جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

# الإبداع والتلقي فـــي الشعـــر الجـــــاهلـــي

إعـــــداد

مـــحـــمـــد ناجـــح مـــحـــمـــد حســـن

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إشـــــراف

الدكتور إحســـان الديـــك

قُدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

الإبداع والتلقـــي فـــي الشعـــر الجـــــاهلـــــي

**إعـــداد**

**مـــحـــمـــد ناجـــح مـــحـــمـــد حســـن**

**نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ:٢٥/٢/٢٠٠٤م، وأجيزت.**

**أعضاء لجنة المناقشة** **التوقيع**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

١ ــ د. إحسان الديك؛ رئيسا. .....

٢ ــ أ. د. إبراهيم الخواجا؛ ممتحنا داخليا. .....

٣ ــ أ . د. حسن السلوادي؛ ممتحنا خارجيا. .....

## *الإهداء*

*إلى وطني الغالي..*

*الذي منحني العزم والقوة لإتمام هذا العمل..*

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

## الشكر

أتقدم بوافر شكري وامتناني، إلى أستاذي المشرف الدكتور إحسان الديك، صاحب الفضل في إرشادي إلى هذا الموضوع، ومساعدتي لإتمامه، وأشكر أيضا جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية، والأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، وكلَ من أسدى لي نصحا أو عونا، لاستكمال هذا البحث ومناقشت

**فهرس المحتويات**


الموضوع ..... الصفحة

الإهداء ..... ت

الشكر ..... ث

الملخص ..... خ

المقدمة ..... ١

التمهيد ..... ٥

- الإبداع من خلال علم النفس ..... ٦
- الإبداع من خلال نظرية الإلهام ..... ١٠
- آراء النقاد العرب في عملية الإبداع الفني ..... ١٤
- نظرية التلقي ..... ٢١

**الفصل الأول: الإبداع الشعري في العصر الجاهلي** ..... ٢٨

المبحث الأول: التفسير الجاهلي لعملية الإبداع ..... ٢٩

_ أولا: شياطين الشعراء ..... ٣٠

١- حضور الجن في العقلية العربية وعلاقاتهم المباشرة بهم ..... ٣٠

٢- الجن والشعر ..... ٣٧

_ ثانيا: الإطار الفني والاكتساب في الفكر الجاهلي ..... ٤٩

- المبحث الثاني: الشعر والكهانة ..... ٥٨
- المبحث الثالث: الشعر الجاهلي والسحر ..... ٦٨
- المبحث الرابع: مصادر الإبداع في الشعر الجاهلي ..... ٧٥



جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الموضوع ..... الصفحة

-أولا: الطبيعة ..... ٧٥

_ ثانيا: مجالس اللهو والخمر ..... ٩٣

_ ثالثا: الحروب والأيام الجاهلية ..... ٩٨

**الفصل الثاني: دوافع الإبداع الشعري في العصر الجاهلي** ..... ١٠١

- المبحث الأول: دور اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي ..... ١٠٢

_ النماذج الأصلية في الشعر الجاهلي ..... ١٠٧

_ اللاشعور الجمعي في لوحات الطلل ..... ١١٩

_ اللاشعور الجمعي في لوحات الغزل ..... ١٢٤

_ اللاشعور الجمعي في لوحات الرحلة ..... ١٢٩

- المبحث الثاني: دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي ..... ١٣٤

- المبحث الثالث: دور التجربة الصعبة في الإبداع الشعري الجاهلي ..... ١٥٣

**الفصل الثالث: التلقي في الشعر الجاهلي** ..... ١٧٣

- المبحث الأول: دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع ..... ١٧٤

- المبحث الثاني: صلة المتلقي بالمبدع ..... ١٩٨

- المبحث الثالث: دور المتلقي في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية ..... ٢٢٠

- المبحث الرابع: غنائية الشعر الجاهلي والتلقي ..... ٢٣٤

- الخاتمة: ..... ٢٤٤

- قائمة المصادر والمراجع والدوريات: ..... ٢٤٨

- الملخص باللغة الإنجليزية ..... B

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**الملخص**

**الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي**

**إعداد: محمد ناجح محمد حسن**

**إشراف :د. إحسان الديك**

**جامعة النجاح- نابلس- فلسطين**

**٢٠٠٣**

يعـــالج هـــذا البحث قضيّتي الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، معتمدا على الدراسات التي تـــناولت قـــضية الإبـــداع الفني بشكل عام، ويعتمد كذلك على نظرية التلقي الحديثة، في محاولة لتطبيق بعض أصولها على الشعر الجاهلي. ويتضمن البحث تمهيدا وثلاثة فصول، يضع التمهيد الأســـاس النظـــري الذي يعتمد عليه البحث، حيث يتناول مسألة الإبداع الفني، من خلال المناهج المفـــسرة بـــشكل موجز، كالمنهج النفسي، ونظرية الإلهام وآراء النقاد العرب في عملية الإبداع. ويتـــناول التمهـــيد أيـــضا نظرية التلقي التي نشأت في ألمانيا، في آواخر الستينيات، بإيراد أهم خطوطها العريضة.

ويتناول الفصل الأول الإبداع الشعري في العصر الجاهلي، فيعرض لنظرة الجاهليين أنفسهم إلى الإبداع الشعري، وكيفية تفسيرهم له فنجد هذا التفسير قد ارتبط عندهم بزمنين مختلفين، الزمن الأول: ارتبط فيه هذا التفسير بالوحي، والإلهام، والآلهة، فيما عرف بشياطين الشعراء، حيث كان الشعر لا يزال محافظا على الهالة الدينية القديمة، المرتبطة بالكهانة، والتعاويذ، والابتهالات الدينية، واستمر وجود هذه الفكرة التي أخذت بالضعف تدريجيا، حتى العصور الإسلامية الأولى. والزمن الثاني: وهو المرحلة التي بدأ الشعر فيها يفقد قداسته، و هالته الدينية، مع بقاء جذورها حاضرة، ونجد الجاهليين في هذه المرحلة يلجأون في تفسير إبداعهم إلى قضية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الاكتساب، وتعلم الخبرات الشعرية من السابقين، وهذا في ظاهره يبدو فكرا متناقضا، لولا وجود مرحلتين متداخلتين، في النظرة إلى الشعر في ذلك العصر.

ويتضمن الفصل الأول أيضا تفاصيل علاقات العرب مع الجن، إضافة إلى دراسة موضوعي الكهانة والسحر وعلاقتهما بالشاعر الجاهلي، فيظهر ارتباط الشعر الجاهلي بالكهانة والسحر، في مرحلة من المراحل القديمة، التي امتدت جذورها إلى مراحل متأخرة في ذلك العصر، يثبت ذلك الكثير من الأخبار، والأشعار، والقصص، إضافة إلى التشابه في العديد من الأمور، بين الشاعر من جهة، وبين الكاهن والساحر من جهة أخرى، ليس أدل على ذلك من اقتران الشعر بالسحر، في مواضع عدة في القرآن الكريم. وينتهي الفصل بعرض أهم مصادر الإبداع في العصر الجاهلي. حيث نلاحظ أن المصادر التي استقى منها الشاعر الجاهلي إبداعه، كثيرة ومتنوعة، وربما تكون الطبيعة، ومجالس اللهو والخمر، والحروب، من أهم مصادر الإبداع بالنسبة للشاعر الجاهلي، لما يحمله كلٌ من هذه المصادر من خصوصية، ترتبط بالديانات الجاهلية من جهة، وبالأعراف والتقاليد من جهة أخرى

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أما الفصل الثاني، فيتناول الدوافع المؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي، وبما أن المؤثرات في عملية الإبداع الشعري كثيرة لا حصر لها؛ فقد تم التركيز على أكثرها تأثيرا في إبداع الشاعر الجاهلي، حيث تضمن الفصل اللاشعور الجمعي، وتأثيره في عملية الإبداع، وتتبعت بعض الأمثلة الأصلية في العصر الجاهلي لإثبات دور اللاشعور الفاعل في عملية الإبداع، وتضمن الحديث عن اللاشعور تتبعَ حضوره في لوحات الطلل والغزل والرحلة، وتفسير بعض الصور والألفاظ المكررة في هذه اللوحات من خلاله، وبعد اللاشعور الجمعي عُرض دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي، وحُصرت أنواع الأساطير التي يمكن أن نجد لها صدى في الشعر، ومُثّل على كل نوع، مع الإشارة إلى بعض الدراسات التي تناولت هذا الشعر، مستندة

على المنهج الأسطوري، وتبين في هذا الفصل أن الأسطورة ( الدين ) قد تدخلت في دفع الإبداع الشعري الجاهلي، وظهر هذا الإبداع في ثلاثة أشكال: الأول: أساطير تعبر عنها نماذج بدائية، أو أصلية، وصلت عن طريق اللاشعور الجمعي، والثاني: أساطير ومعتقدات يمارسها الجاهليون، ويؤمنون بها،وقد وظفها الشعراء لخدمة مواقف معينة في إبداعهم، والثالث: أساطير ومعتقدات، تدخل في الإبداع الشعري الجاهلي، لتنقل حضورها الفعلي المباشر، باعتبارها معتقدا يؤمن به الشاعر، أي لا يمكن اعتبار وجودها في الشعر توظيفا.

وخُتم الفصل الثاني بالحديث عن دور التجربة الصعبة في رفد الإبداع الشعري الجاهلي، وقد عرض الباحث أنواع هذه التجارب، واستنتج من خلالها أن الشاعر الجاهلي قد عاش حياة معقدة، مليئة بالتجارب الغنية المؤثرة، ويمكن للباحث أن يميز نوعين من التجارب الدافعة للإبداع في ذلك العصر، الأول: يتمثل في التجارب العامة التي يعيشها الجاهليون في حياتهم، وهي تتكرر عند معظم الشعراء، ومصدرها العلاقات الاجتماعية، والممارسات اليومية المختلفة، والثاني: يتمثل في التجارب الخاصة بالشاعر، المرتبطة به ارتباطا وثيقا، حيث تؤثر في أدوار حياته الرئيسة بشكل مباشر، ويمكن وصفها بالتجربة الخصبة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتناول الفصل الثالث موضوع التلقي في الشعر الجاهلي، واستعان فيه الباحث بنظرية التلقي الحديثة، وآراء النقاد العرب، وما أوردوه من ملاحظات بناءة في ثنايا كتبهم النقدية، وبُدىء الفصل بالحديث عن دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع، باعتباره دافعا لها من جهة، ومشاركا فيها من جهة أخرى، فظهر أن المتلقي الجاهلي لعب دورا أساسيا في عملية الإبداع الشعري، وأن دوره لم يقف عند المبدأ الذي يعتبر وجود المتلقي أصلا، سببا رئيسا في الإبداع، بل تجاوز ذلك، إلى مشاركة الشاعر في إنتاج قصيدته بعدة طرق، مثل فرضه للقيود المتعددة

على الشاعر، وإلزامه بإيجاد القارئ الضمني في نصه، حتى غدا المتلقي الجاهلي مشاركا فعليا للشاعر، لا يقل شأنا عن المتلقي في العصور الأدبية اللاحقة.

وتضمن الفصل عرضا لصلة المتلقي بالمبدع في المجتمع الجاهلي فتبين أن علاقتهما تحددت، عن طريق النص الشعري من جهة، وعن طريق التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، وتمثلت العلاقة الاجتماعية، بالنظرة إلى الشاعر من خلال مكانته الكبيرة في المجتمع، ومن خلال طبيعة المتلقي الجاهلي، الذي تمثل بالمتلقي الخاص تارة، والمتلقي العام تارة أخرى، وتمثل الأول بالملوك، ورؤساء القبائل، وأصحاب الجاه والمكانة، ومثل الثاني عامة الناس من أبناء المجتمع الجاهلي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وتضمن الفصل بعد ذلك عرضا موجزا لدور المتلقي في تحديد الموضوعات والأغراض الشعرية التي تضمنتها القصيدة الجاهلية، فتبين أن المتلقي قد ساهم مساهمة مباشرة، في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية، وأغراضها المختلفة، فعلاقة الفنان الشاعر بالمجتمع المتلقي، تفرض عليه أن ينتج ما يناسب أفق توقع الأخير، وانتظاراته في مختلف النواحي المتعلقة بالعمل الأدبي.

وخُتم الفصل بموضوع الغنائية في الشعر الجاهلي، الذي يعتبر شعرا غنائيا بالدرجة الأولى، فهو قابل للتلحين والغناء، وقد شاع غناؤه على ألسنة القيان منذ أقدم العصور الجاهلية،، ويبدو أن ارتباط الشعر الجاهلي بالغناء يعود إلى أقدم الأزمنة، التي عُرف فيها الشعر، حين كان الغناء ابتهالات وأدعية دينية، تقدم إلى الآلهة، واستمر ارتباط الغناء بالشعر إلى العصور اللاحقة، خاصة وأن الشعر الجاهلي قد اعتمد على الرواية الشفهية في انتقاله بين الناس، ومن جيل لآخر، والغناء من أهم العوامل المساعدة على الحفظ، والثبات في الذاكرة، إضافة إلى دوره الكبير في جذب نفس المتلقي للاستمتاع بالشعر وتذوقه.

وقــد أفاد الباحث في هذا البحث من مجموعة من الدراسات والأبحاث، التي كان لها فضل كبير في إثرائه، لعل أهمها دراسة الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني"الشعر خاصـــة"، ودراســـة الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء الـــنقد الحـــديث، ودراســـة الدكتورة ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية" الصورة الشعرية لدى امـــرئ القـــيس"، ودراسة ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ودراسة الدكتور محمد المبارك: استقبال النص عند العرب. إضافة إلى محاضرات الدكتور إحسان الديك،وأبحاثه وتوجيهاته التي ساهت في إثراء البحث وإتمامه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**المقدمة**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تعتبــر دراسة الإبداع والتلقي للأدب من أصعب الدراسات النقدية في العصر الحديث، لما يتــسم به فعلا الإبداع والتلقي – و بخاصة الإبداع– من ارتباط بدواخل النفس الإنسانية، التي يصعب الدخول إلى أعماقها وفهم عملياتها النفسية الداخلية، مما يعرقل فهم دوافعها للإبداع، أو فهــم الكيفــية التي تقبل بها إلى التلقي. ويزيد الأمر تعقيدا، حاجة هذه الدراسة إلى الاختبارات التجريبية الحية مع المبدعين والمتلقين على حد سواء، وهذا يحتاج إلى القدرة التحليلية، والإلمام بالدراسات النفسية المختلفة، ولعل إتمام مثل هذه التجارب الفعلية أمر من المستحيل تطبيقه، إذا كانت ستتناول أدب عصر مضى وانتهى منذ زمن سحيق مثل العصر الجاهلي، مما يزيد الأمر صــعوبة، ويكثر من الأخطاء في الاستنتاجات، لأن الاعتماد سيقتصر على الأخبار التاريخية والأدبية عن المبدعين والمتلقين في العصر الذي ستتم دراسته.

وقــد تعــرض العديــد مــن الدارسين لدراسة عملية الإبداع الفني، وماهيتها، وتفسيرها، وتعرضــوا كذلك لدراسة الإبداع وعناصره، عند أحد الشعراء المعاصرين أو شعراء العصور السالفة، وكانت المناهج النفسية تهتم بدراسة فعل الإبداع، باعتباره ظاهرة نفسية بشكل عام، في معظــم الأحيان، وتختص الدراسات النقدية التي تفيد من المناهج المتعددة، بدراسة الإبداع عند

شاعر أو عصر معين. وكما اهتمت الدراسات النقدية قديما وحديثا، بموضوع الإبداع الفني، فقد اهتمت أيضا بدراسة عملية التلقي ودورها البارز في عملية الإبداع، نلمح ذلك متناثرا في ثنايا الكتب النقدية القديمة، إلى أن أصبحت دراسة التلقي موضوعا منظما، تبنته مدارس نقدية خاصة به، أفضت إلى ظهور نظرية التلقي الحديثة، حيث أصبح التلقي يدرس باعتباره علما، ويتناول الشعر والأدب في العصور المختلفة.

وبسبب عدم وجود دراسة في موضوع الإبداع أو التلقي بين دفتي كتاب؛ تتناول الشعر الجاهلي بشكل عام، ولأن الشعر الجاهلي نبع الشعر العربي كله، لذا رأيت نفسي مشدودا إلى دراسة هاتين الظاهرتين في عصر هو من أهم عصور الأدب العربي على الإطلاق، مستعينا بكثير من الملاحظات والأخبار المتناثرة حول الموضوع، في كتب النقد والأدب عند النقاد القدماء و المحدثين، كما يعتمد البحث على الدراسات التي تناولت الإبداع بشكل عام، وكذلك على نظرية التلقي الحديثة، في محاولة لتطبيق بعض أصولها ومصطلحاتها على الشعر الجاهلي، وتجدر الإشارة إلى أن دراسة موضوع الإبداع والتلقي في العصر الذي نعيش فيه، تختلف تماما عن دراسة ذلك في العصر الجاهلي، بسبب بعد ذلك العصر، وقلة الأخبار المفصلة حول الشعراء، ونظرتهم الفعلية إلى عملية الإبداع، وكذلك قلة معرفتنا بالمتلقي، وكيفية تعامله مع الشعر والأدب، مما يضعف من قوة النتائج وصحتها، إذا قورنت بنتائج الدراسات المتناولة للموضوع نفسه في العصر الحديث، أو لشاعر معاصر. ولكن الغرض من الدراسة يتمثل في الوصول إلى نتائج منطقية، تكون بمثابة قاعدة متواضعة، يمكن الانطلاق منها إلى دراسة أشمل، وأكثر دقة وتفصيلا.

وقد قسمت البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول، يضع التمهيد الأساس النظري الذي يعتمد عليه البحث، حيث يتناول مسألة الإبداع الفني من خلال المناهج المفسرة بشكل موجز، كالمنهج النفسي، ونظرية الإلهام وآراء النقاد العرب في عملية الإبداع. ويتناول التمهيد أيضا نظرية التلقي التي نشأت في ألمانيا، في أواخر الستينيات، بإيراد أهم خطوطها العريضة.

ويتــناول الفــصل الأول الإبــداع الشعري في العصر الجاهلي، فيعرض لنظرة الجاهليين أنفــسهم إلــى الإبداع الشعري، وكيفية تفسيرهم له، نجد ذلك في أشعار الشعراء أنفسهم، حيث ربطوا الإبداع بالإلهام وشياطين الشعراء تارة، وبالاكتساب والخبرات الشعرية، والاطلاع تارة أخــرى، ويتــضمن الفــصل تفاصيل علاقات العرب مع الجن، إضافة إلى دراسة موضوعي الكهانــة والــسحر وعلاقتهما بالشاعر الجاهلي، عن طريق تحديد مواطن التشابه بين الساحر والــشاعر مــن جهة، وبين الكاهن والشاعر من جهة ثانية، والاستعانة بالشعر والأخبار لبيان مواطن التشابه، وينتهي الفصل بعرض أهم مصادر الإبداع في العصر الجاهلي.

أما الفصل الثاني، فيتناول الدوافع المؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي، وبما أن المؤثرات فــي عملــية الإبداع الشعري كثيرة لا حصر لها؛ فقد تم التركيز على أكثرها تأثيرا في إبداع الــشاعر الجاهلــي، حيث تناولتُ اللاشعور الجمعي، وتأثيره في عملية الإبداع، وتتبعت بعض الأمــثلة الأصلية في الشعر الجاهلي لإثبات دور اللاشعور الفاعل في عملية الإبداع، وتضمن الحديث عن اللاشعور تتبعَ حضوره في لوحات الطلل والغزل والرحلة، وتفسير بعض الصور والألفــاظ المكــررة فــي هذه اللوحات من خلاله، وبعد اللاشعور الجمعي تناولت دور الدين والأســطورة فــي الإبداع الشعري الجاهلي، وحصرت أنواع الأساطير التي يمكن أن نجد لها صدى في هذا الشعر، ومثلت على كل نوع، مع الإشارة إلى بعض الدراسات التي تناولت هذا الــشعر، مــستندة علــى المنهج الأسطوري، وأنهيت الفصل الثاني بالحديث عن دور التجربة الــصعبة في رفد الإبداع الشعري الجاهلي، وقد عرضت أنواع هذه التجارب، مع التركيز على التجارب الخاصة بالشعراء التي يمكن تسميتها بالتجارب الخصبة.

وتــناول الفــصل الثالث موضوع التلقي في الشعر الجاهلي، واستعنت فيه بنظرية التلقي الحديــثة، وآراء الــنقاد العرب، وما أوردوه من ملاحظات بناءة في ثنايا كتبهم النقدية، وبدأت الفــصل بالحــديث عــن دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع، باعتباره دافعا لها من جهة، ومــشاركا فــيها مــن جهة أخرى، ثم تحدثت عن صلة المتلقي بالمبدع في المجتمع الجاهلي،

وتــضمن هذا الحديث الصلات الاجتماعية والشخصية، والعلاقات التي يفرضها النص الشعري بيــنهما. وبحــثت بعد ذلك عن دور المتلقي في تحديد الموضوعات والأغراض الشعرية التي تــضمنتها القــصيدة الجاهلــية، وختمت الفصل بموضوع الغنائية في الشعر الجاهلي، وعلاقة الغنائية بالتلقي الشعري، وما تضمنته سمة الغنائية من ارتباط بالأناشيد والترانيم الدينية القديمة.

وقــد أفدت في هذا البحث من مجموعة من الدراسات والأبحاث، التي كان لها فضل كبير فــي إثــرائه، لعل أهمها دراسة الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني"الشعر خاصــة"، ودراســة الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء الــنقد الحــديث، ودراســة الدكتورة ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية" الصورة الشعرية لدى امــرئ القــيس"، ودراسة ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ودراسة الدكتور محمــد المــبارك: اســتقبال النص عند العرب. ولا يفوتني التنويه إلى الدور الأكبر الذي كان لمحاضــرات أستاذي الدكتور إحسان الديك، وتوجيهاته في بناء هذا البحث وإتمامه،وبهذا أكون قــد تجنبت الاعتماد على منهج واحد فقط أفرضه على الشعر الجاهلي، مع أن اعتمادي الأكبر كان على المنهج الأسطوري في تفسير كثير من مظاهر الإبداع والتلقي في هذا الشعر. وأسأل الله جل وعلا أن تكون دراستي لهذا البحث قد سلكت سبل النجاح، والله ولي التوفيق.

## التمهيد

### الإبداع والتلقي من خلال النظريات وآراء النقاد

### الإبداع الفني

قبل الشروع في الحديث عن ماهية الإبداع وتفسيره، لا بد من التطرق إلى أصل الكلمة في المعاجم اللغوية. إن معنى الكلمة في لسان العرب من " بدع الشيء بدْعا وابتدعه: أنشأه وبدأه... والبِدْع والبديع: الشيء الذي يكون أولا... وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال"[١]،ويتفق صاحب القاموس المحيط مع صاحب اللسان، فيرى أن أصل المعنى "حبل ابتدئ فتله، ولم يكن حبلا... والأمر الذي يكون أولا"[٢] وفي هذا اتفاق على أن البدء أو السبق هو أصل الكلمة. وقد فرق صاحب العمدة بين الإبداع والاختراع فقال: ((والفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناها في العربية واحدا أن الاختراع: خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والابداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله...))[٣] ثم تطور معنى هذه اللفظة ليدل على إنشاء فنون مختلفة، وأكبت الاتجاهات المختلفة على دراسته ومحاولة التعرف على ماهيته وأسبابه.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، مادة ( بدع )

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط،ط٥، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦م، مادة ( بدع )

[3] القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت، دار الجيل/١٩٧٢م، ٢٦٥/١

## الإبداع من خلال علم النفس

بحكـــم ارتباطه بدراسة نفس الإنسان، وسجاياه، ودواخله؛ شارك علم النفس بشكل واضح، فـــي المحـــاولات التي فسرت عملية الإبداع الفني ودوافعه، وتركت الدراسات النفسية نظريات غايـــة في الأهمية لعلماء مشاهير، أمثال فرويد، ويونج، وآرنست جونز، وغيرهم من العلماء، الذين فتحوا الآفاق أمام علم النفس، للا ستمرار في دراسة الإبداع الفني حتى وقتنا الحاضر.

ولعل هذه الدراسات الأولى، قد أسهمت في إنتاج ما يسمى بعلم نفس الأدب؛ وهوعلم يبحث في دراسة عقل الإنسان من حيث كونه معبرا عن أفكاره بأساليب لغوية راقية[1]، و من خلال هذا العلم بدأ دارسو علم النفس بالتعرض لقضايا وظواهر أدبية بحتة، مفسرين دوافع إبداعها، من خلال دراسات تحليلية نفسية على مبدعيها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

كان اللاشعور(أواللاوعي) الوسيلة التي اتخذها علماء النفس لتفسير عملية الإبداع الفني، حيث أحالوا فعل الإبداع إلى قدرة خارجة عن سيطرة المبدع، مصدرها اللاشعور، وربطوا هذه العملية بالأحلام والرغبات المكبوتة، والذكريات الماضية، التي استقرت في اللاوعي دون أن يستطيع العقل المفكرالوصول إليها، ويستطيع الفن أن يمسك به[2] وتبدو هذه الفكرة قريبة في جوهرها من فكرة الإلهام التي سيطرت على عقول المفكرين القدماء في تفسيرهم عملية الإبداع الفني، فهي تحيل هذه العملية إلى أصول خارجة عن نطاق قدرة البشر، تماما كما دعت نظرية الإلهام، مع خلاف يكمن في إحالة الإبداع إلى الآلهة، والشياطين، والجن في نظرية الإلهام، خلال زمن كان للشعر فيه مكانة وصلت إلى حد القداسة، وهذا ما لم يتصف به الشعرفي الأزمان اللاحقة، الأمر الذي دعا علماء النفس للبحث عن منابع جديدة للإبداع الفني، دون

---

[1] عبد القا د ر، حامد: دراسات في علم النفس الأ دبي، ط١، القاهرة الحلمية الجديدة، المطبعة النموذجية، د. ت. ص ١٨

[2] عبد القادر، حامد: دراسات في علم النفس الأدبي، ص١٩

التخلي عن نظرة الإكبارالتي حظي بها فعل الإبداع – الشعرخاصة– كفعل لا بد أن يكون صاحبه ذا قدرات خاصة.

يعتبر سيجموند فرويد، من أبرز علماء النفس الذين تعرضوا لعملية الإبداع الفني وأرجعوها إلي اللاشعور، وقد حاول فرويد تعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك، ومعظمها في رأيه يتألف من رغبات مكبوتة، كانت قد ظهرت في الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بظهور هذه الرغبات، غير المقبولة في المجتمع، فكبتت في اللاشعورإلى الوقت الذي يتمكن فيه صاحبها من التعبير عنها، بطريقة مقبولة اجتماعيا، فيلجأ إلى الإبداع الفني،الذي ينتج بعملية أسماها فرويد عملية التسامي، وهي تؤدي بدورها لعملية الإبداع الفني [١] وبهذا التفكيرتكون عملية الإبداع لا إرادية، تصدر عن الإنسان دون أدنى دور له فيها، حتى إن الدافع لها شاذ ومرفوض، وكأن فرويد يقول– بعبارة أخرى– لا يبدع العباقرة والمتميزون إلا بدوافع شاذة، والحقيقة بعيدة عن ذلك، فمن الممكن فعلا أن يكون اللاشعور مصدر الإبداع الفني، ولكن دون أن تكون الرغبات الشاذة دافعا له، مختفية في اللاشعور.

ولا يبتعد يونج تلميذ فرويد عن أستاذه كثيرا، في نسبة الإبداع الفني إلي اللاشعور،فهو يعيده إلى اللاشعور الجمعي، الذي ينتقل بالوراثة إلى الشخص من أسلافه، حاملا خبراتهم السابقة، فتقلقل اللاشعورالجمعي في فترات الأزمات، يؤدي إلى قلقلة اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر، ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد[٢]، ولا بد لهذا الاتزان أن يأتي من واقع آخر، غير الواقع الذي يعيشه الفنان، والتغيرات التاريخية في رأيه((تقلب اللاشعور الجمعي، لتخرج منه بنموذج بدائي تعلق عليه رمزا جديدا، وبذلك تحصل على اتزان قد يكون جديدا من الناحية الشكلية، لكنه قديم في مضمونه قدم الآثارالمتخلفة فينا عن أسلافنا الغابرين))[٣]، وبهذا يكون الفن خيطا واحدا، يصل الماضي بالحاضر، والقديم بالحديث، بحيث لا يمكن فهم فن

---

[1] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ط٢، القاهرة، دار المعارف ص٧٦– ٨١.

[2] ينظر المرجع السابق ص١٩.

[3] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص٨٨.

الحاضر، والتغلغل في أسراره، إلا بالعودة إلى فكرالماضي، ولعل دراسة الإبداع الشعري في عصر معين، بالبحث عن النماذج البدئية والجذور التاريخية فيه، سيفضي إلى نتائج جديدة، قد تساعد في فهم أعمق لذلك الشعر.

إضافة إلى فرويد ويونج، نجد كثيرين من علماء النفس، طرحوا الأفكار المفسرة لدوافع الإبداع الفني، منهم الألماني آدلر،الذي يرى أن الدافع الرئيس وراء فعل الإبداع هو غريزة حب الظهور[١]، وكذلك رأى علماء النفس أن العقد التي تكون في العقل الباطن، لها دور كبير في الإبداع، خاصة عقدة الرفعة وعقدة الضعة[٢]، فالشعور بالرفعة يدفع الإنسان دون قصد إلى إثارة انتباه الآخرين لرؤية إنجازاته، والشعور بالضعة يدفع صاحبه إلى تعويض نقصه عن طريق الإنتاج الفني.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

واستخدم علماء النفس العديد من المصطلحات، في نظرياتهم المختلفة لتفسير الإبداع، كالتسامي، والحدس، والإسقاط، وغيرها من المصطلحات التي احتاجت إلى التفسير والتوضيح، وشرح الكيفية التي تتم بها هذه المصطلحات، مما أضفى نوعا من التعقيدعلى هذه النظريات، وجعلها مثيرة للجدل عند بعض النقاد والدارسين.

وعلى الرغم من الثغرات التى وقع فيها المنهج النفسي في تفسير الأدب وأسبابه ودوافعه، إلا أنه قد ساهم بشكل واضح، في إرساء أسس واضحة للدراسات النقدية، خاصة تلك التي تدرس العلاقات بين الإبداع والمبدع، وظلت الدراسات النفسية ملجأ لكثير من المناهج الأدبية الأخرى، التي حاولت تفسيرالأد ب ودوافع إبداعه، في الماضي والحاضر، خاصة المنهج الأسطوري، الذي اعتمد في طرح بعض أفكاره على فكرة اللاشعور الجمعي، واتخذها وسيلة للبحث عن الرموز الدينية في الإبداع الشعري الجاهلي.

---

[1] عبدالقادر، حامد، دراسات في علم نفس الأدب، ص٨٣.

[2] المرجع السابق ص٨٤.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**الإبداع من خلال نظرية الإلهام**

الإلهـــام لغـــة تعني التلقين، وألهمه الله تعالى خيرا أي لقنه إياه، واستلهمه إياه أي سأله أن يلهمـــه[1]. و أخـــذت هذه الكلمة مكانا واسعا في المؤلفات النقدية، لتدل على تلك النظرية التي تـــناولت مـــسألة الإبداع الفني، ونسبتها إلى قوى إلهية خارقة، أو مصادر لاشعورية، لا يمكن تحديدها حتى من المبدعين أنفسهم.

ويعـــرفه( بـــولدوين) بأنـــه((إشراق الذهن أو تنبهه، الذي ينظرإليه كأنماهو آت مما وراء الطبيعة))[2]، ويقول عنه( دلاس كنمار)إنه((الطريق الغريب، الذي تنصب منه الأفكار الجديدة، والمكتـــشفات العجيـــبة، على العبقري من حين إلى حين، نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه، ولا يستطيع العقل البشري أن يدركه))[3]

كـــان اللجوء إلى الآلهة، الطريق الأول في تفسير الإبداع الشعري، عند مجتمعات شغلها التفكيرفي تفسير كثير من الظواهر المحيطة بها، مثل الكون والموت والحياة والخلود، فلم يجدوا طـــريقا إلا بالـــبحث عن آلهة ينسبون إليها القدرة على التحكم بكل هذه الأمور، فنجد الشمس والقمـــر والـــنجوم، واللات وعشتار وإيزيس؛ كلها آلهة عبدها القدماء ونسبوا إليها القدرة في الموت والحياة والخير والشر، والرزق، والفن، وكل شيء احتاج إلى تفسير.

ارتـــبط الفـــن عند القدماء- من عرب وغيرهم- ارتباطا وثيقا بالوحي والإلهام، فلم تكن الموهبة الشعرية عندهم قدرة إنسانية، تعود إلى المبدع بأي شكل من الأشكال، بل كانت خارج نطـــاق العقل البشري فلا يدركها إلا من كان على اتصال بالآلهة، التي تبث الشعر على ألسنة الشعراء.

آمن قدماءاليونان منذ عهد أفلاطون بالإلهام إيمانا مطلقا، في تفسيرعملية الإبداع الشعري، وكان مصدر الإبداع الشعري عندهم يتمثل في ربات الشعر، اللواتي يمنحن الشعراء ما ينطقونه

---

(1) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط٥، بيروت،مؤسسة الرسالة،مادة لهم.

(2) حميدة، عبد الرازق، شياطين الشعراء، القاهرة، طبعة مكتبة الانجلو المصرية، ص٣١ .

(3) المرجع السا بق ص٣١ .

على ألسنتهم شعرا، ويعد أفلاطون من أشهر مفكري اليونان، الذين نادوا بنظرية الإلهام، وفي إحدى محاوراته الشهيرة مع" أيون" يخاطبه قائلا:((إن براعتك في الكلام عن هوميرس، لا تعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة، لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك، قوة كالتي في الحجر الذي سماه (يوربيدس) مغناطيس... لأن هذا الحجر لا يجذب إليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير، بل إنه يعطيها قوة تمكنها من إحداث هذا الذي يحدثه، أي جذب حلقات أخرى... وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم. وبذا تتصل الحلقات، لأن شعراء الملاحم الممتازين جميعا، لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن إلهام ووحي إلهي))[1].

هــذا هــو الإبداع الشعري عند قدماء اليونان، فالشاعر في نظرهم ليس سوى وسيلة لنقل الــشعر إلى المتلقي، وهو أداة الآلهة وربات الشعر لنقل ما تريد إلى البشر. وساد الاعتقاد بين الناس أن الفنان مخلوق غير عادي، وفسرت أعماله الفنية بأنها ثمرة ملكة سحرية لا نظير لها عــند عامــة الــناس[2]، ونظر الناس إلى الإبداع الفني نظرة تحمل في ثناياها معالم الإجلال والإكــبار، ثم انتقل هذا الإكبار والتقدير إلى الشاعر نفسه، الذي تمتع بمكانة عالية عند معظم المجتمعات القديمة.

لجأ العرب كغيرهم من الأمم- إلى الإلهام في تفسيرإبداعهم الشعري، وكان العصر الجاهلي من أبرز العصورالتي نمت فيها ظاهرة رد الشعر إلى عالم غيبي، عرف في الجاهلية بما أسموه شياطين الشعراء، فالمجتمع الجاهلي كغيره من المجتمعات القديمة، وقف تفكيره عاجزا أمام أمور كثيرة، تستدعي منه البحث عن قوى ينسب إليها كثير من الأفعال والظواهر، كالإبداع الشعري الذي شغل الباحثين حتى وقتناالحاضر، فما كان من العرب الجاهليين إلا اعتباره إلهاما ووحيا مصدره الجن الذين أطلقوا عليهم اسم شياطين الشعراء، ونسبوا لهم القدرة

---

[1] أفلاطون: ايون أو عن الإلياذة من محاورات أفلاطون، ترجمة دمحمد صقر خفاجة والدكتورة سهير القلماوي القاهرة مكتبة النهضة المصرية ص١٩٥٦،٣٧، نقلا عن: سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص ٣٢

[2] زكريا، ابراهيم: مشكلة الفن،،ط١، القاهرة،دار مصر للطباعة، ١٩٧٦، ص١٤٥

على نظم، الشعر وبثه على ألسنة الشعراء، حتى وصل بهم الأمر إلى ذكر أسماء شياطينهم، وأماكنهم، وقبائلهم.

وقد تأثرالشعراء العرب في العصور الإسلامية بالجاهليين، فنسب بعضهم قدرته في نظم الشعر إلى الجن، ونجد كتب الأدب والتاريخ تنقل كثيراً من الأخبار،التي تحدث بها الشعراء عن علاقاتهم بالجن، وقد وصل حد تأثير هذا القصص علىالمجتمعات العربية، إلى أن بعض الكتاب اتخذوها فكرة أساسية في كتاباتهم، كما فعل المعري في رسالة الغفران، وابن شهيد الأندلسي في رسالة التوابع والزوابع، وهذا يدل على أهمية هذه الأسطورة عند الجاهليين، وعلى ارتباطها بمعتقداتهم وأفكارهم،وهي ليست أوهاماً وخرافات كما نعتها كثير من الدارسين.

لقد تغيرت نظرة النقد الحديث الى مسألة الإلهام عما كانت عليه في العصور القديمة، وارتبطت النظرة إليها بالمدرسة، أو الإتجاه الذي يتناولها، فمنهم من يرى أن ما يطلق عليه الإلهام هو إثارة مباغتة، أو شيء كالوحي يفقد النفس سيطرتها، ومنهم من يراه بزوغا فجائيا للوعي الباطن، يكوّن التداعي الكامن الذي ينطلق منه الفنان، ومنهم من يعتبره قوة تطلق عناصر الانفعال، استجابة لحاجات المجتمع[١]

على أن الدكتور أحمد كمال زكي يرفض ((فكرة الوحي أو الإلهام أو البزوغ المقدس، أو أي شيء يمكن أن يجعل النتاج الشعري إفرازا تلقائيا، أو رشحا طبيعيا لمزاج الشاعر، بل... إن الشاعر يجب أن يخرج بعمله في صورة متعمدة، لا يمكن أن تكون مجرد انعكاس فطري أو غريزي للانفعال.))[٢] وهو بذلك يخالف الاتجاه السائد، الذي يصر على إبقاء دور للإلهام الشعري تحت أي مصطلح من المصطلحات، كالموهبة، أو البزوغ الفجائي. ويبدو أن الدكتور أحمد كمال زكي يريد أن ينفي عن الشاعر سمة اللاإرادة التي تسبغه بها نظرية الإلهام بمختلف مصطلحاتها.

---

[1] زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، ط٢، دار الأندلس،١٩٨٠م، ص١٢٢.

[2] المرجع السابق، ص١٢٢-١٢٣.

ومن المفيد أن نتذكر دائما، أن لكل عصر من العصور فكرا يميزه عن مثيله في العصور الأخرى، وما نرفضه نحن من تفكير واعتقادات، لا يمنع من وجودها الفعلي، وصدق الاعتقاد بها في عصور سابقة، وقد تختلف بعض المعتقدات بشكل كبير، عند المجتمعات المختلفة حتى في العصر الواحد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## آ راء النقاد العرب في عملية الإبداع الفني

لم يكن النقاد العرب بعيدين عن ساحة الشعر العربي، والبحث في أسبابه وماهيته ودوافع، إبداعه، وكان لهم كثير من الآراء حول تعريف الشعر، ومقاييس الإجادة في إبداعه ووقعه على

المتلقين، إضافة إلى مفاضلاتهم الشهيرة بين الشعراء، التي ذكروا فيها أسباب إبداع كل شاعر، وتفــوقه علــى غيــره، سواء كان ذلك في محاورات شفهية وصلتنا في كتب النقد عن طريق الرواة، أم في مؤلفات نقدية منظمة، كما فعل الآمدي في موازنته.

