالطلل تماماً ، اذا ما استمر هذا الحظر على العشق .

ففي ميسورنا أن نرى في الموقف الطللي فضاً لاشعورياً لعاطفة الاستمرار الحياتي عبر اشباع الجنسية الفردية ، هذه العاطفة التي ترى في الطلل قمعاً لارتواء الليبيدو وتحويله عن الاتجاه شطر الموضوع الجنسي ، كما ترى فيه ، من جهة أخرى ، مظهراً من مظاهر الهدم الكوني وانتصاراً لتاناتوس على ايروس في حلبة التصارع على الوجود . وغريزة الحياة ، أو غريزة البقاء ، سيان ، هي التي تتكلم في الشاعر خلال وقفته على الطلل . وهي غريزة لا معنى لها بغير الطاقة الجنسية ، بل هي الطاقة الجنسية عينها . ومن هنا جاء الاحتجاج على الكبت الذي أصاب هذه الغريزة من جراء تصرم العلاقة

مع المحبوبة . غير أنها تتغلف في احتجاجها بطابع الحزن الرومانسي المغلوب ، والألم الأسيان المتحسس لمرارة القهر . ومرد هذا التغلف والاحتجاب الى حضور المعطيات التاريخية والاجتماعية في الأنا والغرائز ، الأمر الذي يغلف بدوره الجنس ويغشيه بأغشية سميكة تجعله يبدو في الظاهر لا جنسياً، بل مجرد غزلية عذرية لا تقاومها الأعراف والقيم السائدة. وواقع الحال أن هذه الأغشية الحزينة اللا مقموعة هي التي تحجب وقدة اللبيدو وفورة الهو .

قحل الطبيعة :

ليس من قبيل المصادفة ان يستهل امرؤ القيس معلقته بالوقوف على الرسوم وأن ينهيها بوصف المطر . وليس مصادفة أن يتحدث لبيد عن المطر في العنصر الطللي من معلقته . كما أن ليس من باب العبث أن يكرس الأعشى تسعة أبيات من معلقته لوصف المطر أيضاً . ومما هو فصيح الدلالة كذلك أن نجد معجم معلقة عبيد بن الإبرص غاصاً بمفردات كهذه: أقفر ، الجدب ، المحل ، مخلوس ، مسلوب ، محروب ، سلب ، جديب ، ماء ، قسيب (خرير) ، سكوب ، سروب ، جدول، واد ، فلج (نهير). وفي هذه المعلقة تتكرر كلمة « ماء » ثلاث مرات ، أما كلمة « جدب » ومشتقاتها فخمس .

ولئن كان الشاعر المحدث ينظر الى المطر (بعد ما أرسى اليوت هذا التقليد في الشعر العالمي المعاصر) على أنه البعث ، واذا كانت نظرته هذه شعورية واعية ومقصودة عن عمد ، فربما كان الشاعر الجاهلي ينظر إليه بوصفه كذلك ، ولكن بدوافع لا شعورية بعيدةٍ عن الصنعة والتقنية الأدبيتين .

نطلق اليوم مصطلح الرمز على نهج أدبي يصطنعه الشاعر واعياً لابعاده (على الرغم من خلفيته اللاشعورية) ابتغاء حجب عاطفته أو فكرته الحقيقية تحت غلافه ، وبفرض إحداث تأثيرات فنية ونفسية معينة لسنا بصددها الآن. ومع أن اللاشعور يلعب دوراً كبيراً في صياغة الرمز المعاصر، غير أن هذا يبقى ، إلى حد ما ، تقنية شعورية نظراً لما يدركه الشاعر من مراميها ومضموناتها اما الشعر القديم لاسيما ما كان منه بدائيا وبعيدا عن الاصطناع (مثله في ذلك مثل الأساطير والتراث ، وما إلى ذلك من تقاليد) ، فإن كافة خصائصه العامة التي تشمل عصراً برمته ، لا شاعراً بعينه (الا اذا كان هذا الشاعر طليعياً خارق الذكاء) ، يمكن النظر اليها بوصفها رموزاً لا شعورية ، تقبل التفسير على ضوء المنجزات النفسانية ، بل والاجتماعية المعاصرة ، نظراً لكونها تعكس وتختزن في ذاتها سلسلة من ردود الافعال الجماعية تجاه شرط معين .

ان ألفاظاً من مثل : أقفر ، قفر بسابس ... الخ ، التي نصادفها مبثوثة هنا وهناك في المواقف الطللية ، لا يمكن ان تشير إلى غير القحل الذي يغلغل في ثنايا الطبيعة . وبهذا لا تقتصر الطللية على قيمة لبيدية فحسب ، أي هي ليست محض غزلية كما ألفنا أن ننظر إليها تقليدياً ، بل تضم كذلك لبيدية الطبيعة (اذا جاز لنا مثل هذا الا صطلاح) وهي ما يمكن ان يشمل الانسان والحيوان والنماء ، أي قوى الخلق الحيوي ، أو الدفق المتوالد عبر الهدم والبناء المتحاورين ، وهي ما يمكن كذلك أن ترفع هذه القوى إلى وحدة عضوية . وبذلك يتحول الوقوف على الاطلال إلى وقوف غريزة الحياة ، التي يمثلها الشاعر ، في وجه غريزة الموت ، التي يمثلها الجدب والكبت الجنسي معاً . ولذا يأخذ هذا الموقف قيمة ثورية ، وذلك بوصفه مقاومة

لأشكال القهر والاعدام كافة . انه ضرب من النفي والمقاومة يبديها الايروس (غريزة الحياة عبر الجنس)ضد عدو ه اللدود تاناتوس، واسهام في التنمية الكونية الخلاقة ، ومجابهة للتدمير الهادم بالجدب والقمع اللذين يقفان في وجه الحياة .

الذي يفعله الشاعر لدى الوقوف على الطلل انه يلحف في تحسس خراب ملمر أحدثته ارادة الهدم والحقته بالمنزل الذي بات رسماً دارساً ، أو هو في الطريق إلى الاندراس ، بعد ما كان يتأجج بالحياة . وحري بنا الآن أن نطرح هذا السؤال : هل كان حرمان الشاعر من المحبوبة مجرد ميل المجتمع إلى كبت الجنس لدى الأفراد،أم أن الجدب الذي شمل البيئة هو ما أدى بالمحبوبة وذويها إلى الرحيل سعياً وراء مرتع مخصب ؟ ولماذا كان الشاعر ينعم بوصال المحبوبة في حين انه لا صلة له بها الآن ؟ أليس الجدب هو الذي اضطر اهلها الى الارتحال وانصرام حبل وصالهما ؟ أليس هذا الارتحال هو الذي أعاق استمرار العمران وسبب انهدام نواة الحضارة ؟ إذن ، فالجدب هو النواة التي اطلعت الطللية ، الشيء الذي من شأنه ان يخولنا حق النظر إليها على أنها شكل من أشكال الوقوف من قضايا الخصب والنماء . فقحل الطبيعة هو أول شيء ينعاه الجاهلي ، غير ان من شأن هذا الأمر أيضاً ، تنظراً لكون القحل عنة للقمع الجنسي والانهدام الحضاري ، ان يخولنا كذلك حق النظر إلى الطللية على انها تشابك لهذه الموضوعات الثلاث التي تتلاحم في عضوية واحدة وتشكل المطلع الطللي للقصيدة .

الانهدام الحضاري :

ان قوة القمع الطاغية على الواقع الجاهلي ، والتي يتحسسها الشعراء جملة ، ينظر إليها بوصفها تدميراً واعداماً للموجود . فالشاعر يواجه مبدأ

تطفاء على أنه الموت لا الحياة ، ولذا كان الطلل يمثل انهزام الحركة م السكون ، فنحن لا نشعر ان الحركية التي تكنها مثل هذه العبارة : لما نسجتها من جنوب وشمال » تضفي على الموقف أي طابع حياتي ، بل قل أية سمة حركية ، لأن الزفيف ليس الانواحاً يوحي بالجدب ، ولأن الجنوب والشمال هنا تمارسان فعل الاعدام على الحضارة . ولهذا كان الوقوف على الطلل ، بوصفه الاحتجاج ، محاولة لتحرير الطبيعة نفسها وبث الحياة فيها ، أو هو على الأقل رغبة في ذلك ، لأن تحرير الطبيعة هو وحده المفضي إلى تحرير الحضارة . انه ميل الشاعر إلى إيقاظ الدفقة الحيوية الراكدة والآسنة بفعل القمع الذي تتعرض له الطبيعة نفسها ، وهو ما يتبدى في انحباس المطر . وما سكون الحركة الحياتية في الطبيعة (الحركة كقوة خلق) ، الذي ينجم عنه الاندثار الحضري ، أو المدني ، وسكون اللبيدو في الانسان ، الا وجهان لعملة واحدة . فالطبيعة لا تمارس قمعاً على الانسان وكفى ، ولكنها مقموعة هي نفسها ، ويتجلى هذا الانقماع من خلال انهزامها هي ذاتها أمام ارادة العدم المغلغلة في ثناياها . وعبر هذا التغلغل ذاته ، تمارس الطبيعة القهر على الانسان — المجتمع والانسان — الفرد . فالعدو مشترك ، اذن ، ومتداخل ، في الوقت نفسه . وحين يتصور الشاعر الحيوانات مقهورة هي الأخرى (وأفضل مثال على ذلك : الذئاب في لامية العرب) انما يدلل على أن القمع بلغ به حداً بات لا يرى عنده الا اياه قانوناً للأشياء . فالواقع الطبيعي لا يقل تعرضاً للسحق عن العالم الانساني ، ولذا يتوحد الشاعر الجاهلي مع الحيوانات والوحوش التي أصابها التصلب الذي يلف الطبيعة المتيبسة .

ولما كان الطلل يمثل الانطفاء عبر السكينة والهدم ، لا عبر التجربة

اللذية الملباة ، فإن الوقوف عليه هو رفض مبطن للواقع ، رفض للقهر الموجه ضد كل من البيدو والعالم الحضري ، وضد تجمد الحركة في الطبيعة أيضاً ، اللهم الا حركة التدمير والاعدام المواظبة على استمرا ريتها ، والتي لا يملك الانسان ان يفعل ازاءها شيئاً سوى معاناة الشجن . ولذا كان الشاعر الجاهلي أشبه بمسيح صغير يعاني آ لام صلبه عبر المعايشة اليومية للأحداث والوقائع الخانقة للروح ، ويدعو إلى البعث والخلاص من خلال التعبير الباطني عن اللاتلبية . ومن هنا جاءت قسمة التصالح والتآخي بين الانسان والوحش المفترس ، اذ لم يعد الوحش نقيض الانسان ، بل هو صنوه في الرضوخ للحيثيات القائمة . ففي تصور الشاعر للوحش مقهوراً كالشاعر نفسه ،في رؤيته للمملكة الحيوانية مهزومة أمام الطبيعة تماماً كالمملكة البشرية ، انما هو يخلع ذاته على هذا الوحش ، من جهة ، ويتطلع نحو احلال التلبية قانوناً للطبيعة والحياة برمتها ، من جهة أُخرى .

تحليل طلليـــة زهير

ثمة مبدأ ليس من الحميد أن نزوغ عنه،ومفاده أن الصورة دفقة شعورية تحتقب بصورة كمونية حاجات الشاعر ومضامينه ، ويتذوب فيها العالم كما هو كائن ، وكما يريده الشاعر أن يكون . وفرز العالمين بعضهماعن بعض هو المهمة الأساسية لكل تحليل أدبي ،لأن هذا الفرز هو وحده الذي يمكننا من التعرف على الكيفية التي استطاع الواقع وفقاً لها أن يصوغ محتويات الأنا . واذا مـــا توخينـــا أن نسحب هـــذا المفهوم الأولي على المطالع الطللية كان في ميسورنا القول بأن المحمول الماهوي لهذه المطالع هو الحاجة الحقيقية التي دفعت الشاعر إلى اتخاذ هذا المطلع

تقنية أدبية . فمن مكرور قولنا أن شيوع تقنية أدبية معينة ، بل شيوع أية ظاهرة معينة ، لا يمكن أن يكون عبثاً أو محض صدفة ، بل يستحيل الا أن تكون وراءه دوافع اجتماعية – نفسية وجهت السلوك ، أو النفس ، نحو هذا الاتجاه . ومن رجيع قولنا كذلك أن الطللية لا يمكن النظر إليها على أنها عَرَض خالص ، إذ هي في الحقيقة عَرَض يعتور جوهراً معيناً ، أو هي ظاهر يخفي وراءه ماهية معينة .

ووجيز مانرمي إليه هنا أن تحليل طللية زهير ، أو سواه ، سيمكننا من استبار مضمون الشاعر ، لا بوصف هذا المضمون حاجة فردية ، بل بوصفه تعبيراً عن حاجات وحالات المجتمع كله . فلو جاء زهير وحده المتفرد بالطللية لكانت هذه الظاهرة لا تخص الا نفسانيته وحدها . فمما هو بليغ في فصاحته ان تكون الطللية قطاعاً لكل جاهلي ، مما يعني ان اللاشعور الجمعي (التاريخاني) كان يفض محتواه من خلالها . اننا ، إذن ، نغرز اللاشعور الجاهلي عبر طللية زهير مأخوذة كانموذج .

دعنا قبل كل شيء نعرض الأبيات الستة التي تكون مطلع المعلقة :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحو مانة الدراج فالمتثلم
ديار لها بالرقمتين كأنها ... مراجيع وشم في نواشر معصم
بها العين والآرام يمشين خلفة ... واطلاؤها ينهضن من كل مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجة ... فلأياً عرفت الدار بعد توهم
أثافيّ سفعاً في معرس مرجل ... ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم
فلما عرفت الدار قلت لربعها ... الا انعم صباحاً أيها الربع واسلم

دعنا نشير بادىء ذي بدء الى أن تحليلنا سيتمحور حول الكشف

عن الصلات القائمة بين خمس مفردات هي : « مراجيع » ، « خلفة » ، « اطلاء » ، « صباحا » ، « واسلم » ، وذلك بوصف هذه المفردات حوامل لردود الفعل الذاتي على الواقع الموضوعي ، وبوصفها كذلك ظهورات لنسق خفي تفض الرغبة مضمونها على امتداده . ان هذه الالفاظ هي الأكثر جدلية في النص .

مما هو واضح في ذاته ان البيت الاول يظهر الشاعر مصدوماً بالواقعة العيانية التي يمارس عليه حضورها شيئاً (او كثيراً) من الاستبدادية . فكأنما هو يقول، : أصحيح أن هذه الدمنة من أم أوفى ! ؟ مع انه يعلم على اليقين أن ذلك صحيح . ومما يزيد في هول الموقف هو عناد الدمنة واستعصاؤها على النطق ، أو على الافادة عما ألم بها . انها المريض الذي تعوزه القدرة أمام الطبيب كيما يشرح له مرضه ، مما يترك الطبيب في حيرة من الظاهرة . وعلى أية حال فقد بدأ زهير المفجوء أو المصدوم بالدمار الهائل ، بدأ بأن فاجأنا أو صدمنا بهذا الدمار . ثم بعد أن أحدث الهزة في نفوسنا ، فقد نقلنا ، أو أعادنا من جديد ، الى الواقع الحضاري (الشطر الثاني من البيت) ليضفي الفجائعية على هذا الواقع .

في الشطرة الثانية (وكذلك في الشطرة الاولى من البيت الاول) نجد الشاعر يحدد اماكن الطلل ، أي هو يؤطره مكانياً ليضفي عليه قانونية الاشياء، ولينقله من الجواز الى اليقين ، أي يضفي عليه الوقائعية والشخوص ، ويبعد عنه شبهة التخيل ، مع انه في الحقيقة يتعامل مع طلل خيالي لا يقوم الا في اعماق الشاعر ، على الرغم من أنه شاهد أطلالاً شاخصة وعيانية فعلاً ، إذ نحن في الحقيقة لانملك أي دليل على أن زهير

كان يقف حقاً على طلل ويخاطبه بهذه الأبيات . ولهذا يغدو الطلل هنا عيانية تعميمية لا عيانية تشخيصية أو خصوصية ، عنيت أنه يتعامل مع الأطلال كافة مجردة أو ممثلة بشخص هذا الطلل المتخيل . ان هذا الطلل بالنسبة إلى الشاعر هو طلل الأطلال ، وباختصار هو الطللية كما يتمثلها زهير ، أو كما يجردها ليعممها أو ليركبها في تعميم .

وامعاناً منه في نزعته الوقائعية ، لم يكتف بتقديم منزل او طلل واحد بل جاءت كلمة « ديار » ، فضلاً عن الأماكن المتعددة التي اوردها كأطر مكانية لهذه الديار (حومانة الدراج ، المتثلم ، الرقمتان) ، لتخدم هذه الوقائعية التي تبسط محتواها عبر توكيد الواقعة من خلال الاحالة إلى أماكن باعيانها ، لعلها لم تكن مجهولة عند الجاهلي . ولسوف نرى النابغة يشدد في مطلع معلقته على الزمانية أكثر من تشديده على المكانية ، وبذلك يزيد الطلل كلية ، ويبعده ، إلى حد كبير جداً ، عن الخصوصية والجزئية ، على الرغم من نسبته إلى اماكن معروفة وإلى امرأة معروفة .

ان الخراب يحل ، وفقاً لهذه الأبيات ، في هذه الهنا وتلك . وطرح الأشياء مسلوبة يعني ابتغاءها ايجابية ، لأن رفض السلب طلب للايجاب بالضرورة ، ولأن الوظيفية أو العاملية معدومة في الشعر ، نظراً لتعامله مع الأشياء ذاتياً لاموضوعياً . إذن ، فالشاعر يطلب الهناك (اللحظة الأرق) بديلاً عن هذه الهنا (اللحظة القائمة) .

بالطبع ، لن يغيب عن بالنا أن تحديد مكان الطلل هو خصيصة بارزة من خصائص الطللية جملة . ولعل الشاعر يبدي عبر هذه الحالة تشبثاً بالمنهار كي يستديم . بيد ان اضفاء اليقين على حضور الطلل ،

أو على الإنهدام ، واقناع الآخر بمثوله وتواجده حقا لازوراً ، هو الدافع الأساسي لتحديد أماكن الاطلال ونسبها إلى صاحباتها ، على الرغم من ان هذا التحديد يستلبها الكثير من عموميتها .

ترى ماالذي تعنيه لفظة « مراجيع » في هذا السياق ؟ أنا لاأتساءل عن المعنى اللغوي ، فهو جدواضح (ترجيع الشيء ، اعادته أو ترديده)، وكذلك المعنى اللغوي العام للصورة (حين تكشف السيول عن هذه الآثار تبدو وكأنها وشم اعيد تجديده . وهذه صورة كثيرة النظائر في الطلليات المتعدده ، وخاصة عند لبيد) . ان هذه اللفظة (مراجيع) تعبير واضح عن الرغبة في التجديد واعادة الحضور ، ولهذا شبه الطلل بوشم اعيد تجديده ، فلكأنما هو ينزع إلى إعادة تجديد الحضارة تماماً كما يعاد تجديد الوشم . وعلينا ان ندرك هنا أهمية الوشم بالنسبة إلى الجاهلي ، فهو قد لايعني الا التخلف بالنسبة الينا نحن من نستوطن القرن العشرين . لقد كان الوشم أهم أشكال التبرج والزينة لدى المرأة الجاهلية والرجل الجاهلي على السواء . انه التبرج المقحم على الجسد ليغدو جزءاً منه ، فهو أعظم من العطور والمساحيق والحلي ومالى ذلك،نظراً لأن هذه الاشياء تظل خارجية بالنسبة الى الجسد ، في حين يدخل الوشم عليه ليغدو جزءاً من طبيعته ، وكذلك ليداوم على حضوره .

علينا ألا ننسى أن الصور لاتفد الى الخيال عفو الخاطر ، وان كانت تبدو كذلك ، إذ هو في الحقيقة ينسجها بتحريض من الدافع القابع في الأعماق ، أو قل هو يصوغها من نسيج هذا الدافع .ولهذا لم يكن استحضار الوشم وايلاجُهُ الى الصورة مجرد صدفة عابرة . ان رغبة الشاعر في اعادة ترميم الحضارة هي مادفعه الى تشبيه هذا الترميم

بترميم الوشم او ارجاعه . فكل تذكر هو خدمة لحالة راهنة قد تخفي على الوعي ، وكل تشبيه هو ربط بين حالتين متلازمتين ، لا في الواقع الخارجي فحسب ، بل في الشعور أيضاً ، أي أنه يعكس رغبة معينة يندر أن تفصح عن هويتها جهرة .

ان هذه الرغبة في التجديد التي كشفت عن نفسها (بصورةلامباشرة) من خلال لفظة « مراجيع » تعاود ثانية لتكشف عن ذاتها أو لتتم عن طبيعتها (ولامباشرة أيضاً) عبر لفظة أخرى هي « خلفة » ، وعبر صورة كاملة كذلك ، هي صورة الحيوانات الكبيرة المصحوبةبصغارها.

تضيف كلمة « خلفة » (التي فهمها الأنباري ، مقتفياً ابن السكيت ، بقوله : « إذا مضى فوج جاء آخر ، وأصله اذا ذهب شيء خلف مكانه شيء آخر ، ») تضيف مقولة التعاقب على الموقف . والتعاقب تجدد ، لاريب . وهكذا فان هذه الكلمة قد رفدت اللفظة السابقة (مراجيع) واوضحت ان النص الطللي هو جُمّاع علاقات أو ترابطات قائمة بين الالفاظ المتجادلة والحاملة للمدلولات . وفضلاً عن ذلك فان كلمة « خلفة » تخلق حركية عجيبة في الصورة كما تعبر عن الحاجة الى هذه الحركية في الحياة .

ومما يؤكد هذه الجماعية العلائقية او الترابطية ، وكذلك مما يؤكد مقولة التعاقب (او التوالد المثابر على استمراريته) ، أن الصورة في البيت الثالث تجمع بين جيلين من الحيوانات يتوارثان الحياة والتواصل التواجدي ، وهذا تعبير عن نزعة حيوية ، أو حياتية ، تؤكدها حقيقة فحواها ان الصورةاحالة دائمة الى الرغبة اوالصبوة . ان وجود الحيوانات

في الصورة ومعها أطلاؤها (صغارها) هو تعبير لاشعوري عن نزوع الشاعر نحو توليد الحياة واستمراريتها . وتأتي عبارة « ينهضن من كل مجثم » كمدخرة للاحساس بالحاجة الى الدفق الحيوي ، أي هي تشير الى النقص في مقومات الحياة ، في التوالد الذي هو السنة الأكثر عمومية للوجود الحيوي . انها صورة الانبثاق المنتشر في كل مكان ، وبالتالي فهي أسلوب من أساليب التوجه الى الحياة ، ونمط من أنماط معانقتها . وفي وسعنا أن نرى دوماً في الحيوانات المتواجدة في الصورة الطللية على أنها النقيض المباشر للانهدام الحضاري الماثل أو الممثل في الطلل ، وعلى أنها التغطية او الرد على هذا النقص . فلعل وهن الحياة وركودها يوحي بطرح الدفق الحيوي كبديل انساني لهذا الوهن والركود . فالتراخي بديله التدفق أو التسارع .

ولعلنا نصيب كبد الحقيقة حين نربط بين هذا الموقف التجديدي وبين قول زهير في القصيدة نفسها :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

ان زهير يعامل نفسه هنا وكأنه طلل ، ولكن الحياة لابد من أن ترثه . والذي لاريب فيه أن الحياة تشعر بضرورة تجديدها حين تحس بهرمها . وعلى ضوء هذا المبدأ نملك أن نفسر اسطورة العنقاء التي تترمد لتتجدد ، وكذلك نملك أن نفسر العديد من الاساطير المتعلقة بالبعث وعودة الروح .

وبعدما أضفى الوقائعية على الطلل عبر تأطيره بالعنصر المكاني فانه اراد أن يزيد في هذه الوقائعية عبر إيلاج العنصر الزمني الى الموقف .

وبمقتضى كون الزمن محصياً هنا (عشرين حجة).فانه يغدو أكثر فعالية . ومع أن ديار ام أوفى كانت في البيت الثاني شديدة النصوع ، فان لفظة « لأي » تسلبها تلك الخصيصة التي كانت لها في البداية . ترى لماذايناقض الشاعر نفسه ؟ في البداية كان ابراز الطلل كظاهرة قائمة هو الغاية ، او لنقل كان توضيح الانهيار على أنه الصفة الاساسية للحضارة هوهدف البيتين الاولين . لقد انصب اهتمام الشاعر ، لاعلى تبيان الطلل ، بل على تقديم واقعة موضوعية هي خصيصة من خصائص المعاش ، ولها من الحضور والوجود مالا يقبل الريب . وجاء البيت الثالث كرد فعل ذاتي على هذه الواقعة او الخصيصة ، كبديل انموذجي عن التردي . أما الآن (في البيت الرابع) فان الزمن يقدم بوصفه قوة تدمير . وظاهر الأمر أن هذا البيت لايستهدف ابراز الظاهرة نفسها (ظاهرة الانهدام الحضاري التي اكد وجودها المحقق عبر البيتين الاولين) بل هو يبتغي تبيان حال الظاهرة . فبعد أن قال هذا هو الهدم الذي يمكن أن تعانيه الحواس ، اراد أن يصف لنا كيف يكون الهدم والى أية درجة من الانحطاط قد صار . ان عبارة « فلأيا عرفت الدار بعد توهم » هي بديل منطقي (وكذلك تعبير شاعري) عن أن يقول بأن الدار قد آلت الى الاندثار بحيث بات من المتعذر تحققها الا بعد التنقيب الأثري المكدود . فكأنما هو عالم آثار ينقب عن مدينة بائدة ، ولكن باطن الأمر يقول بأن العنت الذي يلقاه في اكتشاف الطلل يفيد بأن الشاعر يؤكد حضورظاهرة إطلال الحضارة ، وبذلك نرفع التناقض عن صورتي وضوح الطلل (البيت الثاني) وغموضه (البيت الرابع) . ان حال الطلل كشيء لايعرف الابعد « لأي » هو توكيد حقيقي لوجود واقعة التهدم ، بل هو امعان في توكيد حقيقة هذه الواقعة .

وفي البيت الخامس تأتي البرهة الصاعقة المرعبة ، إذ هنا نتواجه مع بقايا الانهدام، مع المستمسكات الدالة عليه ، ومع علائم الحضارة المندرسة. ان الواقع ، بكل مايحمله من فجيعة ، عريان أمام الوعي . وهنا يكمن سر الرعب ، أو سر المرارة التي يحدثها في النفس . والبيت ليس الا استطالة للشطرة الأخيرة السابقة عليه مباشرة . فكأنما الشاعر يقول هذه هي الحقيقة المخيفة التي استطعت أن أحوزها بعد « لأي » و «توهم» . ولو لم يجهد نفسه ويكد ذهنه لما عرف شيئاً . وهو بذلك يعمق في ذوات سامعيه مفهوم التهدم ، ويبين الدرك الذي انحط اليه .

وكما قدم عبر البيت الثالث رد فعله على الظاهرة برمتها ، فانه يقدم عبر البيت السادس رد فعله على حالة هذا الطلل . وفي وسعنا أن نجزىء هذا الرد الى جزئين متتامين : « الا انعم صباحاً ايها الربع » ، « واسلم». يوحي الصباح دوماً بالولادة المتجددة ، ويحمل بالتالي تفاؤلاً بامكانية تجاوز الراهن . وبذلك يتبدى رد فعل الشاعر على الموقف ، ويأتي مطابقاً تماماً لما رد به في البيت الثالث . إن لفظة « الصباح » ، التي يلونها السياق بلونه الخاص ، هي الحامل الرابع (في الابيات الستة) لمقولة التعاقب أو التجدد المداوم على استمراريته ، وهذه الحوامل الاربعة هي التي تمكننا من أن نضع اصبعنا على معنى الطللية عند زهير ، إذ هي نقيض تام (لحالة معينة يطرحها الشاعر صراحة لأنه يراها عياناً) يطرحه الشاعر باسلوب لاشعوري .

أما لفظة « واسلم » فانها لم توضع لتناسب القافية ، بل لتعبر عن محتوى مجذر في الذات . انها الحامل الخامس والأخير لنزعة الاستمرار والتوالد ، وبديل مباشر وصريح عن الانهدام .فاذا كانت الحوامل الاربعة

السابقة لاشعورية ، فان هذا الحامل الخامس شعوري محض ، يعيه الشاعر ويعرف ما يريد منه . لقد أبت الرغبة الا أن تفض ذاتها جهرة .وهذه العلانية في ابداء الرغبة هي ما يزيدنا تأكداً من صحة الحوامل الاربعة السابقة ، ومن كونها حوامل حقاً ، لأن هذا التمني الفصيح بالسلامة يحقق ذروة في بسط النزعة المضمونة والكشف عنها ، مما يؤكد انها كانت تتخارج منسلة خلسة ومخبوءة تحت أستار صور تبدو للوهلة الاولى وكأنها هي ماهي ، أي عديمة المحتوى التحتاني . وظلت تحافظ على اضماريتها أو كمونيتها حتى استطاعت أن تبلغ التجلي . والحق أن الباعث على هذا التجلي هو الرعب الذي كشف عن ذاته في البيت الخامس. ان الهدم معروضاً مباشرة وبكامل عريه قد اقتضى العرض المباشر للرغبة في السلامة ، أي اللاهدم .

بوسعنا الآن ، وبكل يسر ، أن نضع اصبعنا على المعنى الماهوي الكامن خلف طللية زهير : ان احوال الموضوع الخارجي (الانهدام) قد اقتضت أن تقوم الذات بالرد على هذه الاحوال على نحو يغايرها تماماً (أي أن الذات اصبحت نقيضاً مباشراً لموضوع يضطهدها) ،فقد قام الوعي بمجابهة تهدم الحضارات بنزعة تتجه نحو الدفق الحيوي . وما من مبرر يقتضي أن يكون هذا الرد موروثاً من عصور بدائية سحيقة ، إذ أن واقعاً معيناً يقتضي ، أو هو يحتم ، صياغة روحية معينة . وهذا بدوره يعني أن الطلل يأخذ شكله الماثل في القصيدة من اقترانه مع التجربة الداخلية الراهنة ، أي أن الصلة القائمة بين الزمن والحس الشعري لا تتطابق مع الصلة القائمة بين الزمن والوقائع ، بل تحقق الصلتان ضرباً من الاستقلالية بعضهما عن بعض . ان الوقائع ليست مستقلة عن سيرورة الزمن الرأسي ، بل هي حبيسة قبضته ، يمارس عليها

النفي والاعدام ، في حين يحاول الشاعر أن يقيم مع الزمن ، ومع الموضوعات التي يخضعها لنفوذه ، علاقة لا إعدامية . فالفاء (في الشطر الثاني من البيت الرابع) تقوم بربط العلاقة بين العلة والمعلول بحيث يأتي الدمار نتيجة منطقية لفاعلية الزمن في الأشياء . أما الحس الشعري الذي يملك أن يحقق من المضوعية ما يؤمن استقلال الزمن عن الوعي ، والدليل على ذلك أنه يطرح ذاته كنقيض للزمن ولطاقته التدميرية ، فانه قادر على أن يوجد داخل ذاته نزعة بغيتها استلاب القدرة الهدمية التي تتمرأى في الزمن ، وتجريده منها. وبايجاز أنه ينزع نحو اقامة علاقة وئام مع الزمن. وهذا ما نلمس نقيضه عند النابغة ، الذي لا يستطيع أن يجابه الزمن ، والذي يوحد بين علاقة الزمن بالحس الشعري وبين علاقة الزمن بالموضوعات والوقائع ، أي ان الزمن هو هو في الحالتين .

دعنا نعرج قليلاً على اللحظة التالية في معلقة زهير : ظاهرة وصف الظعن . لعل هذه الظاهرة لا تقل طللية عن الطللية ، بل هي في الحقيقة تحمل محتواها نفسه. لقد رأينا أن تحديد مكان الطلل يوحي بتشبث الشاعر بالمكان ، وبالتالي يؤكد نزعته الاستقرارية . ولهذا لم يكن صدفة أن جاء وصف الظعن في معلقة زهير اثر وصف الاطلال .

اذا انطلقنا من حقيقة بسيطة بادية للعيان ، فحواها أن وصف الظعن المرتحل هو دوماً يتمحور حول المرأة (أو النساء) ، وأن المرأة هي القطب السطحي لهذه اللحظة في كل ظاهرة ظعنية ، الأمر الذي تبديه ظعنية زهير بجلاء ، كان في مقدورنا أن نستوعب الظعنية على أنها نهج (أو تقنية فنية ، وفقاً لمصطلحاتنا المعاصرة) ينهجه الشاعر الجاهلي ليعبر عن الاحتباس الجنسي والحظر الذي يمارسه المجتمع على اللبيدو .

ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، بل هو يتعداه ليرتبط باللحظة الطللية ارتباطاً مباشراً . أن في وقوع الظعنية اثر الطللية علاقة وثيقة تؤصر الارتباط بين اللحظتين. فالهدم الذي أصاب الحضارة لا بد وأن يفضي إلى تشرد جماعي ، وهذا التشرد هو ما يؤرق الشاعر الجاهلي ويدفعه إلى نزعة نحو معطى متحضر ومستقر. ان المجتمع الجاهلي في مرحلة توسط بين البداوة والحضارة . فنحن لا نملك دليلاً على أن زهيراً كان يصف الظعن هنا كواقعة بعينها ، ومن المؤكد انه لا يصفه من أجل ذاته . ومما لا لبس فيه أن الظاهرة الظعنية في الشعر الجاهلي التي تكاد هي الاخرى (كالطللية تماماً) أن تكون قطاعاً مشتركاً بين الشعراء كافة،لا يمكن أن تعد وليدة نزوة عابرة أو عرضية ، بل هي نتاج رغبة أصيلة في الذات الجاهلية أملتها شروط مجتمعية وطبيعية موضوعية .

أن وصف الظعن هو شكل آخر لتجليات اللاوعي الجمعي الجاهلي. فالظعنية ذات صلة بالرحيل وعدم الاستقرار . وبذلك تخفي وراءها الحاجة إلى الانصياع الحضاري المستقر. أن تذوب وصف الظعن في الطللية (معلقة امرىء القيس ، ومعلقة طرفة) ، أو لحاق هذا الوصف للطللية (معلقة زهير) هو أمر شديد الأهمية ، لأنه ربط للانهدام الحضاري بالتشرد الجماعي ، فكأنما هنالك علاقة تضايف بين إطلال الحضارة وتشرد السكان ، وكذلك بين تشرد السكان نتيجة لقحل الطبيعة وبين إطلال الحضارة ، فكلتا الحالتين تمثل اللااستقرار.

فلدى تأمل أبيات زهير الظعنية علينا أن نلاحظ وصف الشاعر للرحلة الممعنة في تناميها . انه يشدد على التمادي في الابتعاد حين يصور

لك الركب وقد تجاوز سهولاً ومرتفعات وجبالاً وأودية ، ويريك المتحرك في حركيته الموغلة في الفراق ايغالاً تدريجياً وسريعاً ، ويقسم لك سيرورة الحركة إلى سلسلة من اللحظات كل منها تشكل ابتعاداً عن المنطلق . فالمنظر يثابر على تصاعده حتى ليغدو أشبه بشريط سينمائي . غير أن النزعة الاستقرارية أبت الا أن تطل برأسها ، فعبر عنها بهذا البيت :

فلما وردن الماء زرقا جمـامه وضعن عصي الحاضر المتخيم

ان الماء والحضور العمراني المتفتح واللامقموع على ضفافه هو الغاية النهائية لكل الظواهر الطللية والظعنية في الشعر الجاهلي . وعلينا أن نربط بين هذا البيت وبين أساطير الخصب والنماء . وكذلك بينه وبين الآية القائلة : « وجعلنا من الماء كل شيء حي » . ان النزعة الحيوية (او الحيوانية) التي كشف عنها في البيت الثالث من المعلقة تجد صداها هنا ، بل ربما ذروتها . ان الجاهلي يفهم الماء على انه أصل ، لا لكل حياة وحيوية فحسب ، بل على أنه منشأ الحضارات ، وهذا ما حدا بالشاعر المتطلع ضمناً نحو ازدهار حضاري ، إلى اقرار ظعنه حول الماء .

لم تكن جمالية اسلوب ولغة زهير (وهي تتوهج في هذه اللحظة الظعنية بشكل قلما نجد له شبيهاً في المعلقة اوفي شعر زهير برمته)التي نص عليها النقاد دون التنبه إلى بواعثها ، والتي لا يمكن أن تعد لهواً من الشاعر أو نزوة من نزوات الحس الشعري ، لم تكن مجرد زخرف واصطناع ، بل هي تحمل في هذا الموقف الظعني ايحاءات جنسية ، من جهة ، ونزعة حضارية من جهة اخرى . فعبر التأنق اللغوي تتأنث الأشياء والألفاظ الدالة عليها . واللغة ، كحامل لهذه الجمالية التي تضفى على سيدات الظعن ، انما تترك لدينا انطباعاً مفاده أن مثل هؤلاء

النسوة جديرات بأن يتحسر عليهن المرء . وكلما أوغل في تجميلهن ، عبر تجميل الاسلوب واللغة ، أكد أحقيتهن بالتحسر عليهن . وقد بلغ حسنهن ذروته في البيت الأخير من اللحظة الظعنية :

وفيهن ملهى للطيف ومنظـــر أنيق لعين الناظر المتوسم

وفضلاً عن ذلك ، فان اللغة التي كلف بها زهير هي بحد ذاتها نزوع نحو مرحلة حضارية أرقى ، علاوة على كونها تعبيراً عن بلوغ الجاهلية العليا حقبة أكثر تقدماً بالنسبة الى الاحقاب التي سبقتها . وخير مثال يوضح هذا الأمر ، أن اساليب الكتابة العربية السائدة اليوم لا تمثل تجاوزاً بالنسبة إلى اساليب الكتابة التي كانت سائدة لدينا في النصف الاول من القرن العشرين فحسب ، بل هي تكنّ كذلك نزوعاً نحو حالة حضارية أعلى من المرحلة السابقة . ان نزعة التحضر والاستقرار لا تجد في الجاهلية من يوليها اهتمامه كزهير .

وليست لغة زهير هي المعبر الوحيد لديه عن التطلع إلى استقرار الحضارة ، بل ان محتواه يفصح عن ذلك بجلاء . فماله دلالة كذلك أن جاءت مسألة امتداح المساعي والجهود السلمية إثر اللحظة الظعنية ، إذ السلم هو الاستقرار بعينه ، أو هو على الأقل شرطه الاساسي . ان كل الحضارات التي بنيت في التاريخ قد تم انشاؤها في فترة تراخي الصراع والتصاولات الداخلية والخارجية . ولذا فان التفاصل القائم بين اللحظتين الظعنية والسلمية يسقط ، كما سقط التفاصل بين اللحظتين الطللية والظعنية ؛ انه تفاصل في السطح لا في العمق . وعلى أية حال يسعنا أن نرى أحادية الموضوع في معلقة زهير على أنه الاستقرار أو النزوع إلى السكينة الحضارية .

وقد لا نعدم ارضية سببية للظعنيّة في الواقع الاجتماعي المباشر ، فقد كانت رقعة المجتمع الجاهلي في القرن السادس متحركة بشكل عجيب ، إذ عرفت نجد هجرات واسعة النطاق إلى الحجاز وبلاد الرافدين ، كما يخبرنا المؤرخون. ولا ريب في أن هذه الهجرات كانت ذريعة أساسية لظهور الظعنية ، فضلاً عن ذريعة أخرى هي الترحال التقليدي طلباً للماء والكلا.

وأياً ما كان الشأن ، إن في وسعنا أن نجمل الظعنية بأنها الكشف عن الجنسية المحظورة واللبيدو المقموع ، والتعبير عن حالة اللااستقرار التي بات يمجها الروح الاجتماعي ، أو اللاوعي الاجتماعي ابتغاء حالة حضارية أرقى .

ومما هو ذو دلالة فصيحة أن أهم لحظتين ظعنتين لزهير (فضلاً عن اللحظة السابقة) تبتغيان الماء وتطلبه صراحة ودون اخفاء . ففي قصيدته الرابعة ، وهي القافية الوحيدة في ديوانه ، يصف لنا حالة ظعنية هذه هي أبياتها :

شج السقاة على ناجودها شيماً ... من ماء لينة لاطرقاً ولارتقا
مازلت ارمقهم حتى اذاهبطت ... أيدي الركاب بهم من راكن فلقا
دانية لشروري أوقفا أدم ... يسعى الخداة على آثارهم حزقا
كأن عيني في غربي مقتلة ... من النواضح تسقي جنة سُحُقا
تمطو الرشاء فتجري في ثنايتها ... من المحالة ثقباً رائداً قلقا
لها متاع وأعوان غدون به ... قتب وغرب اذاما أفرغ انسحقا
وخلفها سائق يحذو إذا خشيت ... منه اللحاق تمد الصلب والعنقا
وقابل يتغنى كلما قدرت ... على العراقي يداه قائماً دفقا

يحيل في جدول تحبو ضفادعه　　حبو الجواري ترى في مائه نطقا
يخرجن من شربات ماؤها طحل　　على الجذوع يخفن الغم والغرقا

عبر تحليل الشكل ، لا سيما الألفاظ التي تشكل عقد النسق ، وتصوغ الصور أو تقتطعها من نسيج الشعور ، نستطيع ان نبلغ إلى تخانية هذه اللوحة . وسأكتفي بتحديد الألفاظ ــ النوافذ التي تتيح لنا أن نغرز أعماق النص :

شج السقاة (١) ، شبما (٢) ،ماء ، المقتلة (٣) ،النواضج(٤) ، تسقي، تمطو الرشاء (٥) ، ثنايتها (٦) ، المحالة (٧) ، قتب (٨) ، غرب (٩) ، قابل (١٠) ، العراقي (١١) ، دفق ، يحيل في جدول ، تحبو ضفادعه ، ، مائه ، نطقا (١٢) ، يخرجن من شربات (١٣) ، ماؤها طحل (١٤) ، على الجذوع ، الغرق .

ان صور الماء هي ما يقتطعه الخيال من الشعور وينسقه في بنية تبدو تصويراً لموضوع خارجي ، الأمر الذي من شأنه أن يدل دلالة قاطعة على الحاجة إلى الماء وتحسس غيابه . اننا أمام ما يشبه اسطورة من أساطير الخصب والنماء ، انها اسطورة ليس لها شكل الاسطورة ، بل مضمونها

---

١ ــ صبوا .
٢ ــ ماء بارد .
٣ ــ الناقة المذللة التي لا تريق الدلو
٤ ــ الابل التي تحمل الماء .
٥ ــ تمد الحبل .
٦ ــ حبل يشد في اداة للنشل .
٧ ــ القـــارب .
٨ ــ اداة للنشل .
٩ ــ دلـــو .
١٠ ــ من يتلقى الدلو .
١١ ــ خشبتان في باب الدلو يربط بهما الحبل .
١٢ ــ الدرج الهابط الى الينبوع .
١٣ ــ احـــواض .
١٤ ــ أخضر ضارب الى الاغبرار .

فحسب. وليس ثمة علاقة وراثة بين الاسطورتين ، لأن جملة الشروط الاجتماعية والطبيعية التي صاغت صور زهير ، بل وشعره جملة ، كانت كفيلة بصوغ صور الماء والخصب في شعوره .

وفي الكافية الوحيدة التي يحتويها ديوانه ، نجد لوحة ظعنية تصرح تماماً بأن غاية الرحلة هي ورود الماء ، تماماً كما هو حال الظعن في المعلقة .

ثم استمروا وقالوا ان مشربكم ماء بشر في سلمى فيدأور كك

فالحق أن صور الماء وما يتعلق به تكاد لا تفارق زهير . وهو يستخدمها في مواضع لا صلة لها بالسقاية ، مما يدل على سيطرتها وهيمنتها على بنيته التحتانية . خذ هذه الأتان التي تتحدر من المرتفعات تحدر الدلو في البئر بعدما يتدلى بالحبل :

فشج بها الأماعز فهي تهوي هويّ الدلو اسلمها الرشاء

ترى ، لماذا لم يجد زهير الا نزول الدلو إلى البئر ليشبه بحركة هذه الأتان ؟ ولنلاحظ أن هذا البيت يسبقه بيت آخر يصرح بالحاجة إلى الماء :

فاوردها حياض صنيبعات فالفاهن ليس بهن ماء

ونلمس الظمأ جهراً بعد ذلك ببيتين :

وإنْ مالا لوعث خازَمتــه بـــالواح مفاصلها ظماء

وبعد ذلك بقليل ترفع الأزمة ، اذ يكثر الماء الصافي :

يغرد بين خرْم مفضيـــات صواف لم يكدرها الدلاء

فهو هنا يتحدث عن غدران يفضي بعضها إلى بعضها الاخر . ولنلاحظ في هذه الهمزية نفسها كيف أنه يشبه الهجاء المقذع بالآنية الملاء . وكذلك فان كلمة « ماء » تتردد في القافية وحدها ثلاث مرات ، كما تكثر في هذه القافية ألفاظ من مثل : رشاء ، دلاء ، ملاء ، ظماء ، صفاء

ووجيز القول أن شعر زهير هو شعر النزوع نحو حضارة مستقرة ، وشعر الاحساس بغياب او نقصان العامل الأساسي في اقرار الحضارة ، بل والحياة على اطلاقها : الماء . ان زهير هو الممثل الاول لروح الجاهلية ، وفي شعر زهير ، قبل شعرسواه ، ينبغي أننلتمس ونتقرى اللاوعي الجمعي للمجتمع الجاهلي .

كما أن الظعنية هي الطللية وقد ارتدت ثوباً جديداً . فالقشرة الخارجية للظعنية — شكلها الترحالي — لن تحجب عن أبصارنا قحل الطبيعة كعلة للارتحال ، والانهدام الحضاري كنتيجة لهذا الارتحال نفسه ، كما أنها تفصح عن الانقماع الجنسي بكلية مثوله وشخوصه .

طللية لبيد : مصطفى حاجي حمود

ثمة توافق شديد بين حاجات زهير بن أبي سلمى وبين حاجات لبيد الذي تتجلى صور الاخصاب في معلقته على أشدها ، ولا سيما في الأحد عشر بيتاً الاولى منها :

عفت الديار ، محلها فمقامها	بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عري رسمها	خلقاً كما ضمن الوحيّ سلامها
دمن تجرم بعد عهد أنيسها	حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصابها	ودق الرواعد جودها ورهامها

من كل سارية وغاد مدجـن ... وعشية متجاوب ارزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت ... باجلهتين ظباؤها ونعامها
والوحش ساكنة على أطلائها ... عوذاً تأجل بالفضاء بهامهـا
وجلا السيول عن الطلول كأ ... نها زبرتجد متونها أقلامهـا
أورجع واشمة أسف نؤورها ... كففاً تعرض فوقهن وشامها
فوقفت أسألها ، وكيف سؤالنا ... صماً خوالد مايبين كلامها ؟
عريت وكان بها الجميع فأبكروا ... منها وغودر نؤيها وثمامهـا

١٦ واضح أن في هذه اللوحة صورتين متضادتين تمام التضاد ، فالابيات الثلاثة الاولى تعكس صورة التهدم والتعطل الكامل للحضارة ، أي هي تقدم الشيء كما هو كائن ، في حين تقدم الأبيات الستة اللاحقة الواقع كما ينبغي أن يكون . وعلينا أن ننتبه إلى أن لفظة « رزقت » في بداية الصورة الثانية تندرج على التمني والدعاء (كما قال الأنباري) ، أو قل هي تندرج في المحتوى النفسي على الامكان ، بلغتنا اليوم ، لاعلى الحقيقة واليقين . وهذا من شأنه التوكيد على أن الشاعر يطرح الخصب كبديل عن القحل والانتقاض . فليست صور الاخصاب المتعددة هنا ، والمؤلفة لبنيته تشكل طرفاً في التضاد ، أو أحد قطبيه الرئيسيين ، ليست أكثر من رغبة ، بل هي لا تعدو كونها شعوراً بنقص الواقع وافتقاره إلى اسانيد الكون . إنه عجز يوده الشاعر أن يتغطى . وبايجاز ، أن صور الاخصاب جميعاً هي حاجات الشاعر الذي يتكلم بلسان الجاهليين كلهم ، أو هي الممكنات المطلوبة والمطروحة كتخط لما هو قائم . ولهذا فهي ليست الأمور كما هي على الطبيعة . ومما يؤكد ذلك أن الشاعر بعد ما يطرح بديل الواقع ، يعود في البيت العاشر إلى الواقع نفسه حيث يبين

لنا كيف يرزح الوجود الطبيعي القاهر على روحه بكل ثقلها حتى ليكاد يطحنها أو يبيدها . فالبيت يكشف بجلاء عن لوعة الشاعر وعن صخرية المعاش وتحجره . وتشير لفظة « خوالد » التي وصف بها الصخور إلى يأسه القاتل (أوقل : الابدي) من امكانية الالتقاء بالحبيبة ؛ وعجز الصخور عن الكلام هو عجز الشاعر عن تبين المخرج . وهذا مما يوحي بأن الشعر الجاهلي شعر أزمة ذاتية عميقة رسخها معاش متحجر شديد الكبح لمطالب الذات . وينم عن شدة هذا الكبح وقوع الصورة الاخصابية بين فكين من صور القحل والهدم . فكأنما انطلق الشاعر من الواقع إلى الحلم ثم عاد إلى الواقع من جديد ، نظر آلار مغادرته وتجاوزه مسألة صخرية متحجرة ،

لعل مما يخدم أغراضنا أن نصدم البيت الثالث الذي يقدم الزمن كقوة تدمير ، بالبيت السادس الذي يحقق ذروة في بسط المحتويات النفسية للشاعر . ففي حين خلت السنون بعد عهد السكان وانقطاعهم عن الدمن ، وهنا نتجابه مع أبشع صور الخراب والنقص ، فان البيت السادس يقدم أجمل جزئيات صور الاخصاب ، وذلك بوصفها السالب الطبيعي لما يمتلكه الزمن من قوى تدميرية . ومن المهم أن نرى أن صور الاخصاب تخلو دوماً من العامل الزمني ، في حين أن صور الخراب تثابر على مثول الزمن بين ثناياها . وهذا يعني أن الخصب هو نقيض الزمن ، بل وربما تصوره الجاهلي على أنه يقع خارج الزمن ، تماماً كالنيرفانا البوذية . ولهذا جاءت الجنة لازمانية ، وبالتالي لا تندرج في قوى النقض والتخريب . والجنة (التي ربما كان مصدرها الفعل « جنّ » ، أي أضمر واحتوى) هي الصورة الجاهلية عن الخصب

مرفوعة إلى الافق المثال . اننا ما برحنا في القرن العشرين نتكلم لغة الجاهليين الضاربة بجذورها في الطبيعة ، والحاملة لتصورات الجاهليين للموجودات ، وهذا هو الاهم . ولذا فان تحليل تصوراتهم — عبر اللغة او سواها — هو أمر يفيدنا نحن اليوم ؛ لأن تصوراتنا ليست بعيدة عن تصوراتهم بسبب من وراثتنا للغتهم المشحونة بتلك التصورات .

وأيا ماكان الشأن ، تقوم الفاء التي تتصدر البيت السادس بربط العلل بمعلولاتها ، أي ان « ودق الرواعد » (المطر) قد نجم عنه ارتفاع فروع الجرجير البري ، أو مايدعوه هو « الايهقان » ، وربما كنى به هنا عن النبات كمفهوم ، وذلك من باب الاكتفاء بالجزء عن الكل ، الأمر المشهور عن العرب ؛ كما أن الحيوانات قد « أطفلت » (انجبت) في جانبي الوادي ، أو في « الجهلتين » ، وفقاً للغته . وبهذه تكون صورة التوالد مفصحة عن ذاتها وواضحة بذاتها فلا تحتاج الى التنقيب عنها . ان صورة التوالد ، التي امعنت في الكشف عن هويتها ، تهيمن على لاوعي الشاعر ، ويدل على ذلك ان البيت السابع ليس اكثر من تنمية وتعزيز لصورة البيت او لمحتوى البيت السابق عليه . وكل لفظة من الفاظه قد شحنها الشاعر بمضمونه هو : الوحش (الحيوانية) ، ساكنة (مستقرة) ، اطلاء (صغار الحيوان) ، عوذاً (حديثة الولادة) تأجل (غدت قطعاناً) ، بهامها (اولادها) . كل مافي البيت حياتي ويشير الى الدفق الحيوي والى الاستمرارية وتواصل الحياة ، وكذلك الى التوالد عبر ايحاءات جنسية نظراً لمثول صورة الأمومة كخلفية للعلاقة بين الحيوانات الصغار والكبار . وهنا نتذكر التموزية وطقوسها الجنسية . والأهم من ذلك كله أنه يضيف صورة جديدة ، أو مفهوماً جديداً لايعدو كونه جزءاً من مفهوم الدفق الحيوي ، الى صورة البيت السادس (التي هي

صورة التوالد) ، وهي صورة التكاثر التي يقدمها عبر لفظة « تأجل » ، مما من شأنه أن يعزز مقولة الدفق الحيوي ويشد من أزرها . وبايجاز ، ان البيت كله امعان في نبش المحتوى الحيوي للشاعر ، وايغال في طرح التناقض مع القحل والانهدام .