تــناول النقد العربي في بداياته موضوع الشعر من منطلق لغوي خالص، حيث أصبحت حرفة النقد وسيلة في يد اللغويين الذين ابعدوا النقد عن حقيقته وأهدافه، ليكون خدمة لآرائهم باعتــبار الــشعر أحــد مصادراستسقاء قواعد اللغة العربية، واستمر الأمركذلك إلى أن تفاقم بظهــور قضية القديم والمحدث، والخصومات الشهيرة التي دارت بين أنصار المذهب القديم وأنــصار المــذهب الحديث، دون أدنى نظرة من نقاد الذوق القديم إلى أن لكل عصر عوامل إبداع خاصة تنبع من حياة أهله وأذواقهم ومعتقداتهم باختلاف اتجاهاتها، الأمر الذي أسهم في إبعاد الشعر الجاهلي عن كثير من الحقائق المهمة مثل دوافع إبداعه وعلاقته بالمتلقي.

وعلــى الرغم من جنوح النقد عن مساره الصحيح في العصور المتقدمة، إلا إن الباحث يجــد كثيرا من الآراء البناءة لبعض النقاد القدماء، تنم عن نظرات ثاقبة في موضوع الإبداع الــشعري وأســباب نجاح المبدع أو إخفاقه، إضافة إلى تأثير الشعرفي المتلقي، ففي العصر الأمــوي نجــد الــناقد عــبد الله بــن أبي عتيق يتحدث عن شعر عمر بن أبي ربيعة فيقول ((لشعرعمربن أبي ربيعة نوطة في القلب وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر))،[1] وهو بهذا مدرك لأهمية المتلقي في تحديد جودة الإبداع، وأهمية العواطف في مد الإبداع الشعري بالحياة والقبول لدى السامعين.

وتدل صحيفة بشربن المعتمر،على اهتمام النقاد الكبير بعملية الإبداع الشعري؛ فنراه يتحدث في صــحيفته عــن الــوقت المناسب لعملية الإبداع– وهو ما يطلق عليه في علم النفس الحديث لحظة الإلهام– ويرى أن ساعة النشاط، وفراغ البال هي الأوقات المناسبة لخوض غمار التجربة الشعرية، لمــا في ذلك من استجابة في نفس المبدع. ويضع بشر مجموعة من القواعد المهمة التي يجب أن

[1] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني،تحقيق سمير جابر،ط٢، بيروت، دار الفكر، ١ /١١٦.

تتوافــر في الشعر كي يكون مبدعه ناجحا، كالبعد عن التوعر، واختيار الوقت المناسب، ومناسبة المقــال للمقام، وفي هذا يقول بشر موجها خطابه للمبدع: ((... أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما ســهلا، ويكــون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا، اما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك لــيس يتــضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال))[1].

وتعرض بشر في صحيفته لقضية الطبع والتكلف (الصنعة)، وهي القضية التي تناولها كثير من الــنقاد العــرب في دراساتهم النقدية للشعر وإبداعه، وهو يرى أن المبدعين من الشعراء نوعان: الأول من يمارس عملية الإبداع الشعري والموهبة متأصلة عنده، وهو الحاذق المطبوع والثاني من يــتكلف أبــداع الــشعر عن غير موهبة ودراية وطبع فيه، وهذا الأخير يخاطبه بشر بقوله: ((فان ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعصى عليك بعد إجالــة الفكر فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك أو سواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فانك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق))[2] فالشعر يأتي بالمراس والدربة وليس حكرا على الموهوبين فطرة- وإن كان ذلك ابتلاء- كما يرى بــشر، الــذي يعــد من أوائل النقاد، وأهل البلاغة الذين تعرضوا لموضوع الإبداع الفني، بطريقة واعــية لامست جوهر العملية الإبداعية، ووضعت الثوابت والأسس التي انطلق منها النقاد لدراسة الشعر وإبداعه.

ويرى ابن قتيبة أن الشعر يأتي من المطبوع ومن المتكلف، ((والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت

---

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، ط١، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٨م،/١/ ٨٦.

[2] المصدر السابق ٨٧/١.

على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة))[١] فالشاعر المطبوع يحمل من الموهبة والغريزة، ما يجعل الشعر عنده ينطلق كمن يتلقى رسالة من وحي، وكأن كلماته تخرج وحدها دون أي عائق، أو حتى حاجة إلى التعمق والتفكير، وهذا خلاف للشاعر المتكلف الذي يحتاج إلى ((طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين))[٢]، حتى يتمكن من نظم شعره بصورة تناسب ذوق المتلقي، وتستميل أسماعه، والمتكلف بتعبير ابن قتيبة ((هو الذي قوّم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر))[٣] وهذه النظرة إلى الإبداع الشعري تحمل في ثناياها مفهومي الموهبة والاكتساب، وهي تماثل نظرة بشر إلى قضية الإبداع باعتبارها مهارة مكتسبة كغيرها من الصنائع، وليس حكرا على الموهوبين، فالشعر((صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات)).[٤]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يحتاج إبداع الشعر عند النقاد العرب إلى الاطلاع والاحتذاء، ودراسة إبداع السابقين والاقتداء بهم بأخذ التقاليد الشعرية، وهي ما يعرف باسم الإطارالمنظم للعمل الفني في الدراسات النقدية والنفسية الحديثة. فامرؤ القيس الذي يعد من أشهر شعراء العرب لم يقل((ما لم يقولوا ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها و استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء))[٥] فهو لم يخترع الشعر بل اكتسبه ممن قاله قبله، ثم أكسبه الشعراء اللاحقين بما أضاف عليه من لمسات إبداعية من فنه وذوقه. ويقر بذلك الأصمعي، الذي يرى أن الشاعر لا يصير في قريض الشعر فحلا ((حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه

---

(1) ابن قتيبة،أبومحمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق د مفيد قميحة، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٥ ، ص٣٧.

(2) المصدر السابق ص٣٦.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٩.

(4) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١١٨/١.

(5) الجمحي، ابن سلام، طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين، طبعت هذه على نسخة خطية قديمة وقوبلت على نسخة طبع أروبا، ص٢٧

الألفـــاظ))[1] فلـــيس هناك من يخترع الشعر، أو يلهم به، دون إطلاع وتفكر بإبداعات السابقين وأساليبهم.

ويـــبدو أن هذا الإقرار بأهمية الإطار الشعري، ووجوب اكتسابه، كان أحد الطرق لرفض فكـــرة الإلهام الشعري، وشياطين الشعراء التي سيطرت على فكر المجتمع الجاهلي في تفسير عملـــية الإبـــداع الـــشعري، كما سيطرت على غيرهم من الأمم القديمة، ويظهر هذا الرفض صـــراحة عـــند بعـــض النقاد كالجاحظ حين قال ((إنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا، يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر))[2] فالظاهر من قوله يزعمون عدم تصديقه بوجود مثل هذه الشياطين،ولا غرابة أن يأتي هذا الرفض من نقاد ظهروا بعد الإسلام؛ فلا يقبل الدين الإســـلامي مـــثل هذه الأفكار الجاهلية، كما لا يقبلها أي فكر ناضج، الأمر الذي دعا النقاد إلى البحث عن أسباب أخرى لتفسير الإبداع الشعري.

تناول الجاحظ موضوع الشعر، وطرح قضايا متعددة، تتعلق بنظمه ومعانيه وألفاظه، وجيده ورديئه، وكيفية تأثيره على المتلقي، ونجد أفكاره هذه مبثوثة في ثنايا مؤلفاته التي تعد من أبرز مصادر دراسة الإبداع الشعري في العصر العباسي.

يـــرى الجاحظ أن ((الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير))[3]، متوافقا بـــذلك مـــع موقف ابن سلام، وغيره من النقاد الذين رأوا في الشعر صنعة كبقية الصناعات، تحصل بالتعلم والممارسة، ولم يفت الجاحظ أيضا النظر في مسألة الطبع والتكلف فأحسن الشعر عنده ما((كان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف))[4] وأســـاس الإبداع الشعري عند الجاحظ يتمثل في ((إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج

---

(1) القيرواني،ابن رشيق: العمدة، ١٩٧/١

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، ط ١، بيروت، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، ١٩٦٨م ٦ /٢٢٥

(3) الجاحظ: الحيوان، ٤٤٤/٣

(4) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ٥٩/١

وكثــرة الماء))[1]، إضافة إلى تصيد البعيد والنادر والشاذ ((لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع)).[2]

وفي لفظة التصوير التي ساقها الجاحظ في قوله عن الشعر "جنس من التصوير"، نلمح آثار المحاكــاة الأرســطية التي ترى أن الشعر لا يعدو كونه ضربا من المحاكاة، وهذه الفكرة التي نلمحها عند الجاحظ أصبحت في العصور المتأخرة منتشرة في الفكر النقدي العربي، خاصة بين الفلاســفة الــنقاد مــثل ابن سينا والفارابي وابن رشد. وبما أن التشبيه ركن أساسي في نظرية المحاكاة فقد نال أهمية كبيرة عند نقاد القرن الرابع خاصة، كابن طباطبا وقدامة والآمدي، وظل الأمر كذلك إلى القرن الخامس حيث عده ابن رشيق أصعب أنواع الإبداع الشعري ((لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان))[3]، وربما كان لكثرة التشبيهات الواردة في إبداع الشعر، مــنذ العــصر الجاهلــي وحتى العصور الإسلامية المتأخرة الأثر الأكبر في بروز هذه العناية بالتشبيه، وعدِّه من أهم أسس عملية الإبداع الشعري، وهذا الاهتمام بدوره ساهم في نمو نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم.

وتــناول ابــن رشــيق قضية الطبع والصنعة وأثرها في الإبداع الشعري، فالشعر((قراره الطــبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى))[4] وتجدر الملاحظة أن آراء النقاد العرب في معظمها رفضت أن يكون الشعر وليد الطبع فقط، بل لابد من الصنعة كي يــتكامل الإبداع الشعري، وربما كان تمسكهم بأهمية الصنعة يعود إلى ارتباط الطبع بالموهبة والفطــرة، وقضية الموهبة والفطرة تقرب هذه العملية من فكرة شياطين الشعراء التي رفضها الــنقد العربــي، ولهــذا يطلب ابن رشيق من الشاعر عدم القبول بما يفرضه عليه طبعه، وأن

---

(1) عمرو بن بحر، الجاحظ: الحيوان ٣/٤٤٤، وينظر القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ١٤/١

(2) الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين،١ /١٩٧

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ١ /٢٨٥.

(4)المصدر السابق، ١ /١٢١.

يــواظب البحث عن الجديد والغريب، لأن الشاعر لايسمى شاعرا إذا لم ((يشعر بما لايشعر به غيره، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فــيما أجحــف فيه غيره من المعاني... كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة))[1] فالشاعر إن اعتمد على الطبع وترك الدربة ضعفت قريحته، وتراجع إبداعه، لأن الموهبة تحتاج إلى الصقل والتهذيب فقد نجد الموهبة عند الكثيرين، ولكن دون أن نجد لهم عملا فنيا واحدا يقبله المتلقي، ولهذا ((يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته، وقلت دربته، بعد أن يكــون هــناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج بها))[2]، فالدربة والممارسة وتعلم فنون صــناعة الشعر تصبح مع الزمن جزءا من الطبع نفسه، ولهذا يرى ابن طباطبا أن الشاعر لا غنــى له عن أدوات الثقافة التي تدعمه حتى لا يخرج عن القواعد المعروفة، فيكون ((كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف))[3] وليس غريبا أن يتبنى النقاد العرب هذا الموقف، والــشاعر الجاهلي نفسه، الذي نسب شعره إلى الإلهام، كانت تمكث القصيدة عنده حولا كريتا يردد فيها نظره، ويحكم عقله، كي يصحح ما وقع فيه من خطأ، أو يستدرك إبداعه بما يشك أن السامع قد يعيب عليه نقصه– وإن لم يكن هذا منتشرا عند جميع الشعراء الجاهليين–.

لقــد اتسع مضمار النقد العربي القديم حتى شمل مختلف نواحي الإبداع الشعري، خاصة المــتعلقة بالنص الشعري نفسه، من ألفاظ ومعان وأوزان وعيوب، وكل ما يعرفه النقد الحديث بمصطلح الإطار الشعري، وبالرغم من هذا الاهتمام الكبير بالإبداع الشعري، فإن النقاد القدماء قد أغفلوا كثيرا من الأمور المهمة المتعلقة بالشعر بشكل مباشر، خاصة الشعر الجاهلي، حيث تفــادوا ربط هذا الشعر بالمعتقدات الجاهلية التي كانت سائدة آنذاك، وأثرت في إبداعه، وربما يعود هذا إلى ارتباط النقد باللغويين من جهة، وبظهور الإسلام ورفضه المعتقدات الجاهلية من

---

[1] القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ١ /١١٦.

[2] الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٤٤ م ص ٣٧٣.

[3] ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق د محمد سلام زغلول، ط٣، الاسكندرية/منشأة المعارف، ص٢٣،٤٣.

جهة أخرى، والنقد القديم ((لم يكن يهتم كثيرا بذات الشاعر، أو بوقع العالم الخارجي عليها، أو بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص بها، إنه مهتم بالشعر ذاته، ومعني بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب))[1] وبهذا جاء النقد العربي – على فخامـــته– مهمـــلا لبعض قضايا الإبداع الشعري ذات الأهمية البالغة بالرغم من تعرضه لأهم قضايا الإبداع الشعري.

## نظرية التلقي

جميع الحقوق محفوظة

إن الاهـــتمام بالمتلقـــي ودوره في عملية الإبداع ليس جديدا على موضوع النقد، ولم يكن وجود هذا الاهتمام نتيجة لظهور النظرية؛ بل كان ظهور نظرية التلقي دليلا واضحا على دوره الـــبارز فـــي تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها، فالشاعر قطعا لا ينظم لنفسه، والروائي لا يـــسرد الأحداث الطويلة كي تبقى بينه وبين روايته، ولا وجود للنص المبدع دون تفاعل خلاق بيـــنه وبـــين قارئه، لتحقيق غاية المبدع التي أبدع من أجلها، وإيجاد دور المتلقي في استقباله للنص، و تحقيقه للفهم المطلوب حسب طبيعته، وفكره، ومعتقده، وعصره.

لم يكن التلقي موجودا باعتباره فعلا يقوم به السامع فقط، بل وجدت بدايته باعتباره نظرية مـــنذ القـــدم، فمـــنذ فكـــرة التطهير الآرسطية نجد العلاقة بين الإبداع والتلقي تفرض وجودها باعتـــبارها نظرية فاعلة لها دورها وتأثيرها على دراسة الأدب ودوره وتطوره. وإذا تجاوزنا كثيـــرا مـــن التفاصيل، ووصلنا إلى النقد العربي القديم،فإننا نجد الاهتمام بالمتلقي أمرا يفرض نفـــسه مـــنذ العصر الجاهلي، وقصة امريء القيس وعلقمة وتحكيمهما أم جندب زوجة امريء

[1] عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط١، المركز الثقافي العربي، ص٢٠٦.

القــيس فـــي شـــعرهما[1] خير دليل على قدرة المتلقي في تذوق الإبداع الشعري، و سبر غور أعماقـــه، ودلـــيل على ثقة المبدع في متلقيه، ومعرفته التامة بدوره في استقبال إبداعه وحكمه عليه.

وإذا كانت نظرية التلقي بشكلها الحديث وليدة هذا العصر في المدارس النقدية الغربية، فلا بـــد مـــن الاعتـــراف بـــأن وجـــود الكثير من مبادئها في الفكر النقدي القديم، كان أمرا جليا وواضـــحا،وأن الاهـــتمام بالمتلقي ودوره الداعم لعملية الإبداع في الشعر قد شغل اهتمام النقاد بـــشكل كبيـــر في مؤلفاتهم النقدية، فعندما يتحدث ابن قتيبة عن دورالمقدمة الطللية في استمالة القلـــوب،[2] يقـــر بأن الشاعر كان يوجه خطابه للمتلقي في الأساس، كما يشير إلى وجود متلق يطلب ويتوقع من الشاعر نمطا إبداعيا معينا، ليقوم بدوره بفهم هذا النمط وقبوله أو رفضه.

وآراء النقاد العرب التي تبنت النظر في أهمية المتلقي ودوره الداعم للإبداع كثيرة، نجدها منـــثورة بين ثنايا الكتب النقدية في مختلف العصور، حتى إنها شغلت مساحة واسعة في بعض هـــذه المـــؤلفات، كالذي نجده في كتاب الموازنة للآمدي الذي بنى أساس موازنته بين الطائيين على ذوق المتلقين في النظر إلى الشاعرين، فقد بدأ موازنته بإيراد احتجاجات أنصارهما، فكان المتلقي عنده أساسا لعملية الموازنة.

والمتلقـــي علـــى هذا الأساس، ليس عنصرا جديدا عرف بظهور نظريات التلقي في حقبة الـــستينيات فـــي جامعـــة (كونستانس) في ألمانيا، بل هو موجود في مضمار الدراسات الأدبية والنقدية منذ بداية الإبداع الفني ذاته، أما ظهور العناية به من خلال هذه النظرية، فإن له أسبابا عـــدة يعـــيدها البعض إلى ظروف اجتماعية خاصة وجدت في ألمانيا منشأ هذه النظرية، حيث أصـــبح التلقـــي علمـــا يتـــضمن مـــصطلحا ت ومفاهيم خاصة [3]، جعلت ((من القارئ بؤرة

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ١٢٥.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٧.

[3] ينظر: خضر،نا ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط ١، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧ م، ص١١.

الاستقصاء أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص))[1]بعد أن كان المتلقي يمثل دورا ثانويا في معظم النظريات النقدية، بالرغم من أهميته في دفع عملية الإبداع الفني والمشاركة في انـــتاجها بشكل غير مباشر، فالقارئ أو المستمع ((يفك شيفرات النص ويملأ الفجوات الموجودة فـــيه، وعلـــيه أن لا يفهم المعنى فقط بل عليه أن يفهم وجهة نظر الكاتب، وبالتالي يشارك في وجهـــة النظـــر هـــذه))[2]ويصل إلى دوره الحقيقي عن طريق تحوير طبيعة النص باستمرار وتجديـــده مـــع كـــل ممارسة قرائية، حتى يصبح معنى النص متجددا ومتحولا مع كل قراءة جديـــدة[3] يكون فيها المتلقي محور العملية الإبداعية والمؤثر الرئيس فيها وتكون القراءة عملية تفاعل بين المبدع والمتلقي والنص.

يمـــر دارس نظـــرية التلقي الحديثة باسمين بارزين كان لهما الدور الأكبر في نشوء هذه النظـــرية باعتـــبارها علما، هما (هانزروبرت ياوس ) و( فولفغانغ أيزر). ومن خلال دراسة مفاهـــيم هذين الناقدين حول النظرية يمكن أن يشكل القارئ فهما لها، ويلاحظ أنها نشأت على أنقـــاض مـــدارس أخـــرى في النقد الحديث كالشكلانية والتفكيكية، وتداخلت أيضا مع نظريات الجمال المختلفة التي تناولت الأعمال الأدبية بالتذوق والعناية الخاصة. وفي ما يلي أهم المفاهيم – أو الخطوط العريضة– التي ناقشها ياوس وأيزر في هذه النظرية:

**أولا: أفق التوقعات (أو أفق الانتظار)**

يعني هذا المصطلح عند ياوس أن المتلقي يتوقع من المبدع نتاجا أدبيا معينا، له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنية محددة، رسمت في ذهنه سابقا، وعلى المبدع أن يخاطب متلقيه

---

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ط ١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ م، ص٥١.

(2) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص٤٤.

(3) ينظر خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة علامات في النقد، مجلد ١١ /ج ٤١/ص٣٥٢.

بهــذه المميزات المرسومة في أفق انتظاره، فالمتلقي الجاهلي ينتظر من شاعره نموذجا تقليديا واضحا، يبدأ بالبكاء على الأطلال، وذكر المحبوبة، ووصف الرحلة، إضافة إلى صورشعرية، وسمات غنائية خاصة، كان قد وضعها في ذهنه مسبقا، وقد تأثر ياوس بمن سبقه من المفكرين الألمــان عندما وضع هذا المصطلح، حيث استخدمه (جادميرا) قبله في كتاباته الفلسفية، إضافة إلى استخدامه من قبل (كارل بوجر) و(كارل مانهايم)[١].

ويشير ياوس في أثناء مناقشته هذا المصطلح إلى ثلاثة محاورأساسية على النحو التالي[٢]:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نصها.
- شكل الأعمال الإبداعية السابقة وخصائصها التي عرفها المتلقي.
- التعارض بين اللغة الشعرية التي عرفها المتلقي واللغة العملية التي يتعامل معها يوميا.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**ثانيا: تغير الأفق:**

اســتغل يــاوس مفهوم أفق الانتظار لتحديد عملية تطور النوع الأدبي، وما طرأ عليه من تغييرات في الشكل والصورة، التي رسمت له في ذهن المتلقي، فإذا تناول المتلقي نصا أدبيا ما لم تتوافق سماته مع صورته الفعلية المألوفة في ذهن المتلقي، فانه يصطدم حينئذ بلحظة الخيبة، ((حــيث يخــيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد))[٣]، وبالتالي إما أن لا ينسجم مع النمط الجديد، ويفقد حلقة اتصاله مع النص الأدبي، أو

---

[1] المبارك،محمد: استقبال النص عند العرب،ص ٤٣.

[2] علوي، حافيظ اسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مجلد ٩ /ج ٣٤ /١٩٩٩م، ص٨٩ .

[3] خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص١٤٠.

أن يعـيد تغييـر أفـق انـتظاره بإيجاد الانسجام بينه وبين النمط الجديد، والعمل على فهمه، والتواصل معه، وهنا تبرز قدرة المتلقي على فهم نماذج الإبداع الفني بتطوراتها المختلفة، وعلى هـذا الأسـاس فإن المتلقي هو المتحكم الأول بعملية تطور العمل الأدبي، وليس المبدع كما هو مألـوف. ويعبر ياوس عن هذه المسألة بقوله: ((إذا كنا ندعو المسافة الجمالية المسافة الفاصلة بـين الانـتظار الموجـود سـلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالـتعارض الموجـود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبرعنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي،فإن هذا الفارق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور وأحكام النقد، يمكن أن يصبح مقياسا للعمل التاريخي))[1].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**ثالثا: اندماج الأفق:**

اسـتخدم يـاوس هـذا المفهوم لتوضيح ((العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة))[2]، فعند تلقي نص ما أنتج في فترة زمنية بعيدة يحتاج المتلقـي لمعـرفة الظـروف التي أحاطت بذلك النص عند بزوغه، والتعرف على أفق توقعات متلقيه الأول، لتحقيق الانسجام بين أفقي الماضي والحاضر، ودمجهما معا في النظرة إلى النص، ومـن هنا نعلم ((أن تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها، أو الظروف المحيطة بهذه العملية، ولكـنها تعني خصوصيات هذه القراءة، أي مجموع الإضافات، أوأنواع الحذف، أو التحويلات، مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص))[3]، وبالتالي فإن القراءة الأولى للنص عند

---

[1] علوي، حافيظ اسماعيلي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، مجلد ٩، ج٣٤/١٩٩٩م، ص٩١.

[2] المرجع السابق والصفحة السابقة.

[3] خمري،حسين: متخيل النص وعنف القراءة، ص٣٥٥.

إنتاجه تكون عاملا مساندا للقراءات التالية حيث تساعد المتلقي على رسم صورة واضحة للنص المقروء ليرسم أفق توقع واضح المعالم يمكنه من ممارسة قدراته التواصلية مع النص الأدبي.

**رابعا: التفاعل بين النص والقارئ:**

يعـــالج أيـــزر ضمن هذا المفهوم قضية المعنى التي تتأتى من العمل الأدبي، فهو يرى أن المعنـــى لا ينـــتج إلا مـــن خلال عملية تفاعل تحدث بين النص والقارئ، فبناء أي نص أدبي يتضمن مجموعة فجوات وفراغات يقوم القارئ بسدها، وهذه الفراغات ((تثير عملية التخيل التي يقـــوم بهـــا القارئ، بناء على شروط يضعها النص، وأن هذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا وبهذا تحث القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج))[1]، مما يجعل عملية القراءة فعلا قائما على الفهم والإدراك، وتبادل التأثير بين النص والقارئ.

والأســـاس في هذا المفهوم أن ايزر يرفض فكرة وجود معنى خفي في النص يقوم المتلقي بالبحث عنه بل إن المعنى ينتج من خلال التفاعل بين النص والقارئ، لأن العمل الأدبي ((ليس نصا بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكنه تركيب والتحام بين الإثنين))[2] وهذا الفهم للقراءة يثـــري الـــنص المقروء بعديد من الأفكار والتأويلات التي تنتج من اختلاف وجهات النظر في القراءات المختلفة حيث يختلف كل قارئ في سد فراغات النص حسب ثقافته، وعصره، وطريقة تناوله للنص.

---

[1] خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص١٥٨.

[2] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص٤١.

**خامسا: القارئ الضمني:**

أراد أيــزر أن يجد مفهوما جديدا للقارئ، يختلف عن المفاهيم التي كانت معروفة في النقد آنذاك، وأراد من هذا المفهوم أن يرتبط ارتباطا مباشرا في بنيات النص الأساسية، فوجد أن هذه البنيات تنطوي على قارئ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه.[١]

ولعل قضية التفاعل بين النص والقارئ كانت أحد أهم الأسباب التي دعت ايزر إلى البحث عــن قــارئ ذي صلة وثيقة بالنص تكون وظيفته((فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والــتجاوبات التــي تثيــرها))[٢] وبهذا المفهوم تمكن أيزر من الدمج بين معنى النص والقارئ بالتفاعل بينهما من جهة، وبين النص والقارئ الضمني من جهة أخرى، وجعل القارئ الضمني أساسا لعملية التواصل و((تصورا يضع القارئ في مواجهة النص، في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا))[٣].

ويظهــر من خلال هذا العرض الموجز لبعض مفاهيم نظرية التلقي الحديثة، أن فعل التلقي يــدور حول عملية الفهم العميق للنص في الأساس، وأن هذا الفعل يتطلب وجود متلق من نوع خــاص وقدرة فائقة، واندماج تام مع العمل الأدبي، وربما يتمثل هذا القارئ فيما أراده أبو تمام عــندما سئل: لم تقول ما لا يفهم، فأجاب: لم لا تفهم ما أقول. فشاعرنا الجليل أبو تمام أراد من

---

[1] خضر، ناضم عودة: الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ينظر ص١٦٠.

[2] علوي، حافيظ اسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي،ص٩٥.

[3] خضر، ناضم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص١٦٣.

القــارئ أن يفهم صوره الشعرية الجديدة، وأن يغير أفق توقعاته لتلتقي مع التطورات الجديدة، ويمكــن القول إن هذا الخبر يعد نوعا من التأكيد على وجود فهم لعملية التلقي منذ أقدم العصور الأدبية، وما حدث في نهاية الستينيات هو ترجمة لكل هذه الحقائق العملية للتلقي، لتصبح نظرية تمنح المتلقي حقه كأساس في عملية الإبداع الفني.

# الفصل الأول

## الإبداع الشعري في العصر الجاهلي

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**المبحث الأول: التفسير الجاهلي لعملية الإبداع.**

**المبحث الثاني: الشعر والكهانة.**

**المبحث الثالث: الشعر الجاهلي والسحر.**

**المبحث الرابع: مصادر الإبداع في الشعر الجاهلي.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الأول: التفسيرالجاهلي لعملية الإبداع الشعري:

مـــارس الإنـــسان الجاهلي الإبداع الشعري ودخله من أوسع أبوابه، فترك لنا تراثا شعريا متميـــزا، شغل الدارسين في البحث عن أساليبه، وأسراره، ورموزه، حتى وقتنا الحاضر، وكان مثالا يحتذى به في العصور الأدبية اللاحقة، فلا يخرج شاعر عن القواعد الشعرية التي وضعها الشعراء الجاهليون، كمالا يخرج عنها النقاد في وضع قواعدهم، وأحكامهم النقدية.

وبقـــي الـــشعر الجاهلي بشكله القديم النظام السائد في إبداع الشعر العربي، وما أضافه إليه شعراء العصور اللاحقة لم يتعد إضافة بعض الموضوعات الجديدة، والصور الفنية، والمقدمات التي تتغير تبعا للعوامل الاجتماعية، والمعتقدات التي تسود المجتمعات عبر الفترات التاريخية.

ولـــم يتوقف الإنسان الجاهلي عند حدود إبداعه فحسب، بل تجاوز هذه الحدود للبحث عن ماهية الإبداع الشعري، ومصادره، فحاول البحث عن مصادرالإبداع الشعري، وأسبابه، وصفات المـــبدع، وكيفـــية وصوله إلى النظم، وارتبطت تفسيراتهم بما توفر لديهم من وسائل ومعتقدات فكرية واجتماعية. وقد تشابهت هذه التفسيرات بما قدمته الأمم الأخرى من غير العرب حول هذا الموضـــوع، كالـــيونان الذين نسبوا الإبداع إلى ربات الشعر، والأمر نفسه ينطبق على العرب، حيث نسبوا الإبداع إلى شياطين الشعراء الذين يلهمونهم ما يقولون على ألسنتهم شعرا.

وقد تجاوز الفكر الجاهلي مسألة الإلهام في مرحلة ما، نجد من خلال الأشعار والأخبار، أن فكـــرهم قـــد توصل إلى معرفة ما نسميه اليوم نظرية الإطار الفني، وعرف الفكر الجاهلي ما يشكله هذا الإطار من دور مهم في تطوير ثقافة المبدع وقدرته على الإبداع.

ويمكــن القــول: إن التفــسير الجاهلي للإبداع كما وصفوه أنفسهم قد اعتمد على محورين أساسيين:

الأول: فكرة شياطين الشعراء ونسبة الشعر إليهم.

والثاني: قضية اكتساب الخبرات الشعرية (نظرية الإطار الفني)

## أولا: شياطين الشعراء

### ١ – حضور الجن في العقلية العربية وعلاقاتهم المباشرة بهم.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

عاش الجاهليون حياة فكرية اتسمت بحضور الخرافات والمعتقدات الأسطورية التي استعانوا بهــا فــي تفــسير كل ما يحيط بهم من مظاهر، وما نسميه اليوم أسطورة أو قصة خرافية كان عــندهم واقعــا يعيشونه، ومعتقدا يؤمنون بحقيقته، ومصدرا لمعرفة الغيب، والاتصال بالآلهة، حــالهم فــي ذلك حال بقية الأمم، حيث شغل الجميع بتفسير كل مايحيط بهم من ظواهر كونية وحياتــية، فــي وقت لم يكن قد أثّرفي عقولهم فكر سماوي يجيب عما يدور في خواطرهم من تــساؤلات، الأمر الذي دعاهم لإيجاد آلهة متعددة، وعبادتها، ونسبة المظاهر والأحداث الكونية إليها.

جعلــت المجــتمعات الجاهلــية الجن وسيلتها الأولى لتفسير هذه الظواهر، ووسيلة لمعرفة الغيب، والاطلاع على قوانين الحياة، ومن منطلق إيمانهم هذا نسبوا إبداعاتهم الشعرية إلى نوع مــن الجــن أطلقوا عليه اسم شياطين الشعراء، فكانت ((الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفــواهها الــشعر وتلقنها إياه، وتعينها عليه، وتدعي أن لكل فحل منهم شيطانا يقول الشعر على

لـــسانه، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود))[1]، ولا يخفى ما في اعتقادهم هذا من تعظيم للشعر، واعتباره من الخوارق التي يعجز البشر عن الإتيان بها، فلا يصل إليها إلا من كان على صـــلة بـــالجن والـــشياطين. وبهـــذا المـــنطق تتساوى نظرتهم إلى الشاعر والكاهن والساحر، باعتباروجوب تعامل الثلاثة مع الجن لتحقيق وظائفهم في المجتمع الجاهلي.

ولم تقتصر علاقة العرب بالجن على نسبة الشعر إليهم، أو اتصال الكهان بهم، بل تجاوزت ذلـــك لـــتحقق مجمـــوعة من العلاقات المتنوعة معهم، تثبت ذلك مجموعة كبيرة من القصص المذكورة في كتب الأدب العربي، ومع أن كثيرين ممن ساقوا هذه القصص نعتوها بالمنسوجة، وكـــذلك رفـــضها كثيـــر مـــن النقاد، واتهموا الرواة وشارحي الأمثال بإيرادها لتفسير شروحم وتبريرها؛ إلا إنها تبقى دليلا واضحا على وجود مثل تلك القصص في الجاهلية، وأن أصحابها قـــد آمنوا بها إيمانا كبيرا، خاصة أن جذور بعض هذه القصص والمعتقدات بقي موجودا حتى العـــصور الإسلامية المتقدمة، مثل ذكر بعض الشعراء الأمويين أسماء شياطين تلهمهم الشعر، وهـــذا يثـــبت أن الاعـــتقاد بالجن والشياطين كان عاليا في العصر الجاهلي. ويمكن من خلال القـــصص المـــروية، تحديد مجموعة من العلاقات بين العرب والجن، كالحديث معهم، وتحديد أماكنهم وأصواتهم، بل مصارعتهم، كما حصل مع تأبط شرا، في رواية ساقها صاحب الأغاني، حيث التقى تأبط شرا مع السعلاة ونازلها وقتلها وهو لا يعرفها، ومما قاله في ذلك:

**فلم أنفكَّ متكئا عليها ... لأَنظر مصـــبحا ماذا أتاني**

**إذا عينان في رأس قبيح ... كرأس الهر مشقوق اللسان**

**وساقا مُخدَجٍ وشواةِ كلبٍ ... وثوبٌ من عباءٍ أو شنانِ**

---

[1] الثعالبي، أبو منصور عبد الله بن محمد: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط ١، القاهرة،دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٧٠.

تــروي القصص التي تناقلتها كتب الأدب أن الجن كانت تتحدث مع العرب حديثا مباشرا، وقد وصف شمر بن الحارث الضبي كيف خاطب الجن فقال:

**أتَوَا نارِي فقلتُ: مَنُون أنتم فقالوا: الجنَ قلتُ: عِمُوا ظَلاما**

**فقلت: إلى الطعامِ فقالَ مِنهم زعيمٌ: نحسدُ الإنسَ الطعاما**[1]

وقــد تقــتل الجــن أحدهم فيحاول ذوو المقتول الأخذ بثأره، أو يقتل إنسان جنا عن طريق الخطــأ، وهو متصور بصورة الحيوان، فيروى أن رجلا من كلب يقال له مرير، كان له أخوان أكبــر منه يقال لهما مرارة ومرة قد اختطفتهما الجن، فلما عرف مرير، أقسم ألا يشرب خمرا وأن لايمس رأسه غسل حتى يطلب بأخويه، فتنكب قوسه، وأخذ أسهما، ثم انطلق إلى ذلك الجبل الذي هلك فيه أخواه، فمكث فيه سبعة أيام لا يرى شيئا، حتى إذا كان اليوم الثامن، إذا هو بظليم، فرماه فأصابه فوقع في أسفل الجبل، فلما وجبت الشمس بصر بشخص على صخرة ينادي:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**يا أيها الرامي الظَّليمِ الأسْوَدِ تَبَّتْ مَرَامِيكَ التي لمْ تُرْشُدِ**

فأجابه مرير:

**يا أيهاالهاتِفُ فَوْقَ الصَّخْرَةِ كم عبْرَةٍ هَيَّجْتَهــا وعَبرَه**

**بِقــتلكم مـــــرارة ومُرَّة فَرَّقْتَ جمــعاً وتَرَكْتَ حَسْرَه**

فتوارى الجني عنه هويا من الليل، وأصابت مريرا حمى فغلبته عيناه، فأتاه الجني فاحتمله، وقال له ما أنامك وقد كنت حذرا؟ فقال الحمى أضرعتني للنوم، فذهب مثلا، وقال مرير:

**ألا مَنْ مُبْلِغٌ فِتيانَ قوْمِي بِما لاقَيْتُ بعدَهَمُ جميعاً**

**غزوْتُ الجنَّ أطلُبهم بثأري لأسقِيَهُم به سمَّا نَقِيعاَ**

---

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، ٦ /٤٥٥.

**فَيَعْرِضُ لي ظَليمٌ بعد سبع  فأرْمِيهِ فأتْرُكُهُ صَرِيعَا**[1]

وفـــي قـــصة مثيرة يجعل الأعشى الجن مرسالا له كي يتفاوض مع عشيقته، ويستدل منها على طريق آمن يصل إليها من خلاله، دون أن يراه الرقباء، وهذه المعشوقة لها محراب تلعب فـــيه الـــثعالب، وتدور من حولها الجن، وعندما يصلها جني الأعشى، ينجح أخيرا في التفاوض معهـــا، ويقـــنعها بملاقاته بعد حديث طويل، حيث أخذ من خلاله سر الوصول إلى ذلك المكان (المحراب) الذي تمكث فيه.

ونظـــم الأعشى هذه القصة شعرا، يشبه في طياته نسيج بعض الأساطير، ويظهر من شعره ذلـــك الإيمـــان المطلق بوجود جن يتحدثون معهم، ويحاورونهم، فالأمر ليس سرا إنما يخاطب الأعشى متلقيه بكل ثقة ودون خوف من رفض أو تكذيب، ومن أبيات هذه القصة قوله: [2]

**أوَصَلْتَ صُرْمَ الحَبْلِ مِنْ  سَلْمَى لِطُولِ جِنَابِهَا**

..... .....

**إنّ الثَّعالِبَ بِالضّـــحَـــى  يَلْعَبْنَ فـــي مِحْرَابِهَا**

**والجِنُّ تَعْزِفُ حَوْلَهـــا  كالحُبْشِ فِي مِحرابِهَا**

..... .....

**حَذَراً عَلَيهـــا أنْ تُرَى  أوْ أنْ يُطَافَ بِبَابِهَا**

**فَبَعثْتُ جِنِّيّاً لـــنـــا  يَأتي بِرَجْعِ جـــوابِهَا**

..... .....

---

[1] الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، ضبط وتعليق:محمد اللحام، ط ١، بيروت، دار الفكر/١٩٩٢م، ٢٥٥/١.

[2] الأعشى ميمون بن قيس: الديوان، تحقيق كامل سليمان، ط ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ص ١٩– ٢٠.

**فَتَنَازَعَا سِـــرّ الحَدِي ث فأنكَرَتْ فَنَزَا بِهَا**

..... .....

**فأرَادَهَا كيف الدُّخو ل و كيفَ مَا يُؤتَى بِها**

وتدل هذه القصص وإن لم تكن حقيقية من وجهة نظرنا، على قوة اعتقاد الجاهليين بالقدرة على مخاطبة الجن والتعامل معهم، ويتضح في هذه القصص أسلوب الخطاب المباشر مع الجن، الأمـــر الـــذي يجعل قضية أخذ الشعر عنهم أمرا سهلا ويسيرا ومصدقا عند الإنسان الجاهلي، ووســـيلة لتفـــسير عملية الإبداع الشعري وغيرها من الظواهر في عصر كانت فيه الأسطورة ((بـــديلا قـــديما للعلم، في وظائفه الوصفية، والتفسيرية، والتنبئية))[1] بها يبنون لواقعهم الحياتي طريقا منطقيا، يسيرون عليه، بدلا من الضياع بين تساؤلاتهم عن أمور لايعونها.

ولـــيس بعـــيدا أن يكـــون الفراغ الذهني، والحيرة أمام واقع يجهلون نواميسه، هما اللذان دفعاهمـــا إلى ابتداع الاساطير في رأي الجاحظ حين قال: ((إذا استوحش الإنسان مثل له الشئ الـــصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق ذهنه، وانقضت أخلاطه، فيرى ما لا يرى، ويسمع مـــا لا يـــسمع، ويتوهم الشيءالصغير الحقير أنه عظيم جليل، ثم جعلوا ما تصور لهم من ذلك شعرا تناشدوه، وأحاديث توارثوها، فازدادوا بذلك إيمانا))[2].

وممـــا يعزز علاقة العرب بالجن، أنهم ذكروا أسماءهم، وأماكن تواجدهم،وأصواتهم، وجعلوا لكـــل قبيلة أو جماعة منهم زعيما مسؤولا.ومن أماكن الجن التي ذكروها البدي، والبقار، وعبقر، وقد وردت في أشعارهم، منها:قول لبيد: [3]

**غُلْبٍ تَشَذَّر بالذُّحولِ كأنها جِنُّ البَّديِّ روَاسِياً أقدامُها[1]**

---

[1] قنصوة، صلاح: أنطولوجيا الإبداع الفني، مجلة فصول، العددان الثالث والرابع مجلد ١٠/١٩٩٢م، ص٤٢.

[2] الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان ٦ /٤٧٥.

[3] لبيد بن ربيعة: الديوان، بيروت، دار القاموس الحديث، ص٣٣٤.

وقول النابغة:[٢]

**سَهِكينَ مِن صَدَأِ الحديدِ كأنّهم تحتَ السّنَوّرِ جِنّةُ البَقّارِ**

وقول زهير: [٣]

**عليهن فتيان كجنة عبقر جديرون يوما أن ينيفوا فيستعلوا**

ومن قبائل الجن بنو السعلاة وبنو زوبعة، ومن قادتهم شنقنان وشيصبان، قال الشاعر[٤]:

**في فتو من الشنقنان غر ونساء من الزوابع زهر**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقال حسان بن ثابت:[٥]

**ولي صاحبٌ من بني الشّيصبان فَطوْراً أقول وطَوْرا هُوَهْ**

وأســماؤهم فــي الشعر الجاهلي كثيرة، سيرد بعضها لاحقا عند ذكرأسماء الشياطين الذين يلهمون الشعراء الشعر، فمن هذه الأماكن والأسماء والقبائل، نزداد يقينا بقوة اعتقاد العرب بهذه المخلوقات.

تطــورت العلاقــة بين العرب والجن فوصلت الى درجة العبادة، وتشير الروايات إلى أن العرب كانوا يقدسون الجن ويهابونها، ويعتبرونها واسطة بين الآلهة والناس، ولهذا كانوا يقدمون

---

(1) غلب: غلاظ الأعناق، التشذر: التهدد، الذحول: الأحقاد.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ص٦٠.

(3) الجاحظ: الحيوان،٦/٤٥٣.

(4) المصدر السابق٦ /٤٦٧، وينظر ٦/٤٥٥– ٤٦٨.

(5) حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ص٢٥٧.

لهـــا الذبائح والقرابين كما كانت تقدم للأصنام والآلهة، فإذا اشترى أحدهم دارا أو استخرج عينا كان يذبح للجن ذبيحة تسمى الطيرة[١].

وتـــنقل الأخـــبار أن العرب كانوا يستعيذون بالجن من المخاطر والأهوال وفيهم نزل قوله تعالى ((وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا))[٢] فإذا صاروا في تـــيه الأرض وتوســـطوا بلاد الحوش خافوا عبث الجنان والسعالي والغيلان والشياطين، فيقوم أحدهم فيرفع صوته: إنا عائذون بسيد هذا الوادي من شر ما فيه من الأعادي، فلا يؤذيهم أحد، وتـــصير لهـــم غفارة[٣]. ويروي المسعودي خبرا عن هذه العادة، في قصة خرج بطلها- الذي تجـــاوز المـــئة – وافدا على بعض ملوك بني أمية، فقال ذلك الرجل ((فسرت في ليلة صهاكية حالكـــة، كـــأن الـــسماء قد برقعت نجومها بطرائق السحاب، وظللت الطريق، فتولَّجت واديا لا أعرفه،... فلم آمن عزيف الجن، فقلت: أعوذ برب هذا الوادي من شره، وأستجيره في طريقي هذا، واسترشده، فسمعت قائلا يقول من بطن الوادي:

**تيامن تجاهك تلق الكلأ تسير وتأمن في المنسلك**

قـــال: فتوجهت حيث أشار إلي وقد أمنت بعض الأمن، فإذا أنا بأقباس نار تلمع أمامي في خللهـــا كالوجوه على قامات كالنخيل السحيقة، فسرت وأصبحت بأوشال، وهو ماء لكلب بقرب برية دمشق.))[٤]. وقد ذكر ذو الرُّمة في شعره ما يبين إيمان العرب بقوة سيطرة الجن وخاصة ليلاً، يقول ذو الرّمة:

**للجنِ بالليلِ في حافاتِها زَجَلٌ كما تجاوَبَ يوم الريحِ عيشومُ**

**هَنَّا وهِنَّا ومن هُنَّا لَهُنَّ بها ذاتَ الشَّمائل والأيمانِ هينومُ**

---

(1) الثعالبي،أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والنسوب، ص٦٩.

(2) سورة الجن، آية ٦.

(3) الجاحظ،عمرو بن بحر: الحيوان ٦ /٤٦٢ .

(4) المسعودي: مروج الذهب، تحقيق يوسف أسعد داغر، ط١، بيروت، دار الأندلس ١٩٦٥م. ٢/١٤٤،١٤٣.

**دَوِّيَّةٌ ودُجا ليلٍ كأنــهما يَمٌ تراطنَ في حافاتِهِ الرُّومُ** [1]

ونلاحظ في هذه القصص، مدى الإيمان والتصديق بقدرة الجن حتى في العصر الأموي.

## ٢- الجن والشعر

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

### أ- أشعار الجن:

آمن العرب بقدرة الجن على نظم الشعر، والتخاطب به مع البشر، ونسبوا إليهم الكثير من الأشــعار، ممــا يقوي إيمان الناس بقدرتهم على إلهام الشعراء، وبث الشعر على ألسنتهم، و قد حفلــت كــتب الأدب بالقصص التي تخبر عن نظمهم الشعرومخاطبة البشر به، وفي هذا دليل ((على مقدرة الشياطين أن تقول الشعر، فإذا نسب إليها إلهام الشعراء والقول على ألسنتهم، كان ذلك مقبولا والشيء من معدنه لايستغرب))[٢]. ومن الأشعار التي نسبت إلى الجن قولهم متبنين مقتل سعد بن عبادة:[٣]

**نحنُ قتلْنا سيدَ الخز رجِ سعد بن عباده**

---

[1] ذو الرمة: الديوان، صححه ونقحه كارليل هنري هيتس، ط١ بيروت، عالم الكتب، ص٥٧٥.

[2] حميدة عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص٦٠.

[3] الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان ٦ /٤٥٩.

**ورميناه بسهمين فلم نخْط فؤاده**

وفـــي قصة أخرى بطلاها علقمة بن صفوان من الإنس، والجني المعروف شق نطلع على أسلوب المحاورات الشعرية التي كانت تتم بينهم، وتخبر هذه القصة أن علقمة بن صفوان بن أمية بن حرب الكناني، جد مروان بن الحكم في الجاهلية، خرج يريد مالا له بمكة، وعندما وصل إلى موضع يقال له حائط جرمان، فإذا هو بشق له يد ورجل وعين، ومعه سيف ويقول:

**علقم إني مَقْتول وإنَّ لحمي مأكول**

**اضربْهم بالهذلول ضَرْبَ غلامٍ شملول**

**رحب الذِّراع بهلول**

جميع حقوق الطبع محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

قفال علقمة:

**يا شِق مالي ولَك اغْمِد عنِّي مِنْصلك**

**تقتل مَنْ لا يقتلك**

فقال شق:

**غنيتُ لك غَنيت لك كيما أبيح مقتلك**

**فاصبرْ لما قَد حم لك**

فضرب كل واحد منهما الآخر فخرا ميتين[1].

[1] الجاحظ، الحيوان: السابق ٦ /٤٥٩.

وقــد وجــد مــثل هذه القصص حتى بعد ظهور الإسلام و بالطريقة نفسها التي تحمل طابع الــبطولة والــشجاعة، ومقارعــة الجــن ومجادلــتهم شعرا. وفي وجود مثل هذه القصص في العصورالإسلامية ما يشير مرة أخرى إلى قوة الاعتقاد بها في تلك المرحلة.

ومــن هذه القصص التي تعود إلى العصر الإسلامي، ما روي عن أحد المسافرين، أنه انفرد عــن أصحابه ذات ليلة لقضاء حاجة، فضلّ عنهم، وفي أثناء ذلك رأى نارا عظيمة، وخيمة وجد فيها جارية جميلة سألها عن حالها، فقالت: أنا من فزارة اختطفني عفريت يقال له ظليم، وجعلني ههــنا، فهويغــيب عني في الليل، ويأتيني في النهار، فطلب منها المسافر أن ترافقه، فخافت من الجني، لكنه أقنعها وذهبت معه، وفي الطريق عرض لهما الجني، فأناخ ناقته، وخطط حولها وقرأ آيات من القرآن الكريم، وتعوذ بالله العظيم، ثم خاطبه الجني شعرا بقوله:

**يا ذا الذي للحَينِ يدعوه القَدَرُ خلِّ عَنْ الحَسْناء رسلا ثمّ سِر**

**وإنْ تكُنْ ذا خِبرةٍ فينا اصطبر**

فأجابه الرجل:

**يا ذا الذي للحَينِ يدعوهُ الحمق خل عن الحسناء رسلا وانطَلِق**

**ما أنتَ في الجنِ بأولِ مَنْ عَشِق**

وبعــد مــشاجرة بالقــتال تارة، والحوار تارة أخرى، مل الجني وغادرهما، وتزوج الرجل الجاريــة وأنجــب منها[1]، وفي هذه القصة ما يبين انتصار الإسلام على الجن، وقدرة الناس في التغلب عليهم عن طريق القرآن الكريم.

[1] الأبشيهي، شهاب الدين: المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق مفيد قميحة، ط ٢، بيروت، دار الكتب العلمية/ ١٩٨٦/، ص٢٨٧.

ويـــنقل أبـــو زيـــد القرشي في الجمهرة أخبارا عن رواة في العصر الإسلامي، خرجوا إلى الـــصحراء فالتقوا بشياطين الشعراء صدفة، وحاوروهم، واستمعوا إلى أشعارهم[1]، وقد سأل أحد الـــرواة الجـــان الذي صادفه أتروي من أشعار العرب شيئا؟ فقال نعم ! أروي وأقول قولا فائقا مبرّزا. فقلت: فأرني من قولك ما أحببت، فأنشأ يقول:

**طافَ الخيالُ علينا ليلة الوادي  من آلِ سلمى ولم يُلممْ بميعادِ**

**يُكلِّفونَ فَلاها كلَّ يَعْمَلَة  مثلَ المهاة إذا ما حَثَّها الحادي**

**أبلغ أبا كَرَب عنّي وأسرتَه  قولا سيذهب غَورا بعد إنجاد**

**لا أعرِفنّكَ بعد اليوم تندُبُني  وفي حياتيَ ما زَوّدتني زادي**

**أما حِمامُكَ يوما أنتَ مُدركهُ  لا حاضرٌ مُفلتٌ منهُ ولا بادِ**

فلما فرغ من إنشاده قال الراوي:" لهذا الشعر أشهر في معدّ بن عدنان من ولد الفرس الأبلق فـــي الدُّهم العِراب، هذا لعبيد بن الأبرص الأسدي" " فقال: ومن عبيد لولا هبيد!" فقال الراوي " ومن هبيد؟" فأنشأ يقول:

**أنا ابن الصّلادم أُدعى الهبيدَ  حبوتُ القوافي قَرْمَي أسَدْ**

**عبيدا حبوتُ بمأثـــــورة  وأنطقت بشرا على غير كدّ**

**ولاقى بمُدرِكَ رهط الكميـــت  ملاذا عزيزا ومجدا وجَدّ**

**مـــنحناهُمُ الشِّعرَ عن قُدرةٍ  فهل تشكرُ اليومَ هذا مَعَدّ**

---

[1] ينظر: القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، بيروت،دار صادر ودار بيروت/١٩٦٣/ص٤٠ وما بعدها.

فقـــال الراوي: أما عن نفسك فقد أخبرتني، فأخبرني عن مدرك، فقال: هو مدرك بن واغم، صـــاحب الكميت، وهو ابن عمي، وكان الصلادم وواغم من أشعر الجن، ثم قال: لو أنك أصبتَ مـــن لبن عندنا؟ فقلت: هاتِ، أريد الأنسَ به، فذهب فأتاني بعُسٍّ فيه لبن ظبي، فكرهتُه لزهومته فقلت: إليك، ومججت ما كان في فمي منه، فأخذه ثم قال: امضِ راشدا مصاحبا! فوليت منصرفا فـــصاح بـــي من خلفي: أما انّك لو كرعت في بطنك العس لأصبحت أشعر قومك. قال الراوي: فندمت أن لا أكون كرعت عُسه في جوفي على ما كان من زهومته، وأنشأت أقول في طريقي:

**أسِفتُ على عُس الهبيد وشربه لقد حَرَمَتْنيهِ صروف المقاديرِ**

**ولو أنّني إذ ذاك كنتُ شَرِبتهُ لأصبحتُ في قومي لهم خير شاعر**[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز الإيداع الرسائل الجامعية

ولاشـــك فـــي أن هذه القصص – التي تنسب الشعر إلى الجن في الجاهلية والإسلام – من الأخبار ما يرفض تصديقه العقل البشري، ولكنها في الوقت ذاته دليل قاطع على إيمان الجاهليين بتأثيـــر الجن في حياتهم، والتحكم في تسييرها، وقدرتهم البالغة على ذلك. ولأنهم ينطقون بالشعر ويخاطـــبون به الإنس مباشرة؛ فأنهم بالتأكيد –حسب وجهة النظر الجاهلية– من يبث الشعر على ألسنة الشعراء.

وجدير بالملاحظة، أن معظم الخطابات التي كانت توجهها الإنس إلى الجن كانت شعرا، كما يظهر من النصوص المروية، أو نثرا موزونا على الأقل، وكانت العبارات الموزونة فيما يبدو قد اختـــصت بـــالجن دون الإنـــس، ثم تحدث بها الكهان الذين كانوا على اتصال مباشر بالجن، كي يتمكـــنوا مـــن أداء وظيفة الكهانة والتفاهم مع الجن بلغتهم، ومن هنا فقد لجأ عرب الجاهلية إلى تفسير عملية الإبداع الشعري المتميز، بأوزانه التي تماثل السجع، بنسبته إلى شياطين من الجن، خاصـــة أنهم لاحظوا اقتصار هذه العملية على فئة من الناس دون غيرهم، وربما يعود ذلك إلى

---

[1] القرشي، أبو زيد: ص٤٠-٤١. اليعملة: الناقة النجيبة، خيل عراب: أي كرائم سالمة من الهجنة، زهومته ريحه المنتن.

نظـــرة قداســـة حظي بها الشاعر الجاهلي آنذاك، فربطوا بين الشعراء والجن أصحاب القدرات الفائقة.

**ب- الجن والإلهام الشعري**

اعتقد الإنسان الجاهلي أن الشعر وحي إلهي، يعجز الشعراء عن نظمه لولا وجود الشياطين التي تلهمهم الشعر،وقد لاحظنا كيف وصل هذا الاعتقاد إلى المجتمع الإسلامي، الذي حافظ على روايـــات تحـــوي أخـــبار الجـــن والشياطين الذين ينظمون الشعر، ويلهمون الشعراء بالأشعار المتنوعة، ويمكن أن نلمح ثلاث صور نسجها الجاهليون حول هذه القضية:

مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الأولـــى: أن تخبـــر القصص عن هواتف، بشروا بمواليد سيولدون، وسيكون لهم شأن كبير، وعندما ولدوا أصبحوا من أشهر الشعراء.

- والثانية: إيراد قصص تبين كيفية تحول الأشخاص العاديين إلى شعراء، دون أن تكون لهم صلة بالشعر من قبل.

- والثالـــثة: اعتراف الشعراء أنفسهم، بتلقيهم الشعر عن الجن، وذكرهم أسماء الشياطين الذين يلهمونهم. والتحاور معهم شعرا.

ومـــن الأولى قصة ساقها صاحب الأغاني في أثناء حديثه عن عمرو بن كلثوم مفادها أن جـــده المهلهـــل عـــندما ولدت له ليلى بنت المهلهل قال لامرأته هند اقتليها، فأمرت هند الخدم بإخفائها، فلما نام هتف به هاتف يقول:

**كمْ مِن فتىً يُؤَمّل وســـيدٍ شَمَـــرْدَل**

**وَعدةٍ لا تجـــــهل في بطنِ بنت مهلهل**

وعندما استيقظ سأل عن البنت وطلب العناية بها، ثم تزوجها كلثوم بن مالك بن عتّاب، فلما حملت بعمرو بن كلثوم قالت انه أتاني آت في المنام فقال:

**يا لك لَيْلى مِن ولد يُقدِمُ إقدام الأسد**

**من جشم فيه العَدد أقولُ قيلا لا فند**

فولدت غلاما أسمته عمرا، فلما أتت عليه سنة قالت أتاني ذلك الآتي ليلا، وأشار إلى الصبي وقال:

**إنِّي زَعيم لك أم عمرو بماجد الجّد كريم النجر**

**أشجع من ذي لبدٍ هِزَبر وقّاص أقران شديد الأسرِ**

**يسودُهم في خمسة وعشر**[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ونتبين من هذه القصة أن الجاهليين يؤمنون بمعرفة الجن أخبار الشعراء حتى قبل أن يولدوا، فالجن تبشر بهم وتتابع أخبار حياتهم، حتى يبدو أن الشعراء رسل الجن إلى البشر، وهذا يشعرنا بسمة القداسة التي تمتع بها الشاعر الجاهلي في قبيلته.

وتتمثل الصورة الثانية في قدرة الجن على تحويل الإنسان إلى شاعر بين ليلة وضحاها. ومن ذلك أن عبيد بن الأبرص قد اتهمه أحد الأشخاص من بني مالك بفعلة سيئة ظلما، فرفع عبيد يديه

[1] الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، ٥٤/١١-٥٦.

ثم ابتهل فقال: اللهم إن كان فلان ظلمني، ورماني بالبهتان فأدِلْني منه وانصرني عليه، ثم نام ولم يكن قبل ذلك يقول الشعر فذكر انه أتاه آت في المنام بكبة من شعر ألقاها في فيه ثم قال: قم، فقام وهو يرتجز في هجاء بني مالك:

**أيا بني الزنيّة ما غرّكم فَلكمْ الوَيْل بِسربال حَجَر**

ثم استمر بعد ذلك في الشعر، فكان شاعر بني أسد بلا منازع[١].

ويعلق الدكتور عبد الرازق حميدة على هذه القصة قائلا((وهذه أسطورة ولا شك وما أشبهها بقــصة سكيليوس اليوناني، فإنه بدأ يقول الشعر بمثل هذه الطريقة))،[٢] وليس غريبا أن نجد هذا التــشابه في تفسير إبداع شاعرين في أمتين مختلفتين، عندما نذكر أنهما فسرتا الإبداع بالطريقة نفــسها، مــع اخــتلاف في التسميات، وهذا يثبت لنا ولو نسبيا وحدة التفكير في تلك المجتمعات القديمة، ويدل على وجود نقطة ما في الأعماق قد جمعت بين فكر هذه الشعوب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

والــصورة الثالثة هي نسبة القدرة الشعرية إلى الجن، وهي تحمل اعترافات الشعراء أنفسهم بتلقــيهم الــشعر مــنهم، وتحمل طابع التفاخر بشياطينهم، أو الاعتراف بقوة شياطين غيرهم من الــشعراء، وقــد وجد في كتب الأدب أسماء كثيرة لشياطين الشعراء، مثل (لافظ) صاحب امرئ القيس، و(هبيد) صاحب عبيد بن الأبرص، و(هاذر) صاحب زياد الذبياني،[٣]ونظم الشعراء العديد من الأشعارالتي ذكروا فيها أسماء شياطينهم واعترفوا بفضلهم عليهم، وما كان الشعراء لينظموا مثل هذه الأشعار لولا إيمانهم المطلق بوجود هؤلاء الشياطين، في ذلك العصر الذي سيطرت فيه

---

[1] الأصفهاني: الأغاني، ٨٦/٢٢، أدِلني: أي اجعل لي منه دولة.

[2] حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء،ص٦٠.

[3] القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب،ص٤٣.

الأســـطورة علـــى معتقدات البشر، فالأعشى يذكر( مسحلا) ويعترف بعجزه عن نظم الشعر لولا وجوده، فيقول:[١]

**وما كنت شاحِرْدا ولكن حسبتُني إذا مسحلٌ سدّى لي القولَ أنطِقُ**

**شريكان فيما بيننا من هَوادةٍ صفيّان جنِّيٌ وإنْسٌ مُوَفَّقُ**[٢]

ويقول:[٣]

**دعوت خليلي مسحلا ودعوا له جهنام جدعا للهجين المذمم**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ونسب حسان بن ثابت شعره إلى الشياطين، فقال:

**ولي صاحبٌ من بَني الشَّيصبان فطوْراً أقول وطَوْراً هُوَهْ**[٤]

ويقول امرؤ القيس ذاكرا تخيير الجن له أشعارها:

**تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت**[٥]

ويعترف صراحة بوجود توابع له في بيت آخر، وإن كانت هذه التوابع تروي عنه في هذه المرة:

**أنا الشاعر المرهوب حولي توابعي من الجن تروي ما أقول وتعزف**[٦]

---

[1] الأعشى: الديوان،ص١٢٤.

[2] شاحردا: لفظة فارسية معناها التلميذ المتعلم، مسحل: اسم شيطان الأعشى وجهنام تابعه.

[3] الأعشى: الديوان ص١٨٧.

[4] حسان بن ثابت: الديوان، ص٢٥٧.

[5] امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٤، القاهرة، دار المعارف، ص ٣٢٢.

[6] امرؤ القيس: الديوان، ص ٣٢٥.

وقــد يُظن في هذا البيت أن امرأ القيس يناقض ما قاله في البيت الذي سبقه،عن تخيير الجن أشــعارها له،فهــي تــروي عنه في هذه المرة، ولكن الأرجح أن الحقيقة ليست كذلك، فلا يمكن لامرىء القيس أن يخالف منهجا عاما في العصر الجاهلي، كانت الجن فيه الملهم للشعراء وسبب نظمهــم الشعر، وربما أراد امرؤ القيس أن يبالغ في شدة عون الجن له في النظم، فهي لا تخيره أشــعارها وتلهمــه الــشعر فحسب، بل تساعده في رواية هذه الأشعار وبثها بين الناس، وتعيد ترديدها على لسانه.

وفي أبيات تبين تسرب هذه الظاهرة إلى العصور الإسلامية، قال أعشى سليم يذكر شياطين الشعراء:[١]

**وما كان جني الفرزدق أسوة وما كان فيهم مثل فحل المخبل**

**وما في الخوافي مثل عمرووشيخه ولا بعد عمرو شاعرمثل مسحل**

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقــد ورد فــي كتب الأدب بعض الأخبار عن وجود شياطين للعديد من الشعراء الجاهليين ولكــنهم لم يذكروا أسماءها في شعرهم,وأورد الجاحظ في كتاب الحيوان قصيدة للحكم بن عمرو البهرانــي، احــتوت علــى أخبارمتنوعة عن علاقات العرب بالجن والغيلان، إضافة الى أسماءٍ لشياطين شعراء في العصر الجاهلي والإسلامي، قال البهراني يصف غولا تزوجها:[٢]

**بنت عمرو وخالها مسحل الخير وخالي حميم صاحب عمرو**[٣]

ويعلــق الجاحظ على هذه القصيدة عند عرضها(وكلها باطل، والأعراب تؤمن به أجمع)، وكلام الجــاحظ هذا، يدل على رفض الفكر العباسي لمثل هذه الأخبار، ولكنه في الوقت نفسه، يثبت أن

---

(1) الجاحظ: الحيوان،٤٦٦/٦.

(2) المصدر السابق، ٤١٧/٦.

(3)مسحل: شيطان الأعشى، وعمرو: شيطان الفرزدق.

الجـــاحظ يعلـــم جـــيدا بوجود هذه المعتقدات وقبولها عند الأعراب، الذين بقيت حياة الصحراء، والعقلية الجاهلية موجودة بينهم إلى حد ما.

ذكرت بعض المؤلفات التي اعتمدت على فكرة شياطين الشعر، أسماء مجموعة من الشياطين ونـــسبت بعـــضها إلـــى الشعراء الجاهليين، كما فعل المعري في رسالة الغفران، وابن شهيد في رســـالة الـــتوابع والزوابع، ولا يمكن القطع، إن كانت الأسماء الواردة في مثل هذه المؤلفات، قد وصـــلت إلـــيهم فعـــلا من العصر الجاهلي، أم لا، مع أن الرأي الأغلب أنها منسوجة من خيال المؤلفين، لينقلوا ما آمن به الجاهليون.

وتـــروي كتب الأدب أخبارا عن محاورات شعرية، جرت بين بعض الشعراء والجن، وهذه الروايات تدل مرة أخرى على قوة إيمان العرب بالعلاقات بين الشعراء والجن، وإن افترضنا أن هـــذه الـــروايات موضـــوعة، فهي في النهاية تعكس صورة تلك المعتقدات الراسخة في العقول والقلـــوب. ومن هذه المحاورات[1] ما روي عن عبيد بن الأبرص في أثناء سفره في الصحراء، حـــيث وجد في طريقه شُجاعا وهو الذكر الخبيث من الأفاعي قد احترق جنباه من شدة الحر، فطلـــب أصحابه منه أن يقتله، لكنه رفض وصب عليه الماء، فانساب الشجاع ودخل في جحره، وســـار القـــوم فقضوا حوائجهم، ثم أقبلوا حتى صاروا إلى ذلك الموضع الذي فيه الشجاع، قال: فتأخر عبيد لقضاء حوائجه، فانفلت بكره، فسار القوم، وبقي عبيد متحيرا، فإذا بهاتف يقول:

**يا صاحبَ البكرِ المُضلِّ مركبَه دونك هذا البكرَ منّا فاركبه**

**ما دونَه من ذي الرّشاد تَصحَبُه وبكرك الآخرُ أيضا تجنبه**

**حتى إذا اللّيلُ تَجَلّى غيهّبُهُ فحُطّ عنهُ رَحلَهُ وسَيِّبه**

**إذا بدا الصّبحُ ولاح كوكبه وقد حمدت عنه ذاك مَصحبَه**

---

[1] ينظر: الجاحظ: الحيوان: محاورة شعرية أخرى بين الأعشى بن زرارة والهواتف، تثبت إيمان العرب بالجن والهواتف وقدرتهم على نظم الشعر. ٤٥٧/٦.

فالتفت عبيد، فإذا هو ببعيره وبعير آخر إلى جنبه، فركبه ووصل إلى قومه، وأرسل البكر وأنشأ يقول:

**يا صاحب البكر قد أُنقِذتَ من بلدٍ يَحارُ فـــي حافَتَيها المُدلِجُ الهادي**

**هلا أبنت لنا بالحقّ نَعرِفُهُ مَنْ ذا الذي جادَ بالمَعروفِ في الوادي**

**ارجْع حَميدا فقَدْ أبلغتَ مأمَنَنا بوركْتَ من ذي سنامٍ رائـــحٍ غادي**

فأجابه هاتف يقول:

**أنا الشّجاعُ الذي ألفيتَهُ رَمِضَا في رَمْلَة ذات دَكْداك وأعقاد**

**فَجُدتَ بالماءِ لمّا ضَنّ حامِلُه جُودا عليّ ولمْ تَبخلْ بإنجادي**

**هذا جَزاؤك منّي لا أَمُنّ به فارجعْ حَمِيدا رَعَاك الله من غادي**

**الخيرُ أبقى وإن طال الزّمان به والشرّ أخبثُ ما أوعيتَ من زادِ**[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإسلامية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

ولا بد أن يلاحظ قارئ هذه القصة، تشابهها مع بعض قصص تراثية إسلامية تتحدث عن اختبار يبتلـــى به مسافر أو عابر سبيل، حيث يطلب منه معروفا، فإن أسداه نال خيرا كثيرا، وإن رفض المساعدة، حرم من جميع الخيرات، وهي شبيهة أيضا بالمثل الشعبي القائل: اعمل خيرا وألقه في البحـــر، فالأغلـــب أن هذه القصة منحولة لا تمت بعبيد بأي صلة، ولكنها تحمل في ثناياها دلائل مهمـــة، فقـــد اختار ناسج هذه القصة الشاعر ليقيم معه علاقة مع الجن، وهذا من منطلق معتقد راسخ بقدرة الشعراء على التواصل مع الجن، ثم إنه جعل الحوار بين الشاعر والجن شعرا، من منطلق معرفته بالعلاقة الشعرية التي تربط بينهما، وتحمل القصة رمزا آخر يثبت إيمان ناسجها

[1] القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، ص٤٩ – ٥١، وينظر القصة والأبيات في الأغاني ٢٢/٩٠.

ومعــرفته بالمعتقدات القديمة، وهو اختيار الحية التي تحمل رموز الحياة في المجتمعات القديمة، لتمثل دور المنقذ لحياة الشاعر بعد أن أسدى معروفه إليها.

فــبهذه الطريقة الأسطورية فسر الجاهليون قضية الإبداع الشعري، في عصرهم الأسطوري الغابر. ولا يجب أمام هذه الآراء إلا احترامها، من منطلق جهلنا بالمعتقدات والظروف الحقيقية، التي أحاطت بأصحابها، ودفعتهم إلى الإيمان بها.

كما أن فكرة شياطين الشعراء، لا تختلف كثيرا في جوهرها، عن مسألة الإلهام أو الموهبة، التــي تبناها كثير من النقاد في العصور اللاحقة، وإن كان مصطلح الموهبة يعطي الشاعر دورا أكبــر في عملية الإبداع مقارنة بشياطين الشعراء. ويجب التنبه إلى أن التشابه بين الأمم القديمة في تفسير عملية الإبداع الشعري،لا يمكن أن يأتي من فراغ، أو بنقل الفكرة من أمة إلى أخرى، فلــيس الأمر بهذه السهولة المطلقة، إنما لابد من الإقرار بوجود فكر متشابه، وظروف متشابهة، بــين معــتقدات هذه الأمم، التي أحيطت بمعالم الوثنية، وعبادة الأصنام وظواهر الطبيعة، الأمر الــذي دفعهــم لا شعوريا إلى هذا التفسير الأسطوري، المرتبط بالآلهة وعالم الغيب، مما دفعهم أخيــرا، إلــى محاولة الاتصال بهذا العالم، عن طريق الكهنة والسحرة القادرين على ذلك، تماما كاتصال الشعراء والملهمين بالشياطين والجن، فالفكرة ذاتها والظروف ذاتها والمفكرون ذاتهم.

## ثانيا: الإطار الفني والاكتساب في الفكر الجاهلي:

يتخذ أي عمل أدبي شكلا فنيا، يميزه عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى، ويتضمن هذا الشكل جميع السمات الشكلية والفنية والثقافية، التي يتصف بها هذا العمل، ولتحقيق هذه السمات في العمل الفني، لا بد أن يطلع المبدع على هذه السمات، ويقوم بدراسة الأعمال الأدبية المشابهة بدراية وتمعن، كي يتمكن من تنظيم عمله الفني، وتقديم خبراته بالصورة المناسبة. هذا الشكل الفني للعمل الأدبي، مع تلك الخبرات الثقافية، التي اكتسبها المبدع حول نوع ذلك العمل،هي ما أطلق عليه مصطلح الإطار في الدراسات الحديثة، مع اختلافات بسيطة حول هذا المصطلح،لا تمس جوهره، ويمكن إعادتها إلى منهج هذه الدراسة، كأن تكون نقدية أو جمالية أو نفسية، فكل منهج من هذه المناهج يتناول المصطلح بطريقته الخاصة.

ومن الدراسات النفسية المهمة، التي تعرضت لموضوع الإبداع الشعري، وقضية الإطار، دراسة الدكتور مصطفى سويف (الأسس النفسية للإبداع الفني – الشعر خاصة – ) ويرى الدكتور سويف أن لكل نوع من الخبرات الإنسانية إطارا ينظمها يكتسبه الفنان، وليس من المانع أن يحمل أطرا مختلفة ومتنوعة حسب خبراته المختلفة، ((فنحن نحمل في نفوسنا عددا وافرا من الأطر، ننظم بها أفعالنا جميعا، سواء أكانت تذوقا أم إدراكا أم أي فعل آخر))[1]، وهذا يتطلب من المبدع أن يتطلع إلى خبرات سابقيه، مهما كانت قدرته وموهبته على الإبداع في مجالات كثيرة.

---

[1] سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع في الفني الشعر خاصة، ص١٦٠– ١٦٣.

والإطـــار لا يتعلق بالمبدع فحسب، بل ينعكس على العمل الفني مباشرة، فيصبح لكل عمل إطـــاره الخـــاص لأن ((الفـــنان يـــضع لعمله حدودا، إذ إن الكتاب أو المدونة الموسيقية، يبدآن وينتهـــيان عـــند نقطـــة معيـــنة، واللوحة يحدها إطارها، والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجـــية))[1]، وبالتالي ينظم الموضوع ويوحد ويصبح للتجربة الفنية شكلا مترابطا بعيدا عن التجـــربة والتفكك، فالشاعر ينظم قصيدته حسب الشكل الشعري المألوف،الذي خزن في ذاكرته من خلال الخبرات المكتسبة، ولكل قصيدة بداية ونهاية تقف عندها، وقافية شعرية وبحر شعري لتنظـــيم وزنها الموسيقي، وكل هذه المكونات تحكم وتنظم من خلال الإطار الذي تحدده خبرات الشاعر المكتسبة.

وقـــد أشـــارقدماء النقاد العرب إلى مسألة الاكتساب، وأهميتها في عملية الإبداع الشعري، وتحدثـــوا عـــنها في مؤلفاتهم النقدية، ورصدوا المواضع التي تأثر بها الشعراء بسابقيهم، وفي دراساتهم حول هذا الموضوع ما يثبت أنهم قد فهموا تماما ما نسميه اليوم إطارا، واعتبروه من مقـــومات العملـــية الإبداعية، ومن أوائل اعترافاتهم بوجود الثقافة المكتسبة، ما وصفوا به امرأ القـــيس بأنـــه لـــم يـــأت بما لم يقله العرب، بل اطلع على أشعارهم، ولكنه ((سبق إلى أشياء، فاستحـــسنها الـــشعراء واتـــبعوه فيها؛ لأنه قيل أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصـــف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وفرق بين النسيب وما ســـواه من القصيد، وقرب مآخذ الكلام؛ فقيد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه))[2] فهو بذلك قد اكتـــسب مهاراته الأولى مما قالته العرب، ثم أضفى على ما اكتسبه من خبرته وذوقه الخاص، وطور في الشعر أمورا اكتسبها منه الشعراء.

---

[1] ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة د فؤاد زكريا، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص٦٤.

[2] القيرواني، ابن رشيق: العمدة١ /٩٤.

وشـــبه الـــنقاد بيت الشعر ببيت البناء ((قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربـــة))[١] وفي هذا تأكيد على أهمية الإطلاع والثقافة الشعرية والممارسة والتدرب، فبالرواية والعلم يحرز الشاعر الثقافة الكافية التي تمكنه من ممارسة إبداعه، وبالدربة والممارسة الطويلة يطـــور هـــذه الرواية ويصقلها،((والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة؛ لاتساع الشعر واحـــتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعـــرفة النسب، وأيام العرب... فيقولون فلان شاعر راوية، يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصـــد، وســـهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا، لا علم له ولا روايـــة، ضل واهتدى من حيث لا يعلم))[٢]لأن الثقافة الشعرية السابقة، وتشكيل الإطار الشعري المـــتكامل أســـاس للقدرة الإبداعية الشعرية حتى لو كان الشاعر موهوبا وصاحب طبع، بل إن الـــثقافة والـــتدريب والممارسة، تساهم جميعا في دفع إبداع الشاعر، جنبا إلى جنب مع موهبته وطبعه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

اعتـــرف الـــشعراء الجاهلـــيون، بدور الاكتساب والثقافة الفنية في عملية الإبداع الشعري، بالـــرغم من من أنهم آمنوا أساسا، بأن الشعر يوحى إليهم من شياطين الشعراء. وبالرغم من أن المصادر الأدبية، احتوت أخبارا عن بداية الشعر وأوائل الشعراء، وبعض أشعارهم، إلا أنها لم تـــنقل لنا صورة واضحة، عن ذلك الشعر وطبيعته وخصائصه، ولكن المهم في الأمر أن هناك مـــن الإشـــارات، مـــا يثبت أن الشعراء الجاهليين قد استفادوا من هذه الأشعار، واكتسبوا منها القواعد الأساسية في النظم، وقد أقر بذلك امرؤ القيس إمام شعراء الجاهلية عندما قال:[٣]

**عُوجَا على الطَّلَلِ المُحِيلِ لأنَّنا نَبْكي الدّيارَ كما بكى ابنُ خِذامِ**

---

[1]القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١ /١٢١.

[2] المصدر السابق ١٩٦/١– ١٩٧.

[3] امرؤ القيس: الديوان، ص١٦٢.