ولدى مقايسة هذه اللحظة الطللية بطلليات النابغة المتفرقة ، نجدها تنتمي الى النمط الزهيري (بغض الطرف عن اسبقية لبيد أو زهير على الآخر) ، وتباين ، أو هي تغاير ، نمط النابغة مباينة صريحة . ففي حين يؤطر النابغة الطلل ضمن رقعة قاحلة وخالية من النبت والحياة حتى لنكاد نسمع فيها صوت انتقاض الاشياء وتقوضها ، فان لبيد هنا تتسلط عليه صور الحيوية والنمو (تسلطها على زهير) بحيث يقدم لنا اطاراً يناقض الطلل (الهدم والقحل) تماماً ، فيتحدد هذا الطلل أو يكتنف بالمطر والنبات والحيوانات المتنامية . وبدلاً عن هروبية النابغة أمام اليبوسة الواقعة والخراب الممعن في زحفه، نرى زهير ولبيد يواجهان هذه الحالة بطرح البديل . انهما اقدر على مجابهة الواقع واكثر تفاؤلاً بامكانية تخطيه .

وكذلك يتبدى التوافق بين لبيد وزهير في أن الطللية هنا تعقبها الظعنية ، تماماً كما تعاقبتا في معلقة زهير . والحق أن الارتباط وثيق العرى بين اللحظتين . وكيما نستجليه ، حسبنا أن نتعمل البيتين الحادي عشر والثاني عشر اللذين تنتهي باولهما الطللية وتبدأ بثانيهما الظعنية :

أ ـ عريث ، وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نؤيها وثمامها
ب ـ شاقتك ظعن الحي حين تحملوا فتكنسوا قطناً تصر خيامها

وليس هذا الترابط ، وكذلك التلاحق ، من الأمور العرضية أو العابرة ، بل هو أصيل حقاً ومجذر في الذات ، وينبش مكنوناً مفاده أن الطلية والظعنية تمارس كلتاهما على الاخرى علاقة السبب بالنتيجة ، وانهما أيضاً وجهان لعملة واحدة ، أو بعدان من ابعاد حالة واحدة وامتدادان لها .

وتتلاحق لحظات التقطع إثر الظعنية، او هي تأتي كاستطالة لها، فنوار قد غادرته ورحلت إلى حيث يتعذر « مرامها » ، وازاء هذا التباعد ، هذا البون الشاسع بينه وبين نوار ، يطرح الناقة كامتداد لقواه الذاتية ، أي كبعد من أبعاده هو نفسه . انها ما يغطي النقص ، أو لنقل هي بديل المسافات الطويلة . كما أن الناقة و الأتان الوحشية العظيمة النشاط (التي يشبه ناقته بها) ، هما صورتان اخريان من صور الحيوية ، واستمرار لهذه الصور . أما البقرة الوحشية — شبيه ناقته — التي افترس الوحش ولدها ، والتي تعارك كلاب الصياد ، فلا تعدو كونها اضفاء من اضفاءات الشاعر ، أي هو يسقط محتوياته النفسية عليها . انها صورة الحياة — كما يتخيلها — وقد افترسها التحل ، وهي الروح الجاهلية المكافحة من أجل البقاء في بيئة شرسة تهدم كل مالا يسعه الصمود . وربما كان في افتراس الوحش لولد البقرة إشارة إلى افتراس الارتحال للمحبوبة نوار ، أو افتراس تاناتوس لايروس .

بيد أن أزمة الشاعر التي تحمل الكثير من اليأس ، أو التي تقربه بعض الشيء من النابغة ، وتبعده قليلاً عن زهير ، تتبدى في قنوطه من معانقة الحبيبة ومن عودة الروح إلى الطلل . ولهذا لم يكن عرضاً أن ترددت كلمة « يئس » مرتين (البيت ٤٦ و ٤٩) لا تفصلهما بعضهما عن بعض الا

مسافة قصيرة . ففي ميسورنا أن نرد البيت السادس عشر والذي يليه على البيت العاشر :

١٢ بل ماتذكرمن نوار وقد نأت وتقطعت اسبابها ورمامهـــا

١٤ مرية حلت بفيد وجاورت أهل الحجاز فأين منك مرامها

أنها أزمة الجنس بادية هنا ، تماماً كما تبدت أزمة الحضارة في البيت العاشر بأجلى صورها. وهذا مما يفيد بأن الطللية لا تنتهي بانتهاء المطلع ، بل تؤكد أن القصيدة بكاملها قد تكون ذات محتويات طللية . ولهذا نراه يعود إلى المطر ثانية في البيت الأربعين والذي يليه ، لأن صور المطر والماء لا تفارقه فما ينفك يطرحها كبديل عما هو قائم . وكذلك يتأكد العود الدائم إلى الطللية عبر القصيدة من خلال كون البيت الخامس والخمسين عوداً إلى قضية نوار ، بحيث يشعر المرء أن ما سبق هذا البيت من مضامين غير منقطع عنه . والذي سبقه في الحقيقة على طول عدد كبير من الأبيات هو مفهوم الناقة كصورة لامتداد قدرة الشاعر ، وكذلك حالة التصارع الوحشي بين البقرة والكلاب ، هذا التصارع الذي يعكس صراعاً داخل ذات الشاعر ، ربما كان ذا صلة بقضية نوار . والحق أن لبيد في أزمة شخصية تندغم بالأزمة العامة في كل موحد من العسير فرز عناصره بعضها عن بعض . ويبدو أن أزمته الشخصية مع نوار ذاتها ، ولذا نجده حين يمتدح نفسه يأتي مديحه وكأنه تذكير لهذه الحسناء بأهميته ورجولته ، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من هذا المديح ضرباً من ضروب اثبات الذات أمام القهر ، أو الاستجابة الى التحدي الكبير الذي يتعرض له . ومن شأن هذا الاثبات للنفس أن يقبل الانسحاب على معظم الشعراء الجاهليين ، ولا سيما أولئك الذين يتعاطون شعر الفخر بالنفس ، أو أولئك الموغلين فيه ، فهو يأتي

نتيجة لمركب نقص معين ربما خلقته ظروف القهر والانسحاق أمـام لواقع المتحجر .

طلليات النابغة :

اذا كان النابغة يختلف عن زهير ولبيد في ابتعاده عن طرح صور الخصب كرد على القحل والنقض ، وفي احالته الدائمة إلى الماضي كبرهة ردية غابرة ، فانه يلتقي معهما في أنه يطرح ضرباً من التعارض مع لقائم ، بغض الطرف عن كون هذا التعارض يأتي عبر تقديم الماضي الوردي نفسه كبديل عن الزمن الحاضر ، أي هو يعارض الزمن بالزمن . فضلاً عن ذلك ، فإن محمولات ذلك الزمن المنصرم هي ذات طبيعة جنسية ، اذ هو يعارض الخراب واليبوسة بالجنس الذي يتمتع بالولادة كخلفية له ، ولكنه جنس لم يعد مائلاً ، الأمر الذي من شأنه أن يُفقد معارضته فعاليتها ، بل أن يجعل منها معارضة ميتة .

ففي الطللية التالية يتبدى ، صراحة تقريباً ، أن اطروحة الجنس هي النقيض المباشر لكل اندثار ولكل قحل تمارسه الطبيعة على الانسان :

أهاجك من سعداك مغنى المعاهد	**بروضة نعميّ ، فذات الأساور**
تعاورها الارواح ينسفن تربهـا	**وكل ملث ذي أهاضيب راعد**
بها كل ذيّال وخنساء ترعـوي	**الى كل رجاف من الرمل فارد**
عهدت بها سعدى وسعدى غريرة	**عروب تهادى في جوار خرائد**

ليس بخفيّ أن هذه الأبيات تنقسم إلى برهتين متنافرتين أو متغايرتين ، فتشكل الأبيات الثلاثة الأولى برهة الاندثار ، بينما يشكل البيت الأخير برهة الحياة ، ولكنها البرهة المنطفئة ، للأسف . وفي حين كانت مفردات

البرهة الأولى خشنة ، من جهة ، وحاملة حقيقية للحالة ، لشدة قدرتها على التعبير عن الافقرار والانهدام ، من جهة أخرى ، فقد جاءت مفردات البرهة الثانية ممعنة في الرقة بحيث تغاير تمام المغايرة ما سبقها من أحوال . فإذا كانت مفردات المجموعة الأولى متوافقة مع يبوسة الماثل وفظاظته ، فإن مفردات المجموعة الثانية توائم طراوة الماضي ونعومته . فالحركية التي تختزنها لفظة « تهادى » هي المباين الأكيد للحركية التي تختزنها لفظة « رجّاف » (الرمل المتحرك) ، وكذلك هو شأن التضاد بين الحيوانات التي نراها في اللوحة (الثيران الوحشية والبقر الوحشي ، أو ذيال وخنساء) وبين الجواري الحرائد .

وفي احدى رائياته نواجه الموقف عينه ، فبعد أن يقدم ما آلت الدار إليه ، نراه يصدم الموقف الماثل بما يمارس عليه التضاد ، على الرغم من انطفاء هذا الضد في الغابر الميت :

وقد أراني ونعمألاهيين بهـا والدهر والعيش لم يهمم بامرار

وتكثر في طلليات النابغة صورة السنوات السبع ، فكأنما هو حقاً قد فارق داراً معينة قبل هذه المدة . ولكن الأهم من ذلك أن الزمن يثابر على كونه بعداً من أبعاد الطلل عند النابغة ، بل قل من أبعاد المكان . ففي طلالية المعلقة نرى البيت الأول :

يادار مية بالعليا ، فالسنـــد أقوت ، وطال عليهاسالف الابد

يجمع المكان إلى الزمان في كيان واحد . ففي حين بدأ زهير بالدهشة ، بالصدمة أمام الفجيعة ، ثم نقلنا أو أعادنا إلى الواقع الحضاري ليضفي الفجائعية على ذلك الواقع ، فإن النابغة يبدأ بتحديد المكان في الشطر الأول

ليرجىء افجاع السامع إلى الشطر الثاني ، والفارق الأساسي بين الرجلين هو أن زهير ينزع إلى التصالح مع الزمن ، في حين يرى النابغة ان الزمن هو قوة التدمير الكامنة في الأشياء والعاملة على سحقها من الداخل . انه يمثل بالنسبة الى النابغة سلبية مطلقة واستحالة خالصة . ولهذا نجد فرقاً بين « الصباح » في طللية زهير وبين « الأصيل » في طللية النابغة . ولهذا أيضاً نرى المكان عند النابغة وقد تحول إلى زمان ، وكذلك الزمان وقد استحال مكاناً . وتدفعه هذه الاستحالة الاستلابية إلى اختتام طللية المعلقة بهـذا القول :

فعد عما ترى ، اذ لاارتجاع له وانم القتود على عيرانة أُجد

وبذلك يقدم موقفاً هروبياً من الزمن يشبه أن يكون وجودياً .

ومما هو ملحوظ أنه حدد اللحظة الطللية للمعلقة بِتُخْمَيْنِ زمانيين يقع بينهما الوصف الطللي . ففي الشطر الثاني من البيت الأول نجد هذا التخم : « وطال عليها سالف الأبد » ، وكذلك نجد التخم الزمني الثاني يشكل كاملَ الشطر الثاني من البيت الأخير : « أخنى عليها الذي أخنى على لبد » ، ولعل من شأن هذه التقنية أن ترينا الزمن اطاراً للأشياء ، بل الأشياء محفوفة به وأسيرة ربقته ، بحيث تستحيل إليه ويستحيل إليها .

ولقد سبق له ان قدم لفظه « الأصيل » التي لا تضفي طابع الحزن على الموقف فحسب ، وذلك بسبب من كون الأصيل ايحاء بالأفول ومقاربة له ، بل هي تحمل عنصر التشاؤم ونفض اليد من الولادة المتجددة ايضاً ، وذلك على عكس موقف زهير تماماً . ففي حين يمثل زهير ارهاصاً بالانفراج فإن النابغة يقدم الطريق المسدود في الغالب . فالأصيل لديه المآل الى الموت

والانصياع لارادة الهدم الزمنية . ولقد عبر هذا الانصياع عن ذاته باللفظ الأخيرة من هذا البيت :

رماد ككحل العين لأياً أبينـــه ونؤي كجذم الحوض أثلم خاشع

ولكنه في معظم طلالياته يحاول أن يمارس اللا امتثال للحال الراهنة عبر الهروب أو الانسحاب من المجال . فمما هو بليغ الدلالة أن يجيء بيت انسحابي إثر الكثير من لحظاته الطللية ، كطللية المعلقة ، وكهذا البيت أيضاً :

فسّليت ماعندي بروحة عرمس تخب برحلي تارة وتناقل

وكذلك هذا :

وناجية عديت في متن لاحـب كسحل اليماني ، قاصد للمناهل

ولعل هذه الانسحابات جميعها ازماع على الارتحال عن أرض أصابها الجدب وبلغ فيها السكان حد الصيغة الانفجارية . وإذا تعملنا البيت الأخير، رأينا أن الناجية هي الناقة السريعة التي ينجو بها المرء ، واللاحب هو الطريق الواضح ، وقد شبهه بثوب أبيض ، كما أنه يسير في متنه لا في حاشيته ، أي أنه ينهج النهج القويم . وقد أبان لنا صراحة عن مقصده : « المناهل » . وبالتالي لا تكون هذه الانسحابية الا تعبيراً عن النزعة الهجرانية أو الارتحالية المتطلعة إلى أماكن لا يمارس فيها الزمن ارادته التدميرية بهذه القسوة . وهنا أيضاً نستشف ارتحالية النابغة المباينة تماماً لاستقرارية زهير .

طللية امرىء القيس :

لدى البحث في طللية امرىء القيس علينا دوماً أن ننتبه الى الحالة البكائية التي يبديها ، بل قل التي ينفرد بها من بين الجاهليين جميعاً ، لأنها

تعبير عن أزمته الخاصة أكثر مما هي كشف عن لا شعور جمعي . وكذلك يجب الانتباه الى تشديده على المسألة الجنسية تشديداً تكاد البرهتان الأُخريان أن تختفيا معه ، أو لنقل تغدوان أمراً ثانوياً بالاضافة الى المحبوبة التي تشكل محور الطللية لديه .فصور الماء وحس القحل ومفهوم الهدم الحضاري لاتمثل الا حضوراً أليس بالكبير ،في حين تمتلك الأزمة الجنسية ثقلاً وامتلاء يكفيان للاعتقاد بأن امرأ القيس ذاتي النزعة ويتحدث بلسانه هو أكثر مما يتحدث بلسان الجماعة .

وكذلك فإن مما هو باد للعيان أن امرأ القيس أشبه بالنابغة من حيث أنه يصدم الزمن الذهبي المنطفىء بالزمن الراهن. وربما كانت أزمته الشخصية الناجمة عن مقتل أبيه واستنكافه عن اللهو من أجل الثأر والحرب هو السبب الذي جعله يتصور الماضي اللاهي ذهبياً والحاضر الجدي ممجوجاً عقيماً .

واذا ما تطرقنا الى ظعنياته فاننا نجدها ثانوية بعض الشيء في معظم شعره . غير أن ظعنيته يغلب ان تندغم بالطللية في ملغمة واحدة ، ولا سيما في المعلقة ، الشي الذي نرى له شبيهاً في مطلع معلقة طرفة ، والذي قد يشير إلى أن اللحظتين (الطللية والظعنية) كانتا حتى عصر امرىء القيس وطرفة ليستا متباينتين أو منفصلتين بعضهما عن بعض ، وربما جاء انفصالهما في عهود لاحقة . ويشعر المرء أن الاحتجاز الجنسي هو العامل الأساسي في ظعنياته كافة ، كما هو حال طلالياته تماماً . فهو يصور هذا الاحتجاز ،أو هذا الحرمان ، في الغالب على شكل تباعد يقوم بينه وبين الحبيبة ، او لنقل ان الانقهار الجنسي يأخذ لديه غالباً ، وربما دائماً ، صورة الحبيبة المفارقة ، أو المرأة التي حرم منها :

سمالك شوق بعدما كان أقصرا وحلت سليمى بطن قو فعرعرا

وربما كان امرؤ القيس أكثر الشعراء ذكراً للنساء المبارحات ، فهو يوشك أن يذكر العشرات منهن . وقد تكون كثرتهن دليلاً على احباطات طويلة ومتعددة ، وقد تنهض دليلاً أيضاً على شدة حاجته الى النساء ، لا على ممارسات حقيقية عاشها في غابر الزمن . وتقتضيه كثرة النساء ان يأتي بالعديد من أسماء المواضع الطللية ، يحشرها جميعاً في مطلع واحد كهذا :

غشيت ديار الحي بالبكـــرات فعارمة فبُرقـة العبرات
فعول فحليت فأكناف منعج الى عاقل فالجب ذي الأمرات

وفي ظني أن هذه الأسماء حقيقية وأنه عاش فيها بعض مغامراته وتجاربه الجنسية والعشقية ، لا سيما وأنه من أبناء السراة الذين لم يكن لهم عمل الا مطاردة الحيوانات والنساء . غير أن كثرة هذه الأسماء — تماماً ككثرة أسماء النساء — قد تشير إلى الحاجة أكثر مما تشير إلى الوقائع ،

ولهذا فإن امرأ القيس يعاني أزمة جنسية عميقة يكشفها جنوحه الدائم إلى البكاء ، ولا سيما في المطالع الطللية :

ظللت ردائي فوق رأسي قاعداً أعد الحصى ، ماتنقضي عبراتي

وفي مطلع آخر تصادفنا هذه الصورة المثقلة بالمعنى المؤثر :

فسحّت دموعي في الرداء كأنها كلى من شعيب ذات سح وأشجان

ومن مشهور بكائياته هذا البيت :

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خزام

وربما سميت الطللية بالبكاء على الأطلال لدى الاسلاميين لأن شعر

امرىء القيس ، وهو أقدم شعر طللي ورثناه ، ممعن في هذه البكائية ، اذ الحقيقة أن غيره من الطلليين يندر أن يبدي أي شيء من البكاء .

ولدى التعامل مع المعلقة فإن الحالة البكائية التي يبديها تملي نفسها املاء على الانتباه . ان رغبته في البكاء حقيقية وصادقة بسبب من تواترها في شعره ومن انتشارها على مدى الإبيات الستة التي تشكل المطلع الطللي للمعلقة . نبك ، ناقف حنظل ، لا تهلك أسى ، عبرة ، مهراقة ، معوّل (مبكى) : حتى أن البيت الأول من المعلقة يكاد يكرره في احدى قصائده الاخرى : « قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان » .

ولعل من المهم الا يغيب عن بالنا الترابط القائم بين المطلع والأبيات التي تليه ، وهو في الحقيقة ترابط ظاهر للعيان ، وليس مسألة تحتانية فحسب . ان رغبته الملحة في البكاء لا تنم الا عن العمق الذي بلغه القهر في روحه ، مما يواظب على تذكيره بلحظة انطفائية بهية كان قد عاشها ذات مرة ، وهو يسترجعها لتلعب دور التعويض عن اللحظة الراهنة المقهورة . وتثابر هذه اللحظة الانطفائية البهية ، التي يتوق اليها الشاعر على الدوام ، تثابر على الحضور في المعلقة ، إذ هي تملأ الكثير من أبيات هذه القصيدة . وان في وقوعها إثر العنصر الطللي لصلة بهذا العنصر . وقد نخشى هنا من اغلوطة « بعقبه إذن بسببه » ، غير أن المعلقة تجهر هذه الصلة بغير لبس . فبعدما يضطره القهر الى التصريح بأن شفاءه « عبرة مهراقة » تسكبها العين ، نراه يسترجع من الماضي المنصرم ما أسلفه اياه من خبرات ونقاط ممتازة انكشفت فيها السعادة وتجلت (ام الحويرث وام الرباب ، دارة جلجل ، عقر الناقة للعذارى ، خدر عنيزة ، الحبلى والمرضع ، ظهر الكثيب ، وبيضة الخدر) . وللوهلة الأولى ، يبدو أن هذه النقاط الممتازة

واللحظات البهيجة البائدة ، التي يستردها ذهن الشاعر « غداة البين » هي مجرد تعويض عما ألم به من خطب ، أو مجرد محاولة لتهدئة روعه وتسكين توتره ، مما يدفع بنا الى الظن بأن اللحظة الطللية لا تعدو كونها استحضاراً للفردوس المفقود وكفى . غير أن وراء الأكمة ما وراءها . على الرغم من أن هذا يشكل جزءاً كبيراً من الحقيقة ، فإن في المخزون اللاشعوري للشاعر (وللجاهلي بعامة) تكمن رؤية فحواها أن ارادة القهر التي تمارسها الجماعة على الفرد ، ان هي الا نزعة تدميرية ، ولا يمكن أن تكون الا معواناً لارادة الموت عبر الجدب في صراعها ضد ارادة العيش . فهو ، لهذا ، لا ينقب في الماضي عن شذرات ذهبية ليعوض بها عما أصابه (رحيل الحبيبة) للتو فحسب ، بل ليلحق ما ألم به للتو إلى المتوالية الطويلة من الانقهارات والمشروعات المجهضة التي لم يتح لها الاكتمال ، وان كانت قد روت الجنس ارتواءاً مجزوءاً . ولاثبات هذا الاجتزاء يكفي ان نلفت الانتباه إلى تكرار لفظه « يوم » لدى التحدث عن نقطة وردية غابرة ، نظراً لأهميتها بالنسبة الى التحليل ، إذ أن عليها قبل سواها تتوقف صحة ما نرمي اليه ، فضلاً عن أنها تضيء ما نحن بصدده اضاءة وهاجة :

١ — الا رب يوم لك منهن صالح

٢ — ويوم عقرت للعذارى مطيتي

٣ — ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة

٤ — ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت

فكل عبارة من هذه العبارات تشهد بجلاء (من خلال لفظة «يوم» المترددة في كل منها) على أن الارتواء لم يكن الا آنياً ، وأن المشروع قد خنق قبل الاكتمال في كل مرة . ان الجنس لايلبي الالبرهة ، وربما مصادفة فقط .

غير أن لفظة « كدأبك » التي ترد في صدر البيت السابع من المعلقة لها شأن كبير هي الأخرى ، إذ هي همزة الوصل التي تؤصر العلاقة بين ماقبلها ومابعدها من المعلقة . ويجمل بنا ، ازاء مسألة التلبية الجنسية المبتسرة وشعور امرىء القيس بنقصانها ، ان نتمعن جيداً في هاتين الشطرتين :

١ ــ كدأبك من أم الحويرث قبلها

٢ ــ وبيضة خدر لايرام خباؤها

يتضح من البيت الاول ، وبغير لبس ، أن القهر الذي لحق بـه للتو هو عين ماأصابه في تجربته مع أم الحويرث ، ومع ام الرباب أيضاً . أما البيت الثاني فإنه يظهر بجلاء مايعانيه الشاعر ابتغاء ارواء الجنسية ، الامر الذي يقف دونه الفرسان شاكي السلاح ، كما يبرز شعور الشاعر العميق بالحظر المضروب على الجنس .

ولذا نرى أن اجتزاء التلبية الجنسية هو الذي يشغل الشطر الاول من المعلقة (من البيت ١ ــ ٤٣) ، وأن اللحظات اللذية ، التي سبق أن مارسها ، والتي يستعيدها الآن ، ليست الا مظهراً لاشعورياً للتعبير عن النقص في الاشباع الجنسي بالدرجة الاولى ، وليست لمجرد التعويض عما ألم به للتو . فكأنما هو يقول : هذا هو حالي على الدوام ، غير مكتمل الارتواء . ولعل هذه اللاتلبية هي الدافع اللاشعوري الكامن وراءابتكار القصيدة برمتها . ولذا أجدني ميالاً الى القول بأن المعلقة ، على الرغم من التشطير الذي يلحق بموضوعاتها ، ومن الهويّ التي تفصل بين جزئياتها ، ليست الا وحدة متجانسة ينظمها سلك واحد هو تحسس القهر ، وبذا

يغدو التفاصل القائم بين موضوعاتها مجرد تناقض ظاهري (Paradox) ليس الا .

غير أن ذاكرة الشاعر هنا لم تخضع لمبدأ الواقع ، وكذلك رغباته الجنسية ، فما السر ؟ من رجيع القول أنه مامن شاعر جاهلي بلغ من المجون مابلغه امرؤ القيس ، ولكنه مع ذلك يبقى حالة استثنائيةبين الجاهليين . لقد أبدى تمرداً جسوراً على الارهاب الاجتماعي الكابح. والارجح ان تربيته التي لمتكن تقوم على الكبح التام هي التياعاقتحلول مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة حلولاً كاملاً في نفسه . وربما اسعفتنا سيرة الشاعر ، ونسبه النبيل ، على استقراء وجهة النظر هذه ، غير أن قوة الدافع الجنسي لديه ، وتصميم الرغبة على التعبير عن مضمونها ، هما أول ما ينبغي حسبانه على أنه العامل الأهم في مجونية امرىء القيس .

قضايا طللية :

١ ــ عدم التوازن بين اللحظات الثلاث :

الحق أن ليس كل طللية تحتوي على اللحظات الثلاث بنسبمتطابقة ، بل تتفاوت هذه النسب وتختلف من هذا المقدار الى ذاك . ففي بعض الطلليات نجد عنصر الاقفرار واليبوسة اشد طغياناً على الموقف من سواه . ولنتمعن هذه الطللية ، وهي لعميرة بن جعل :

الا ياديار الحي بالـــــبردان ... خلت حجج بعدي لهن ثماني
فلم يبق منها غير نؤي مهـــدم ... وغير اوار كالركي دفان
وغير خطوبات الولائددغدغت ... بها الريح والأمطار كلمكان
قفار مروراة يحار بها القطـــا ... يظل بها السبعان يعتركان

يثيران من نسج التراب عليهما قميصين اسماطاً ويرتديان
وبالشرف الأعلى وحوش كأنها على جانب الأرجاء عوذهجان

لاتتسم هذه اللوحة بغياب العنصر الجنسي منها فحسب ، بحيث تشعر القارىء أن الشاعر هنا لايتغزل أبداً ، ولابثانوية وصف الطلل بالذات ، بل هي تمعن في احضار صورة اليباب المحدق بالحضارة والمنداح على صفحة الافق بكامل ثقله ومثوله . ولقد استطاعت اللوحة فعلا بسبب من قدرتها العجيبة على الافضاء أن تشعر نا بهذا اليباب ، لاعبر لفظتي « قفار » و « مروراة » (ينعدم فيها النبت والماء) فقط ، بل عبر حيرة القطا التي لاتجد أي معلم تستدل به ، وهذا امعان في وصف اليباب الهائل ،واسقاط من ذات الشاعر على الموضوع ، ان انسحاق الشاعر امام الواقع هـو الذي بعث فيه صورة القطا الحائر أو الضائع ؛ ان غربة الشاعر أمام القحل ، أو في القحل ، هي التي تتكلم هنا . ولقد عبر عن هذا اليباب أيضاً من خلال حركة الوحوش التي تنسج التراب ثياباً لها ، اذ ليس ثمة شيء غير التراب الجاف تذروه الرياح وتلبسه الوحوش ثياباً لها . انه القحل المخيف والصحراء الظالمة التي تحضر هاهنا بكامل وزنها . انه الرعب والذعر ومايحملانه الى روح الشاعر من ترويع .

فمن خلال هذه الطللية ، وربما كل طللية أُخرى ، ينم الشاعر الجاهلي عن تخوفه ، لامن اندثاره الحضاري فحسب ، بل ومن انقراض الجنس البشري أيضاً . ولئن لم يكن هذا التخوف هو المكنون ، فلعل الشاعر يرفض هذه القفار كموطن نظراً لانعدام اسانيد الوجود فيها ، الأمر الذي ينطوي ضمناً على استبدالها بسواها ، مما يذكر بقول عمر بن الخطاب « ليست الحجاز لكم بنجعة ، فسيحوا في الأرض التي وعدكم الله أنه مورثكموها » .

ولنتأمل قليلاً هذه الطللية ، وهي لعوف بن عطية :

أمن آل ميّ عرفت الديـــارا ... بحيث الشقيق خلاء قفـارا
تبدلت الوحش من أهلهـــا ... وكان بها قبل حي فسـارا
كأن الظباء بها والنعـــا ... ج البسن من رازقيّ شعارا
وقفت بها اصلا مـــانبـين ... لسائلها القـول الا سرارا
كأني اصطحبت عقـــاريـة ... تصعد بالمرء صرفاً عقاراً

كشأن الطللية السابقة ، يغيب الغزل (لولا ذكر اسم « مي ») من هذه اللوحة ، وتسود الوحشية ، او التوحش ، الموقف كله . غيرانها تتسم بخصيصة قلما تتوفر لغيرها ، ومفادها أن هذا الطلل يفصح عما به ، مع أن افصاحه سري أو يتم على التسار ، بمعنى أنه الماعي يوحي بماهيته ايحاء . ولكنه ماان يفعل ذلك حتى يغيم وعيه من هول الحقيقة ومرارتها ، تماما كما لو كان قد شرب خمراً خالصة معتقة . ان الحقيقة هنا صدمة مروعة .

وللمرقش الأصغر طللية أشبه باسطورة عاد وثمود :

لابنة العجلان بالجو رسوم ... لم يتعفين ، والعهـد قديم
اضحت قفاراً وقد كـان بهـا ... في سالف الدهر ارباب الهجوم
بادوا واصبحت من بعـدهم ... أحسبني خالداً ولا اريم

يبدو البيت الثاني وكأنه يرثي حضارة مغرقة في القدم لحق بها الدمار فنفاها . والأهم من ذلك أن اللوحة لاتكتفي بالتحدث عن دمار الديار بل هي تتعدى ذلك الى اندثار أهلها ، ولاسيما في البيت الاخير منها . وأيا ماكان الشأن فان الحضارة المنهارة هي قطب الموقف هنا ، في حين يكاد العنصران (الغزلي والقحطي) أن يغيبا عن المشهد تقريباً .

٢ – طللية الحضريين :

من المؤكد أن الطللية تقليد شعري لايشترط أن يكون للشاعر محبوبة مهاجرة ، مما يدفعنا الى البحث عن شارطه تحت السطور . ومما يؤكدهذا المذهب أن شعراء المدن (حسان ، أمية بن ابي الصلت ، عدي بن زيد . . . الخ) لم يختلفوا عن شعراء البوادي من حيث الاكثار مـــن الوقوف على الاطلال ، وان كان الفارق المضموني بين الفئتين مختلفاً بعض الشيء . فشعراء البادية هم الاكثر عمقاً والأبعد غوراً في طلليانهم ، لأنهم الصق بالظروف التي عملت واستمرت تعمل على افراز الشعر الطللي. غير أن استمرار هذا التقليد في المدن كان يحتمه استمراره لدى فحول الشعراء البدو (زهير ، النابغة . . . الخ) ، وهم امراء الشعر المهيمنين عليه والذين يقتدي بهم من عداهم . كما ان أحد عناصر الطللية (الجنس) لم يكن ارتواؤه متحققاً في المدن ، مما لايكون من شأنه أن يدفع الى استمرارية هذا التقليد لدى الشعراء المدنيين فحسب ، بل يملي على طلليانهم مضموناً تغلب عليه الجنسية ، فنجد هذه الطلليات تجأر بالجوع الجنسي أكثر من سواه . ولذا نرى المحبوبة تداوم في الغالب على مثولها في اللوحة الطللية عند حسان . ولكي يضفي حسان الصدق على غزلياته فانه لايستحضر المعشوقات الا ومعهن اسماؤهن ، فهذه زينب وتلك شعثاء ، وهاتيك ليلى وام الوليد . وخذ هذا البيت لترى أية جمالية أبدع حين عبر عن احتجازه الجنسي :

ديار التي راق الفؤاد دلالهـــا وعز علينا أن تجود بنائل

وقد كشف هذا الانقهار الجنسي عند شعراء المدن عن نفسه في كثير من المناسبات ، كمثل هذا البيت من شعر قيس بن الخطيم :

ديار التي كادت ونحن على منى تحل بنا لولا نجاء الركائب

ان الوعي المقموع أصبح في داخل الشاعر قانوناً يحمله في ضميره . فالشاعر هنا يخشى من مداناة الحبيبة له واقترابها منه .

وكذلك فقد بسط هذا الانسلاب الجنسي نفسه على شكل قلق يبديه أبو داود الحيري :

أمن رسم تعفى أو رمـــاد وسفع كالحمامات الفـراد
مضيف الهم يمنعني رقـــادي اليّ فقد تجافى بي وسادي

ولعل ثلاثة من أبيات عدي بن زيد لايضارعها شعر طللي من حيث الشجى الناجم عن تعطيل اللبيدو :

أتعرف رسم الدار من ام معبـد نعم ، ورماك الشوق قبل التجلد
ظللت بها أسقى الغرام كأنمـــا سقتني الندامى شربة لم تصرد
فيالك من شوق وطائف عبرة كست جيب سربالي الى غير مسعدي

ومما هو باد على هذه الابيات أنها تكاد تهمل الطلل اهمالاً كلياً ، فلولا عبارة « رسم دار » في البيت الاول ، لكانت الابيات مجرد غزل محض . انها لاتحتوي في الحقيقة الا التلهف على المرأة المحظورة ، بحيث يغيب منها العنصران الآخران للطللية ، الأمر الذي يؤكد انصباب اهتمام الشاعر المديني بالدرجة الاولى (لا الأخيرة) على الجنس والمرأة ، وذلك لأن القحل والتهدم الحضاري ليسا الشغل الشاغل للشاعر المديني ، الأمر الذي يعني ، في التحليل الأخير ، أن صور الماء والخصب ليست من موروثات البدائية ، وانما هي تفرضها ظروف محلية واجتماعية كفيلة

بأن تزيل من رأس الانسان مثل تلك الصور حين تزول عوامل افرازها من الواقع الاجتماعي . وهذا مايعززه ان الظعنية تكاد تختفي من شعر الحضريين ، وذلك لأنهم لايعانونها ولايعيشونها .

٣ ــ حنان الحيوانات على صغارها :

يلاحظ من يدقق في الشعر الطللي أن الحيوانات المقيمة في الدار المنهدمة تبدي بعض الاحيان شيئاً من الحنان على صغارها . خذ مثلاً على ذلك قول المرقش الأصغر :

تزجي بها خنس الظباء سخالها جآذرها بالجو ورد وأصبح

وخذ قول لبيد :

والخاذلات مع الجآذر خلفة والأدم حانية مع الغزلان

بدهي أن مثل هذه الحالة قد تكون نوعاً من اضفاءات الشاعر أو أسلوباً من أساليب انكشاف حاجاته الذاتية . انه بمثل هذه الصور ينم عن حاجته الى الحنان والتعاطف ، وكذلك هو يعبر عن دوافعه الأبوية . وفضلاً عن ذلك فان هذه المواقف تعكس حاجات ودوافع امومية لدى الشاعر . وقد لانزوغ عن جادة الصواب اذا مارأينا فيها نهجاً لفض نزعة التوالد والاخصاب .

ولما كانت هذه الظاهرة نادرة وثانوية في الشعر الطللي فاننا لايسعنا إلا أن نضرب عنها صفحاً ، بعد أن نلخصها بأنها تحنان على مجددات الحياة .

٤ ــ تشبيه الطلل بالكتابة :

يقول امرؤ القيس :

لمن طلل أبصرته فشجـــاني كخط زبور في عسيب يمان

ويقول أبو ذؤيب الهذلي :

عرفت الديار كرقم الـــدوا ة يزبرها الكاتب الحميري

ويقول لبيد :

فمدافع الريان عُرّي رسمهـــا خلقاً كما ضمن الوُحيّ سِلامها

يكاد هذا التشبيه ــ تشبيه الطلل بالكتابة على الرقوق أو على الحجارة ــ أن يكون صفة عامة ، أو من الصفات العامة ، التي توصف بها الأطلال لدى غالبية الجاهليين . ولاشك أن ماهو عام له مدلولاته دوماً . وعلى هذا فان من اليسير أن نرى لهذه الظاهرة تفسيراً ذا شعبتين . الاول ان تشبيه الطلل بالكتابة على الرقوق دليل على انتشار حركة الكتابة في المرحلة الجاهلية العليا ، الأمر الذي لايمكن أن يكون مستهجناً نظراً لتوسع حركة التجارة وخضوع معظم القطاعات لهيمنتها . اما الثاني فهو أن تشبيه الطلل بكتابة على حجر دليل على انتشار آثار حضرية غابرة ترقى الى عهود سحيقة في التاريخ . وربما كان الانسان في ذلك العهد الجاهلي يصادف هذه الحجارة يومياً ، ولاسيما في اليمن وشمال الحجاز .

٥ ــ الخصيصة الإطلالية للطبيعة :

غالباً مايتبدى الطلل وكأنه فعل من أفعال الطبيعة ، أو نتيجة من نتائج فعلها . خذ هذا القول مثلاً :

منازل من سليمى مقفـــرات عفاها كل هطال سكوب

ولاداعي للاكثار من الشواهد على مثل هذه الحال لأننا نصادفهافي غالبية الشعر الطللي ! فعناصر الطبيعة دوماً صافعة وهادمة بالنسبة الى الجاهلي . ان هذا في مجمله هو جزء من العلاقة العدائية القائمة بين الانسان الحالي من التقنية والصناعة وبين الطبيعة ! فاذا كان تاريخ البشرية بكليته هو نفي الطبيعة ، ترويضها وتدجينها ، فان البدائيين وانصاف الرعاة هم أكثر الناس شعوراً باضطهاد الطبيعة لهم ! فعناصر الطبيعة حضورها امتلاء خارج الحضارة ، ويبلغ هذا الامتلاء حد ممارسة ضغوط على الروح لاقبل لها بها . وربما كانت الطللية بمجملها لاتحمل الاغاية واحدة هي التعبير عن اغتراب الانسان في مملكة الطبيعة العاتية التي تعجز ادوات البدائيين عن تدجينها . ولهذا كانت التموزية نفسها عبادة لآلهة لاتمثل الا قوى الطبيعة مرمزة ، علماً بأن البابليين أرقى من الجاهليين بما لايقاس . ان المجتمع التقني ، أو المجتمع الصناعي الانتاج ، هو وحده القادر على الهيمنة على عنجهية الطبيعة واذلالها امام ارادة الانسان .

تحليل اللغة الطللية :

لعلنا نجد في نفسانية اللغة خير معوان على تفهم هذا العنصر البارز في القصيدة الجاهلية ، بل هذا الطقس الديني الذي قلما تكتمل قصيدة جاهلية عظيمة في حال غيابه .

ان في كون الطللية تفريغاً لمقولة التضاد بين الذات وموضوعها الساحق لها ، وفي اتخاذ هذا التضاد شكل قطبين متنازعين ، اولهماالشاعر ، وثانيهما الواقع ، يكمن العامل الاساسي الذي أملى على اللغة الطللية أن

تستوعب السلب وتشعه وتعمل على تخطيه . ولذا ، فقد جاءت حاملة للموقفين ، الداخلي والخارجي ، ومعبرة عنهما . ولقد عكست هـذه اللغة القطب الأول للتناقض ــ روح الشاعر ــ عبر الفاظ رقيقة ذات طابع عاطفي وغزلي مشبع بمكنونات الوجدان الانساني ، أي عبر مايحيل دائماً الى طراء الروح ، في حين عكست القطب الآخر عبر الفاظ هي في الغالب احالة الى يبوسة الواقع وفظاظته ، والى مذاق القحل وهمجية الطبيعة ان الطراء واليبوسة هما قطبا التعارض المتنابذين .

غير أن هذه الثنائية التي تبديها اللغة بجلاء لاتخفي وحدانية الموقف الطللي برمته ، أي اندماج الاطروحتين المتغايرتين في تركيبة واحدة هي اندغام للقهر الذي تتعرض له الطبيعة وتمارسه معاً ، والهدم الذي ماينفك يغير على الحضارة ويلحق بها الضرر النافي ، مع الكبت الذي يعيشه الشاعر مأساوياً . ولهذا كانت اللغة الطللية تغالي في استقطاب المتعارضات ولكنها لاتصهرها في وحدة تصويرية ، أعني أن هذا الاستقطاب يرفع مـن شأن التعارض بحيث نرى بغير لبس ان الصور تتنافى وتتعاكس ، ولهذا فان الاستقطاب يأتي منحازاً الى جانب معين يقارع نقيضاً معيناً دون تصالح بين المتغايرات . وبذلك ، فان اللغة تشكل احادية في هذا الجانب وأحادية أخرى في الجانب الآخر من التركيبة . انها ، اذن ، لغة تعكس التناقض الأساسي في الحياة ، ذلك التناقض الجاثم على نواة الروح ، وتسعى وراء التعالي على معوقات الدفق الحيوي للمشروع الانساني او الكوني .

وتتجلى ثنائية اللفظة الطللية خير تجل في أنها حين تصف الاقفرار تلجأ الى مفردات من المعجم الغريب ، أو الى مفردات البادية الخشنة

والدالة على جلافة الطبيعة وعنجهيتها ، في حين تلجأ الى المعجم الفعـال والمألوف ، أو الى المفردات الرقيقة الدالة على ليونة النفس ، عندما تعبر عن الموقف الانساني النقيض . خذ هذا البيت للنابغة مثلاً

عهدت بها حياً كراماً ،فبدلت خناطيل آجال النعام الجوافل

مما هو بالغ الوضوح ان اللغة في الشطر الاول ، وهي ذات صلة بالانساني ،تنتمي الى المعجم المألوف ، بينما هي تنتمي الى المعجم الغريب في الشطر الثاني لأنها تتكلم عن الطبيعة في همجيتها ووحشيتها : .

ولنأخذ مثالاً آخر على هذه الثنائية اللغوية ، وهو للنابغة أيضاً :

أقوى واقفر من نعم وغيّره هوج الرياح بها بي الترب موّار
وقد أراني ونعماً لاهيين بهـا والدهر والعيش لم يهمم بإمرار

لعل التباين اللغوي بين البيتين من الوضوح على درجة لايحتاج معها الى أي تعليق .

لقد أجاد الحس اللغوي عند الشاعر الجاهلي في تسخير اللغة للأغراض النفسية للقصيدة حين عبر عن اليبوسة بلغة تناسبها ، وحين عرض الموقف الانساني بالفاظ مثقلة بالعاطفة والرقة والليونة ، حتى لكأنما هنالك تجادل تمثلي بين اللغة والموقف الذي تنقله . ولعل مما اسعفه على ذلك أن اللغة العربية تمتاز بهذه السمة ، أعني أن البعد الفيزيائي للفظة شديد التمثل والنقل للمدلول الذي يختزنه .

بيد أن خير مضمار تتبدى فيه نفسانية اللغة الطللية هو محمولها الايقاعي ذو الضربات الثقيلة والعنيفة آن تصف القحل وقسوة الواقع . ويتسم مثل هذا التشديد والعنف بأنه ذو بعدين متتامين : اولهما أنه توكيد على واقع

الحال يغرس الحقيقة القائمة في ذهن المتلقي ، وثانيهما أن الشاعر يحاول أن يفرغ انفعالاته ومشحوناته عبر هذا التشديد ، فكأنما هو طفل منفعل يضرب الأرض بقدميه . وتأخذ هذه الضربات الايقاعية الثقيلة شكل الفاظ تكثر فيها الشدات . خذ هذا البيت مثالاً ، وهو لطرفة :

أربّت بها نتّاجة تزدهي الحصى وأسحم وكاف العشيّ هطول

ولنلاحظ كثرة الشدات من جهة ، وكذلك الالفاظ ذات الايقاعات التي تتسم بشيء من الجلافة : أربت ، نتاجة ، أسحم ، وكاف ، هطول .

والحقيقة أن النابغة هو خير من يعبر عن شدة انسحاق ماهو حضاري أو انساني ، على يد ماهو طبيعي ، بألفاظ شديدة النقل لهذا الانسحاق ، إذ هو يداوم على استخدام كلمات على صيغة المبالغة ، أو على وزن فعّال ، وسواه من الأوزان الثقيلة الايقاع والممجوجة الجرس . واليك الشكل الطاغي على معجمه الطللي : اقوى ، تعاورها ، الارواح ، ذيّال ، ملثّ ، رجّاف ، الاواريّ ، مكفهر ، أخنى . ومما هو ملحوظ كذلك على معجم النابغة الطللي أنه يكثر من استعمال لفظتي : تعاور ، رجاف (الرمل المتحرك) ، وهما من أشد الالفاظ خشونة وفظاظة وانظر في هذين البيتين لترى أن خير لغة تعكس قوى التهدم والتوحش هي لغة النابغة :

وكل ملث مكفهر سحابه كميش التوالي مرثعنّ الأسافل
إذا رجفت فيه رحى مرجحنّة تبعّق ثجّاج غزير الحوافل

ولدى العودة الى أي مطلع طللي نلاحظ أنه يكاد يخلو خلواً تاماً من

طباق الذي من شأنه أن تلتقي فيه الأشتات وتتآلف . ومثل هذه الحالة ي اول الادلة على انحياز اللغة الى نقيض يصارع نقيضاً آخر . فمثلاً ، هذا البيت من معلقة لبيد يتجلى انحياز اللغة الى الجانب الحياتي :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زُبُرٌ تَجِدُّ متونَهـا أقلامُهـا

حيث السيول تكشف التراب عن الاطلال فتبرزها ، أي تعيد ضوحها الى الوجود بعدما انطمست ، كما تعيد الأقلام كتابة بهتت مع لايام . فلكأن المطر احياء وبعث . وكذلك نلحظ التماثل بين فعل السيول » وفعل الاقلام ، إذ كلاهما يقومان بعمل واحد رغم تنوع شكاله . وليس ثمة من مفارقة هنا بين « السيول » و « الطلول » ، رغم ان الاولى هي « الحياة » والأخرى « الدمار » لأن الشاعر يطرح السيل رمماً للطلل لاهادماً له . النقائض تتصالح ؟ لا . إذ الطلل لحظتان : حياة غابرة ، وممات ماثل ، والسيول لاتقارع الا الموت المتمثل في لموقف ، وذلك من خلال كشفها للتراب الذي طمس حياةالمنزل وأماته. لسيول ،اذن ، لاتعارض الطلل بل تجبه عوامل إطلاله ، أي تصفع عامل لتدمير المقيم في داخله .

وتأخذ بنية العبارة ابعاداً مترامية ، مما يتيح لها أن تبث دلالات التوتر على موجات واسعة الانتشار . فالعبارة متقطعة متفا صلة (ونلمس في هذا التفاصل سمة اساسية للشعر الجاهلي برمته) مما يوحي فوراً بالحالة الانفعالية التي تتخلل مجمل العبارة ، وان كانت تتم في الوقت نفسه على مابين الكيانات وادوارها الطبيعية من تفاصل . أما اللفظة فتحمـــل تمدداً في المعنى ينساب طليقاً من كل قيد اصطناعي ، ومع ذلك يحدد دور الجزئيات القائمة في الصورة ويعين نموها ، ولايخلو هذا التعيين من

الانسراح المترامي الأطراف ، وبذلك نشعر أن الالفاظ تطلق المفهومات من عقال الذهن المكثف للتصورات والمركب للبنيانات المفهومية ، لتحيلها الى حالة نفسية يستشعرها الوعي ويتمثلها عبر التعاطف لاعبر التذهن . ولهذا نحس أن العنصر الطللي هو أروع مافي القصيدة الجاهلية .

ولنمثل على ذلك بلفظة « الوشم » . انها توحي بالانطباع المتبقي على سطح الجلد ، ومن خلاله توحي بانطباعات لها رواسب على سطح الخيال ، أو في اعماقه . ومثل هذه الانطباعات تعود بالنفس القهقرى إلى الماضي ، إلى حالات قديمة ، وقد تذكر المتلقي بلحظات نفسية عاشها . ولهذا ، فهي من الناحية النفسية جد موائمة للحظة الطلل ، وذلك بمقتضى اقتران ايحاءاتها بالطلل نفسه . ويمكن لصورة الوشم أن تستثير فينا صوراً ضبابية لها جذور في اللاشعور ، أهمها صورة الماضي بايحاءاته واصدائه المتعددة ، وربما المتكثرة ، ويقوم الوعي باسترجاعها عاطفياً لا ذهنياً ، وكل ما هو عاطفي يحمل السيولة والتمدد في ذاته ، ولكنه قلما ينجو من الاضفائية . ولا تقل لفظة « الطلل » سعة عن الوشم ، إذ ينطوي هذا الآخر ـ كواقعة ـ على ما سلف أن كان ، فهو يحمل الارجاعية المنسرحة ويوحي بها ، مثله في ذلك مثل لفظة « ذكرى » في مستهل معلقة امرىء القيس . وفي هذه الاسترجاعية سر من اسرار نجاح العنصر الطللي ، إذ استحالة معانقة الماضي تثير فينا على الدوام شعوراً جد حزين . ولكلمة « رسم » مثل ما لكلمة « طلل » من ايحاء تماماً . وكشأن كل من هاتين اللفظتين ، تحمل لفظتا « درس » و « عفا » البعد الزمني للكيانات القائمة ، وتشيعان في النفس جواً من الارهاب والذعر ، إذ توحيان بالزمن كراصد للوجود من

جهة، وتخلقان صورة خرابية تمجها النفس، من جهة أخرى . والزمن دائماً مضاف إلى الطلل ، بل هو في الغالب جزء من ماهيته ، على الرغم من أن حضوره قدلا يكون الا اضمارياً . وهذا الحضور هو أحد اسس التأثير النفسي على المتلقي .

تصف اللغة الطللية ، اذن ، جانباً واحداً من جانبي التناقض : الخراب المنتصر على العمران . وحين تقدم الرد على ذلك الخراب فاننا نتعرف على اللاطللي في الطللية . فهي تعبر من خلال توتر مضامينها وشدة ايقاعاتها عن أعظم تناقضات الوجود حدة ، وتصور عالم الموت والدمار بأبشع أشكاله ، ولكنها مشبعة برد الفعل الذاتي على هذا الطرف من طرفي التضاد . ومن خلال احاطتها بمفهوم الموت (بل قل الاندثار) بكل دقة، وابرازها لهابرازاً شاعرياً، بمعنى : عاطفياً أووجدانياً ،متفاعلاً مع الوجود ، فانها تقف إلى جانب الحياة وتنحاز اليه مباشرة ، فكأنما هي تبرهن على الحقيقة من خلال نفي نقيضها ، أوهي تؤكد بالنفي. وحين يدخل الشاعر الحيوانات (الارام والبقر الوحشي في الغالب) إلى صورة الطلل ، فانه لا يفعل ذلك لعقد صلح بين الموت (المتمثل في الرسم الدارس) وبين الحياة (المتمثلة في الحيوان) ، بل ليحقق غرضين :

أولاً — تبيان الاقفرار الذي ألم بالطلل (وهو ما كان حياة قبل ذلك) فاحاله إلى مسكن للوحش ، وبذلك يحرز التأثير النفسي الذي يشاء .

ثانياً — اظهار هذه الحيوانات مقهورة كالطلل نفسه ، وذلك من خلال اضافتها إلى نقطة مقهورة . انها تتخبط في قفر وفي خراب .

ورغم كل حالة قد تحايث اللغة الطللية ، فان العبارة الواحدة تكاد تخلو خلواً تاماً من الفاظ تتعارض مباشرة وبشكل جاهر ، الأمر الذي يؤكده غياب الطباق دوماً تقريباً ، والذي يدل على التحزب إلى جانب من جوانب التضاد دون الآخر . ومثل هذه اللغة التي تفرز هذا الطرف عن ذاك لا تطرح الوعي (الفرد) كنقيض للواقع الاجتماعي والطبيعي فحسب ، بل وكنقض له أيضاً .

وفي حين نشعر أن توتر العبارة لا يخمش حواس القارىء ولا يشكل صدمة لأعصابه في بعض الاحيان ، فان الألفاظ تأتي مشحونة بالطاقة الكافية والكفيلة بحفر الصورة في دماغ المتلقي دون أن تجهده . ومرد هذا إلى صدق العاطفة ، صدق التفاعل مع الموضوع ، هذه الخصيصة التي لا يمكن أن يؤتاها الا من كان يعاني من خلل قائم في الواقع بالفعل ، خلل يسمم الروح ويكوي النفس .

ومن شأن علاقة التلازم بين الاوصاف وموصوفاتها (« رسم دارس » « عبرة مهراقة »)هذه العلاقة التي تحيل الاوصاف إلى جواهر للموصوفات ؛ وكذلك بين المضاف والمضاف اليه (« ناقف حنظل » ، « ذكرى حبيب ومنزل ») ؛ وبين المشبة والمشبه به « بعر الارام . . . حب فلفل » ، « . . . حدوج المالكية . . . خلايا سفين . . .») ؛من شأن هذه العلاقة أن تجعل اللغة طاقة ثرة ، وشعلة متوقدة ، تنقل احساس الشاعر بدقة . وهي لا تعبر عن هذا الاحساس فحسب . بل تسهل أمامه السبيل ليتلبس روح المتلقي ولو لم يكن الشاعر موحد الشعور ، متناغم النزوع والموقف ، لما أوتي الاسلوب مثل هذه الطاقة ، ولما افتقر إلى الانسياب الطبيعي الذي يكون جوهر جماليته فحسب ، بل لجاء مفككاً يعج بالناشز من الالفاظ أيضاً .

الصورة والاسلوب في اللحظة الطللية :

ليست الصورة الفنية الطللية بأخيلة عن وقائع قائمة خارج الشعور فحسب ، بل هي في الوقت نفسه تشكل نسيج الشعور ذاته ، أي انها الشعور بام عينه . فمن الخطأ الفاحش الادعاء بأن الصورة اقحام خارجي على الشعور يمكن أن يظل قائماً داخله ومستقلاً عنه معاً ؛ أو يمكن أن يكتفي بتواجده فيه،حتى وان ذاب داخل اليافه وخلاياه؛ومن الصواب القول بأن الصورة تتطابق مع الشعور تطابق هوية ، لأن الخيال الناسج للصور انما يمتح مادته الخام من أعماق الذات ، التي هي بدورها صياغة جبلها الواقع . وهذا يعني أن ثلاثة كيانات تتوحد (كما لوأن أ = ب =ج) ، وهذه الكيانات هي الموضوع الخارجي والشعور المصوغ منه والصورة المنسوجة من الشعور . ومن هنا تغدو الصورة الفنية علاقة مع الذات والموضوع ، وذلك بحسبانها ذاتاً وموضوعاً في آن معاً : ؛ فهي ذات لأنها تنبثق من الشاعر ، وهي موضوع لأن الشاعر انبثق من الموضوع . انني حين استشعر الكيانات والوقائع انما اتيح لها فرصة ممارسة فعلها علي ، وفرصة خلقها لي أو صياغتي . فالصور الفنية التي هي نتاج أخير لهذه الممارسة التي تغزوني من الخارج ، والتي أندفع اليها دوماً ، وبشكل لا ارادي ، هذه الصور تحيل دوماً إلى الذاتي والموضوعي على السواء ؛ انها تحيل إلى الذاتي لأنها تعبر عن حاجات الروح ،وتحيل إلىالموضوع لأنه هوالذي يحدد هذهالحاجات فيالغالب .

وعلى هذا كانت الطللية ترتكز على الاعتراف بالمعاش على أنه واقع حاضر لامجال للتنكر لوجوده ، بدليل أنه يصوغ الذات وحاجاتها، ولكنها ترفض هذا المعاش كحالة تؤطر التفتح الانساني ، نظراً لافتقاره إلى اسانيد هذا التفتح . ان الذات العربية ، حين شاءت أن تقفز :

أن ترتقي إلى حلقة من حلقات التطور جديدة، في حين كانت عناصر الموضوع تمارس العرقلة على هذا الارتقاء ، فانها عبرت عن احتباسها من خلال الظاهرة الطللية . ولهذا نرى الصورة الطللية تنطلق من السلب دوماً ، من الواقع المهدوم ، ثم تقدم رد الفعل الذاتي . ونظراً لانطلاقها على هذا النحو ، فقد كانت الصورة اما مرعبة (النابغة) أو حزينة (امرؤالقيس).

ولايقدم الشعور صورة عن حالتنا الراهنة فحسب ، بل يضمر (او ربما يفصح) صورة تنجو نحو تحقيق الحاجة ، او ردم النقص في مقومات الوجود . وان صح هذا فان الطللية تتجاوز كونها وصفاً للموجود ، للحالة الراهنة ، وتتعداه الى حيث تغدو غرضاً للمنشود أو المفروض . وقد يمكننا انبثاقاً من هذا ، أن نذهب الى أن الصورة الفنية كيان صغير ، أو شذرة من شذرات الشعور ، الـذي هو بـدوره العالم (الكيان الاكبر) مغموساً في الذات . فالصورة ، كفلذة شعورية ، تغدو مرآة تقتنص فيها الحاجة التي يتمثلها الشعور إلى حد أنها تكونه وتحليلها ، اذن اسلوب لغرز الذات واستبارها ، لان الشاعر يفض ذاته عبر الصورة . واذا آمنا بصحة هذا المنطلق ، فاننا سنؤمن ضرورة بأن الطللية هي مستودع مضمونات اللاشعور الجمعي (التاريخاني ، أو النفسي — الاجتماعي) وبالتالي فان من الممكن دراستها كظاهر يحتقب جوهراً يم عنه ويحتويه ، اضماراً لا صراحة ، دون أن يبيح لنفسه حق الافصاح عنه . واذا كانت الصورة الواحدة شعوراً مبتسراً ، أو قل مصغراً لأن ذلك أدق ، فان مجموعة صور على نسق متجانس ومتكامل معاً ، لا يمكن الا أن تؤلف كلية شعورية .

دعنا نرى كيف تفرز الطللية حاجة الشاعر ، بل كيف افرز الشعور الصور لتعبر عن حاجاته . يقول النابغة :

أرّبت بها الارواح، حتى كأنما تهادين أعلى تربها بالمناخل

هذه صور كارثة أو فجيعة مروعة . ولكن كل انطلاق من السلب هو ابتغاء للايجاب ، تقوم الرياح هنا بتفتيت الكيان وتناول ذراته بعضها لبعض . فالموقف في ظاهره وصف لحـــالة وتشخيص لظاهرة قائمة ، وما تفعله هنا هو نقل الواقع إلى الذهن . ولكن الاحتجاجية مضمرة في باطن خلايا الصورة ومحايثة لها ، ومما يفرز هذه المحايثة أن لفظة « تهادين » ولفظة « المناخل » ، تثيران في الخيال حركة متسارعة ، مما يشير إلى انفعال الشاعر ازاء الموقف . ان هذا الانفعال هو الذاتي المتذوب في صورة الوقائع . ولا يمكن أن يكون هذا الذاتي ذو السمة الانفعالية الا رفضاً للحالة ، وكل رفض لا يمكن الا أن يبتغي البديل المتجاوز والافضل . والبديل بلا أدنى ريب هو الحضارة التي تسالمها الطبيعة . ان مبالغة الشعور في نسج هذه الصورة لا يعني أن يقف من دوالها موقفاً موضوعياً حيادياً كأنما هو متفرج خامل لا يعنيه الأمر ولا يخصه ، بل هي دليل على أن له انحيازاً معيناً نحو غرض معين ، أي أنه يضمر صبوة وتطلعاً إلى ما هو أفضل من هذا الواقع السالب .

وحين أطلق الذهن العربي اسم « الرامسات » (الدافنات ، مما يذكر بالآية : « ريح صر صر عاتية ») على الرياح الهادمة للحضارة ، وحين راح الشعراء يتبنون هذه اللفظة التي تحمل وحدها صورة كبيرة وأساسية ، انما كانوا يقدمون موقفاً من الطبيعة . انهم يقيّمونها ويحكمون عليها. خذ قول النابغة :

كأن مجر الرامسات ذيولهـــا عليه حصير نمقته الصوانـع

وخذ قول عبد الله بن سلمة :

وكأنما جر الروامس ذيلهـــا في صحنها المعفوّ ذيل عروس

ان الرامسات لا تمارس الانطماس والتيبيس فقط ، بل هي في ذاتها انطماس ويبوسة ، اذ هي تسحب ذيلها على الشيء فيبيد كأنمـــا

أصيب برقية . فالشاعر هنا يقدم مفهوماً عن الطبيعة ويطلب الخلاص من براثنها ، فعندما أتصور الخطر لا أصفه واتمثله فقط ، بل أنا أقدم آلية من آليات الدفاع ضده ، أي أريد نقيضه : السلامة والأمن .

وكما كانت اللغة الطللية تعكس التضاد بوضوح ، فان الصور الطللية تأتي متباينة ومتقابلة هي الأخرى ، بحيث نشعر أن دوال الصور تتواجد وتتجابه مفصحة عن تعارضها بكل جلاء . خذ قول المرقش الأكبر مثلاً :

الدار قفر والرسوم كما ... رقّش في ظهر الأديم قلم

ديار اسماء التي تبلت ... قلبي ، فعيني ماؤها يسجم

البيتان صورتان متواجهتان : الاقفرار ضد الحب ، لا عقلانية الهدم أمام عقلانية الحياة . والبيت الثاني بدوره صورتان متناقضتان : الحب والحرمان ، الحياة وقمع الحياة . ولست أرى داعياً للاكثار من اقتباس الشواهد على ثنائية الصورة ، فطالما كان الموقف الطللي ثنائياً في أصله ، كان من الضروري أن تأتي اللغة ثنائية الجوهر ، وأن تأتي الصور ثنائية المحتوى . ولهذا نرى أن الصور واللغة الطللية تفتت الموقف إلى عناصره وتحله في سياقها لتعيد تركيبه بما يوائم النزعة الذاتية للشاعر والصبوة البديلة التي تطرحها الروح .

أما الاسلوب فخصيصته الاساسية العامة هي الانفتاحية التي تتسم بدورها بالقدرة على تنمية تطور التصورات ، بل وتذهنها في حالات معينة ، وذلك حين تعجز العاطفة عن تمثلها . ولنضرب على هذه الانفتاحية مثلاً « أعيت جواباً ومافي الربع من أحد » . هاهنا نشعر على الفور بأن ثمة صورتين تسكنان صورة واحدة ، إذ تنقسم هذه الشطرة

إلى طرفين (« أعيت جواباً » ، « وما في الربع من احد ») يكملان بعضهما بعضاً ، اذ يفضي اولهما إلى ثانيهما بالضرورة ، وينبثق ثانيهما عن اولهما بالضرورة كذلك ، الأمر الذي يدع الايحاء مفتوحاً مما يمكن التصور من ايقاظ صور هاجعة في الوعي مسبقاً (« خاوية على عروشها » ، « وما في الدار ديّار » ، « وما في الدار عريب ») ، واتخاذها كتمددات للصورة . ومع أن مثل هذه التصورات التي قد يقحمها الخيال على الموقف من خارجه لا تضيف إلى جوهر المعنى شيئاً اساسياً ، فانها تبقى من ايحاءات النص في سعيه وراء نقل حقيقة الاقفرار والتوحش إلى المتلقي ؛ انها تنويعات على الموضوع تتبدى كتجليات متماثلة لحقيقة واحدة ، مما يعزز انفتاحية الاسلوب ويخصبها . وبذلك يغدو الخلاء ، أو الخواء ، بتحركه الدائم مع حركة الصور الدائمة ، الهوية الاساسية للصورة — الضد ، والحيثية التي تشكل نواتها ، والتي تدور حولها الايحاءات الخارجية دوران الافلاك حول الشمس .

ولنتدبر هذين البيتين للأعشى .

لمثواه دار عفا رسمها ... فما أن تبين اسطارها
وربع الفؤاد لعرفانها ... وهاجت على النفس أذكارها

الحق أننا لا نعاين في هذا المثال انسياح الصور تلقاء بعضها بعضاً فحسب ، اذ كل صورة تنبثق عن سابقتها وتمهد للاحقتها كما لو أنها لحظة في نسق ، بل تقابلنا الألفاظ المتوترة (عفا ، ربع ، هاجت) والحزينة (رسم ، اسطار ، أذكار) أيضاً . كما أن جملة الصورة تبعث على الشعور بالخراب شعوراً جارحاً للنفس ، تحدثه عدم ابانة الديار عن بقاياها ، مما يخلق تفاعلاً بيننا وبين الشاعر يدفع بنا إلى تمثل حالته النفسية

المتوترة والحائرة . وفي هذين البيتين يتبدى كذلك اندغام القمع الجنسي بالقهر الطبيعي بحيث لا يملك المرء أن يميز بين ما اذا كان الشاعر يندب الحبيبة أو يندب الدمار الذي لحق بدارها . ولعل المواقف الطللية كافة هي من هذا القبيل . « ليشاء دار » ، أتراه يريد الدار أم يريد مالكتها ؟ إن العبارة تستقطب المبتدأ والخبر في صورة واحدة . ومع أن المبتدأ جذر الجملة العربية عادة ، فان الخبر ، وهو فرعها المكمل لها والمسبغ عليها الحيوية والمعنى ، لا يقل عنه أهمية ، اذ تنعدم الابتدائية إذا انعدمت الخبرية ، أو هي تفقد قيمتها على الاقل . وقد أضفى على الخبر من الأهمية الشأن الكبير من خلال تقديمه على المبتدأ ، اذ بتصدره للجملة أصبح هو الاصل والمبتدأ فرعاً ، أو هو لا يقل عن المبتدأ مركزية وجذرية ، وليس هذا محض صدفة ، لأن اللاشعوريوجه السلوك دوماً نحو ما يشعر بالحاجة اليه قبل سواه . ومع ذلك فانك لا تملك أن تجزم في أن الشاعر يندب الحبيبة لا الدار ، أو الدار لا الحبيبة ، أو العفاء القاهر لهما وللطبيعة معاً ، أو أي شيء قد يخطر بالبال ، لأنه يندب الجميع. فالبكاء على الطلل شكل من أشكال الندب على قحل الطبيعة واحتباس الجنسية ، بل هو عملية تحويل لاشعوري ، تحويل البكاء على القحل والانسلاب الجنسي إلى بكاء على الطلل .

ولما كان الاقفرار الذي تصوره اللحظة الطللية عياناً ماثلاً امام الحواس وضاغطاً عليها ، فقد جاءت صور هذه اللحظة ، وكذلك لغتها ، عيانية النزعة هي الاخرى ، فهي ترسم بالكلمات كما لو كانت ترسم بالألوان. ولذا يصبح اللون بعداً من أبعاد الكلمة والصورة معاً .غير أن هذا الرسم العياني ليس تصويراً آلياً يفتقر إلى الذاتية والبعد الانساني

بل الانسان ماثل في صميم الصورة مثولاً سافراً . ويتأتى هذا المثول من اخضاع الخارج للداخل في البرهة الطللية ، الأمر الذي لا يؤتاه الشاعر الجاهلي في مواضع اخرى عديدة من القصيدة .ولهذا كان مطلع القصيدة الجاهلية أروع ما فيها ، ومما يزيدها روعة أن الوقائع تبدو ملونة بعين الشاعر الداخلية ، بل قل بلون أعصابه .

وهكذا تجعل انفتاحية الاسلوب من العنصر الطللي تصويراً دائماً يتحرك باستمرار بحيث تهيء الحلقة الواجدة للحلقة التي تليها ، كما تجعل الصور في حالة انسياح دائم باتجاه بعضها بعضاً ، مما يمدد المفهومات والادراكات النفسية والتمثلات الروحية ويتركها مفتوحة هي الاخرى أو في حالة سيولة دائمة . ولهذا تشعر بالانكشاف الدائم لمضامينها الاجتماعية . ففي البيت الاول من معلقة طرفة نشعر أن لفظة (أوصورة) « الاطلال » تستدعي صورة « الوشم » بالتداعي اللاشعوري وتمهدلها. و « الأصيل » في البيت الثاني تمهيد « لاعياء الجواب » ، إذ تلون صورة الأصيل النفس بلون حزين ، وذلك بوصفه برهة تشارف فيها الشمس على الانطفاء ، مما يوحي بأفول الاشياء . وهذا الحزن هو ما يمهد لحزن أعظم منه ، بحيث يغدو الثاني تصعيداً ورفعاً للأول ، ومصدره الخواء الذي يلف الدار المندرسة . ونجد الصورة عينها في البيت الثاني من معلقة النابغة ، وتلازمها الفكرة نفسها ، حتى لكأن أحدهما قبس عن صاحبه ، وكذلك في البيت الرابع من معلقة زهير نرى أن الشطرة الاولى (الوقوف على الدمنة بعد عشرين سنة) تنساب انسياباً ضرورياً نحو الثانية (معرفة الدار بعدلأي وتوهم)، إذ أن من المنطقي أن يحدث ذلك. وفي البيت الاول من معلقة لبيد تفضي صورة اندراس الدار إلى توحشها بالضرورة .

ان هذه السلاسة اللغوية ، وهذا التسلسل الطبيعي للصور ، يمكن النظر إلى جزئياته على أنها تنويعات لموضوعة واحدة ، يبتغي الشاعر تبيانها من خلال وقوفه على الدمن . فلو لم يكن موحد النزعة والغاية لما استطاع أن يحقق هذا الترابط الصوري المتتالي بانتظام، والذي لا يمكن أن يصدر إلا عن الانسجام الداخلي لروح الشاعر وتماسكها ازاء الخارج الجائر إلى حد الاجتياح ، وليس لهذا الانسجام من سر أو سبب الا الحيف الذي يلحقه هذا الخارج (أكـــان الطبيعة أم المجتمع) بالروح . ان وحدة الهجوم تقتضي وحدة الدفاع . فلو كان الخارج ظالماً حيناً ومنصفاً حيناً آخر لمزق وحدة الروح ، أو زعزعها على الأقل ، ولكن عدوانية الواقع الدائمة خلقت في النفس حالة تماسك ضروري ، يستقطب الطاقات الداخلية ابتغاء المقاومة ، وعن هذه الحالة جاءت مجموعة اللحظات المكونة للعنصر الطللي متناغمة بدورها ومتماسكة تماسكاً داخلياً ، بحيث تتمكن من دمج الكبت الجنسي بالقحل دون أن يتبدى النشاز على أي من هذين العنصرين . وعبرت اللغة عن هذا التناغم ، وعن ذلك التماسك ، بتناغمها الداخلي واتجاه صورها وايحاءاتها والأخيلة التي تحملها شطر بعضها بعضاً . ولما كان التماسك ليس تصلباً ولا تجمداً ، بل بعثاً ونشوراً ، أو لنقل تفاعلاً عاطفياً وموقفاً من السكينة العازبة ، فقد جاءت اللفظة ممددة الدلالة ، منسرحة المعنى ، على الرغم من اشارتها إلى وقائع عيانية جامدة ، وعلى الرغم من تعاملها مع المحسوس لامع المجرد . فلم يكن ولع الشاعر الجاهلي بالالفاظ الغريبة ضرباً من التفاصح العبثي ، بل هو ميل إلى انتقاء اللفظة ذات الابعاد الدلالية المترامية الابعاد .

ومما يطبق الشكل الفني للطللية أن يحتمله هو أنه ينسق جزئيات المكان

(الطلل) ، أو حيثياته وتفاصيله تنسيقاً عاطفياً خالصاً إلى حد بعيد . ان هذه الجزئيات تتساوق عبر المطلع الذي قد يطول حتى يشمل عشرة أبيات في بعض الأحيان ، ويترك هذا التساوق انفعالاً في النفس فحواه أن الشاعر يعيد صياغة المكان وتشكيله من جديد ، ليفرغ في داخل هذه الصياغة — على الرغم من منطقيتها في بعض الاحيان — مكبوتاً (الحنين إلى البرهة المتلاشية في خضم الفائت الميت) لا يمكن افراغه وفقاً لنهج يعتمد الحسية ، إلامن خلال شكل لحق به أذى : طلل لحق به الهدم . وفي افراغ هذا المخزون في الصورة يتعمق البعد النفساني لمضمونها . ولهذا لم تكن الطللية ضرباً من العبث لدى الجاهليين ، ولاهي تقليد لا معنى له إلا في ذاته ، بل هي حاجة ضرورية للجاهلي ، تبلغ حد الشعيرة الدينية ، ويتعذر على نفسه ان تعبر عن أعنف وأعمق خلجاتها ومخزوناتها اللاشعورية الا من خلاله ، ومن خلال بعض الموضوعات الاخرى الطاغية على القصيدة الجاهلية .

وإذ يعيد الشاعر صياغة المكان فانما يلبسنا هذه الصياغة لما فيها من عمق نفساني . أما تنسيقه للجزئيات المكانية تنسيقاً عاطفياً ، وتساوقها الانسيابي ، عبر تساوق الشكل الفني بأبعاده كافة ، فإنه بدوره ينسق انفعالاتنا الداخلية ويلمها في أضمامة متجانسة ، أي هي تتخذ موقفاً ملتزماً إلى جانب الشاعر والانسان المغلوب على أمره ، وبالتالي فهو يملكها ويسيطر عليها . اننا نضع أنفسنا تحت تصرفه طوعاً لأنه يغرس الفاظه في أكبادنا .

واذ تحاول اللغة أن ترسم الطلل من خلال سكونيته ، والسكون هو الخصيصة القوامية الملازمة للأثر الدارس دوماً بطبيعة الحال (وأعني بالسكون هنا انعدام الحياة ، لا انعدام الحركة) ، فإنها تسعى أحياناً ،

أو غالباً ، إلى ادخال عناصر حركية إلى الصورة ، أو إلى المجال كله ، غير أن هذه الحركية النادرة لا تضفي على الموقف الا المزيد من الحزن ، لا سيما في حالة كونها رياحاً ، أو تدفع إلى تخيل الطلل كما لو كان حلماً ، وخاصة في حالة ادخال الغزلان إليه . لأن هذه الغزلان التي تمارس الحنان على صغارها تبدي الكثير من العاطفية ، ويوحي تعاطفها في اطار اليباب والدمار بأنها تعوض عن اغترابها ومأساتها . ان هذا الموقف يجبه اللا إنساني (القحل والدمار) بالانساني ، أو هو يصفع اللاعقلاني بالعقلاني ، أي هو يؤنسن الطبيعة .

خاتمة :

قد لا نعدم عوناً لنا في العنصر التاريخي على فهم النزعة الطللية بوصفها ندب على العقم الذي يمنى به اللبيدو الكوني في هاتيك البيئة الجاهلية المتيبسة ، او احتجاج على اليبوسة التي تصيب التوالد والاستمرارية الحيوية . ترى ما الذي دفع عمر بن أبي ربيعة إلى هذا القول :

أفي رسم دار دمعك المترقـــرق سفاهاً ؟ وماستنطاق ماليس ينطق ؟

ولم تنقض على الجاهلية الا بضعة عقود ؟ وما الذي دفع أبا نواس إلى هذا البيت :

لتلك أبكي ، ولاأبكي لمنزلـــة كانت تحل بها هند وأسماء

وهذا :

عاج الشقي على ربع يسائلـــه وعجت أسأل عن خمارة البلد

في هذه الأبيات ما يسهم في إنارة المسألة . لقد رحلت ربات الشعر من البوادي إلى الحواضر ، حيث تتوفر للحياة نسبة لا بأس بها من التلبية ، وحيث لا يعاني المواطن من الشح ، بل ليس القحط هو التناقض الأساسي

في الحياة . والمحبوبة مقيمة في مكان واحد ولا ترحل مع ذويها انتجاعاً للخصب ، والجنس ارتفع عنه الكبت المطبق ، وحلت محله الاستجابة النسبية على الأقل ، وذلك بفضل انتشار نظام الجواري ، فبات من الطبيعي ان تختفي أشكال التعبير القديمة جملة ، لتتخلفها أشكال جديدة تتناسب مع البيئة الاجتماعية الجديدة . ولا مجال هنا لرصد التغيرات التي طرأت على الأساليب والتقنيات الشعرية ، غير أن بوسعنا الذهاب إلى أن الأساليب التي كانت تعبر عن البيئة الجاهلية لم تعد تصلح للتعبير عن بيئات متحضرة ، كالمدينة ودمشق والكوفة والبصرة وبغداد ، ولعل الهوة الحضارية التي تفصلنا اليوم عن اللحظة الجاهلية هي التي قد تحول دون تفاعلنا التام مع العنصر الطللي ، بل ربما مع القصيدة البدوية برمتها . ولولا ما تحمله هذه القصيدةمن ثوابت النزعات الانسانية لاستحال تواصلنا معها استحالة تامة . غير أن هذه الثوابت هي التي تؤبد الشعر الجاهلي وتبقيه حياً نابضاً رغم تقلب الأحوال .

وقصارى القول ، ان الطللية موقف من الطبيعة ، ولهذا فهي تحمل الماعات بعثية وتلوح باسطورة التجدد من قريب أو من بعيد . وهي تمثل وتعكس نمطاً من الضمير التعيس (شأنها في ذلك شأن كل شعر عظيم) ، يتحسس ما هو لا عقلاني في الواقع ويؤمن بأن العرف السائد لا يلبي الدوافع ، بل هو يسحقها . ولهذا نرى في هذه الوقفة تجسيداً للإمتثال ، وقد نقول الرفض ، ولكنه تجسيد رماونسي يندر أن تستبطنه عناصر الغضب .

تشرين الأول ١٩٧٤

تحليل لامية العرب

تحليل لامية العرب

تحليل نفساني :

١ – أقيموا بني أمي صدور مطيكم
فاني الى قوم سواكم لأميل

٢ – فقدحمت(١) الحاجات والليل مقمر
وشدت لطيات (٢) مطايا وأرحل

---

١ – حمت : حضرت .
٢ – الطيات : الغايات .

٣ ــ وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن خاف القلى متعـــزّل

٤ ــ لعمرك ما في الأرض ضيق على امرىء
سرى راغباً أو راهباً وهو يعقـــل

تنطلق القصيدة ، كما هو واضح ، من بتر العلاقة القائمة بين الفرد وإطاره الاجتماعي والانسلاخ عن هذا الاطار ، أي هي تتخذ من التفارق والانبتات عن الجماعة (فإني الى قوم سواكم لأميل) ، أو الانتماء إلى « نحن » ، بلغة علم النفس ، تتخذ من هذا الموقف بذرة تتنامى منها . فاللامية تشعرك ، ومنذ البيت الأول ، أن الشاعر يمثل حالة اللاانصياع والاستنكاف عن مجاراة المشروع الاجتماعي ، والتحول أو التسرب إلى خارج المنظومة الجماعية (القبيلة) . وإذ يرى في « الأرض منأى » فإنه لا يقف من المجتمع موقف اللاقبول فحسب ، بل هو ينهج نهجاً هروبياً ينسحب وفقاً له الى الطبيعة خشية « الأذى » . انه يبدي ، وبجلاء ، جنوح الرومانسيين نحو البحث عن عالم أمثل ، ولكنه ــ كشأنهم تماماً ــ لا يجد مكاناً يبحث فيه عن هذا العالم الا الطبيعة .

ما علينا ، إذن ، الا الانتباه منذ البداية إلى أن التكامل بالآخر هو لما يحرم منه الشاعر ، مما يفضي إلى خلل في الاستواء النفساني سيفض ذاته عبر القصيدة كلها من خلال السعي الدائب إلى التكيف والبحث عن بديل للحالة القائمة . ولعل الأهم من ذلك كله هو معرفة عامل هذه النزعة اللا إنتمائية : انه عدم تكيف الجماعة مع ارادته ، الأمر الذي يمكننا استقراؤه من البيت الأول . فمن البدهي أن كل تناقض بين أهداف الفرد وأهداف الجماعة سيؤدي بالضرورة إلى صراع قد ينكص امامه الفرد

مهزوماً ومنسحباً إلى داخل قوقعته التي تقيم بينه وبين الواقع متراساً يفصل بينهما . والحقيقة أن بعض الأفراد الذين يعانون من سوء التكيف مع البيئة انما يستهدفون اخضاع البيئة الى ارادتهم واقامة علاقة انتمائية وفقاً لما يريدون هم املاءه على المجتمع ، لا بناء على ما هو سائد فيه من قيم وأعراف . والحقيقة أن الشنفرى هو واحد من هؤلاء الذين يبتغون اخضاع الجماعة لمشيئتهم .

ولقد عبر الشاعر عن نزعته الانفصالية الناجمة عن شعور عميق بالغربة خلال بيتين (٣ ، ٤) يحملان معنى واحداً ، ولا يزيد ثانيهما عن أولهما في شيء الا بكونه توكيداً لسابقه ، من جهة ، وتشديداً على الافصاح الجهري عن الرغبة في الانبتات ، وعن صراع خفي يحجب أزمة عميقة تفعل فعلها في نواة النفس . وفي كليهما يتبدى السلوك النكوصي الذي يستهدف اخراج الوجود المحلي من قطاع الوعي ، أو اعدام البيئة الراهنة . غير أننا في الحقيقة نجد الشاعر يقوم بسلوك يناقض السلوك الانطوائي الذي يستهدف تقليص فسحة الوجود ، وذلك عبر تقديم « المنأى » (الملاذ أو المزدلف الانسحابي) بوصفه مجالاً أشد رحابة واتساعاً من المجال «الضيق» الذي يكتنفه . ان كل ما يستهدفه البيتان هو تحويل الوجود الاجتماعي إلى واقع محايد بالنسبة إلى الأنا ، أي الانفلات من قطاعه ، لا عبر انكاره من خلال الاغماء ، كما يفعل المذعورون ، ولا عبر اللجوء إلى المحجر ، كما يصنع الانطوائيون ، بل عبر الانسحاب إبتغاء البحث عن تأسيس صلات تحنيّة جديدة . وعلينا أن ننتبه الى عبارة « عن الأذى » ، وكذلك عبارة « لمن خاف القلى » ، فهما تحملان دلالة فصيحة مفادها أن الشاعر غير متكيف مع وَسطه . أما لفظة « المتعزّل » فتنم جهراً عن نزعة الانطواء ،

أو حذف الوجود البيئي القائم ، ولكن هذه النزعة سرعان ما تسقطها الابيات القادمة الدالة على اندفاع الشاعر وراء الانتماء . والحقيقة ان الانتماء القادم لايعني انعدام وجود نزعة الانعزال عند الشنفرى بقدر ما يشير إلى تمزقه بين الانعزال والبحث عن انتماء جديد . فمما يؤكد الميل إلى العزلة هو مضمون البيت الرابع الذي يشدد على نفي الضيق من الأرض . مما يضمر الضيق في مجال الشاعر . وتأتي لفظة « راهباً » زيادة في توكيد حالة اللاتكيف ، أو تعزيز صورة « الضيق » القائمة في بيئته .

٥ ــ ولي دونكم أهلون : سيد عملــس
وارقط زهلول وعرفاء جيــأل (١)

٦ ــ هم الرهط ، لامستودع السر ذائــع
لديهم ، ولا الجاني بما جــر يخــذل

٧ ــ وكل أبي باسل ، غير أنــــني
إذا عرضت اولى الطرائــد أبســل

ها هنا تواجهنا النحن البديلة ، أو الانتماء المتخيل والموهوم . فالشاعر مدفوعاً بقوة الدافع إلى الانتماء ، هذا الدافع الأصيل أو المحايث للموجود البشري ، هو الذي يجعل من الانسان حيواناً اجتماعياً ، ولولاه لانعدمت الحضارة التي لا يمكن ان تقوم الا على تآلف البشر في منظومات جماعية . ولكن هذا الابدال الشبيه بحلم يقظة لا يعدو كونه ارواء لحاجة ناقصة أو غير متوفرة في المجال الانساني ، بمعنى أنها تحمل نقيضها في داخلها . فلنلاحظ هنا لفظه « ولي » . وكذلك تصدرها للبيت ، نظراً لأهمية ذلك

---

١ ــ سيد : ذئب . عملس : سريع . ارقط : نمر . زهلول : املس . عرفاء : طويلة العرف . جيال : ضبع .

التصدر : انني امتلك جماعة . فهو بذلك يحاول ان يرتق الشرخ الذي أحدثه الانبتات عن الجماعة في شخصيته . فالذئب والنمر والضبع تتصف بثلاث صفات هي ما يفتقر إليها مجال الشاعر :

١ — لا تذيع السر .
٢ — لا تخذل الجاني .
٣ — وتمتاز بالبسالة والاباء معاً .

وبودي أن أشدد على أهمية الحالة الثانية . ففي رأيي أن الشنفرى الصعلوك كان يجر على قومه متاعب جمة لا حاجة بهم إليها ، بسبب من اغاراته المشهورة ، مما اضطر قبيلته إلى خذلانه ، بل وربما الى ايذائه وبغضه . وارجّح ان هذا هو السبب الذي جعل الجماعة ترفضه ، وهو الأصل الوقائعي لحالة اللاانتماء التي يعاني منها الشاعر ، والتي ما يزال يسعى إلى حل لتوتراتها وصراعاتها الداخلية . وفي وسعنا أن نفسر الصعلكة تفسيراً نفسانياً (مع مراعاة أولوية تفسيرها الطبقي)بأنها ظاهرة من ظواهر الانتماء إلى نحن جديدة . إذ باستطاعتي الافتراض ان الشرط الأسبق الذي يفضي بالصعلوك الى الخروج عن قبيلته هو حاجته الى اقامة نحنية جديدة نظراً لاخفاقه في مضمار التكيف مع عشيرته .

ولما كان رفض الجماعة للفرد ، أو اقناعه بأنه غير صالح للعيش ضمن الثلة ، أو المنظومة الاجتماعية أياً كان شأنها ، هو قتل له ، فإن الشاعر ، سعياً وراءتعويض ، يطرح هذه الحيوانات كمجتمع بديل ، أو كاشباع لدافع محظور اشباعه في الواقع المعاش انسانياً .

وعلى أية حال ، ان علاقته بالحيوانات الثلاثة هي محاولة للعيش وفقاً لقوانين الامكان ، لا لقوانين الضرورة . انها احلال للجائز محل الحقيقي .

فالحيوانات الثلاثة هي قبيلة محتملة ، وهي كذلك تعويض تعلي ، أو بديل للعالم كما هو كائن ، وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا الانتماء يحمل الدافع الانساني الراغب في العيش ضمن اطار الطبيعة والعودة إليها. ولا ريب في أن هذا الدافع كان لا يزال متوهجاً لدى رجل بدائي كالشنفرى .

غير أنه ما يلبث أن يسلك ازاء هذا المجتمع البديل تماماً كما رغب أن يسلك ازاء المنظومة الاجتماعية التي خلفها وراءه ، الشيء الذي لم يتحقق له هناك ، إذ يصر الشنفرى على تنصيب ذاته فوق الآخرين ، وحين انكرت عليه الجماعة هذه الرغبة فقد حققها في المجتمع الوهمي (البيت السابع) ، مما يشير الى نرجسية متضخمة لدى الشاعر . وهنا يطرأ على البال أن نفترض صراعاً تحتانياً عميقاً يعيشه الشنفرى ، ويتضمن عقدة الدونية ، هذه العقدة التي لا تتناقض مع النرجسية ، بل التي قد تكون منشأ لهذه الأخيرة . ففي اعتقادنا ان الاطروحة التالية صحيحة كل الصحة : ان تتشبع احلام اليقظة بمشاعر التفوق يعني معايشة عقدة الدونية في الواقع المعاش . وبناء على هذا ، كانت الفوقية التي يبديها وعي الشاعر دونية اجتماعية لعلها في الصميم من عوامل خروجه على المجتمع وامتهان الصعلكة . ولسوف يبدي الشنفرى الكثير من الاوضاع والمواقف الدالة على تفوقه دلالة ظاهرية أكثر مما هي حقيقية ، على ما يحتمل بـ

ولكن ، لنا ان نتساءل عن سر هذا التحويل : لماذا أقام مجتمعاً حيوانياً بديلاً عن المجتمع الانساني ؟ والحقيقة اننا سنراه يقيم عدة أشكال من الانتماء عبر القصيدة . لابد لنا هنا من استدعاء خلاصة بحوث دور كايم في الانتحار : يزداد احتمال انتحار الأفراد كلما وهنت الأواصر التي تشدهم الى الانتماء الجماعي وكلما تناقصت ارتباطات الأفراد ببيئاتهم

الاجتماعية . وهذا يعني أن التصدع الذي يصيب الذات من جراء تزعزع علاقتها بالجماعة وحرمانها من الشعور بالنحنية قد يفضي الى اختلالات نفسانية من النمط العصابي ، وبالتالي ، فإن الشاعر قد اصطنع النحنية الجديدة كآلية من آليات الدفاع النفسي ، أي ليدرأ عن ذاته النفاس والفصام . ولذا لم يكن السلوك الانتمائي الذي قدمه على نحو حلمي أو وهمي اجراء مجانياً عابثاً . ان مقولة التطهير الارسطية هي ما ينطبق على هذه التهويمة .

٨ ــ وان مدت الايدي الى الزاد لم أكن
باعجلهم ، اذأجشع القوم أعجل

٩ ــ وماذاك الابسطة عن تفضل
عليهم وكان الأفضل المتفضل

دعني ، قبل كل شيء ، أبدي ريبتي في انتحال هذين البيتين ، إذ يشك أن تكون آداب المائدة أمراً من اهتمامات الشنفرى ، او البدوي بعامة ، أو أن يكون لها موضع في قصيدة عظيمة كاللامية . ولئن كانا من صلب القصيدة فإن أولهما لن يعني سوى محاولة اضفاء الوقائعية والصدق على المجتمع المتخيل أو على السلوك الوهمي . إذ ما من أحد يملك أن يصدق مثل هذا الحلم : انتماء الشاعر إلى قبيلة من الحيوانات الوحشية . ولكنه بهذا البيت يحاول أن يوهمنا بصدق هذه الحالة . أما ثانيهما فلا يبدي سوى أن الشاعر مايني يحلم بفوقيته أو أفضليته . ولنا حق الاعتقاد بأن عدم تحقيق هذه الأفضلية في المعاش اليومي ، أو الواقعي ، ليس مجرد علة من علل اللاانتماء الذي يعاني منه الشاعر ، بل هو المسؤول عن هذه التهويمة الأخرى. وفي وسعنا كذلك أن نرى في البيتين حالة من حالات الذهان المخفف بغيتها اقامة حلم اليقظة ، أو عالم الوهم ، مكان العالم العياني الاجتماعي ،

بل يمكننا القول بأن الفن هو ضرب من الذهان الهذائي ، أو شكل من أشكاله ، ولعل المسافة الفاصلة بين الفن والذهان ليست طويلة ، بل وربما كان الفن هو الوسيلة التي تحيل بها الذاتُ الذهانَ إلى حالة استواء، أوربما كان الفن ذهاناً مباحاً يقبله المجتمع .

١٠ – واني كفاني فقد من ليس جازيا
بحسنى ، ولا في قربه متعلـــل

١١ – ثلاثة أصحاب : فؤاد مُشَيَّـع
وأبيض اصليت وصفراء عيطـل (١)

١٢ – هتوف من الملس المتون يزينهـا
رصائع قد نيطت اليـــها ومحمـــل

١٣ – إذا زل عنها السهـــم حنّت كأنها
مرزّأةٌ عجلى ترن وتعـــــول

وهنا يواجهنا انتماء بديل جديد أيضاً . ففي حين كان « الرهط » في اللحظة السابقة ثلاثة وحوش ، فإن « الأصحاب » في اللحظة الراهنة ثلاثة أشياء : قلب حديدي ، وسيف صقيل ، وقوس مكتملة . انه الانتماء إلى الذات (القلب الحديدي) ، وإلى السلاح الذي هو امتدادات الشخصية وقدراتها . وإذ أطنب في وصف القوس وفعاليتها انما كان ينهج نحو توكيد قوته ، ونحو اكتفائه بذاته عبر توكيد تلك القوة . ومثل هذا الاكتفاء بالذات ومقوماتها الحربية هو محاولة لاقامة قوقعة ، أو لنقل قلعة ، يتحصن المنسحب داخلها . ولكنها مع ذلك ، ونظراً لما فيها من قوة ، تحميه من

---

١ – اصليت : صقيل . عيطل : طويلة العنق وتامة .

الانطوائية السلبية وتحقق له الفعالية والقـــدرة على التكيف مع نفسه . على الأقل ، أو الاستجابة لواقع استلابي خانق . هذا عدا عن انها تمنح النفس الثقة فتحذف شعور « الأذى »من الوعي . وبذلك يغدو هذا الانتماء الجديد غائباً ، لأن مثل ذلك الحذف هو المنشود . وهنا يثوب الشاعر إلى وعيه ، لأنه لا يحذف الموجودات بوصفها غاية من غايات الادراك . بل هو يعترف بها ويعمد إلى التصدي لها . ففي حين كانت الأبيات الخمسة السابقة تنحو نحو حذف الوعي الوقائعي واستبداله بوعي تهويمي أو موهوم، فإن الأبيات الراهنة تثبّت الحقيقـــــة في الانا وتعيد هـــــذه الأنا إلى عالم التجربة ، لأن . « الوهم ، ذلك العفريت المخاتل . لا يستطيع أن يخدع بالقدر الذي اشتهر به » ، كما يقول كيتس في رائعته . « أغنية إلى عندليب » . بيد أن ما أملى هذا الانتماء المنطقي . هو لامعقولية الانتماء السابق الذي لا يمكن حتى للشاعر نفسه أن يقنع به .

وهذا التصدي ، أو لنقل هذا السلوك المتصدي ، أو الراغب في المصادمة . هو الذي دفع بالشنفرى إلى الامعان في اضفاء القوة على القوس. ولكن. لماذا القوس. على وجه الحصر ؟أي لماذا لم يطنب في وصف السيف ؟ يبدو أن المجتمع الجاهلي لم يكن قد تجاوز مرحلة الصيد بعد ، الأمر الذي من شأنه أن يجعل القوس أهم أداة يمتلكها الانسان . هذه مسألة عامة . ولكن القوس تخص الشاعر بمفرده هنا . ان هذا المنبوذ لا يملك أن يواجه أعداداً كبيرة من الناس (واعداؤه كثر) في قتال قريب . فهو مرغم ، إذن ، على الركون إلى المصاولة وفقاً لمبدأ « أضرب واهرب » ، الأمر الذي يتحقق ، أفضل ما يتحقق ، بالقوس لا بالسيف .

ويذكرنا انتماؤه إلى السلاح بتشديد طرفة على أهمية سيفه واحتمائه به ، الأمر الذي قد ينطوي على اضطرابه هو الآخر وخشيته من واقع مخيف ، الانسان فيه اما غاز أو مغزو . ان طرفة بدوره يقيم من سيفه حصناً يفصل بينه وبين عدوانية الآخر . ومع ان هذا التحصن يبدو صدامياً في ظاهره ، فانه يخفي الانسحابية اخفاء كمونياً ، كما يضمر خوفاً عميقاً من العلاقات الاجتماعية السائدة . وهو ، على أية حال ، محاولة لاقناع الذات — قبل اقناع الآخر — بأنه قادر على التصدي للواقع ، الأمر الذي يشير إلى أن في نواة الذات تكمن عقدة النقص أو عدم الثقة بالنفس . ولكي ندرك صحة هذا القول علينا أن نستعيد إلى اذهاننا حالة التناحر التي كانت تسود المجتمع الجاهلي (لاسيما في نجد). فلم يكن صدفة ان قال الجاهليون مثلهم الذي يمكن أن يعد خلاصة لفلسفة هوبز : من لم يكن ذئباً أكلته الذئاب . ان المتتبع لأخبار الجاهلية يدرك تماماً أن ما من اسرة الا وتفقد ، بين الفينة والاخرى ، شاباً من شبابها يخرصريعاً في غزو ما . وكان لا بد لمثل هذه العلاقات التصاولية من أن تخلق للجاهلي نفسانية معينة ، لعل دراستها تحتاج إلى مجلد كامل. ودون أن نفهم النفسانية الجاهلية ، على ضوء علاقتها مع واقعها الاجتماعي والتاريخي والطبيعي ، فسنخسر فرصة الاحاطة بفهم الأدب الجاهلي الفهم الكامل والعميق .

١٤ — ولست بمهياف يعشي سوامه
مجدعة سقبانها وهي بهل (١)

---

١ — مهياف : من يبعد بابله طلبا للمرعى فيعطشها ويتعبها . مجدعة : سيئة الغذاء . سقبان : صغار الجمال . بهل : مخلاة .

١٥ ــ ولاجبأ أكهى مرب بعرســـه
يطالعها في شأنه كيف يفعـــل (٢)
١٦ ــ ولاخرق هيق كأن فـــؤاده
يظل به المكاء يعلو ويسفـــل (٣)
١٧ــ ولاخـــالف داريـــة متخزل
يروح ويغدو داهناً يتكحـــل (٤)
١٨ ــ ولست بعل شره دون خـيره
الفّ إذا مارعته اهتاج أعزل (٥)
١٩ ــ ولست بمحيار الظلام إذا انتحت
هدى الهوجل العسيف بهماء هوجل (٦)
٢٠ ــ إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمي
تطاير منه قـــادح ومفلل (٧)

ان نفي السلب عن الذات هو شكل من أشكال اثباتها أو توكيدها. انه البرهان عبر دحض العكس والنقيض . ويبدو في ظاهر الامر أنه يتنفج ويفاخر بنفسه ، ولكننا حين نفهم أن اللاإنتماء يتسم بقدرة حراكية (دينامية) عظيمة ، أعني بالقدرة على تحريض النفس لتنتقل من موقع

---

٢ ــ جبأ : جبان . أكهى : كدر الخلق . مرب : مقيم . بعرسه : بزوجته .
٣ ــ خرق : رعديد . الهيق : ولد النعامة . المكاء : طائر جبان .
٤ ــ الخالف : من يتخلف عن الخير . الدارية : من يلازم الدار .
٥ ــ العل : الصغير الحجم . الفّ : من لا يغزو ولا يكرم .
٦ ــ محيار : محتار . الهوجل : الاحمق . العسيف : المتعسف ، أو الذي يسير على درب عوجاء . بهماء : قفر .
٧ ــ الامعز : المكان الصخري .

إلى آخر ، نستطيع أن ندرك سر هذا التنفج (المنفخة) . وعلى ضوء هذه الحراكية يمكننا أن ندرك كذلك سر تنفج عنترة العبسي ، ذلك الفارس المرفوض وغير المعترف ببنوته . انه هو الآخر يعيش حالة من حالات تصدع النحن ، وفي الحالين نجد أنفسنا أمام انتماء للذات كبديل عن الانتماء للجماعة . ولكي يغدو هذا الانتماء حقيقة ، في نظر الشاعر على الاقل ، فانه يحتاج إلى التشديد عليه والامعان في توكيده . إذ كلما أمعن في التوكيد صدق نفسه ، وظن أن الآخر سيصدقه . ولعل شعر الفخر العربي كله لايعدو كونه آلية من آليات الدفاع النفسي ضد عدم الثقة بالنفس ، أو اسلوباً من اساليب الذات في اقناع الآخر بأهمية الأنا . وربما في تشجيع هذه الأنا وتعزيزها ازاء واقع مذعور العلاقات ، واقع لا يكون فيه الانسان الا سالباً أو مسلوباً أو لنقل حارباً أو محروباً بلغة الجاهليين .

فالشنفرى يحاول ـ لا شعورياً ـ ان يقنع نفسه بأن منتم إلى وجود انساني هو شخصيته ، أو إلى وجود انساني ممثل بشخصه ، فالوجود كله يتكثف ويختزل إلى حد يقتصر معه على الأنا وحدها . وهذا النوع من الانتماء الأنوي هو التعويض النفساني عن الانتماء النحني وبديله في الوقت نفسه . وما لم يتحقق ذلك الانتماء إلى الانا فان الشروخ في نسيج نواة النفس تتعمق وتفضي إلى الفصام بالحتمية ، أو ربما إلى مرض عصابي آخر . فكيما تدرأ الذات اللامنتمية عنها كل خلل عصابي عميق فانها تنزع إلى توكيد الأنا على الدوام ، والى اثبات الانتماء اليها وبذلك يغدو هذا التوكيد خطة دفاعية نفسانية تتم لا شعورياً في الغالب .

ان عنترة مشغوف ، بل مهووس بالانتماء إلى الجماعة ، وهذا ما

نتبينه من نوعية تنفجه القتالي . والمصادم هو أول حاجات القبيلة الجاهلية. أما الشنفرى – الخارجي المتمرد – فيأتي تنفجه ، على النقيض من ذلك ، اثباتاً للجماعة على أن في مكنته العيش بدونها أو خارج تخومها ، وذلك بالانجحار داخل قطاع الأنا ؛ ومن هنا جاءت مثابرته على اثبات كبريائه وصلفه وقدرته على تجاوز الصعاب وتحمل المشقات . وهو قلما يتنفج صدامياً (حربياً) ليلفت انتباه الجماعة إلى اهميته وإلى حاجتها اليه ، كما يفعل عنترة . بل هو يتنفجه يزعم للجماعة عدم حاجته اليها ، وهذا هو المحور الذي تتمركز حوله الأبيات الأخيرة . ولكنه مع ذلك يظل أسير عقـــدة اللاانتماء الرابضة في القعر الاعمق لروحه كما ستبين الأبيات التالية . وتظل هذه العقدة هي الدافع الاول الكامن خلف انشاء اللامية . ولعل هذا المفتاح النفساني هو الأس الذي ينبغي تمثله لدى قراءة تلك القصيدة الخالدة ، إذا توخينا أن نلم بابعادها كافة .

ولهذا أراني جانحاً الى التنويه بأن كل دراسة للشعر الجاهلي ينبغي أن تأخذ النظرة التالية بالحسبان : في المجتمع القائم على التنظيم القبلي ، حيث علاقات الافراد بجماعاتهم جد وثيقة ، قد تنبثق القصيدة برمتها ، أو ربما بعض أجزائها على الأقل (ولست أعني القصائد كافة) من عقدة قبول أو رفض القبيلة للشاعر . وهذا ما يبديه بجلاء كل من طرفة وعنترة والشنفرى. ولعل اعتذاريات النابغة للنعمان هي من قبيل ردم هوة اللاانتماء التي حفرتها القطيعة التي قامت بين الشاعر والأمير . وعلى أية حال ، فإن الشعر العربي القديم مليء بأبيات لها معنى هذا البيت :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند

الأمر الذي يشير الى تصدعات عميقة في النزعة النحنية لدى الشاعر .

٢١ ــ اديم مطال الجوع حتى أميتـه
وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهـل

٢٢ ــ وأستف ترب الأرض كيلا يرى له
علي من الطول امرؤ متطـوّل

٢٣ ــ ولولا اجتناب الذأم لم يلف مشـرب
يعاش به ، الا لديّ ، ومأكـل

٢٤ ــ ولكن نفساً مرة لاتقـيم بي
عـلى الذام الا ريثمـا أتحـول (١)

٢٥ ــ واطوي على الخمص الحوايا كما انطوت
خيوطة ماري تغار وتفتل (٢)

أملك أن الخمص هذه الأبيات بلفظة واحدة : المكابرة . انه يواظب على استئناف اللاانتماء ، هذا الاستئناف الذي يمثله خير تمثيل البيتان الثاني والعشرون والرابع والعشرون . ولكنه عبر هذه المصابرة المعانية يشف عن حالة استعطاف معينة . ومن المحقق أن هذه الأبيات استمرار للأبيات الثمانية السابقة ، ولكنه استمرار على نحو آخر . ففي حين كانت الأبيات الثمانية السابقة تبدي حالة الصلف والاعتداد بالنفس عبر القوة ، فإن هذه الأبيات الأخيرة تتحول الى استرحام مبطن ، فهو في الحقيقة يمد يده خفية إلى الجماعة ليصافحها . أن ما يبديه الفرد من تعاسة فإنه يحمل ، في كثير من الأحيان ، غاية استعطاف الآخرين ، ويخفي وراءه ، بالتالي ، الحاجة الى الحنان.

---

١ ــ الذأم : الذم ، وربما الضيم .

٢ ــ الخمص : الجوع . الحوايا : مفردها الحوية ، وهي مما يحويه البطن . المادي : الغازل . تغار : تفتل .

ومع ذلك فإن البيت الرابع والعشرين يأتي بمثابة ناقوس الانذار ليعيد الى الذات صلفها من جديد ، فهو في الحقيقة أشبه بمجموعة أبيات التنفج السابقة . وتأتي لفظه « أتحول » في ذلك البيت نفسه ، تعزيزاً لموقفه الانبتاتي . وأياً ما كان الشأن فإن تشديداته على أهميته الخاصة هي محاولات لشق الحصار الذي فرضه عليه المجال الضيق .

وما أرغب في الاشارة اليه بشكل خاص هنا هو البيت الحادي والعشرون نظراً لأنه يحتوي على تجربة يمكننا ان ندعوها بالتكثيف المركز . وقد مارس مثل هذه التجربة أحد الصحابة حين بتر الجراحون قدمه وهو صافح عن ذلك ومركز لقواه النفسية حول ترتيل القرآن ، فأجريت العملية دون أن يحس بها ، حتى انه سأل الأطباء بعد انتهائهم عما إذا كانوا قد انجزوا مهمتهم أو لم ينجزوها بعد . ومما يجدر ذكره أن علم النفس قد انشغل بمثل هذه التجربة في العصور الحديثة . وهذا ما يحاول الشنفرى اجراءه في بيته الآنف الذكر . انه يصرف انتباهه عن الجوع صرفاً مكثفاً ومركزاً بحيث يملك أن يسلوه تماماً ، أو أن يذهل عنه .