ولـــيس فـــي هـــذا إلا انـــسجام مع قول النقاد، أنه ما قال ما لم يقولوا، فهو يقر بالإطلاع والاستفادة من منهج ابن خذام في البكاء على الديار، وابن حذام هذا ((رجل من طيء، لم نسمع شـــعره الذي بكى فيه، ولاشعر غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس))[١] ويذكر ابن سلام، أن أول مـــن قصد القصائد وذكر الوقائع، هو المهلهل بن ربيعة التغلبي [٢] وقد ذكره الفرزدق مع مجمـــوعة مـــن الشعراء الجاهليين، في أبيات توضح معرفة الشعراء، بضرورة الإطلاع على أشعار السابقين، ومن هذه الأبيات قوله:[٣]

**وهبَ القصائدَ لي النَّوابغُ إذْ مَضوا وأبو يزيدَ وذو القروحِ وجرولُ**

**والفحلُ علقمةُ الذي كانت له حَلَلُ الملوكِ كلامُه لا ينحلُ**

**وأخو بني قيـــس وهُنَّ قتَلْنه ومُهلهِلُ الشُّعراء ذاكَ الأولُ**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

تـــدل الأبـــيات السابقة، على أن الشعراء الإسلاميين، كانوا يفيدون من الشعر الجاهلي في نظمهـــم، وهم يذكرون أن لهم شياطين شعر، تماما كما فعل الشعراء الجاهليون، ويخبرون عن أخـــذهم الشعر، وتعلمه، كما قال الجاهليون أيضا. وتباهى عبيد بن الأبرص، بأن شعره يحتاج إلـــى تفكيـــر، وتمحيص، وبحث،وهذا يناقض ما قاله الجاهليون عن الإلهام وشياطين الشعراء، يقول عبيد: [٤]

**سل الشعراء هل سبحوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مغاصي**

**لساني بالقريـــض وبالقوافي وبالأشعـــار أمهر في الغواص**

---

[1] الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين،ص٢١، في رواية ابن سلام حِذام وليس خذام.

[2] المصدر السابق ص٢٢.

[3] الفرزدق: الديوان، تحقيق إيليا الحاوي، ط٢، الشركة العالمية للكتاب، ٣٢٣/٢.

[4] عبيد بن الأبرص: الديوان ص ١٨٥.

وذكــر عنتــرة في مطلع معلقته، اطّلاع الشعراء الجاهليين على شعر من سبقهم، واستنفاد السابقين للمعاني الشعرية: [١]

**هل غادرَ الشعَراء مِنْ مُتَرَدَّمٍ أم هل عَرَفتَ الدارَ بعد توَّهُّمِ**

وقد لاحظ كعب بن زهير أيضا، أثر ذلك الاطلاع، والاكتساب، في نظم الشعر فقال:[٢]

**ما أرانا نقول إلا رجيعا أو مُعَادا من لفظنا مكرورا**

((فهــو يشعر أنهم يبدئون، ويعيدون، في ألفاظ ومعان واحدة، ويجرون على طراز واحد، طــراز تداولــته مئات الألسنة بالصقل والتهذيب))[٣] وقد وصل الأمر بزهير بن أبي سلمى أن ينهى ابنه كعبا عن نظم الشعر، مخافة أن يكون شعره لم يستحكم بعد، فيروي ما لا خير فيه[٤]، فهــو يعي أهمية الإطلاع والخبرة، في تكوين أرضية شعرية صلبة، ومن هنا نجد هذا الشاعر، مــن أحرص الشعراء على تنقيح القصائد، وإطالة النظر فيها، وهو الذي طوّر ((الحوليات على وجــه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها، خوفا من التعقب، بعد أن يكون قد فــرغ مــن عملها في ساعة أو ليلة))[٥]، وقد سار على نهجه كثير من الشعراء الجاهليين، فقال الأصمعي يصف هذا الاهتمام بالشعر: ((زهير، والحطيئة، وأشباههما، عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين،... وكان زهير يسمي كبرى قصائده الحوليات))[٦]، ولقد كان الأصمعي يعلم قيمة الخبرة والثقافة والاطلاع، وما يعنيه ذلك من دور أساسي في عملية الإبداع، يتــضح ذلــك في قوله: ((لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا، حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ))[٧] فعندما أطلق النقاد العرب على

---

(1) عنترة بن شداد العبسي: الديوان، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٥٨م، ص١٥.

(2) كعب بن زهير: الديوان، بيروت، دار الفكر للجميع، ١٩٨٦م، ص١١٤ .

(3) ضيف شوقي: العصر الجاهلي، ص٢٢٦.

(4) الأصفهاني:الأغاني ٨٣/١٧.

(5) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١٢٩/١

(6) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ص٧٣

(7) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١ /١٩٧.

شـــعراء الجاهلية لقب الفحول، كانوا يعلمون أنهم أصحاب ثقافة وعلم، واطلاع بأسرار الشعر وقواعده، وأن لديهم إطارا واضحا، ينتهجونه في إبداعهم. وكان الشعراء المُجيدون – حتى بعد العـــصر الجاهلـــي – يهـــتمون كثيرا برواية الشعر ((وقد كان الفرزدق – على فضله في هذه الـــصناعة – يـــروي للحطيئة كثيرا، وكان الحطيئة راوية زهير، وكان زهير راوية أوس بن حَجَـــر وطفـــيل الغـــنوي جميعا، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي))،[1] وهذا يدل أن للرواية فضلا كبيرا في تكوين ثقافة الشعراء الجاهليين وتهذيب أشعارهم.

وقـــد تحدث الشعراء الجاهليون في أشعارهم، عن تعبهم وعنائهم في تنقيح الشعر وتهذيبه، ليصلوا به إلى شكله الصحيح المتوارث، يقول امرؤ القيس أشعر الشعراء:[2]

**أذودُ القوافيَ عني ذِيادَا ذِيادَ غُلامٍ جـــرىٍّ جَرَادا**

**فلمَّا كَثُرنَ وعنَّـــينَه تخيّرَ منهُنَّ شتـــّى جِيَادا**

**فأعزِلُ مَرْجَانَها جانِباً وآخُذُ مِنْ دُرِّها المُستجَادَا**

ويتـــساءل ابن رشيق بعد عرضه هذه الأبيات: ((إذا كان أشعر الشعراء يصنع هذا ويحكيه عن نفسه، فكيف ينبغي لغيره أن يصنع))[3]، وفي هذا التساؤل إشارة واضحة إلى أهمية التمعن في الشعر، وتنقيحه، والعناية به، حسب قواعده وأصوله المتبعة خاصة من الشعراء الأقل خبرة واطلاعـــا، ويبدو من استشهاده بشعر امرئ القيس أنه أراد أن يظهر اعتراف الشاعر الجاهلي نفسه بأهمية التنقيح القائم على المعرفة والثقافة والدربة، ونجد هذا الاعتراف على لسان الشاعر الجاهلـــي المخضرم سويد بن كراع، في أبيات يصف فيها العملية الإبداعية، وصعوبة خوضها، ودور الشاعر المباشر فيها فيقول:

---

[1] القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١٩٨/١.

[2] امرؤ القيس: الديوان، ص٩٠.

[3] القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١ /٢٠٠.

**أبيتُ بأبواب القوافي كأنما أصادِي بها سِربا من الوَحش نُزَّعا**

**أكالِئُها حتَّى أُعرِّسَ بعد ما يكونُ سُـــحَيْرا أوبُعَيْدَ فأهجَعَا**

**إذاخِفت أن تُروى عليّ ردْدْتُها وراء التَّراقي خَشْيةً أن تَطَلَّعا**

**وجشَّمني خوفُ ابن عفَّانَ ردَّها فَثَقَّفتها حــولا جــريدا ومَرْبَعا**

**وقد كان في نفسي عليها زيادةً فلم أرَ إلا أن أطــيع وأســمــعــا**[1]

وقــد انعكس هذا البحث عن الثقافة الشعرية، على إبداعات الشعراء، فنجد كل شاعر يكرر معاني، أو ألفاظا، أو حتى أبياتا، تكاد تكون كاملة عن أساتذتهم من الشعراء، وعمن اطلعوا على شــعره، مــن أجل تكوين هذه الثقافة، وقد عرض ابن قتيبة في الشعر والشعراء، كثيرا من هذه الأبيات المتشابهة، فمما أخذه الشعراء من شعر امرئ القيس قوله:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**وقوفاً بها صَحبي عليَّ مَطِيَّهُمْ يقولون لا تَهْلك أسىً وتجمَّلِ**

أخذه طرفة فقال:

**وقوفاً بها صحبي عليَّ مَطيَّهُمْ يقولون لا تهلك أسىً وتجلَّدِ**[2]

وقال امرؤ القيس:

**نظَرَتْ إلْيكَ بعينِ جازئَةٍ حوراء حانيةٍ على طِفْلِ**

أخذه المسيب فقال:

---

[1] ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء ص٣٠، أكالئها: أحرسها وأرعاها، التعريس: الدخول في الليل، التراقي: جمع ترقوة وهي عظم وصل بين ثغرة النحر والعاتق من الجانبين، جشم: حمّل، ثقف: أصلح، الحول الجريد: العام الكامل، المربع: المقصود به زمن الربيع.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص٦٤.

**نظَرَتْ إليكَ بعينِ جازئةٍ  في ظلٍّ باردةٍ من السِّدْرِ**[١]

والأمــثلة على هذا التكرار، كثيرة لا حصر لها[٢]،((ومواطن التقليد كثيرة جدا، في مطالع القــصيدة والتخلص، والانتقال من غرض الىآخر، ووصف الصحراء والليل والناقة، وما يمدح بـــه الرجل، وما يذم عليه، وهذه التقاليد كانت راسخة في وجدان العربي، وظلت مسيطرة على الشعراء والنقاد ردحا طويلا من الزمن))[٣]، ويبدو واضحا، من خلال هذه الأبيات المتشابهة، أن الــشعراء الجاهليين قد آمنوا بضرورة اكتساب المهارات الشعرية، والثقافات المساندة، لها، ولم يجــدوا حــرجا فــي ذلك، بل وصل الحد إلى تقارب بعض الأبيات بشكل كامل تقريبا، مع أن الشاعر يعي أن المتلقي سيلحظ ذلك التشابه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لقــد ارتــبط التفسير الجاهلي لعملية الإبداع بشياطين الشعراء عند الجاهليين، في فترة كان الشعر فيها عبارة عن ((أناشيد دينية، كانوا يتجهون بها إلى آلهتهم؛ يستعينون بها على حياتهم، فتارة يطلبون منها القضاء على خصومهم، وتارة يطلبون منها نصرتهم ونصرة أبطالهم))[٤]، فلم يتــشكل الشعر الجاهلي بالصورة التي وصلتنا دفعة واحدة، وإنما استمر ذلك زمنا طويلا، كان الشعر في بدايته متصلا بالدين بشكل مباشر، ومن هنا رد إلى الجن وشياطين الجن، كما رد علم الكهانة إلى الجن أيضا.

والظاهــر أن هــذه الأناشــيد الدينــية، قــد تطورت مع مرور الزمن، لتتخذ شكل الشعر بموضــوعاته المعــروفة، أي أن الــشعر قد انتقل من مرحلة الطقس والعبادة، إلى مرحلة الفن والإبــداع، مع بقاء بعض جذور الملامح الدينية موجودة في هذا الشعر، يدلنا عليها الكثير من

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٦٦.

[2] ينظر: المصدر السابق، ص٨٥، ١٠٦، لملاحظة المزيد من الامثلة.

[3] عجلان، عباس بيومي: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، الاسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٥م، ص ١١٢.

[4] ضيف،شوقي: العصر الجاهلي، ص١٩٦.

الألفاظ والصور والإيحاءات المرتبطة بالأساطير ومظاهر العبادات القديمة، إضافة إلى الأهمية الكبيرة التي حظي بها الشاعر الجاهلي في قبيلته.

وعـــندما أصبح الشعر فنا، بدأ يفقد صلاته بالآلهة والشياطين والجن، فبدأ الشعراء يؤمنون بـــدور الاكتـــساب والـــتعلم في نظم الشعر، حيث كانت أسس نظرية الإطار الفني موجودة في فكـــرهم، إلى أن حدد النقاد العرب بعض معالمها نظريا، عندما تناولوا قضية الطبع والصنعة، وقـــد أدرك الشاعر الجاهلي، عندما استقرت قواعد الشعر، أن قدرته الإبداعية تنبع من الموهبة (الطـــبع)، إضـــافة إلى التعلم والاكتساب (الصنعة)، فاستمر في ربط الأولى بشياطين الشعراء لعجزه عن تفسيرها، وأحال الثانية إلى التعلم والدربة والتنقيح كما اعترف في شعره مباشرة.

فالتفكير الجاهلي في عملية الإبداع، كان واعيا ومدركا لها، بالرغم من صعوبتها وتعقيدها؛ ولـــيس قاصرا ساذجا كما يتهم، فمسألة الإبداع الفني مسألة نفسية معقدة،غير ملموسة، يصعب تفسيرها فعليا، حتى في وقتنا الحاضر، الذي توفرت فيه الأدوات وكثرت الدراسات.

## المبحث الثاني: الشعر الجاهلي والكهانة:

الكهانـــة هـــي علـــم ادعـــاء الغيب في الأساس، وكان موضوعها الإخبار عن أمور غيبية بوســـاطة اســـتراق الجن السمع من السماء، وإلقاء ما يسمعونه من الغيبيات إلى الكهنة[١]، فقد ادعـــى الكهنة ((أن الأرواح المنفردة – وهي الجن – تخبرهم بالأشياء قبل كونها، وأن أرواحهم كانت قد صفت حتى صارت لتلك الأرواح متفقة))[٢] وأخبار الكهان في الجاهلية كثيرة ومتنوعة فـــي ثنايا كتب الأدب والتاريخ، وليس الغرض تتبع هذه الأخبار ورصدها، وإنما الهدف إبراز أوجه الشبه بين الكاهن والشاعر في العصر الجاهلي، وإظهار العلاقة بين الشعر والكهانة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

فـــي الأخبار التي تنقلها كتب الأدب ما يظهر أن هناك تشابها كبيرا بين الكاهن والشاعر، يمكـــن أن نستنتج من خلاله أن الشعر قد نشأ عن الكهانة، وأن الشاعر قد لعب دور الكاهن في مرحلة من المراحل. فالمصدر الذي استقى منه الشعراء شعرهم هو نفسه الذي استقى منه الكهنة أخبارهم وبالطريقة نفسها،حيث تكون الشياطين مع الكهان، وتخبرهم بما غاب عنهم، وتلقي ما تسترق سمعه على ألسنتهم [٣] كما يفعل شياطين الشعر مع شعرائهم. وقد ظل هذا الأمر منتشرا حتى مجيء الإسلام، وكان مسيلمة قد ادعى أن معه رئيا في أول زمانه[٤]، وقد ورد لهم أسماء كما وردت أسماء شياطين الشعراء، ((فهؤلاء كهان سميت شياطينهم بأسماء، كما سمي شياطين الـــشعراء بأسماء، وأعانوهم على أداء وظائفهم بكل ما استطاعوا من قوة، فامتازوا على غيرهم بفضل أولئك الشياطين))[٥].

---

(1) القلقشندي، احمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الانشا، تحقيق د يوسف علي طويل، دمشق، دار الفكر، ٩٨٧ م، ١ /٤٥٤.

(2) المسعودي، علي بن الحسن: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق يوسف اسعد داغر، ط١، بيروت دار الاندلس، ١٩٦٥م ١ /١٥٢.

(3) ينظر المصدر السابق ١ /١٥٢

(4) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، ٦ /٥٤٨.

(5) حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص٧٥.

ولغـــة الكهـــان عبارة عن سجع خالص، فهم لا يتحدثون إلا بالكلام الموزون والمسجوع، القـــريب مـــن الشعر في موسيقاه ووزنه، مما يدل على إمكانية تطور الشعر الجاهلي عن سجع الكهـــان، مع تقدم العصور، ويساعد في الاستدلال على ذلك، أن الكهان كانوا يستخدمون الشعر فـــي كثير من أحاديثهم، إلى جانب لغة السجع. وكان عبدة الأصنام من الجاهليين، يعتقدون أن الأصـــنام تـــدخلها الجـــن وتخاطب الكهان من خلالها [١]، وكانوا يسمعون من أجواف الأصنام همهمـــة [٢]، آمنوا أنها تخاطب كهانهم، ومن ذلك ما يروى عن صنم اسمه ضمار، للعباس بن مـــرداس، كـــان أبـــوه قد أوصاه بعبادته، وبقي كذلك إلى أن ظهر أمر الرسول صلى الله عليه وسلم، فسمع العباس صوتا يخاطبه شعرا من جوف الصنم قائلا:[٣]

**قلْ للقبائلِ من سُليم كلِّها هلكَ الأنيس وعاشَ أهلُ المسجدِ**

**إنَّ الذي ورِثَ النّبوّة والهُدى بعدَ ابن مريم من قريشٍ مهتدي**

**أودى الضِّمار وكانَ يُعبد مرة قَبْلَ الكِتاب إلى النَّبي محمد**

ومـــع ما يبدو في هذه القصة من نسج وتأليف، إلا إنها تبين أن الحديث بين الجن والكهنة، كـــان يـــتم بالشعر حسب اعتقاداتهم، والكهان أيضا كانوا يخاطبون الناس بالشعر، ومن ذلك أن الـــزرقاء بنت زهير الكاهنة، أجابت قومها عندما سألوها عن أمرهم، قالت: سعف وإهان وتمر وألبان خير من الهوان، ثم أنشأت تقول:

**ودِّع تهامة لا وداع مُخالق بذمامه لكن قِلىً وملامِ**

**لا تنكري هَجَراً مُقام غريبةٍ لن تعدمي من ظاعنين تهام [٤]**

---

[1] زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية،،ط٢، مصر، مطبعة الهلال، ١ /٢٧٤.

[2] الجاحظ عمرو بن بحر: الحيوان، ٤٥٧/٦.

[3] الاصفهاني، أبو الفرج: الأغاني ١٤ /٢٩٥.

[4] المصدر السابق ١٣ /٨٨- ٨٩، الإهان: العرجون.

وهـــي بهـــذا خلطت الكلام المسجوع بالشعر، في مخاطبة قومها، فأتقنت الشعر كما يتقنه الشعراء، وكيف لا يكون ذلك، وهي على اتصال مع شياطين الجن لمعرفة الأخبار وبثها للناس؟

ومـــن أخبار الكهان الذين يخبرون عن كهانتهم بالكلام المسجوع والشعر معا، ما ورد عن الكاهن المشهور (سطيح)، عندما وفد عليه عبد المسيح بن بقيلة، يسأله عن تفسير مجموعة من الأحداث والرؤى العجيبة، حدثت ليلة ولد النبي صلى الله عليه وسلم، حيث ارتج إيوان كسرى، فسقطت منه أربع عشرة شرفة، وفاضت بحيرة ساوة في اليمن، وغيرها من الأحداث إضافة إلى رؤيـــا عجيبة رآها (الموبذان)، وأخبرها لكسرى، فما كان لهم إلا الاستفسار من كهان العرب، فأرســـلوا عـــبد المسيح بن بقيلة إلى خاله سطيح في الشام، فوجده قد احتضر، فناداه فلم يجبه، وكلمه فلم يرد عليه، فقال عبد المسيح:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**أَصَمُّ أم يسمع غطْرِيف اليَمْنْ يا فاصِلَ الخُطَّةِ أعْيَتْ مَنْ ومَنْ**

**أتاك شيخ الحيِّ من آل سَنَن أبيض فَضْفَاض الرِّداء والبَدَنْ**

**رسول قَيْلِ العُجم يَهْوِى للوَثَنْ لا يَرْهَبُ الرَّعْد ولا رَيْبَ الزمن**[1]

فـــرفع إليه رأسه وقال: عبد المسيح على جمل مشيح إلى سطيح وقد أوفى على الضريح، بعثك ملك بني ساسان، لارتجاج الإيوان، وخمود النيران، ورؤيا الموبذان، رأى إبلا صعابا، تقود خيلا عـــرابا، قد اقتحمت الواد، وانتشرت في البلاد، يا عبد المسيح، إذا كثرت التلاوة، وظهر صاحب الهـــراوة، وفـــاض وادي السماوة، وفاضت بحيرة ساوة، وخمدت نار فارس، فليست بابل للفرس مقامـــا، ولا الشام لسطيح شاما، يملك منهم ملوك وملكات، عدد سقوط الشرفات، وكل ما هو آت آت ثم قال:

**إن كانَ مُلْك بني ساسان أفرَطَهُم فإن ذا الدهرَ أطواراً دهارير**

---

[1] الغطريف: السيد الشريف القيل: الملك، وهو دون الملك الأعظم.

**منهم بنو الصَّرْحِ بهرامٌ وإخوته والهُرْمُزَان وسابُورٌ وسابور**

**فربما أصبحوا يوماً بمنزلَةٍ تهابُ صَوْلَهم الأُسْدُ المَهاصِير**

**حثُّوا المَطيَّ وَجدُّوا في رِحالهمُ فما يقوم لها سَرْجٌ ولا كُور**

**والناس أولاد عَلاّت فمن علموا أنْ قد أقَلَّ فمحقور ومهجور**

**والخير والشّر مقرونان في قَرَن فالخيرُ مُتَّبَع والشرّ محذور**[1]

يمكــن أن نستدل من هذه القصة بوضوح، أن لغة الشعر مألوفة عند الكهان، كما هي عند الــشعراء، والذي يثير الدهشة أن سطيحا لم يجب خاله، أو يرد عليه، إلا عندما خاطبه بالشعر، وكأن هذه اللغة هي التي تبعث فيه الحياة، حتى وهو يحتضر. ولا يفوتنا النظر إلى إيراد الحكم الشعرية في أبيات سطيح، تماما كما كان يفعل الشعراء الجاهليون، أصحاب الخبرة الطويلة في الحــياة، أمثال زهير بن أبي سلمى. وقد وجد بعض النقاد تشابها، بين طريقة كلام الكهان عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى، فلاحظوا أن شعر الكهان عند اليونان ((من البحر العشاري، وعند العرب من الرجز كثير))[2]، والرجز من أقدم البحور التي نظم عليها العرب.

وتــروي الأخــبار أن الشعراء أيضا، كانوا يتقنون لغة السجع، ورد هذا في قصة طويلة، ساقها صاحب الأغاني[3]، لا يتسع المجال لذكرها، حيث طلب جماعة من لبيد بن ربيعة أن يشتم بقلــة، فقال كلاما مسجوعا كسجع الكهان: ((هذه التربة، التي لا تذكي نارا، ولا تؤهل دارا، ولا تــسر جارا، عودها ضئيل، وفرعها كليل، وخيرها قليل، أقبح البقول مرعى، وأقصرها فرعا،

---

[1] صفوت، أحمد زكي: جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، مصر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البالي الحلبي وأولاده، ٣٣٢/١، دهارير: شديد، أولاد علات: أولاد أمهات شتى من رجل واحد، المهاصير: الأسود، الكور: الرحل بأداته.

[2] حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص٨٣.

[3] الأصفهاني: الأغاني، ٣٥٢/١٥.

وأشدها قلعا، بلدها شاسع، وآكلها جائع، والمقيم عليها قانع))[١]، وفي القصة، نفسها أراد هؤلاء الجماعة من لبيد أن يهجو غريمهم،((فعمدوا إليه فحلقوا رأسه، وتركوا ذؤابته، وألبسوه حلة))[٢] فأصبح كالكهان تماما،ثم ارتجز رجزا شبيها برجز الكهان.[٣]

وقــد احتل الكاهن مكانة عالية في المجتمع الجاهلي، واحتل الشاعر مثل هذه المكانة أيضا، فإيمان العرب بقدرة الكهان على علم الغيب وصلتهم بالوحي، جعل منهم موضع قداسة وتقدير، فكــان الــناس يحكمــونهم فــي الخصومات، ويلجأون إليهم في حل مشكلاتهم، أو المداواة من الأمراض، قال الشاعر:[٤]

**جعلْتُ لِعَرّافِ اليمامة حكمه وعرّاف نجد إن هما شَفَياني**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز الإيداع لرسائل الجامعية

والعراف أقل مرتبة من الكاهن، وهو يؤدي الأعمال نفسها. وكانت((القبيلة إذا نبغ فيها شاعر،أتت القــبائل فهــنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون بالأعراس... وكانوا لا يهنئون، إلاّبغلام يولد، أوشاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج))[٥]

ويرى جرجي زيدان، أن الكهانة من العلوم الدخيلة على العرب، حملها إليهم الكلدان مع علم الــنجوم، ويــدلل على ذلك بأن الكاهن يسمى بالعربية حازي أو حزاء، وهذا لفظ كلداني، معناه الاشــتقاقي الرائي، أو الناظر، أو البصير، وهو يدل عندهم على النبي والحكيم [٦]. وقد استخدم الجاحظ كلمة حازي، عندما تحدث عن تحاكم العرب عند بعض الكهان، فقال: ((كان أكثر العرب يــتحاكمون إلــيهم... مــثل حــازي جهينة، ومثل شق، وسطيح، وعزى سلمة وأشباههم، كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع))[٧] وعندما جاء الإسلام، نسب الجاهليون الشعر إلى الرسول صلى

---

(1) الأصفهاني: الأغاني، ٣٥٣/١٥.

(2) المصدر السابق والصفحة السابقة.

(3) المصدر السابق، ٣٥٤/١٥.

(4) المسعودي، علي بن الحسن: مروج الذهب، ١٥٤/٢.

(5) القيرواني، ابن رشيق: العمدة،ج١ص٦٥.

(6) زيدان جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ١٩٢٤، ١٨٢/١.

(7) الجاحظ: البيان والتبيين ١٥٥/١.

الله عليه وسلم، ووصفوه بالشاعر ((فقالوا هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته))[1]، وعلمهم أن الشعر هو كلام الكهان – والأنبياء بلغة الكلدان – وبما أن الرسول يدعو إلى دين وعبادة، ويأتيهم بآيات القرآن المعجزة، فلم يجدوا إلا أن يصفوه بالشاعر، لأن كهانهم كانوا يتحدثون بالسجع والشعر، الذي تطور عنه فيما بعد.

وقد احتل الكهان مكانة عظيمة في مصر القديمة، وكان الكهان يسمعون الهواتف تخبرهم بالحوادث العظيمة في المعابد [2]، كما كان يحصل مع الكهان العرب. وتروي القصص أن(أسانتي) ابن الفرعون (أوزيماريس)، كان عالما يجيب على كل سؤال، ولكنه كان عقيما، فذهبت أمراته إلى المعبد، ودعت الآلهة أن ترزقها ولدا، ونامت ليلتها في المعبد، فرأت في نومها أن دعوتها ستجاب، وفي ليلة أخرى، رأت هاتفا يخبرها أن ابنها سيكون صاحب كرامات[3]، وهذه القصة تشبه القصة التي ذكرت سابقا، عن التبشير بمولد الشاعر عمرو بن كلثوم الذي بشرت الهواتف جده المهلهل، بأن أمه ليلى ستلد طفلا صاحب شأن، ثم عادت هذه الهواتف لأمه في أثناء حملها، لتخبرها بالخبر نفسه وهذا يدل على أن الهواتف كانت تبشر بالشعراء، والكهان، على حد سواء في فكرالقدماء.

ومن وظائف الكهان التي عرفت في المجتمع الجاهلي، أنهم كانوا يحذرون أقوامهم من مصائب ستحصل، أو حروب ستجري، وكانوا يقدمون لهم النصح عن كيفية التصرف، ومجابهة الإخطار، أو اجتنابها، كما فعل كاهن بني الحارث، عندما حذر قبيلته من غزو بني تميم، لأن في ذلك خطرا عليهم فقال:((إنكم تسيرون أعقابا، وتغزون أحبابا سعدا ورببابا، وتردون مياها جبابا، فَتَلْقَوْن عليها ضرابا، وتكون غنيمتكم ترابا، فأطيعوا أمري ولا تغزوا تميما))[4]. أو على نحو تنبأ

---

[1] القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ٢١/١.

[2] حميدة، عبد الرازق: شياطين الشعراء، ص٨٠.

[3] المرجع السابق، ص ٨٠.

[4] صفوت، أحمد زكي: جمهرة خطب العرب ٨٠/١، أعقابا: أي يسير بعضكم عقب بعض، جبابا: الأجباب جمع جب وهو البئر الكثيرة الماء البعيدة القعر.

بعــض الكهان بسيل العرم وخراب سد مأرب[1] ولعب الشاعر الدور نفسه في قبيلته، فعمل على النصح والتحذيرمن الأعداء والحروب، وأسدى النصح للتوصل إلى النصر وحل النزاعات، وهذا ما فعله لقيط بن يعمر الإيادي في عينيته التي مطلعها:[2]

**يا دَارَ عمرةَ من مُحتلّها الجَرَعا هَاجَتْ لِي الهمَّ والأحزانَ والوجَعا**

فهــذه القــصيدة تمــثل رسالة إلى قومه يحذرهم فيها من نية كسرى غزوهم، ويسدي لهم النصائح حول كيفية التصرف، ويظهر من خلال مخاطبته لهم في الأبيات، أن الشاعر واثق من مكانــته العالية بين قومه، مكانة تسمح له بالتحدث والنصح ورسم الخطط المؤدية للنصر، فهو يخبرهم بأن المعركة واقعة، إخبار الواثق المتأكد، ويدلهم على كيفية مجابهة الأمر، ويطلب منهم الاتفــاق علــى رأي ســديد، واقتــناء الجياد، والعناية بها، وتحضير الأسلحة، وإذكاء العيون، ويعطيهم صفات القائد المناسب لخوض المعركة، حتى إنه يعرض عليهم أسماء القادة المناسبين، وينهــي القــصيدة (الرســالة) بتحذير نهائي، يحملهم المسؤولية إن خالفوا أوامره، ومن أبيات القصيدة:

**فاشْفوا غليْلي بِرأيٍ مِنكُم حَصِدٍ يَضْحَى فُــؤادي لَهُ ريَّانَ قد نَقعا**

**فاقْنُوا جيادَكُم واحموا ذِمَاركُمُ واسْتَشْعِرُواالــصَّبْرَلاتَسْتشْعِروا الجَزَعا**

**صُونُوا جيادكم واجلُوا سيوفَكُم وَجَدِّدُوا للقِــسِــيِّ النَّبْلَ والشِّرَعَا**

**اذْكُواالعُيونَ وراءالسَّرْحِ واحترِسوا حتّى تُرى الخيلُ من تَعْدَائِها رُجُعًا**

**وقَلِّدُوا أمْرَكُم لله دُرُكُــــمْ رَحْبَ الذراعِ بأمْرِ الحَربِ مُضطّلِعَا**

---

(1) المصدر السابق ١/١٠٩.

(2) لقيط بن يعمر الإيادي: الديوان، تحقيق محمد ألتونجي، ط١، بيروت، دار صادر، ١٩٩٨، ص٧٤، وينظر: الشجري، هبة الله: مختارات ابن الشجري،ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٠م/ص١.

لا مُتْرِفَاً إنْ رخاءُ العيشِ سَاعَدَهُ وَلا إذا همَّ مَكْروهٌ بِه خشَعا

هَذَا كتابي إليْكم والنَّذيرُ لكــم لِمَنْ رأى رأيَهُ منــكمْ وَمَنْ سَمِعا

لقد بذلْتُ لَكُمْ نُصْحِي بِلا دَخَلٍ فاسْتيقِظُوا إنَّ خَيرَ العِلْمِ مَــا نَفَعَا

وهذا موقف لا يمكن أن يتخذه بهذه الطريقة، إلا شخص يحتل موضع تقدير واحترام كبير في مجتمعه، وإن كان الشاعر الجاهلي قد احتل مكانة كبيرة في مجتمعه، فذلك لأنه لسان حال القبيلة، وليس لأنه الواعظ المخطط، إلا إن كانت مكانته تمثل أبعادا دينية، تمثلت في كونه كاهنا، خاصة وإننا نجد الشاعر يمثل دور المسؤول عن قبيلته في شتى الأمور، ويقوم بدور المصلح بين القبائل المتخاصمة، فعمروبن كلثوم ساد قبيلته وهو ابن خمس عشرة سنة، وقادها في حربها مع بكر بالسيف والشعر، ومعلقة زهير بن أبي سلمى تنتهي بمجموعة من النصائح، يبدو فيها واعظا دينيا، يحمل((عبء الكلمة ومسؤليتها، ويشهر قلمه سلاحا من أجل الحق والخير لقومه... يسعى مؤمنا بإمكاناته، واثقا من قدراته، أنه شاعر، والشاعر ضمير الأمة وصوتها الحقيقي، وهو أيضا وعيها وبصيرتها وهاديها إلى الصواب ومرشدها للحق))[1]،لا يختلف بذلك عن رجال الدين أو الرسل المكلفين بحمل رسالة إلى تلك المجتمعات الغابرة.

وقد لفت الدكتور نصرت عبد الرحمن، الانتباه إلى أحد صور الكهانة في العصر الجاهلي، عندما تعرض لدراسة قصة أبي ذؤيب مع معشوقته أم عمرو، في كتابه (الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي)، ومختصر القصة أن أبا ذؤيب كان يعشق امراة تدعى أم عمرو، وكان يرسل إليها رجلا من قومه، يدعى زهير بن خالد، فخانه فيها، وكان أبوذؤيب قد خان فيها ابن عم له، اسمه عويم بن مالك، عندما كان مرساله إليها[2]، ويتتبع الدكتور نصرت عبد الرحمن أخبار هذه القصة، في كتب الأدب والتاريخ التي روتها، محاولا أن يلملم جميع أحداثها وأخبارها، ثم يستقرئ أشعار كل من أبي ذؤيب، وخالد، التي تعاتبا فيها حول أم عمرو، ويستنتج

---

[1] عمارة إخلاص فخري: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب،١٩٩١م ص٦٨.

[2] ينظر القصة: الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني ٦ /٢٨١.

بعد ذلك أن أم عمرو ليست امرأة عادية، وأن قصتها تحمل أبعادا دينية، ارتبطت بديانة هذيل، فهي امرأة لا تتأثر بعوامل الزمن، وإنما تبقى ثابتة،((ثم هي التي تغوي الفتيان، وتستبدل بهم آخرين إذا كبروا، وتهئ الخلوة، بحيث لاتراها إلا النجوم، والفتى إذا واصلها علقت فيه رائحتها، علوق رائحة عاهرة معبد عشتار في ملحمة جلجامش، بأنكيدو إذا اتصل بها))[1]، وكأن هذه المرأة تمثل إحدى كاهنات المعابد في العصر الجاهلي، والشعراء يمثلون دور الكهان المشاركين في الطقوس التي تقام هناك. وفي بعض الأبيات التي يوجهها خالد لأبي ذؤيب، نجده يخاطبه بصفة الإمام ثم يذكره بأن علاقته مع أم عمرو سنة، أي عادة كان قد سارها أبو ذؤيب نفسه، يقول: [2]

**وكنتَ إمَاماً للعَشيرةِ تَنتهِي إليْكَ إذا ضَاقتْ بأمرٍ صُدورُها**

**ألمْ تنتقذْها مِن عُويمِ بن مَالكٍ وأنتَ صفيُّ نفسِه وسَجيرُها**

**فلا تَجْزَعَنْ مِن سُنّةٍ أنتَ سِرتها فأولُ راضٍ سُنةً مَن يَسيرُها**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي هذه الأبيات، وما ذكره الدكتور نصرت عبد الرحمن من استنتاجات، حول هذه القصة ما يثبت جانبا من كهانة أبي ذؤيب الهذلي، ودور الشاعر الكاهن في المجتمع الجاهلي.

وحري الاهتمام بما ذكره المسعودي، في معرض حديثه عن الكهانة، حيث قال:((وطائفة ذهبت إلى أن التكهن سبب نفساني لطيف، يتولد من صفاء مزاج الطباع، وقوة النفس، ولطافة الحس))[3]، والحق أن هذه الأوصاف لا تنطبق إلا على شاعر، وليس على كاهن إلا إن كان كلاهما واحد، فصفاء مزاج الطباع، ورهافة الحس، وقوة النفس، من أهم مقومات الشاعر المبدع، وقد اتفق على ذلك النقاد القدماء والمحدثون، وعند مختلف الأمم، فكيف تسبغ هذه

---

[1] عبد الرحمن، نصرت: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م، ص١٣٩وما بعدها.

[2] الاصفهاني أبو الفرج: الأغاني ٦ /٢٩٠.

[3] المسعودي، علي بن الحسن: مروج الذهب ١ /١٥٢.

الصفات على الكاهن، إلا إن كانت العلاقة وثيقة بين الاثنين. ومع أنه يصعب الجزم بأنّ الكهانة والشعر في الجاهلية أمر واحد، إلا أن التشابه بين الوظيفتين كبير، إلى حد يمكن اعتبار الشعر فيه قد تطور عن الكهانة، ((من أناشيد دينية، كانوا يتجهون بها إلى ألهتهم، يستعينون بها على حياتهم، فتارة يطلبون منها القضاء على خصومهم، وتارة يطلبون منها نصرتهم ونصرة أبطالهم، ومن ثم نشأ هجاء أعدائهم، ومدح فرسانهم وسادتهم، كما نشأ شعر الرثاء وهو في أصله تعويذات للميت، حتى يطمئن في قبره، وفي أثناء ذلك، كانوا يمجدون قوى الطبيعة المقدسة، التي تكمن فيها آلهتهم، والتي تبعث فيهم الخوف، ومعنى هذا كله أن موضوعات الشعر الجاهلي، تطورت من أدعية وتعويذات وابتهالات للآلهة، إلى موضوعات مستقلة))[1]، ومن كان يقوم بهذه الابتهالات والتعويذات هم الكهان، الذين تطوروا فيما بعد ليصبحوا الشعراء الكهان، حتى بدأ الشعر ينفصل عن الدين والمعتقد، ليصبح فنا مستقلا بذاته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الثالث: الشعر الجاهلي والسحر:

[1] ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص١٩٦.

قــبل الخوض في إبراز بعض أوجه العلاقة، بين الشعر والسحر في العصر الجاهلي، لا بد من الاعتراف قطعا بوجود هذه العلاقة بينهما، من خلال مخاطبة القرآن الكريم للجاهليين أنفسهم ونفــي السحر والكهانة والشعر معا عن الرسول صلى الله عليه وسلم، بعد أن اتهمه الجاهليون بهــا، فقال تعالى ((وما علمناه الشعر وما ينبغي له))[١]، وقال تعالى ((فقال الذين كفروا منهم إن هذا إلا سحر مبين))[٢]، وقال تعالى ((إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ولا بقــول كاهن قليلا ما تذكرون تنزيل من رب العالمين))[٣]، وقد تعددت الآيات التي تناولت هذه القضية، ونفت الشعر والسحر والكهانة، عن النبي صلى الله عليه وسلم،((وواضح أن القرآن الكريم، يحكي على ألسنتهم ما كانوا يؤمنون به، من العلاقة بين الشعر، والكهانة، والسحر))[٤]، باعتــبا ر أن هــذه الألفاظ شبه مترادفات في فكرهم، وكانت في فترة من الفترات، تحمل دلالة لــشخص واحــد، حتــى بدأت تنفصل تدريجيا عن بعضها بعضا. ويبدو أن السحر كان البداية الطبيعية في تلك المجتمعات، ثم((بدأ الساحر يتراجع أمام الكاهن، أي بدأ الدين يحل ببطء شديد محل السحر))[٥]، مهما كانت نوعية ذلك الدين، والمعتقدات التي يحملها.

وفكــرة السحر عند القدماء، تقوم ((على مبدأ التحكم بالآلهة، وإجبارها على العمل، فالسحر في نظرهم طريقةلإعطاء الإنسان نوعا من السيادة، على الرب، أو الشيطان، وتغيير القدر الذي تفرضه النجوم على الإنسان))[٦]، والساحر بهذا يتلقى معلوماته وقدرته السحرية، من تلك الآلهة أو الجــن أو الشياطين، التي كانت نفسها مصدر الكاهن والشاعر، في أداء كل منهما لوظيفته، وقــد فرضت الظروف القائمة، وطبيعة الحياة في تلك الفترة، على الإنسان القديم أن يفكر بهذه

---

(1) سورة يسن، آية ٦٩.