٢٦ ــ وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزل تهاداه التنائف أطحل (١)

٢٧ ــ غدا طاوياً يعارض الريح هافيا
يخوت بأذناب الشعاب ويعسل (٢)

٢٨ ــ فلما لواه القوت من حيث أمه
دعا ، فأجابته نظائر نحل

---

١ ــ أزل : ذئب . التنائف : القفار . أطحل : بلون الطحال .
٢ ــ يخوت : ينقض . يعسل : يمر بلين .

٢٩ ــ مهلهلة ، شيب الوجـوه كأنهـا
قــداح بكفي ياسر تتقلقــل (٣)
٣٠ ــ اوالخشرم المبعوث حثحث دبره
محابيض أرداهـن سام معســل (٤)
٣١ ــ مهرتة ، فوه ، كأن شدوقهـا
شقوق العصي كالحــات وبسل (٥)
٣٢ ــ فضج وضجت بالبراح كـأنها
واياه نوح فوق علياء ثكــل (٦)
٣٣ ــ وأغضى وأغضت، واتسى واتست به
مراميل عزاها ، وعزته مرمل (٧)
٣٤ ــ شكا وشكت، ثم ارعوى بعدوارعوت
وللصبر ، ان لم ينفع الشكو، اجمل
٣٥ ــ وفاء وفاءت بادرات ، وكلهـا
على نكظ مما يكاتم مجمــــل(٨)

دعنا ، بادىء ذي بدء ، نقرر ما فحواه أن الرمز يستمد دلالته من الموقع الذي يحتله بالنسبة الى رموز أُخرى تزدلف داخل بنيان العمل الفني ، كما يستمد قيمه من قدراته التحويلية (نقل القصيدة من نقطة الى نقطة

---

٣ ــ ياسر : مقامر .
٤ ــ الخشرم : النحل . محابيض : العيدان التي يستعملها مشتار العسل .
٥ ــ مهرته : واسعة الفم . بسل : كريهة .
٦ ــ البراح : القفر .
٧ ــ مراميل : جائعة . مرمل : جائع .
٨ ــ نكظ : جوع .

متقدمة) ، سواء أكان التحول تنويعة على الموضوع نفسه أم تنمية له . وعلى أرضية هذه القاعدة يسعنا أن نفهم رمزية الذئاب الشديدة التركيب والمتعددة الأبعاد . والحقيقة أن هذه اللحظة هي أعظم لحظات القصيدة لأنها تكثفها وتلمهاجميعاً . فلئن كانت اللامية تنطوي على ثلاثة موضوعات هي : اللاانتماء والقهر والجوع ، فإن برهة الذئاب تختزن هذه الموضوعات كلها . ولكن هذا الاختزان نفسه هو سيولة ذاتية لأنه مكن الوعي من الاستطالة والامتداد إلى الأشياء ، ولأنه خلع العواطف من تمركزاتها الداخلية ليحيلها الى شخصيات عيانية أو تجليات خارجية . ولكن هذه مسألة فنية ، قبل كل شيء ، على الرغم من كونها تشير الى العلاقة بين النفساني والفني .

علينا أولاً أن نوحد بين الشاعر والذئب ، أي أن نرى وجود تطابق هوية بينهما ، فالذئب هو الشاعر نفسه ، ذاب فيه واندمج واياه في كيفية واحدة ، أو هو النائب والممثل لمشاعره وبنيانه الداخلي . وبذلك استطاع اللاشعور أن يصوغ صوراً فنية من محتوياته . ولكننا لن ننس كذلك تركيبية الرمز . ففي هذه اللوحة نجد الشاعر يسحب السحق من المجتمع على الطبيعة . لقد هرب الشنفرى من المجتمع القاهر الى الطبيعة ، فماذا وجد ؟ وجد سحقاً أشد ضراوة يصوره البيتان التاسع والعشرون والحادي والثلاثون . فالوحوش تتعرض لقمع الطبيعة تماماً كما تعرض هو لقمع المجتمع . انها الفجيعة في كل مكان . وازاء هذه الفجيعة الكلية الحضور لم يكن في وسع الشاعر الا أن يضج . انها حالة القهر الجاثمة على الموجودات أنى يولي الشاعر وجهه .

ففي مضمار طبقة الانقهار من الرمز الذي تحمله الذئاب ، نجد الشاعر

ينطلق من نواه أساسية فحواها اقامة تماثل بينه وبين الذئاب عبر لفظه « كما ». ومثلما تعمل القفار على « تهادي » الذئب فإنها تعمل على تهادي الشنفرى . ولكن صورة السحق التي يسحبها الشاعر من أعماقه ليلصقها بالذئاب تبلغ ذروتها في البيت التاسع والعشرين حيث تبدو الوحوش وكأنها أشباح من شدة السحق . انها تَصَوُّرُهُ لروحه « المهلهلة والمتقلقلة » . ويبلغ المشهد ذروته الفجائعية في البيت الثاني والثلاثين حيث نواجه المناحة . ان الشاعر هنا يفلح في اثارتنا وكسب عطفنا على ذئابه ، لأنه بمثل هذه العملية انما يحاول — لاشعورياً — أن يكسب عطفنا عليه هو نفسه .

وثمة الطبقة الثانية في رمزية الذئاب : الجوع ، إذ لنا أن نربط بين جوعه الخاص والجوع الذي تعاني منه الذئاب . وهنا نلمس تلاحم النفساني والفني ، ونكتشف العلاقة القائمة بين كل رمز وكل تقنية وكل شكل ، من جهة ، وبين الأرضية النفسانية التي انبتته . ترى لماذا اختلف ذئب الشنفرى عن ذئب الفرزدق وذئب البحتري ؟ لان كلاً من هذه الذئاب يعكس تجربة داخلية معينة . فما من ريب في أن ذئاب الشنفرى هي ، في رأس ما هي ، افكاره عن الجوع ، احاسيسه بالجوع ، معاناته للجوع ، تقنيته المسرحية في التعبير عن الجوع . ولا يمكن أن يبتكر هذه الشخوص الحيوانية الا من مارس الجوع فسحب احساسه به إلى تصوره بوصفه قانوناً للكائنات الحية . ولعل الجوع هو أحد أبرز الدوافع الى انتاج القصيدة برمتها ، إذ لا يمكن لصورة الذئب الذي « لواه القوت » أن تكون الا صورة الشاعر نفسه وقد أخفق في الحصول على الطعام .

وفي حين تخفي الذئاب وراءها ضبابية انفعالية (وذلك بسبب من كون صورها اقتطاعات من النسيج الداخلي للذات) ، فإنها — مع ذلك — تشكل

منظومة انفعالات تعبر عن حالها على هيئة سلوكات مخفقة . ونحن هنا بإزاء المستوى الثالث للرمز : اللاانتماء . لقد طرح الشنفرى اخفاقه الخاص ، في مضمار السلوك الناجح تجاه الواقع الخارجي ،على شكل سلوك مخفق تقوم به الذئاب لا الشاعر . وهكذا جاء سلوكها بديلاً خارجياً أو فنياً لسلوكه العاجز عن التكيف . وهذا السلوك هو في جوهره اصطدام مباشر بجدار يتواجد موضوعياً ، ويفضي ارتطام الشاعر به الى احساس بالعجز عن التخطي ينغمس في الوعي ويحدده . ويأتي هذا التحديد على شكل انسحاب من المجال . ولهذا نجد الذئاب « ترعوي » وتتلاشى عن خشبة المسرح . ان هذه الذئاب تمثل ، أول ما تمثل ، رغبة الشاعر الخفية في الاستسلام ، لأنها جملة احباطات الشاعر التي لا يملك لها رداً . ولا يمكن لرغبة الاستسلام هذه أن تجيء الابعد أن يشرطها قبلياً صراع متوتر وعنيف ، وهو يملي عليها النكوص عن التجربة (تجربة اللاانتماء) والاحجام عن تجربة السلوك غير المتكيف ابتغاء اطفاء التوتر . واذا كان هذا السلوك غير المتكيف هو **اللاانتماء** ، واذا كان الاحجام عنه هو النتيجة الحتمية للانفعالات والتوترات الداخلية ، فإن الشاعر يبدي رغبة محمومة في الانتماء . وبناء على ذلك يسعنا النظر إلى الذئاب على أنها افصاحات داخلية ، أي هي تحيلنا إلى ماليس هي ، أو ترسلنا رأساً إلى روح الشاعر . ولكنها ، على الرغم من كونها ذروة انفعالية ، فإنها لا تستهلك الطاقة العاطفية للشنفرى ، وان كانت محاولة فنية لا ستنزاف هذه الطاقة .

وعلى أية حال ، فإن الذئب الذي « يخوت بأذناب الشعاب ويعسل » هو رغبة أو دافع يخوت ويعسل في داخل الشاعر . أما معارضته للريح فقد تلمع الى معارضة الشنفرى للواقع والى احساسه بمصادمة الأشياء . ولا يسعنا

أن نقبل هذا التأويل الا إذا آمنا بأن الصورة الفنية هي تخارج لمكنونات اللاشعور ومحتوياته . وفي البيت الثامن والعشرين نجد الاحباط شاخصاً في عبارة « لواه القوت » بينما نجد في الشطرة الثانية توافداً انتمائياً يفرض نفسه على الشاعر : «دعا فأجابته نظائر ذحّل » . فالذئب يطرح هنا منتمياً ، أي هو يعكس دافع الانتماء لدى الشاعر . ان هذا الشطر من اللوحة يعبر عن حاجة الشاعر نفسه إلى « نظائره » هو .

وفي البيتين الأخيرين من لوحة الذئاب (٣٤ ، ٣٥) تتجلى رغبة الشاعر في النكوص عن متابعة السلوك غير المتكيف ، وذلك عبر لفظتين يقتسمهما البيتان : « ارعوى » و « فاء » . وإذا ما علمنا ان أولاهما تعني : تخلى أو ترك ، وأن ثانيتهما تعني رجع أو عاد ، فإن شعورنا برغبة الشاعر في العودة عن سلوكه الراهن يتعزز ويثبت . وهذا مما يشير الى أن الشاعر مروّض ومقموع حتى مخ العظام ، وأن تنفجه السابق واللاحق لا يعدو كونه اسلوباً دفاعياً وحسب . وبإيجاز ، ان ارعواء الذئب هو ارعواء الشاعر نفسه ، وذلك لأن الذئاب هي افتلاذات من أنسجة روح الشنفرى .

٣٦ ــ وتشرب أسآري القطا الكدر بعدما

سرت قرباً احناؤها تتصلصل (١)

٣٧ ــ هممت وهمت، وابتدرناواسدلت

وشمّر مني فارط متهمـــل (٢)

---

١ ــ اسآري : جمع سؤر ، وهو البقية . القرب : ورد الماء ليلا . الاحناء : جمع حنـو ، وهو الجانب .

٢ ــ فارط : متقـدم .

٣٨ ــ فوليت عنها وهي تكبو لعقــره
يباشره منها ذقون وحـــوصل (٣)
٣٩ ــ كأن وغاها حجرتيه وحـــوله
اضاميم من سفر القبـائل نــزل
٤٠ ــ توافين من شتى اليـه فضمهـا
كما ضم اذواد الأصاريم منهــل(٤)
٤١ ــ فعبت غشاشاً ثم مرت كأنهـا
مع الصبح ، ركب من احاضة مجفل(٥)

أول ما يلفت الانتباه ازاء هذه البرهة أن الشاعر يعود إلى فوقيته ، فكأنما هو انتبه إلى البيتين الأخيرين من لوحة الذئاب ، على الرغم من ان عواطفه تنبسط هناك لا شعورياً . ان الشاعر بانتقاله الفجائي من الارعواء الى الفوقية يثبت ويفسر لنا صراعاً لا شعورياً بين رغبتين متنافرتين ، احداهما تسعى الى الاستسلام واخراهما الى الاستعلاء واستئناف التجربة اللامتكيفة . إذ علينا أن نذكر كذلك أن اللاشعور هو الذي صاغ لوحة القطا أيضاً ، وقد صاغها لتأتي ردة فعل على « الارعواء » الذي كشف عن هويته في لوحة الذئاب ، وجاء ذلك الكشف نتيجة لشدة ضغوط الدافع الانتمائي . وهذا يعني أن اللوحة الأخيرة هي نقيض اللوحة السابقة . واذا ما وحدنا بين اللوحتين في تركيبة واحدة فإننا لا نلقى الا تواجه الميول

---

٣ ــ العقر : مكان الساقي من الحوض .
٤ ــ أذواد : جمع ذود ، وهو ما بين الثلاثة الى العشرة من الابل . الاصاريم : مفردها صرمة ، وهي قطعة من الابل تبلغ زهاء الثلاثين .
٥ ــ غشاشا : على عجل . احاضة : قبيلة من الأزد ، على حد قول المبرّد .

وتقابلها ، عنيت أن دوافع الشاعر رجراجة ، زئبقية ، تنفلت من هنا لتفر إلى هناك . والحقيقة ان هذا الصراع بين الرغبة في الرضوخ والرغبة في التفوق تشرح انهيارات عميقة في النسيج الداخلي لروح الشاعر . انه يريد أن يتراجع عن سلوكه اللامتكيف ، ويريد في الوقت نفسه ان يواظب على ذلك السلوك ، فهو إذن موزع بين دافعين يتجاذبانه ويشدانه كل إلى جهته .

وإذا ما سلمنا بكثافة رمزية كل لوحة فنية أو تركيبيتها فإن في وسعنا أن نجد في القطا رمزاً للجماعة التي ينسحب منها الشنفرى ، والتي يود التفوق عليها . ومن هنا جاءت عبارة « فوليت عنها » ، بمعنى فارقتها وخليتها دوني ، الأمر الذي يحيل إلى لفظة « أميل » في البيت الأول من القصيدة . ومع ذلك فإن رغبته في الانتماء حاضرة في اللوحة عبر البيتين التاسع والثلاثين والأربعين . ان لفظة « الأضاميم » توحي بالانضمام ، وكذلك توحي صورة « سفر القبائل » بوحدة المنظومة الاجتماعية . وكذلك يحتوي البيت الاربعون على لفظتين هامتين بهذا الصدد هما « توافين » و « ضم » التي تتكرر مرتين في البيت نفسه ، ، بعدما وردت (على شكل « أضاميم ») في البيت السابق . وللفظه « أصاريم » أهمية كبرى هي الأخرى ، لأنها تشير الى الوحدة والضم . وكذلك هو شأن لفظة « أذواد » . ان البيتين موغلان في تصوير التضام والتئام الأشياء ، مما يوحي برغبة الشاعر في الالتئام والانضواء داخل اطار وحدة ما ، أي بمعاناته من اللاانتماء ، وبجنوحه نحو التراجع والنكوص عن سلوكاته اللامتكيفة . ان التحليل اللغوي (الفلولوجي) ذو أهمية كبرى في فهم النفس والنص الأدبي على السواء ، إذ التحليل النفسي هو في معظمه

تحليل لغوي . ونحن لانقبل أن تكون المفردات التي تطرقنا اليها الآن أدلة على رغبة الشاعر في الانتماء الا لأ ن اللاشعور حاذق في تحجيب رغباته تحت اشارات قادرة على حمل مكنوناته وعلى اخفائها في الوقت نفسه .

ولقد بلغت صورة التضام ذروتها في التئام الابل حول « منهل » ، لأ نها تتقاطر من كل صوب وتتزاحم عند الماء . وهذه الصورة مستقاة ، كما هو واضح . من واقع المجتمع الرعوي ، ولكنها موظفة هنا أحسن توظيف لتخدم الحاجات النفسانية للشاعر .

وعلينا أن نلاحظ كذلك في البيت الأخير من اللوحة أن القطا بعدما شربت قد ارتحلت ككل موحد ، وبالطبع لم تكن هذه الصورة عبثية ، بل غائية ، ولهذا شدد على تلك الوحدة بتشبيه سرب القطا بركب من أحاضة ، أي نقل الانتماء الحيواني الى انتماء انساني . ولاريب في أن لفظة « ركب » نفسها تعزيز لصورة الالتئام والتضام هي الأخرى .

ولاأظننا نقبل هذا التفكيك الرمزي للألفاظ الا اذا آمنا بحقيقتين هما في اللب من مقررات علم النفس : اولاهما ان الدوافع توجه السلوك . وثانيتهما أن الانسان يتحدث في الغالب عما ينقصه وعما يحتاج اليه . وإذا كان المجتمع يكبح مثل ذلك الحديث فان اللاشعور لن تعوزه الوسائل لتفريغ شحناته .

ومما تجدر الاشارة اليه فيما يتعلق بلوحة القطا هذه ، وفيما يتعلق بوقوعها المباشر اثر لوحة الذئاب . بل اثر البيتين الاستسلاميين من تلك اللوحة ، على وجه الخصوص . هو أن الشاعر إذ يحاول أن يكشف عن

قدرته على الركض انما يكشف عن ميله الانهزامي ، أو عن تراجعه السريع وانفلاته من ربقة « الارعواء » . فهو بعدما أبدى ركوعه التام وثب فجأة ليقفز عن تخوم المجال ، أو ليتخطى دائرة الخضوع . ولعل هذه النقطة هي واحدة من نقاط اثبات التوزع الرغبي لديه . كما أن لها شأناً فنياً. وذلك بسبب من كونها تؤصر العلاقة بين لوحة الذئاب ولوحة القطا .

٤٢ ــ وآلف وجه الأرض عند افتراشها
بأهدأ تنبيه السناسن قنحّل
٤٣ ــ واعدل منحوضاً كأن فصوصه
كعاب دحاها لاعب فهي مثل
٤٤ ــ فان تبتئس بالشنفرى أم قسطل
لما اغتبطت بالشنفرى قبل أطول
٤٥ ــ طريد جنايات تياسرن لحمه
عقيرته لأيهّا حُمَّ اول
٤٦ ــ تنام إذا مانام يقظى عيونها
حثاثاً الى مكروهه تتغلغل
٤٧ ــ وإلف هموم ماتزال تعوده
عياداً كحمّى الربع ، أو هي أثقل

---

٤٢ ــ أهدأ : كتف . السناسن : فقرات الظهر .
٤٣ ــ منحوضاً : قليل اللحم ، ويقصد ذراعه . فصوص : مفاصل . دحاها : بسطها . مثل : قائمة .
٤٤ ــ ام قسطل : الحرب .
٤٥ ــ عقيرته : نفسه او جسده . حم : حضر .
٤٦ ــ حثاثا : سراعاً .
٤٧ ــ حمى الربع : حمى تزور يوما وتغيب يومين .

٤٨ – إذا وردت أصدرتها ثم انها
تثوب فتأتي من تحيت ومن عل
٤٩ – فإما تريني كابنة الرمل ضاحياً
على رقة احفى ولا اتنعل
٥٠ – فاني لمولى الصبر اجتاب بزه
على مثل قلب السِمْع ، والحزمَ أنعل
٥١ – وأُعدم أحياناً ، وأغنى ، وانما
ينال الغنى ذو البعدة المتبذل
٥٢ – فلا جزع من خلة متكشف
ولامرح تحت الغنى أتخيل
٥٣ – ولاتزدهي الأجهال حلمي ولأرى
سؤولاً بأعقاب الاقاويل أنمل
٥٤ – وليلة نحس يصطلي القوس ربها
واقطعه اللاتي بها يتنبل
٥٥ – دعست على غطش وبغش وصحبتي
سعار وارزيز ووجر وافكل

---

٤٨ – وردت : أتت . أصدرتها : أرجعتها .
٤٩ – ابنة الرمل : الأفعى . ضاحياً : مكشوفا .
٥٠ – اجتاب : البس . السمع : ابن اللئب من الضبع .
٥١ – المتبذل : غير المبالي .
٥٢ – خلة : حاجة . متكشف : الذي يظهر حاجته للناس . أتخيل : اتكبر .
٥٣ – تزدهي : تستخف . أنمل : أنشط بصمت أو بهمس .
٥٤ – أقطعه : سهامه .
٥٥ – غطش : ظلمة . بغش : نوع من المطر . سعار : شدة الجوع والعطش .
ارزيز : تجمد . وجر : خوف . الكل : رعدة .

٥٦ ــ فأيمت نسواناً وأيتمت الـــدة
وعدت كما أبدأت ، والليل أليل
٥٧ ــ وأصبح عني بالغميصاء جالســاً
فريقان : مسؤول ، وآخر يسأل
٥٨ ــ فقالوا : لقد هرت بليل كلابنـا
فقلنا أذئب عس أم عس فرعــل
٥٩ ــ فلم تك الانبأة ثم هــوّمــت
فقلنا : قطاة ربع أم ربع أجــدل
٦٠ ــ فإن يك من جن لابرح طارقــاً
وإن يك انساً ماكها الانس تفعل
٦١ ــ ويوم من الشعرى يذوب لوابسه
أفاعيــه في رمضائه تتمــــلمّـل
٦٢ ــ نصبت له وجهي ، ولاكنّ دونه
ولاستر الا الأتحميّ المــرعبــل
٦٣ ــ وضاف إذا هبت له الريح طيرت
لبائد عــن اعطافه ما تــرجــل

---

٥٦ ــ ايمت : جعلتهن أرامل . الدة : اولاد .
٥٧ ــ الغميصاء : ارجح انها اسم مكان هنا .
٥٨ ــ عس : طاف بالليل . فزعل : ولد الضبع .
٥٩ ــ نبأة : صوت . هومت : خفقت او نامت . اجدل : صقر .
٦٠ ــ لا برح : ما اشده .
٦١ ــ الشعرى : كوكب . لوابه : لعابه . رمضاء : جمرية .
٦٢ ــ كن : ستر . الاتحمي : ثوب . المرعبل : المطهل او الرقيق .
٦٣ ــ ضاف : شعر سابغ ، لبائد : جمع لبدة . اعطاف : جوانبه . ترجل : تسرح .

٦٤ – بعيد بمس الدهن والفلي عهـــده
له عبس عاف من الغسل محـــول
٦٥ – وخرق كظهر الترس قفر قطعته
بعاملتين ، ظهره ليس يعمـــل
٦٦ – والحقت اولاه باخراه موفيـــاً
على قنـــة أقعـــي مراراً وامثـــل

تمثل هذه الابيات عوداً الى الانتماء الذاتي أو التشبث بالأنا الذي تبدى سابقاً (الابيات ١٤ – ٢٥) ، بحيث يصدق عليها تماماً ماصدق على تلك من تحليل . غير أن هذه المرة يطرح ذاته متمايزاً عما سواه ، بل ونقيضاً مباشراً للجماعة الانسانية ، بحيث يقيم علاقته مع الموجودات على مبدأ الانا والآخر . وإذ يعيش الطبيعة عبر تجربتي البرد والحر معاً إنما يبرهن على عدم استطاعته أن ينتمي اليها ، فهي تحاصره حصاراً لاهوادة فيه ، وهذا يعني أنه يكابد صراعاً يستهدف الانتماء الى المجتمع . فهو : عبر هذين الموقفين ، انما يرفض الطبيعة رفضاً لاشعورياً ، وهذا الرفض بدوره يضرب عليه حصاراً آخر ، ولكنه في الوقت نفسه محاصر من قبل المجتمع (طريد جنايات) أيضاً ، الامر الذي لايفضي الا الى تعميق الشروخ والانهيارات النفسية ، والذي يؤدي بالضرورة الى تعزيز انتمائه الى شخصه ، والى الاعتماد على الذات الى درجة شبه مطلقة ،

---

٦٤ – عبس : الوسخ العالق بالية الشاة او الحيوان . الغسل : وسيلة الغسل . محول : مضى عليه حول .

٦٥ – خرق : ارض واسعة . عاملتين : رجلين . ليس يعمل : لايقطع .

٦٦ – الحقت أولاه باخراه : قطعته . موفياً : مشرفاً . القنة : الجبل . أقعي : اقعد على وركيتي . أمثل : اقف منتصبا .

ان هذا التشبث بالانا هو الافراز الذاتي المحتوم للضغوط البيئية الحادة ، أو لحالة الحصار ، التي تضرب أطواقها حول الشنفرى . ولكننا بوسعنا ملاحظة حقيقة هامة هنا مفادها أن التوكيد على الأنا يدفع بالشعور الى تضخيم الأشياء المعادية والمحدقة بالعضوية . أي أن الشاعر يزيد من شحنة وطاقة الكيانات المعادية له ، لاليؤكد على أهمية شخصيته فحسب ، بل لأنها لشدة معاناته للواقع تجسم له هذا الواقع بأحجام أضخم مما هي عليه . إذ من الملحوظ أننا نضخم — ساعة الخوف أو العجز — عوامل أو محرضات موقفنا الداخلي ، أيا كان نوعه . وبذلك نتبين جدلية العلاقة بين التشبث بالأنا وبين تضخيم المؤثرات البيئية ، أو حالة الحصار : اننا نتشبث بالأنا كرد فعل على الحصار . ونضخم بواعث الحصار نتيجة للمزيد من التشبث بالأنا . ولهذا لم يكن صدفة أن تأتي لحظة السطو إثر الليلة الليلاء التي تفنن في تصويرها وابرازها بحيث زاد من شحنة قدراتها على الارهاب عبر الفاظ همجية تعكس بايقاعاتها وطبيعتها الفيزيائية وعلائق حروفها حالة حصار مروعة . والحقيقة أن ثمة علاقة نفسية بين السطو (حتى ولو لم يكن قد حدث فعلاً) وبين تلك الليلة المظلمة التي لاتمثل الاضغطاً بيئياً عاصفاً بالعضوية . ويبلغ هذا الضغط من الحدة درجة تستهدف اقتلاع الشاعر من الوجود ، وذلك لأن الحصار داخلي وخارجي معاً . ان تخطيط الهجوم على محورين ، أي داخليته (الجوع والخوف والرعدة) وخارجيته (البرد والتجمد والمطر) المتشاركتين معاً ، هو نقطة بلغ فيها تصور الشاعر للقهر وصولة البيئة حداً انفجارياً لم يعد يطاق . ولذا لم يعد أمام الشاعر الا أن يفك الحصار بكل قواه ، او لنقل بالعنف المحصن . وهكذا كانت ليلة السطو التي لاتعني الاالاستجابة للتحدي البيئي الذي

لايقل عنفاً عن الاستجابة نفسها . ان تلك الليلة هي المتنفس أو المسرب الذي ينسرب عبره الى خارج الطوق .

ان الليل المتجمد الذي ينيخ على صدره هو احساسه اللاشعوري بالإنتماء ، بالضياع ، بالاغتراب في بيئته القاهرة ، أما الفتك فهو الآلية النفسية الدفاعية التي يمليها ضغط الحالة الراهنة وثقلها ، أي هو الاسلوب الوهمي أو الفعلي (ان كان السطو حقيقة) لتوسيع رقعة المجال الضيقة . وهذا يعني ان انفعاله لاينكص ليفر من ثقل الحالة ، بل يغمرها ويطفح عن تخومها ، أي أنه يواجه السلبية ابتغاء تحويلها . ولهذا كانت انفعالاته سلسلة من الوقائع يعيشها تجاوزياً ويتخطاها على الدوام .

وفي البيتين (٤٢ — ٤٣) يقدم لنا صورة لجسده ، فهو كروحه مسحوق هو الآخر . انه جزء من حالة الحصار ونتيجة لها في آن معاً . والحق أن الحس المأسوي للامية يبلغ ذروته القصوى في لوحة الذئاب ، ولكنه يحقق ذروة أخرى في هذا الشطر : « بأهدأ تنبيه السناسن قُحّل » (أي : بمنكب تحمله الفقرات القاحلة) ، وكذلك في عبارة « وأعدل منخوضاً » (أي : أتوسد ذراعاً معروقاً) . ان لفظي « قحل » (جمع قاحل) و « منخوضاً » (معروقاً) ، تختزنان من البؤس والتعاسة مالاحد له ، ولاتستدعيان الى وعينا اليوم سوى صورة طفل هندي أو أفريقي من المناطق التي تستوطنها المجاعات التاريخية المزمنة .

ولن يفوتنا أن مثل هذه الصور تنطوي — اضمارياً — على استدرار عطف الآخر ، الأمر الذي يخفي وراءه — بدوره — محاولة التراجع عن السلوك اللامتكيف . ولايعني هذا سوى التمزق الداخلي نتيجة للاصطراع بين دافعي الاستئناف والاستنكاف ، هذا الاصطراع الذي لايجد له تهدئة الا عبر ارتداء بزة الصبر .

٦٧ – ترود الأراوي الصحم حولي كأنها
عذارى عليهن الملاء المذيل
٦٨ – ويركدن بالآصال حولي كأنني
من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل

يتبدى هنا أن الوحوش تألفه ويألفها . بل هو أصبح عضواً في المجتمع الحيواني . فبعد ليلة السطو بات من المحتم أن تنقطع علاقته بالمجتمع الانساني ، وأن يبحث عن بديل أفضل . ولكننا ازاء هذين البيتين نشعر ان الجنس يظهر في القصيدة لأول مرة . ولكن ظهوره جاء باسلوب الماعي ولاشعوري فحسب. فأما ان تشبه العذارى بالأراوي فهذه جمالية ، وأما أن تشبه الاراوي بالعذارى فهذه حاجة الى العذارى قطعاً ، لأن اللاشعور لدى المتكلم قد قام باستدعاء حاجته . وذلك بقوة ضغط الدفع نفسه . وبهذا المع الشاعر الى حالة القهر الجنسي التي يعاني منها . نحن هنا امام مايصطلح على تسميته في علم النفس باختبار ادراك الموضوع بالترابط (T.A.T.). فلئن سألت أمرءاً : بأي شيء تشبه القمر ؟ واجاب : بالرغيف ، فاعلم أنه جائع . أو هو يخشى الجوع ، أو عاش الجوع اياما طويلة في ما مضى من خبراته . واذا أجاب : بدينار ذهبي ، فاعلم انه بحاجة الى المال ، او أن حب المال قد سيطر عليه . وحين شبه الشاعر الاراوي بالنساء إنما دلل على حاجته الى المرأة .

ولكن هذه ليست المسألة ذات الشأن الأكبر في هذين البيتين الختاميين ؛ إذ الأهم من ذلك هو مسألة انتمائه الى مجتمع حيواني يضاف الى « الأهلين » الذين قدمهم فيما سبق . فللاحظ أن الشطر الثاني من البيت الختامي في اللامية هو تعزيز للشطر الثاني من بيتها

الاستهلالي ، أو استجابة له ، فهؤلاء هم القوم الذين هو اليهم « أميل » . فقد بدأ باللاإنتماء الى المجتمع . وانتهى بالانتماء الى عالم الحيوانات ، أي باللاإنتماء الى المجتمع أيضاً .

وتفصح (أو هي تلمح على الاقل) لفظة « يركدن » عن حاجته الى الاسترخاء ، أو عن حاجة دوافعه المضطرمة الى الهمود ، وتعزز دلالتها لفظة « الآصال » التي تذكر فوراً بالقيلولة ، بل التي تجعل البيت يشير الى ممارسة الأراوي للقيلولة . أما لفظة « العصم » (التي تعني هنا : الحيوان الذي في ذراعيه بياض) فهي ثنائية الأصداء ، بمعنى أنها تحمل بعداً يضاف على معناها . فربما كان اللاشعور انتقائياً في استخدامها هنا كيما توحي بالمنعة ، لأن مصدرها الفعل « عصم » ، أي منع . وقد وردت في القرآن لفظة « العاصم » بمعنى الجبل . وتتسلسل ذرات حس المنعة ، إذ تأتي لفظة « أدفى » (الطويل القرون) ، حيث يمكن تخيل هذه القرون سلاحاً ، ثم لفظة « الكيح » (الجبل) ، وهو عاصم بالطبع ، وأخيراً تأتي كلمة « أعقل » الصريحة في تعبيرها عن المنعة ، من حيث كونها تعني « الممتنع » مباشرة ، لا تأويلاً . ولقد سبق أن قدم اقعاءه على « القنة » ، الأمر الذي يشير بدوره إلى تعزيز فكرة الحصانة التي يسعى وراءها كملاذ وتخط لحالة الحصار . وكل هذا يوحي بحاجة النفس إلى شيئين هما الأمن والانتماء ، الأمن عبر الاعتصام بالموانع الطبيعية ، والانتماء إلى مجتمع إنساني لم يتحقق فعوض عنه بالانتماء إلى مجتمع « الأراوي » . ولكن لماذا كانت الأراوي ، هذه المرة ؟ لأن هذه الحيوانات هي أقل الكائنات الحية إيذاء ، ولإنها تمثل الرقة أو اللاعنف الذي يصلح بديلاً للهمجية المحيطة به . **هذا فضلا عن انها ذات محمولات جنسية شبه خفية، وذلك من حيث ان كل ما هو رقيق يذكر بالانوثة ، كما**

ان هذه الحيوانات الغزلانية تلمح الى المرأة في اذهاننا وتلوح بصورتها ولو من البعد .

ويمكن لهذه الحاجة إلى المنعة أن تنم عن عقدة خوف داخلية يعيشها الشاعر دون أن يلتقطها بجلاء في ساحة الشعور . فمن الضروري أن ينطوي التحصن على الترقب والتوجس ، بل وربما على الخوف أيضاً . ولم يعبر الشاعر عن هذا الخوف — بصورة مباشرة — إلا في البيت الخامس والخمسين . وذلك حين ذكر لفظتي « وجر » و « أفكل » بصراحة واضحة . ولهذا فإن تنفجه قد يشير إلى تشجيعه لنفسه بقدر ما يشير إلى تعبيره عن واقعية شجاعته .

لعل أول ما تكشفه اللامية أن الشاعر رجراج وذو نفسية زئبقية متماوجة ، إذ هو يتنقل بين الرضوخ والعناد ، وهذا يعني أنه يعيش اصطراعاً بين رغبتين متعارضتين أو متنافرتين ، أولاهما تدفعه إلى الاستكانة والاستسلام ، وثانيتهما تحرضه على النفور والحفاظ على الأنا . ومرد هذه الزئبقية إلى بحثه عن الانتماء إلى مجتمع بشري ، وإلى تعارض هذه الرغبة مع الواقع الموضوعي الذي لا يقدم لها اشباعاً ، لأن المجتمع البشري يرفض الشاعر بسبب من جناياته .

حين أقدم الشنفرى على الالتزام بتجربة اللاإنتماء ، فقد بات من الضروري أن تتلون موجودات المجال بلون انفعالاته ، أي أن تغدو ذات قيمة انتمائية ، أو ماهية انتمائية ، لأنها القيمة التي استلب إياها وطفق يبحث عنها ، فغدا بذلك رهين محجرها ، إذ هو يراها في كل شيء ، وحين يعوزه التواصل مع الأشياء فإنه يراها في شخصه . ولكي يحجم عن التجربة ، أو السلوك اللامتكيف ، فقد راح يحاول أن يقحم القيمة الانتمائية على اللاإنساني : الأشياء والحيوانات . ولكن هذه ، فيما يبدو ، لا تحمل طاقة تعويضية كبيرة ، مما أرغمه على الانتماء إلى

الذات ، ربما كإسناد للانتماء إلى اللاإنساني ، بمعنى أن تضافر الانتمائين قد يقدم التعويض الكافي . ولكنه مع ذلك ظل يعاني من الصراع التحتاني العميق نظراً لأن المجال يطلب إليه ، ويلحف في طلبه ، على أن يدفع أكثر مما يطيق . وعلى الرغم من هذا ، كان الشنفري متمسكاً بذاتيته . ولم يكن مستعداً لإخفاض قيمة شخصيته أو التنازل عنها بجلاء ، حتى ولو كانت توتراته من النمط الذي يتسم بعمق يستصرخ الآخرين (اضمارياً) ويسترحمهم . إنه يعيش ازدواجية الميول والتنافر بين متعارضين تعسر إقامة توفيق بينهما .

ولهذا كله ، كانت موجودات البيئة تتحول إلى حشد من اسقاطات الذات ، بمعنى أن الشاعر يضفي عليها إقحامات من خارجها ، أي يلونها بصفرة أعصابه . وبذلك يتحول الذاتي إلى خصائص موضوعية للمجال ، مع أن هذه الخصائص لا تعدو كونها اضفاءات أو لحمها الوعي في معنى المجال وليست أصيلة فيه . أن يكون كل شيء مقهوراً يعني أن القهر يتجاوز الروح — منبثقاً عنها اضفائياً — ليحايث الكائنات ويباطنها . ولن يغيب عن بالنا أن إسقاط القهر على الأشياء هو محاولة ذاتية سلبية لتمويه الأنا في البيئة . وتتأتى سلبيتها — التي تندرج في الشاعرية — من كونها إغامة مقصودة للأشياء تحول دون فهمها . ولكنها مع ذلك إيجابية من وجهة النظر النفسانية ، لأنها آلية من آليات التكيف ، مع أنه تكيف لا منطقي نظراً لكونه يقلب الأمور رأساً على عقب ، وينظر إلى الموضوع كما يريده لا كما هو عليه ، لأن الموضوع ، على الحقيقة ، محايد ومستقل عن الوعي . ولكننا نرتاح حين نرى أنفسنا — أياً كنا حالنا — كالآخرين ، وحين لا يكون حال الآخرين كحالنا ، فإننا نضطر إلى اللجوء إلى

السلوك الوهمي الذي يشكل العالم على هواه ، عبر خلع الداخل على الخارج . وإيلاج الذاتي على الموضوعي إيلاجاً يفده ويقتحمه لامنطقياً . فالأنا الفنية لا تملك أن ترى الأشياء إلا وفقاً للون الانفعالات النفسية ، وهي بذلك إنما تفعل نقيض ما تفعله الحرباء . ففي حين تلون الحرباء جلدها بلون البيئة ، فإن الأنا المنفعلة تلون جلد الأشياء ، بل وباطنها ، بلونها هي . وهذا يعني ، في التحليل الأخير ، أن انسلابات الشاعر نفسها تمارس الاستلاب على الواقع الموضوعي ، أو على الكائنات القائمة موضوعياً ، أي هي تصوغه وفقاً لهيئتها الخاصة واستجابة لحاجاتها التي تلوب من أجل الإشباع .

من الواضح ، إذن ، أن الشنفرى يعيش الحياة كمأساة . وفي تعامله مع الوحوش نوع من الاورفية . ولا يختلف الشنفرى عن أورفيوس إلا في أن شاعرنا ينوح (ويتجلى هذا النواح صراحة حين وصف الذئاب بأنها « نوح ») ، أما اليوناني فيغني . شاعرنا يندب الطبيعة وقحلها وجورها وما تتعرض له كائناتها من سحق وقهر ، أما الاغريقي فيلحن للجمادات كيما تستيقظ فتمارس لذة العيش . وشتان بين هذا وذاك . ان من يبتغي أن يذيق لذة العيش للجماد إنما هو يمارس لذة العيش ، وإلا لما خطر بباله أن يحيي الموات . أما الشنفرى ، فلا يرى إلا القحل ، حتى في « سناسنه » ، فلا يملك أن يطرب الأشياء ، ولن يكون في مقدوره إلا أن يتفجع من أجلها . ولعل سر خلود اللامية كامن في هذا التفجع الذي يجد ما يبرره .

نقد فني :

إذا كان المنطلق الأول الذي يشرط قيام أدب رومانسي هو رفض الواقع القائم والبحث عن مجتمع ذهبي يقع خارج المجتمع الواقعي ، ويتمثل في الطبيعة ، سواء أكانت عياناً محسوساً أم كلية مجردة ، أشبه بالمقام الصوفي — وبعبارة أخرى ، إذا كانت الرومانسية — في رأس ما هي — إحلال للطبيعة كبديل عن المجتمع ، أو كخروج عنه وعن مؤسساته القائمة ، فإن لامية العرب ، تحقق هذا العنصر من عناصر الرومانسية أمثل تحقيق ، بل لعل هذا العنصر نفسه هو جل مضمون هذه القصيدة الخالدة . والطبيعة فيها لا تحال إلى الخيال التجريدي ، كما أحالها الرومانسيون الأوروبيون ، لا سيما الألمان منهم ، بل هي جملة عيانات قائمة يتمثلها الشعور تمثلاً تجسيدياً للحواس فيه الدور الأكبر . وهذه ، في الحقيقة ، هي السمة الطاغية على الشعر الجاهلي ، وعلى موقفه من الطبيعة برمته . بيد أن مذهبنا هذا لا يعني أن الشنفرى شاعر رومانسي بالمعنى المعاصر للكلمة ، إذ هو لا يشترك مع هذه المدرسة إلا في هذه الخصلة الأساسية وحدها ، بل هو يفارقها حتى في هذه الخصلة نفسها . ففي حين ينسحب الرومانسي إلى الطبيعة هارباً من مواجهة القهر الذي يمارسه المجتمع والحياة على الفرد ، نجد الشنفرى ينسحب للسبب نفسه ، ولكن ليشهر السلاح في وجه المجتمع عبر الإغارة والغزو . ولذا فهو أقرب إلى المتمردين والخارجين على القانون منه إلى سواهم . وإذا كان الرومانسي متمرداً هو الآخر ، فإن تمرده سلبي غير مؤثر على التاريخ ، في حين نرى تمرد الصعلوك إيجابياً ، لأنه صدامي يمارس الحوار التاريخي . ولهذا فإن كل رومانسية جاهلية هي رومانسية على السطح فقط ، إذ هي في الحقيقة تخفي تحتها واقعية مأسوية .

وأياً ما كان الشأن ، دعنا نتناول أهم القضايا الفنية التي ينبغي دراستها في اللامية .

أولاً ــ الشخصيات : لعل المبدأ الفني العام الذي بنيت اللامية وفقاً له (وربما الذي بني الشعر الجاهلي كله تقريباً على أساسه) هو تحويل الانفعالات والمشاعر إلى حركة درامية منقسمة إلى فصول ومشاهد تبدو غير متناسقة في الظاهر ولكنها مترابطة ترابطاً متعيناً ، غير أنه ترابط تحتاني لا يرى بالعين المجردة . ومن أهم موحدات القصيدة الجاهلية ان كافة شخصياتها وأحداثها معاً تتمحور حول مركز واحد هو الشاعر نفسه .

وعلى الرغم من أن شخصيات اللامية وحوش ، فإنك لا تحترمها وتتفاعل معها فحسب ، بل لا بد لك من الشعور بأنها شديدة الواقعية ، لأنها انعكاسات وجدانية لحالة قائمة فعلاً في المجتمع والطبيعة معاً . ولعل مصدر واقعية هؤلاء الأبطال المسرحيين هو كونهم المرآة العاكسة لعواطف الشاعر الصادقة والتجسيم الموضوعي لانفعالاته ازاء الطاقة القمعية للحياة .

في اللامية أربع مجموعات من الحيوانات ، أولها مجموعة « الأهلين » (الذئب والنمر والضبع) التي تجسد المطلب الانتمائي للشاعر ، الثلة ، والتي هي أول بدائله الاجتماعية . وتمثل هذه الثلة المجتمع الانموذجي الذي يبتغيه الشاعر لأنها لا تذيع السر ولا تخذل الجاني ، ولأنها تتمتع بالبسالة . هذه هي السمات الأساسية لروح الجماعة أو مزاجها كما يريدها الشنفرى . وهو يقيم علاقته معها على أساس من الغيرية والإيثار ، على الرغم من أنه يحاول أن يضع نفسه فوقها . وهذه الفوقية هي ضرب من إشباع نزعة ترويض الواقع التي يعاني منها .

أما المجموعة الثانية فهي المجموعة الذئبية التي تعكس احساس الشاعر بشمولية القهر وانسحابه حتى على الطبيعة نفسها . وتأتي مجموعة القطا إثر مجموعة الذئاب مباشرة لتمثل حالة من حالات الانسجام والتوالف التي يعاني الشاعر من افتقاره إليها ، ولكن لتحمل في الوقت عينه سمة الكبح المفروضة على الموجودات ، ونستقرىء هذا الكبح من شدة الظمأ الذي تعاني منه هذه الطيور . انه الشح المسؤول عن اللاإشباع في تلك القفار القاحلة . وهو يصر على تفوقه هنا ، حين يسابق القطا فيسبقها . وإذ يأتي هذا التفوق إثر لحظة الذئاب التي تنتهي بالارعواء ، فإن الشاعر يحاول تقديم الطرف الآخر لميوله : رفض الركوع لمطالب الواقع .

أما المجموعة الأخيرة من هذه الشخصيات الحيوانية ، فهي « الأراوي » التي يحاول الشاعر عبرها أن يفض نزعتين أساسيتين : الانتماء والطاقة البيدية . وعبر هذه المجموعة الأخيرة تحقق اللامية منتهاها وتبلغ غاية ما تصبو إليه : إبدال المجتمع الإنساني بمجتمع أكثر رقة وأقل « أذى » .

هذه المجموعات الأربع من الحيوانات ، هي إذن ، نماذج حياتية وشخصية لتجسيم الانقهار ، أي هي السمة المسرحية للامية ، أو لنقل خصيصتها الحدثية . ولا ريب في أن كل شعر عظيم يتمتع إلى هذا الحد أو ذاك بخصيصة مسرحية ، فضلاً عن خصيصته الغنائية ، وهذان أمران تتمتع بهما اللامية إلى حد بعيد . فالمسرحة لم تمكن الشاعر من طرح عواطفه عبر الآخر (عبر اللاأنا) فحسب ، بل ضمنت لها — وهذه هي واحدة من أهم المميزات التي حققت خلود القصيدة — الحركية غير

المنقطعة التي من شأنها أن تحقق تجدد العناصر دوماً أثناء تناول الموضوع ، مما يبعد الملل عن جو اللامية ، ويحقق لها بالتالي عنصر التشويق . وهذا ينطوي ضمناً على أن اللامية تواظب على تنويع فعاليتها فتنتقل باستمرار من لون إلى لون آخر ، من برهة إلى أخرى ، ولكن مع الحفاظ على وحدة الموضوع .

ثانياً ــ أحادية الموضوع :

إذا اعتقدنا بأن النقطة المركزية في اللامية هي هذا الشطر : « فإني إلى قوم سواكم لأميل » ، عرفنا إلى أي مدى تستطيع كل برهة في القصيدة أن تلعب دورها التنويعي على الموضوع ، على الرغم من أن هذا الدور تحتاني يكشف عنه التحليل النفساني وحده . وهنا تتبدى لنا أهمية المنهج النفساني في إسداء أجل خدمة فنية للامية ، على وجه الخصوص ، وللشعر الجاهلي ، بوجه عام . ان من المتعذر أن نكشف عن وحدة في القصيدة الجاهلية ، بل ربما في القصيدة العربية القديمة ، دون اللجوء إلى النفساني .

إذا كان منطلق اللامية هو الشطر الثاني من البيت الاستهلالي ، فأين نجد هذه القصيدة مستقرها ؟ مما هو واضح أن بيتها الختامي هو غايتها ومآلها ، لأنه ما يصبو إليه الشاعر : المجتمع الذي يتمحور حول الأنا ، إذ تركد الاراوي حوله تماماً كما لو كان عمادها وصاحب شأنها . لقد حقق نرجسيته ، وأشاد المجتمع الذي يحلم به .

إن اللامية تختزن تجارب شتى وعناصر معاشية متنوعة ، وكذلك موضوعات حياتية متفرقة ، تبدو متماسكة فقط كوحدات متفاصلة ،

ولكنها تظهر كما لو كانت تفتقر إلى التماسك الذي يجعل منها كلاً متلاحماً . فكأنما هنالك نوع من القطيعة يقوم بين ابياتها ووحداتها المسرحية . غير أنها في الحقيقة تحافظ على احادية البنيان ، وذلك عبر كون كل شذرة استجابة ناجحة أو مخفقة لنقطة الانطلاق . فتشعر ، إذ تقرؤها ، أنك أمام وشيعة متواصلة تفرز سلكها دونما انقطاع ، فلكأنما خبراتها التي تبدو متباعدة هي ، في الجوهر ، الوان عديدة لسلك الوشيعة الواحد . ان القراءة التحتانية (التحليل النفساني) للامية هي وحدها التي تمكننا من ادراك احادية السلك أو الخيط الناظم لها . فاذا كانت لوحة القطا تبدو (سطحياً لا عمقياً) مقطوعة عن لوحة الذئاب فإن هذه القطيعة ، هذا الانبتات ، هذا اللاتواصل الظاهري ، سرعان ما ينهار أو يختفي حين ندرك الأمر على النحو التالي :

الذئاب تمثل انقهار الشاعر وحاجته إلى الانتماء ، والقطا تمثل انقهار الشاعر وحاجته إلى الانتماء ، مما يجعل من اللوحة الثانية تكراراً جديداً للأولى ، ولكن عبر شكل آخـــر ، أي ، تنويعه أخرى على الموضوع الواحد .

وفضلاً عن السعي الدائب وراء الانتماء ، هذا الذي يصوغ الكلية في اللامية ويحقق وحدتها ، فاننا نجد صياغاً آخر يصبغها بحيث يجعل منها لوناً واحداً : انه الحس التراجيدي بالحياة المقموعة والمقهورة على المستويين الطبيعي والاجتماعي . إذ الشنفرى يعيش الحياة على أنها مأساة ، ويمارسها كما لو كانت سلسلة من الفجائع . فاذا كانت مهمة الشعر أن يقدم حس التفاعل مع الموضوعات القائمة خارج الوعي ، وفقاً لما تثيره من جمالية أو تقزز في النفس ، ومع العلاقات الانسانية

كما هي كائنة ، وكما ينبغي أن تكون ، فان الشنفرى قد جاء بعمل فني هو أبعد ما يكون عن الافتعال ، وأقرب ما يكون إلى الصدق المحض والواقعية التي ترفع الموضوعات إلى مستوى المثال . انها حتمية نفسية تلك التي تقوده من داخله إلى القوة والعمق في تناول الموضوع . لأن هذا الموضوع يكمن بعمق في قاع روحه ، وما لحظات اللاهية الاتجليات متنوعة لمحتوى هذا القاع . كما أن قوة الوقائع تفرض ذاتها عليه بكامل مثولها وثقلها ، وحين تخرج ضغوطها من روحه لتصاغ صياغة شعرية فانها تحافظ على ما فيها من طاقة وتصونها عند التعبير . وبذلك يأتي كل بيت كما لو كان مجرد برهة في تنمية تخارج الشعور المقموع .

ومع أن كل لحظة تملك أن تحقق شيئاً من التكامل بذاتها ، الا أنها تفقد الكثير من قيمتها التعبيرية ، ومن معناها الأعمق ، إذا ما أخذت على حدتها ، لذا فهي أبعد من أن تتمكن من تحقيق الاستقلال الكامل. وخير مثال على ذلك لوحة الذئاب . فاذا كانت التراجيديا هي انهزام البطل ، أو مجموعة من الناس أمام قوة غلابة ، فان الشنفرى قد عرض في لوحة الذئاب ، ذات الأبيات العشرة ، مسرحية تراجيدية كاملة ، لأنها تحمل ، لا عناصر التراجيديا ،بل معناها الأعمق (فقط). غير أن هذه اللوحة ، إذا ما انتزعت من جسد القصيدة ، بمعنى إذا ما أخذت كشذرة مستقلة ، أحسسنا على الفور بأنها تفقد الكثير من قيمتها وعمقها ، وبالتالي من معناها . كما أننا نشعر أن علاقة الشاعر بها ، بوصفها تعبيراً عن روحه ، تتضاءل ولا تفهم تمام الفهم . وعلة ذلك أن كل ما سبقها يهيؤ لها أيما تهيئة ، وكل ما لحقها يسهم

في تنسية روحها أيما اسهام . وبايجاز ، أن صلتها وثيقة بالشطر الثاني من البيت الاستهلالي ، هذا الشطر الذي أراه نواة اللامية ومفتاح فهمها .

ثالثاً ــ الاسلوب واللغة :

لعل أهم قانون فني يتحكم بمتانة السبك وقوة الكيانات الدلالية (الابيات والجمل واشباهها) في اللامية ، ويشكل القوة المداومة على فعلها (ولذا فهو الشمولية العاملة في معظم الصياغات والبنيانات) هو ايلاج فاصل ما (لفظة أو مجموعة الفاظ) بين المسند وعلائقه ، أو بين لفظة مركزية وارتباطاتها . ولن يفوتنا الانتباه إلى أن هذا الفاصل طبيعي ومتأصل في مكانه ، ويتمتع بدور كبير في تجادل الألفاظ داخل اطار الجملة من أجل تأدية المعنى وتنضيد الصورة . ولنمثل على ذلك بهذا البيت :

وفي الارض منأى للكريم عن الاذى ... وفيها لمن خاف القلى متعزّل

ولنلاحظ أن عبارة «للكريم» تفصل بين عبارة «عن الاذى» وبين ما تعود اليه ، «منأى» . وكذلك تفصل عبارة «لمن خاف القلى» بين المبتدأ المؤخر ، «متعزّل» ، وبين خبره المقدم . ان اللفظة في المعجم لا تمثل الا «فرقاً» ، أي تمايزاً عما سواها من ألفاظ ، أما اللفظة في الجملة فتأخذ قيمتها من علاقتها بسواها ، ومن كيفية ترابطها بجاراتها .