(2) سورة المائدة، آية١١٠.

(3) سورة الحاقة، آية ٤٠ – ٤١.

(4) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص١٩٦.

(5) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص٤٤.

(6) الفيومي، محمد إبراهيم: في الفكر الديني الجاهلي قبل الإسلام،ط١،القاهرة، عالم الكتب،١٩٧٩م،ص١٤٥.

الطريقة، ويؤمن بها، فقد((كان هذا السحر الكامن في الوجود الإنساني، نفسه الذي يولد في وقت واحـــد، إحـــساسا بالعجز، ووعيا بالقوة، خوفا من الطبيعة مع القدرة؛ هو الجوهر الأصيل لكل فن))[١]. فمن طقوس السحر والكهانة، وجد الشعر في المجتمع الجاهلي، ومع أنه لا يمكن الجزم بـــذلك قطعـــا، إلا أن العلاقة موجودة بين الثلاثة،أثبت ذلك القرآن الكريم، وكذلك قرن الرسول صلى الله عليه وسلم بين البيان والسحر، وبين الشعر والحكم، فقال:((إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما))[٢]، فقرن بذلك ((البيان بالسحر، فصاحة منه صلى الله عليه وسلم، وجعل من الشعر حكما؛ لأن السحر يخيّل للإنسان ما لم يكن، للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فـــيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق؛ لرقة معناه ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلمـــاء الشعر))[٣]، ويقول صاحب المثل السائر في وصف البيان: ((إذ الغرض إنما الحصول على تعليم الكلم، التي بها تنتظم العقود وترصع، وتخلب العقول فتخدع))[٤]، إن الذي جعل النقاد ينظـــرون إلـــى البيان والشعر هذه النظرة، هو معرفتهم المسبقة لتلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والـــسحر، القائم على الخدعة أساسا، تلك العلاقة التي يعترف بها الشعراء أنفسهم، فيقول رؤبة ذاكرا الشاعر، والساحر، والراوية، معا في وصفه لأحد الشعراء:[٥]

**لقد خَشيتُ أنْ تكون ساحراً  راويةً مرّا ومرًّا شاعراً.**

ويـــشير القيروانـــي بعـــد عرض البيت، إلى أن ( خشيت)، رويت (حسنت) وإن كان ذلك صحيحا فهو إقرار كامل بأن الساحر والشاعرواحد.

---

(1) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ط١، دار المناهل لطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م، ص٧٦.

(2) السجستاني، أبو داود: سنن أبي داود، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الفكر، ٣٠٣/٤.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١ /٢٧.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت المكتبة العصرية،١٩٩٥م ١/ ٢٥،

(5) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١/٢٧+١٩٧..

وفـــي بيت آخر لجرير، يصف الشعر برقى الشيطان، ويصف طريقة الساحر السحرية في اســتفزاز الممدوح لكسب العطايا، فيجعل من الشعر وسيلة سحرية، يمكن من خلالها السيطرة علـــى الممـــدوح، والحصول على المبتغى منه، وقد لا تنجح العملية أحيانا، قال جرير لما مدح عمر بن عبد العزيز فلم يعطه:[1]

**رأيت رقى الشيطان لا تستفزه وقد كان شيطاني من الشعر راقيا**

فيـــبدو أن الاستفزاز في هذا البيت، يشبه نوعا من السحر كان يقوم به الشاعر الساحر في المجتمعات القديمة، لينال أغراضه بمساعدة الجن، ثم انتقل هذا الأمر، كما انتقلت فكرة شياطين الـــشعراء، إلى المجتمعات الإسلامية المتقدمة. ومع أن الأبيات السابقة تعود إلى العصر الأموي فإن العصر الجاهلي أولى بممارستها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ارتبطت الكهانة والسحر في العصر الجاهلي، وحتى في العصور اللاحقة – فيما عرف بالعرافة، وغيرها من مظاهر السحر والشعوذة – بمظاهر شكلية، كان يتخذها الكاهن أو الساحر، في أثناء أداء عمله، تمثلت بارتداء ألبسة معينة، في أثناء أداء مهماته ووظائفه، وبعد أن ظهرت ولو ملامح جزئية لتلك العلاقة بين الشاعر من جهة، وبين الساحر والكاهن من جهة أخرى، فليس من الغريب أن نجد الشاعر أيضا، يتخذ لنفسه بعض المظاهر الشكلية عند قيامه بوظيفته، المتمثلة في نظم الشعر، مما يعيد لنا صورة الشاعر الكاهن الساحر مرة أخرى.

وتنقل الأخبارأن الشاعر إذا أراد أن يهجو أحدا لبس حلة خاصة كحلل الكهان، وحلق رأسه، وترك له ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلا واحدة،[2] وهذا مشهد لا يخلو من السمات الطقسية، التي تزيد من سمة التشابه بين الساحر والكاهن، وتؤكد ارتباط الشعر بالكهانة والسحر في مرحلة من المراحل، وهذا يفسر سبب لبسهم ((الوشي والمقطعات، والأردية السود، وكل

---

[1] الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ٧٣/١.

[2] ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص١٩٧.

ثوب مشهر))[1]، ومن الجدير بالملاحظة هنا أن منظر الشاعر مستوحى من مظهر الكاهن شق،عندما يدهن أحد شقي رأسه وينتعل نعلا واحدة.

والذي يلفت الانتباه حول هذا الموضوع أيضا، صورة حادي الإبل، الذي كان يقطع الفيافي والصحاري ليقود الإبل المرتحلة، تلك الصحاري التي اعتقد بوجود كل أنواع الجن فيها، ومع ذلك كان يقوم بقطعها في جو من الغناء والأناشيد الشعرية، تصحب هذه الأناشيد صورة منفرة لهذا الحادي، فهو نتن ينفر الناس منه، يشمر أثوابه بصورة طريفة، شعره مجعد، فنفهم من ذلك أنه لم يغتسل لأيام طويلة، يقول عبيد بن الأبرص في وصف هذه الصورة:[2]

**مُشمِّر خَلَقٌ سرباله مَشِقٌ  قاذورةٌ فائل مُغدمِر قَطَطُ[3]**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وإذا حاولنا تعليل هذه الصورة المنفرة، فالأفضل أن لا تكون الإجابة بصورة تقليدية، فيقال إن طول الرحلة ومشاقها، وعدم وجود الوقت للاغتسال تسبب في ذلك، وإن كانت هذه الإجابة منطقية؛ لأن النظر إلى أمور أخرى قد يسعف بطريقة مختلفة للإجابة، فيكون لهذه الصورة بعد آخر يمكن تلمسه من خبر ينقله الجاحظ عمن يريد أن يصبح مخدوما من قبل الجن فيقول((والحيلة في ذلك أن يتبخر باللبان الذكر، ويراعي سير المشتري، ويغتسل بالماء القراح، ويدع الجماع، وأكل الزهومات ويتوحش في الفيافي، ويكثر من دخول الخرابات، حتى يرق ويلطف ويصير فيه مشابهة للجن))[4] فربما كان الحادي يقصد التوحش والسير بهذه الطريقة المنتنة كي تتقبل الجن مسيره في تلك الفيافي القافرة، فلا يتعرض للأذى، وهو يظن بذلك أنه يحمي الرحلة التي يقودها، وربما كان ينشدهم أيضا نوعا من التعاويذ لطلب الحماية، ويدلنا هذا كله أن الشاعر لا يصله وحي الشعر- باعتقاده- إلا إذا لبس هذه الأردية والمقطعات وغيرها؛

---

(1) الجاحظ، عمروبن بحر: البيان والتبيين، ٤٤٣/٣.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان ط٢، بيروت، دار صادر ص٩٣.

(3) خلق سربال: بال قميصه، المشق: من يحتك أحد أصول فخذيه بالآخر فيصيبه تحرّق، مغدمر: غضوب، فائل: ضعيف الرأي.

(4) الجاحظ،عمرو بن بحر: الحيوان٤٥٦/٦.

كي تتقبله الجن وتميزه عن بقية الناس فتلهمه، وإن لم يكن لهذه المظاهر دور مباشر في عملية الوحي في اعتقادهم؛ فليس هناك تعليل منطقي يمكن من خلاله تفسير هذا المظهرالذي اتخذه الشاعر الجاهلي لنفسه في أثناء نظم الشعر.

وكانت العرب في الجاهلية تخاف بشدة من هجاء الشعراء، ويروى أنهم كانوا يجمعون المال للحطيئة من أجل تجنب هجائه[1]، فقد كان تأثير الشعر في نظرهم كبيرا ومؤثرا إلى حد كبيرمما يؤكد أن شعر الهجاء كان نوعا من السحر يراد به تعطيل قوى الخصم، ثم تحول بعد ذلك إلى الغرض الشعري الذي نعرفه. وفي الوقت الذي كان فيه الشعر يخيف المهجو فقد كان أيضا يرفع من قيمة الممدوح، ويقلب الموازين رأسا على عقب، فيجعل من الإنسان البسيط الفقير رجلا شهما صاحب كرم، وموضع فخر لقومه، كما حصل مع رجل يدعى المحلق حين مدحه الأعشى عندما زار مكة مرة، وكان المحلق خامل الذكر والقدر، فنصحته زوجته أن يستبق الناس إلى إكرام الأعشى الذي ما مدح أحدا إلا رفعه، ولا هجا أحدا إلا وضعه، مذكرة إياه بفقره وكثرة بناته، ففعل المحلق بنصيحة زوجته، ومدحه الأعشى في أبيات أمام قومه، فبدأ الناس يهنئونه، والأشراف من القبيلة يتسابقون لخطبة بناته[2] وكأن الأعشى عمل له سحرا لتزويج بناته كما يفعل بعض الناس في وقتنا الحاضر.

وعندما كان الشاعر يخوض تجربته الشعرية، كان ينفصل انفصالا تاما عن دنياه التي يعيشها، وكأنه ينتقل إلى عالم الجن والآلهة، كما يحاول السحرة إيهام الناس بأنهم يفعلون ذلك، فعندما ارتجل الحارث بن حلزة اليشكري معلقته بين يدي عمرو بن هند، كان متوكئا على رمح فاخترقت جسده دون أن يشعر[3]، ونلاحظ أن المصدر الذي نقل الخبر أكد على ارتجال هذه القصيدة، والارتجال عند القدماء كان مرتبطا بالوحي، فليس فيه تنقيح أو ترتيب يضيفه الشاعر على القصيدة من خبرته واكتسابه.

---

(1) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني٢ /١٥٦.

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١ /٤٨.

(3) ينظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص١١١.

وتتكــرر فـــي الـــشعر الجاهلي بعض الألفاظ تكرارا عجيبا، مثل عبارة (أبيت اللعن) التي نجدها تتكرر عند الشعراء والكهان على حد سواء، وغيرها الكثير من العبارات التي تتناثر في دواوين الشعراء الجاهليين، والتكرار في الألفاظ هو أحد طرق السحرة في عمليات السيطرة التي يتبعونها.

هذا هو الشاعر الجاهلي في الفكر القديم، بوظائفه الكثيرة التي سبقت الوظيفة الفنية قبل أن تنفــصل الأخيرة عنها، فهو الشاعر الساحر صانع المطر[١] الذي يخاطب الإطلال المجدبة طلبا للخــصب، وهـــو يسحر قوى الخصم فيسيطر عليه، ويصنع التعاويذ للميت، فقد((حاول الإنسان القديم في تدبير عيشه من الطبيعة، والانتفاع بها، وإخضاعها لحاجته، ودفع شرورها ومخاوفها؛ أن يتحكم فيها وكان أعزل إلا من الكلام فتكلم عليها، وهكذا رأى الإنسان الأول في الكلمة أول قوة حية يستطيع أن يدفع بها أذى الطبيعة الناطقة والصامتة وأن يعيش معها في انسجام))[٢] ثم بـــدأت هذه الكلمات السحرية، تتحول إلى فن شعري، بعد أن بدأ الجاهلي ينفصل عن طوطميته وضعفه أمام الطبيعة فأصبح الشعر فنا حضاريا فكرا وامتاعا.

---

[1] نصرت، عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط٢، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٨٢م، ص٧٣.

[2] المناعي، مبروك: في صلة السحر بالشعر. مجلة فصول، مجلد١٠ عدد١+٢ يوليو١٩٩١ ص٢٦.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الرابع: مصادر الإبداع في الشعر الجاهلي:

### أولا: الطبيعة

تعد الطبيعة من أهم المصادر التي استقي منها الشعراء الجاهليون إبداعاتهم، وهي تمثل مـــصدر الإلهام الأهم، الذي اعترف معظم الشعراء بفضله عليهم، وقد كانت الطبيعة من أهم مصادر الإبداع الفني، في بعض عصور الأدب، ومن أهمها الشعر الأندلسي.

والبيـــئة الجاهلـــية كانـــت غنية بمظاهر الطبيعة، التي ألهمت كثيرا من الشعراء بسحرها وجمالهـــا، حتـــى غـــدت مـــصدرا أساسيا، استقى منه الشاعر الجاهلي كثيرا من إبداعه وفنه، وزخرت الأشعار الجاهلية بصور الطبيعة التي أضفى عليها الشعراء من إبداعهم وفنهم، فأنتجوا

صورا فنية غاية في الدقة والإبداع، فغدت الطبيعة بذلك ملهما للشاعر الجاهلي، ومادة حية ينتج من خلالها إبداعه وفنه.

وقــد تمثل إعجاب النقاد القدماء بإبداعات الجاهليين في مناح عدة مثلت الطبيعة أهمها، فقد عدوا امرأ القيس أشعر الشعراء لأنه ((أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي...))[١] فالطلول، والظباء، والمها، والخــيل، والعقبان، كلها من مظاهر الطبيعة الجاهلية، التي أبدع الشاعر في وصفها، واستوحى منها صوره وجمال إبداعه، يصف المنخل اليشكري لهوه مع امرأة مستوحيا صوره من الطبيعة الحية، من مطر، وطيور، وظباء فيقول:

**ولقد دَخَلتُ على الفتا ة الخِدْر في اليوم المطير**

**الكاعب الحسناء تر فل في الدمقس وفي الحرير**

**فَدَفَعْتُها فَتدافَعَتْ مَشيَ القطاةِ إلى الغَدِير**

**ولَثَمْتُها فتنفست كَتَنَفُسِ الظّبيِ البَهِير**[٢]

ويقول امرؤ القيس في وصف الطلل:[٣]

**لِمَنْ طللٌ أبصرتُه فَشَجانِي كخطّ زبُورٍ في عَسِيب يماني**

ويقول:[٤]

**ألا عِمْ صباحا أيها الطّلل البالي وهَل يَعِمْنَ مَن كان في العُصُرِ الخالي**

---

[1] القيرواني، ابن رشيق: العمدة ١ /٩٤.

[2] الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك: الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، ط٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣م، ص٦٠. والبهير: ما يعتري الانسان عند السعي الشديد والعدو من النهج وتتابع النفس.

[3] امرؤ القيس: الديوان، بيروت دار صادر،١٩٥٨ م ص١٧٠.

[4] المصدر السابق ص١٣٩.

والطبيعة من العوامل التي تثير قريحة المبدع، وتحثه على الإبداع، يروي ابن قتيبة ((أنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخضر الخالي))[1]، وقد أكثر الشعراء الجاهليون من ذكر النبات، وكثرة الماء في أشعارهم، وكان الشاعر الجاهلي يبدأ قصيدته بالأطلال، ويذكر الرحلة التي يصف من خلالها كل ما يراه في طريقه، وكأن هذه الرحلة كانت وسيلته للخلوة والاندماج مع الطبيعة لإتمام عملية الإبداع بأحسن صورها.

وقد قيل لكثيِّر: ((يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر. قال: أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنه، ويسرع إلي أحسنه))[2]، ولعل الشاعر الجاهلي أكثر تطوافا من كثيّر، وقد ظهر هذا واضحا في أشعاره فوصف كل مظاهر الطبيعة. يقول أوس بن حجر في وصف السحاب:[3]

**دانٍ مُسِفٍّ فوَيْقَ الأرضِ هَيْدَبُهُ  يكاد يدفعُه مَن قامَ بالراح**

**ينزع جلد الحصى أجشّ مُبتَرِكٌ  كأنه فاحصٌ أو لاعبٌ داحِ[4]**

وقال الأعشى في وصف الرياض:[5]

**ما روضةٌ من رياض الحزنِ مُعشِبَةٌ  خضراءُ جاد عليها مُسْبِلٌ هطِلُ**

**يُضاحِكُ الشمس منها كوكبٌ شَرِقٌ  مُؤزَّرٌ بعميمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ**

نلاحظ في الأبيات السابقة لأوس بن حجر وللأعشى، أن الطبيعة قد بعثت الحياة في كل كلمة نظمها الشاعران، وكونت عناصر الطبيعة علاقات متشابكة انتجت مشاهد طبيعية متقنة،

---

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء،ص٣٨.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص٢٨.

(3) أوس بن حجر: الديوان، تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط٢، بيروت دار صادر،١٩٦٧،ص١٥.

(4) هيدبه: ما تدلى منه، أجش: غليظ الصوت، المبترك: سريع العدو، الداحي: الذي يلعب بالمدحاة وهي خشبة يدحي بها الصبي فتمر على الأرض لا تأتي على شيء إلا اجتحفته. فكأن المطر يغرق أمامه كل ما يعترضه.

(5) الأعشى: الديوان، ص١٥٠.

فـــي بيتـــي أوس بن حجر تمتزج صورة السحاب مع صورة الراح، ثم تخرج صورة المطر الغزيـــر الذي يبتلع كل شيء أمامه، كما تبتلع المدحاة التي يلعب بها الطفل على الأرض كل شيء أمامها، ثم إن كل كلمة استخدمها الشاعر في الأبيات توحي بوجود الطبيعة، وسيطرتها علـــى ذهن الشاعر تماما في أثناء النظم. أما الأعشى فهو يبني في بيتيه علاقات أكثر حيوية بـــين عناصـــر الطبيعة، فالروضة الخضراء التي يصفها، على علاقة طيبة مع الأمطار التي تجـــود عليها من خيرها دائما، مما يزيدها عشبا وخضرة، وهي تضاحك الشمس التي منحتها النـــضارة والـــنمو والاخـــضرار، والأعشى في كل هذا يتحدث عن جارية أحبها وليس عن الطبيعة، ولكن الطبيعة كانت ملهمه الأساسي لتشكيل هذه الصور والتعبير عن مشاعره.

وقد وفق الشعراء في استغلال مظاهر الطبيعة حسب حالتهم النفسية التي يعيشونها، ففي حـــزنهم وفـــرحهم يندمج إبداعهم مع الطبيعة، يقول امرؤ القيس معبرا عن حزنه يوم فراق أحبته:[1]

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل**

((وناقـــف الحنظلة ينقفها بظفره، فإن صوتت علم أنها مدركة، فاجتناها، فعينه تدمع لحدة الحـــنظل، وشـــدة رائحـــته، كما تدمع عينا من يدوف الخردل، فشبه نفسه حين بكى بناقف الحنظل))[2]، وربما كان للحنظل في البيئة الجاهلية، استخدامات أو سمات لها أبعاد أخرى في فكرهم، سيكون البيت أكثر دلالة ووضوحا إن أمكن معرفتها.

وفـــي بـــيت آخـــر، يعبـــر امرؤ القيس عن جزعه لطول الليل، فيخرج بصورة جديدة للنجوم:[3]

---

[1] امرؤ القيس: الديوان ص ٣٠.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص ٦٤. يدوف: يخلط.

[3] امرؤ القيس: الديوان، ص٤٩، رواية الشطر الثاني من البيت في النسخة التي حققها محمد أبو الفضل ابراهيم: (بكل مغار الفتل شدت بيذبل).

**فيا لك من ليل كأن نجومه بأمراسِ كتّان إلى صُمّ جَنْدَلِ**

وفي صورة جميلة لطول الليل، يصور سويد بن أبي كاهل اليشكري النجوم بإنسان يعرج ويغمز في المشي، فيحتاج إلى من يجره جرا لشدة بطئه:

**يَسْحبُ الليلُ نُجُومَاً ظُلعاً فتواليَها بَطيئاتُ التَّبَعْ** [١]

وتستغل الخنساء صورة الفيض للتعبير عن حزنها الشديد لمقتل أخيها صخر:[٢]

**كأن عيني لذكراهُ إذا خطرَتْ فيضٌ يسيلُ على الخدينِ مدرارُ**

ويعبر الأعشى بطريقة مشابهة عن هجران المحبوبة فيقول:

**مِنْ دِيارٍ بالهَضْبِ هَضْبِ القَلِيبِ فاضَ ماءُ الشّؤونِ فَيْضَ الغُرُوبِ**

**اَخلَفَتْنِي بِـــهِ قُتَيْلَةُ مِيعَا دي وكانَتْ للوَعدِ غيــرَ كــذُوبِ**

**ظَبْيَةٌ مِنْ ظِباءِ بَطْنِ خُسَافٍ أمُّ طِفْلٍ بالجَوّ غيْرِ رَبـــيبِ**[٣]

ويصف امرؤ القيس مغامراته ولهوه باستحضار منظر فقاقيع الماء فيقول:[٤]

**سَمَوْتُ إليها بعدما نامَ أهلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ الماءِ حالا على حَال**

ويـــبدو من هذه الأبيات القليلة، أن قدرة الشاعر الجاهلي على تطويع مظاهر الطبيعة في إبداعـــه واســـعة لـــيس لها حدود، حيث يحسن استغلال صورة الطبيعة حسب موقفه النفسي

---

(1) المفضل الضبي: المفضليلت، تحقيق أحمد محمد شاكر،وعبد السلام هارون، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤م ص١٩٢، ظلعا: من الظلوع وهو العرج والغمز في المشي، التوالي: الآواخر؛ واحدها تالية.

(2) الخنساء: الديوان، ط٥، بيروت، دار الأندلس/١٩٦٨/ص٤٩.

(3) الأعشى: الديوان ص ٢٧، الشّؤُون: مجرى الدمع في العين.

(4) امرؤ القيس، الديوان ص١٤١.

وحسب طبيعة الأحداث، فينتج صورا بديعة، تكاد تكون لوحات فنية أبدع في رسمها، وأضفى خبراته عليها.

وقد مثلت الطبيعة للإنسان الجاهلي مظهرا آخرا، يختلف عن كونها مصدرا للإلهام والجمال، وتمثل هذا المظهر في كون الطبيعة قوة خارقة، عبدها بكافة مظاهرها، فيما عرف بالديانة الطوطمية، فعبد الجاهلي الأرض والقمر والشمس والنجوم والحيوان، مما يعزز في نفس الشاعر من قيمة الطبيعة، لتمثل مصدرا يستقي منه صوره وإبداعه، بما تحمله هذه الصور من دلالات ورموز.

ولا بد لهذه العلاقة بين الشاعر الجاهلي والطبيعة، أن تنعكس في إبداعه، وأن تظهر بعض طقوس تلك العبادات وملامحها في الشعر، حتى وإن ضاعت معظم الأشعار الجاهلية، التي احتوت ملامح هذه العبادة عند انتشار الإسلام.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن الدارس يرى اهتماما واضحا من الشاعر الجاهلي، بكثير من مظاهر الطبيعة، حتى إن تناول هذه المظاهر، قد أخذ نسقا معينا التزم به معظم الشعراء الجاهليين، كالمقدمة الطللية والرحلة، والإسهاب في وصف بعض الحيوانات، كالناقة والفرس وقصص الثور المختلفة وصورة المطر، وأجرام السماء؛ فكان اتصال الشاعر الجاهلي بهذه المظاهر كبيرا في إبداعه حتى شكلت الطبيعة مصدرا إبداعيا خاصا يمكن من خلال الربط بين عناصره المختلفة أن نتوصل إلى أسرار جديدة في هذا الإبداع الشعري المتميز، وسيأتي في الفصل الثاني من هذا البحث بعض التفصيل حول حضور هذه العبادات والمعتقدات، وكيفية وصولها إلى الشعر الجاهلي.

احتل وصف الناقة موقعا متميزا في معظم القصائد الجاهلية فبعد المقدمة الطللية والغزلية يخوض الشاعر في مرحلة وصف الرحلة بكل ما يحيط بها من مظاهر الطبيعة، ويتخلل ذلك وصف دقيق للناقة التي أعجب الإنسان الجاهلي بقوتها وصبرها، فزاد من اهتمامه بها

ويــبدو((أن ذلــك الاهــتمام الــذي يفوق الوصف ربما يكون من رسوبيات التقديس الديني ومعــتقداته الأســطورية))[1] فقد كانت الناقة من الحيوانات الطوطمية التي عبدها القدماء وقد ورد أن جماعــة الــشاعر زيد الخيل وهم من طيء كانوا يتعبدون لجمل أسود، وكذلك كانت بعض قبائل إياد تتبرك بالناقة [2] فظل حضورها في القصائد الجاهلية أمرا تقليديا يكاد يشمل معظم القصائد الجاهلية.

يعــد طرفة بن العبد أشهر من وصف الناقة في العصر الجاهلي، حيث تعرض للناقة في معلقــته، ووصفها وصفا دقيقا، على غرار ما كان الشعراء يصفون المرأة بدقة وعناية، فهي ((الناقة الكاملة، أي الناقة التي لا يمكن أن نجدها في أي ناقة طبيعية، ولكننا نجدها في النوق كلها، فهي قائمة في تصور الشاعر، إنها تجريد شعري لمفهوم الناقة المثال))[3]، التي رسمت فــي ذهــن الــشاعر الجاهلي، باعتباره حيوانا له قداسته، وحضوره الخاص عند الجاهليين، فكانت الناقة مصدرا خصبا، استقى منه الشاعر الجاهلي صورا فنية متميزة، يقول طرفة:

**وإني لأمضي الهمَّ عند احتضارِه بعوجاءَ مرقالٍ تروح وتغتدي**

**آمونٍ كألواحِ الإران نصأْتُها على لاحب كأنه ظهرُ بُرْجد**

**جمالية وجناءَ تردي كأنها سفنَّجةٌ تبري لأزعر أربد**

**تربعَتْ القُفّين في الشول ترتعي حدائق موليٍّ الأسرة أغيد**

**لها مرفقان أفــــتلان كأنها تمرُّ بسلمَيْ دالج متشدِّد**

---

[1] د. علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،ط٢، بيروت، دار العلم للملايين،١ /٥١٨.

[2] السابق والصفحة السابقة.

[3] خنسة، وفيق: قراءة إضافية في معلقة طرفة بن العبد، مجلة المعرفة، عدد ١٩٩٤،٦٤، ص٨٩.

**كقنطرة الرُّوميِّ أقسمَ ربهـــا لتكتنفنْ حتى تُشادَبقَرمد**[1]

إن ناقـــة طـــرفة التي يمضي عليها همومه، ناقة متزنة أمون لا يخاف الشاعر عثارها، وهـــي منبسطة الظهر والعظام كألواح التابوت، ثم إن هذه الناقة تشبه الجمل في متانة الخلق واكتـــناز اللحـــم، وهي تعدو كالنعامة تعرض لظليم قليل الشعر، أي أنها فائقة السرعة، وقد رعـــت هـــذه الناقة أيام الربيع بين نوق جفت عروقها وقلت ألبانها، مما يشجعها على الرعي والانسجام مع بقية النوق، وكان ذلك الرعي في وادٍ كثير الأمطار والخصب أي في مكان قد حظي بجميع نعم الطبيعة، ولهذه الناقة مرفقان أفتلان قويان بائنان عن جنبيها فكأنها تمر مع دلـــوين يحملهما ناقل المياه، ولا تختلف ضخامة هذه الناقة عن قنطرة الرومي الضخمة، وفي كل الأبيات السابقة يلحظ القارىء سمة المثالية والتميز التي أضفاها الشاعر على ناقته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقال متمم بن نويرة:

**ولقد قطعتُ الوصلَ يومَ خِلاجِهِ وأخو الصَّريمةِ في الأُمورِ المُزْمِعُ**

**بمُجِدَّةٍ عَنْسٍ كأنَّ سَرَاتَها فَدَنٌ تُطيفُ به النَّبيطُ مُرَفَّعُ**

**قاظَتْ أُثَالَ إلى المَلا وتَرَبَّعَتْ بالحَزْنِ عازِبةً تُسَنُّ وتُودَعُ**[2]

وقال الحادرة في وصف ناقته:[1]

---

[1] طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب، ١٩٨٠م، ص٣٤، العوجاء: الناقة التي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها، الأمون: التي يؤمن عثارها، الإران: التابوت العظيم، نصأتها: زجرتها، لاحب: طريق واسع، برجد: كساء مخطط، جمالية: تشبه الجمل، وجناء: مكتنزة اللحم، تردي: تعدو، سفنجة: نعامة، تبري: تعرض، أزعر: قليل الشعر، أربد: لونه لون الرماد، تربعت: رعت الربيع، القفين: ما ارتفع من الأرض، الشول: التي جفت ضروعها وقلت ألبانها، مولي الأسرة: أي وادي مولي الأسرة و المولي: مطر يلي المطر الأول، والأسرة: الخير، أغيد: ناعم، السلم: الدلو، الدالج: الذي ينقل الدلو من البئر.

[2] المفضل الضبي: المفضليات، ص٤٩، الخلاج: الجذب والمخالفة أو الشك، الصريمة: العزيمة، المزمع: المجمع على الشيء، عنس: صلبة، تطيف: تدور حوله، سراتها: أعلاها، المرفع: المعلى، الفدن: القصر المشيد، أثال والملا والحزن: أسماء مواضع، قاظت وتربعت: أقامت فصلي القيظ والربيع، عازبة: بعيدة في مرعاها، تسن: أحسن القيام عليها.

**ومَطِيَّةٍ حَمَّلْتُ رَحْلَ مَطِيَّةٍ حَرَجٍ تُتَمُّ مِنْ العِثارِ بِدَعْدَعِ**

**فَتَرى بِحَيْثُ تَوَكَأَتْ ثَفِناتُها أَثراً كَمُفْتَحَصِ القطا للمَضْجَعِ**[٢]

وقال ثعلبة بن صعير المازني:[٣]

**وإذا خَلِيلُكَ لم يَدُم لكَ وصْلُهُ فاقطَعْ لُبانَتَهُ بِحَرْفٍ ضامرِ**

**تُضْحِي إذا دَقَّ المَطِيُّ كأنَّها فَدَنُ ابن حَيَّةَ شادَهُ بالآجُرِ**[٤]

ونلاحــظ في الأبيات السابقة، أن الشعراء يكررون وصف الناقة بالبناء الضخم الشاهق، وربمــا يتشابه هذا الوصف مع وصف الفرس بالهيكل كما سيتضح، وفي هذا محاولة ناجحة لإضفاء سمة الرهبة والقوة عليها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

وقد حظي الفرس بالمكانة نفسها في الإبداع الشعري الجاهلي، فأبدع الشعراء في وصفه كمــا أبدعوا في وصف الناقة، وقد اقترن وصفه بوصف مظاهر الطبيعة المتنوعة، وتكرر وصفه بالهيكل في شعر امرئ القيس، ومن ذلك قوله:

**وقد اغتدي والطير في وَكُناتها بمنجرد قيدِ الأوابدِ هيكل**[٥]

ويقول في بيت آخر:[٦]

**على هَيْكَلٍ يُعطيكَ قَبْلَ سُؤالِهِ أفانينَ جَرْيٍ غَيْرَ كَزٍّ ولا وانِ**

---

(1) الحادرة: الديوان، تحقيق د ناصر الدين الأسد ط٢، بيروت دار صادر، ١٩٨٠م، ص٦٢، ٦٦.

(2) حملت ظهر مطية: أي كلما انحسر بعير أو مات حولت رحله إلى آخر، الحرج: الطويلة على الأرض، دعدع: كلمة تقال للناقة إذا عثرت في الجاهلية. ثفناتها: رؤوس ذراعيها ورؤوس ساقيها.

(3) المفضل الضبي: المفضليلت، ص١٢٩، لبانته: حاجتك إليه.

(4) الحرف: الناقة الماضية، دق المطي: ضمر لطول السفر، الفدن: القصر.

(5) امرؤ القيس: الديوان ص٥١.

(6) المصدر السابق: ص١٤٧.

والهـيكل فـي الفكر القديم يطلق على النجوم والكواكب، حيث سميت بالهياكل وعبدها القـدماء، ودلـت لفظـة الهـيكل على المعابد، والمعبد بناء ضخم يضفي على الفَرَس هيبة كبيـرة،كهيبة الناقة المشبهة بالبناء الضخم، وتتأكد هذه الهيبة بالقدرات الهائلة، التي أضفاها امـرؤ القيس على فرسه، فهو قيد للوحوش، خارق السرعة في البيت الأول، وهو لا ينتظر حثه على الجري السريع في البيت الثاني، بل إن امرأ القيس بحث عن فرس مثال فشكله من مجموعة حيوانات وأبدع صورة شعرية حظيت بإعجاب النقاد والدارسين، يقول:

**لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وسَاقا نَعامةٍ وَإِرْخاءُ سِرحانٍ وتَقْريبُ تتْفُلِ**[1]

ويبالغ الشعراء في وصف العناية بالفرس،فهو يسقى باللبن الخالص، وليس من بقاياه، ولا يعـاد علـيه شـرب مـا شرب منه سابقا، كما يحافظ على غطائه باستمرار، يقول متمم بن نويرة:[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**فله ضَرِيبُ الشَّوْلِ إلا سُؤْرَهُ والجُلُّ فهْو مُرَبَّبٌ لا يُخْلَعُ**[3]

ويمـثل الفـرس أساس عملية الصيد عند الجاهليين، لذا أصروا على تأكيد هذه الحقيقة بإلحـاق صفات القوة والسرعة والسيطرة به، فكما وجدناه قيد الأوابد عند امرئ القيس نجده صقرا يحسن الانقضاض على فريسته، فلا تفلت منه عند الحارث بن حلزة اليشكري:[4]

**ومُدامَة قَرّعْتُها بِمُدامَةٍ وظِباءِ مَحْنِيَةٍ ذّعَرْتُ بِسَمْحَجِ**

**فَكأنَّهُنَّ لآلِـئٌ وكأنَّهُ صَقْرٌ يَلُوذُ حَمَامُهُ بالعَوْسَجِ**

**صَقْرٌ يَصِيدُ بِظُفْرِهِ وجَناحِهِ فإذَا أصَاب حَمَامةً لَمْ تدْرُجِ**[1]

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص٥٥، أيطلا: خاصرتا، إرخاء سرحان: عدو ذئب، التقريب: وضع الرجلين موضع اليدين في العدو، تتفل: ولد الثعلب.

(2) المفضل: المفضليات،ص ٥٢.

(3) الضريب: اللبن الخالص، الشول: الإبل التي شولت ألبانها أي ارتفعت، الجل: غطاء الفرس.

(4) المفضل: المفضليات، ص٢٥٦.

ونلاحظ في هذه الأبيات، أن الشاعر لم يكتف بتشبيه الفرس بالصقر، إنما ذكر الظفر والجناح لتأكيد المعنى الذي أراده، وفي صورة الفرس صاحب الجناح[٢]، نلمح فرسا أسطوريا يكثر الحديث عن أمثاله في القصص الخرافية الأسطورية، التي سبغت الطبيعة وكائناتها بقوى خارقة، ليس من الغريب أن ينعكس صداها في الإبداع الشعري.

والفرس يرافق الشاعر في بطولاته ومغامراته، كما كانت الناقة ترافقه في رحلاته، وتتشابه لوحات الفرس في الشعر الجاهلي بشكل ملاحظ، فكثيرا ما يوصف بالكميت، وهو كالعقاب أو النسر في الانقضاض على الفريسة، وهو كامل الخلق خال من العيوب، قال الكلحبة العُرَنيُّ في وصف فرسه:[٣]

**إذا تَمْضِيهُمُ عادَتْ عليهم وقَيَّدَهَا الرِّماحُ فما تَرِيمُ**

**تعادَى من قَوائِمها ثلاثٌ بتحجيلٍ وقائِمةٌ بَهِيمُ**

**كُمَيْتٌ غَيرُ مُحْلِفَةٍ ولكِنْ كَلَوْنِ الصرفِ عُلَّ بهِ الأَدِيمُ[٤]**

وقال سلمة بن الخُرْشُبْ الأنماري في وصف فرسه:[٥]

**من المُتَلَفِّتاتِ بِجانِبَيها إذا ما بَلَّ مَحْزَمَها الحَمِيمُ**

---

(1) المحنية: منحنى الوادي، السمحج: الفرس الطويلة عن الأرض، العوسج: شجر، لم تدرج: لم تتحرك.

(2) الطفيل الغنوي: الديوان، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديدة، ط١، ١٩٦٨، ينظر ص٤٣(عواكف طير في السماء).

(3) المفضل: المفضليات، ص٣٣.

(4) تريم: تغادر مكانها، تعادى: فعل ماض مخفف من تتعادى، التحجيل: البياض في موضع القيد من قوائم الفرس، غير محلفة: خالصة اللون لا يحلف عليها أنها ليست كذلك، الصرف: صبغ أحمر تصبغ به الجلود، عل: سقي مرة بعد أخرى

(5) المفضل:المفضليات، ص٣٩.

تُعَوَّذُ بالرُّقَى مِن غيرِ خَبْلٍ وتُعْقَدُ في قلائــدهــا التَّمِيمُ

وتُمْكِنُنا إذا نحنُ اقْتَنصْنا مِنَ الشَّحَّاج أَسْعَــلَه الجَمِيمُ

هَوِيَّ عُقابِ عَرْدَةَ أشأَزَتها بِذِي الضَّمْرَانِ عِكْرشَةٌ دَرُومُ[1]

وقال المُزرِّد بن ضرار الذبياني:[2]

وَسلْهَبَةٌ جَرْداءُ باقٍ مَرِيسُهَا مُوَثَّقَةٌ مِثْلُ الهــرَاوَة حَائِلُ

كُمَيْتٌ عَبَنَّاةُ السَّرَاةِ نَمَى بِهَا إلى نَسبِ الخيلِ الصَّرِيحُ وَجافِلُ[3]

وكــان للــثور حــضور كبير في الشعر الجاهلي كاد يتفوق على شعر الناقة والخيل في لــوحاته القتالــية مع الكلاب التي أبدع الشعراء الجاهليون في وصفها، وقد تكررت لوحات الثورفي كثير من القصائد الجاهلية، وأخذت نسقا متشابها عند معظم الشعراء[4]. ومثل الثور أحــد الحــيوانات الطوطمية التي عبدها الإنسان القديم، فمثل رمز الخصب عند بعض الأمم كالــسومريين، الذين حظي الثور عندهم بالقداسة والتبجيل باعتباره إله القوة والخصب، وكان اســمه أنلــيل، وكذلك عند الساميين الشماليين نجد بعلا، أي السيد والرب والإله الثور رمز الخصب والمطر[5]. وربما كانت هذه المكانة سببا في هذا الحضور القوي، حتى شبه الشعراء الناقة به وأرادوا أن تكون مثله في القوة فهو لا يجد مشقة في البحث عن الخصب والمرعى،

---

(1) المحزم: موضع الحزام، الحميم: العرق، الخبل: الداء، الشحاج: الحمار الوحشي يشحج بصوته لا يفصح به، أسعله: أنشطه وجعله كالسعلاة، الجميم: النبات الكثير، عردة: اسم هضبة، أشأزتها: أقلقتها، الضمران: موقع، العكرشة: أنثى الأرنب، دروم: مقاربة الخطوة.