ولناخذ بيتاً آخر :

وكل أبي باسل ، غير أنني ... إذا عرضت اولى الطرائد أبسل

ترى ، ماجدوى أن تفصل عبارة «إذا عرضت اولى الطرائد» بين «انني» وبين خبرها ؟ لا ريب في أنه حقق بذلك ضربة عبقرية. لقد وصف الوحوش بالبسالة ، ولكنه ما لبث أن قدم عبارة «غير أنني» التي توحي الينا فوراً بأنه ، على الاقل ، سيضيف البسالة إلى نفسه هو الآخر ، ان لم يكن سيضع نفسه في مرتبة من البسالة تعلو فوق مرتبة الوحوش . ونحن نتوقع هذا فور انتهاء الشطر الاول ، ولكن توقعنا سيلغى لو أن لفظه «أبسل» وقعت بعد عبارة « غير أنني » مباشرة ، لأن الفاصل الزمني يغدو قصيراً إلى حد لا يسمح بتوقع شيء . أما حين فصل بينهما بعبارة طويلة (اذا عرضت اولى الطرائد) فانه قد أتاح للوعي فرصة التوقع ، والأهم من ذلك أنه لقمه ما توقعه فوراً . أي أن الوعي حين توقع لفظة «أبسل» (ويأتي جزء من هذا التوقع من القافية نفسها) فان الكلمة جاءت هي عينها ، وكأنها مكافأة للوعي على المعيته . ومما هو مألوف من تجاربنا أننا نحصل على لذه عظيمة حين نتوقع شيئاً وتأتي به النتائج بالفعل .

ولنأخذ هذين البيتين :

واني كفاني فقد من ليس جازياً
بحسنى ، ولا في قربه متعلل
ثلاثة أصحاب : فؤاد مشيّع
وأبيض اصليت وصفراء عيطل

قد يكون واضحاً هنا أن تأخير الفاعل إلى البيت الثاني يوطد العلاقة بين البيتين ويشد الانتباه من أجل انتظار الفاعل ، وهذا ، بالتأكيد ، هو سر من اسرار جودة الصياغة . وعلى المبدأ نفسه (مبدأ الانتظار) تمسك الشنفرى بتقديم جملة الشرط ، في الغالب ، على

جواب الشرط ومن الحقيقي أنّ هذا التقديم يستنفر فضول السامع ويشده إلى الكلام ليطلع على ما وراء الأكمة .

ولنتأمل هذا البيت :

ولولا اجتناب الذأم لم يلف مشـــرب

يعاش به ، الا لدي ، ومـــأ كل

هنالك قبل كل شيء عبارة « ولولا اجتناب الذأم » التي يصدق عليها قانون الانتظار النفسي بحيث تشبه مسألة تقديم جملة الشرط على جوابه . وهنالك الفاصل الذي يعزل عبارة «ومأكل» عن معطوفها : «مشرب» . مع العلم أن ذلك الفاصل متلاحم مع ما قبله بمتانة ، ولكنه يترك ثغرة بينه وبين عبارة «ومأكل» ، وهذه الثغرة من الصغر بحيث لا يعوز العقل ردمها بسرعة خلال البحث عن عائدها أو المعطوفة عليه . ونظراً لرشاقة هذا الردم فان العقل سرعان ما يأخذ مكافأة فور انتهائه من الربط ، وهذه المكافأة هي لذة انجاز الربط نفسه . صحيح أن عملية الربط سهلة بحيث لا تحتاج إلى فرحة لدى انجازها ، ولكن الفرحة تتأتى من رشاقة وسرعة انجازها ، اننا نؤديها بسرعة تكاد لا تحس الا برقياً . وفي هذه البرقية تكمن اللذة .

وقد نلمس مثل تلك البرقية في هذا البيت :

وأغدو على القوت الزهيـــــد كماغدا

أزل ، تهاداه التنـــائف ، أطحـل

وهي تتحقق في الفاصل الذي حجز بين الموصوف « أزل » وبين صفته «أطحل » . وكذلك في الفاصل الذي يحجز بين الفاعل وفعله

في هذا الشطر : «قداح ، بكفي ياسر ، تتقلقل » . فقد اقام ، عبر الفاصل ، صورة كاملة ، إذ نحن نتخيل أيدي مقامر مملوءة سهاماً ثم يأتي الفعل وكأنه خبر يضيف شيئاً جديداً إلى السهام (أو يصفها) . وبالتالي إلى الذئاب التي هي مشبه السهام . والحقيقة أن الشنفرى يؤتى درجة راقية من جودة السبك عبر توظيف الافعال لتخدم كأخبار أو صفات .

ثم انظر كيف جاءت اللفظة الاخيرة في الشطر الثاني من هذا البيت خبراً للفظة الاخيرة من شطره الاول :

وفاء وفاءت بادرات وكلها على نكظ مما يكاتم مجمل

وكذلك كيف جاءت اللفظة الأخيرة في هذا البيت فاعلاً للفظة الأخيرة في الشطر الأول :

توافين من شتى اليه ، فضمها كما ضم أذواد الأصاريم منهل

واليك التفاصلات القائمة في هذا البيت :

فعبت غشاشاً ، ثم مرت كأنها ،
مع الصبح ، ركب من احاضة مجفل

لقد فصلت عبارة «مع الصبح » بين « كأنها » وبين خبرها ، كما فصلت عبارة « من احاضة » ، بين الصفة وموصوفها . ومن شأن مثل هذا التفاصل أن يعقد النسيج الاسلوبي للبيت ، أو للصورة مما يزيد في متانته وتماسكه . فضلاً عن أن هذه العبارات الفصلية متلاحمةمع المفصول الاول والثاني معاً .

ثم اليك كيف جاءت لفظة «حثاثاً» كحال يسبق الفعل المرتبط به في هذا الشطر : «حثاثاً إلى مكروهه تتغلغل» .

أما في هذا البيت :

وليلة نحس يصطلي القوس ربُّهـــــا
وأقطعهُ اللائي بهـــا يتنبـــل

فقد حذف كلمة «فيها» التي يتخيل الذهن ضرورتها ، والتي يفترض وجودها بعد كلمة «نحس» . وبهذا الحذف حقق رشاقة رائعة واستفاد من قدرة وعي المتلقي على افتراض اضماريتها . وقد سبّق المفعول به (القوس) على الفاعل (ربها) ، ثم الحق هذا الفاعل بمفعول به آخر يدفع العقل برشاقة إلى البحث عن فعل وفاعل . ثم كان من فصاحته أنه سبق «بها» على الفعل « يتنبل» . ولما كان الجار والمجرور متعلقين بالفعل نفسه ، فاننا لا نستقر الا إذا أتى هذا الفعل الذي يشدهما اليه ويكتملان به ، فما كان منه الا أن ألقمنا ما نحن بانتظاره دون ريث .

وفي هذا البيت :

وأصبح عني بالغميصاء جالساً فريقان : مسؤول وآخر يسأل

نلاحظ إلى أين أخّر اسم «أصبح» ، ونلاحظ كيف قدم الجار والمجرور ، « عني » ، على الفعل المتعلقين به ، «يسأل» ، وكم هو كبير الفاصل الذي يباعد بينهما .

وهو يعمد أحياناً إلى التنويع الصياغي . خذ هذا الشطر مثلاً : «فقلنا أذئب عس أم عس فرعل ؟» ، حيث يقدم الفاعل (المنطقي) على الفعل.

ثم الفعل على الفاعل . وكذلك هذا الشطر : « فقلنا قطاة ربع أم ربع أجدل ؟ » . ويمثل هذا التنويع يبعد الملل والرتابة عن الصياغات والبنيانات التشكيلية أو الاسلوبية .

وانظر الفاصل الذي يحجز بين المبتدأ والخبر المقدم ، مع تلاحمه مع كل منهما ، في هذا الشطر : «بعيد بمس الدهن والفلي عهده » . أما خاتم اللامية فيقوم سبكه على التفاصل أيضاً :

ويركدن بالآصال حولي كأنني

من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل

لقد فصلت عبارة « بالآصال » بين ما قبلها وما بعدها ، كما فصلت عبارة «من العصم » بين «كأنني » وبين خبرها . وكذلك جاءت جملة « ينتحي الكيح » حاجزاً بين أدفى وصفتها . ومع ذلك فان هذا التفاصل متقن التلاحم في الوقت نفسه ، وذلك بسبب من ترابط كل عبارة فصلية مع ما قبلها وما بعدها .

إن هذه الامثلة التي اقتطفتها لا تجسد إلا أبرز النقاط ، إذ أننا في الحقيقة لو تمعنا اللامية لوجدنا قانون التفاصل الصياغي هو النظام السائد في جملة بنياناتها التركيبية . وكذلك لن يفوتنا أن هذه التفاصلات الصياغية هي الملاط الذي يوثق العلاقة بين المفصولين ، ولذا فهي سر اساسي في متانة التركيبات والانشاءات ، وبالتالي في بلاغة اللامية .

وفضلاً عن ذلك ، فان اللامية تمثل السداد اللغوي . بمعنى أن بنياناتها استقامات سوية المسار توصل إلى المعنى الناصع عبر درب ناصعة ، مع الحفاظ على رقي الاسلوب الذي يحققه تعضون التفاصلات مع ما قبلها وما بعدها . وكذلك تحقق اللامية فخامة الاسلوب من خلال طبيعة وخصائص الألفاظ ، ويمكننا أن نجمل هذه الخصائص بما يلي :

١ــ تلقائية الكلمة وعفويتها، أي أنها تنزل في مكانها كما ينزل مسمار في آلة لا يجوز استبداله بسواه . وهذا مما ينفي عن اللغة الاصطناع والافتعال ويؤكد الحتمية .

٢ــ الانضباط : أي حسن ادارة الكلمات والتحكم بها . ان الشنفرى يستعبد الفاظه دون أن يبيح لها أية فرصة لاملاء نفسها عليه .

٣ ــ السمة التجسيدية للكلمة : تلجأ اللامية إلى مفردات من النمط التجسيدي لتحقق غاية اساسية هي فض مدخرات اللاشعور عبر تشخيص المشاعر والصراعات التحتانية . ومن خلال هذه الخصيصة التجسيدية للألفاظ نملك أن نتميز احاسيس الشاعر الناشطة . ان هذه السمة تعني الاعتماد على التصوير البصري ، قبل كل شيء .

٤ ــ مواءمة اللفظ للمعنى : حين يحتاج الموقف إلى تصوير الحركة نجد الشاعر يعمد إلى استعمال الفاظ حركية هي في الغالب افعال..

غدا طاوياً يعارض الريـــح هافيـــاً
يخوت بأذناب الشعاب ويعســـل

تقوم قوة اللغة في هذا البيت على الاكثار من الفاظ تشير إلى الحركة وعلى وجه الخصوص ، إلى التسارع والتباطؤ المتلاحقين ، بحيث جاءت الصورة وكأنها « غلي مرجل » ، على حد تعبير امرىء القيس . وخذ مثلاً كيف صور الانتقالية المتواصلة من خلال عبارة «تهاداه التنائف » في هذا الشطر : «أزل ، تهاداه التنائف ، أطحل » . وحين يأتي البيت ليصور موقفاً أو حالة افقية (أي لا صلة لها بالمسار الرأسي للزمن)فانه يخرج منه اللفظة الحركية في الغالب ، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً :

فلاجزع من خلة متكشف ولامرح تحت الغنى أتخيل

٥ ــ اللفظة جزلة دقيقة ومتمكنة ، أي أنها راسخة في مكانها بشكل طبيعي . فهي جزلة لأنها منتقاة من بين الألفاظ الشديدة الفصاحة ودقيقة لأنها تنقل المعنى كاملاً غير مجزوء، ومتمكنة لأنها تقع في مكانها بغير اصطناع . فكل لفظة في اللامية تشكل انبجاساً من انبجاسات المعنى ، وذلك بسبب من دقتها وحدتها ، وبسبب من رقتها وجرسها وحسن ادا رتها ووقوعها في المركز الذي يجب أن تشغله .

ونظراً لتفرد الشنفرى من حيث شدة عنف الاحساس بمأسوية الحياة (ولن يفوتنا أن هذا ليس إلا بالدرجة فحسب ، إذ نجد الاحساس عينه لدى معظم شعراء الجاهلية) فقد جاءت لغته وسبكه للتعابير أكثر اتساقاً واشد ترابطاً ، اذ أن قوة الاحساس تعني (وتغني معاً) قوة اللغة والصوغ ، كما أن تراص التركيبات والمصوغات مبعثه تراص العواطف . ولنتمثل بالبيت الثاني من القصيدة ، ابتغاء هذا الاتساق والتراص . بوسعنا أن نشطر البيت إلى ثلاث وحدات تبدو في الظاهر متباعدة :

١ ــ « فقد حمت الحاجات» ، (٢) ــ « والليل مقمر » ، (٣) « وشدت لطيات مطايا وارحل » . لو أُخذت كل واحدة من هذه الجزئيات على حدتها ، لرأينا فيها شيئاً من التباعد ، ولكن الموقف (الحالة) لا يكتفي بالتقريب بين هذه المتباعدات . بل يتعدى ذلك الى لحمها لحماً بعيداً كل البعد عن النشوز . ولا يتضح لأذهاننا هذا التلاحم الا من خلال شرح المعنى : هذا وقت الحاجات ، والأمر واضح وضوح الأشياء في ليلة قمراء . فالأهداف ، إذن ، تقصد بجدية .

ولكن مثل هذا التجانس لا يقتصر على المتباعدات وحدها ، بل نحن نلمس تجاور المتضادات والمتباينات بحيث تكوّن مصوغات متناغمة ، في بعض الاحيان : «سرى راغباً أو راهباً ... » ، « ... أهلون : سيد ... » . وحين تبدي الألفاظ الواحدة معنى التقابل بين عنصرين من عناصر الصورة ، وان كان تقابلاً اقتدائياً في كثير من الاحيان ، فان الصورة لا تزداد حركية ، وبالتالي حيوية ، فحسب ، بل هي تتذوب في العقل أيضاً ، بحيث تضفي على المشهد واقعية لها صدق الحضور العياني . لأن من طبيعة العقل استيعاب التقابل وتحقيق انعكاسه والعمل على تخطيه . ولنمثل على ذلك : «هممت وهمت » ، «شكاوشكت» ، «فاء وفاءت» . . . الخ .

ومن المزايا الاسلوبية الأخرى للامية أنها تنهج نهج الا يجاز والرشاقة في التعبير وفض المعنى ، اذ يأتي كل تعبير متضام النسيج ، وما ذاك الا لأن وراءه عاطفة متماسكة ومندفعة إلى ساحة الشعور ، على الرغم من أنها تحاول أن تتنكر لدى اندفاعها ، ولكن هذا التنكر شفاف يمكن استباره ، لأن ابواب الوعي ليست محروسة جيداً ، على حد تعبير شيللر . ولذا نرى كل تعبير يأتي عديم التهلهل ، وما ذاك الا لأن وراءه عاطفة متماسكة وعديمة التهلهل هي الاخرى . فتقوم العاطفة والحالة هذه ، بتنظيم المشاعر . أي بتنظيم جزئياتها داخل الياف نسيج لغوي وتركيبي تندغم لحمته بسداه ايما اندغام ، بحيث يجعلك تكاد تتلمسه بأصابعك. والحق أن خصوبة العاطفة وصدقها هما المسؤلان عن العبارة المحكمة واللفظة المتمكنة الناضرة . كما أن قدرة الخيال على التحكم باندفاع المضمر اللاشعوري إلى ساحة الشعور ، هو من الأمور الجلية بحيث يتبدى معه حسن ادارة الالفاظ والتحكم بمواقعها ، وكذلك نصوغ الصور

وتسلسلها دونما تخالط . ولعل خير مثال تنكشف فيه هذه الاطروحة هو هذا البيت :

ففجوضجت بالرماح كأنها واياه نوح فوق عليساءثكل

ان لفظة «ففجع» التي تتصدر البيت هي افصاح جاهر عن حالة الانفجار التي اصيب بها الشاعر ، وان كان فاعل هذه الكلمة (الشكلي) هو الذئب ، لا الشاعر . اذ ينبغي ألا ننسى لدى قراءة اللوحة الذئبية ان الذئب هو الشاعر نفسه . أما لفظة «ثكل» التي يقفل بها البيت فتزيد نا احساساً بالمأساة . وتكتمل المأسوية بلفظة «نوح» الواقعة في ثناياه ، والتي تخلق ، أو تكمل خلق لوحة تراجيدية تسيطر على المتلقي . ان توزيع الالفاظ الثلاث على هذا النحو الهندسي (استهلال وقلب وختام) هو الذي يضفي بفنيته المتألفة ، وثلاثية ابعاده ، طابع الحزن العميق على الصورة التي يحملها البيت . ولكن حالة الانفجار هذه ، بما لها من قدرة امتصاصية ، يعقبها انصياع تمليه الضرورة الخانقة ، فجاءت الفاظ البيت الثاني ، بتوا تراتها الثنائية ، معبرة خير تعبير عن هذه النزعة الامتثالية : «فأغضى واغضت» ، بعدما «شكاوشكت » ، ثم ما لبث أن « ارعوى وارعوت » . انه الانفراج من خلال النكوص . وفي كل هذا نلمس أثر العامل النفساني على اللغة وتناسجها .

وأياً ما كان الشأن ، يسعنا أن نجمل الموقف اللغوي للامية بثلاث عبارات : (١) حسن ادارة الالفاظ والتحكم بها ، (٢) قوة كل لفظة وحيويتها وبهاؤها ، (٣) جزالة الاسلوب والقدرة على صياغة الانشاءات المرصوصة .

ولكننا نملك أن نأخذ على لغة القصيدة عدة مآخذ لغوية هامة ، لعل ابرزها أنها تجمع اللفظة السهلة إلى اللفظة الثقيلة أو التي تمجها الأذن ، وان كان لمثل هذه اللفظة الثقيلة وظيفة مضمونية . وهذا يعني أن الالفاظ واللغة بوجه عام ليست على سوية واحدة من حيث قربها أو بعدها عن لغة الحياة اليومية . ونحن نملك أن نفسر سر التمايز اللفظي في اللامية على المبدأ التالي : ان الحالات الاكثر وحشية هي التي تتغطى بالالفاظ الأكثر وحشية ، أما الحالات الأرق فهي التي تحملها الفاظ أرق . هذا صحيح إلى أبعد الحدود . ولكن نظراً لأن اللامية تجمع بين اللفظة المألوفة واللفظة الوحشية أو الغريبة مع ظهور التفارق الواضح بين مستويين لغويين لها ، أراني اجنح إلى الظن بأن القصيدة قد عملت الأيدي في لغتها تنقيحاً وتحويراً ، وذلك حين تطور المجتمع العربي في العصر العباسي وعرف الترف الذي يميل بالانسان إلى اللفظة الطرية وينأى به عن الوحشي والثقيل من الالفاظ . فاذا ما أخذنا بالحسبان أن الشنفرى من مواليد عام(٥١٠م)، فذلك يعني أنه من جيل اوس بن حجر، هذا الجيل المعروف بوحشية الفاظه وبدويتها ، الأمر الذي يلفت الانتباه إلى كثرة الالفاظ المتحضرة في اللامية ، وإلى علة هذه الكثرة . غير أن هذا الظن برمته يمكن له أن ينهار إذا ما أخذنا بالحسبان أن اللغة العربية ، واساليب الكتابة ، في اواسط القرن السادس الميلادي ، كانت تعيش مرحلة انتقال من اللغة البدوية إلى اللغة الحضرية ، هذا الانتقال الذي آتى ثماره في اسلوب زهير ولغة الخنساء ، ويمكن لمرحلة الانتقال اللغوي هذه (الناجمة عن سيطرة التجارة الحجازية على وسائل الثقافة) أن تفسر وجود مستويين لغويين في اللامية ، اولهما وحشي موروث ، وثانيهما رقيق وفي طريقه إلى الهيمنة . وقد حقق النمط الثاني هيمنته

فعلاً في القرآن ، بعد أن حقق هيمنة نسبية في شعر زهير والخنساء وجيلهما .

رابعاً ــ التشابيه :

مع أننا كان ينبغي علينا أن ندرج التشابيه تحت عنوان الاسلوب ، فاننا نؤثر أن نفرد لها عنواناً خاصاً انطلاقاً من موقف مفاده أن تشابيه اللامية لا يمكن أن نصدر عليها حكم قيمة الا بمقايستها بتشابيه امرىء القيس ، فارس التشبيه الذي لا يبذه جاهلي .

تنبثق تشابيه اللامية من الواقع لا من التجريد ، وهي لا تؤتي التوفيق الا حين تثير حركة في خيال المتلقي سعياً وراء ادراك العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به . فالتشبيه ، في نظري ، ومضة الانارة التي ينكشف المعنى عبرها بجلاء ، ولكن لهنيهة فحسب ، وذلك كيما يترك لخيال المتلقي ان يبحث عن الترابطات . ان تشبيه الشنفرى لنفسه بالذئب لا يبدو ذا شأن كبير بالنسبة إلى الناقد الفني (الذي لا يستطيع ، أولا يريد ، أن يقرأ اللوحة قراءة تحتانية) مع أن هذا التشبيه هو الذي مهد السبيل أمام تقديم صور هي افتلاذات من نسيج اللاشعور .

فالحقيقة أن الشنفرى يضفي صباغه الروحي على تشابيهه . ولعل خير مثال على ذلك هو هذا البيت :

إذا زل عنها السهم حنت كأنها مرزأة ثكلى ترن وتعول

ان تشبيه رنين القوس بالمرزأة (الكثيرة الرزايا ، لاحظ أهمية كونها على وزن مفعّله) هو أمر لا منطقية فيه ، لأن صوت القوس ، أو السهم ، فيه قوة وهول ، ولا يمكن أن يحتوي على الأسى والحزن

الذي يستدعيه أنين وإعوال « المرزأة » وصراخها . ولكنه في الحقيقة قد سحب حاله الأسيان على هذه الصورة .

أما تشبيه القطا « المتوافية » إلى الماء بقطع الابل المتضامة إلى بعضها عند الينبوع فلا فنية فيه ، ولكنه يحمل صورة الماء والحاجة اليه في روح الشاعر . وكذلك تسقط الفنية عن تشبيه مرور القطا بركب « من احاضة» بسبب من بساطة التشابه بين الحالتين ، ولكن هذا التشبيه يعكس حاجات الشاعر بكل وضوح ، كما أسلفنا .

وإذا ما قارنا تشبيهه للقفر « بضهر الترس » بتشبيه امرىء القيس للوادي « بجوف العير ». وجدْنا الفرق الشاسع البون بين قدرة الخيالين على التصوير التشبيهي . ففي حين يشير التشبيه الأول إلى الانبساط من جهة ، وإلى الانفراج من جهة أخرى ، فإن الثاني يحمل صورة المجهول وعقدة الخوف من إمكانية الضياع ، وكذلك من الانغلاق والضخامة معاً .

أما تشبيها البيتين الأخيرين من اللامية ، فإنهما لا يحملان قيمة فنية تدل على قوة الخيال ، بل تأتي جماليتهما من الجو العاطفي الذي يشيعانه ، فضلاً عن أهميتهما القصوى بالنسبة إلى التحليل النفسي .

خذ هذين البيتين من معلقة امرىء القيس ، أولهما يصور الحركة ، وثانيهما يصور السكون تصويراً تشبيهياً ، وتأمل ما إذا كنت تجد ما يضاهيهما في اللامية :

على العقب جياش كأن اهتزامـــــه
إذا جاش فيه حميـــه غلي مرجـل

كأن أباناً في أفانين ودقه

كبير أناس في بجاد مزمّل

غير أن تشبيهات اللامية أشد امتلاءً بالعاطفة من تشبيهات امرىء القيس التي تثير الإعجاب بفنيتها أكثر مما تحرك فينا مشاعرنا الأعمق .

ومن الغريب أن نجد في اللامية هذين البيتين يتلاحقان :

مهلهلة، شيب الوجوه، كأنها قداح بكفي ياسر تتقلقل

او الخشرم المبعوث حثحث دبره بس أرداهن سام معسل

ففي حين يحتوي البيت الأول على ما لا يقل رقياً عن أنجح تشبيهات امرىء القيس ، نظراً لتجريديته وإدراكه للصفة المشتركة بين تحول الذئاب وتقلقل السهام في يد المقامر ، فإن المرء لا يستطيع أن يدرك فائدة البيت الثاني أو علاقته بهزال الذئاب . ولا يمكن أن يشير إلا إلى كثرة الذئاب واحتشادها . كما لا يمكن أن يأتي موقعه إلا قبل البيت الثاني ، شريطة أن يطرأ عليه تعديل يكيفه مع البيت الثامن والعشرين ، وقد يخطر على البال أن هذا البيت ذو صلة مباشرة ببيت ضائع لم يروه الرواة .

ومع كل ذلك ، فإن التشبيه في كثير من الأحيان يحقق فنية راقية نظراً لما يحمله من العاطفة العميقة (كتشبيه الذئاب بالنوح) ، ولما يستدره من إشفاق على الشاعر (كتشبيه الهموم التي تنتابه بحمى الربع) ، ولما تجلبه من معنى (كتشبيه نفسه بالأفعى العارية) . ولكن هذا الإبراز الأخير للمشبه يتضاءل شأنه أما مهذه التجلية التي يقدمها امرؤ القيس :

كأن ذرى رأس المجيمر غدوة من السيل والغثاء فلكة مغزل

ولكن التشبيه في بعض المواطن من اللامية يغدو ذا قيمة تصويرية تحمل طاقات تعبيرية جسيمة .

ولنقتطف هذا البيت من تلك المواطن :

واطوي على الخمص الحوايا كما انطوت

خيوطة ماري تغـــار وتفتـــل

ان امعاءه تنطوي على الجوع (وهو يعني تتضام وتتلاصق) تماماً كما تتلاحم خيوط الفاتل (صانع الفتيل) الذي يحكم تجادلات الذبالات وفتلها . إن هذا التشبيه تصويري ناجح إلى أبعد الحدود ، وهو يؤتى القوة الفنية من التماثل القائم سلفاً بين الأمعاء الخاوية والذبالات الرخّية . ومصدر هذا التماثل هو حالة الذواء أو الذبول التي تصيب الأمعاء نتيجة لخوائها مما يحيلها فعلاً إلى هيئة أشبه بهيئة الفتيلة . ان ارتخاء ووهن الذبالة هو ما يسحب من مكانه ليرشف على الأمعاء فيفجر المعنى تفجيراً يفرض ذاته على وعي المتلقي .

خامساً ــ القافية :

مما هو بدهي أن القافية هي حقل من الحقول الواجب على الشاعر استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى ، والافلالزوم لها على الإطلاق ، لأنها ستغدو عبئاً على القصيدة تخفض من سموها الجمالي . ولعل القانون الأهم الناظم لمواءمة القافية وجماليتها ، والدال على انتظام آليتها وكمال طواعيتها ، هوهذا : كلما امعنت الفاظ القافية بعداً عن الاضطرارية ، كانت متمكنة في موضعهـــا . ولدى البحث في الفاظ قافية ما ، يفضي هذا القانون إلى مايمكن تسميته بالنقد الموضعي ،

أي تناول كل موضع مأخوذا على حدته وبمعزل عن تساوق لحظات القصيدة. وعند تفحص القافية، تغدو مهمة النقد الموضعي ان يبين مدى فعالية كل لفظة من الفاظ الروي ومدى قدرتها على اداء وظيفتها الخاصة بها . بل ويحق لهذا النقد ان يتساءل عما اذا كان لكل لفظة روي مهمتها المنوطة بها أم أن هذه اللفظة فضل مجاني وزائد عن الحاجة. ويمكن للنقد الموضعي هذا ان يؤدي مهمته فيما يخص القافية للمعنى بالنظر في مدى تعزيز القافية وتوسيعه ، وفي مدى تحريضها للعواطف التي يريد الشاعر ابتعاثها ، وفي اسهامها الإيقاعي وكيفية تعضونها مع موسيقى القصيدة أو جملة ايقاعاتها . وبذلك يتوجب على القافية أن تكشف عن اللون الداخلي للشاعر وأن يقوم ايقاعها بنصيب من نهوض القصيدة بعبء التعبير عن المعنى . وهذا يعني بالضرورة ربط القافية بالايقاع ربطاً يتم من الداخل . ان خير تنسيق للقافية هو ذلك الذي ينظم الفاظ الروي بحيث تفض كل لفظة شذرة من شذرات المعنى للقصيدة عبر تحقيق التكامل بين القافية والإيقاع .

و اذا ما تناولنا قوافي اللامية انبثاقاً عن هذه الأطروحات التي احسبها من المسلمات في النقد . فاننا سنكتشف بسهولة نجاح الروي والفاظه في تحقيق التعبير ية المنوطة به . قبل كل شيء ، دعنا نحدد اوزان الفاظ القافية في القصيدة : ان الوزن : « أفعل » هو الاكثر سواداً، لأن عشرين لفظة قافية من أصل ثمان وستين لفظة تنظمها هذه التفعيلة . ويتلو هذا الوزن من حيث الكم وزن آخر هو « متفعل » الذي ينظم ثماني كلمات . أما « فُعّل » ، و « يتفعّل » و « مفعّل » و« مفعلل » فهي كثيرة أيضاً . وهذه كلها أوزان تشديدية ذات ايقاع ثقيل . أما

الاوزان الخفيفة الرقيقة ، من مثل « يفعل » ، فهي على كثرتها لاتشكل الوزن الاكثر سواداً ، لأنها لاتنظم مايزيد عن اثنتين وعشرين لفظةمن الفاظ قافية اللامية ، أي ثلث الالفاظ فحسب .

ترى ، ماالذي تعنيه هذه الظاهرة (تسلط الاوزان الثقيلة والقاطعة على الفاظ قافية اللامية) ؟ لنلاحظ ، قبل كل شيء ، أن الوزن « أفعل » الذي قد يبدو رقيقاً في الظاهر ، هو في جوهره نصل حاد لما فيه من قدرة على الحسم . وتأتي حسميته ، في ظني ، من كونه يفصل في المفاضلة بين شيئين ، ولذا كان هذا الوزن هو أداة التفضيل في قواعد اللغة العربية . فحين يقول الشنفرى : « فإني الى قوم سواكم لأميل » يحقق ذروة النجاح في استخدام الايقاع الموائم للفكرة ، وذلك لأنهنالك انحيازاً ومفاضلة بين طرفين يجنح الى أحدهما دون الآخر . ولو أنه لجأ الى لفظة « ميال » ، بدلاً من « أميل » ، لما كانت القافية مسخرة في خدمة الفكرة أو في اغنائها وتوسيعها ، وذلك لأن الوزن « فعال » (الذي هو وزن كلمة « ميال ») لايوحي بالمفاضلة بقدر مايوحي بالانحياز ، ولو أن الانحياز يحتوي على المفاضلة اضمارياً ؛ ولكن الوزن « أفعل » يختزن الانحياز والمفاضلة (معاً) صراحة لامباطنة .

إننا لم نجب بعد على السؤال السابق .

أراني مضطراً الى العودة من جديد الى التحليل النفساني السالف ، وذلك نظراً لأن الحالة النفسية للشاعر تعكس ذاتها على القافية انعكاساً مباشراً . وهنا نتجابه مع تأثير النفساني على الفني . لقد سبق لنا قول مافحواه ان الشنفرى يعاني من شرخ كبير في نسيجه النفساني مرده الى تشكل عقدة اللاانتماء الناجمة عن رفضه للمجتمع ، أو عن رفض

المجتمع له . وفي ظني أن هذه العقدة تنطوي على تفتت الشعور بالذاتية ، أي هي تعني قبل كل شيء انعدام الثقة بالنفس ، الأمر الذي راح الشاعر ينفيه من خلال انكار الكثير من الصفات السلبية وابعادها عن الشخصية ، هذا الانكار الذي قد يعني الاكثار منه والتشديد عليه احدى طرق التملص منه . وبالتالي يثير لدينا شبهة وجوده حقاً . ان رفض الجماعة للفرد (والشنفرى قد رفضته عشيرته بسبب من جناياته ، ويثبت ذلك قوله : « ولا الجاني بما جر يخذل » وقوله : « طريد جنايات . . . ») هو المسؤول الاول عن نزع الثقة بالنفس ، وهذا النزع لابد من أن يقود الى محاولة توكيد الذات عبر شتى السبل ، وذلك ماأقدم عليه الشنفرى فعلاً في العديد من أبيات اللامية . وهنا نصل الى النقطة الجوهرية في قضية ايقاعات القافية العنيفة . ان العنف كثيراً مايكون رد فعل انفجاري على اللااعتراف بأهمية الأنا الذي تمارسه الجماعة على الفرد ، وبالتالي فهو نتيجة لفجوات تتمركز في نواة الذات ، او لشروخ حادة وتصدعات عميقة أحدثها الاقتناع بلا أهمية الأنا . انك تقتل الانسان حين تقنعه بأنه تافه . لهذا كله جاءت الايقاعات العنيفة في القافية (وفي القافية على وجه التحديد ، لأنها حافة البيت في القصيدة التقليدية) تعبيراً واسع الأبعاد والتجاوبات عن الصدوع الحادة التي يعاني منها الشاعر . فالحقيقة أن تفجرات روح الشاعر هي المسؤولة عن عنف الايقاع .ففي اللامية ، إذن ، يمثل عنف الايقاع رجعاً لعنف الواقع ، كما تمثل وحشية الالفاظ الرجع نفسه .

ونحن نلاحظ أن معظم الأبيات ذات القافية العنيفة الايقاع في اللامية تنظمها خصيصتان بارزتان : (١) تتراكم الاصوات الحادة

عبر البيت حتى تحقق قفزة صوتية ثقيلة الوقع تنفجر في القافية . (٢) حين يريد الشاعر أن يؤكد ذاته فانه غالباً ما يلجأ الى قافية ذات صوت حسمي الطابع أو تشديدي الايقاع . واليك كيف أن هذا البيت يجمع الخصيصتين معاً :

إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمي تطـاير منه قـادح ومفلل

فلننتبه قبل كل شيء الى الواقع التنبيهي للفظة « إذا » التي تتصدر البيت ، ثم للقيمة الحسمية للفظة « الأمعز » والتقاء حرفي (ع) و(ز) فيها . أما لفظة الصوان فانها ذات قيمة صوتية كثيفة تعبر عن صلابة هذا النوع من الحجارة . ثم تأتي كلمة « لاقى » الطويلة المدة ، ويأتي طولها من حرف الالف الزائدة فيها . وأخيراً جاء بكلمة « مناسمي » ، بدلاً من « أرجلي » أو « أقدامي » ، لما توحي به من ثقل ، عبر صورتها ، ان لم يكن عبر قيمتها الصوتية . أما لفظة « تطاير » فهي ليست أثقل من لفظة « طار » فحسب ، ، بل هي اوسع من حيث المعنى أيضاً ، وبذلك تشدد على القوة بشكل لاتعبر عنه أية لفظة أخرى لها معناها نفسه . وتحمل كلمة « قادح » طاقة صوتية هائلة من خلال بدئها بوقع ثقيل ، وانتهائها بصوت يخرج من قلب الحنجرة . وفي خاتمة المطاف تفضي هذه التراكمات الى الانفجار الصوتي حين تقدم كلمة « مفلّل » ، التي تعني « المهشم » أو « المكسر » ، والتي تحمل عنفاً مصدره الشدة وتجاور اللامين ، الامر الذي يعني أن اللام تتردد ثلاث مرات متلاحقة . انه لايؤكد ذاته بالمعنى فحسب ، بل باللجوء الى الايقاعات والقيم الصوتية التوكيدية أيضاً . أن الايقاع يتكامل مع المفردات والقافية والصورة المضمونية في تأدية المعنى .

ويمكننا أن نجد الحالة نفسها في البيت التالي :

واستف ترب الأرض كي لايرى لـــه
عليَّ من الطول امـــرؤ متطـــوّل

فلنلاحظ هنا كثرة الشدات والسكونات العميقة ، وكيف جاءت القافية في النهاية لتكثف وتلم (معاً) القيم الصوتية للبيت كله . فاذا كانت قيمتا التوكيد الصوتيتان الأكثر بروزاً هما السكونات والشدات الكثيرة ، فان لفظة القافية تجمع هاتين القيمتين بشكل عنيف الوقع . ولعل مما هو شديد البروز أن الشاعر قد بدأ البيت بلفظة عنيفة وختمه بلفظة عنيفة أيضاً ، فكأنما البيت يمثل حفرة تقع بين حافتين تقعان على سوية واحدة .

وحين لاتتراكم الايقاعات الحادة عبر البيت ، فان لفظة القافية تأتي ذات ايقاع سلس لين . خذ مثلاً :

ولولا اجتناب الذأم لم يلف مشـرب
يعاش به ، الا لديّ ، ومأكـل

فاذا مااستثنينا عبارة « الالديّ » ، فان القافية لم تسبقها اوزان عنيفة واصوات حادة ، ولهذا جاءت قيمتها الصوتية متكيفة مع المناخ العام لمعظم البيت . ولكن لماذا وردت عبارة « الا لديّ » وهي تحمل هذه الحدة؟ السبب غاية في البساطة : لأن الشاعر يتكلم عن ذاته في هذه الشذرة ، فهو بالتالي يود أن يؤكد ذاته عبر التشديد على هاتين اللفظتين اللتين تخصانه مباشرة . إذ بهذا النبر الشديد على كل من كلمتي العبارة يلفت الانتباه الى موقفه .

هذا من حيث ايقاعات القافية . أما من حيث تصويريتها ، فان معنى

القافية لايقل فعالية عن قيمتها الصوتية . ولنأخذ هذا البيت مثلاً :

غدا طاوياً يعارض الريح هافياً ... يخوت بأذناب الشعاب ويعسل

من الواضح أن لفظة القافية هنا معطوفة على « يخوت » (ينقض) . وقد جاءت « يعسل » (يمر بلين) لتحول الصورة من شكل الى آخر (من التسارع الى التباطؤ) ، وبالتالي ، لتكمل الصورة من خلال هذا التحويل ، لأن من البدهي أن الذئب لايملك أن يظل مثابراً على انقضاضه ، بل هو لابد له من الهوينى بالضرورة . وفضلاً عن ذلك ، فان تحويل الصورة لايوسع المعنى ويغنيه فحسب ، بل هو يقحم عليه معنى جديداً مفاده أن الذئب حين يسير السير اللين انما يتفرس الأشياء بحثاً عن شيء يأكله . ونحن نستقرىء هذا المعنى من البيت السابق ، وكذلك اللاحق ، إذ الذئب في البيتين يبحث عن طعام . وبذلك تكون القافية هنا تعبيرية التصوير ، وتضيف شيئاً الى المعنى بحيث لايتكامل الا بها . وهكذا تكون قد وظفت خير توظيف لخدمة أغراض الشاعر .

ولنأخذ بيتاً آخر :

مهلهلة ، شيب الوجوه ، كأنها ... قداح ، بكفي ياسر ، تتقلقل

مما هو باد للعيان أن لفظة القافية هنا هي ارتداد على اللفظة الاولى للبيت ، إذ أن ماهي « مهلهلة » لابد لها من أن « تتقلقل » ، أو هي ، على الاقل تحمل قابلية التقلقل ، نظراً لرقتها ووهنها . لقد صور النحول والهزال بهاتين اللفظتين تصويراً يستهدف التأثير على مشاعرنا أو استمالتنا الى وحوشه واستدرار عطفنا عليها . وهكذا جاءت لفظة « تتقلقل » لتغني المعنى وتعمقه ، ولترتبط في الوقت نفسه بالمضمون العام ارتباطاً وثيقاً .

ولنلاحظ ، في البيت التالي ، ارتداد لفظة القافية ، « بسل »(كريهة المرأى) ، على كلمة « مهرتة » (مشقوقة الفم بشكل ممجوج) :

مهرتة ، فوه ، كأن شدوقهـا شقوق العصي ، كالحات وبسل

وبهذا الارتباط نراها تخدم غرض الشاعر في تقديم صورة كريهة للذئاب مردها الى السحق الذي تمارسه الطبيعة عليها .

و ليست هذه الأمثلة هي مجرد اقتطافات مناسبة لوجهة نظري في تلاحم القوافي مع القصيدة وأغراضها بحيث نجد كل لفظة قافية تحقق التمكن الراسخ ، وبالتالي تغني المعنى وتوسعه،فـتخدم أغراض الشاعر ، بل هي مجرد وسائل اشرح بها ما اريد ، إذ الحقيقة ان قوافي اللامية لاتخيب أمل التحليل الرامي إلى اثبات حسن ادارة الفاظ الروي من قبل الشاعر ، وكذلك تحكمه بها ، لاتحكمها بـــه . فكانت الوظيفة الأساسية للقافية هي تعزيز كثافة المحتوى من خلال الامعان في تحريض انفعال المتلقي ، الأمر الذي خلع علي الشكل التماسك المتين . وفضلاً عن ذلك جاءت كل لفظة من الفاظ القافية ، نظراً لتلونها بلون بيئتها ، وطيدة الصلة بالمحتويات المضمونية للقصيدة

سادساً ــ الايقاع :

كنا في النقطة السابقة نتحدث عن ايقاعات القافية ، والحقيقة انه لايجوز فصل تلك الايقاعات عن الوحدة الموسيقية للقصيدة .

وأياما كان الشأن ، فان القانون الموسيقي أو الايقاعي المتحكم باللامية هو هذا : إذا شكل الشطر أو البيت صورة موحدة ليست منقسمة إلى ذرات فان الايقاع يأتي بدوره وحدة صوتية متجانسة ،

أما حين تنقسم الصورة إلى لحظات ، متقابلة أو متتامة ، فان الايقاع ينقسم بدوره إلى اللحظات نفسها ، بحيث يطابق الصورة بدقه. وهذا يعني مرونة الايقاع وفوريته وتأهبه الدائم للحركة . وتلك هي الخصيصة الموسيقية الاولى لكل شعر عظيم . ولنأخذ هذا البيت مثالاً على مانريد :

هممت وهمت ، وابتدرنا ، واسدلت

وشمر مني فارط متمهـــــل

ينقسم الشطر الأول إلى وحدات ايقاعية متنوعة من حيث مدتها وكميتها ، وكذلك من حيث درجة ارتفاعها ، في حين يأتي الشطر الثاني كوحدة ايقاعية متماسكة وطويلة ، وذلك لكي يبين التقابل بينه وبين القطا في الشطر الأول ، ولكي تتناغم وحدة الموسيقى مع وحدة الصورة ، او المعنى ، في الشطر الثاني . وفي حين نراه يتكافأ مع القطافي الشطر الأول ، فانه في الشطر الثاني يرغب في اجلاءتفوقه ، ومثل هذا الاجلاء يحتاج إلى موجة ايقاعية طويلة اشبه بمتوالية موسيقية تفرض ذاتها ، لأنه يغدو اقرب إلى كونه ضربة واحدة ضخمة توجه إلى الخصم . في بداية الأمر منح القطا الفرصة التي منحها لنفسه ، ولذلك قدم تكافؤ الفرص على شكل تقابلات ثلاث تحملها وحدات موسيقية ثلاث ، أما حين شاء أن ينفرد بالتفوق فقد انفرد الشطر الثاني بوحدته الموسيقية . ان احادية الجانب في الصورة (إذ أخرج الخصم منها واستأثر بها) قد اقتضت احادية الإيقاع .

ثم لاحظ في هذا البيت كيف جاء الإيقاع متقطعاً ليناسب شذرات الموقف وتمزقاته :

فأغضى وأغضت ، واتسى واتست به

مراميـــل عزاها وعزتـــه مرمـــل

ان الموقف هنا هو سلسلة من الأفعال المتواترة ، ولذلك جاءت موسيقاها متواترة هي الأخرى . أما من حيث تعضون الموسيقى بالشعور ، فإن الانسيابية الايقاعية التي يتمتع بها هذا البيت هي برهان واضح على حالة التكامل بين العاطفة والايقاع ، أو على انبثاق الايقاع عن مشاعر الشنفرى . ان انفعالاته المتنقلة من حالة حزن الى حالة حزن أعمق قد أملت انتقالية مماثلة في موسيقى هذا البيت :

وفاء وفاءت بادرات ،وكلها على نكظ ، مما يكاتم ،مجمل

ففي حين يبدأ البيت بالاحباط ،فانه ينتصف بترسيخ حس « النكظ » (الجوع) ، ثم ما يلبث أن ينتقل الى تعميق الشعور الشجني بالتجمل على ما يكتمه من احباط . ولما كان المعنى يمثل سلسلة انتقالات شعورية فقد جاء الايقاع ليمثل سلسلة انتقالات موسيقية . هذا فضلاً عن أن مدة كل حركة أو وحدة ايقاعية تتناسب مع مدة انشغال الذهن بالتقاط المعنى أو الصورة التي تحملها كل نقلة .

وكذلك يمكننا أن نتأمل هذا البيت لنرى كيف تنقسم وحداته الموسيقية بانقسام الصور :

فوليت عنها وهي تكبو لعفره يباشره منها ذقون وحوصل

هنا نلاحظ انقسام الشطر الأول الى صورتين : تجاوزه لها ، وتساقطها على الماء . ولما كانت الصورة الأولى أقصر زمنياً من الثانية ، وهو يتعمد ذلك لأنه في مضمار ابرازه لسرعته وقدرته على سبق القطا ، فقد جاءت

ايقاعاتها أقصر من ايقاعات الصورة الثانية التي يتطلب تنفيذ مضمونها وقتاً أطول . وفي وسعنا أن نقطع الشطر الأول على النحو التالي : فعولن فعولن (وهنا تنتهي الصورة الأولى : « فو ليت عنها ») ، وفاعلاتن مفاعلن (التي تستغرق الصورة الثانية : « وهي تكبو لعقره ») . ومما هو واضح ان تفعيلة الصورة الأولى أقصر من أي من تفعيلتي الصورة الثانية . أما الشطر الثاني من البيت ، فإنه لما كانت صورته واحدة لا تقبل الانقسام ذهنياً ، فقد جاء ايقاعه وحدة متماسكة لا تقبل الانقسام بدورها .

ولنأخذ هذه الأمثلة كذلك :

فعبت غشاشاً ، ثم مرت كأنها
مع الصبح ركب من احاضة مجفل
وآلف وجه الأرض عند افتراشهـــا
بأهدأ تنبيـــه السُّناسن قحـــل
واعدل منحوضاً كأن فصوصه
كعاب دحاها لاعب فهي مثل

في البيت الأول : انقسمت المعاني الى أفلاذ صغيرة ، او الى توافدات متلاحقة ، فانقسم الايقاع بدوره الى وحدات تطابق أفلاذ المعنى . وفي البيت الثاني لا ينقسم المعنى في أي من الشطرتين ، ولهذا حافظت كل شطرة على وحدتها الموسيقية . أما الشطر الأول من البيت الأخير فيتوقف ايقاعياً عند لفظة « منحوضاً » توقفاً جد قصير بسبب من وجود السكون التنويني الثقيل الذي يساعده على الانتقال من طرح ذراعه الى تقديم صفاتها. وفي الشطر الثاني لا تقبل كلمة « كعاب » ان تشكل وحدة موسيقية على الرغم من انتهائها بسكون ، وكذلك ترفض هذا التشكيل عبارة « كعاب

دحاها » ، على الرغم من انتهائها هي الأخرى بالسكون الممدود . وعلة ذلك أن أياماً منهما لا تشكل صورة متكاملة ، أو جزءاً متكاملاً من صورة. ان وحدة الذرة التصويرية ، على الأقل ، هي التي تشكل منظومة موسيقية. وهذا يعني أن طول الوحدة الايقاعية يتناسب طرداً مع طول الفسحة الزمنية التي تشغلها الصورة ، أو انقساماتها الذهنية .

ولنلاحظ كذلك ان رشاقة الانتقال من جزيء تصويري الى سواه تصطحبها رشاقة في الانتقال الموسيقي أيضاً :

وليلة نحس يصطلي القوس ربها واقطعه اللاتي بها يتنبـــل

ان عبارة « يصطلي القوس ربها » هي تفتيح لعبارة « وليلة نحس » . ولكن انتقال المعنى من الواحدة الى الأخرى جاء خفيف الحركة ، مما أدى الى خفة انقسام وحدتها الموسيقية فتحققت رشاقة الانتقال .

ولكن السمة الطاغية على موسيقى اللامية هي أن ايقاعاتها جهورية ثقيلة الضربات في الغالب ، وقد بينا السبب حين تحدثنا عن ايقاعات القافية : إن حدة الايقاع تعلل عمق الانفعالات والشروخ في نسيج النفس . ولكن هذه الموسيقى تحقق الانسياب في المواقف العاطفية الشجية ، فيسير بتؤدة تناسب الأسى المنشود . وهذا يعني ان الموسيقى تتنوع بتنوع المضامين . زد على ذلك أن القصيدة تدرك ما في اللفظة من فتون بدائي ، ولذا نراها تمارس توليف الألفاظ بحيث تتحقق لها بدائية الايقاع الخلابة ، وبحيث تستبقي مع ذلك كل ما تحمله هذه الالفاظ من قدرة على الجزم والقطع .

وزبدة القول أن الايقاع تصويري ، أو مسرحي ، بمعنى أن حركته تعكس كلاً من حركة الاحداث وانفعالات الشاعر إزاءها في الوقت

نفسه ، أي هي تتعاضد مع المضمون أيما تعاضد . ولعل الشعر الجاهلي هو موسيقى الجاهليين . وهذا يعني أن دراسة موسيقى شعر الجاهليين وحدها كفيلة بأن تشرح لنا روحهم وخصائصهم النفسية .

سابعاً – الشعور :

تعمل المقاصد الشعورية للامية بناء على أعظم خصائص الشعر الجيد : يطرح الشاعر عاطفته منتظمة انتظاماً داخلياً بحيث تملك أن تنظم انفعالاتنا وعواطفنا وأن تنسقها وتحشدها لتقف الى جانب الشاعر بعدما أحست بصدق مشاعره . وأهم مزايا العاطفة التي هي من هذا القبيل أنها بعيدة كل البعد عن الميوعة :

أديم مطال الجوع حتى اميته واضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل

ان الانفعالات منضبطة أشد الانضباط ، على الرغم من أنه يحاول تصوير بؤسه بكل مأسوية . وسر هذا الانضباط أنه يطرح التعاسة بصلابة وتجلد ، أي برجولة البدوي المكتملة . وإذا كانت محاولة استدرار عطف الآخرين من قبل أي شاعر يطرح نفسه مظلوماً هي نوع من التردي في العواطف والاسفاف في المشاعر ، فإن الشنفرى ينجو من هذا الفخ عبر اتخاذ الأشياء بديلاً عن ذاته ، اوانتهاج اساليب يعبر بها عن أحواله بشكل غير مباشر . فهو يستدر عطفنا على الذئاب لا على نفسه بصورة مباشرة ، مع انه في الحقيقة انما يتحدث عن نفسه عبر الذئاب . والأعظم من ذلك أن هذه التقنية قد جاءت تلقائية دون أن يحس بها الشاعر نفسه .

بيد أن الأهم من ذلك جملة هو شعور الشنفرى بكلية القهر ، والشعور الكلي صادق بالضرورة ، بمعنى أنه يعاني فعلاً لا زيفاً ، لأنه ينأى بنفسه

عن التضخم والذاتية الباهتة .ولهذا كانت مشاعر الشنفرى متماسكة وصلبة دون تورم ، ومنضبطة دون انكماش . ويتأتى تماسكها من توحد الشاعر بموجودات الطبيعة المقهورة والتي يستغلها أحسن استغلال لحمل حاجاته وانفعالاته .

ولست أرى موجباً للاسهاب في التحدث عن الحالة الوجدانية للشاعر ، لأن التحليل النفساني الذي اسلفناه يفي بهذا الغرض الى حد بعيد .

ثامناً ــ الخيال والتصوير :

يعتمد الخيال التصويري في اللامية على التشابيه ، من جهة ، وعلى الطاقة الايحائية للفظة ، من جهة ثانية ، أكثر مما يعتمد على الاستعارات ؛ التي هي لب الشعر وسر جماليته . ومع أن مفردات الصور ، في الغالب منطقية الترتيب ، فإن كل لفظة تحمل انبثاقاً من انبثاقات المعنى ، وذلك بسبب من دقتها ، ومن تناسجها وجرسها ، وكذلك بسبب من بهائها وحيويتها . ويشعر المرء ان المبدأ الأساسي لنفسانية اللفظة في اللامية ، ولطاقتها التصويرية ، هو هذا : اللفظة الأقسى للحالة الأقسى . فالحقيقة أن جمالية اللامية تتقوم على صدق المشاعر وعمق الانفعالات ، من ناحية ، وعلى حسن تدبير اللغة تدبيراً اقتصادياً ، وعلى تواؤم الايقاع مع المواقف ، من ناحية أخرى ، أكثر مما يتقوم على بهاء التصوير ورونق الخيال .

وأياً ما كان الشأن ، فإن اللامية لا ينهض التصوير فيها على مبدأ عام واحد . ولكن المبدأ الأشد بروزاً والأكثر عمومية من سواه هو أن الخيال فيها نزاع الى تجسيد الانفعالات ومسرحتها ، والى تشخيص المحتويات النفسية ، أي تحويلها الى شخصيات وأحداث درامية . ولهذا السبب بات

من المحتوم أن تلجأ إلى معجم ليس بالتجريدي ، بل أن تعتمد في لغتها على مفردات لها القدرة على الحركية والتجسيد ونقل المحسوس . ولهذا أتت اللامية وهي تنعدم فيها الاسفافات ، بحيث يتعذر أن نجد بيتاً فقيراً بالقيمة الفنية . وسر ذلك هو أنها تحقق ذرى نجاحها حين تحاول أن تمسرح الانفعالات .

واذا كانت لا منطقية العلاقة بين الألفاظ هي أساس التصوير العظيم ، كما أعتقد ، وكما بينت في مقالات سابقة ، فإن الشنفرى كثيراً ما يحقق النجاح في مضمار التصوير ، بناء على هذا المبدأ ، مع أن لا منطقية الترتيب اللفظي ليس بالسائد في اللامية ، ولا في الشعر الجاهلي بعامة . ففي قوله « فؤاد مشيّع » يقيم علاقة لا منطقية بين هاتين اللفظتين ليكني بهما عن شجاعته ؛ إذ تعني لفظة « المشيّع » من كان في شيعته ، أو في مجموعة من الصحب ، ومن تكن حاله هي هذه لا يمكن أن يشعر بالوحشة أو الخوف . ونحن نجد كهذه الصورة واحدة أخرى تقوم على مبدئها نفسه ، ولكنها تناقضها في المعنى :

ولاخرق هيق كأن فـؤاده يظل به المكاء يعلو ويسفل

فمن اللامنطقي أن يكون هنالك طائر « المكاء » (وهو طائر يرتفع في الجو ويهبط مطلقاً صوتاً غير مفهوم) داخل الفؤاد ؛ ولكن هذه اللامنطقية تلفت الانتباه إلى قوة الصورة وطاقتها التعبيرية . كما ان لفظتي « يعلو ويسفل » لا تؤمنان الحراك للصورة ، وداخلها ، فحسب ، بل هما تعكسان حالة الفؤاد المرتعد الذي تعلو ضرباته فزعاً وتكاد تنحبس انفاس صاحبه من شدة الخوف .

والحقيقة أن لوحة الذئاب تبلغ الذروة الكبرى من حيث طاقتها

التصويرية ، ذات المنهج الاضفائي ، لا لأنها تجسد الانفعالي وتجعل اللا منظور منظوراً فحسب ، بل لأنها تملك خصائص فنية أخرى أهمها القدرة على التصوير التشبيهي المعمّق للحالة الموصوفة ، والقدرة على توظيف اللغة توظيفاً إيحائياً يستثمر الطاقة النفسية للكلمات ، بحيث تأخذ الصورة أبعاداً لها من السعة والطول ما يملك أن ينقل أعماق المعنى وابرازه ناصعاً ضاغطاً على القوى الادراكية للمتلقي . ان تجسيد المشاعر هو واحد من أنجح التقنيات في التصوير الفني ، لأن الألفاظ تغدو ذات طاقة تصويرية وتتحول إلى حوامل جسمانية ثنائية المحمولات : فهي تنقل الداخلي على أنه روح ، أو معنى ، متشخص في موضوع ، وتنقل الخارجي على أنه موضوع مستقل عن الوعي . إذ يمكن النظر إلى الذئاب على أنها ذئاب ، أي كائنات تعيش واقعاً وتجابه المعاش بسلوكاتها القائمة عيانياً ، كما يمكن حسبانها اقتطاعات من النسيج اللا شعوري لخالقها ، في وقت واحد .

غير أن اللامية تحقق فتوحات تصويرية جمة خارج لوحة الذئاب أيضاً. ولعل هذا البيت هو أبرز تلك الفتوحات . :

دعست على غطش وبغش ، وصحبتي

سعار وارزيز ووجر وافكل

تنهض عظمة هذه الصورة على مبدأين : أولهما لامنطقية العلاقة بين الدعس و « الغطش والبغش » (الظلمة والمطر) ، وكذلك بين الصحبة و « السعار والارزيز والوجر والافكل » (الجوع والتجمد والخوف والرعدة). أما ثانيهما فهو النجاح في تجسيد المجردات ، هذا التجسيد الناجم عن العلاقتين السابقتين نفسهما .فحين دعس على الظلمة فقد نزع عنها كيفيتها التجريدية وأحالها إلى مجسد . وحين أقام علاقة صداقة مع الجوع والتجمد

والخوف والرعدة ، فإنه قد فعل ما فعله بالظلمة. ان الانفعالات ، وكذلك الغرائز تتجسم وتتحول الى عيانات . وهذا ناجم بالطبع عن شدة معاناتها. ومن الجلي أن الشاعر يحاول هنا أن يقيم نوعاً من الانتماء . ولأنه انتماء انفعالي وغرزي يمارس عليه القهر ، فإنه بالضرورة انتماء سلبي مرفوض من قبل الشاعر نفسه . وهو موظف في الظاهر لابداء جبروت الشنفرى ، أي هو من باب الفخر بالذات ، ولكنه في الغالب محاولة لاستدرار عطف الجماعة ، أو الآخر ، إذ يخفي هذا البيت تحته جوهراً نفسانياً مؤداه أن الشاعر يخاطب الجماعة قائلاً : بدون انتمائي اليكم فلن يكون لي انتماء الا الى « السعار والارزيز ... » .

ويصدر قسم كبير من قيمة هذه الصورة عن الطبيعة الوحشية لألفاظها. فهي ، عبر جلافتها ، أقدر على تصوير الجلافة التي تمارسها الأشياء على الشاعر . هذا فضلاً عن أن العلاقات القائمة بين حروفها (وهي علاقات جلفة إلى حد بعيد) تملغم الايقاع والصورة الذهنية بحيث تضفي على الجو حالة ضاغطة وشاقة . فتجاور حرفي العين والطاء ، في كلمة « غطش » ، بل وانتهاؤها بحرف الشين الذي يزيدها وحشية ، وترابط حرفي الغين والشين في كلمة « بغش » ، وكذلك لفظه « سعار » التي توحي ببربرية الغرائز ، ولفظه « وجر » ذات الايقاع الحسمي ، كل هذا يسهم في توسيع أبعاد الصورة واغنائها بالطاقة الناقلة للمعنى .

والحقيقة أن التصوير الناجح في اللامية يمكن ان ينهض على مبدأ آخر هو قدرة الصورة على الانفتاح والتوليد . ولنأخذ هذا البيت مثالاً :

ويوم من الشعري يذوب لوابه أفاعيه في رمضائه تتململ

قبل كل شيء نراه يكني عن شدة الحر بعبارة « يوم من الشعرى » ، وفي هذا سحب لحالة على أخرى ، وكذلك هو يجعل للنهار لعاباً يذوب ، ولعله يوحي بذلك إلى السراب الذي يرى في الصحراء والذي تتناسب شدته مع نسبة اشتداد سطوع الشمس . وفي الشطر الثاني يسحب صفة شيء على شيء آخر عندما يحول الرمل إلى « رمضاء » لتنفتح هذه الصورة الثانية على الأولى وتنميها . فهو بذلك يولد (عبر هذا التنامي) الصور بعضها من بعض. ويبلغ هذا الانفتاح والتوليد ذروته عند لفظة « تتململ » التي توحي بمنتهى الشعور بالضيق والتقلقل . فهي تستدعي إلى الذهن صورة رجل يتقلب في فراشه وقد جفاه النوم بحكم قلقه أو أرقه . فالافاعي ، اذن ، تشوى على الرمل الذي استحال جمراً ، ولكن ما « يتململ » في الحقيقة هو روح الشاعر . فمهمة هذه الصورة هي القفز بمعنى الشطر الاول إلى أفق حسي معزز .

والحقيقة ان اللامية تعمد أحياناً إلى تقنيات تصويرية تقوم فقط على حسن توظيف لفظة ما بحيث تتحول هذه اللفظة ، بالاشتراك مع لفظة أخرى ، بالطبع ، إلى صورة لها كافة مقومات الصورة ، وذلك بالاعتماد على الفتون البدائي لصورة اللفظة ، وكذلك الفتون البدائي لايقاعها . ولدينا على ذلك الكثير من الشواهد . ومنها ، على التمثيل ، لفظة « قحل » في عبارة « السناسن قحل » ، حيث تقام علاقة بين الصفة والموصوف ذات بعد فني ينبثق عن تعميق الوصف الذي يتأتى بدوره نتيجة لسحب القحل من الطبيعة على الجسد . انه لا يوحي عبر هذه الشذرة بتشارك الموجودات كلها بخصيصة واحدة فحسب . بل هو يؤثر فينا من خلال ايقاظه لمشاعر الرعب المصحوب بالشفقة ، نظراً لحالة التأثر التي تنتابنا أمام الانسلاب

من الطاقة الذي تحمله هذه الشذرة التصويرية . زد على ذلك أنه ، من الناحية الفنية ، قد استعار هذه اللفظة من حيث تصدق منطقياً إلى حيث تفتق المعنى تفتيقاً حتى لتنبش كامل أبعاده وتكشفها .

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النحو من التخييل لفظة « ضاحياً » في هذه الشطرة : « فاما تريني كابنة الرمل ضاحياً » . فهي في الحقيقة نقل للمعنى إلى أفق أرقى ، فلو قال « بادياً » لجافته البلاغة . لقد استفاد من صورة تألق الأشياء في رونق الضحى وشده نصوعها ، فسحب هذه الصورة من الطبيعة ووظفها في تعميق أو تجلية المعنى المقصود . ان لفظة « ضاحياً » وحدها تشكل صورة قائمة مكتفية بذاتها ومتعضونة مع بقية رقعة الصورة العامة ، وكذلك هو حال لفظة « عاملتين » في هذا البيت :

وخرق كظهر الترس قفر قطعتـــــه
بعاملتين ، ظهره ليس يعمـــــل

فقد استخدم هذه اللفظة لتنوب مناب رجليه ، وذلك عبر استغلال وظيفة هاتين الرجلين لتكون بديلاً عنهما . والأهم من ذلك هو الايحاء الذي تتركه هذه الكلمة . ففي مضمار تفاخره بنفسه وبقدرته على الركض تصلح لفظه « عاملتين » لتعزيز شعورنا بعظمة رجليه وكفاءتهما في هذا الحقل . وقد عزز الموقف نفسه من خلال لفظة القافية ذات الارتباط الوثيق بالعاملتين . فقد خلع على القفر عدم قابليته للاجتياز ليعزز في أذهاننا قدرته الخاصة على ذلك . ولعل مما يرسخ هذا التعزيز أن تأتي الصفة المنفية : « ليس يعمل » ، متجانسة من الناحية اللغوية مع صفة الاثبات : « عاملتين » .

والحقيقة أن الشنفرى يحسن التصوير باللفظة في كثير من الأحيان . فحين يقول « قادح ومفلل » ، بدلاً من « شرر وفتات » ، فإنما هو يعرف كيف يوظف الحس اللغوي توظيفاً تخييلياً . زد على ذلك أنه كثيراً ما يلجأ إلى استخدام الصفة بدلاً من الأسم ، وبذلك يحول هذه الصفة إلى صورة ، أو إلى جزء من صورة شديد البروز بين عناصرها . فلفظة « أزل » ، مثلاً لا تعني الذئب الا لأنها صفة من صفاته . أما لفظتا « مراميل ومرمل » فهما تبلغان المعنى إلى ذروته لما لهما من قدرة على تصوير الجوع . وبدلاً من كلمة « ذراع » نجده يستخدم لفظة « فارط » ، التي تعني « متقدم » . وعوضاً عن متنه يستخدم لفظة « أهدأ » التي تعني : الشديد الثبات . وكذلك هو يستعير الصفة « منحوضاً » لتنوب مناب ذراعه مرة أخرى ، وهي لفظة تعني : ما هو قليل اللحم .

ولك أن تلاحظ الطاقة التصويرية التي تحملها لفظة القافية في هذا الشطر : « ولامرح تحت الغنى أتخيّل » . فهي تعني « أتكبر » ، ولكنها ، في الحقيقة ، ذات استطاعة تعبيرية أجسم من مرادفتها هذه ، إذ تذكر بالخيال (الظل) الذي هو ليس هوية الشيء أو حقيقته ، كما تذكر بالخيّال الذي يمر مروراً سريعاً حتى يكاد لا يرى . فهي ، اذن ، تشير إلى السرابية وتعذّر الرؤية على البصر . وكذلك هو حال لفظه القافية في هذا الشطر : « سؤولاً بأعقاب الأقاويل أنمل » . وفي حين أن بعض الشراح قد فهمها بمعنى « أنمُّ » ، من « النميمة » ، مما يسقط عنها الفنية والقيمة التعبيرية ، فإني أفهمهما بمعنى : أزحف كنملة ، إذ للنملة في زحفها خصيصتان : الدأب ، والتسلل بصمت . والحقيقة أن هذا ما يريد الشاعر قوله ، أي أنه لايدأب على طلب القيل والقال باسلوب همسي أشبه بسير النمل الدؤوب.

وقد أوحى زحف النملة بهذه الهمسية ايحاء لا مباشراً يخسره البيت إذا لم نفهم كلمة « أنمل » وفقاً لشرحنا لها .

بقيت مسألة هامة تتعلق بقدرة الألفاظ على النقل ، بل وعلى تصوير ما هو داخلي ، عنيت كثرة الألفاظ الدالة على الجوع والحاجة إلى الطعام ، إلى حد نملك معه أن نقول بأن غريزة الطعام مسؤولة إلى مدى بعيد عن انشاء اللامية . إن هذه الكثرة من الألفاظ الطعامية الدلالة تعكس ما كان يعانيه الشاعر من قهر أمام هذا الدافع ، وان كنا لا يعوزنا الدليل المباشر على تبين حالة الجوع ، ولا سيما في لوحة الذئاب ، تلك الحيوانات المهزومة شر هزيمة أمام الجوع ، كما لايعوزنا الدليل على حالة العطش التي تبديها طيور القطا . بل ان في لحاق لوحة القطا للوحة الذئاب (الجوع) صلة بين الجوع والعطش ، فهو يعبر عن العطش في اللوحة الثانية ، بعد ما عبر عن الجوع المقهور والمهزوم في اللوحة الأولى . فالذئاب هي بالدرجة الأولى احاسيسه بالجوع ، أو تقنيته المسرحية في التعبير عن الجوع . ولايمكن ان يبتكر هذه الشخوص الحيوانية الامن مارس الجوع حقاً فسحب احساسه به إلى تصوره كقانون للكائنات الحية طراً . ان الشنفرى الجائع يحسب أن كافة الموجودات جائعة . والحقيقة ان تردد الفاظ الجوع والعطش والطعام والشراب بين الفينة والأخرى انما يشير إلى حالة الشاعر استناداً الى المبدأ النفسي المعروف والذاهب الى أن الانسان يداوم على التحدث عما ينقصه أو ما يحتاج إليه . وكلما ألحت الحاجة إلى اشباع دافع ما كثر التحدث عن هذا الدافع وما يتصل به . والعكس صحيح ، بمعنى أنه كلما كثر التحدث عن دافع ما ألحت الحاجة إلى اشباعه .

تاسعاً ـ مقارنة :

لدى صدم اللامية بمعلقة امرىء القيس لا تعوزنا الوسيلة الى تبين حقيقة مفادها أن المعلقة تتفوق فنياً على اللامية ، سواء من حيث القدرة على التشبيه أو الوصف أو التصوير بعامة ، ولكن العين البصيرة لن يفوتها ادراك تفوق اللامية في مضمار الشعور والعاطفة والانفعال ؛ ولما كان من سمات الشنفرى أن يتحسس تلازم عناصر التجربة عبر المأسوية التي تتخلل الأشياء ، فقد جاءت قصيدته أقل تفاصلاً من أية قصيدة جاهلية أخرى ، على الرغم من حضور الحس التراجيدي في معظم الشعر الجاهلي . فإذا كانت مأسوية الحياة هي الضرورة التي توجد الأشياء ـ وفقاً لرؤية الشنفرى ـ فإن الاحساس بهذه المأسوية هو الضرورة التي ترصف انعكاسات الأشياء على صفحة الوعي رصفاً متلازماً متضاماً . وهذا هو العامل الذي خلص اللامية من التفاصلات الفجائية الحادة التي تتصف بها معلقة امرىء القيس ، مثلاً ، على الرغم من أن هذه التفاصلات لا تعدو كونها ظاهرية فحسب ، أي توافدات متنوعة لحالة واحدة . ولكننا ينبغي الا ننسى ان كل قصيدة جاهلية هي وحدة على الرغم من تباعد وحداتها الجزئية تباعداً سطحياً . وتتجلى هذه الوحدة في كون التفاصيل المتباينة والعناصر المتفارقة انما تتمحور حول شخصية الشاعر .

لا مراء في أن طرفة أس جذري لتيار التفلسف في الشعر العربي القديم برمته ، غير أن تفرد اللامية بالاحساس بمأسوية العيش احساساً لا يرى للوجود قانوناً الا القهر ، يضعها فوق معلقة طرفة ، على الرغم مما يتمتع به هذا الانسان الحساس من شعور تراجيدي بالحياة . ولا ريب في امتياز شعور كل من الرجلين بالكونية والشمولية ، ولكن ما يميز

شعور هذا عن ذاك هو أن طرفة يعاني ما ورائية (ميتافيزيقية) الوجود الانساني ، في حين يعاني الشنفرى من اجتماعيته . ان القهر الاجتماعي الذي يعيشه صاحب اللامية يحول دون تفكيره بأزمة الوجود . ومع أن طرفة كان قد تعرض إلى درجة ما من نبذ الجماعة له (« تحامتني العشيرة ... وافردت افراد البعير المعبد ») ، فإن هذه الدرجة لم تكن حادة على مايبدو ، أو لم تكن لها حدة اللا إنتماء الذي يعيشه الشنفرى وتزعزع غريزة النحن لديه . هذا فضلاً عن أن طرفة يجد تعويضه حين يلتفت الى المجون العابث ، وان كان مجونه رفضياً يستهدف استئناف العيش وفقاً لفلسفة مفادها وجوب وجود حضارة لا قمعية في علاقاتها الاجتماعية . وعندما يعزف طرفة عن استشعار أزمة الوجود ويتحول إلى اللهو ، إلى التهام الهنيهة قبل أن تنفلت من عقال الزمن ، فإنه لا يفارق حالة التحسس التراجيدي للوجود فحسب ، بل يترك الباب مفتوحاً أمام الشنفرى ليتفوق عليه ، لا لأن اللهو سيء في ذاته ، بل لأنه يجد مخرجاً للأزمة ، وهو مخرج الظافر المستنكف عن « الارعواء » أمام القمع . أما الشنفرى فليس أمامه الا أن « يرعوي » . وهذا يعني أن صاحب اللامية أشد معاناة من طرفة بما لا يقاس ، إذ شتان بين من « لواه القوت من حيث أمّه » وبين من يعيش على هذا النحو :

نداماي بيض كالنجوم وقينة تروح علينا بين برد ومجسد

وإذا كان طرفة قد استغرق في تبيان المفارقة بين عالمي الموت والحياة ، فإن الشنفرى منهمك في تبيان التشابه الناصع بين عالمي المجتمع والطبيعة ، إذ أن كائنات الطبيعة مقهورة كالكائنات الاجتماعية سواء بسواء . وهنا يفارق الشنفرى الرومانسيين تفارقاً انشعابياً حاداً . ففي حين وجد هؤلاء في الطبيعة عالم الطوبى الذي يحلمون به ، فقد وجد الشنفرى في هذه الكائنات

حالة الانهزام التي يلاقيها الفرد في المجتمع . غير أن رومانسيته – على الرغم من كل ذلك – تنبدى في ايثاره للموجودات الطبيعية على بني البشر .

انتحال اللاميـــة :

أورد القالي في أماليه (الجزء الأول ، منشورات دار الحكمة – لبنان ، ص ١٥٥) ما نصه : « حدثني أبو بكر بن دريد أن القصيدة المنسوبة إلى الشنفرى التي أولها :

أقيموا بني أمي صدورمطيكم فإني الى قوم سواكم لأميل

له ، وهي من المقدمات في الحسن والفصاحة والطول ، فكان أقدر الناس على قافية » .

ويتمسك المستشرق الفرنسي بلاشير بهذا الزعم ، ويوسعه بحيث يحيل إلى الانتحال مجمل شعر الشنفرى . ويقول بصراحة أن اللامية « قصيدة مصنوعة . . . ويظهر أن صانعها خلف الأحمر » (راجع « تاريخ الأدب العربي » ، المجلد الثاني ، ترجمة ابراهيم الكيلاني ، ص ١١١) .

غير أن هذا المستشرق لا يبين لنا ، عبر التحليل ، عن سبب انتحال اللامية ، بل هو لا يقدم أي سبب ذي كفاءة علمية ، بل هو يكتفي بالذهاب إلى أنها منتحلة . والحقيقة أن جزءاً من أخذ مهمة تحليل القصيدة على كاهلي إنما يستهدف دحض التهمة العارية كل العري عن الصحة ، الفرية التي يفتريها هذا المستشرق الذي أطعن بعلميته ، نظراً لأن منهجه تقريري لا تحليلي . ولست أرى لسلسلة الهادمين للتراث العربي من نهاية ، فما أن مات مارجوليوث حتى طلع علينا بلاشير ، الذي لا ندري من سيتولى الزمام بعده . أما أن الأستعمار يقف وراء هذه النزعة التدميرية

فهذا مما لا ريب فيه ، وأما أن الصهيونية تدعمه وتسانده ، فهذا ما يتوقعه كل عربي مخلص .

وعلى أية حال ، فليسمعني هذا البلاشير الذي أظنه لم يزل على قيد الحياة :

أولاً — يقول بلاشير : « بيد أنه لم يُشَر إلى وجودها إلا في بداية القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي » . لست أدري كيف ارتكب بلاشير هذه الغلطة . ولا أتورع عن أن أبدي ارتيابي بأنها ليست غلطة بقدر ما هي دسيسة . إذ مما لا شك فيه أن اللامية قد شرحها المبرد (٢١٠ — ٢٨٥ هـ / ٨٢٦ — ٨٩٩ م) أي في الربع الثالث من القرن الثالث الهجري . وإذا ما علمنا أن خلف الأحمر قد عاش في القرن نفسه حتى لتكاد سنة ميلاده تعادل سنة ميلاد المبرد ، فإن أمر الانتحال ما كان ليخفى على المبرد ، وهو العلامة الكبير . والأهم من ذلك أن المبرد يشير إلى أنه قرأ اللامية على أبي العباس أحمد بن يحيى ، وهو يعني ثعلب المولود عام ٢٠٠ هـ/٨١٥ م . فكيف يدعي بلاشير والحالة هذه أن اللامية لم يشر إليها إلا في بداية القرن الرابع الهجري ؟ علينا أن نذكر دوماً أن اللاشعور يوجه السلوك .

أما بخصوص ما أورده القالي (الذي لا أظن بلاشير يستند إلى سواه) فقد قال بروكلمان : لقد عاش القالي في بغداد بين سنتي ٩١٥ — ٩١٧ م ، أما أبو بكر بن دريد فقد نزل بغداد سنة ٩٢٠ م ، بعد ما ارتحل عنها القالي بثلاث سنوات ، الأمر الذي يعني أن القالي هذا لم ير ابن دريد على الإطلاق .

ثانياً — ثمة أمر جدير بالحسبان وهو أن يكون الشعوبيون هم الذين

لفقوا هذه الفرية إبتغاء تشويه التراث العربي الذي كانت تفاخر به العربُ العجم . وكي يمكنوا من خلع الصدق على الفرية فقد ألصقوها برجل مشهور بسعة علمه وقدرته اللغوية وحسن اطلاعه على الشعر . وقد يعني هذا أن الأعاجم هم الذين دسوا في أمالي القالي ذلك الخبر الذي يفتقر إلى الدعائم .

ثالثاً — من الخطل أن يكتب شاعر قصيدة خالدة كاللامية لينسبها إلى رجل آخر . فلماذا لم ينسب خلف الأحمر اللامية إلى نفسه يا بلاشير !؟ ألأن أحداثها تدور في العصر الجاهلي ، أو في الصحراء على الأقل ؟ حسناً . أفما كان بوسع من له طاقة على كتابة اللامية أن يوجه موضوعها بحيث يتناسب مع عصره وأحواله الخاصة ؟

رابعاً — ان خلف الأحمر هذا ، مهما يبالغ في علمه وتفقهه باللغة العربية ، لن يستطيع اتقان هذه اللغة كالعرب أنفسهم ، بل ليس في وسعنا ، نحن عرب القرن العشرين ، أن نتقن لغة الجاهليين ، إذ لكل عصر لغته وطرائقه التعبيرية . إن الأعاجم لم يتقنوا العربية في أي يوم من الأيام اتقان الجاهليين لها ، وأكبر دليل على ذلك أسلوب ابن المقفع الذي تتبدى فيه الصنعة والافتعال ، بل الركاكة أحياناً ، علماً بأن ابن المقفع هذا قد ولد وتربى بين العرب ، فما بالكم بخلف الأحمر الذي جيء به مسبياً إلى المجتمع العربي ، كما يقول صاحب الفهرست ؟ ولن يكون بلاشير نفسه ، وهو من قضى عمره يدرس العربية وآدابها ، بأحسن حالاً من ابن المقفع إذا ما حاول أن يكتب بالعربية وفقاً لأساليبها القديمة ، لا الحديثة . ولقد قرأت بعض كتابات المستشرقين العربية ولاحظت الركاكة بكل يسر .

وقد لا نعدم هنا من يجابهنا بسيبويه كحجة ضد زعمنا هذا ، قائلاً : كيف كان سيبويه ، إذن ، واحداً من أكبر علماء اللغة العربية ، إن لم يكن أكبرهم على الاطلاق ؟ حسناً . قبل كل شيء يجب أن نأخذ بالحسبان أن كتاب سيبويه قد اجتمع على تأليفه « اثنان واربعون انساناً منهم سيبويه » ، كما يقول ابن النديم . والأهم من ذلك أن سيبويه هذا ليس معجمياً Lexicographer ، وإنما هو بالدرجة الأولى رجل نحو ، أي مقعّد للغة أو منظّر . وهذا أمر يختلف كثيراً عن إدراك طاقة المفردات واستيعاب علاقاتها (المعنوية لا النحوية) بعضها ببعض . ربما لم يكن الجاهليون يعرفون شيئاً من قواعد لغتهم ، أعني أنهم لم يكونوا يدركون قنوناتها ، وإن كانوا يجيدون تطبيق هذه القنونات التي تتآلف المفردات وفقاً لها لتكون تركيباً . ولكنهم مع ذلك كانوا أهل فصاحة ولسن يمكنهم بالسليقة من إنشاء البنيانات اللغوية المتماسكة ، لأنهم يدركون اللغة بحسهم البدائي . أما سيبويه (ومعه أعوانه) فقد استطاع أن يستنبط (استنباطاً) قنونات النحو العربي من تطبيقاته الجاهلية . وهذا يتضمن ، اضمارياً ، أن قواعد اللغة العربية هي من إنشاء الجاهلية ، وإن لم تكن هذه القواعد إلا مجرد أعراف غير مكتوبة ، بل مطبقة على النصوص فقط . ان من السهل على المرء أن يلاحظ القنونات من تطبيقاتها . هذا فضلاً عن أن طاقة سيبويه النحوية أمر يختلف عن الطاقة المعجمية للألفاظ ، هذه الطاقة التي هي من اختصاص من يعيشها بدائياً وتلقائياً ، لا تدريسياً وتعليمياً .

ومما يثبت الأصالة المعجمية للغة عند الجاهليين هو أن تقعيد اللغة العربية قد تم في المراكز المتحضرة ، أما الطاقة المعجمية للغة فقد ظلت

في البادية ، والدليل على ذلك أن سكان المدن كانوا يرسلون أبناءهم إلى الصحراء ليكتسبوا هذه الطاقة من الأعراب (الأصمعي ، الجاحظ ، المتنبي) . فإن كان خلف الأحمر هذا قد حقق تلك القدرة المعجمية التي تؤهله لسبك قصيدة متينة اللغة كاللامية ، فذلك يعني أن الحركة المعجمية في عصره قد بلغت ذروتها، لأن الوعي ليس عملية فردية، بل هو نتاج بلوغ المجتمع مرحلة ما من مراحل التقدم . ولكن الحركة المعجمية عهد ذاك كانت ما تزال في بدايتها ، أو أقله بعيدة عن النضج ، وإلا فكيف نفسر إرسال المتنبي في القرن الرابع الهجري إلى البادية ليتعلم العربية — إن لغة المتنبي نفسها لا تداني لغة اللامية جودة ، بل نحن لا نجد لغة تضاهيها منذ ما بعد القرآن حتى اليوم . كما أن لغة الشعراء المعاصرين لخلف الأحمر (أبو نواس وبشار وأبو تمام والبحتري) بعيدة كل البعد عن أن تشبه لغة اللامية . أضف إلى ذلك أن الانحطاط اللغوي يمكن أن نجد له إرهاصات في شعر ذلك العصر .

خامساً — إن الوعي من صنع الواقع ، أي أن عقلاً معيناً ، حساً معيناً ، شعوراً معيناً ، خيالاً معيناً ، روحاً معيناً ، لا يصنعه إلا واقع معين . وبالتالي فإن قصيدة معينة لا ينتجها إلا شرط حضاري معين . فالممارسات التي يكشفها الشاعر عبر اللامية لا يمكن أن يكتب عنها إلا امرؤ عاشها حقاً . إن خلف الذي قضى عمره في مدن العراق المتحضرة يومذاك ، لم يكن بوسعه أن يتصور ذئاباً جائعة ومقهورة إلى هذا الحد ، ولا أن يتصور شعره دون ترجيل مدة عام كامل ، ولا أن يصف « سناسنه » بلفظة « قحل » . لم يكن بوسعه أن يتفاعل هذا التفاعل الذي لا يصدر إلا عن بدائي يعيش حقاً بين الذئاب ، ولا أن يشعر بكونه

واحداً من « الأراوي » التي لم يرها هذا الخلف في حياته . إن صدق العاطفة — الشيء الذي بينه التحليل ، والذي يمكن له أن يزيد في تعميق تبيانه — يعني صدق الأحداث وعمق تأثيرها في نسيج الروح ، لأن العاطفة ، شأنها في ذلك شأن الطاقة الكهربائية ، لا تأتي بالمجان ، إذ لا بد لها من مثيرات في الواقع الموضوعي القائم خارج الوعي ؛ وصدق الأحداث يعني أن كاتب اللامية لا يمكن أن يكون إلا صعلوكاً ، نظراً للصفة الصعلوكية للأحداث والتجارب التي تتناولها . أما مفردات الجوع والعطش والحاجة إلى الطعام والشراب التي تثابر على تواترها عبر القصيدة تواتراً عفوياً ، بل لا شعورياً في بعض الأحيان ، لا يمكن أن تبرهن إلا على أن صاحب اللامية قد عانى طويلاً من الجوع والعطش ، الأمر الذي لا يمكن أن يكون خلف الأحمر قد عاشه . ان من يفترضون أن خلف قد كتب اللامية لا يملكون أن يزعموا كونه انتحلها قبل أن يصبح فقيهاً لغوياً كبيراً ، وذلك نظراً لمعجميتها العظيمة . حسناً . ان عالماً هذا شأنه لا يمكن أن يجوع ويعطش في عصر الخلفاء الذين كانوا يدفعون وزن الكتاب ذهباً . ولا يمكن لعاقل أن يقنع إلا بأن مبتكر لوحة الذئاب هو رجل شديد المعاناة للدافع الغذائي ، الشرط الذي لا يمكن أن يتوفر لأية مدينة عراقية في العصر العباسي الذهبي . أنا لا أشك بأنه كان هنالك فقر مريع في ذلك العصر ، ولكنني لا أصدق أن يكون الجوع قد بلغ بالناس في تلك المرحلة حد انعدام الطعام . فمن الواضح أن صاحب اللامية كان يفتقر إلى أي طعام تقريباً .

وأخيراً يبقى احتمال واحد فحواه أن خلف الأحمر هذا كان يصنع بعض الشعر وينسبه إلى الجاهليين ، ولكنه شعر هزيل حتماً ، إذ لو كانت

لديه القدرة على كتابة قصيدة مثل اللامية لكان شاعراً عظيماً يستطيع أن يبذ جميع معاصريه من الشعراء . إن شاعراً هذا شأنه لا يمكن أن يخفى على عصره . كما أن شاعراً أصيلاً له هذه القدرة تأبى دوافعه الجمالية والنفسية إلا أن يكشف عن شاعريته .

وأنا لا أعارض أن يكون البيتان الثامن والتاسع من اللامية منحولين ، وربما كان خلف الأحمر ، أو سواه ، هو من دسهما في القصيدة ، وتأتي ريبتي بهذين البيتين من كونهما يفارقان في تركيبهما اللغوي الأسلوب السائد في اللامية ، ويخرجان بعض الشيء عن مضمونها .

الترتيب

بقي لي أن أقدم اعتراضاً صغيراً على ثلاثة من ترتيبات اللامية أتيح لي الاطلاع عليها . أولها الترتيب التقليدي ، وثانيها ترتيب المستشرق الانجليزي ريد هاوس (الذي ترجم اللامية إلى الانجليزية (١٨٨١) بعدما ترجمها المستشرق الفرنسي سلفستر دي ساسي (١٨٢٩) ، والمستشرق الألماني ريس (١٨٥٣) وثالثها ترتيب الدكتور محمد بديع الشريف .

ففي رأينا أن الأبيات (٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦) من التصنيف التقليدي يجب أن تقع بعد البيت الستين ، وبذلك يأخذ هذا البيت الأخير رقم (٥٧) .

خلاصـــة

يتعاضد الإيقاع والحركة والخيال (الصور) والعلائق اللغوية في اللامية لتحقق نوعاً من التكامل يخرجها في زي فني متناسق وعظيم ويرفعها إلى مصاف أوابد الشعر العالمي القادر على مقاومة الزمن ، لأنه يخاطب أعمق أغوار النفس البشرية ، هذه الأغوار التي تحقق ثباتاً عالي النسبة . وليس هنالك من عنصر شعري في اللامية يعمل بوهن أو دون الدغام وتعضون مع بقية العناصر ، ولعل هذه أهم سمة من سمات الشعر العظيم . أما حدة الإيقاع ، وأهمية القيم الصوتية ، فتتناسبان مع صخب الانهيارات الداخلية للشاعر ، ومع الشروخ العميقة في نسيج روحه .

ولقد استطاعت اللامية ، بما أوتيت من فنية نادرة ، ولا سيما حسن توظيف الطاقة الشعورية للغة ، أن تجعل المنظور والمحسوس شديدي النصوع أمام الحواس ، وذلك نظراً لشدة ضغط العيانات والوقائع على روح الشاعر . ولهذا يشعر قارؤها أن الصور ، وكذلك المفردات ، ذات لحم وردي طري وغض يمكن أن يشم ويذاق ، حتى عبر الجلافة العجيبة لبعض الكلمات . ولعل أول وظيفة يؤديها الشعر الجاهلي بعامة ، واللامية بخاصة ، هي أن هذا الشعر يجعل الحواس تأكل وتشرب ، وبالتالي تنمي الانفعالات الداخلية الصادقة .

دمشق ، في الخامس من كانون
الاول ، ١٩٧٤

الخيال والصورة
في الشعر الجاهلي

في يقيننا أن تحقيق ذروة في نقد الأدب يكمن – أو هو ينبغي أن يكمن – في أن يكشف الناقد عن جملة القوانين العامة التي تحكم مرحلة أدبية بعينها ، تماماً كما يسبر المنظّر الاجتماعي مجمل القنونات التي تنظم السيرورة الكلية لحقبة تاريخية هي قيد الدرس . ولذا ، فإن النقد في أرقى حالاته وأشكاله هو بلوغ أو إصابة التعميمات والكليات المستقرأة من تحليل النصوص الأدبية . ولا ريب في أن هذه القنونات المتفاعلة داخل لحمة القصيدة ، وفي نتاج حقبة أدبية كاملة ، لا يتيسر اكتناهها إلا بالانطلاق من الجزئي باتجاه الكلي ، أو من الخاص نحو العام ، نظراً لمحايثة العام للخاص ومباطنة الكلي للجزئي ؛ أي من خلال عملية استقرائية تنهج نهجاً تحليلياً – تركيبياً يقدر على رفع الخصوصيات ، أو القوانين الجزئية المتماثلة ، إلى درجة قانون كلي واحد ، أو مجموعة قوانين كلية تعد بمجملها حزمة من القواعد المتحكمة بعالم الإنشاء .

إلا أن هذه المقالة ستتخصص في البحث بتلك القواعد أو القوانين الناظمة للصورة ولنهاجية الخيال في الشعر الجاهلي ، لا بالقواعد التي تنبني القصيدة – ككلية ذات قوام ذهني أو نفساني – وفقاً لها . ولكننا قبل الولوج في مبحثنا نؤثر أن نقدم تعريفات لمقولات بعينها ، وفقاً لرؤيتنا الخاصة لها :

أولاً – الخيال : هو الفعل النفساني المكلف بصياغة الصور وتنسيقها في أنظومة أحادية البنية . فهو بذلك مسؤول عن الصياغة والتلاحم معاً . إنه يصوغ ويلغم ما يصوغ في بنية عضوية واحدة .

ثانياً ــ الصورة : هي صيغة جزئية ينسجها العقل ليخزن فيها تمثل الذات لشذرة من شذرات الموضوع ، ومنسوجة صغيرة يودعها انفعال الداخل أمام الخارج ، مما يخول لنا حق تصورها كخزان صغير يحتقب كلاً من التصورات الذهنية والتفاعلات النفسية المتخارجة ، أي رؤية الداخل للخارج ، من جهة ، واستجابته لهذا الخارج ، من جهة أخرى .

ثالثاً ــ الرمز : هو الكهف الطلسمي الخازن لكنز المعنى الكامن وراء ظاهر التصورات والمخبوء داخل خلايا القصيدة وخلف أليافها ، والحامل بالتالي لمكنونات النفس دون أن يبيح للوعي حق ابرازها ودفعها إلى السطح . لهذا ، فهو عمق أو بعد من أعماق أو أبعاد المعنى .

رابعاً ــ الموقف أو الحالة : هو الصورة التي تتراكب فيها جملة من الأفكار الجزئية أو الصور الصغيرة التي تكونت عبر التذهن أو الانفعال لترقى بالعقل إلى مستوى ما من مستويات الادراك . فهو في الفن يقابل المفهوم في المنطق ، لأنه بنية أو صيغة خيالية لموضوع ما تتمرأى فيها العاطفة والمشاعر . ولئن كانت الصورة جزءاً من الموقف ، فإن الموقف جزء من المعنى ــ المعنى بوصفه جُمّاعية مجردة تندرج ضمن جُمّاعية أشمل منها ، من جهة ، وبوصفه استشرافاً شمولياً كلياً للواقع ، من جهة أخرى . فالموقف أو الحالة هو الموضوع وقد تجوهر في الوعي تجوهراً انفعالياً لا ذهنياً . واللحظة الطللية هي من بين أبرز المواقف أو الحالات في الشعر الجاهلي .

خامساً ــ الاحساس : هو مرتبة شعورية واعية يتفوق فيها العنصر الخيالي على العنصر العاطفي .

وليس عبثاً أننا قدمنا هذه التعريفات ، إذ نحن نزمع أن نجس المسألة التالية : إلى أي مدى أسهمت الأخيلة والصور في صياغة المواقف والمفهومات والحالات في القصيدة الجاهلية ، وإلى أي مدى أسهمت هذه العناصر نفسها في تشكيل المعنى . ولن يغيب عن بالنا أن الوعي الجاهلي كان يعبر عن ذاته داخل القصيدة بالدرجة الأولى ، إذ يكاد النثر الجاهلي الا يكون شيئاً بالمقارنة مع الشعر .

وأياً ما كان الشأن ، فإن في ميسورنا أن نناقش القوانين التالية ، على أنها السنن العامة المتحكمة بالخيال الجاهلي لدى تشكيله للصور ، وكذلك بوصفها الخصائص التي تتصف بها آلية هذا الخيال ، والمميزات التي تدمغ مبتكراته ـ الصور .

أولاً ـ قانون الوقائع والمعطيات الموضوعية :

لعل القانون الأشد عمومية (إن لم يكن القانون الكلي الشمولي) الناظم للخيال الجاهلي ، والمتحكم بصياغة الصور ، هو أن القصيدة تنسج لحظاتها التصويرية والذهنية انبثاقاً من الوقائع والمعطيات القائمة التي تكتنف الذات ، أي أن الصورة تخرج من الواقع كمعطى قبلي يسبقها ويشرطها في آن معاً . وهذا يعني أن الخيال ينسج ألياف الصور لا من ذاته بوصفها فراغاً سابقاً على التجربة ، بل هو يقوم بعمله فيصوغ منشآته من مادة تجربته المعيشية . وإذا كان الخيال البدائي يقحم على الوقائع ما ليس فيها فيضفي عليها هالة اسطورية أو معنى مغيباً ، وذلك استجابة لحالات الخوف من ظواهر الطبيعة ، فإن الخيال الجاهلي (الذي لا يمكن أن يعد إلا مرحلة بدائية عليا لها خصائص تميزها عن البدائية

الدنيا) يتعامل مع الوقائع على أنها موضوعات مستقلة عن الوعي في كثير من الأحيان .

وتتأتى قدرة الصورة الجاهلية على التوصيل من هذه الخصيصة ، لأن البيئة تحضر أرضية مشتركة بين الشاعر وجمهوره ، أي هي تقيم تواطؤاً قبلياً بين الطرفين يؤدي وظيفة تيسير التوصيل وجعل الصورة قادرة على أن تغدو ناقلاً جيداً للمعنى . دعنا نمثل على ما نريد بهذا البيت الذي يصف به لبيد ناقته :

فلها هباب في الزمام كأنهـــا صهباء خف مع الجنوب جهامها

(هباب : نشاط . صهباء : سحابة حمراء . خف : أسرع . جهام : سحاب أراق ماءه) . فلكي يتمكن من تصوير نشاط الناقة ، قدم لنا سحابة دلقت ماءها فتفتت إلى قزعات أخذت الريح الجنوبية تسوقها بسرعة تشبه نشاط الناقة ، أو يشبهها بنشاط الناقة . فمما لا لبس فيه أن صورة الحركة في الشطر الثاني من البيت قد انبثقت من صورة السحاب (المطرود بالريح) كمعطى سابق على صياغة الصورة ، أي أن الواقعة (حركة السحاب) بوصفها مفهوماً حركياً ، هي الأرضية التي أطلعت الصورة .

أما التجربة كمادة خام تنسج الصور من أليافها فتتبدى جهاراً في قول أبي ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها

لا مراء في أن المنية ، وهي من المعنويات المجردة ، قد تجسدت ههنا على شكل وحش ينشب مخالبه في حيوان ضعيف . وبدهي أن

يقدم المجتمع الرعوي مثل هذه التجارب التي قد يراها الانسان يومياً ، الأمر الذي مكن الشاعر من سحب واقعة الافتراس الحيواني على مفهوم ذهني خالص قطف الخيال عناصره من هذه التجربة ليصوغ منها ذلك المفهوم .

وليست الصور هي وحدها التي تنبثق هذا الانبثاق ، بل ان المواقف ـ الحالات ، أو مفهومات الوجدان ، إن صح التعبير ، ترضخ هي الأخرى لمثل هذا التشكل . دعنا نتفحص هذا الموقف الذي صاغه الأعشى في معلقته :

ماروضة من رياض الحزن معشبـــــة
خضراء جاد عليها مسبـل هطـل
يضاحك الشمس منها كوكب شرق
مؤزر بعميم النبت مكتهـــــل
يوماً بأطيب منها نشر رائحـــــة
ولابأحسن منهـا إذ دنا الأصُـل

أمامنا الصور تتسلسل باطراد متناسق :

١ ـ الروضة المعشبة الخضراء الكائنة على مرتفع من الأرض (ان ارتفاع الروضة يفتح الأفق واسعاً أمام الخيال ويجعل من الصورة انفتاحاً على آفاق أخرى) .

٢ ـ نبتها الريان يدور مع الشمس (الأمر الذي يزيد في ألقه ، من جهة ، ويهبه الحركة ، لا الجمود ، من جهة أخرى) .

٣ ـ النبات تام الاكتمال (وهنا يتدخل مفهوم النضج ليزيد

الصورة رونقاً وعمقاً معاً ، ويجعل هذا الموضوع المطروح للمقارنة بموضوع آخر شيئاً حاضراً في ذهن السامع) .

٤ — رائحة المعشوقة الفوّاحة الفائقة لرائحة الروضة .

٥ — جمال المعشوقة الفائق لجمال الروضة ، حتى عند الأصيل (إذ لعل الرياض تبلغ ذروة رونقها في الأصيل) .

يستطيع الخيال المتلقي أن يقسم الصور هنا إلى قسمين متعارضين ، بل ومتعضادين ، على الرغم من تشابههما ، إذ من البدهي أن المشبه يقارب المشبه به من كل الوجوه أو من بعضها . ومن تضادهما هذا ينتج الموقف . فالبيتان الأول والثاني يشكلان صورة واحدة (الروضة مع جملة محمولاتها) ، والبيت الثالث يشكل بدوره صورة واحدة (الفتاة بتفوقها على الروضة) . والموقف الذي يتكون من هذا التصادم هو التفوق نفسه . ولهذا ، كان الموقف شكلاً من أشكال المفهوم ، ولكنه مفهوم يتحدد في الوجدان ، على الرغم من أن للتذهن دوراً كبيراً في صياغته .

وبطبيعة الحال ، لن تفوتنا حقيقة فحواها أن الصور جملة قد انبثقت من الواقعة المعطاة سلفاً والسابقة على الوعي . ولما كان الموقف قد اتخذ هذه الجزئيات (الصور) لبنات في عملية انشائه ، فإنه بدوره انبثاق من المعطى كذلك ، إذ من المنطقي أن نشوء بنية ما يتحدد بنشوء العناصر المكونة لها .

ولنا أن نذهب إلى أن هذا القانون الكلي الحضور في الصور الجاهلية يمكن تفتيته إلى عدة قوانين جزئية يتمرآى ذلك القانون الأعم في كل منها :

أ ـ **قانون الطبيعة** : وهو يعني ـ أول ما يعني ـ أن ظواهر الطبيعة (وهي معطيات موضوعية ووقائع قائمة في ذاتها ومستقلة عن الوعي استقلالاً مطلقاً) تمثُل في الصورة مثولاً كلياً ، في كثير من الحالات ، بحيث تبدو الصورة وكأنها احتقاب للظاهرة وتشرب لها (مزق الغيم التي تسوقها الرياح في بيت لبيد الآنف الذكر) ، أو هي صدور عن الظاهرة وانبثاق منها . كما يعني أن ثقل عناصر الطبيعة وضغطها الدائم على الروح الإنساني وامتلاء حضورها في الوعي ، ومداومتها على هذا الحضور باستمرار (وذلك لأن البدائيين ظاهرات طبيعية ، وحلول في القائم الطبيعي) ، هو من الدوافع التي توجه السلوك الصياغي ، وتتحكم بالخيال أثناء اقامته لمعمار الصورة ، وتدفع الوعي نحو الانطلاق من الطبيعة كمعطى ، كمادة أولية للانشاء والنسج. ولهذا نجد الخيال قادراً على مساوقة الصور المنبجسة من الطبيعة وتوزيعها بانسجام على رقعة الموقف .

ويتحكم قانون الطبيعة هذا ـ عبر تحكمه بالصورة ، من جهة ، وعبر انصياع الخيال للظواهر ـ يتحكم بالمفهوم والمعنى بوصفهما تجريداً للوقائع ، بحيث تغدو القصيدة الجاهلية (في الغالب ، أو في كثير من الأحيان ، على الأقل) افرازاً ذاتياً للطبيعة . ولذا كانت جملة الأنماط التصويرية التي نراها في الشعر الجاهلي تخفي وراءها فلسفة خاصة بالطبيعة ، فحواها أن الإنسان البدائي هو ـ جسماً وروحاً ـ نتاج مباشر للظواهر الطبيعية ، بل هو ظاهرة يعسر فرزها عن رقعة الواقع الطبيعي . كما تنطوي هذه الفلسفة على أن الطبيعة هي مصدر الوعي وينبوعه .

والملحوظ تماماً أن شعر الصعاليك ، لا سيما لامية العرب ، هو الأكثر تأثراً بالطبيعة وبالصدور عنها . وفي هذا الشعر لا تكوّن الطبيعة جُمّاعيّة تجريدية مستقلة عن الوعي استقلالاً مطلقاً ، بل هي ، في الغالب الأعم ، مثول يتخلل الذات حتى نواتها ، بحيث تسهم ظواهرها في تشكيل بنية الوعي من الداخل ، أو هي تدخل في تركيبه ، على الأقل ، وينعكس هذا التداخل بوضوح في التماثل القائم بين الشنفرى وذئبه في اللامية .

ب ــ موضوعية الصورة : تطغى الموضوعية او الخارجية على الصورة بحيث تبدو (في كثير من الاحيان) وكأنها مجرد انعكاس للواقع في الوعي ، أو هي ، على الاقل ، تحتوي على نسبة من الوقائعية اكثر مما فيها من ذاتية :

تسمع للحلي وسواساً إذا انصــرفــت
كما استعان بريح عشرق زجــل

(عشرق : شجيرة لها أكمام فيها حب صغار ، إذ اجفت فمرت بها الريح تحرك الحب ، فشبّه صوت الحلي بخشخشته . الشنقيطي) .

ان الموضوعية لم تتحكم بصورة الشطر الاول من البيت فحسب (صورة الحلي الموسوس) ، بل هي تحكمت بالتشبيه أيضاً . إذ نرى أن وسوسة الحلي هي تماماً كوسوسة اكمام العشرق حين تحركها الريح . وبذلك جاءت كلتا الصورتين خارجية ، كأنما الذات طفيفة الأثر على كل منهما ، بحيث لانشعر أنهما مشربتان بلعاب الروح ، بل هما مطليتان به وحسب .

جـ ــ مادية الصورة : بدهي ان الارتكاز على الواقعة والظاهرة

الطبيعية كمعطى بشرط تشكل الصور ، سيجعل المضمون الداخلي للصورة يجنح نحو المادية ، أعني أن المادة تشكل العناصر الجزئية المكونة للصورة . وهذه نتيجة منطقية لفجرية الوعي البدائي ، ولانعكاسية الموضوع في العقل . ففي البيت الأخير ، مثلاً ، نجد في الصورة الاولى « الحلي » و« الوسواس » (وهو مفهوم مادي ،لأنه صوت ، من جهة ، ولإنه من فعل المادة المحسوس ، من جهة أخرى) ، كما نجد في الصورة الثانية « الريح » و « العشرق » ، وكذلك وسوسة العشرق الكامنة خلف الصورة. وفي مقدورنا أن نستخلص من الصورة الثانية أن الخيال الجاهلي ليس مادي المنزع والمضمون فحسب ، بل انه منفتح على مضامين مادية أيضاً ، أي أن ماتفضي اليه صوره هو مادة .

على أن طبيعانية الصورة وموضوعيتها وماديتها ، وباختصار ، جملة خصائصها الوقائعية ، تدفعنا الى البحث في مسألة التجريد والتجسيد في الشعر الجاهلي .

يميل العقل البدائي في الغالب الى تجسيد المجردات ، وقلما يجنح الى التجريد ، أو ماكان منه على درجة راقية . ولهذا ، كان الشاعر الجاهلي ميالاً ، في الغالب الأعم ، نحو التعيين ، دون أن يكثر من تجريد العيانات واحالتها الى أخيلة معماة . واليك كيف أحال امرؤ القيس صورة الليل المجردة الى تشخيصات مادية ذات ثقل عياني متموضع :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبـــه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل
الا أيها الليل الطويل ،الا انجلي ... بصبح ، وماالاصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومـــه ... بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصامها ... بأمراس كتان الى صم جندل

لعل الخصيصة الاساسية للصورة عند امرىء القيس هي حركيتها الداخلية ، هذه الحركية التي تبثها في هذا الموقف عبارتا « كموج البحر » و « أرخى سدوله » . فالخيال (القادر دوماً على أيقاظ احاسيس هاجعة فيه) يستطيع أن يتابع موج البحر وهو يقوم بعملية المد والجزر التي لا تفتر ، كما يملك أن يتصور السدول وهي تتراخى بالتدريج . غير أن الافعال : تمطى ، أردف ، ناء ، لاتثير في الخيال صورة الحركة اثارة تامة ، على الرغم من اشارة الفعل دوماً الى عمل في الواقع الموضوعي ، بل ان هذه الافعال — على النقيض من ذلك — تدفع الخيال نحو تصور السكون الثقيل جداً . والحقيقة ان هذه الوظيفة التي أدتها الافعال أيما اداء (وقد اسعفتها في ذلك الأسماء : صلبة ، أعجازاً ، كلكل ، لما لها من ثقل في اللفظ والايقاع ، من جهة ، ولما لمدلولاتها من وزن جسماني وحضور مادي أيضاً على خلق صورة لسكون أو ثبات اشبه بالكابوس) ، هي الآلية الداخلية للتصور النزاع نحو التشخيص أو تجسيم المجردات . ولكي يزيد في كابوسية الموقف وسكونه الخانق فقد شد النجوم إلى حبال محكمة الصنع ، وشد الثريا إلى جلمود يوثقه اليه بحبال من الكتان . ومع ان هذا التوثيق فعل حسي لأنه يشد اجساما إلى أجسام ، فان الخيال يلعب دوراً كبيراً سواء في انتاجها أو في تمثلها . وهنا يكمن سر جماليتها ، اذ أن كل مايستفز الخيال ويدعوه إلى العمل والنشاط السريع هو فن رفيع حقاً . والأهم من ذلك كله ان السكونية التي اضفاها خيال الشاعر على الموضوعات في هذا الموقف — الحالة تناسب مناسبة تامة تحويل المجرد الى مجسد ، وذلك لأن من سمات المجسدات أنها ساكنة في الغالب !