(2) المفضل: المفضليات، ص٩٧.

(3) السلهبة: لطويلة من الخيل، مريسها: شدتها وصبرها في السير، الحائل: التي لم تحمل، العبناة: الشديدة، السراة: الظهر: الصريح وجافل: فحلان ينسب إليهما الخيل.

(4) ينظر مثلا: ابيد بن ربيعة: الديوان ص ٥١، أوس بن حجر: الديوان ص ٤٣، ٧١، ٧٣، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر، تحقيق د. عزّة حسن، ط١، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٦٠، ص٥١.

(5) أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص١٥٠.

فقد أطاع له النبات المروي بأول المطر، هذه هي صورته عند النابغة الذبياني، الذي لم ينس أن يعرض لمعركته مع كلاب الصيد، يقول النابغة:

**كأنّما الرّحلُ منها فوقَ ذي جُدَدٍ ذَبَّ الرّيادِ إلى الأشباحِ نَظّارِ**

..... .....

**مُجَرَّسٌ وحَدٌ جَأبٌ أطاعَ له نَباتُ غَيثٍ مِن الوَسمّي مِبكارِ**

..... .....

**باتَتْ له ليلَةٌ شهباءُ تَسفعُهُ بحاصبٍ ذاتِ إشعانٍ وأمطارِ**

**وباتَ ضَيفاً لأرطأةٍ وألجأهُ معَ الظَّلامِ إليها وابلٌ سارِ**

**حتى إذا ما انجلَتْ ظلماءُ لَيلَتِهِ وأسفَرَ الصّبحُ عنهُ أيّ إسْفارِ**

**أهوى له قانصٌ يَسعى بأكلُبِهِ عاري الأشاجعِ من قُنّاصِ أنمارِ**

..... .....

**يسعى بغُضفٍ بَراها فهي طاويةٌ طولُ ارتحالٍ بها منهُ وتَسيارِ**

**حتى إذا الثّوْرُ بعد النّفرِ أمكَنَهُ أشلى وأرسلَ غُضفاً كلّها ضارِ**

**فكَرّ مَحميّةً من أن يَفِرّ كما كَرّ المُحامي حِفاظاً خَشيةَ العارِ**

**فشَكّ بالرّوْقِ منه صَدرَ أوّلِها شَكَ المُشاعِبِ أعشاراً بأعشارِ**

**ثمّ انثَنى بعدُ للثّاني فأقصَدَهُ بذاتِ ثَغرٍ بَعيدِ القَعْرِ نَعّارِ**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

**وأثبَتَ الثّالثَ البــاقي بنافِذَةٍ من باسِلٍ عالمٍ بالطَّعنِ كرّارِ**[1]

ويلاحــظ الدكتور نصرت عبد الرحمن، أن((الثور الوحشي الهائل، الذي كرره الشعراء الجاهليون، له نظير في السماء... ويقال إن كل الشعوب تقريبا، قد شاهدت صيادا، أو محاربا فــي هذه المجموعة))[2]، ونعلم أيضا أن من المجموعات النجمية في السماء مجموعة الكلب، وقد ارتبطت عقيدة الجاهليين بما عرف بالتنجيم وعبادة الأجرام السماوية، مما يشكل أثرا في بــروز صورة الثور في الشعر الجاهلي، ونلحظ أن الأسلوب القصصي الوصفي واضح في هــذه الــصور، وقــد تشابه الشعراء في عرضهم لها، يقول الأعشى في أبيات تحاكي أبيات النابغة:[3]

**كأنَّ كُورِي ومِيسادي ومِيثَرتي كَسوتُها أسفَعَ الخدّين عَبعَابا**

**ألجأهُ قطْرٌ وشَفّانٌ لِمُرْتَكِمٍ مِن الأميلِ عَلَيهِ البَغْرُ إكْثَابَا**

**وَباتَ في دف أرطأةٍ يلوذُ بها يجري الرّباب على متنيه تَسكَابَا**

**حتى إذا ذرّ قَرْنُ الشَّمسِ أو كَرَبتْ أحَسَّ مِن ثُعَلٍ بالفجــرِ كلاباً**

**يُشلي عِطافاً ومَجْدولا وَسلهبةً وذا القِلادَةِ مَحْصُوفاً وكسّاباً**

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص٥١، الجدد: الطرائق؛ وأراد بذي الجدد الثور الوحشي تعلو ظهره خطوط بيض وحمر، الذب: الدفع، الرياد: الارتياد والتجول، الأشباح نظار: كناية عن المرح، مجرس: خائف لسماعه صوت الإنسان، جأب: صلب شديد، مبكار: أول المطر، تسفعه: تلفه وترميه، وليلة شهباء: تهب فيها ريح باردة، الحاصب: الريح تقذف بالحصباء أي الحصى، إشعان: وهو الشعن أي ما تناثر من ورق العشب ويبسه، الأشاجع: أصول الأصابع التي تتصل بعصب ظاهر اليد، أنمار قبيلة مشهورة بالصيد، الغضف: الواحد: أغضف؛ اللين الناعم من الغضف في الأذن أي الاسترخاء وأراد بالغضف كلاب الصيد، طاوية: خائفة، براها: أضرها، النفر: العدو، أشلى: دعا كلابه للصيد، ضار: معتاد على الصيد، محمية: محافظة، المحامي: المدافع أي الثور، الروق: القرن، المشاعب: النجار الذي يشعب القدح ويصدعه فيصير عشرة أجزاء؛ والقدح: السهم قبل أن ينصل، أقصده، رماه، بذات ثغر: أي طعنة ذات ثغر، نعار: له نعير أي صوت، باسل: شجاع.

(2) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص١٣٨.

(3) الأعشى: الديوان، ص ١٧.

فانصاعَ لا يأتلي شَدّاً بِخذْرَفَةٍ تَرى لَهُ مِنْ يقينِ الخَوْفِ إهذابا

وَهُنَّ مُنْتَصِلاتٌ كُلّها ثَقِفٌ تخالُهُنَّ وقد أُرْهِقْنَ نشّابَا

لأياً يجاهِدُها لا يأتلي طَلَباً حتى إذا عَقْلُهُ بّعْدَ الوَنَى ثَابَا

فَكَرَّ ذو حَرْبةٍ تحْمي مقاتِلَهُ إذا نحا لِكلاها روْقَهُ صَابَا[1]

لاحظ الجاحظ من خلال تتبعه هذه القصص الشعرية، نوعا من التقاليد المتبعة في صورة الثور والكلاب فقال: ((من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية، أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كانت ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة))[2]، ولا يمكن بطبيعة الحال أن نتتبع مقولة الجاحظ هذه بشكل دقيق لعلمنا أن الشعر الجاهلي قد ضاع منه الكثير، مع ثقتنا بأن الجاحظ بحكم قربه من العصر الجاهلي إذا ما قورن بنا، قد بنى مقولته بعد دراسته لأشعار كثيرة لم تصلنا. ولكننا نعلم من مقولته أن الشاعر الجاهلي كان يتعامل مع ظواهر الطبيعة والثور الوحشي، حسب قواعد ثابتة ترتبط بفكرهم وثقافتهم، ونلمح في مرثية الشاعر المخضرم أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه الخمسة أن الكلاب كانت سببا في جعل الصياد يتمكن من الثور الذي قاتل الكلاب بضراوة فتمكن منها حينا، وصرعته حينا حتى حسم الصياد المعركة بضربة نافذة، يقول الهذلي:

والدهر لا يبقى على حَدَثانه شَبَبٌ أفزّته الكلابُ مُروَّعُ

ويَعوذُ بالأرْطَى إذا ما شَفَّهُ قَطْرٌ وراحَتْه بَليل زعْزَعُ

---

[1] الكور: الرحل، الميساد: الوسادة، الميثرة: غطاء محشو يوضع على رحل البعير تحت الراكب، أسفع الخدين: الثور الوحشي، عبعاب: طويل الخلق، الأميل: المرتفع من الرمل، البغر: الدفقة الشديدة، شفان: برد وريح، ثعل: قبيلة مشهورة برماتها، عطاف ومجدول وسلهبة وذو الفلادة ومحصوف وكساب: كلها أسماء كلاب للصيد، الخذرفة: السرعة، الإهذاب: السرعة أيضا، منتصلات: مسرعات، النشاب: النبل، روقه: قرنه.

[2] الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، ٢٤٢/٢.

..... .....

يرمي بعينيه الغيوبَ وطَرْفُه مغضٍ يُصدِّق طرْفُه ما يسْمعُ

فغدا يُشَرِّقُ متْنَهُ فبدا له أولى سوابقها قريبا تُوزع

..... .....

يَنْهَشْنَهُ ويذبُّهُن ويحـــتمي عبلُ الشوى بالطُّرتين مُوَّلع

..... .....

فصرعْنه تحت الغبار وجنبُه مُتَرَّبٌ ولكل جنب مصرع

حتى إذا ارتدت وأقصدَ عُصبةً منها وقام شَرِيدُها يتضرّع

فبدا له ربُّ الكلاب بكفِّه بيضٌ رهافٌ ريشهنَّ مُقَزَّعُ

فرمى لِيُنقذَ فَرَّها فهوى له سهمٌ فأنفذ طُرَّتَيْه المِنْزَعُ[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الإلكترونية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويظهر في الأبيات، كيف أضفى أبو ذؤيب سمات القوة والبسالة على الثور، مع أنه قتل في النهاية، وفي هذا التكرار لصورة الثور القوي المقاتل الذي تشبهه الناقة، وفيما يحمله هذا الحـــيوان مـــن قداســـة عـــند المجتمعات القديمة، يمكن أن نقول إن هذه الصور قد ارتبطت بمعتقدات دينية أسطورية كان لها أثر مهم في عملية الإبداع الشعري.

وللمطر مظهر إبداعي متميز في الإبداع الشعري الجاهلي، فهو مصدر الخصب والنماء، وأحد مظاهر الطبيعة التي بهرت الجاهليين، باعتباره سببا من أسباب الحياة والخصب، فبرع الـــشاعر الجاهلـــي فـــي استغلاله مصدرا لإبداعه الشعري، فاستقى منه الصور بدقة متناهية

---

[1] ديوان الهذليين، ١٠/١.

أثــارت فكــر المتلقــي الجاهلي، خاصة أن الشاعر قد يكون ممثلا للساحر صانع المطر في عــصور سبقت العصر الجاهلي.[١] فالصورة الشعرية التي رسمها الشعراء للمطر تحمل في ثــناياها صــور الخصب والحياة والانبعاث، ويبدو الشاعر فيها مناجيا مبتهلا من أجل نزول المطر وبث الحياة على الأرض.

نجــد امــرأ القيس من أهم الشعراء الذين رسموا صورة المطر بكافة جوانبها، وفي أحد أبــياته نراه يربط بين المطر جالب الخصب وبين حلب الناقة التي كانت أحد رموز الخصب في العصر الجاهلي، فيقول:[٢]

**فَلَمّا تَدَلّى مِنْ أعالي طَمِيّةٍ أبَسَّتْ بِهِ ريحُ الصَّبَا فَتَحَلّبا**[٣]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ويبدو امرؤ القيس في إحدى قصائده مسؤلا عن توزيع المطر فهو يتحدث بشكل مباشر عن انتظارهذا المطر مع أصحابه بعد أن طلب العون والمساعدة ثم إنه سقى به من أراد حتى ولو كان بعيدا عنه:[٤]

**أعِنّي على برقٍ أراه وَمِيضُ يُضيْء حَبِيّا في شَماريخَ بِيضِ**

**قعدتُ له وصُحبتي بين ضَارجٍ وبيْنَ تِلاعِ يَثْلَثَ فالعَــرِيــضِ**

**فأضحى يَسُحُّ المَاءَ من كُلِّ فِيقَةٍ يحُوزُ الضِّبَابَ في صَفاصِفَ بِيضِ**

**فأُسْقِي بهِ أختي ضَعِيفَة إذ نأت وإذ بَعُدَ المَزَارُ غيــرَ القريضِ**[١]

---

[1] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي،ص ٧٢.

[2] امرؤ القيس: الديوان ص٧٥.

[3] طمية: اسم جبل، ابست به: أي دعته للمطر وهو من أبس الناقة أي دعاها للحلب.

[4] امرؤ القيس: الديوان، ص١٢٦.

وفي معلقته، يكرر امرؤ القيس مثل هذه الصورة، ويجعل فيها الأشجار الضخمة تكب على أذقانها في صورة تشبه صورة السجود للآلهة شكرا وتعظيما:

**أصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ كلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِّي مُكلَّلِ**

**قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتي بينَ ضَارِجٍ وَبَينَ العُذَيْبِ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِ**

**فَأَضحَى يَسُحُّ الماءَ حولَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ على الاذْقانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ**[٢]

فامرؤ القيس متأمل، منتظر كعادته سقوط المطر، الذي يسبب حياة الأشجار، والنبات والإنسان فيكب الشجر الضخم على الأذقان عند نزوله، والكب هو خرور الشيء على وجهه[٣] قال تعالى ((إن الذين أوتوا العلم من قبله إذا يتلي عليهم يخرون للأذقان سجدا))[٤] ف((الخرور هو المرتبط بالانكباب على الأذقان فيؤدي دلالات الخضوع والخشوع والرهبة أمام القوة الخالقة الخارقة، المحيية والمميتة، المانحة الحياة الأبدية... فتخر رموز العظمة الطبيعية ممثلة في دوح الكنهبل سجدا، ساترة وجوهها في الأرض لا تقوى على النظر إليه))[٥] وهنا يقوم المبدع الجاهلي بنقل المظهر الطبيعي إلى عالم الفن ممتزجا مع عالم الفكر والمعتقد الجاهلي المترسب في ذهنه، حيث استغل الطبيعة بكل ما تحمله من جمال في إمداد إبداعه الشعري بالأفكار والصور، فهذا الشعر ليس نقلا حرفيا للطبيعة البدوية الجاهلية كما صوره كثير من النقاد، بل نجد الشاعر الجاهلي يحول الطبيعة إلى وحدات إبداعية متماسكة ومتصلة تشكل فنا ممزوجا بفكر الجاهلي ومعتقده.

---

(1) الحبي: المشرق من السحاب، الشماريخ: ما ارتفع من الجبال، الفيقة: واحدة الأفاويق وهي ما اجتمع في السحاب من الماء فهو يمطر ساعة بعد ساعة، التلاع: جمع تلعة وهي مجرى الماء، ضارج ويثلث والعريض: مواضع، يحوز الضباب: يجمعها والضباب مفردها ضب وهو حيوان من الزواحف، الصفاصف المستوي من الأرض.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص٦١.

(3) الزوزني: شرح المعلقات السبع، بيروت، مكتبة المعارف، ١٩٨٨م، ص٥٦.

(4) سورة الإسراء، آية١٠٧.

(5) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط١، بيروت، دار الأدب ص٢٢٨.

يتحدث الحادرة عن المطر ويشبه نزوله بعملية حلب الناقة،فهذا المطر أدرته ريح الصبا، وهذا المطر يهطل من غيمة شديدة الوقع على الأرض حتى تقشر وجهها وتتغلغل في ثناياها لتبعث الخصب والنمو، ثم يجري الماء في أصول الشجر، لبعث الحياة والنمو، يقول الحادرة:[١]

**كغريضِ ساريةٍ أدرته الصَّبا  من ماءِ أسْجَرَ طَيِّبِ المُسْتَنْقَعِ**

**ظَلَمَ البِطاحَ به انْهلالُ حَريصَةٍ  فَصَفا النِّطافُ بها بُعَيْدَ المُقْلَعِ**

**لَعِبَ السُّيُولُ بهِ فأصْبَحَ ماؤُهُ  غَلَلاً تَقَطَّعَ في أصول الخِرْوَعِ[٢]**

وفي استعارة لفظة أدرته المستعملة لحلب الناقة للدلالة على المطر ما يجعل من ((السماء ناقة أسطورية عظيمة والسحب أضرعها التي تدر اللبن))[٣] ورياح الصبا التي هي من مظاهر الطبيعة تقوم بعملية الحلب، وفي الفكر الجاهلي القديم نلمح ((ارتباط الدر اللبن بالدر المطر المعبر عن نظرة الإنسان إلى الغيث المحيي، فتتأكد دلالات الإخصاب المطابقة بين سماء مانحة الغيث وناقة مطفلة مخصبة ممتلئة الضروع باللبن، والأرض والناس أطفالها الرضع المنتظرون أن تجود لهم بشراب الحياة... إنها إبداع يصهر رموزا، ويولد دلالات، ويبعث في العمل الشعري طقوسا و أساطير تحله موقعه في سياق ثقافي يتجدد به ويجدده، ويكتسب منه معناه ويكسبه معاني إضافية جديدة))[٤] فالشاعر يستوعب الطبيعة الجاهلية بمظاهرها المختلفة في فنه الإبداعي الشعري بما فيها من رموز ودلالات دينية واعتقادية كان لها ارتباطها الوثيق بالإنسان القديم، وتغلغلت في الفكر الجاهلي المتأخر حتى العصور الإسلامية الأولى.

---

[1] الحادرة: الديوان، ص٤٧.

[2] أسجر: ماء لم يصف، ظلم البطاح: أصابها في غير وقته، الحريصة: السحابة شديدة الوقع في الأرض، النطاف: المياه، المقلع: الظلم، الغلل: الماء يجري في أصول الشجر، الخروع: النبت الناعم.

[3] عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص٢٢٨.

[4] المرجع السابق والصفحة السابقة.

إنّ مظاهر الطبيعة الجاهلية، من نبات ونجوم ورياح وأشجار وحيوان، كلها تمثل للشاعر الجاهلي مصدرا يستقي منه إبداعه، و يحمل مكانة خاصة لا يمكن له أن يتجاهلها في عمله الإبداعي، مما جعل لها أثرا واضحا جليا في هذا الإبداع، وبدا كل ما فيها عند الشاعر الجاهلي بصورة المظهر المثال، فناقته ناقة مثال، وفرسه فرس مثال حتى المطر عند الجاهلي مطر مثال. وكل شاعر يسعى في إبداعه إلى رسم هذه الصورة المثال، حتى تتشابه اللوحات الإبداعية لمظاهر الطبيعة بشكل جلي، وبهذا شكلت الطبيعة الجاهلية مصدرا أساسيا، استقى منه الشعراء الجاهليون إبداعاتهم، بكل ما حملته مظاهر الطبيعة من صور جمالية موحية، ومكانة دينية وعقيدية راسخة.

- **ثانيا: مجالس اللهو والخمر:**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ارتبطت أسماء كثير من الشعراء الجاهليين بمجالس اللهو والخمر، التي كانوا يكثرون من ارتيادها، وشرب الخمر فيها، كالأعشى، وطرفة بن العبد، وامرئ القيس، وغيرهم من شعراء الجاهلية، وكانت هذه المجالس تزخر بمظاهر اللهو كشرب الخمر، وغناء القيان، والطرب، والآلات الموسيقية، التي أصبحت من أهم المصادر التي ألهمت الشاعر الجاهلي إبداعات متميزة، وفي ثنايا تلك المجالس كان الشعراء ينظمون الشعر، ذاكرين فيه متعة مجالسهم، وكل ما تتضمنه من مظاهر وعلى رأسها الخمر، ذلك المشروب الذي يرهف أرواحهم وينقلهم إلى عالم آخر من الحياة يعزلهم عمن يحيط بهم من الناس، ويخلي أذهانهم من الهموم.

وقد حظيت الخمر بمكانة كبيرة عند العرب حتى أنهم فخروا بشربها وبإرواء الأصدقاء منها، فقال الشاعر الجاهلي ربيعة بن مقروم مفتخرا بأنه يروي صديقه الخمر:

**وإنْ تَسْأَلِيني فإنّي امْرُؤٌ  أُهِينُ اللئيمَ وأحْبُو الكَريمَا**

**وأَبنِي المعَالِيَ بالمكْرُماتِ وأُرْضِي الخَليلَ وأُرْوِي النَّدِيمَا**[1]

وكثيرا ما شبه الشعراء الخمر بدم الغزال، والغزال من الحيوانات المقدسة التي عبدها الإنسان القديم في الفترة الطوطمية وكانت تقام على شكلها التماثيل، يقول الحادرة:

**مُتَبَطِّحين على الكنيف كأنَّهم يبكُونَ حولَ جنازة لم تَرفعِ**

**بكَروُا علي بسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُم منْ عاتقٍ كَدَم الغزال مُشَعْشَعِ**[2]

ويقول امرؤ القيس:[3]

**فظَلَلْتُ في دِمَنِ الديار كَأَنني نَشْوَانُ باكَرَهُ صَبوحُ مُدَام**

**أُنُفٍ كَلَونِ دَمِ الغَزَالِ مُعَتّقٍ من خَمرِ عانَةَ أو كُرُوم شَبَام**[4]

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

واشتهرت الخمرة في المجتمعات القديمة، بأنها شراب الآلهة، وربما لهذا شبهها الشعراء بدم الغزال ذلك الحيوان المقدس، ثم كان شربهم لها والتغني بها نوعا من التبرك، كي تمدهم بقوى غيبية كالقدرة على نظم الشعر، خاصة أن بعض الشعراء في مختلف العصور كانوا يربطون بين السكر والإبداع، فقد سأل عبد الملك بن مروان أرطأة بن سهية أن يقول شعرا، فقال أرطأة ((كيف أقول وأنا ما أشرب، ولا أطرب، ولاأغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه))[5]. وسئل أبو نواس عن عمله حين يريد الشعر فقال((أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران، صنعت وقد داخلني النشاط، وهزتني

---

(1) المفضل: المفضليات،ص١٨٣.

(2) المصدر السابق ص٤٦، في ديوان الحادرة ص ٥٧، ( كدم الذبيح )، بسحرة: في الوقت قبل الفجر، مشعشع: مرقق بالماء

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص١٦٣.

(4) أنف: لم يصبّ كأس قبلها، عانة وشبام: موضعان.

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ص٣١.

الأريحية))[1]وهذا يثبت إيمان الشعراء بضرورة شرب الخمر والسكر، كأحد العوامل المساعدة في الإبداع، ولا بد أن يكون الحال نفسه بالنسبة للشاعر الجاهلي، الذي وجد في الخمر شرابا سحريا مقدسا، ومصدرا للإبداع الشعري المتميز، فللخمر في أشعارهم بيت خاص كبيوت العبادة، تحيط به الحراس لحمايته، وتذبح الخمر كما يذبح الحيوان قربانا للآلهة، ورائحتها كالمسك، ذلك الطيب المتخذ من دم الغزال، يقول الأعشى في هذا الوصف:

**لَها حارِسٌ ما يَبْرحُ الدَّهرَ بَيْتَها إذا ذُبِحَتْ صَلّى عَليها وزمْزَمَا**

**بِبابلَ لَمْ تُعصَرْ فجاءتْ سُلافَةً تُخالِطُ نِدْيداً ومِسكاً مُخَتَّمَا**

**يَطُوفُ بهَا ساقٍ كأنَّ شَرَابَهُ إذا صُبَّ في المِصْحَاةِ خالَطَ بَقّمَا**[2]

وفي أبيات أخرى يصف الشاعر علقمة بن عبدة الخمارين بالحوم، أي الطواف حول هذه الخمر،ويشبه وعاء الخمر بالظبي، وهذا يعيد إلى مخيلتنا صورة الخمر المشبه بدم الغزال، فالغزال يحوي الدم الذي منه يستخرج المسك، والخمر رائحتها كالمسك في أشعارهم، والوعاء الذي هو الظبي يحوي هذه الخمر، يقول:[3]

**كأسُ عَزِيزٍ من الأَعنابِ عَتَّقَها لِبَعْضِ أحْيانِها حَانِيّةٌ حُومُ**

**كأَنَّ إبريقَهُم ظَبْيٌ علَى شَرَفٍ مُفَدَّمٌ بِسبَا الكَتَّانِ مَرْثُومُ**[4]

---

(1) القيرواني، ابن رشيق: العمدة ج١ص٢٠٧.

(2) الأعشى: الديوان ص ١٨٩،١٩٠، زمزم: ترنم، القنديد: عسل قصب السكر، المصحاة: الكأس، بقما: شجر ساقه أحمر يصبغ به

(3) المفضل: المفضليات، ص٤٠٢.

(4) العزيز: الملك، حوم: طواف حولها، المرثوم: الذي كسر أنفه.

ويبدو في شعر الأعشى أنه كان يشرب الخمر في أوقات معينة أهمها وقت الصباح الباكر، حتى يمكن الظن أن عملية الشرب تلك كانت طقسا يوميا يقوم به الشاعر في أوقات معينة، يقول الأعشى:

**أَرَحنا نباكِر جد الصّبو ح قبل النفوسِ وحُسادها**

**فقمنا ولما يَصِح ديكُنا إلى جونة عند حدّادها**[1]

ويقول:

**وكأس كعين الديك باكرت حدها بفتيان صدق والنواقيس تضرب**[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد ورد في ملحمة جلجامش وصف شرب الخمر بأنه عادة متبعة عند أهل تلك البلاد، ففي خطاب البغي لأنكيدو تقول الملحمة:[3]

**فتحت كاهنة الحب فمها**

**قائلة لإنكيدو**

**" كل الخبز يا أنكيدو**

**عماد الحياة هو**

**وخذ الشراب القوي فهو عادة أهل البلاد"**

وإذا أنعمنا النظر في المظاهر التي اشتملتها مجالس اللهو والخمر، نجدها تتحدث عن الطرب والغناء وصفاء الأذهان، ووجود الأزهار بأنواعها المختلفة، وكأن هذه المظاهر تساعد

---

(1) الأعشى: الديوان، ص٥٩، الجونة: السوداء؛ وقصد خابية الخمر، حدادها: صاحبها الذي يحد عنها الناس؛ أي يذودهم.

(2) المصدر السابق ص١٥.

(3) السواح، فراس: جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة، ط١، دمشق، دار علاء الدين، ١٩٩٦م، ص١٢٨.

على عملية الإبداع الشعري بل تعتبر من مقوماته وأسبابه كما أقر بذلك النقاد، يقول الأعشى واصفا تعدد أدوات الطرب وأنواع الأزهار في أحد المجالس:[1]

**لَنا جُلَّسَانٌ عِنْدَهَا وبنفسجٌ وسيسنبرٌ والمِرْزَجُوشُ مُنَمْنَمَاً**

**وآسٌ وخيريٌّ ومرْوٌ وسَوسَنٌ إذا كانَ هِنْزَمْنٌ ورُحْتُ مُخَشَّمَا**

**وَمُسْتُقُ سينِينٍ وَوَنٌ وَبَرْبَطٌ يُجاوِبُهُ صَنْجٌ إذا مَا تَرَنَّمَا(٢)**

وهذه الأزهار المتنوعة وآلات الغناء المختلفة، تعطي صورة كافية عن تلك الأجواء الرومنسية، التي يمضيها المبدع في تلك المجالس، حيث نلاحظ ذلك التوافق بين وجود الأزهار المتنوعة، وبين أهمية الرياض المعشبة في دفع عملية الإبداع، وبين وجود آلات الموسيقى المختلفة التي تثير أجواء الطرب، وبين القول الذي يرى أن ((قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب))[3]، فهذه المجالس حققت للشاعر الطرب وصفاء المزاج، وأغنته عن الرياض المعشبة والمياه الجارية، والخمر تحدث للشاعر الخلوة المهيئة لعملية الإبداع، فتتحقق في هذه المجالس مقولة الأصمعي ((ما استدعي شارد، بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي))[4]دون الحاجة للبحث عنها.

يقول الأسود بن يَعفَر النَّهشَليّ، يصف تمتعه ولهوه بالخمر، وما في مجلسها من فتيان ونساء جميلات، يسلبن القلوب بحسن حديثهن، وجمالهن:[5]

**ولقدْ لَهَوْتُ وللشَّبابِ لَذَاذَةٌ بِسُلافَةٍ مُزِجَتْ بماءِ غَوادِي**

---

(1) الأعشى: الديوان، ص١٩٠.

(2)الجلسان والبنفسج والسيسنبر والمرزجوش والآس والخيري والمرو والسوسن: أسماء أنواع من الرياحين وكلها فارسية، هنزمن: عيد قيل أنه من أعياد النصارى، مخشم: سكران، المستق والسينين والون واليربط والصنج: أسماء آلات موسيقية.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة١ /١٢٠.

(4) المصدر السابق ص٢٠٦.

(5) المفضل: المفضليات ص٢١٨ وما بعدها.

مِنْ خَمْرِ ذِي نَطَفٍ أَغَنَّ مُنَطَّقٍ وَافَى بها لدَراهِمِ الإسْجَادِ

يسْعَى بها ذو تُومَتَيْنِ مُشَمرٌ قَنَأَت أنامِلُهُ مِنَ الفِرصَادِ

والبيضُ تمشي كالبُدورِ وكالدُّمى وَنواعِمٌ يمشِينَ بالأرْفادِ

والبيضُ يَرْمِيْنَ القُلُوبَ كأَنَّها أُدْحِيٌّ بَيْنَ صريمَةٍ وَجَمادِ

يَنْطِقْنَ مَعرُوفاً وهُنَّ نوَاعِمُ بِيضُ الوُجُوه رَقِيقةُ الأكبادِ

يَنْطِقْنَ مَخْفُوضَ الحَديثِ تَهَامُساً فَبَلَغْنَ ما حاوَلْنَ غيرَ تنادي[1]

ومن الصعب أن تنتهي صورة مجلس اللهو والخمر، دون أن يكون للمراة نصيب منها، وكأن عملية الإبداع لا تتحق إلا بوجودها، وعندما سئل ذو الرمة عن كيفية إبداعه قال: الخلوة بذكر الأحباب[2]، وفي مجلس الشرب تتحقق الخلوة التي أرادها ذو الرمة بوجود الخمرة والمرأة، وبهذا تكون الخمر التي ارتبطت بهالة من التقديس أساسا في عملية الإبداع الشعري، حيث مثلت مصدرا لإنتاج صور إبداعية متميزة، إضافة إلى أنها مشروب يساعد الشاعر على إيجاد لحظات الإبداع المناسبة.

- **ثالثا: الحروب والأيام الجاهلية:**

[1] النطف: القرط، منطّق: غلام عليه نطاق، دراهم الأسجاد: دراهم الأكاسرة، التومتان: اللؤلؤتان، قنأت: اشتدت حمرتها، الفرصاد: التوت، الأرفاد: القداح الضخمة، الصريمة: القطعة من الأرض، جماد: المرتفعه من الأرض، الأدحي: الموضع تدحوه النعامة برجلها لتبيض فيه.

[2] القيرواني: العمدة، ص٢٠٦.

سيطرت الحروب المستمرة على حياة عرب الجاهلية، حيث كان القتال أشبه بعادة مستمرة، لا يمكن أن تستثنى منها أي قبيلة في العصر الجاهلي، حتى إن كانت من أضعف القبائل قوة وأقلها عددا، وربما كانت عادة الأخذ بالثأر التي انتشرت في ذلك العصر، سببا رئيسا في استمرار هذه الحروب لعدم تنازل أي قبيلة جاهلية، أو فرد جاهلي عن الأخذ بالثأر،((فهو شريعتهم المقدسة، وهي شريعة تصطبغ عندهم بما يشبه الصبغة الدينية، إذ كانوا يحرمون على أنفسهم الخمر والنساء والطيب حتى يثأروا من غرمائهم))[1]، وقد أطلق على هذه الحروب أيام العرب، وهي كثيرة جدا، نجد أخبارها في كتب الأدب والتاريخ، إما منثورة بين ثنايا الأخبار أو معقودة على شكل فصول.[2]

لقد كانت هذه الحروب والأيام مصدرا خصبا، ومعينا لا ينضب، استقى منه الشعراء صورهم الإبداعية المتميزة، حيث كان الشاعر لسان حال القبيلة، يشترك في هذه الحروب ليمثل وسيلة الإعلام الأولى التي تحمس المقاتلين، وتلهب المشاعر، وتنقل أخبار الحرب إلى القبائل، وتصف الانتصار وتصور الهزيمة، وتكفي نظرة عابرة في إحدى المجموعات الشعرية، أو دواوين الشعراء الجاهليين، لملاحظة الكم الكبير، الذي تمثله موضوعات الحرب والقتال، في هذه القصائد،[3] حيث وجد الشاعر الجاهلي في هذه الحروب والأيام مصدرا محركا لقريحته الشعرية، إضافة لما تمثله أشعار الحروب من أهمية في قلوب المتلقين، وسيأتي في فصل لاحق، الحديث عن دور هذه الحروب في إثراء بعض التجارب الشعرية المتميزة.

وقد كانت الحروب بالنسبة للشاعر الجاهلي أمرا اعتياديا، يرتادها كما يرتاد الصحاري والفيافي، أو مجالس اللهو والخمر، وكما كانت الطبيعة مصدرا للإبداع الشعري الجاهلي، بما

---

(1) ضيف، شوقي: العصر الجاهلي ص٦٢.

(2) ينظر: أبو عبيدة، معمّر بن المثنى: أيام العرب قبل الإسلام، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ابن الأثير: الكامل في التاريخ، القيرواني: العمدة.

(3) ينظر: الأصمعيات: ص٢١، ٣٦، ١١٦، ١٨٥، ١٩٢، ١٩٦، ١٩٩، ٢٠٤، ٢١٧، ٢٣٢.، الغنوي، الطفيل: الديوان ص ١٧، ٣٧، ابن الطفيل، عامر: الديوان، بيروت– دار صادر، ١٩٥٩م، ص ٣١، ٤١، ٦١، ٦٧، ١٠٥، ٩٤، ١٢٨ ، ١٧٠.

تضمنته من مظاهر متنوعة، وكذلك مجالس اللهو والخمر بما تمنحه للشاعر من راحة وإثارة للقريحة؛ فقد كانت الحرب أيضا بما تحمله من معاناة مصدرا أساسيا للإبداع الشعري الذي تغنى به العرب، والذي مثل القاعدة الأوسع للشعر الغنائي الجاهلي، وقد اعتبرالنقاد في العصر الحديث ((صورة المعاناة أساسا للأدب الغنائي في فن القول، ذلك لأن هذا يعتبر بداية الإبداع في المادة الأدبية))[1]، ومع أن الحرب كانت أمرا اعتياديا عند الجاهليين، إلا أن هذا لا يلغي كونها معاناة حقيقية، وضعت الشعراء في ميادين تحوي تجارب متعددة، فنتج عن ذلك ابداع شعري ذو صور متجددة، تبين أحداث الحروب وتفاصيلها، ويكفي ذكر مثال واحد، لتبيين مدى المعاناة الحربية التي تصادف المحاربين، وما كان الشاعر ليستوحي هذه الصور والأفكار لولا وجوده في ساحة المعركة، قال مالك بن نويرة يصف ما حل بالأعداء:[2]

جميع الحقوق محفوظة

**فأَصْبَحَ منهم يومَ غبٍّ لقائِهم بقِيقَاءَةِ البُرْدَيْن فَلٌّ مُطَرَّدُ**

**إذا ما استَبَالُوا الخيلَ كانت أكُفُّهمْ وقائعَ للأَبوالِ والماءُ أَبْرَدُ**

**كأَنهمُ إِذْ يَعْصِرُون فُظُوظَها بدِجلةَ أَو فَيْضِ الخُرَيبةِ مَورِدُ[3]**

---

[1] ف. د. سكوفوز نيكوف: موسوعة نظرية الأدب- إضاءة تأريخية على قضايا الشكل- الشعر الغنائي- القسم الثالث- المجلد الثالث، ترجمة د جميل التكريتي، ط٢، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام/ ١٩٨٦/ص١٠.

[2] الأصمعي: الأصمعيات، ص ١٩٤.

[3] غب لقلئهم: أي بعده، القيقاء: الأرض الغليظة، البردان: غديران بنجد، الوقائع: جمع وقيعة وهي النقرة في الجبل يستنقع فيها الماء، الفظوظ: جمع فظ وهو الماء يخرج من الكرش لغلظ مشربه، الخريبة: موضع بالبصرة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## الفصل الثاني

# دوافع الإبداع الشعري في العصر الجاهلي

**المبحث الأول: دور اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي.**

**المبحث الثاني: دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي.**

## المبحث الثالث: دور التجربة الصعبة في الإبداع الشعري الجاهلي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

### المبحث: الأول دوراللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي:

تمخــضت عن الدراسات النفسية لدراسة الأدب، فكرة اللاشعور الجمعي، باعتبارها أساس عملــية الإبداع الفني، بعد أن تجاوز كارل يونج أستاذه فرويد،الذي ربط هذه العملية باللاشعور الفــردي، فأعادهــا يــونج بدوره إلى اللاشعور أو اللاوعي الجماعي، المتوارث عبر المراحل

البــشرية المتوالية، حيث ((ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين، نتيجة لما تركته خبرات الحياة في نفوسهم من أثر))[١] بغض النظر عن حدود المجتمعات، وأجناسهم ولغاتهم.

لقــد ســبق فرويد بطبيعة الحال تلميذه يونج، في الكشف عن الدوافع التي تتحكم بالسلوك الإنساني، فقام بنسبتها إلى ثلاث مستويات: ما قبل الشعور، والشعور، واللاشعورالذي تكمن فيه دوافــع الإبــداع الفني[٢]، ولكنه أعاد السبب المباشر في تشكل جذور الإبداع إلى رغبات غير مقــبولة اجتماعــيا، تكبت في اللاشعور، ثم عوضت عن طريق الفن لأنه ((الميدان الأوحد في حــضارتنا الحديثة، الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية، ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات))[٣].

إن إحالــة الإبداع الفني إلى اللاشعور ليس غريبا، فهو فعل غامض مبهم يتعلق بفعل نفسي مخفــي، لا يمكن إدراكه، ولكن قضية الرغبات المكبوتة الشاذة، التي ارتبطت بهذا التفسير عند فــرويد، قد أضعفت قبوله إلى حد كبير، وجعلته قاصرا، خاصة إن نفي هذه الرغبات أو إثباتها علــى الفنانين يكاد يكون أمرا مستحيلا، لأنها تتعلق بتاريخ طفولتهم، ذلك التاريخ الذي لا يمكن الكشف عن أسراره وأحداثه حتى من الفنان نفسه.

إن فكرة كارل يونج بإحالة الإبداع الفني إلى اللاشعور الجمعي كانت أكثر نجاحا، وكتب لها أن تــصبح أساسا في بعض المناهج الأدبية التي درست الإبداع الشعري في العصور المختلفة، فقــد قامت فكرة يونج في اللاشعور على ما أطلق عليه النماذج البدئية أو الأصلية؛ وهي عبارة عــن رواســب فكرية قديمة بقيت في النفس البشرية، ويعود السبب في وجودها إلى أن أسلافنا كانــوا يــشهدون أحــداثا وظواهر كثيرة في العالم المحيط بهم، وعندما كانوا ينظرون إلى هذه الظواهــر من أمطار، وجدب، وموت وحياة، وليل ونهار، وشروق ومغيب؛ لم تكن بالنسبة لهم

---

[1] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني الشعر خاصة، ص١٩.

[2] عبد الرحمن، السيد محمد: نظريات الشخصية، القاهرة، دار قباء،١٩٩٨، ص٨٢.

[3] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني،ص٧٣.