ولكننا للوهلة الاولى للمس التناقض في الصورة « وليل كموج البحر »، ففي حين يريد السكون والثقل فقد شبه الليل بالموج المتحرك . بيد أننا سرعان مانصل الى غاية هذه الصورة ذات المنزع التجسيدي حين نذكر أن موج البحر يؤدي وظيفتين في الواقع الموضوعي : ١ — غمر منطقة رملية من الشاطىء واخضاعها لنفوذه اخضاعاً كاملاً ، تماماً كما يغمر الليل الشاعر ويخضعه لنفوذه ؛ وهذه هي الوظيفة النفسية الاولى للصورة . ولقد أجلى البيت الثالث ذلك الخضوع الكامل بكل أبعاده . ٢ — يترك الموج دوياً حسياً في أذن المتفرج عليه . وفي تشبيه الليل بالموج تستدعى هذه الحالة المدوية الثقيلة لتشترك الأذن بثقل الليل ، وهذا الشعور هو الغاية النهائية للصورة وللموقف برمته . ان امرء القيس يريد أن ينقل الينا الشعور بثقل الليل بكل الوسائل الممكنة . وهنا تتبدى امامنا الوظيفة الثانية للصورة : اجتلاب الشعور بالثقل عن طريق السمع . ان اشراك اكبر عدد ممكن من الحواس في تمثل الصورة هو فعل من أفعال الخيال الناجحة . ولعل أبرز نجاحات الخيال في التصوير يتأتي حين تكون الصورة سمعية وبصرية معاً . وهكذا فان امرء القيس قد اكد السكون عبر الحركة القائمة في هذه الصورة ، اذ أن ثقل الموج في الاذن يوحي بسكونه ، على الرغم من أن الخيال يتحسس حركيته ويتابع تحركه .

ومما تجدر ملاحظته على الصورة التي ترسمها هذه الابيات الخمسة النزاعة نحو نقل حالة ثقل الليل عبر سكونية الأشياء وضغطها على الحواس ؛ هو التدرج المنطقي في الحركة ، أو في تراخيها ، أو اتجاهها نحو الاستقرار . ففي حين ابتدأت هذه الحركة صاخبة (موج البحر) فإنها سرعان ما خففت من غلوها واندفاعتها لتنساب بهدوء (أرخى سدوله) . أما في

البيت الثاني فقد غدت ضرباً من الحركة السكونية ، أو الحركة الصامتة (ان جاز هذا التعبير) ، أعني الحركة التي تبتغي السكينة وتسعى اليها ، من ناحية ، والتي تحمل ثقلاً أشبه بالسكون ، من ناحية أخرى . وإذ يطلب الشاعر من الليل أن يتحول الى صباح (وهذه حركة ذات قفزة نوعية ، لأن الشيء ينتقل عبرها الى ضده) فلا يتحقق له هذا الطلب ، إنما يقيم في الموقف خيطاً فاصلاً بين كافة أشكال الحركة التي يحتويها البيتان السابقان ، وبين السكون الراسخ الذي يعبر عنه البيتان اللاحقان . ان هذا التدرج الداخلي الذي قد لايلحظ على السطح هو أحد الوظائف الخفية للخيال ولنزعاته التجسيدية ، تلك الوظائف العاملة بصمت تحت قشرة الوعي .

من الجلي ، اذن ، أن قانون الحركة والسكون هو مظهر ملازم لقانون التجريد والتجسيد ، وهذا يعني أن ليست الحركة والسكون مجرد اقحام وجود ممكن على الصورة ، او اضافة محمول معين اليها ، بل هما صفة محايثة لها باستمرار ، وذلك من حيث هي اختزان ذاتي لواقعة بعينها يتعذر ان تكون الا في حالة حركة أو سكون .

واذا كان العقل تعوزه القدرة على التعبير عما لايملك أن يجرده ، وهذا مبدأ من مبادىء المعرفة ، فان مايبدو لنا نزعة تجسيمية أومادية في الشعر الجاهلي هو تجريد في الوقت عينه ، وماذلك الا لان الصور التي أخرجها الوعي بالانبثاق من الواقع الموضوعي ، هي في الحقيقة تجريد أجراه العقل لهذا الواقع ، كما أن الذات حين تتعامل مع المجسدات كتشخيص لما تجرده انما تصبغ ، بنسب متفاوتة ، هذه المجسدات بحالاتها و انفعالاتها . فامرؤ القيس انما يضفي ذاته هنا على كل وقائع الموقف .

ولايمكن أن يكون هذا الاضفاء غير ضرب من ضروب التجريد .هذا فضلاً عن أن احالة المجرد الى مجسد . كتشبيه الليل بموج البحر ، يحمل نقيضه في داخله ، أي تشبيه موج البحر بالليل المجرد . ومع ذلك تبقى الصورة الجاهلية ، بوصفها مظهراً من مظاهر التعبير عن ترسب الواقعة في الوعي ، مجرد تقشرات خارجية لسطح الواقعة أو الظاهرة ، أي أنها أبعد ماتكون عن الغوص فيها (الا لدى بعض فحول الشعراء ، وفي مواقف محدودة فحسب) حتى نواتها الداخلية ، بحيث تتمكن من سبل المضامين التحتانية للمفهومات المنبثقة عن الوقائع ، وذلك بسبب من فجرية الوعي ماقبل العلمي التي يتسم بها العقل البدائي • ووجيز القول أن العيانات ، كما يعكسها الوعي الجاهلي : تفتقر في الغالب الى العمق السحيق والابعاد المترامية .

لعلنا قد اتضح في أذهاننا أن الصورة الجاهلية احالة دائمة ، أوغالبة ، الى العياني والمادي المجسم ، أو هي تواظب على هذه الاحالة عبر اشارتها الدائمة الى الشروط المعطاة . وفي وسعنا أن نلخص القضية على النحو التالي : تحيل الصورة الجاهلية الى الوقائع في الغالب ، لأنها تنبثق عن المجسم أكثر مما تصدر عن المجرد .

ثانياً ــ قانون الدوافع الفيزيولوجية ــ النفسية :

قد نملك أن نبسط هذا القانون بالنظر اليه على أنه التعبير عن الحاجات المادية والجنسية التي تشبع مبدأ اللذة ، وان يكن هذا الاشباع مشروطاً بمبدأ الواقع . وبما أن الدوافع هي انبثاق من الداخل ، فان هذا القانون هو نقيض القانون السابق القاضي بتحكم الخارج في الخيال . ان الحاجة هنا ــ وهي مطلب ذاتي ــ هي التي تتحكم بالصورة ، أي أن

الصورة تستمد مضمونها من الدوافع ، ومن آلية هذه الدوافع وتوجيهها للخيال ، بحيث تتذوب الحاجة في الصورة كما يتذوب النسغ في النبات. ولكن هذا التناقض بين القانون السابق والقانون الراهن لايلغي فعل الاول ، بل نحن نجد الخيال حين يصوغ الحاجات الفيزيولوجية والجنسية ، انما يصوغها بتأثير القانون الاول ، بحيث يسعنا الذهاب الى أن الوقائعية او الخارجية هي القانون الكلي الشمول تقريباً في الصورة الجاهلية . وذلك يعني أن الخارج يظل يتحكم بالخيال حتى حين يعبر عن حاجات الداخل .

وقد عبرت الحاجة الجنسية عن ذاتها أيما تعبير في اللحظة الطللية من القصيدة الجاهلية حيث يختبىء الشعور بعمق القمع الجنسي وزجر الدوافع العشقية خلف مضامين منظومة الصور الطللية . وفي رأينا أن العنصر الطللي في القصيدة الجاهلية هو أرقى أشكال المواقف الشعرية الجاهلية ، في التعبير عن القهر الجنسي (وغير الجنسي) الذي يعاني منه الانسان الجاهلي. ولهذا لم يكن عبثاً ولاصدفة ان تبدأ القصيدة بالوقوف على الاطلال ، لأن مثل هذه البداية تعني الابتداء بالتعبير عن الاولويات والدوافع المنهورة أو المكبوحة او الاكثر حاجة الى الاشباع . وفي ظني أن هذا هو التفسير الصحيح لافتتاح القصيدة بالطللية ، أو حتى بالغزل ، اذ الغزل جنس مصعد ، لاريب .

أما الحاجات المادية ، لاسيما الحاجة الى المأكل والملبس والمشرب ، فقد كان شعر الصعاليك ، لاسيما شعر الشنفرى وعروة بن الورد ، هو التجلي الارقى للتعبير عنها . ولنمثل على ذلك بهذين البيتين لعروة :

وقالوا ماتشاء ؟ فقلت : الهو ... الى الاصباح ، آثر ذي أثير
بآنسة الحديث ، رضاب فيها ... بعيد النوم ، كالعنب العصير

(آثر ذي أثير : اول كل شيء)

ولنلاحظ الحاجة الى عصير العنب ، أو قل الى مايشبع الدافع الغذائي ، كيف تحكمت بالصورة بحيث لم يملك الشاعر أن يشبه رضابها الا بهذا العصير . وعلى المرء الا يسارع فيحسب أن هذه الصورة عابرة في الشعر الجاهلي ، أو نادرة أيضاً ، إذ باستطاعة التحليل أن يكشف عن أن الحاجة الى الطعام والشراب قد انتجت قصائد بكاملها ، تماماً مثلما انتجت الحاجة الى الجنس جملة الشعر الغزلي منذ نشوء الشعر حتى اليوم .

والحق أن دافع الجوع هو العامل الاول في انشاء لامية العرب برمتها ، أي أنه يشكل معناها الشمولي كله ، الأمر الذي قد يخولنا حق اعطائها عنوان « لامية الجوع » . وليس أدل على ذلك من كثرة تكرر الفاظ الجوع والعطش والطعام والشراب والمأكل والمشرب ، وما الى ذلك من ألفاظ وصور تدل مباشرة على الحاجة الى اشباع الدافع الغذائي . والجدير بالذكر أن الدافع الجنسي ، لولا بيت واحد ، يكاد يغيب غياباً تاماً عن اللامية . وهذه مسألة حقيقة بأن تؤخذ بالحسبان لدى دراسة هذه القصيدة . إذ أن هذا يعني — اول مايعني — ان عدم ارواء الدافع الغذائي (أو لنقل حالة الجوع) هو الذي طمس ، أو أزاح ، أو أرجأ ، ، على الاقل ، دافعاً ثانوياً ، بالمقارنة مع الحاجة الى الطعام ، هو الدافع الجنسي .

ان ذئاب الشنفري في بحثها عن « القوت » هي تجليات حسية أو مسرحية لحالة اللوبان الجائع التي يعاني منها الشنفرى . فالذئاب المكبوتة الجائعة هي التعبير المسرحي عن الدوافع الغذائية المكبوحة . والحق أن انشاء الذئاب كان امراً متعذراً لو لم يكن الشاعر جائعاً .

ولسوف اقتطف من اللامية جملة الأبيات التي تشير الى الجوع والعطش بصراحة ، كيما يستطيع القارىء أن يتميز كيف استطاع الدافع الغذائي ان يتحكم بالصور والمواقف ، وبالمعنى كذلك :

٨ ــ وان مدت الايدي الى الزاد لم أكن
بأعجلهم إذأجشع القوم أعجل

٢١ ــ أديم مطال الجوع حتى أميته
وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل

٢٢ ــ واستف ترب الارض كي لايرى له
علي من الطول امرؤ متطول

٢٣ ــ ولولاأجتناب الذأم لم يلف مشرب
يعاش به الا لدي ومأكل

٢٥ ــ واطوي على الخمص (الجوع) الحوايا كما انطوت
خيوطة ماري تغار وتفتل

٢٦ ــ وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزل تهاداه التنائف أطحل

٢٧ ــ غدا طاوياً (جائعاً) يعارض الريح هافيا
يخوت بأذناب الشعاب ويعسل

٢٨ ــ فلما لواه القوت من حيث أمه
دعا فأجابته نظائر نحل

٣٥ ــ وفاء وفاءت بادرات وكلها
على نكظ (شدة الجوع) ثما يكاتم مجمل

٥٥ ــ دعست على غطش وبغش وصحبتي
سعار (حر الجوع) وارزيز وجروافكل

ولئن كانت القصيدة الجاهلية تستهل بالغزل ، أو الجنس ، فانهذا العنصر لايتجلى الا في نهاية اللامية . فاللامية ، اذن ، تخالف طقوس القصيدة الجاهلية مخالفة صريحة . والحق أن الدافع الجنسي هو المسؤول عن نشر صور ومعنى البيتين الختاميين :

٦٧ – تزود الأراوي الصحم حولي كأنها

عذارى عليهن الملاء المذيل

٦٨ – ويركدن بالآصال حولي كأنني

من العصم أدفى ينتحي الكيح أعقل

ولقد سبق لنا ، في « تحليل لامية العرب » ، أن بينا الجنسية في هذين البيتين .

ومن نافلة القول أن الشعور بالحاجة المادية والنقص في المستلزمات المعيشية هو المسؤول الاول عن معظم شعر عروة بن الورد ، ولاسيما ذلك الموقف الصعلوكي الذي يقدمه في رائيته المشهورة ، والذي يبدأ بقوله : « لحى الله صعلوكاً . . . » . وهو ، كالشنفرى ، تكثر في شعره الفاظ الجوع والطعام والشراب . خذ هذه الابيات الثلاثة مثلاً :

وربت شبعة آثرت فيها ... يداً جاءت تعير لها ،هتيت

يقول : الحق مطلبه جميل ... وقد طلبوا اليك فلم يفيتوا

فقلت له : الا احي وانت حر ... ستشبع في حياتك أو تموت

(يقول ابن السكيت في شرح البيت الثاني : « وأخو الشبع لايعلم بي لما في بطنه »)

واضح من هذه الابيات أن الحاجة الى الطعام أو النقص في تلبية

الدافع الغذائي هو المسؤول عن بناء كل صورة من هذه الصور ، وعن تشكيل البنية العامة للموقف أيضاً . ومما هو بين بذاته ان شعر عروة يعج بمثل هذه الصور والمواقف التي تلعب الحاجة المادية الدور الأكبر في صياغتها . ويستطيع المرء أن يذهب الى أن شعر عروة يعكس حالته الخلقية الكريمة ، ويمثل القيمة الانسانية العليا للفارس الثائر ، ولكن هذه المناقبية وتلك القيم قد تشكلت عنده بدافع الجوع كذلك . ان شعور عروة بقسوة الجوع على نفسه هو ماعلمه أن الحياة قاسية على الآخرين ، ولذا فهم يحتاجون الى العون والمساعدة ، الامر الذي جعله يتخذ الكرم والشهامة نهجاً مسلكياً له في الحياة .وبذلك لعبت دوافعه المحبطة وحالاته المعانية وعذاباته الحياتية دوراً كبيراً في تعاليه على الواقع .

ولعله ليس عبثاً ، ولاهو من باب المجانية والزيادة عن الحاجة ، أو من باب التلاعب بالألفاظ ، ان يقول الأعشى :

وقد غدوت الى الحانوت يتبعـــــني
شاومشل شلول شلشل شـــــول

حيث نجد الشطر الثاني من البيت يقدم اجزاء متعددة من عمل واحد هو شوي اللحم .

ومما هو فصيح الدلالة أن يتخذ القسم الاكبر من معلقة امرىء القيس الغزل موضوعاً له . ان هذا القسم هو التجلي المحض لحالة الدافع الجنسي المقموع .

في كل ماتقدم نلمس أن الحاجات المادية والدوافع الاولية ، غذائية أو جنسية ، تتحكم تحكماً كبيراً في صياغة الصور والاحساسات والمواقف ، وبالتالي تتحكم بالمعنى العام للقصيدة .

ولعل مما هو مترابط مع هذه الحالة أن اللغة العربية ـ كلغة ـ قد عكست أفضل انعكاس تأثير الحاجة المادية في الصورة التي تحملها المفردة. ومع أن موضوع اللغة يقع خارج مبحثنا هذا فلا ضير علينا إذا مانحن تمثلنا بلفظة « نواعم » الواردة في هذا البيت للأعشى :

كأن حدوج المالكية غـــدوة نواعم يجري الماء رفهاً خلالها

فلما كانت لفظة « نواعم » هنا تعني « حدائق » ، نرى أن العقل العربي المترعرع بين كل ما هو خشن (وهنا يتبدى تحكم الطبيعة في الصورة ، عبر تحكمها بالنفس) ، والذي يعاني من مسيس الحاجة الى ماهو ناعم ولدن ورطيب ، اضطر الى أن يطلق اسم « النواعم » على الحدائق بوصفها معاقل للتضاد الصارخ مع الطبيعة الخام الخشنة الجاثمة على النفس كالصخرة الشاهقة .

ولعل قوانين الصورة في القصيدة الجاهلية ، هي عين قوانين الصورة التي تحملها اللفظة العربية (واللفظة العربية صورة بالطبع) . وسر هذا التماثل أن كلاً من الجانبين : اللغة والشعر الجاهلي ، هما من نتاج حالة البدائية والمعرفة الفجرية ، وبالتالي فهما تخارجان لعقل بدائي واحد . وعلى هذا يسعنا الذهاب الى أن اللغة في نشوئها انما جاءت كمنهج عقلاني لابتكار الصور .

ثالثاً ـ قانون الفاعلية الحسية :

بدهي أن الصور تتشكل ابتغاء احداث تأثير في الوعي المتلقي ، أي من أجل تحقيق الفاعلية الوجدانية والخيالية في النفس . ولعل من العسير علينا أن نفصل بين الصورة وبين فاعليتها : فالصورة ، كالمادة ،

تحمل طاقتها في داخلها . وعلى الرغم من أن الصورة بوجه عام قدتفعل فعلها العجيب في حالة غياب خصائصها الحسية ، أعني التجسيد والتفصيل والدقة وتناسق الجزئيات وتوافق الموسيقى والايقاع والنغم مع المعنى ، فان الصورة الحسية ، أي تلك التي لها القدرة على استثارة الاحساسات وتنشيط الحواس ، لاسيما السمع والبصر ، هي ذات قدرة عظيمة على الفعالية وتحريك أو خلق الاستجابات المباشرة واستثارة المشاعر البدائية والعواطف الاولية . وعلى هذا القانون يسير قسم كبير من صور الشعر الجاهلي . ولكنني أرى أن هذا القانون ليس قانون الفاعلية الأمثل ، بل لعل أمثل قوانين الفعالية التي تستطيعها الصور الجاهلية هو هذا : تتعاظم فاعلية الصور كلما تعاظمت قدرتها على تنشيط الاحساسات ، شريطة أن يكون في مقدورها أن تثير تياراً حركياً في مسارب الخيال ، وتفجيراً لاارادياً في العاطفة ، أو ايقاظا نشطاً لها ، على الأقل . ولن تؤتى الصورة الطاقة التي تمكنها من استباحة مدارج الخيال وقطاعات العاطفة الا اذا احتوت على الفاظ بعينها ذات طاقة حركية جبارة . ولعل خير مثال يوضح الأمر هو قول امرىء القيس :

ولو انها نفس تموت جميعة ولكنها نفس تقاطر أنفساً

الحق أن امرء القيس هو أشد شعراء الجاهلية قدرة على اكتشاف منبهات الحواس ، ولكنه في الوقت نفسه يتمتع باستطاعة عجيبة على اشباع العين الباطنية ، عين الخيال التي ان لم تقدر الصورة على تفتيحها فانها تفقد حقها في أن تنظر اليها كأدب رفيع . ولا أظن أن هنالك في الأدب الجاهلي مايبذ هذا البيت في قدرته على ايقاظ العين الباطنة هذه . واذا كانت منطقية الصورة الجاهلية هي قانون فرعي لقانون الفاعلية الحسية ، فان سر

القدرة في الصورة التي تحمل المعنى في هذا البيت هو أنها تخالف المنطقية .

وإذا ماأخذنا صورة « نفس تقاطر أنفسا » ابتغاء تبين عامل الفعالية فيها ، لوجدنا أن ذلك العامل هو لفظة « تقاطر » ، فهي لاتثير حركة في الخيال (بغض الطرف عن سرعة هذه الحركة ، الأمر الذي يحققه وصف امرىء القيس للجواد) فحسب ، بل هي تستبيح قطاع العاطفة ايما استباحة ، تجتاحها ايما اجتياح ، وبذلك تفجرها وتنظمها في آن معاً ، لأنها لاتترك منها مدخراً أو بقية . وبذلك نرى أن البيت لم يكتف بالحسية استثارة الاحساس بالموت في الشطر الأول من البيت ، بل حرك الخيال والعاطفة معاً . ولما كانت النفس « تقاطر أنفساً » ، أو تموت كل هنيهة ، بل تعيش سلسلة من استمرارية الموت ، فان الصورة تخفي وراءها تصوراً مأسوياً للعيش والحياة . وههنا بالضبط تكمن قدرتها على تفجير العواطف وتثويرها . ان التضافر بين حركة الخيال السريعة أو المتسارعة ، وبين يقظة العاطفة الفاجعة او المتفجرة ، لمما يلعب الدور الأكبر في تنسيق الصورة في الذهن المتلقي ، من جهة ، وفي تناغم الانفعالات والاحساسات ، من جهة ثانية ، بحيث تملك الذات أن تقدم استجابة متناسقة وموحدة ازاء موضوع الصورة او دلالتها . والحق أن الصورة التي يقدمها امرؤ القيس في هذا البيت يصدق عليها هذا القول الى حد بعيد .

بيد أن البرهة الطللية في القصيدة الجاهلية هي أرقى تجل للصورة (او لمنظومة الصور) ذات الفاعلية الحسية المطعمة بالخيالية والانفعالية . فالمطلع الطللي للمعلقات ، مثلاً ، بتوحيده بين المكان والزمان ، عبر تقديم مكان دارس وزمان دارس أيضاً ، وعبر استخدامه للفعل الماضي في الأبيات الأولى من المعلقة ، يحملنا بصورة لامباشرة على الشعور بأننا

نحن ، قراء القصيدة ، سنؤول بدورنا الى الانطماس ؛ وقد استطاع هذا المطلع كذلك أن يستنفر أحساساتنا وأن يحرك تيارات خيالنا ، وأن يفجر عواطفنا ويحولها الى كتلة متراصة من المشاعر . وبالتالي فقد جاءت البرهة الطللية نمطاً مثالياً للتصوير والتخييل في الشعر الجاهلي . لقد اتحد الزمان والمكان من خلال اندراس كل منهما وذوبانه في اللحظة الغابرة ، فالمكان لا يمكن أن يندرس الا اذا عفا عليه الزمان ، والزمان لا يغدو زماناً الا بمقدار ما يقيس الحركة ، حركة الموجود بوصفه كياناً خاضعاً للتبدلات الجوهرية . فلما كانت حركة المكان (الطلل) قد بلغت به حد التهدم والبلى ، فان الحركة قد تعاورته وتعاقبت عليه طويلاً ، وهذا يعني ان الزمن بالضرورة قد تعاقب عليه طويلاً ، إذ كلما ازدادت مداومة الحركة ، ازدادت مداومة الزمن . والعكس صحيح ، أي : كلما ازدادت مداومة الزمن ازدادت مداومة الحركة .

بذلك تغدو الحركة مكاناً وزماناً في آن معاً ، ويغدو الطلل نقطة ممتازة ينكشف فيها تملغم الزمان والمكان ، الزمن بوصفه تجريداً ، بوصفه صورة عقلانية خالصة ، والمكان بوصفه الجوهر الحامل للحركة المحايثة له على الدوام . ان بلوغ هذه الصورة (الطلل كمكان وزمان في آن معاً ، كبرهة انكشاف لاندغام المجرد في المجسد ، لتوحد الزمان والمكان في هوية واحدة ، فضلاً عن ان الزمان يغدو مكاناً والمكان يغدو زماناً) هو تنشيط فعال لحركة الخيال . انه استثارة للأحاسيس المندغمة بالعواطف كذلك . ويكمن تفجير العاطفة — كما قلنا — في إيلاجنا ، نحن القراء ، ايلاجاً لامباشراً (يأتي هذا الإيلاج من كون افراد البشرية طراً

يتعرضون لمصير واحد هو العدم ، مما يجعل صورة الطلل-صورة لمصيرنا) الى الصورة نفسها ، كما لو كنا نشاهد مسرحية ابطالها انعكاسات لذواتنا ، أي في اشعارنا بأننا نقع داخل سياق حركة الزمن لاخارجها ، بل في اقناعنا بأننا نحن انفسنا شكل من أشكال اندغام المكان والزمان في هوية واحدة . والحق أن هذه القناعة قائمة في وعينا سلفاً ، ولكنها في حالة هجوع بسببه الانشغال في لذة العيش . فلا يبقى على الشاعر الطللي الا أن يبعثها من مرقدها لتهب واقفة حاضرة ، ولتتجول في داخل الروح كاحساس مباشر . ولما كانت الصورة العامة تهتم بالتفاصيل الحسية وتنطلق منها وتستهدف استثارة حواسنا واحساساتنا ، بالاضافة الى تفجير العاطفة وتنشيط الخيال ، فانها تغدو نمطية حقاً .

نخلص من كل هذا الى القول بأن الصور الجاهلية ، من حيث فاعليتها وقدرتها على تنبيه الوعي وخلق الانفعالات ، تنقسم الى صنفين كبيرين : صور حسية تبتغي اثارة الاحساسات والحواس ، وصور نمطية لها القدرة على تحريك الانفعالات والأخيلة من الداخل . ولن نعدم وجود قطاع ثالث من الصور يقع في منزلة بين المنزلتين ، أعني أنه يستثير الاحساسات والأخيلة معاً . ولكن دون أن يحرك العواطف تحريكاً جوهرياً ، وأفضل مثال على هذا النمط قول امرىء القيس في وصف جواده :

فللساق الهوب وللسوط درة وللزجر منه وقع أهوج منعب

ان احساسنا بالجري الشديد (الا لهوب) والسرعة المتعاظمة يمكن لهذا البيت أن يستثيره ويرفعه الى درجة عالية . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية ، فان السرعة التي تختزنها الالفاظ بوصفها اشارات الى سلوكات واقعية تؤلف صورة لها استطاعة عجيبة على تحريك الخيال باتجاه التقاط

الحركة المتواترة ، أو المستمرة ، او السريعة ، أو المتسارعة ، مثل هذه الحركة تثير في الخيال حركة لها سرعتها نفسها (وذلك لان قوانين الواقع هي قوانين الوعي) ، بحيث يسعنا القول بأن الخيال يطير فعلاً ، بل هو يبرق أو يومض ليوا كب السرعة نفسها . غير أننا لن تفوتنا مسألة غياب العاطفة من هذه الصورة . ويصدق القول نفسه على بيت النابغة هذا :

والخيل تمزع غرباً في أعنتها كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد

ولنلاحظ هنا الاحالة على الطبيعة ، اذ الخيل في سرعتها كالطير في هروبها من شؤبوب البرد . ان الطبيعة تحاصر الوعي دوماً ، بحيث تغدو الصور تذهنات أو تمثلات الوعي للطبيعة في كثير من الأحيان . ولكن مثل هذه الصور تجعل من الطبيعة احساساً في ذواتنا يبسط هيمنة علينا ويستثير فينا أخيلة تداعب النفس مداعبة النسيم .

بدهي أن المنطقية قانون أساسي ، أو صفة ملازمة ، للصور التي تعتمد على الحسية ، لا سيما ما كان منها فارغاً ، الى هذا الحد أو ذاك ، من الاثارة الخيالية أو العاطفية ، أو من كلتيهما معاً . ونحن لا نعني بالمنطقية أن الصور تصطف بعضها خلف بعض اصطفافاً ترتيبياً متسلسلاً فحسب ، بل نعني أنها تشير اشارة صريحة الى مدلولات قائمة في العالم الموضوعي ، أو في العالم الداخلي ، يقبلها العقل بوصفها انعكاسات عيانية أو مجردة . وهذا يعني أن العالم الموضوعي ، بوصفه عياناً معطى ، يخضع الذات لوقائعيته ، أكثر من أن تقوم روح الفنان باخضاع الموجودات لألوانها (وهذه هي المنطقية في الشعر) . ووجيز القول أن الصور الجاهلية تعكس مدى تنسيق الشاعر لعالمه الداخلي وفقاً لشروط العالم الخارجي . وهذا ما يعيد الى ذهننا قانون الوقائع والمعطيات القائمة الذي يغلب ان يفعل

فعله في تشكيل الصورة . ان الشاعر الجاهلي واقعي الى حد متطرف ، لكن هذه الواقعية — على الرغم من منطقية الصور وحسيتها — لا تعني انه كان عبداً للوقائع لا يملك ان ينفلت من قبضتها ، بل على العكس من ذلك ، يندر أن تظهر الوقائع الا وقد تلونت بلون أعصاب الشاعر ، وان كان عمق هذا التلوين يختلف من آونة الى أخرى . ان النظرة الموضوعية إلى الشعر الجاهلي لا تملك الا أن تراه يمازج الحقائق والأخيلة والانفعالات بنسب متفاوتة ، لكي يتعالى على اضطهادية المعطى ، هذه الاضطهادية التي تمارسها الحياة على امرىء القيس بفعالية ساحقة عبر عن آثارها على روحه في معظم شعره ، لا سيما في هذا البيت :

وبدلت قرحاً دامياً بعد صحة فيالك من نعمى تحولن أبؤسا

ونظراً لهذا النوع من التعايش مع الحياة ، كانت صور امرىء القيس أقدر من سواها على اختزان الشحنات العاطفية وبثها والتأثير من خلالها على الروح المتلقي . ولما كانت الصور العظيمة هي تلك التي تتعامل مع أعمق المكنونات النفسية ، فان صور امرىء القيس لها من العظمة ما يضعها فوق صور الشعر الجاهلي برمته (ولا تعادلها أو تبذها الا صور لامية العرب) ، وذلك نظراً للمزاوجة التي تقيمها صوره بين العاطفة والخيال ، من جهة ، وبين الحقيقة أو الواقعة الموضوعية ، من جهة أخرى . لهذا كان تصويره توليفاً داخلياً بين ثلاثة عناصر ذاتية هي الاحساسات والخيال والعاطفة ، وقد تملغم عالم الوقائع الموضوعية داخل هذا التوليف النفساني ، بحيث نشعر أن كل انفعال ذاتي إنما هو انبثاق ضروري من الواقعة الخارجية . كما اننا لا نعدم بدائية الانفعال في صوره ،رغم ارتقائه وجنوحه نحو الاستشراف ، الأمر الذي يجعل من هذه الصور ، في بعض الاحيان ،

وريثاً شرعياً للروح البدائي ، أو تناسلاً غير هجين للمنازع البدائية الموغلة في بدائيتها . ان واحداً من تجليات هذه البدائية الحسية هو غزله الفاحش الذي لا يتورع عن التحفظ – وفقاً للصياغات الحضارية – أو الارعواء عن أن يقول :

إذا مابكى من خلفها انصرفت لـــه
بشق ، وتحتي شقها لم يحـــول

والحق ان الشعر الجاهلي يعج بترسبات العهود البدائية البائدة،ولاسيما بصور الصيد التي تشير الى أن المجتمع الجاهلي لم يكن قد تجاوز مرحلة الصيد الى المرحلة الرعوية أو الزراعية تجاوزاً مطلقاً ، الأمر الذي كان من شأنه أن يفسح المجال أمام العواطف البدائية لتطل برأسها دوماً . أما التآلف القائم بين الانسان والحيوان فهو مثل آخر من أمثلة النوازع البدائية ، بل هو من أشد هذه الأمثلة طغياناً على الشعر الجاهلي .

الصورة والموقف والمعنى :

هنالك عدة مسوّغات ، اذن ، للذهاب الى أن الصورة ناقل ذاتي للحالة – المفهوم التي تمثل (في باطنها) الاستكناف عن الاندراج في الواقع القائم ، أو انتقاض التوافق مع هذا الواقع . في ظاهر الحال تبدو القصيدة الجاهلية وكأنها تتعامل مع ما كان ، أو مع ما هو كائن ، لكنها في الحقيقة ، وبالاضافة الى هذا ، تتجاوز ذلك الى استشراف المستقبل وريادة الآتي . انها محاولة لشق الدرب الصخري نحو حالة أمثل ، أو تجربة تبذل جهوداً جبارة لتوليد اللحظة الآتية من الراهنة ، وذلك عبر احتجاجها على المعطى ، على الطبيعة بوصفها قهراً ، وعلى الوجود بوصفه

سلسلة الزامات واكراهات ، وكذلك عبر اورفيتها ، من جهة أخرى .
من هنا كان الشعور هو الصفيحة الحساسة الحاملة للمواقف ازاء المعطى . فالشاعر الجاهلي يحاول أن يغير الوجود من خلال تغييره لوجدانه ، أو عبر انشائه لعالمه الداخلي ، بحيث يأخذ شكلاً مغايراً لكل ما هو قاهر ، الأمر الذي يجعل من الصور نزعات نحو التعين الأمثل ، فكأنما تتحقق الحرية المطلقة للشاعر الجاهلي في هذه النزعات . ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية ريادة تعكس ذاتها في الصورة والموقف — الحالة (الذي هو انظومة صور) ، الأمر الذي يحيل هذين العنصرين من عناصر القصيدة الجاهلية الى حدين تقنيين يختزنان التجربة الجاهلية ويعكسان الانشاءات الواعية التحتانية .

ولكن خارجية الصورة الجاهلية ، أعني احالتها الدائمة الى المعطى المجسم ، تجردها من جموح التخيل وتجعل منها علاقة مع المعاش أكثر من كونها شكلاً من أشكال مفارقة الواقع بالتجريد أو بسواه من أشكال التعبير . ولهذا كان الواقع قادراً دوماً على أن يكشف كامل مضامينه عبر صور الشعر الجاهلي التي لا تتعالى على هذا الواقع الا بنزوعها نحو تخطيه ، هذا النزوع الذي لم يمنع الشاعر من عرض الظواهر بصدق فني واقعي ، مما قد يوقعنا في خطأ الظن بأن الشاعر ملتصق بواقعه لا يود مبارحته ، وبالتالي فهو متصالح معه . ومع أن المسألة الكبرى التي يبحثها الشعر الجاهلي جملة ، والتي اسهمت الصور والمواقف والمفهومات والقصائد أيما اسهام في الكشف عنها ، هي الوجود كأزمة وجدانية ، والطبيعة كعيان قائم على القهر ، والعلاقات الانسانية ذات الطبيعة الذئبية كروابط اجتماعية ، ومع أنه لا يقدم حلولاً مباشرة ومعقلنة للتجاوز ، ولتخطي هذه المعضلات :

فإنه يطرح تصوراته كما لو كانت إدراكاً للاستلاب ينطوي بخفاء على رفض كل ما هو قائم . وحتى الطبيعة التي يهرب إليها الشنفرى وسواه من الشعراء لا يقبلها الشاعر الجاهلي الا كملاذ من الاضطهاد الاجتماعي .

وما تعنيه خارجية الصورة هو حضور المعطى والواقعة فيها (أي في الصورة) ، وهذا الحضور هو علة امتلائها وصلابتها ، الأمر الذي يخولها حق فرض ذاتها على الذهن المتلقي ، والذي يضيء الدرب أمامنا بالأخضر لنذهب إلى القول بأن العيني يرتقي إلى فكرة عبر الصورة الجاهلية ، ولكنها فكرة يحافظ فيها العيني على عيانيته الى حد لا يجعله يفقد الكثير من أبعاده . وإذ يفتقر العيني ، أمام الوعي الجاهلي ، الى الأبعاد المرامية ، وإذ يشف دوماً عن طبيعته الاضطهادية (التي هي البعد الأول لظواهر الصحراء) ، فاننا قلما نلمس تجريده في الصورة الجاهلية . ان ثقل هذه الظواهر وامتلائها وضغطها يجعل من العسير ، إن لم يكن من المتعذر ، على الوعي الا يتعامل معها كحضور في ذاته ، كأشياء قائمة فعلاً في الواقع الخارجي المادي الصلب كالفولاذ . وبذلك لا تبقى العيانات مجرد كيانات ، بل هي تغدو مفهومات ، أو قل حالات نفسية شعورية ، مع حفاظها على هويتها الكيانية حية حاضرة ماثلة . فالوادي الذي يشبهه امرؤ القيس في المعلقة بجوف الجمل ، هو كيان من جهة ، ورمز لمفهوم أو حالة الضنك ، من جهة أخرى ، وهذه الحالة هي ما يطرحه امرؤ القيس كمشروع للتخطي . وذلك هو شأن صورة الليل في المعلقة نفسها ، اذ يتحول لونه الأسود (وهذا ما نقرأه تحتانياً) إلى مفهوم للسأم والقلق وضغط الوجود على الروح . ان الليل ، او ادراك الشاعر له واحساسه به ، يتحول بالتالي إلى مفهوم ، إلى موقف أو حال من أحوال النفس . وعلى ذلك ، لا يمكننا

التحدث عن نزعة تجريدية – بالمعنى الحديث للكلمة – عميقة لدى الشاعر الجاهلي الا عبر تحويله للعيانات الى أحوال نفسية (وهذه الاحوال بالطبع مفارقة للعياني بوصفها بنيانات داخلية) ، لا الى افكار متعالية مباينة للمجسدات . وهذا يعني أن الشاعر يتعامل مع الوجود بمشاعره أكثر مما يتعامل معه بعقله ، أي هو يستشعره أكثر مما يتذهنه ، ومن هنا حق عليه الاسم (شاعر) ، نظراً لاتصال هذه اللفظة بالشعور .

من هنا ، اذن ، تتلون الوقائع الى هذا الحد أو ذاك ، باللون الداخلي للشاعر وباحساساته المعتملة في الوجدان . ولما كانت الوقائع تعني قابلية التحول إلى أحوال وجدانية أو نفسية في الروح ، نظراً لطبيعتها الاضطهادية ، فإن في مقدورنا القول بأن الواقع هو المسؤول الأوّل عن صياغة الوعي الجاهلي (الصورة والمواقف والمعنى) ، بحيث يصدق الادعاء بأن هذا الوعي هو انبثاق من المعطى ، أو ارتسام المعطى على صفحة الذات ، الأمر الذي تنتج عنه بالضرورة حقيقة فحواها أن الشعر الجاهلي تصوير وجداني للبيئة البدوية الوثنية السابقة على الاسلام .

وإذ عكست الصورة الجاهلية الوقائع بوصفها ينبوعاً للاحساسات والمشاعر ، فإنها لم تضن علينا بالاشفاف عن حقيقة فحواها أن الذات (على الرغم من أن الوقائع هي التي تصوغ محتوياتها) مطروحة في مواجهة الموضوعات الخارجية المستقلة عن الوعي والموجهة له في الوقت نفسه ، مما يبيح لنا القول بأن الصورة الجاهلية علاقة مع المعاش تقوم على المباشرة . هذه الحقيقة هي نتيجة ضرورية للحقيقة السابقة الرامية الى أن الموضوعات تمارس الاضطهاد على الأنا وتصنع حالاته ومفهوماته المحسوسة. فالوادي الذي قطعه امرؤ القيس هو خصم عنيد له ، والليل أشد خصومة . والطلل

المهدوم في مطالع القصائد هو (بوصفه تجسيداً للاغتراب ، ولنفي الشاعر عن فردوس السعادة ، واستلابه لحقه في الحب) نقيض مباشر وعياني لمنازع الروح . وحين يتصالح الشاعر الجاهلي مع موجودات خارجية (كتصالح الشنفرى مع الأرواي) انما يتصالح مع بدائل اجتماعية أقل اضطهاداً له من « بني امه » .

اذن ، من أهم خصائص الصورة الجاهلية أنها تتمثل ومضة المعنى ، ولهذا كانت لبنة متينة في صرح القصيدة . وفضلاً عن هذا التمثل ، فإن الشعور بالقهر غالباً ما يتمرأى في الصورة الجاهلية ، الأمر الذي يؤكد على أن الصورة تسهم في تشييد حالات داخلية ، أكثر من تقديم أفكار ومفهومات ذهنية .

خاتمة :

لئن كان المعنى الكلي والنهائي للامية العرب هو الجوع ، ولمعلقة امرىء القيس هو القهر ، ولمعلقة النابغة هو الخوف ، ولمعلقة طرفة هو القلق ، فإن المعنى الكلي والشمولي للشعر الجاهلي هو التعبير عن حالة اللا تكيف مع الحياة وبالتالي الرغبة في انتقاض التواكب مع الشروط القائمة والانتكاث عن القبول بالمعطى . انه الرفض وتنمية مفهوم النقض . وخير شعر يتنامى عبره هذا المفهوم هو شعر الفرسان (لا سيما معلقة عنترة التي تحمل معنى البطولة ، ولذا فهي تحقق الحد الأدنى من الملحمية) ، وشعر الصعاليك ، لا سيما شعر عروة بن الورد . وينعكس مفهوم النقض عبر الثنائية التي يبرزها الشعر الجاهلي بجلاء ، فلامية العرب تطرح الذات في وجه المجتمع ، متمردة ، نزاعة نحو الهدم ، مظلومة ومقموعة ، ولذا فهي تثير مشاعر الشفقة دون أن تحرك فينا الشعور بالخوف (الأمر الذي يفقدها

اكتمال العنصر المسرحي) . أما معلقة النابغة ، فتعكس الذات في صراعها ضد السلطة ، في شعورها بالهزيمة أمام الاضطهاد ، وفي رغبتها في التطويح بالاستبدادية والتسلطية . ومع أنها تثير مشاعر الخوف ، فإنها لا تثير مشاعر الشفقة ، ولهذا تخسر قيمتها المسرحية هي الأُخرى .

ان المعنى الكلي الخفي الذي يستتر خلف قصيدة ما ، أو خلف نتاج شاعر معين ، أو تحت شعر مرحلة برمتها ، هذا المعنى الاجمالي الذي تتكاتف الجزئيات الفرعية والثانوية على خدمته ، هو افق الآفاق الذي نجد الوعي في ارتحال دائم بغية معانقته . ولهذا كانت حركة الشعر الجاهلي ترتب الجزئيات باتجاه الكليات ،وتنسق الوسائل بالنسبة الى الغايات ، كيما تعبر عن معنى عام يختزن في داخله هدفاً تاريخياً معيناً . وبذلك تغدو القصيدة الواحدة مشروعاً غائياً هادفاً ، وتصبح قصائد المرحلة سلوكات جزئية يبديها الوعي في اسهامه في التعبير عن المشروع الأكبر ، مشروع المعنى الاجمالي للمرحلة .

ولهذا ، كانت الصور الجزئية في القصيدة الجاهلية تتوزع على لوحة الموقف ــ الحالة توزيعاً متسقاً ومتلاحماً ، بحيث تتمكن من خلق صورة أشمل من الجزئيات وأعم . فإذا ما نظرنا إلى الصورة الجزئية بوصفها وحدة من وحدات المعنى ، أو ذرة من ذراته ، فإن من المؤكد ان كل واحدة من هذه الجزئيات تختزن فلذة من المعنى ، وحين تتساوق الصور الجزئية في رقعة فنية تقع ضمن سياق أشمل ، فإن هذه الصور تتركب في منظومة معمارية متلاحمة لتشيد حلقة من حلقات القصيدة . وما تلبث هذه الحلقة أن تخرج منها حلقة أخرى بالولادة ، سواء أكان ذلك الخروج تصاعدياً أم أفقياً ، وهكذا حتى تتكامل البنية العامة للقصيدة . ويتأتى هذا

التكامل عبر عملية نفسانية عميقة : ان الشاعر الجاهلي يداوم على اجراء انتقائية يقوم بها الخيال تحتانياً ، ووظيفتها ايقاظ بعض المشاعر الخامدة في شخصيته ، ولكنه يعجز عن الانتباذ الكلي للعناصر التجريبية التي تشوش القصيدة وتعيق توليف بنيتها الاجمالية ، أو لنقل انه يعجز عن الملغمة الظاهرية لعناصر التجربة ، الأمر الذي يترك المجال مفتوحاً أمام التفاصل ليطل برأسه بين الحين والآخر في القصيدة . ولكنه عندما يطوّع الصور لتندمج في السياق العام ولتلتحم في مفهوم واحد ، أو موقف واحد ، فإن ما كان منها أشد بدائية هو الذي يتسم بالطواعية أكثر من سواه .

بقي أن نؤكد على تجادل الصلات بين مفردات الصورة وايقاعاتها وألوانها ومعانيها ، بحيث تقيم هذه العناصر فيما بينها حواراً تبادلياً يتمثل كل عنصر فيه العناصر الأخرى ، مما يؤدي الى الارتقاء نحو وحدة أعلى . كما أن اللفظة تحقق وظيفتها الموسيقية ودورها المضموني مع الحفاظ على التوازن بين الوظيفتين ، فكأنما هي مسمار في آلة لا ينزل الا في مكانه الخاص . وفي المعلقات بعامة نلمس رصانة الايقاع وحسن التنغيم ، لأن المعلقات هي التعبير الأمثل عن الرصانة الجاهلية .

★★★

الـــرثـــاء
في الشعر الجاهلي

-

-

-

-

في بنية الوعي الانساني يتواجد عنصر التعاطف مع الآخر عبر تحسس ألم هذا الآخر في داخل الأنا ، أي من خلال قدرة الأنا على افتراض ذاتها خاضعة للألم نفسه ، أو عرضة للمصير نفسه . وفي باب هذا التحسس يدخل شعر الرثاء ، وذلك بوصفه موقفاً ذاتياً من ظاهرة هي موضوعية وذاتية في الوقت عينه . إنه ولوج الآخر وحالاته عبر الوجدان الذي نملك أن نتصوره كثقب في الطبيعة الانسانية يسمح للإنساني أن يعبر الى الداخل ومن الداخل في آن معاً . فموت أحد الناس موضوع خارجي مستقل عن الأنا ، وذلك بما هو واقعة موضوعية ، ولكنه ، مع ذلك ، يقبل الانسحاب الى الداخل نظراً لاستطاعة الذات على أن تتصور موتها عبر موت الآخر ، ولأن في طبيعتها يتمرأى ارتباط الانسان بالانسانية ويتذوب العالم الانساني في الخاص الفردي .

بيد أننا ينبغي الا نمحور ابحاثنا في الرثاء الجاهلي حول مسألة التنقيب عما ينطوي عليه من مواقف وجودية ، وذلك لضحالة هذه القضايا في المراثي الجاهلية ، واني لأرى أن المحور الاساسي في الرثاء ودراساته هو التنقيب عن العوامل التاريخية والنفسية التي شرطته واطلعته ، وكذلك عن الوظيفة الاجتماعية التي أوكلت إليه . وعلينا أن ننتبه قبل كل شيء إلى أن أكثرية المشتغلين بالرثاء كانت من النسوة لا الرجال . فلعل مما هو فصيح الدلالة (بخصوص الوظيفة الاجتماعية للرثاء) أننا نملك مراثياً قرضتها سبعون امرأة ، اشتهرن بأنهن شواعر لا تنسب اليهن في الغالب الأعم الا قصائد رثائية . وربما كانت هذه هي أهم ظاهرة انثربولوجية

تخص الرثاء الجاهلي . ان هذه الحقيقة الراسخة التي نملكها تخوّل لنا حق افتراض ما فحواه ان الرثاء وظيفة كان المجتمع القبلي للمرأة، بحكم حرارة عاطفتها وحضور دمعتها . وأغلب الظن أن هذه التقاليد الرثائية موغلة في القدم حتى لتكاد ترقى إلى بدايات العصور الرعوية في التاريخ البشري ، مما قد يعزز لدينا ما فحواه ان الشعر انبثق عن ظروف الحرب والتناحر . غير أننا ، فضلاً عن ذلك ، يسعنا القول بأن شعر الرثاء ربما انبثق في أقدم العصور من الصلوات التي كانت تؤديها الجماعة لتستقر روح الميت وترتاح .

وقد تدخل مسألة تكليف المرأة بالرثاء في باب تقسيم العمل في المجتمعات الرعوية . ولئن كنا قد تحدرت الينا قصائد رثائية كثيرة ورائعة ، فما علينا الا أن نتذكر ان هذه القصائد متأخرة في الظهور ، ولكن هذا قد لا ينفي أن الرجال في المراحل السحيقة لم يكونوا يضطلعون بمهمة الرثاء. وحتى في المراحل الجاهلية ظل شعر الرثاء النسوي هو الغالب كماً ونوعاً . فإذا ما استثنينا قصيدة أبي ذؤيب الهذلي ، وبعض أبيات رائعة قالها متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك ، فإننا لا نجد في المراثي الجاهلية ما يفوق الشعر الرثائي النسوي من حيث الجودة . ان سر تفوق أبيات متمم (لمتمم عدة قصائد في رثاء مالك ، ولكنه لا يخرج عن الاطار التقليدي الا في بضعة أبيات ، أو في بضعة عشر بيتاً ، في أحسن الأحوال) ، وكذلك سر تفوق مرثية أبي ذؤيب ، هو أنها جميعاً تتعامل مع المرثي خارج الأنموذج الجاهلي للرثاء (أي تعاملاً داخلياً) ، وهو الأنموذج القائم على مدح المرثي وتأبينه أكثر من قيامه على رثائه .

ولعلنا نملك هنا — ازاء هذا التنميط التقليدي للمرثية — أن نضع

اصبعنا على النقطة الحاسمة : كان الرثاء الجاهلي يقوم على استنهاض الرجولة ابتغاء الثأر للقتيل ، الأمر الذي قد يعني أن من كانت أرواحهم لا تسيل على حدود السيف (أي بدون طعن) لم يكونوا ينالون رثاء في المراحل السحيقة من الجاهلية . وأياً ما كان الشأن ، فإن استنهاض الرجولة للثأر أمر قد تجيده الأنوثة أكثر مما تجيده الذكورة ، وذلك نظراً لقابلية الرجل للاستفزاز والاستنفار على يد المرأة التي يجد فيها — كمقابل له — احياء وايقاظاً لقدراته . ان حركة مقولة ما تستدعي حركة نقيضها . وحركة الأنوثة ، بداهة ، تستدعي حركة الرجولة . وتتبدى قضية اناطة الاستنفار الانتقامي بالمرأة في نقطة رائعة لم يكثر منها الشعر الرثائي النسوي ، عنيت مسألة رفض الديّة وتعنيف أقرباء الصريع حين كانوا يقبلونها . ومثالها مرثية أم ندبة التي تعنف زوجها لقبوله الديّة والركون عن الثأر .

أما المسألة الأخرى البالغة الشأن فهي قدرة النساء العجيبة على البكاء والتفجع ، الأمر الذي لا يجيده الرجال ، من جهة ، والذي يخلق جواً تحريضياً انتقامياً عبر استجابة الرجال للموقف الفجائعي القادر على تطوير الشعور . ولعل حلقات الندب على الميت ، وهي ما تقوم به النساء في بعض اريافنا حتى اليوم ، هي من موروثات تلك الحقبة البدائية واستمرار لذلك التقليد الذي كان يستهدف غرز الرغبة في الثأر للصريع داخل نفوس الأحياء . ان المجتمع المحارب ، أو المتحارب (المجتمع الجاهلي) ، لا يستطيع الا أن يؤسس ويستغل السمات النفسية لنزعاته التناحرية ، والا أن يحول هذه الخامات الكيانية الى تقاليد يطورها باستمرار لتظل أرضية تتقوم عليها حاجاته النزاعية والصدامية .