حـــدثا موضـــوعيا مـــستقلا عن الذات المشاهدة بل كانت تقوم بعد هذه المشاهدات عملية نفسية معينة، فعندما يشهدون شروق الشمس ومغيبها كانت تجري في نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحـــيد بين الذات والموضوع وتنتهي ببروز شيء هائل عجيب، لا تلبث الذات أن تسقطه في الخارج في هيئة الإله أو القدرة أو ما إليها[1]، ثم تنتقل هذه الأساطير التي تصبح فيما بعد نماذج بدائـــية أو أصـــلية، إلى الإبداع الفني في العصور التالية، وتشكل رموزا فنية تثري الفن بطابع الخلود والشمولية الإنسانية.

وإذا كانـــت الرغبات المكبوتة عند فرويد أمرا من المستحيل كشفه، فإن البحث عن النماذج البدائية في الإبداع الشعري ليس بالأمر المستحيل، على الرغم من صعوبته البالغة، فعن طريق معـــرفتنا لكثير من الأساطير والمعتقدات القديمة، التي وصلتنا عن طريق النقوش والرسومات الكهفـــية والتماثيل؛ يمكن أن نجد رواسب لها إذا بحثنا في شعر مرحلة ما، فنعلم بذلك إن كان ذلـــك الإبـــداع الشعري قد تأثر بها أم لا، على الرغم أن مجال الخطأ في مثل هذه الدراسة قد يكون أكثر من الصواب.

ينـــبع الإبـــداع عند يونج ((من تاريخ البشرية، تاريخ بنية العقل التي تروي قصة الجنس البشري، ذلك التاريخ الذي انتقل بهيئته منذ أقدم العصور الموغلة في القدم حاملا أساطير الموت والبعث))[2]والخلود والخصب وكل ما يحيط بها من فكر ومعتقد. ونماذج اللاشعور البدائية يمكن أن تبـــرز لـــدى الأشخاص عند فترات التقلقل والأزمات، وميزة العباقرة أن اللاشعور المرتبط بـــالفن يبرز لديهم في اليقظة، في حين يخرج لدى الآخرين في بعض أحلام النوم [3]، وقد فسر يونج الطريقة التي تخرج بوساطتها هذه النماذج البدائية، فبالحدس يصل إليها الفنان، وبالإسقاط

---

(1) ينظر: سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص٢٠١.

(2) احمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الأدب،ص١٥.

(3) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ص٢٠٠.

يخرجها من نفسه واصفا إياها[1]عن طريق فنه وشعره، الذي يشكل تجربة تتصل بتاريخ البشرية جمعاء.

وبمـــا أن دوافع الإبداع كثيرة ومتنوعة، بشكل لا يمكن أن ينكره يونج أو غيره من علماء النفس والنقاد؛ فقد قسم يونج الإبداع الفني إلى نوعين: [٢]

الأول: الـــسيكولوجي، وهو الذي يعالج موضوعات في مجال الشعور الإنساني مثل دروس الحـــياة، والصدمات العاطفية، والأزمات المصيرية،وهذه الموضوعات يرتفع بها الفنان بعد أن يتمـــثلها نفـــسيا، من مستواها العادي إلى مستوى التجربة الشعرية، ويمنحها التعبير الذي يهب قارئها صفاء أكثر، وعمقا أعظم، لبصيرته الإنسانية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

الثانـــي: الإبداع الكشفي، والتجربة فيه ليست تجربة عادية، إنها شيء غريب يستمد وجوده مـــن أغـــوار الـــنفس الإنسانية، تجربة أزلية تفوق كل قدرة بشرية على الفهم، والفنان معرض للخـــضوع لهـــا والإذعـــان لـــسلطانها، وتظهر قيمة هذه التجربة وضخامتها لأنها خرجت من الأعماق السرمدية، وهذا النوع من الإبداع مصدره اللاشعور الجمعي.

لقـــد اســـتفاد نقاد المنهج الأسطوري في تفسير الأدب أمثال ليفي شتراوس، ونورثرب من أفكار يونج بشكل أساسي في إقامة دعائم منهجهم الأسطوري، لتفسير الأدب بالبحث عن رموز الـــصور والنماذج الشعرية ذات الطابع المتشابه، وما تحويه من ترسبات لنماذج أصلية وصلت إلى الأدب عن طريق اللاشعور الجمعي. وتعد المناهج المتعلقة بالأساطير ورموزها في دراسة الأدب، أول ثمـــار الدراســـات النفـــسية، لاعـــتمادها على اللاشعور الجمعي في تفسير مبادئها المنهجية وتطبيقها على الأدب خاصة الشعر، ومحاولة إيجاد قراءات جديدة تختلف عن القراءات التقليدية السابقة.

---

[1] المرجع السابق ص٢٠٢.

[2] احمد، عبد الفتاح محمدـــ: المنهج الأسطوري في تفسير الأدب ص١٩.

وقــد حظي الشعر الجاهلي باهتمام كبير من هذه الدراسات التي تناولته تحت اسم ( قراءة جديدة)، أو ( قراءة ثانية)، وهدفت إلى الخروج بنتائج جديدة لهذا الموروث العظيم، تختلف في مــضامينها عن الشروح التقليدية القديمة والحديثة، التي سارت على نفس المنوال. والحقيقة أن بعــض هذه الدراسات، أو بعض تفسيراتها، كانت تخرج عن الحقيقة، وتحمل الصور والألفاظ أكثــر ممــا تحــتمل، بإسباغ الجوانب الأسطورية المتنوعة عليها دون أن تحتمل تلك المعاني الجديدة، وربما هذا ما حدا بأصحاب المناهج التقليدية انتقاد تلك الدراسات بشدة.

ومع هذا، فيجب الاعتراف أن تناول الشعر الجاهلي بالبحث، عن النماذج البدئية فيه لابد أن يخــرج عــن وجــه الصواب تارة، ويقترب منه تارة أخرى، فهي دراسة صعبة تتطلب الإلمام بالموروث الأسطوري العقدي القديم للعصور الغابرة، إضافة إلى الدقة في ملاحظة ترسبات هذه الأســاطيرفي الــشعر، للخروج بنتائج مقنعة، تثبت أن اللاشعور الجمعي كان له دور فعلي في عملية الإبداع الشعري الجاهلي، بشكل جلي وواضح.

والإقــرار بوجود النماذج البدئية أو الأصلية في الشعر الجاهلي يجب أن يكون أمرا حتميا، فلــو منحنا أنظارنا فرصة كافية، للبحث عن كثير من العادات التي نمارسها في الوقت الحالي، لوجدنا لها جذورا غابرة في أعماق التاريخ، قد وصلت إلينا بطريقة كان اللاشعور الجمعي سببا مباشــرا فيها، ويكفي التذكير بمثال واحد حول هذا الموضوع، وهو عادة الذبح على عتبة الدار التي نمارسها حتى يومنا هذا، كنوع من الحماية عند بداية السكن فيها، وكذلك ما نجده عند كثير من الناس إذا حلت بهم المصائب المتتالية في بيت ما يقومون بتغيير مدخل أي عتبة هذا البيت، ويــنقل في القصص الشعبية شبه الأسطورية، أن سيدنا ابراهيم عليه السلام كان قد استاء من زوجة ابنه اسماعيل في إحدى زياراته له وهو غائب، فقال لها أن تخبره: "غيرالعتبة يا صاحب العطايــا" فأخبرت اسماعيل بذلك، فطلقها وتزوج امرأة أخرى، وعندما زار سيدنا ابراهيم ولده للمــرة الثانية والتقى زوجته الجديدة ورضي عن صنيعها، طلب أن يقوم زوجها بصياغة عتبة الدار من الفضة الخالصة النقية، وفي الحكايات التاريخية اليونانية يقال إن ملكا يدعى (بريانذر)

ملــك كورثينة، توفيت زوجته (ميلسيا )، وكانت تعرف مكان بعض الكنوز في القصر، وعندما تمكــن الملــك مــن استحضار شبحها كشفت له عن مكان الكنوز المخبوءة تحت إحدى عتبات القصر، [١] وفي كثير من القصص الشعبية تدفن النساء ذهبهن تحت العتبة، ويلقى السحر أيضا علــى مداخل العتبات، وتوحد الزوجة مع العتبة قد يشير إلى السعد والرزق، ولذلك تقام بعض الشعائر لتخطي المولود الجديد للعتبة، ويرى تيلور، أن الأدعية والهمهمات المصاحبة للعتبات، مــثل"يــا ساتر" هي بقايا صلوات قديمة[٢]ويبدو أن هذه العبارات تدفع من الإحساس بقداسة هذا الموقــع وأهميته، ويصل هذا الإحساس إلى النفوس عبر اللاشعور الجمعي، فنجد قصص العتبة وطقوسها تنتشر عند العديد من الأمم حتى يومنا هذا.

وإذا كــنا نجــد جــذور هــذه الطقوس الغابرة في عصرنا الحالي، فما بالنا بعصر وجدت الأساطير أصلا في حياة أهله، ومعاملاتهم وتفكيرهم، فلا بد إذن أن يكون المجتمع الجاهلي أكثر تقــبلا للوصول إلى نماذج أكثر قدما تصل إلى عصور أقدم الآلهة، وبداية أساطير الخلق، مما ينعكس بشكل مباشر على إبداعه الشعري، وهذا يحتاج إلى بذل مزيد من الجهود،التي قد تصل فــي الــنهاية ومــع توالــي الأبحاث، إلى إيجاد علاقات منطقية بين الإبداع الشعري الجاهلي، والنماذج البدئية التي تصل عبر اللاشعور الجمعي للبشرية.

**النماذج الأصلية في الشعر الجاهلي**

يلاحظ قارئ الشعر الجاهلي، وجود بعض الصور الغريبة، أو المكررة في معظم القصائد، وعــند مخــتلف الشعراء، وإذا دقق النظر في هذه الصور والنماذج المكررة، يمكن أن نستجلي

---

[1] عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ط١، مكتبة مدبولي، ص٣٥١-٣٥٤.

[2] المرجع السابق ص٣٥٤.

مــنها بعــض النماذج الأصلية، المرتبطة بمعتقدات وأساطير قديمة، وهي كثيرة لا حصر لها، ويكفــي في هذا المقام عرض بعض الأمثلة عليها، لملاحظة أثر اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي.

لقد اتفقت الأساطير القديمة في الشرق الأدنى القديم، على أن مصدر الخلق الأول هو الماء؛ فالمــاء الأزلي (نون) هو مصدر الخلق في الفكر المصري القديم، و((قد ظهرت على تلك المياه الأزلــية نون ربوة عالية، منها بدأ خلق العالم))[١] وزعمت الأسطورة أن هذه المياه كانت تضم ثمانــية مخلــوقات، تتمثل في أربع ضفادع، وأربع أفاع من الذكور والإناث، فكان (نون) الماء الأزلــي، وحــاح الفــضاء اللانهائي، وكاك الظلام المطبق، وآمون الهواء والريح، وكان لكل عنــصر من هذه العناصر أنثى(نونة، حاحة، كاكة، آمونة )، ويقال أيضا إن زهرة لوتس نبتت من الماء الأزلي وخرج منها طفل الشمس[٢]. والأمر نفسه ينطبق على أساطير ما بين النهرين، ((فالمــاء عنــصر الخلــق فــي الفكر البابلي))[٣] وتحوم حوله مجموعة من الأساطيرالأشورية والسومرية لاتختلف كثيرا عن مثيلاتها في الفكر المصري.

وفــي الأســاطير البنغالية، نجد أن العالم قد ولد من خلال رقصة على سطح الماء، حيث اجتمع تسعة من الآلهة، وسبع من الإلهات، وبدأت الإلهات بالرقص فوق الماء، على إيقاع ناي مجهول, وصفق الآلهة من كثرة الإعجاب، وبدأوا يأخذون حفنات التراب ويلقونها على الإلهات، فتساقط التراب على الماء وتماسك، لتتكون منه أرض البنغال، وللرقص الآن في بنغلادش ثياب مستوحاة من تقاليد قديمة تصميمها خليط من أزهار اللوتس ونحل العسل[٤].

وقــد اكتــشف يونج أن هناك ((كما هائلا من الصور المتماثلة في الرؤى الكشفية والأحلام والأســاطير، أو المكــرورات، وخيالات المبدعين، تظهر في كل الأزمنة وفي جميع الأماكن،

---

[1] زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، عالم الفكر، عدد٣ /مجلد٦ /١٩٧٥/ص١٧٥.

[2] زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، عالم الفكر، عدد٣/مجلد٦/ص ١٧٦.

[3] المرجع السابق ص١٧٦.

[4] قنديل، محمد المنسي: بنغلادش بشر وأنهر وقحط، مجلة العربي، عدد٤٦٠، آذار١٩٩٧، ص٥٨.

بحيث تشمل الفن كله، وفي سائر عصوره، وبين أفراد لا تربطهم رابطة، مما أكد لديه، أن هذه الصور لا تنتشر عن طريق الهجرة، أو اللغة، أو الاقتراض، بل تكون هذه الصور مستقلة عن كـل معـرفة تقلـيدية فردية مكتسبة، الأمر الذي دفعه إلى افتراض وجود تلك الذاكرة البشرية اللاشـعورية الضخمة، التي تحوي تجارب الأسلاف))[1] وهذا ما يفسر تلك الأساطير المتشابهة فـي تفـسير أسباب الخلق الأولى، ويفسر كذلك سبب تكرار كثير من القصص المتواترة حول الشعراء، عند العديد من الأمم، إضافة إلى الصور الشعرية المكررة.

يصر الشاعر الجاهلي، الذي عد المرأة مصدرا للخصب، والتناسل، والأمومة، أن يجمع بين المـاء والمـرأة في إبداعه الشعري؛ فيجعل مياه البحر العميقة مكانا لها، مستخدما رمز الدرة البيـضاء النقـية للدلالة عليها، وعلى كل من ينشدها أن يخوض مغامرات البحار المميتة، وفي قـصة تشبه أساطير القدماء، يقوم المسيب بن علس بوصف سعيه وراء محبوبته المرأة التي شبهها بالجمانة، وقد غامر الغواصون والبحارة، من أجل الحصول عليها من غمار البحار، وما أن وصلوا إليها حتى خروا ساجدين لها، وكأنها إلهة خرجت من عمق البحر، في مشهد يعيد إلى الذاكـرة ما كان يمارسه القدماء من عبادة للمرأة الأم، مصدر الخصب والإنجاب، يقول المسيب ابن علس:

**كجمانة البحري جاء بـهـا غوّاصها مِن لجّة البحر**

**صَلب الفؤاد رئيس أربـعةٍ متخالفي الألوان والنجر**

**فتنازعوا حتى إذا اجتمـعوا ألقَوْا إليه مقالد الأمر**

**وعَلَتْ بهم سجاءُ خارمـةٌ تهوى بهم في لجة البحر**

**حتى إذا ما ساءَ ظـنهُمُ ومضى بهم شهرٌ إلى شهر**

---

[1] أحمد، عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص٣٨.

ألقى مـــراســـيهُ بتهلكـــة ثبتت مراسيها فما تجري

فانصَبَّ أسقُفُ رأســـــه لَـتبدّ نزعت ربا عيتاه للصبر

أســـــفى يمـــجُّ الزيتَ ملتمس ظمآنُ ملتهبٌ من الفقر

قتلتْ أباه فقال أتبـــعـــهـــا أو أستفـــيد رغيبة الدَّهر

نصف النهار الـــماءُ غامرُه ورفـــيقه بالغيْب لايدري

فأصاب منيته فجـــــاء بها صدفيةً كمضيئة الـــجمر

يعطى بها ثمناً ويمنعها ويقول صاحبه ألا تشري؟

وترى الصرارى يسجدون لها ويضمها بـــيديـــه للنحر

فتلك شبه المـــــــالكيّة إذ طلعت ببهجتها من الخدر[١]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يحاكي الأعشى الأبيات السابقة [٢]، في أبيات أخرى، إما أن تكون تأثرا، أو شعورا مشتركا بين الشاعرين، فيصف معشوقته بالدرة، مع التأكيد على وجود مارد جني يحرسها في وسط البحر، ولا يتوقف عن الطواف بها، ومن وصل إليها نال الخلد والأمنيات، وبالدرة أيضا يصفها النابغة الذبياني، وقد سجد لهل الغواص فرحة وابتهاجا:[٣]

أوْ دُرّةٍ صَدَفِيّةٍ غوّاصُها بَهِجٌ متى يَرَها يُهِلُّ ويَسجُدِ[٤]

---

[1] المسيب بن علس: الديوان ( ديوان المسيب الملحق بديوان الأعشيين) لندن، نشريات جيب، ١٩٢٨م، ص٣٥٢، سجحاء: الناقة الطويلة الظهر، خارمة: تهبط بهم في وهاد من البحر، أسقف: نخيل خفيف الناصية، الصراري: الملاحون.

[2] الأعشى: الديوان،ص١٢٩.

[3] النابغة الذبياني: الديوان ص٤٠

[4] يهل: يرفع صوته بالتكبير والحمد.

نستذكر في كل هذه النماذج التي شبهت فيها المرأة بالدرة، صورة عشتار إلهة الخصب و الجمال التي خلقت من أجاج البحر، وكانت في محارة كالدرة تماما، فارتباط صورة المرأة بالماء نموذج أصيل، اسقطه الشاعر على فنه من أساطير الخلق الأولى المرتبطة بالماء، ومن أسطورة عشتار المرتبطة بالصّدفة.

ويكثــر الجاهلــيون من مشاهد المطر والسيول، التي تعج بالخصب والحياة في أشعارهم، ويــشكل مظهر السيل المغرق الشبيه بالطوفان، مظهرا جماعيا عند كثير من الشعراء الجاهليين الذين يجعلون سيولهم مغرقة حتى للعقبان القابعة في قمم الجبال،يقول خفاف بن ندبة واصفا قوة السيل وغزارته:

**له حُدَبٌ يستخرجُ الذئبَ كارها يُمِرُّ غُثاءَ تحت غار مطلّق**

**يشق الحداب بالصحارى وينتحي فِراخَ العقابِ بالحِقاءِ المحلّق**[1]

ويقول لبيد بن ربيعة:

**وأردَفَ مُزنُهُ المِلْحَينِ وبْلا سريعا صوْبُه سَرِبَ العزالي**

**فبات السيل يركب جانبيه من البقار كالعَمد الثَّفال**

**أقولُ وصوْبُهُ مني بعيدٌ يحُطُّ الشَّثَّ من قُلَل الجبال**[2]

ومــن مــشاهد الــسيل المثيرة، ذلك المشهد الذي ختم به امرؤ القيس معلقته، ويلاحظ أن صــورته أشــبه بالطــوفان السومري، أو طوفان العهد القديم، حملت في طياتها رموز الموت والانبعاث، وهذا ينطبق على معظم مشاهد السيل في القصائد الجاهلية، يقول امرؤ القيس:[1]

---

[1] الأصمعي: الأصمعيات ص٢٦. حدب: ارتفاع الموج، الحقاء: الموضع الغليظ المرتفع.

[2] لبيد ابن ربيعة: الديوان، شرح ابراهيم جزيني، بيروت– دار القاموس الحديث، بغداد مكتبة النهضة، ص١٠٤، الملحين: اسم موضع، العزالي: انهمار المطر، البقار: جبل، العمد: البعير وقد كبر سنامه، الثفال: البطيء وينظر مشهد آخر للسيل ص ١٢.

فَأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ حولَ كُتَيْفَةٍ يَكُبُّ على الأَذْقانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

وَمَرَّ على القَنَّانِ مِن نَفَيَانِهِ فَأَنزَلَ منه العُصْمَ من كلّ منزِلِ[٢]

وَتَيْمَاءَ لَم يترُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلا أُطُماً إلا مَشـــيداً بِجَندَلِ[٣]

كَأَنَّ ثَبيراً في عَرانِينِ وَبْلِهِ كَبيرُ أُناسٍ في بِجـــــادٍ مُزمَّلِ[٤]

كأنَّ ذُرى رأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً مِن السَّيلِ والأَغْثاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

وألقَى بصحراء الغَبيطِ بَعاعَهُ نُزولَ اليماني ذي العِيابِ المحمَّلِ

كأنَّ مَكاكيّ الجـــواءِ غُدِيَّةً صُبِحْنَ سُلافًا مـــن رَحيقٍ مُفَلْفَلِ[٥]

كأنَّ السِّباعَ فيه غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنابِيشُ عُنصلِ[٦]

إن مطـــر امرئ القيس الذي تحول طوفانا، خرت له الأشجار سجدا، فهذا الماء سيعيد خلق الحـــياة من جديد، حيث عادت الأرض كما كانت قديما مغمورة بالماء (الأزلي)، وبقيت رؤوس جبال المجيمر وثبير ظاهرة من الماء لتمثل الربوة العالية التي بدأ منها الخلق، ثم انتشرت الحياة والخـــصب بعد ذلك على الأرض، وغردت الطيور بنشاط كبير، بعد أن تأثرت بهذا الخير تأثر مـــن يـــشرب الخمر المفلفل، وتقول الباحثة ريتا عوض، عن هذا السيل أو الطوفان أنه ((يقتلع ويحطم، ويغرق ويقتل، ليبدع العالم من جديد إنه رمز تجدد الحياة بالموت، بالانصهار في أتون

---

(1) امرؤ القيس: الديوان ص٥١.

(2) القنان: اسم جبل لبني أسد، النفيان: ما يتطاير من قطر المطر، العصم: جمع أعصم وهو الذي في إحدى يديه بياض من الأوعال..

(3) تيماء: اسم قرية، الأطم: القصر، مشيد: عال، الجندل: الصخر..

(4) ثبير: اسم جبل، العرانين: جمع عرنين وهو الأنف وعنى في عرانين وبله أوائل المطر، البجاد: الكساء المخطط، التزميل: التلفيف بالثيلب.

(5) مكاكي: جمع مكاء وهو نوع من الطيور، الجواء: الوادي.

(6) الأنابيش: أصول النبت، العنصل: البصل البري.

التجــربة، بالــصدام بــين القــوى المتناقــضة والمتصارعة، كالعنقاء التي لا تتجدد حياتها إلا باحتــراقها، وكآلهة أساطير الخصب المكتسبين الحياة بالموت، وكالمسيح المحقق بموته خلاص العــالم. إنــه نموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي البشري، عبر التاريخ والمتجسد في أســاطير تخــتلف مــن حــيث الــصياغة، وتلتقي في البنية الصورية هذه الأسطورة لا تلغي صــورالموت والــدمار والــزمن بــل تثبت تلك الصور وتحقق اصطدامها بصور مختزنة في اللاوعــي البــشري الجماعي، تتوق إلى تحقيق الموت والانبعاث، واكتساب استمرارية الحياة والخــصب، وتجديد الشباب وتأكيد الحيوية، والاندفاع، والعطاء، بالرمز والطقوس والشعر))[١] ووصــلت جــذور هــذه الأساطير إلى إبداع امرئ القيس وغيره من الشعراء الجاهليين، عبر اللاشعور الجمعي، بعد أن كانت هذه الجذور عقيدة مشتركة عند العديد من الأمم، والحضارات المختلفة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ربــط الــشعراء الجاهليون بين صورة المطر وصورة الحلب، فالمطر في تصورهم يشبه عملية حلب الناقة أو البقرة، كما مر ذلك سابقا عند امرئ القيس (أبست به ريح الصبا )، وعند الحادرة (كغريض سارية أدرته الصبا)، وفي قول المسيب بن علس:[٢]

**أو صوبُ غادِيَةٍ أدَرَّتْهُ الصَّبَا  بِبَزِيلِ أَزْهَرَ مُدْمَجٍ بِسَيَاعِ**[٣]

وفــي هــذه الأبــيات نلمــح وجود أسطورة الإلهة السماء، التي عبدها المصريون القدماء وشخــصوها فــي صــورة بقرة، غاية في التواجد والتوازن على قوائمها الأربع[٤]،حيث رأى

---

[1] عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص٢٢٤.

[2] المفضل: المفضليات، ص٦١.

[3] البزيل: ما بزل أي ثقب إناؤه، أزهر: أبيض، السياع: الطين.

[4] عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص٥١، و كريمر، صمويل نوح: أساطير العالم القديم، ترجمة د أحمد عبد الحميد يوسف و د عبد المنعم أبو بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ص ١٥.

المصريون القدماء في السماء أما رؤوما تلد الإنسان[١] وبقيت فكرة السماء الأنثى البقرة أو الناقة الحلوب، مترسبة في أعماق الجاهليين، فاستخدموا ألفاظ الحلب والدر للدلالة على المطر، الذي اعتقد القدماء أنه هبة من آلهة السماء، وارتبط المطر بمظاهر الخصب المختلفة، فقد جعل الشاعر سبيع بن الخطيم التميمي للسحابة نتاجا وحملا، وكأنه يشير إلى أسطورة السماء الأم دون وعي، فيقول:

**حلَّت به بعد الهُدُوّ نطاقها  مِسْعٌ مُسَهّلة النِّتاج زَحوفُ**[٢]

ويصر الشعراء الجاهليون على استحضار صور الخصب في شعر المطر، فأوس بن حجر يسمع في انهمار المطر من السحب صوت النوق العشار:[٣]

**كأن فيه عِشارا جلّةٌ شُرُفاً  شعثاً لهاميمَ قد همّت بإرشاح**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع رسائل الجامعية

ويجعل أبو ذؤيب من صوت الرعد، فحلا هائجا:[٤]

**يَجُشُ رعْداً كهدر الفحل تتبعُه  أدْمٌ تعطّفُ حَوْل الفحل ضَحْضاحُ**

**فهُنَّ صعرٌ إلى هَدْرٍ الفنيقِ ولَمْ  يحْفِز ولم يسْلِه عنهنَّ إلقاح**[٥]

ونجد الشعراء يتحدثون عن ترقبهم للمطر في أرق وتعب،ويطلبون من أصحابهم النظر إلى البرق وترقبه[١] في صورة توحي أن الشعراء يقومون بأداء طقوس سحرية دينية لاستمطار الغيوم[٢].

---

(1) زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، ص ٢٥٢.

(2) المفضل: المفضليات: ص ٣٧٤، النطاق: شقة تلبسها المرأة تشد بها وسطها، المسع: ريح الجنوب، زحوف: بطيئة.

(3) أوس بن حجر: الديوان ص ١٧.

(4) ديوان الهذليين ٤٨/١.

(5) يجش: يعني البرق، ضحضاح: أراد جماعة إبل قليلة.

ومما يلفت النظر في معلقة امرئ القيس، تلك الطريقة التي عبر بها عن شغف النساء به في قوله:

**فَمِثْلِكِ حُبْلَى قد طرقتُ ومُرضِعٍ فأَلهيْتُهَا عَن ذِي تَمائِمَ مُحْوِلِ**

**إذا ما بَكى من خَلْفِها انصرفتْ لَهُ بِشِقٍّ وَتحْتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ**[٣]

فلمـــاذا لم يقل إنها أهملت طفلها تماما، وآثر أن يشق جسدها بهذه الصورة العجيبة ؟ وهل لشق الجسد رواسب أسطورية، دفعته لإبداع هذا المشهد الشعري؟

عــندما استولى (بيليوس) على مدينة (أولكس) ودمرها، وأسر زوجة ملك المدينة( دارستي داميا)، قام بشق جسدها إلى نصفين، وترك جيشه يمر بين هذين النصفين، وفي مقبرة تل الجزر بفلسطين وجدت بالحفريات بقايا جثث، رجح أنها كانت تقدم أضحيات وقرابين للآلهة، وتضمنت الجــثث على جثة فتاة قد شقت نصفين، وربما مر الناس بين هذين النصفين، إما بقصد تضليل قــوى شريرة كانت تعيش بينهم أو تتهددهم، أو بقصد تأكيد معاهدة سلمية تأكيدا يتسم بالرهبة، فــيكون بــذلك المــرور بين شقي الملكة تأمينا للنصر، ضد كل المحاولات العدائية من جانب المنهزم.[٤]

لقد تجاوز امرؤ القيس صعوبات كبيرة كي يصل إلى تلك المرأة، كعادة الشعراء في تجاوز الصعوبات للتسلل إلى المعشوقة ليلا، وقت الخوف والظلام والرهبة، وهو يعي تماما ما يقوم به مــع مصدر الحياة والخصب، وما فعله كان بمثابة انتصار كبير لا يريده امرؤ القيس أن يذهب هباء،فإذا ترك المرأة تهمل طفلها، أفقدها أهم جوانب الخصب والأمومة التي تميزها، وإن كشف

---

(1) ينظر: ا بن الأبرص عبيد، الديوان: ص ٧٣، ص٨٤، امرؤ القيس، الديوان: ص ١٢٦،ا بن الورد، عروة: ديوانا عروة بن الورد والسموأل، بيروت، دار صادر ودار بيروت، ١٩٦٤م، ص٣١، أوس بن حجر: الديوان: ص١٥، ابن ربيعة، لبيد: الديوان ص١٢، ديوان الهذليين: ١٦٧/١، ١٢٨/١.

(2) ينظر في الفصل الأول من البحث ص ٦٧ وما بعدها.

(3) امرؤ القيس: الديوان ص ٣٥.

(4) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير، ص١٧٢-١٧٤.

أمــره معهــا فــسيذهب طعم انتصاره هباء، فكانت هذه الصورة الخارجة من أعماق اللاوعي الجماعي، تعبيرا عن رغبته في الحفاظ على هذا النصر، بالصورة التي يريدها.

ومــثل (بعل) عند الشعوب السامية إله السماء، وأقيم نصبه عند الآبار وموارد المياه، دلالة لعلاقــته بالرزق والإخصاب، وفي إحدى الملاحم الشعرية الكنعانية عن صراعه، يتبدى البعل كإلــه للسماء متلحفا بالسماء لباسا [1]، وهذا يذكرنا بصورة الليل، التي رسمها امرؤ القيس في معلقته:[2]

**وليلٍ كموجِ البحرِ أرْخَى سدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهُــمــومِ ليبْتلي**

**فقلتُ له لما تمطى بِصلبِه وأردفَ أعــجازاً وناءَ بكَلْكَلِ**

**ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلي بِصُبْحٍ وما الإصباحُ مِنكَ بأَمْثَلِ**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويبدو في هذه الأبيات، أن إله السماء قد ترك السدول التي تلحف به، ملقيا بها على وجه الأرض لنشر الظلام، إن هذا الإله أشبه بحيوان ضخم، يملأ السماء بامتداداته العجيبة، بما يكفي لنشر الظلام.

ومــن الآلهــة الــبوذية التي أثرت في التراث السامي إله الشمس (سافيتار)، وتخبر بعض الملاحــم الــشعرية أنــه قطع يده اليمنى ذات مرة مضحيا بها، فوهبته الكهنة ذراعا ذهبية بدلا منها،وهذا يشبه صنيع الجاهليين مع صنمهم هبل المقطوع اليد[3]، وفي تسلل لرواسب هذه العادة للشعراء الجاهليين دون وعي منهم، يقول النابغة الذبياني:[4]

**فلو كفي اليمينُ بغتْكَ خونًا لأفردتُ اليمينَ مِن الشّمالِ**

---

[1] المرجع السابق ص١٠٩-١١٠.

[2] امرؤ القيس: الديوان ص٤٨.

[3] عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص١٣٠.

[4] النابغة الذبياني: الديوان ص ٩٧ -ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ص٨٥.

وعلى منواله يقول المثقب العبدي:[1]

**ولو أني تُخالِفُني شمالي بنصرٍ لَم تصاحبْها يميني**

وفـــي تكـــرار كثير من العبارات والألفاظ في الشعر الجاهلي، ما يوحي بوجود أنواع من الـــنماذج البدئـــية الأصيلة في هذا الشعر، كتكرار عبارة(أبيت اللعن)، التي يستخدمها الشعراء والكهـــنة والـــناس علـــى حدة سواء، وهي أشبه بتعويذة سحرية تقيهم من المخاطر، فلا يجب الاســـتهانة بـــأي تكرار لعبارة أو لفظة في الشعر لجاهلي، فربما نجد وراءها نموذا بدئيا قديما، مهما كانت هذه المكرورات بسيطة، وقد يكون هذاالتكرار لرقم من الأرقام المعروفة، مثل الرقم (مئة)، والرقم (تسع وتسعون)، حيث تعلق الرقمان بقصص أسطورية قديمة، وصلت إلى العصر الجاهلـــي، متمـــثلة في قاتل التسعة والتسعين، الذي كتب عليه أن يكمل القتلى إلى مئة، بطريقة عجيبة[2] ونسبت القصة إلى الشنفرى شاعر الصعاليك الشهير، الذي أكمل قتيله المئة من قبيلته عندما عثر بجمجمته، فجرح ومات، وكان الشنفرى قدأوصى أن لا تدفن جثته بعد قتله. والسؤال الـــذي يطـــرح نفـــسه هنا، هل كان العدد مئة يحمل دلالات عقدية أسطورية معينة، عند أولئك القدماء الذين أصروا على بلوغه وإن كان الفارق رقما واحدا؟

لقد تكررت صورة الرقم مئة في نماذج شعرية جاهلية مختلفة، وفي الأمثلة الشعرية التالية يتبين اقتران هذا الرقم بالرقم تسع وتسعين، في نموذج منها، وتكرار الرقم مئة في نماذج أخرى تظهر مدح الشعراء لأشخاص أتموا عطاياهم إلى المئة دون نقصان، قال النابغة:

**أحكُمْ كحكم فتاةِ الحَيِّ إذ نَظَرَتْ إلى حَمامِ شـــراعٍ وارِدِ الثّمَدِ**

**يَحُفّهُ جانِـــباً نِـــيقٍ وتُتْبعُهُ مثلَ الزجاجَةِ لم تُكحـــلْ من الرّمَدِ**

**قالت: ألا لَيْتَما هذا الحَمام لنا إلى حمامَتِنا ونِـــصـــفُـــهُ فقَدِ**

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء،ص٨٥.

[2] عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص٥٤١.

**فَحَسّبوهُ فألفَوهُ كما حَـسَبتْ تِسعاً وتِسعينَ لم تَنقُصْ ولم تَزِدِ**[1]

وكرر الأعشى ربط الرقم مئة بعطايا الممدوح في أبيات مختلفة[2]، منها قوله:

**هو الواهبُ المئةَ المصطفاة كالنّخل زيّنها بالرّجَنْ**[3]

ويقول الحطيئة في ممدوحه:

**الواهبُ المائة الهجان معا لها وبرٌ مظاهر**[4]

ويقول النابغة الذبياني في ممدوحه:

**الواهبُ المائة المعكاء زينها سعدان توضِحَ في أوبارِها اللِّبَدِ**[5]

ويبدو من هذه الأبيات تسلل معتقد قديم إلى فكر مبدعها، مفاده أن أي عمل إنساني لا يأخذ سمة الكمال والإتمام إلا إذا وصل المئة،سواء كان ذلك في القتل[6] أو المنح والعطايا، فالشنفرى كمـــا تروي القصة الجاهلية الأسطورية صمم أن يقتل مئة من أفراد قبيلته وليس أقل وقبل أن يكمـــل الـــنفس الأخيرة قتله قومه، فلم تشأ الأسطورة إلا إن يكمل المئة وأكملها بعد أن مات. و بالطـــريقة نفـــسها أصـــر الـــشعراء الجاهليون على إتمام هذه المئة مما حمل هذا الرقم دلات أســـطورية عميقة، وليس الحال على هذا الرقم وحده في التراث الأسطوري الشرقي؛ فكثير من

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص٣٥، شراع: مجتمعة، الثمد: الماء القليل الذي يكون في الشتاء ويجف في الصيف، فقد: أي حسب، الزجاجة: أي عين مثل الزجاجة.

(2) الأعشى: الديوان ص ٢٠١، ٨٥، ١٦١.

(3) الأعشى: الديوان، ص٢١٠، الرجن: الإقامة على أكل العلف.

(4) الحطيئة، جرول بن أوس: الديوان، شرح أبي سعيد السكري، بيروت، دار صادر،١٩٦٧،ص٣٦، مظاهر: بعضه فوق بعض.

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص٣٤، المعكاء: الغلاظ الشداد، السعدان: نبت تسمن عليه الإبل، توضح: اسم موضع، اللبد: ما تلبد من الوبر.

(6) ينظر: عامر بن الطفيل: الديوان، بيروت، دار صادر ١٩٩٥م، ص١١٢( قتلنا منهم مئة بشيخ).

الأرقـــام تحمـــل دلالات عميقة كالرقم سبعة الذي يدل على عدد أيام الأسبوع، وعدد السماوات وعدد الحدائق المعلقة في بابل.

ينقل الشاعر الجاهلي في هذه الصور الإبداعية، الكثير من النماذج البدائية عن أسلافهم من الأمـــم الغابرة، عن طريق اللاشعور الجمعي، الذي اكتشفه يونج، بعد أن لاحظ ((وجود رموز تتكـــرر عبرحـــضارات متعددة، وأزمنة مختلفة، عرفها بكونها قوى نفسية هاجعة في اللاوعي الإنساني الجماعي، المغاير للاوعي الفردي، في تجاوزه تجارب الفرد الشخصية، إلى الموروث الإنـــساني العـــام))[1]، فتكـــرار بعض النماذج في كثير من الشعر الجاهلي، سواء كان ذلك في صور، أو مقدمات طللية، أوحتى ألفاظ وعبارات؛ يوحي بوجود أثر اللاشعور الجمعي في ذلك الإبـــداع الـــشعري، وهـــذا مـــا نلحظـــه فـــي تكرار صورة البكاء المصاحب لصورة الطلل المتكررة،إضافة إلى صورة المراة، وصورة كثير من الحيوانات المقدسة، التي ارتبطت بأساطير قديمة.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**اللاشعور الجمعي في لوحات الطلل**

لقد كان النموذج الطللي نمطا أسلوبيا واضحا في الإبداع الشعري الجاهلي، تكرر في معظم القـــصائد بـــشكل متقارب، مع وصف رحلة الناقة المشبهة بالثور الوحشي،واتخذ الوقوف على

[1] عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص١٧٦.

الأطـــلال شـــكل الطقـــس الجماعي حيث اعتاد الشعراء الجاهليون على استهلال قصائدهم به معبـــرين عن شدة ارتباطهم بذلك المكان الذي يصرون على بكائه وقوفا، لما يحمل في نفوسهم من هيبة وتقدير، مع أن الأولى أن يكون هذا المكان مبغوضا عندهم، لأن جدبه أدى إلى رحيل المحـــبوبة، فكيف نفسر إذن ذلك الارتباط بالطلل؟ وكيف نفسر اقترانه بالمرأة التي تعد مصدر الخـــصب البـــشري؟ وكيف نفسر تكرار الصور الشعرية في لوحات الطلل عند معظم الشعراء الجاهليين؟

كـــل ذلـــك يعيدنا إلى أفكار يونج عن اللاشعور الجمعي، فمن خلالها فقط يمكن تفسير ذلك التكرار الذي نجده في لوحات الطلل، فالنمطية والتكرار في الألفاظ والصور تعود إلى ترسبات فكـــرية فـــي اللاشعور الجمعي لدى الشعراء، فانعكست على نتاجهم الشعري الفني الذي يتناول حياتهم الجاهلية وتصوراتهم لجوانبها. ففي كل صورة من الصور المكررة في مشهد الطلل لا بد أن يكون هناك نموذج أصيل، قد نعجز عن البحث عنه بشكل كامل، ولكن الصورة التي تشكلت فـــي الـــنهاية هي نتاج اللاشعور الجمعي في ذهن الشاعر. نجد الشعراء في كثير من القصائد يكررون ربط الطلل بالوشم[1]، كما في قول زهير:

**ديار لها بالرَّقْمتَيْنِ كأنَّها  مَراجِع وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعْصَمِ[2]**

وقول طرفة:

**لِخولة أطْلالٌ ببُرْقَةِ ثَهْمَدِ  تَلُوحُ كَبَاقي الوَشْمِ في ظَاهِرِ اليَدِ[3]**

فما الذي جعل الشعراء يشبهون الطلل بالوشم؟ وما هي تلك الصلة التي تجمع بينهما؟ وربما يحق لنا أيضا أن نسأل عن السبب الذي جعل أجدادنا القريبين يلونون جلودهم بالوشم، وهل كان

---

[1] ينظر: المفضل: المفضليات ص ١١٤، ١٠٥، ابن ربيعة، لبيد: الديوان ص٢٠٩، ابن أبي سلمى: الديوان ص ١٥٢ .