ولكن أين نجد أصول ودوافع هذه الخصصة البكائية النسوية التي

استغلها المجتمع الجاهلي المتصاول وأفاد منها في توظيفها كخادمة لأغراضه؟

أرى أننا مضطرون على اقحام عقدة الكترا الى البحث . والا فما السر في أن النسوة اللاتي تحدرت الينا مراثيهن كن لا يرثين الا آباءهن وأبناءهن بالدرجة الأولى ، وقلما نجد رثاء زوج أو غريب ؟ علينا أن نؤمن أولاً بهذا المبدأ : تتغلف الرغبات النزاعة شطر الاشباع بالقلق أو الأرق (والأرق قلق ، أو هو عرض من أعراض القلق) اللذين يرغمان الذات على البحث عن الوقاية من مخاطر هذه الرغبات ، ويأتي الدفاع من أجل التحرر الغرزي معادياً للرغبة والدافع ، فيكون الكبت . وبعد ذلك تأخذ المحتويات المكبوتة بالتخارج عبر موضوعات تبدو في ظاهرها وكأنها لاعلاقة لها على الاطلاق بما يتوارى في داخلها من مكبوتات . إذا آمنا بصحة هذا المبدأ نستطيع أن نفترض أن المراثي النسوية تخفي في تلافيفها عقدة الكترا ، أو حب الأقارب ، بغض الطرف عن كون هذا الحب مصعداً أو غير مصعد . فلئن كان كل أرق أو قلق يخفي وراءه صراعاً قد يتجلى في ساحة الشعور ، وقد لا يتجلى بسبب من عجزه عن اختراق الصدفة المغلفة لنواة النفس ، فإننا نملك أن نفسر الأرق الذي كثيراً ما ينتاب المرأة الراثية ، والذي يغلب أن تعبر عنه في مطالع المرثاة . خذ مثلاً مرثية أميمة ابنة عبد شمس الهاشمي التي ترثي أخاها ، كما ترثي قتلى العشيرة (قريش) الذين صرعوا في حرب الفجار ، حيث تعبر عن أرقها في ثلاثة أبيات ، لا في بيت واحد . وهذه صفية ابنة عبد المطلب بن هاشم ترثي أباها بقصيدة تستهلها بلفظة « أرقت » . أما الأرق في شعر الخنساء فظاهرة تكاد تكون عامة شاملة لمعظم قصائدها . بل نحن نجد أن أشهر مراثيها قد استهلتها بموضوع الأرق . خذ السينية المشهورة مثلاً :

يؤرقني التذكر حين أمسي واصبح قد بليت بفرط نكس

على ضوء الحقيقة الالكتراوية نملك أن نعرف السبب الذي دفع بالمجتمع الجاهلي المتحارب إلى أن ينيط مهمة الرثاء بالنساء . إنه استثمار حقيقي وتوظيف فعال للطاقات النفسية ، فضلاً عن كونه ربطاً للطاقة النفسية النسوية بمشروع الغزو ، بحيث تصلح المرثية كحث وتحريض على غزوة جديدة . وهذا مما من شأنه أن يدفعنا إلى اكتشاف الصلة بين الرثاء وبين عوامله الاقتصادية . فاذا كان الغزو مصدر رزق لبعض القبائل ، بات من الضروري أن تستنفر الطاقات من اجل اعداد القوة الغازية. ولعل الرثاء هو المنهج النفساني لاستنهاض هذه الطاقات . وذلك يعني أن المرثاة سبب وعلة لواقعة يزمع القوم اجراءها (غزوة) أكثر مما هو نتيجة خالصة لواقعة قد جرت وانتهت (صرع أحد أبناء العشيرة) . وربما كان بعض المنتفعين في القبيلة من الغزو يؤلبون النساء على العويل والتفجع والرثاء ، ويحثونهن على مثل هذه الأمور بكل جدية . ولهذا نرى أن شعر الرثاء يشدد كثيراً على صفة معينة (فروسية الصريع وبسالته) أكثر مما يشدد على سواها ، ولو أنه اهتم بخصال أخرى اهتماماً عظيماً . ولعل أهم هذه الخصال الاخرى هي الكرم والتسامح ، ومن الواضح أن خاصتي البسالة والكرم هما السمتان الاساسيتان اللتان كان يغدقهما الراثي أو الراثية على المرثي .

بيد أن العامل التاريخي أو الاجتماعي لن ينسينا الدافع الذاتي أو الانساني للرثاء . فالمرثي هو دوماً قطب الصورة والمرثاة وبعدهما الاول ، الأمر الذي من شأنه أن يؤكد انسانية الرثاء الجاهلي وارتفاعه فوق المصلحية قبل أن يكون خادماً لها . والحقيقة أن الرثاء الجاهلي كان يبلغ الذروة

في حرارته وتوهجه وصدقه حين كان ينجو من نزعة الثأر ، من جهة ، ومن امتداح المرثي ،من جهة أخرى . ولهذا أجاد كل من متمم وابي ذؤيب ، اذ أن شعرهما يخلو من هاتين الخصيصتين حين يتعامل مع مع المرثي تعاملاً وجدانياً .

و اذا كانت الوظيفة الاولى للرثاء هي استصراخ الهمم واستنفار الرجولة وتحريضها على الثأر ،الأمر الذي يخفي وراءه نزوعاً نحو غزوة جديدة تكون مرتزقاً للعشيرة ، بات سبب ادمان الراثي على تفصيل الخصائص الايجابية للفقيد أمراً شديد الوضوح . ان تصوير الصريع على أنه التجسيد العياني للمثل الأعلى الجاهلي يستهدف بالدرجة الاولى اشعار فرسان القبيلة بأنهم قد خسروا كنزاً نفيساً لا يكافؤه شيء على الاطلاق وبأن مثل هذا الخسران الفجائعي يستحق أن يثأر له . ولهذا يسعنا القول بأن النائحات والراثيات كن يتبعن المنهج التهويلي في الرثاء ، بل وربما صار من طبيعتهن أن يعملن على التهويل ابتغاء تأليب النفوس على الثأر الانتقامي للصريع . ولهذا أصبح من واجبنا أن نقف أمام مراثي الفرسان موقف المرتاب بصدق العاطفة ، من جهة ، وبأهمية الفارس المرثي من جهة ثانية .

ولئن كان الغزو هو الشرط التاريخي ، أو الاجتماعي ـ الاقتصادي الذي أسهم اسهاماً كبيراً في انتاج الرثاء وتأطيره وتحديد موضوعاته وخصائصه المضمونية معاً ، فاننا لن ننسى أن هنالك عوامل نفسية محضة عملت على انتاج رثاء خالص ، لا تشوبه المنفعة قط ، لا في ظاهره ولا في باطنه ، ويمكن أن يعد في الأوابد الفنية التي انتجتها الانسانية . ومن أجل محاولة تذوق هذه الروائع (تذوقاً سريعاً) وسواها من

موضوعات الرثاء الجاهلي ، علينا أن نتناول شعراء المراثي البارزين واحداً اثر الآخر ، أو أن نعرض ، على الاقل ، للموضوعات التالية :

أولاً ــ الخنساء أو الكترا العرب :

لا ريب في أن الخنساء قد كانت طاقة تحريضية جبارة ، ولا أدل على صدق ذلك من قولها :

شدوا المآزر حتى يستقاد لكم ... وشمروا ، انها أيام تشمار
لانوم حتى تقودوا الخيل عابسة ... ينبذن طرحاً بمهرات وأمهار
أو تغسلوا عنكم عاراً تجللكم ... غسل العوارك(١) حيضاً بعد إطهار

ولعل البيت الاخير هو أعظم بيت استنفاري مفعم بالطاقة الاستفزازية . وربما كان للمضمون الجنسي الذي تحتقبه صورة الشطر الثاني أهمية معينة من حيث الاستنفارية ، إذ هو يصور الجنسية وقد أقيم دونها حاجز الحيض الذي يحتاج إلى غسل لتعود الأمور إلى سابق عهدها .

وقد تكون الخنساء أعلم شعراء الجاهلية بالطاقة النفسانية للغة ، إذ هي تعمد إلى معجم بهي وحي قدر دوماً على تجسيد ما هو مجرد وجعل الماهيات ماثلة شاخصة . خذ هذه الأبيات مثلاً .

فما عجول (٢) على بو (٣) تطيف بـــه
لها حنينان : اعلان واســـــرار

---

١ العوارك : النساء الحائضات .
٢ العجول : الثكلى .
٣ البو « ان ينحر ولد الناقة فيؤخذ جلده ويحشى ويدنى من أمه فترأمه » .

ترعى اذا نسيت حتى إذا ادكـــرت
فـــانما هي اقبال وادبـــار
لاتسمن الدهر في أرض وان ربعـــت
فانما هي تحنـــان وتسجار (١)
يوماً بأوجد مني حين فـــارقني
صخر ، وللدهـــر احلاء وامرار

ما من شيء هنا أنبه من التعارض القائم بين البيتين الأخيرتين من كل بيت : «اعلان واسرار»، «اقبال وادبار»، «تحنان وتسجار» ، «احلاء وامرار» . ومن خصائص مثل هذا التضارب أو التعارض بين الألفاظ أن يثير حركة جدل في الدماغ ، لأن قوانين الجدل هي قوانين العقل في الوقت نفسه . ولننتبه إلى الترتيب في تقديم هذا التعارض ، وهو ما يتم على محورين : الاول ، وقوع التعارض في نهاية البيت مما يدخل اليه صراعاً داخلياً يقع في الذروة ؛ والثاني هو أن في تراتب هذا التعارض (بحيث يقع في نهاية كل بيت) يجعل البيت اللاحق دوماً قفزة جديدة مضافة إلى القفزة السابقة . بهذا التضاد اللغوي تستطيع أن تثير تحركاً في الخيال ذا اتجاهين متنابذين ولكنهما مندغمان في الحركة الواحدة ، وبذلك تستطيع أن تحرك عاطفة اصطراعية مضطرمة .

أما موسيقى شعرها فحزينة تناسب الموضوع الحزين وتتناسب مع الألفاظ ، تتسارع ساعة التسارع ، وتفتر أو تهدأ ساعة الفتور . كما أنها تتناغم بحيث تصعد مع مباجس الأسى ، وتعنف لدى تصوير بطولية صخر لتتناسق مع الموضوع الحربي . وهذا يعني أن جروس الالفاظ أصداء للمعنى . والاهم من ذلك أن هذه الموسيقى ترق حين ترق اللغة .

١ تسجار أن تمد الناقة الحنين وتطربه .

والحق أن ثمة جوارية تمثلية عجيبة بين ثلاثة عناصر من مولدات القصيدة: اللغة والموسيقى والموضوع ، بحيث يصح القول بأن هذه المقولات الثلاث تتملغم جميعاً تملغماً عضوياً لا ييسر للقارىء أن يعرف ما اذا كان سر النجاح هو اللغة أو الموسيقى أو الشعور ، لأن سر النجاح انما يتأتى في شعر الخنساء من تجادل كافة اللحظات المكونة للقصيدة .

إن فنية صورها ولغتها وحركية خيالها يؤكدان صدق عاطفتها وصدق رغبتها في التفجع ، من جهة ، وفي الثأر الخالص لصخر ، من جهة أخرى ، الأمر الذي من شأنه أن ينفي الدافع الاقتصادي (الغزو) لشعر الخنساء الرثائي المكرس لصخر ويبقي على العامل النفساني كأساس وحيد لهذا الشعر ، وذلك ما نراه بالضبط عند متمم وأبي ذؤيب . ولا بد لكل دراسة نقدية لشعر الخنساء من أن تحسب حساباً كبيراً لحقيقة فحواها أن الخنساء لم تحقق ذروة النجاح الا في مراثيها التي قالتها في صخر ، أو أن مراثيها في صخر هي ذروة شعرها . وعلى تلك الدراسة أن تبحث عن عوامل هذه الظاهرة . فالحق ان اسباب بكائها على صخر هي خصائص هذا الا نموذج الرجولي المفتقدة والغائبة بغيابه ، وهي ذات الخصائص التي دفعتها إلى الوقوع في حبه . ولعل هذه النزعة البكائية الصادقة الدائمة التي استمرت ثلاثين سنة (مما يدفعنا إلى الاشتباه بعصابية الخنساء) هي من نتائج تثبيت الانفعالات على الأب ، أو على بديله (صخر) ، إذ لم تتجاوز ذلك إلى الزوج . ان فتور حرارتها في رثاء زوجها مرداس (ولننظر إلى هذه الحرارة نظرة نسبية ، أي بالمقارنة مع حرارتها في رثاء صخر) قد توحي لنا بأن الخنساء لم تقم بتصفية عقدة الكترا ، هذه التصفية المسؤولة عن فتور حب الأقارب . ان

جيشان عاطفة الخنساء تجاه ذويها تفيد (أو هي تشير على الأقل) بأنها لم تزل تختزن الكثير من الالكتراوية ، والا لكان رثاؤها لزوجها أشد حرارة من رثائها لمحارمها .

وعلينا أن نفيد من حقيقة ثانية أكدتها جميع المصادر ، وهي أن زيجات الخنساء كانت مخفقة كلها . فقد كان أزواجها فقراء الحال ، وبعضهم مقامرين . وكان صخر يسد حاجاتها المادية على الدوام . وربما كانت هذه العلاقة مع صخر أثناء حياته هي التي غرست فيها حبه المتسامي ، بحيث أصبح لها زوجاً مصعداً ، إذ هو يقوم بسد كل ما عجز أزواجها عن سده . ولعل اخفاقاتها الزواجية ، وتنامي هذا الحب المصعد ، يحولان حؤولاً كاملاً أو نسبياً دون تصفية عقدةالكترا. ان نواحية الخنساء الدائمة ، ودعوتها إلى الثأر من القاتل ، تقرب صورتها في اذهاننا من صورة الكترا ، وتخولنا حق افتراضها الكترا العرب ، إذ كلتا المرأتين تنوح وتطلب ثأراً ، مع فارق واحد مفاده غياب الأم في مسألة الخنساء.وفي ميسورنا أن نطرح هذا السؤال الجذير بكل انتباه ، نظراً لكونه بداية الكشف عن المخبوءات في نفسية الخنساء : لماذا لم تتفجع على ازواجها ؟ ان من تتعلق بهم الخنساء يضمهم هذا البيت :

لامثـل كهلي في الكهـول ولا فـتى كفتـاهمـا

أما يحتمل أنه يخفي الرغبة في حب الاقارب مقموعة ومصعدة في آن معاً ؟ لقد أشارت بنت الشاطيء إلى انحراف طبيعة الخنساء ، في حين كان ينبغي أن تفترض ، بل أن تؤكد ، وجود عصاب معين يمور في اعماق هذه المرأة الغريبة الاوضاع ، التي لم يحدثنا التاريخ عن امرأة تشبهها ، وكان ينبغي أن نفترض عقدة الكترا كعلة لهذا العصاب .

ان كون الندب والرثاء عادة اوكلت إلى النساء في المجتمع القبلي المتصاول ليقمن بوظفية اجتماعية تعد ضرورية بالنسبة إلى مجتمع منقسم على نفسه ، مجتمع قانونه الأساسي الغزو ، أو مبدأ «من عزّ بزّ» ،على حد تعبير الخنساء نفسها ، هو أمر لا ينطبق على المراثي التي قالتها في صخر . فلو كانت هذه النادبة تؤدي وظيفة تقليدية لتأثر انتاجها الشعري من الناحيتين الكمية والكيفية معاً . حسبها قصيدة واحدة تقولها لينظر اليها على أنها قد أدت مهمتها التقليدية خير أداء . إذن فما سر هذا النواح الصادق والدائم معاً ؟ ان هذا السؤال هو أول وأهم ما ينبغي أن يجيب عنه النقد المكرس لشعر الخنساء . والحقيقة أن هذا البحث يحتاج إلى أن يكرس له تحليل خاص به ، والا ظلت هذه الاطروحه مجرد فرضية لا ينهض عليها الدليل الكافي .

وأياً ما كان العامل الكامن وراء نواحية الخنساء ، فقد عكس رثاؤها لصخر أهم احتياجات المرأة الجاهلية للرجل القوي ، أعني الشعور بضرورة الفارس الحامي من السبي . ومن شأن هذه القضية ان تستدعي إلى اذهاننا تلك النظرية الذاهبة إلى أن أصل القلق هو شعور الفرد بأن عليه أن يواجه الحياة وحده ودون اعتماد على أحد من أقاربه. ان الخنساء قد شعرت ، ولا ريب ، بانكشافها أمام زوابع الحياة بعد مقتل صخر ، وهو آخر من تبقى من أهلها ، وبذلك افتقرت إلى الفارس الحامي في عصر الفروسية والغزو . ونحن نلمس هذه الحاجة مختبئة في رثائها مع أنها لا تتجلى إلا بصورة غير مباشرة في أبيات كهذا البيت :

ونحن قتلناهما ، شما وابن اختـــــه
ولاصلح حتى نستفيد الخرائـــــدا

وبذلك جاء صخر أنموذج الرجولة في عين الانوثة الجاهلية ، مع أنه ربما كان يختلف كثيراً أو قليلاً عن النحو الذي قدمته لنا الخنساء إذ يتعذر الا تكون قد اقحمت على صورته الحقيقية بعض اضفاءاتها ونزعاتها الشخصية ، وكذلك حاجاتها الشخصية ، ولا سيما حاجة الحماية التي تتضح احياناً في بيت كهذا :

وان صخراً لحامينا وسيدنا وإن صخراً إذا نشتو لنحار

ولما كانت تبحث – عبر رثائها لصخر – عن الفارس كقيمة مثلى ، وكنمط أعلى للانسان ، منظوراً اليه بمنظار الجاهلية ذات القيم الخاصة بها ، فانها قد صبغت باللون اللذيّ موضوعاً غير لذيّ ، بحيث امتزجت القيم (وهي العنصر اللذي في رثائها) بالفجائعية العنيفة التي من شأنها أن تجعل هذه القيم شيئاً مقبولاً ، من ناحية ، وامورا واقعية ، أو هي تحمل امكانات تطبيقها ، من ناحية اخرى . والحق أن الصلة جدلية بين العنصرين في القصيدة . فكما أن الفجائعية قد حببت الينا عنصر القيم ، وأضفت عليه طابع الصدمة ، فان هذه القيم نفسها – من حيث كونها المطمح النهائي للغناء – قد أكدت صدق التفجع أيضاً . بل وقامت بتعميقه واعطائه ابعاداً ذات أهمية .

وعلى ذلك يكون شعر الخنساء أكثر من رثاء أخ . انه محاولة لبلورة وتجسيم المثل العليا للفارس . ولعل هذه الصورة المثلى ، هذه الصورة المشخصة في صخر ، لها القدرة على أن تعيدنا ثانية إلى الكرّا وية الخنساء . واهم ما ينبغي أن نلاحظه هنا هو اشتراك كل من صخر وابيه في صفة الفروسية ، مما يتيح لنا فرضية مفادها أن الخنساء قد سحبت صورة الفارس من الأب بعد موته (وربما قبل ذلك) لترشقها على

صخر ، وربما على معاوية قبل صخر . ويحتمل أن نجد عوامل جمة لهذا التحويل أو النقل ، بالمعنى النفساني للفظة ، ومنها :

أ ــ قد يفضي موت الاب إلى ابداله بالأخ بحكم الحاجة إلى أب يعوض عن الرجل الراحل . وهذا يعني أن الخنساء قد حققت الابدال قبل مقتل صخر .

ب ــ إن الأب الشيخ قد لا يظل في وعي الفتاة صورة مثلى للرجولة الكاملة ، ولا سيما في مجتمع يسيطر عليه المحاربون . ولما كانت عقدة الكترا أزمة عاطفية فانها تدفع إلى ابدال الأب الشيخ بالأخ الشاب دفعاً ضرورياً .

جـ ــ أصبح صخر حامي العشيرة وسيدها منذ حداثته ، وهذا يعني أنه بات يمارس كافة وظائف وسلطات الأب في المجتمع البطريركي وربما كان من شأن هذا الأمر أن يكفل نقل التثبتات العاطفية ، أو الالكتراوية على وجه الحصر ، إلى هذا الوريث .

واخيراً ، يجدر بنا أن نلاحظ هذه المسألة . كان شعرها في رثاء أبيها أقل عمقاً من شعرها في رثاء معاوية ، وشعرها في رثاء معاوية أقل جودة من شعرها في رثاء صخر . لماذا ؟

ربما راحت الخنساء ، بعد مقتل الأب ، تثبت عقدة الكترا على معاوية ، وبعد مقتل معاوية ، تثبتها على صخر ، أما وقد قتل صخر فانها لم تجد من تثبت العقدة عليه ، فاضطرت أن تنكص إلى هذا الفارس وأن ترسخ ميلها نحوه . ولهذا كان مقتل صخراعظم وقعاً على نفسها لأن صخر هو آخر معاقلها ، فانفجرت انفجاراً ينم عن اغترابها الكلي

نتيجة لتحققها من أنها غدت عديمة الانتماء الأبوي على الاطلاق . ولعلنا نملك تفسيراً آخر للمسألة الآنفة الذكر ، وهو أن الخنساء كانت قد ثبتت دوافعها الغرزية على صخر قبل مقتل والده ، الأمر الذي يجعل مقتل صخر أكثر من فاجعة كان من جرائها افتقاد أحد الاخوة . وعلى أية حال ، لا نملك الا القول بأن كل ميولها نحو صخر ، أيا كان نوعها هي ميول مصعدة .

ثانياً – أبو ذؤيب الهذلي :

لا تحمل عينية أبي ذؤيب التي قالها في رثاء اولاده أي دليل على أنها ليست من شعر الرثاء الخالص والانفعال الحقيقي ، ازاء هذه الفجيعة المروّعة . بيد أننا نجد فيها اضفاءات أبي ذؤيب الوجودية ، كذلك عبارات تنم عن شعور بتناهيه وحتمية فنائه ، بل هي تصرح بذلك جهراً في بعض الاحيان ، خذ هذا البيت الأول مثلاً :

أمن المنون وريبها تتوجـــع والدهر ليس بمعتب من يجزع؟

كذلك الشطرة الثانية من البيت السابع : « اخال أني لاحق مستتبع » ومثيلتها من البيت الثامن : « فاذا المنية أقبلت لا تدفع » ، وهذا البيت التاسع :

وإذا المنية أنشبت أظفارهـــا ألفيت كل تميمة لاتنفـــع

ومن الاهمية بمكان أن نشير اشارة خاصة إلى الشطرة الاولى من البيت السادس عشر ، وسبب الأهمية هو أن هذه الشطرة ذات قيمة تقنية أكثر مما هي ذات قيمة مضمونية ، على الرغم من أنها تلخص فكرة المرثاة كلها : « الدهر لا يبقى على حدثانه » . انها بتصدرها للأبيات

(١٦ ، ٣٧ ، ٥١) تغدو بمثابة همزة وصل بين الأقسام الأربعة للمرثية ، بحيث تحيل هذه الاقسام إلى تنويعات على الموضوع الواحد ، أي هي تلعب دوراً هاماً في ما ادعوه بتلحيظ القصيدة (تقسيمها إلى لحظات كبرى متتامة ومترابطة) ،وتجعل من تقنيتها التقسيمية انموذجاً عربياً يقابل التقنية التقسيمية للقصيدة الاوروبية المعاصرة .

ان المواضع التي أشرنا اليها للتو ترى في الانسان كائناً من أجل الموت ، بلغة الوجوديين المحدثين ، بل وتراه — وبعبارة سارترهذه المرة — « هوى لا جدوى منه » . فكانما المعقولية والمعنى امران زائدان على الوجود ومقحمان عليه اقحاماً . ان عبارة سارتر هذه تشبه إلى حد كبير العبارة التي ختم بها أبو ذؤيب مرثيته : « لو أن شيئاً ينفع » . وهي تقريباً احدى العبارات التي رددتها سعدى بنت الشمردل مرتين في رثائها لأخيها أسعد : « لو أن علماً ينفع » . غير أن هذا الموقف العبثي يندر أن يبديه الشاعر الجاهلي في مراثيه بعامة ، وان كان هو يبدي الكثير من المواقف الوجودية الاخرى التي يمكن تلخيصها بأن الدهر لايبقي شيئاً على الاطلاق ،فكأنما هو «المدمر الأعظم» ، كما وصفه هيجل . وهو يبدي فكرة وجودية أُخرى مفادها أن المنية لارادع لها ولا راد، «فكل حي ذاهب ومودع » ، كما قالت سعدى بنت الشمردل التي تحمل مرثيتها بعض السمات التي تقر بها من مرثية أبي ذؤيب . الحقيقة ان هذا الموقف من الدهر المدمر للكائنات هو انعكاس للعقيدة الجاهلية الذاهبة إلى انه ليس ثمة من حياة سوى الحياة الدنيا ، والى أننا « نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر ، » حتى ليتخيل المرء أن الجاهلي كان ينظر إلى الدهر نظرته إلى اله .

ولكي يدلل أبو ذؤيب على تدميرية الزمن (ولكن دون أن يفصح عن أية عبثية ، إلا في الشطر الثاني من البيت الأخير : «لو أن شيئاً ينفع ») فقد عرض علينا عدة لحظات تصطرع في داخلها الموجودات لتنطفىء ، بحيث نخرج من قراءة المرثية بانطباع مفاده أنه انما كتبها ليرثي الوجود والانسان ، وليبين خصيصة تجادل الأشياء الدائم والمسؤول عن الانطفاءات والتكونات . ففي اللحظة الاولى يتحدث عن اولاده ونفسه ، وفي الثانية عن هلاك حمار وحشي ، وفي الثالثة عن مصرع ثور وحشي على يد كلاب الصياد وسهامه ، وتأتي اللحظة الرابعة كارتداد ضمني على الاولى ، إذ هي تتمحور حول الانسان من جديد ، وذلك بما هي تصوير لمصرع الفارس المدجج بالسلاح . ولكن هذه التقسيمات لا تنفي عن القصيدة اتصافها باحادية الموضوع ، فهي تتمحور حول الموت والفناء ، وان كانت كل لحظة من لحظاتها تتناول هذا الموضوع من زاوية تباين التناول في اللحظة الأخرى ، أو في بقية اللحظات . ومن الواضح ان لحظتين منهما تبحثان في الانسان في حين أن اللحظتين الاخريين تبحثان في الطبيعة كأنما يود القول بأن ما من شيء بوسعه أن يصمد أمام حركة الصراع الدائرة في الوجود . هذا مما يبيح لنا حق التساؤل عما اذا كان أبو ذؤيب يرثي ابناءه أو يرثي نفسه بالدرجة الاولى . ولتساؤلنا هذا ما يبرره ويكفي أن نتأمل الشطر الثاني من كل من البيتين السابع والسادس والاربعين (واخال أني لاحق مستتبع ، ولكل جنب مصرع) كي نبيح لأنفسنا مثل هذا التساؤل .

ومن الناحية الفنية، تملك القول بأن مرثاة أبي ذؤيب تكشف عن حوار تمثلي بين كافة عناصر القصيدة . فاللغة والموسيقى وجرس الألفاظ والتنغيم والصور والمعاني تتحاور بحيث يتذوب كل منها في الاخر

وبحيث تندغم جميعها في الكل الذي هو القصيدة . وتؤدي هذه العناصر وظائفها عبر تنسيقها التام مع العاطفة المتدفقة المتوهجة . ويزيدها حرف الروي (وهو حرف العين) قدرة على الشحن بالانفعالات ، وطاقة على توصيل هذه الانفعالات إلى المتلقي . والحقيقة أن تموجات حركة القصيدة وتحولات الصور عبر الالفاظ وجيشان العاطفة تملك حضوراً كلياً في الموسيقى العظيمة التناغم ، بل تجد هذه الأشياء انعكاسها في الموسيقى والايقاع . ويخلو الشعور خلواً تاماً من المبالغة والتنفج ، كما أنه يملك قدرة جبارة على استثارة أعمق المشاعر . ولا تبدي اللغة أي اهتمام بالتنميق اللفظي والجاذبية السطحية للكلمات ، بل هي تتجه إلى الموضوع رأساً ودون تشتيت لذهن القارىء باجتذابه نحو جمال اللفظة المغري بذاته . وفضلاً عن الانضباط العظيم الذي تتصف به الالفاظ ، فاننا نستطيع أن نتلمس فيها تلك القدرة العجيبة على ايقاظ الحواس وتنبيهها ،ولعل هذه واحدة من بين السمات العظيمة للغة الشعر العظيم . فالالفاظ لها خاصية الوخز وتحريض الاعصاب على النشاط . ولعل مصدر هذه الخاصية هو نزوع اللغة نحو تجسيم المجرد ، ولا سيما حين تقدم المنية وكأنها وحش ذو مخالب قابلة للإنشاب ، مما يجعلنا قادرين على تلمس الفكرة باصابع اليد ، فالحسي الناشط له حضور كامل في المرثية.ووجيز القول أن كافة عناصرها تتعاضد لتندمج معاً بحيث يتشكل المعنى .

ثالثاً — متمم بن نويرة :

ترك متمم بن نويرة القليل من الشعر . ويقع المرء في «المفضليات» على ثلاث قصائد ، منها اثنتان في رثاء مالك . ونجد كذلك في « حماسة »

أبي تمام (القسم الرثائي) ثلاثة ابيات قد لا نقع على ما يضارعها في الشعر الرثائي الجاهلي برمته . ولقد أورد صاحب « الأمالي » هذه الابيات في الصفحة الاولى من الجزء الثاني ، بعدما زادها بيتاً واحداً وبعدما اورد البيت الثاني منها على روايتين . ولنقتطف الأبيات الثلاثة وفقاً للرواية التالية :

لقد لامني عند القبور عـلى البكـا
رفيقي ، لتذراف الدموع السوافك
أمن أجـل قبر بالملا أنت نائـح
على كل قبر ، أو على كل هالك ؟
فقلت له : ان الشجا يبعث الشجـا
فدعني ، فهذا كله قـبر مالك

الحق أن هذه الأبيات يجب أن تكتب على صفيحة من الذهب الخالص . فمن الواضح أن المعنى يتفجر فيها تفجراً ، ولكنه يبلغ صيغته القافزة في البيت الأخير ، وذلك نظراً لما يحتويه هذا البيت من كلية ونزعة إنسانية شمولية ، ومن استعداد للتجاوب مع آلام الآخرين . الألم هنا يغدو قانون الأشياء ، لأن هذا الكل المنغلق على ذاته ، كما يوحي البيت الأخير ، تلميحاً لا جهاراً ، يصبح « قبر مالك » . إن مالك لا يتحول هنا إلى روح محايثة للموجودات فحسب ، وذلك من حيث أن هذه الموجودات جميعها هي قبر مالك ، ومن حيث أنه موجود فيها ومباطن لها بكليتها ، بل هو يغدو العلاقة التي تربط متمم بظواهر الكون أيضاً ، إذ تملك هذه الظواهر ، بما هي أسى وشجاً ، أن تبعث فيه شجاً ذاتياً مقابلاً يشده إلى الشجا الخارجي ، مما يمكن كلاً من الشجا الخارجي

والداخلي من الترابط والاندماج في وحدة كونية أو كيانية . ولعل في هذا البيت مظهراً من مظاهر توحد قوانين الوعي وقوانين الواقع ، لأن الواقع (بوصفه شجا) يتحول إلى وعي ، والوعي (بوصفه قبولاً للانسحاب على الخارج ، ودليل ذلك بكاؤه على كل قبر) يتحول إلى واقع . « فالشجا » الأولى واقع موضوعي ، أما الثانية فهي الداخلي المولود من هذا الخارج أو الواقع .

ونقع في المفضليات (القصيدتان ٦٧ ، ٦٨) على رثاء هو ، كقصيدة أبي ذؤيب ، بريء من النزعة الانتقامية ، وبالتالي من العامل الاجتماعي لنشوء وارتقاء الرثاء الجاهلي ، الأمر الذي جعله يحقق نسبة عالية من الانسانية . والجدير بالملاحظة أن هاتين القصيدتين تتخذان من حرف العين روياً لهما ، الأمر الذي من شأنه أن يدلل على مرارة هذا الحرف وإيقاعه المؤسي . ويتسم هذا الرثاء بتجاوز نسبي للتقاليد الرثائية العربية ، وبالنزعة الرثائية الصادقة العاطفة . ومع ذلك فإننا نجد فيه حضوراً كبيراً للمبدأ الرثائي الجاهلي الهادف إلى إظهار حالة فحواها أن الفقيد قد خلف فراغاً كبيراً يتعذر سده . وهذا ما نتبينه من أن متمماً قد أضفى على مالك كافة الخصائص التي تجعل منه قيمة عليا أو نمطاً أعلى للرجولة ، ولو أنه لم يكن يفكر بالثأر له ، أو أقله أن نزعة الثأر لا تنكشف في شعره . ولكننا نجد ، في الوقت نفسه ، حرارة تتذوب في الألفاظ وعاطفة إخاء تتوهج في القصيدة كلها . وليس أدل على شعوره بافتقاد أخيه وبغيابه عنه من ترديده لمعنى واحد في كل من القصيدتين ، ولكن بألفاظ مختلفة بعض الشيء . فهو يقول في الأولى :

فلما تفرقنا كأني ومالكـــاً لطول اجتماع ، لم نبت ليلةمعا

ويقول في الثانية معبراً عن الحالة نفسها :

كأن لم أجالسه ، ولم امس ليلة أراه، ولم يصبح ونحن جميع

إن مزية هذين البيتين هي أنهما يحملان شعوراً عميقاً ونزوعاً حاداً نحو فترة تقطعت وغدا من المستحيل استرجاعها و العودة إليها .

رابعاً – جولة عامة :

بدهي أن هذه المقالة المحدودة لا تتسع لتناول شعراء وشواعر الرثاء كافة ، حتى ولا لجميع البارزين والبارزات منهم ومنهن . وكيما تتكامل فكرتنا عن الرثاء الجاهلي (ان جاز أنها يمكن أن تتكامل عبر مقال واحد) ، أرى أن علينا القيام بجولة عامة وسريعة حول المراثي الجاهلية المشهورة ، وحول المراثي النسوية بعامة .

أ – مراث مشهورة :

لدى العودة إلى الأصمعيات ، وإلى القسم الرثائي من حماسة أبي تمام، فإننا نقع على كمية كبيرة من شعر الرثاء لم نتطرق اليها بعد . وربما كان أهم ما ينبغي التعرض له في خضم هذه الكثرة من المراثي هو قصيدة أعشى باهلة في رثاء أخيه المنتشر (الأصمعية ٢٤) ، وقصيدة كعب ابن سعد الغنوي الموزعة على الأصمعيتين (٢٥ ، ٢٦) اللتين نرجح أنهما قصيدة واحدة ، وأخيراً قصيدة دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبد الله (الأصمعية ٢٨) . أما مرثية المهلهل بن ربيعة في أخيه كليب فهي فخر بذات الشاعر أكثر مما هي رثاء ، أو حتى تأبين ، للقتيل .

ولئن توخينا مثلاً أعلى للرجولة في الجاهلية فلسوف نجده حقاً في مرثية أعشى باهلة . ولكن مرثية الغنوي في أخيه أبي المغوار تفوقها وهج

عاطفة وسعة مدارك وقدرة على التصوير . ولهذا لم يكن عبثاً أن نالت إعجاب الأصمعي ، وأن قيل فيها : « ليس للعرب مرثية أجود من قصيدة كعب بن سعد . . . » . ونجد في أبياتها الثلاثة الأولى عنصراً نلقاه في عينية الهذلي :

تقول سليمى مالجسمك شاحباً ... كأنك يحميك الشراب طبيب
فقلت، ولم أعيِّ الجواب، ولم أُلح ... وللدهر في صم السلام نصيب
تتابع أحداث تخر من اخوتي ... وشيبن رأسي والخطوب تشيب

إن سليمى هنا هي أمامة عند الهذلي ، أما عبارة « ما لجسمك شاحباً ؟ » فيشترك فيها الرجلان وفاقاً . كما يشتركان كذلك في معنى البيت الثالث ، حتى ليكاد — لولا اختلاف الألفاظ — أن يكون واحداً عند كليهما ، إذ يقول الهذلي :

فأجبتها : أما لجسمي انـــه ... اودى بني من البلاد فودعوا

ومما تثيره بائية الغنوي قضية المجاعات في العصر الجاهلي ، الأمر الذي طالما عكسه الرثاء الجاهلي بطريقة غير مباشرة ، أو على شكل إشارات بارقة . خذ قوله هذا :

أخو شتوات يعلم الضيف أنـه ... سيكثر مافي قدره ويطيب

فإذا ما علمنا أن لفظة « شتوات » تعني مجاعات ، وقد سميت كذلك لأن المجاعة كانت تفد في الشتاء ، ربما بسبب جفاف الضرع ويبوسة النبت ، وإذا ما تذكرنا قول الخنساء : « وإن صخراً إذا نشتو لنحار » ، فإننا نكاد نعرف ما كانت عليه الحالة الاقتصادية لأعراب الجاهلية ، ونكاد نفهم أسباب ظاهرة الغزو .

ومما يلفت الانتباه في هذه المرثاة أن الشاعر قد أسبغ على المرثي صفة قلما يقع عليها المرء في الرثاء الجاهلي بعامة ، وهي صفة المهابة ، فضلاً عن الصفات الأخرى كافة ، لا سيما الكرم والحلم . وانظر كيف جاءت صورته كرجل مهيب وجليل بحيث يشعر الآخرون في حضرته أنه كلي التواجد :

إذا ماتراءاه الرجال تحفظـــــوا

فلم تنطق العوراء (١) وهو قريـب

أما مرثية دريد بن الصمة في أخيه عبد الله ، وهي قصيدة واسعة الشهرة ومنتشرة الصيت ، فلإيقاعها من القوة ما يناسب شعر الحرب ، كما أن لغتها جيدة السبك ومفرداتها تناسب موضوعها تمام التناسب . والجدير بالذكر أن المواقف الوجودية تكاد تنعدم فيها ، بل وفي هذه المراثي الثلاث كافة . ولولا هذا البيت لخلت خلواً تاماً مما يشير إلى مثل تلك المواقف :

وهوّن وجدي أنما هو فـــــارط(٢)

أمامي ، واني وارد اليوم أو غد

وربما كان الأهم من ذلك أن الشاعر قد استهل المرثاة ببيتين غزليين ، ولكنهما حزينان يوائمان الموضوع مواءمة تامة . بيد أن مسألة استهلال المراثي بالغزل لم أقع عليها قط في الشعر الجاهلي إلا في هذا الموضع . وإذا ما تأملنا هذين البيتين تأملاً مستأنياً فلن يفوتنا إدراك مواءمتهما لموضوع القصيدة :

---

١ العوراء : اللفظة النابية أو الدالة على الحمق .

٢ فارط : سابق .

أرثّ جديدَ الحبل من أم معبـــــد
بعاقبة ، وأخلفت كل موعـــد
وبانت ولم أحْمِد اليك جوارهـــا
ولم تَرْجُ فينا رِدَّةَ اليوم أو غد

أستطيع الذهاب إلى أن ظاهر الموضوع غزل ، ولكنه غزل يباطنه الحزن ويسكن فيه . فالألفاظ التي استخدمها تملك قدرة عجيبة على استدعاء أو إيقاظ حس مأسوي في الروح . ومما يدعم زعمنا هذا أن كلا البيتين يستهل بلفظة حزينة باعثة على الأسى ، ولا سيما لفظة « أرث » التي تحمل أكثر من الحزن بما توحي به من فجائعية تنزع إلى التشخص عبر تجسيد الرابطة المجردة على شكل حبل . أما لفظة « بانت » فإنها ، بما تشير إليه من فراق ، تعيد إلى تقطع العلاقة مع « أم معبد » ، من جهة ، وتحيل إلى الشعور بمفارقة الأخ الصريع ، ولو بصورة غير مباشرة ، من جهة أخرى ، وفضلاً عن ذلك فإن النغمة الحزينة الهادئة التي تحملها الألفاظ تشبه لحناً جنائزياً أكثر مما تشبه موسيقى الصورة الغزلية ذات الأبعاد البهيجة .

وبلفظة واحدة استطاع الشاعر — بكل رشاقة — أن ينتقل من الغزل إلى الرثاء . إذ هكذا جاء البيت الثالث :

أعاذلَ إن الرزء في مثـــل خالـــد
ولارزء فيما أهلك المرءُ عن يد

إن لفظة « أعاذل » ، التي هي عادة من معجم الغزل الجاهلي ، قد جاءت لتربط الاستهلال الغزلي بالقسم الرثائي الذي يشكل جل القصيدة وهيكلها العام .

تمتاز القصائد الثلاث التي عرضنا لها بعباراتها الحارة والهادئة في آن معاً . وفي يقيني أن الرصانة هي امتزاج هاتين الخصيصتين في كيان واحد . وكنتاج للرصانة تأتي الانفعالات منضبطة وبعيدة عن الهوجائية . ولكن الشاعر يستطيع أن يقف على مسافة ما من موضوعه ، بحيث لا ينغمس فيه ولا يغرق . فنحن نجد دريد بن الصمة يترك مجالاً لنفسه في المرثية ليقول :

وماأنا الا من غزية إنغوت غويت،وانترشد غزية أرشد

والأهم من ذلك كله أن موسيقى هذه المراثي هي انتاج تلقائي لا أثر فيه للاصطناع . فحين تقرأ المرثاة لا تشعر أن الشاعر قد بذل أي جهد خاص من أجل خلق جو موسيقي يوظفه في خدمة المعنى ، بل تشعر أن جودة الموسيقى خصيصة محايثة للقصائد ولا يمكن فصلها عن المعنى . ومن خلال الحرارة والهدوء اللتين تتسم بهما المعاني نفسها تولد رصانة الموسيقى ،تماماً كما تولد رصانة المعنى . وتأتي حركة الموسيقى مواكبة لحركة الألفاظ بحيث يتوافق كل انتقال في المعنى مع انتقال جديد في الموسيقى وحركة الإيقاع . أما اللغة فقد صيغت بحيث توحي أو تشير إلى وجود تيار سفلي أو خلفي من الانفعالات الصادقة والعميقة يكمن وراء القصيدة ويحدد محتوياتها . والحقيقة أن هذه اللغة مسرفة في غناها وألوانها الزاهية ؛ وهي تعتمد اعتماداً كلياً على اللفظة الصلبة ذات التخوم القاسية المحددة المعالم . وهذا يصدق بوجه خاص على قصيدة أعشى باهلة التي تلجأ إلى معجم تجسيمي يمتاز بالصلابة والقدرة على ترسيخ المعنى ، بغض الطرف عن كونه معجماً أقل قدرة على التأثير الانفعالي واستيلاد العواطف .

ب ـ شعر الرثاء النسوي ::

قلما نقع في شعر الرثاء النسوي (باستثناء الخنساء) على نماذج تشذ عن النمط الرثائي التقليدي ، كالنماذج التي رأيناها عند متمم والهذلي . إن ليلى الأخيلية ، وهي من أشهر الراثيات في النصف الثاني من القرن الأول الهجري ، يغلب على مراثيها المديح وإسباغ الصفات السامية على توبة الحفاجي ، ولم تبلغ غمرة بنت الخنساء شيئاً مما بلغته أمها في فن الرثاء ، حتى لكأن قارىء مراثيها يشعر بأن شعر الرثاء قد أصيب بانحطاط بعد الخنساء والهذلي ومالك بن الريب ، الذي لم نعرض لمرثيته نظراً لما تستحقه من بحث خاص بها .

ولكننا نصادف مرثية لأم تأبط شراً ، بين مراثيها الكثيرة فيه ، تخرج خروجاً تاماً عن مبدأ التأبين الامتداحي والبكائي . ولكنها مع ذلك فاترة العاطفة ومسطحة المعنى . ولعل أفضل ما فيها هذين البيتين :

ليت قلبي ساعة صبره عنك ملك
ليت نفسي قدمت للمنايا بدلك

ونحن نشعر بضحالة الفكرة ، على الرغم مما وراء البيتين من عاطفة صادقة وانفعال رزين .

وتروي الأخبار أن بثينة قد رثت جميل بن معمر ، حين بلغها نبأ وفاته ، بهذين البيتين المشحونين بعاطفة دافئة وبحزن صادق :

وان سلويّ عن جميل لساعة من الدهر ماحانت ولاحان حينها
سواء علينا ، ياجميل بن معمر اذا مت بأساء الحياة ولينها

أما شعر دختنوس بنت لقيط بن زرارة الدارمي ، الذي قتل يوم

جبلة (١) ، وهو أحد الأيام الثلاثة العظيمة في الجاهلية ، فإنه رثاء (في أبيها) موغل في تقليديته . وهو خلو من التفجع والبكاء ، مغرق في إضفاء البطولات والمكرمات على المرثي ، حتى لكأنه نوع من المديح أو الفخر بالأب .

ولعل مرثية زينب بنت الطثرية في أخيها يزيد الذي قتلته بنو حنيفة (١٢٦ هـ) ، والذي هو شاعر مطبوع حقاً ، لعلها أجمل المراثي النسوية الإسلامية قاطبة . فهي من حيث جودتها واتقانها اللغوي وإيقاعاتها العذبة تذكر بشعر الخنساء وتعيده إلى الأذهان . ومع أن هذه المرثاة لا تتعدى المديح والتأبين ، بحيث يمكن البحث عن القيم البدوية عبر أبياتها ، فإنها تقدم صورة لرجل يرغمك حسن تصويره على الإعجاب به. وقد أفلحت في رسمه أيما إفلاح عبر هذين البيتين :

يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً ... وكل الذي حملته فهو حامله
إذا القوم أموا بيته فهو عامد ... لأحسن ماظنوا به فهو فاعله

وربما كان من الممتع أن ننظر في هذه الصورة لصفية الباهلية ترثي أخاها :

كنا كأنجم ليل بينهـــا قمـــر
يجلو الدجى ، فهوى من بينها القمر

وتكمن جمالية هذه الصورة في حالتين شعوريتين ، أولاهما تهاوي القمر ، وهي حركة تراجيدية كاملة ، وثانيتهما تحسس غياب القمر

---

١ ــ اليومان الآخران هما يوم الكلاب ، للشمال على الجنوب ، ويوم ذي قار ، للعرب على العجم .

وسيطرة الظلمة التي ترغم الوعي على تفقد العنصر الغائب . والأهم من ذلك أن الصورة ، على الرغم من وقائعيتها وخارجيتها ، تعكس حالات الداخل وتفاعلاته ، نظراً للعلاقة الوثيقة القائمة بين الذات والموضوع في الصورة .

ولنتعمل هذه الصورة الأخرى ، وهي لصفية بنت مسافر ترثي قتلى قريش يوم بدر :

كانوا سقوف سماء البيت فانقصفت
فاصبح السّمك منها غير ذي عمد

إنها تثير في الذهن برهتين سكونيتين ، الأولى ثابتة ، والأخرى تحاول أن تستمر وأن تواظب على وجودها في الوعي ، ولكنها سرعان ما تنهار هناك . وبهذا الصدم المباشر بين واقعتين ، لأولاهما مقومات البقاء ، ولثانيتهما قابلية الانتقاض ، تستطيع أن تنقل إلينا الفرق بين حضور الصرعى وغيابهم . ومن خلال هذه الصورة ، أو هذا الشكل الذي يتمرأى فيه المعنى ، تملك الشاعرة أن تقدم لنا شعورها وكيفية رد فعلها الانفعالي تجاه المصيبة .

أما الأصمعية السابعة والعشرون فهي مرثية سعدى بنت الشمردل في أخيها أسعد . وهي شديدة الشبه بمرثية أبي ذؤيب ، إذ تشترك معها في البحر والروي ، كما أن بعض أبياتها تبدو تحريفاً لبعض معاني الهذلي. ولكنها تخلو إلى حد ما من دفق عاطفته وعمق حكمته وابعاده الشعورية ، كما تفتقر إلى تنويعاته على الموضوع وإلى شمولية نظرته وقدرته على الإحاطة بماهية الوجود . أما موسيقاها فأقل عذوبة وتعبيراً عن الموضوع أو المضمون الداخلي للصور والألفاظ من عينية الهذلي . أضف إلى ذلك

أنها بعد الأبيات العشرة الأولى نراها تلج في الأنموذج التقليدي للرثاء الجاهلي ، عنيت تأبين الميت وإضفاء المثل العليا عليه . ولكنها لا تخلو من بعض المواقف الوجودية ، مثل قولها :

ان الحوادث والمنون كليهما لايعتبان ، ولوبكى من يجزع

ووجيز القول أن شعر الرثاء قد أصيب بانضاع بعد الهذلي ، أي منذ منتصف القرن الأول وحتى القرن الثالث ، في حين راح يزدهر كل من الشعر الغزلي والسياسي في هذه المرحلة . ومن الجدير بالانتباه أن شعر الرثاء النسوي قد انقطع انقطاعاً يكاد يكون تاماً ،في القرن الثاني الهجري . ولعل اختفاء هذه الظاهرة ذو صلة بانقطاع المهمة الأساسية التي أوكلها المجتمع المتحارب للمرأة ، عنيت ندب القتلى وتأبينهم .

خامساً ــ نقاط أربع :

وقبل إقفالنا لهذا المبحث ، أود أن أنوه بأربع نقاط أراها في لب مسألة الرثاء الجاهلي :

أولاً ــ تتمحور المرثية الجاهلية ، في معظم الأحيان ، حول المرثي ، وهذا ما يغاير نمط مرثية أبي العلاء الحكمية المشهورة . وهي تحاول أن تسبغ على بطلها كل القيم العليا للمجتمع الجاهلي ، بل كل احتياجات القبيلة للفارس . الأمر الذي يشدنا إلى الشروط البيئية أو التاريخية والمجتمعية التي أفرزت الرثاء الجاهلي . ولقد لخصت امرأة من كندة المثل الأعلى للرجولة بهذا البيت :

أنعي فتى لم تذر الشمس طالعة يوماً من الدهر الاضر أو نفعا

ثانياً ــ عكس الرثاء ، في كثير من الأحيان ، ظاهرة مفادها أن

المرثي كريم في أيام السغب ، وهذا ما عبرت عنه سعدى بنت الشمردل بقولهـــا :

سمح إذا ماالشول حارد رسلها واستروح المرق النساء الجوّع

كما عبرت عنه الخنساء في عدة مواضع قد سبق لنا أن عرضنا لبعضها . إن هذه الظاهرة تدل على ما كان يعانيه المجتمع من جوع ، وكذلك هي تفسر الصعلكة والغزو .

ثالثاً — إذا استثنينا القليل من المراثي ، فإننا نجد الرثاء كله تقريباً أحادي النمط ، بل وربما رأينا في القصيدة الجاهلية بعامة نمطية واحدة . إن فسحة الوجود الجاهلي المتمحور حول الصحراء هو أقل سعة من قطاع وجودنا المتمحور حول الكون بأسره . ففي حين كان وجودهم بالنسبة إليهم مجرد مصادرة على كينونة ناجزة تتحدد بالتشكلات القبلية التي تعيق البيئة الجغرافية انطفاءها أو تفتتها بحثاً عن تكون أرقى ، أصبح وجودنا مشروعاً ينجز كل برهة ويتخطى ذاته كل هنيهة . وذلك مما له علاقة بثبات الأنموذج وتغيره . فالموضوعات لدى الجاهلي تقوم على البداهة والسليقة ، أعني أنه يتذهنها بالحدوس البدائية والاستبصار الوجداني والمعايشة اليومية ، في حين هي تقوم عندنا على الإبداع المتجاوز على الدوام . وعلى ذلك كان الأنموذج ضرورة لدى الجاهلي ، وكان يتسم بالانغلاق إلى هذا الحد أو ذاك . غير أن هذا لا يلغي حقنا في القول بأن الأنموذج كان يغتني بالتجربة المتفردة وبالخصوصية الشخصية في الغالب ، وهذا يعني أن هنالك تكثّراً داخل إطار النمطية الجاهلية ، أو داخل إطار التوحد .

رابعاً — ينم الرثاء الجاهلي (قبل سواه من فروع الشعر العربي)

عن جدلية العقل العربي ، وإن تكن هذه الجدلية لم تأخذ شكل نهاجية فلسفية ، نظراً لتعذر ظهور مثل هذا الأمر في الشعر . ولقد تبدت هذه السمة العقلية عبر إيمان الشعر الرثائي بعامة بأن الزمن قوة تدميرية جبارة لا يصمد أمامها شيء مهما يكن حصيناً ومنيعاً . وقد عبرت صفية الباهلية عن الزمن بوصفه قوة تدمير أيما تعبير بهذا البيت :

أخنى على واحدي ريب الزمان ومـــا
يبقي الزمان على شيء ولا يذر

كما عبر عن الفكرة عينها قول أبي ذؤيب : « والدهر لايبقى على حدثانه . . . » . والآن فلنطرح هذا السؤال : ما الفرق بين فهم شعرائنا للزمن على هذا النحو وبين فهم هيجل للجدل على النحو التالي : « الجدل هو القوة الكلية التي لا تقاوم ، والتي لا يمكن لأي شيء أن يقف في وجهها ، مهما يَعُد هذا الشيءُ نفسَه محصناً ضدها » ؟

★ ★ ★

فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
مقدمة الشعر الجاهلي	١٥
طه حسين والشعر الجاهلي	٨١
اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية	١١٥
نظريتنا في الطللية	١٣٦
تحليل طللية زهير	١٤٧
الصورة والاسلوب في اللحظة الطللية	١٩٥
تحليل لامية العرب	٢٠٧
نقد فني	٢٤٣
الخيال والصورة في الشعر الجاهلي	٢٩٥
الرثاء في الشعر الجاهلي	٣٢٩

-892 ع ك 80 -08-