[2] زهير بن أبي سلمى: الديوان ص ١٦.

[3] طرفة بن العبد: الديوان ص٣٢.

وضع هذا الوشم على وجوه النساء، للزينة فقط؟ وهل كان الرجال يضعون الوشم للزينة أيضا؟ يبدو أن الوشم عند القدماء مرتبط بدياناتهم القديمة، ((وإذا كانت بداية الدين عند القدماء هي نوع من الطوطمية التي ظهرت في الحياة البدائية، وكان لكل عشيرة أو أسرة طوطم معين تتخذه رمزا لها،ولتمييز أفراد الأسرة أو القبيلة؛ كان لا بد من وضع علامة معينة هي رمز ذلك الطوطم، وإذا كان هذا هو الأساس الذي ارتكز عليه الوشم فإن رواسبه قد بقيت إلى اليوم بعد أن تطور المجتمع البشري، وما تشبثُ الإنسان الحديث بالوشم إلا لأن الإنسان لم يستطع أن يتحرر تماما من تأثير ما يحيط به من أسرار الطبيعة))[١] وقد كان للوشم وظيفة جنسية أيضا، فكثيرا ما كان القدماء يدقون على أجسادهم صورة للمرأة التي عشقوها أو صورة لامرأة عارية، وهذا يدل على رغبة كامنة في النفس لامتلاك مثل هذه المرأة، ويرى فرويد أن هذه الرموز ذات علاقة وثيقة بالجنس[٢]. وما زال الناس يمارسون هذه العادة حتى وقتنا الحاضر. ومن هذه العلاقات الدينية والجنسية بين الناس والوشم يمكن أن نفسر سبب تشبيه الطلل بالوشم عند الشعراء الجاهليين، فقد آمن القدماء بقدرة الوشم على حمايتهم من أمور، وآمنوا أيضا بتأثيره على علاقاتهم الجنسية، مما دفع الرجال والنساء على التمسك به، وقد بقي هذا الاعتقاد بقدرات الوشم محفوظا في النفوس البشرية عبر اللاشعور الجمعي لينتقل من جيل إلى جيل. وقد دفع الاعتقاد بقدرته الشاعرَ الجاهلي إلى إخراج صورة الوشم رمز الجنس والخصب وربطه بالطلل الذي يحتاج إلى الخصب والحياة من جديد بعد أن رحلت عنه المرأة – في معظم لوحات الطلل – فربطُ الطلل بالوشم هو ربط بالخصب وطلب لتجدد الحياة، وربما تساعد اللغة في دعم هذا الاعتقاد؛ فيقال: أوشمت الأرض، إذا نبت فيها شيئا من النبات، وأوشمت السماء إذا بدأ البرق واقترب المطر،[٣] والعشب والمطر من مظاعر الخصب المرتبطة بالحياة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] سرحان، سمير: موسوعة الفولكلور الفلسطيني، ط٢، دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، ٧٦٧/٣

[2] المرجع السابق ٧٧٥/٣

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة "وشم.

وكثيرا ما يبدأ الشعراء بالتساؤل عن الطلل، أو الديار التي يفترض أنها مألوفة لديهم[١]،كما في قول عبيد:

**لمن طلل لم يعفُ منه المذانبُ فجنبا حِبرٍّ قد تعفى فواهب**[٢]

وقوله:

**لمن الدار أقفرت بالجناب غير نؤي ودمنة كالكتاب**[٣]

ولا يمكن أن تكون كل هذه التكرارات صدفة، في موضوع الطلل الذي ((لم يخرج عليه أحد إلا في الندرة، وكأنه طقس مقدس يبدأ به الشاعر قصيدته، ثم يتجاوزه إلى مايهدف إليه من أغراض)).[٤]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويلـــح الـــشاعر في هذه المقدمات على مناجاة الاصدقاء، وطلب العون منهم؛ (قفا نبك)، (وقوفا بها صحبي)، (خليلاي)، وامرؤ القيس يقف و (يبكي الديار كما بكى ابن خذام) ويرى في هذا البكاء شفاء له:

**وإنَّ شِفائِي عبرٌة مِهراقةٌ فهلْ عِندَ رَسْمٍ دارسٍ مِن مُعَوَّلِ**[٥]

ويقف الحطيئة باكيا على ديار محبوبته مستنزفا دموعه في هذا البكاء:

**وقفتُ بها فاستنزفتْ ماء َعبرتي بها العَينُ إلا ما كففتُ بِها طَرْفِي**[١]

---

[1] ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان ص ٦٥، ٧٦، ١٢٢، زهير بن أبي سلمى: الديوان شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق د فخر الدين قباوة ط١، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢،: ص ٧٦، ١٠٢، ١٥٢، ١٩٤، امرؤ القيس: الديوان ص ١٧٠، ١٦٢، المفضل: المفضليات: ص ١٠٥، ١٣٢، ٢٨١، ٣٤٥.

[2] عبيد بن الأبرص: الديوان ص٤٠.

[3] عبيد بن الأبرص: الديوان، ص ٤١.

[4] عبد المطلب، محمد: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس. ط١، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٦،ص٣.

[5] امرؤ القيس: الديوان ص ٣١.

ويظهر من استيقاف الشاعر للأصحاب وطلب مشاركتهم في البكاء أن دافعه وراء ذلك همّ جماعـــي وليس شخصيا، فمن السخف أن يشرك الشاعر أصحابه للبكاء على محبوبته كما قال نقـــاد العرب إنما يحمل الشاعر هما جماعيا، يتمثل بالبحث عن الخصب، والخوف من الجدب والمـــوت، وهو لا يتوقف عن وصف مشاهد الخراب والدمار التي تركت وراء قبيلة المحبوبة، وكان الأولى بدلا من هذا البكاء والوقوف، أن يلحق بها، وهذا ليس أمرا صعبا، إن كانت امرأة حقيقـــية. وقد ارتبطت جذور البكاء بالموت والخراب مذ أقدم العصور، خاصة البكاء الجماعي الـــذي يـــضم مجموعة من الناس، حتى إن هذه العادة بقيت منتشرة كحرفة للنساء عرفن باسم (الندابات) إلى عصور متأخرة خاصة في مصر، وكان يسبق البكاء الجماعي والنواح، جنازات نـــسائية راقصة،[٢]ارتبطت بجذور طقسية قديمة، وربما يكون الرقص قد حل محل الشعر فيها، فالبكاء على الأطلال أشبه بطقوس يؤديها الشاعر فنيا في قصيدته، متمنيا عودة الخصب والحياة إلى ذلك المكان، وربما يفسر هذا، تلك التحية الجاهلية التي كان يحيي بها الشاعر الطلل (ألا عم صباحا أيها الربع وانطق)[٣] (ألا عم صباحا أيها الطلل البالي)[٤]، ولفظة (عم) هي إحدى أسماء الإلـــه (ود) القمـــر عـــند القتبانيـــين أو العمونيين[٥] وهو إله الخصب والثور حيوانه المقدس، والصباح يذكرنا بنجمة الصباح الزهرة، فيظهر بذلك تسلل دلالات الخصب على صورة الطلل المتكررة في الإبداع الشعري الجاهلي، وقد ينتصر الشاعر للطلل بصورة المطر المنهمر، يقول النابغة:[٦]

**اَهاجَك من أسماءَ رسمُ المنازِلِ  بروضةِ نعْميٍّ فذات الأجاوِلِ**

---

(1) الحطيئة: الديوان، بيروت، دار صادر ,س١٩٦٧، ص١٣١.

(2) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص١٢٠.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص١٣٤.

(4) السابق،ص١٣٣.

(5) عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور ص٧١.

(6) الذبياني، النابغة: الديوان، ص ٩٢.

**إذا رَجَفَتْ فيهِ رَحَىً مُرْجَحِنَةٌ تَبَعَّقَ ثَجّاجٌ غزيرُ الحوافِلِ**[1]

ونلاحظ في صورة السحابة الرحى، جذورا لأسطورة الطاحونة المشهورة، التي تخرج القمح أو الغذاء بمجرد دورانها، فكل هذه الصور الطللية تحمل في ثناياها مظاهر الخصوبة والابتهالات الدينية التي تطلب الخصب، وقد سقطت من اللاشعور الجمعي للشاعر كي تشكل صوره الشعرية، وقد جعل كل هذا، الوقفة الطللية من ((التراث الحضاري العظيم للمجتمع العربي في العصر الجاهلي، وهي فن خاص بهم وحدهم لم يشركهم فيها شعب من شعوب الأرض، وهي سر كبير من أسرار الشعر الجاهلي، فيها إرادة الأمة وطموحاتها ومشكلاتها وتراثها الحضاري، ولا يتبدى نشاط العقل في العصر الجاهلي في فنون الشعر الأخرى كما يتبدى في الوقفة الطللية؛ لأنها مظهر خلاق وقدرة إبداعية لنشاط الفكر، الذي يحاول أن يتفهم العالم ويعبر عنه تعبيرا فنيا راقيا))،[2] ومن المفيد أن نتذكر، أن التراث الحضاري العربي القديم قد ارتبط بالأساطير وعالم الجن وشياطين الشعر، وقد انعكس هذا في المقدمات الطللية الجاهلية.

**اللاشعور الجمعي في لوحات الغزل**

---

[1] رحى مرجحنة: السحابة المستديرة الثقيلة، تبعق: انبعج بالمطر، الثجاج: الذي يصب الماء، الحوافل: جمع حافلة وهي السحب الممتلئة بالماء.

[2] أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي ط١، عمان- دار عمار، بيروت- دار الجيل، ١٩٨٧م، ص ١٣١.

اقتــرن ذكر المرأة بالطلل في معظم القصائد الجاهلية، إضافة إلى مقاطع الغزل المنفصلة عــنه، وكما هو معروف فإن الرأي السائد عند القدماء والمحدثين من النقاد، أن هذه المرأة التي اقترنت بالطلل ومغامرات الشعراء المتعددة ليست امراة حقيقية في الأغلب، وقد توجه كثير من الدارســين الذين اعتمدوا المنهج الأسطوري في دراستهم، إلى أن هذه المرأة تمثل امرأة مثالا، تحمــل رمــوزا وأبعادا دينية عند الجاهليين، ويرى الدكتور علي البطل أن صورة المرأة التي وصفها الجاهليون ((إنما هي قضية مترسبة عن معتقد ديني موغل في بدائيته، فمن كمال صورة المــثال المعــبود أن يكــون متصفا بالصفات التي تؤهله لأداء وظيفته التي عبد من أجلها))[1]، ويمكن على الأقل أن نلاحظ من خلال صورة المرأة إصرار الشاعر الجاهلي على إبراز سمات الخــصب والأنوثة فيها، إضافة إلى تشبيهاتها الدائمة، بالأشجار والأغصان، وبعض الحيوانات المقدسة، وأهمها الغزال الذي كان مع الحمام، من أهم الحيوانات المقدسة للعزى ( الزهرة، نجمة الصباح) إلهة الجنس والإخصاب عند العرب[2]، وقد انتشرت عبادتها في بعض القبائل العربية، يقول الحطيئة في وصف النساء بالغزلان:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**من البِيضِ كالغِزْلانِ والغُر كالدُمى  حِسانٌ عليْهِنَّ المعاطف والأُزُرُ**[3]

ويقول امرؤ القيس:

**وماذا عَلَيْهِ أنْ ذكرت أوانِساً  كَغُزْلانِ رَمْلٍ في مَحاريبِ أقْيالِ**[4]

ويــشبه امرؤ القيس غزارة شعرها بقنو النخلة، تلك الشجرة التي وحد الفنيقيون بينها وبين إلهة الإخصاب والجنس، عشتروت أو عشتار[5]، يقول:

---

[1] البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آواخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها، ط١ دار الأندلس، ١٩٨٠، ص ٥٨.

[2] عبد الحكيم، شوقي، موسوعة الفلكلور ص٤٨٦.

[3] الحطيئة: الديوان ص١٠٠.

[4] امرؤ القيس: الديوان، ص ١٤٢، والأقيال: مفردها قيل وهو الملك، دون الملك الأعظم.

[5] عبد الحكيم، شوقي، موسوعة الفلكلور،ص٦٦٥.

**وَفْرعٍ يَزِيْن المتنَ أسودَ فاحِمٍ  أثيثٍ كَقَنوِ النّخلةِ المُتَعَثْكِلِ**[1]

ويشبه الحطيئة شعرها بالنبات الغزير كثير الأغصان:

**تفرقُ بالمِدْرَى أَثيثاً نباته  على واضحِ الذفرى أسيل المقلد**[2]

ويشبهها النابغة بالغصن اللين الطري:[3]

**صَفراءُ كالسِّيراءِ أُكمِلَ خَلقُها  كالغُصنِ في غُلَوائِهِ المتأوِّدِ**[4]

ويذكر الطفيل الغنوي غناء الحمام فوقها:

**يغني الحمام فوقها كلَّ شارقٍ  غناء السُّكارى في عريشٍ مُظَلَّلِ**[5]

وفي أبيات أخرى يذكر النابغة وقوفه على الطلل واصفا غرابة دار المحبوبة وخرابها بعد رحيلها، فهي في نظره من يجلب العمار والحياة لهذه الديار، ثم يتمنى لها السقيا والرعاية، ومن هذه الأبيات:

**عوجوا فَحيّوا لنُعمٍ دمنَةَ الدارِ  ماذا تُحَيّونَ من نُؤيٍ وأحجارِ**

**أقوى واقفَرَ من نُعْمٍ وغيّرَه  هُوجُ الرّياحِ بهابي التُّربِ مَوّارِ**

**وقفتُ فيها سراةَ اليومِ أسألُها  عن آلِ نُعــمٍ أمُوناً عبرَ أسفار**

**فاستَعْجَمَتْ دارُ نُعْمٍ ما تُكَلِّمنا  والدّارُ لو كَلّمَــتنا ذاتُ أخـــبارِ**

**فما وَجَدَتُ بها شيئاً ألوذُ به  إلا الثُّمـــامَ وإلا موْقَدَ الـــنارِ**

---

(1) امرؤ القيس: الديوان ص٤٤.

(2) الحطيئة: الديوان، ص٤٦.

(3) النابغة الذبياني: الديوان ص٣٩.

(4) السيراء: ثوب من حرير فيه خيوط، غلواء الغصن: طوله وارتفاعه، المتأود: المتثني من النعمة واللين.

(5) – الطفيل الغنوي: الديوان ص ٦٤.

وقد أراني ونُعماً لاهِيَينِ بها والدّهرُ والعيشُ لم يَهْمُمْ بإمـــرارِ

أيامَ تُخْبِرُني نُعْمٌ وأُخبرُها ما أكتُمُ الناسَ من حاجي وأسراري

لولا حَبائِلُ من نُعْمٍ عَلِقْتُ بها لأقْصَرَ القَلبُ عَنـــــها أيّ إقـــصارِ

فإن أفاقَ لقد طالتْ عَمايَتُه والمرؤُ يُخْلِقُ طورا بعدَ أطــوارِ

نُبِّتُ نُعْمَاً على الهِجرانِ عاتِبَةً سَقياً ورَعياً لذاكَ العاتِبِ الزّاري[1]

يقرن النابغة في الأبيات السابقة، بين المرأة والطلل كعادة الشعراء الجاهليين ويؤكد على حاجته الملحة لها، وتأثيرها على الديار التي رحلت منها، حيث أدى هذا الرحيل إلى إقفار الديار وخرابها، أي أن حضورها هو سبب العمار، وهذا يثبت أن سمة الخصوبة، هي التي دفعت الشاعر الجاهلي إلى ربط المرأة بالطلل، فقد كانت المرأة تمثل مصدر الخصوبة والحياة في الفكر الديني القديم، وعبدت وقدست بسبب ذلك، وقد خرجت من أعماق الشعراء مظاهر عبادتها القديمة، فشكلت سلاحا فنيا من أجل استحضار الخصب والنماء. والطلل المدمر الخرب، شبيه بالدار التي تخلو منها المرأة، وهذا ما يدفعنا لا شعوريا إلى القول لمن وقع في خلاف مع زوجته " لا تخرب بيتك " فالخراب مقترن برحيل المرأة في أذهاننا حتى هذه الأيام.

ويلفت النظر في لوحات الغزل الجاهلية تلك الإباحية والأوصاف الحسية التي لا تراعي أي نوع من أنواع الحشمة، حيث يعمد الشعراء إلى وصف أدق التفاصيل في جسد المرأة، إضافة إلى تفصيل أحداث اللقاءات التي تمت بينهم وبين معشوقاتهم، وعلى الرغم أن المجتمع الجاهلي كان وثنيا، إلا أن الأخبار تجمع على تمسكه بفضائل الأخلاق والدفاع عن العرض وحمايته،

---

[1] النابغة الذبياني: الديوان، ص٤٨ وما بعدها، عوجوا: قفوا، دمنة الدار: ما اجتمع من آثار الديار، أقوى: خلا، هوج الرياح: شدتها، هابي الترب: سافيه، موّار: يجيء ويذهب، سراة اليوم: وسطه، أمون: ناقة قوية، عبر أسفار: لا يزال يسافر عليها، استعجمت: عيت عن الجواب، الثمام: نوع من النبت دقيق، لم يهمم: لم يعزم ويقصد، امرار: من أمرّ العيش صار مرّا، حبائل: الواحدة حبالة وهي الشرك، أقصر: كفَّ وانصرف، العماية: الضلالة، الطور: الحال، يخلِق: يتغير، الزاري: الغاضب.

حتى إن القبائل كانت ترفض من أبنائها المغالاة في شرب الخمر وممارسة الأعمال السيئة، وكان الناس يتعففون عن تزويج بناتهم للشعراء إذا تغزلوا فيهن بالشعر صراحة، فكيف نفسر بعد كل هذا تلك اللوحات الغزلية الصريحة، التي حفلت بها القصائد الجاهلية؟!

لقد عبد العرب الكواكب والنجوم وكانت عبادة الزهرة من أهم العبادات التي عرفها العرب القدماء، واتفقت الدراسات أن العزى إلهة الجاهلين كانت تمثل الزهرة، وقد عرفت الزهرة بأسماء عديدة، فهي "إنانا" عند السومريين،" وعشتار" عند البابليين والأكاديين، و"أنايتيس" عند الآشوريين، و"عناة"عند الكنعانيين، و"عشيرة" أو "أثيرة" عند الفنيقيين، وعشتروت عند العبرانيين، و"أفروديت" عند الإغريق، و" فينوس" عند الرومان، و"إيزيس" عند المصريين، و"أناهيد" عند الفارسيين.[١] وكانت الزهرة إلهة الجمال والحب، وتقوم عبادتها على استباحة المنكرات وارتكاب القبائح الناشئة عن روح العشق في الطبيعة البشرية، وقد مثلت في معظم الأمم بصورة امرأة عارية[٢] وقد مثلت الزهرة أيضا إلهة الخمر وإلهة الحرب، حيث كانت إلهة دموية تقدم لها القرابين، وعرفت باسم نجمة الصباح،[٣] ولذلك ارتبط شرب الخمر، وكذلك الغارات بالصباح[٤]، في الشعر الجاهلي.

إن وصف الشعراء للمرأة في القصائد الغزلية متصل بتلك العبادة القديمة للزهرة، ولا يعني هذا أنهم كانوا يعبدون الزهرة بهذه العلاقات النسائية، مع أن ذلك ممكن، ولكن الأغلب أن صورة المرأة التي نجدها في الشعر الجاهلي، بكل ماتحمله من مظاهر الخصوبة، قد سقطت إلى ذهن الشاعر عن طريق اللاشعور الجمعي، فكان معظم الشعراء الجاهليين يستحضرون الصور

---

[1] د. الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد١٥/٢٠٠١م/ص١٤٨، وينظر، د. الحوت، محمود سليم: في طريق الميثولوجيا عند العرب،ط١، بيروت، مطبعة دار الكتب، ١٩٥٥م، ص ٨٨.

[2] د. الحوت، محمد سليم: في طريق الميثولوجيا، ص٨٨.

[3] د. زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم ص١١٦.

[4] ينظر: ابن الطفيل، عامر: الديوان ص ٦٧، ٩٤، ١١٧، الغنوي، الطفيل: الديوان ص ٦٧، الأعشى: الديوان ص ١٥، ٥٩.

نفسها، ويركزون على مظاهر الخصوبة والجنس والإباحية، فقد مارس أجدادهم مظاهر عبادة الزهرة ((وارتبطت عبادتها بالعاهرات، المقدسات المعروفات بالعشتاريات، ومن طقوس عبادتها البغاء المقدس، الذي كان يقام في معابدها مددا للقوة الإخصابية الكونية، ودعما لها، وذلك لإخصاب الطبيعة والأرض، وللمحافظة على استمرارية الوجود، وتواصل الحياة))[1] ولابد أن تصل إليهم بعض مظاهر هذه العبادة، إما عن طريق اللاشعور الجمعي، وإما عن طريق التوارث، وما نجده من تكرار كبير لصور المرأة في شعر الغزل الجاهلي، يرجح أنها من نتاج اللاشعور الجمعي.

والأمر نفسه ينطبق على ارتباط صورة المرأة ببعض الحيوانات المقدسة كالغزال، فلا بد أن هناك روابط دينية جمعت بين المرأة والغزال في التفكير الديني القديم، عندما كان الطوطم أساسا في تلك العقائد الدينية، ثم بعد ذلك ((تفتت الطوطم في مجموعة من الصور المجازية، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر من ثقافة بيئته، وتقوّم استاطيقيا بمقدار ما يعطي أسلوبها من إيحاءات قد لا يقدر على استقطابها التفكير المنطقي، فيكون ثدي المرأة كأنف الغزال، وتكون لثتها مسودة كلثته حتى لتصبغها بالإثمد، كما تكون حانية رقيقة مثله.))[2]ولا بد أن كثيرا من هذه الصور قد وصلت إلى ذهن الشاعر عن طريق اللاوعي البشري الجماعي، الذي وافق بين الصور الشعرية لدى الكثير من الشعراء الجاهليين.

**اللاشعور الجمعي في لوحات الرحلة**

---

[1] د. الديك، إحسان: صدى عشتار في الشعر الجاهلي، مجلة النجاح للأبحاث، مجلد١٥/٢٠٠١م/ص١٥٩.

[2] زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص١٢٤.

اشـــتملت معظم القصائد الجاهلية على مقطع يذكر فيه الشاعر رحلته على الناقة، أو يذكر رحلـــة الظعـــائن التي تحمل المحبوبة الراحلة، وقد تعرض النقاد القدماء والمحدثون لموضوع الـــرحلة، وحاولوا تفسيره وذكر أسبابه، واكتشاف رموزه، ولا يهمنا في هذا البحث دراسة هذه الأمـــور، إنما الغرض أن نبحث في دور اللاشعور الجمعي، في تكرار صورة الناقة والظعائن فـــي معظـــم القصائد الجاهلية على النسق نفسه[١]. ومن هذه الصور تشبيه الناقة بالبناء الكبير المرتفع[٢]، قال الطفيل الغنوي:

**وقد سَمِنَت حتى كأنّ مخاضها مجادل بَنّاء تطان وترفع[٣]**

وشبهها آخرون بالسفن العائمة في البحر[٤]أو بأشجار النخيل الباسقة[٥]، والجامع بين الناقة والبناء والسفينة، والنخلة، هو الضخامة والقدرة التي أرهبت الإنسان الجاهلي، وفي تشبيه الناقة بالسفينة ما يذكرنا بنظرة الإنسان القديم إلى البحر الذي كان يعتقد أن الشمس تغيب فيه ثم تظهر في الصباح لتمنح الخصب والحياة، ورحلة الشاعر أو الظعائن تهدف إلى البحث عن الخصب والحياة، والنخلة شجرة عشتار إلهة الخصب والجمال، فهل كان الشاعر يستدعي من أعماقه صور الخصب التي تماثل وظيفة الظعائن التي ترحل بحثا عن الخصب والكلأ والماء؟

وتتكرر صورة الناقة حيوان العرب المقدس، مرتبطة بالثور رمز الإله القمر في الأساطير القديمـــة، وقد كانت النماذج الشعرية التي تناولت الناقة والثور متشابهة، وقد لاحظ الجاحظ كما مـــر ســـابقا صـــورة الثور والكلاب، التي أخذت نمطا إبداعيا خاصا في الشعر الجاهلي، فهذه الـــصور المكرورة((نماذج أصلية طالما تجسدت بصيغ مختلفة ومتعددة، في الأساطير والآداب

---

(1) ينظر مثلا ديوان بشر بن أبي خازم ص ٣٥، ٨٢، ١١٠، ١٥٨، ١٦٨، ١٩٥.

(2) ينظر: زهير بن أبي سلمى: الديوان ٢٧٦، أوس بن حجر: الديوان ص ٢، و الفصل الأول من البحث ص ٦٢.

(3) الغنوي، الطفيل: الديوان ص٨٥.

(4) ينظر: ابن أبي سلمى، زهير: الديوان ص ٩٧، ١٢٨، ٢٠٢، ابن الأبرص، عبيد: الديوان: ٤٧، ابن أبي خازم، بشر: الديوان ص٣٥، المفضل: المفضليات:ص ٢٢٧.

(5) ينظر: ابن أبي سلمى، زهير: الديوان ص ٢١٤، ابن أبي خازم، بشر: الديوان ص ١٣٠، ١٩٦، المفضل: المفضليات: ٢٣٨.

الإنـــسانية))[١] فلا يمكن أن يصور الشاعر الثورو قد (أطاع له نبات غيث من الوسمي مبكار)، دون أن تتسلل جذور التقديس والقوة التي اتسم بها هذا الحيوان إلى ذهن الشاعر الجاهلي:[٢]

**مُجَرَّسٌ وحَدٌ جَأبٌ أطاعَ لَهُ نباتُ غَيثٍ من الوَسميّ مِبكارِ[٣]**

ونلاحـــظ أن الـــشاعر خـــص الثور بالبكر من المطر ونباته، وصورة البكر تحمل أبعادا أســـطورية متـــنوعة في الجذور الإنسانية القديمة، حتى أن بعض الشرائع التي سنت التضحية بالأبناء والأشخاص اشترطت بالضحية أن تكون بكرا[٤]. ويرى الدكتور عبد الجبار المطلبي، أن صورة الثور ((إنما هي تطور لترانيم أو ملاحم أو " تفوهات " دينية قديمة، تتصل بقدسية الثور ومـــا كان يرمز إليه من الخصب والمطر، والاتحاد به بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينيا بـــل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين، تقاليد أدبية وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت، يستطيع الملم بأصولها فهمها والنفاذ إلى ايحاآتها ومراميها))[٥]

وارتبط لون الظعائن بلون الدم عند الشعراء الجاهليين، فقال زهير:

**علون بأنماط عِتاقٍ وكلّةٍ وراد حواشيها مشاكهة الدم[٦]**

وقال بشر:

**عليهن أمثالٌ خدارى وفوقها من الرّيط والرّقم التهاويل كالدّم[٧]**

---

[1] عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص١٧٩.

[2] النابغة الذبياني: الديوان، ص٥٢.

[3] المجرس: الخائف لسماعه صوت الإنسان؛ أي صوته، وحد: وحيد، جأب صلب وشديد، الوسمي: أول المطر.

[4] عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور، ص١٦٩.

[5] المطلبي،عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، العراق منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد،١٩٨٠م، ص ١٠٧.

[6] زهير بن أبي سلمى: الديوان ص ١٩، أنماط: مفارش، كلّة: الستر

[7] بشر بن أبي خازم: الديوان ص١٩٣، أمثال: مفارش صوف ملونة واحدها مثال، الريط: واحدها ريطة وهي الملاءة.

وقال الحطيئة:

**وعَالَيْنَ رَقْمَاً فوقَ عَقْمٍ كأنّه دَمُ الجوفِ يجري في المذارع واشِلُهْ**[1]

فاللاشعور الجمعي لدى الشاعر يسعفه بصورة الدم الذي يمثل رمزا للحياة، وتمثل إراقته رمزا للموت أو القربان الذي يقدم للآلهة، والشاعر يعي أن رحلة الظعائن تهدف إلى البحث عن الحياة، ونظرة الشعراء إلى الظعائن واحدة، ولهذا نجد خطابهم لها متشابها في الطريقة والألفاظ، فنجدهم مثلا يكررون الخطاب بقولهم ((تبصر خليلي))[2]، كما قال طفيل الغنوي:

**تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن تَحمَّلْن أمثال النِّعاجِ عقائله**[3]

وعندما يتسع التكرار بهذه الطريقة التي تنتج نماذج موحدة عند الشعراء، في الصور والقوالب اللفظية، يجب أن نتنبه إلى دور اللاشعور الجمعي في استحضارها، فلا يمكن أن نتهم هؤلاء الشعراء بسرقة الصور من بعضهم بعضا، فمهما حصل ذلك لن يصل إلى هذا الحد، وإن كان الأمر تقليدا واحتذاء، فكيف يقبل المتلقي الجاهلي على هذه القصائد ذات الصور المكررة برغبة واحترام؟! إذ لا بدّ أنها وافقت ذوق المتلقي الجاهلي، الذي يعي في أعماقه مدلولات هذه الصور ورواسبها الدينية والفكرية.

إن إصـــرار الشاعر الجاهلي في إبداعه على تكرار نماذج موحدة، يحمل في ثناياه دلالات عميقة لا يمكن أن تكون أسلوبا فنيا فحسب، فالمقدمة الطللية تكاد تكون واحدة، والمرأة في جميع الصور الشعرية هي ومتعلقاتها واحدة، ولوحات الفرس والثور والناقة تتشابه في جميع القصائد الجاهلية. ووقوف الشعراء على الأطلال، أو في انتظار المطر والبرق متكرر بالصورة نفسها، وهـــذا يزيد من قوة اعتقادنا، في أن هذه الصور كانت موجودة بصورة أخرى عند أمم مختلفة

---

(1) الحطيئة: الديوان، ص٧٨، رقم وعقم: ضربان من الوشي الأحمر.

(2) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان ص٨٨، ٤٧، بشر بن أبي خازم: الديوان ص ٤٠، زهير بن أبي سلمى: الديوان ص١٩، ٢١٤.

(3) الطفيل الغنوي: الديوان ص ٨٢.

قديمـــة، لا تربطها ببعضها أية صلة. وقد تسللت مثل هذه الصور عبر اللاشعور الجمعي، إلى الشعراء الجاهليين وسكنت في أشعارهم، ثم قلد الشعراء بعضهم في هذه الصور والمشاهد التي انسجمت مع لاوعيهم الفردي والجماعي، فقلدوها جميعا حتى صارت فنا شعريا منظما ومكتسبا مع مرور الزمن، حتى أمكن القول بعد ذلك أن ((الطلل، والمرأة، والناقة، وثور الوحش، وحمار الـــوحش، والمطر وغيرها، إنما هي كيانات تآلفت لترفد مضامين القصيدة العربية قبل الإسلام بالعمق والغنى الفني))[1] ولا يعني هذا أن الشاعر كان يتتبع هذه النماذج البدائية، ويوظفها في شـــعره؛ إنمـــا كانت تأتي في إبداعه الشعري عبر لاوعيه الجماعي، مع أن الشعراء قد وظفوا بعـــض الأســـاطيروالمعتقدات التي مارسوها في أشعارهم. فعندما تخرج المظاهرات في جميع أنحاء العالم، عند جميع الأمم بما فيهم العرب هذه الأيام وتحرق صور الأعداء وأعلامهم، أو تكسر تماثيلهم في مراسم جماعية هائلة؛ لايكون ذلك عن علم من المتظاهرين إلا ماندر إن أهل العـــراق القدامـــى كانـــوا يحرقون صور وتماثيل الأعداء: "أيها اللهيب اللاظي، يا ابن السماء المقاتـــل.. احرق الرجل والمرأة اللذين قد سحراني"، ولا يعلمون أن الفراعنة المصريين كانوا يكـــسرون أوانـــي وتماثـــيل الأعداء التي كتبت اسماؤهم عليها وتسمى هذه النصوص نصوص اللعنة،[2]ولكن هذه العادات قد وصلتنا عبر اللاشعور الجمعي من أجدادنا الغابرين، لتجمعنا بتلك ((الصور ذات الصيغة البدائية التي تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نـــسجت في ثوب جديد، والفنان حين يفعل ذلك يستعيد تلك الصور، إنما يتسلل إلى رحم الحياة التي يقر فيها الجميع والتي تشكل إيقاع الوجود الإنساني))[3]ويكون الفنان الشاعر بهذا، قد شكل فنا أزليا يمتلئ بالرموز الحية التي تزيد من عمله حيوية، ومن أفكاره عمقا وصدقا.

ولا بـــد أن نلاحظ أن الشاعر الجاهلي كان أقرب عهدا منا، من تلك الأساطير والمعتقدات القديمة، بالرغم من بعدها الساحق عنه أيضا، أي إن وجود جذورها، أووجودها نفسها باعتبارها

---

[1] الحديتي، بهجت عبد الغفور: مجلة المورد، عدد١/مجلد٢٥، ١٩٩٧، ص١٢.

[2] زايد، عبد الحميد أحمد: من أساطير الشرق الأدنى القديم، ص ٢٠٠.

[3] أحمد، عبد الفتاح: التفسير الأسطوري للأدب، ص٢١.

معــتقدات جاهلية، ليس بالأمر الغريب، خاصة ونحن نعلم أن الإنسانية في زمننا هذا ما زالت تعتقد ببعضها وتمارسه، عن ثقة وتصديق، فكم من شخص يطلب منه العراف تغيير اسم طفله لإبعــاد المرض عنه، وهذا شاع في قرانا الفلسطينية إلى عهد قريب وهم بذلك يرسخون ذلك المعــتقد القــديم الذي يرى أن الإنسان يتمثل في هذا الكون باسمه لا بشخصه، فإن غير الاسم تاهــت الأرواح المسببة للمرض عن الشخص فتشافى. وإن كان الجاهلي قد حظي بكم من هذه الأساطير باعتبارها معتقدا دينيا راسخا؛ فإن تأثر الشاعر بها في إبداعه سيأخذ أشكالا أخرى لا تــرتبط باللاشعور، وبهذا يمكن أن يحمل الشعر الجاهلي النموذج البدئي الأصيل، والأسطورة التي يعيشها ويعتقد بها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الثاني: دور الدين والأسطورة في الإبداع الشعري الجاهلي:

### ١- الديانات والمعتقدات الجاهلية

عــندما نتحدث عن الدين والأسطورة عند الجاهليين، يجب أن نتنبه إلى أن ما نسميه اليوم أســطورة كــان معتقدا راسخا في أذهانهم، ومن هنا؛ فالدين والأسطورة كلمتان تشكلان معنى واحدا في دراسة المعتقدات الجاهلية، إذا استثنينا من كان على ديانة سماوية منهم، وينطبق هذا على دراسة تأثير هذه الأساطير في الشعر،و((لهذا وجب على من يتقصى الفن أن يتقصى الدين، وهــو قادر على أن يلاحظ شدة ارتباط أحدهما بالآخر على مدى التاريخ... منذ عرف الإنسان حــياة الجماعــة... وفي هذه الحال يجب أن نمزج الدين بالأسطورة حتى كأنهما حقيقة واحدة، فيكون الفن عدتها أو تكون هي عدته))[1] فبما أن الشعر فعل بشري، فهو مرتبط لا محالة بثقافة الشاعر، ورهن لعوامل مختلفة صنعت هذه الثقافة، وأهمها الدين والمعتقد، ويجب أن يذكر هنا، كــيف كــان فعــل الــدين الإسلامي في الشعر العربي، وكيف توجه الشعر إلى خدمة الدعوة الإســلامية، إضــافة إلــى تغيير كبير في أغراضه وخصائصه الفنية، مقارنة بتلك الخصائص والأغراض التي تميز بها الإبداع الشعري الجاهلي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تأثر الأدب العربي بالمعتقد والدين، كما تأثرت آداب الأمم الأخرى بمعتقداتها، فليس الأمر حكــرا على العرب وحدهم، ومن ذلك ما نجده في إلياذة هوميروس اليونانية، ومهابهارتة الهند، فالدين من أهم دوافع الإبداع، خاصة عند المجتمعات القديمة، التي افتقدت عقيدة سماوية تجيبهم عن كثير من التساؤلات، التي أهمها قضايا الحياة والموت، مما زاد في إبتداعهم للأساطير التي دخلــت إبــداعهم الشعري، في محاولة جديدة لإشباع رغباتهم عن طريق الفن، فلا يمكن إغفال الــدور البارز الذي لعبه المعتقد الجاهلي في عملية الإبداع الشعري، خاصة أن الشعر نفسه قد احتل مكانة كبيرة في نفوس الجاهليين، تكاد تشبه مكانة معتقداتهم الدينية.

اتجهــت المعتقدات الدينية عند عرب الجاهلية إلى عبادة الأوثان، ومظاهر الطبيعة بأشكالها المخــتلفة، فيما عرف بالطوطمية، فآمن العرب أن هناك قوى إلهية خارقة، تكمن وراء مظاهر الطبــيعة كالــشمس، والقمــر، والــشجر، والحيوان، والأصنام في مرحلة متأخرة من العصر

[1] زكي، أحمد كمال: الأساطير، ط٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م ص١٣٨.

الجاهلـــي.، وقـــد أخبـــر القـــرآن الكـــريم عن عبادة أهل اليمن للشمس مع ملكة سبأ في قوله تعالى((وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله))[١]، ولا غرابة في عبادة الشمس عند هذه الأمـــم، ((فهـــي أول الأجـــرام السماوية التي لفتت أنظار البشر إليها، لتأثيرها المادي في حياة الإنـــسان والحيوان والنبات، فألّهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد وقدموا لها القرابين))[٢]. وقد ذكـــر الشعراء الجاهليون الشمس كثيرا في أشعارهم، دون أن يرتبط ذلك بذكر عبادتها مباشرة، وكثيرا ما ارتبطت الشمس بالمرأة كما ارتبط بها الغزال، وكثيرا ما وظف الجاهليون الشمس في أشعارهم للدلالة على القوة والعظمة أو الصعوبة، قال أبو ذؤيب الهذلي:

**ولو أنني استودعته الشمس لارتقت إليه المنايا عينها ورسولها**[٣]

و حظـــي الغزال الذي أكثر الشعراء من تشبيه المرآة به بمكانة دينية كبيرة عند الجاهليين، يثبت ذلك أن عبد المطلب بن هشام قد وجد تمثالي غزال من ذهب عندما حفر بئر زمزم،وجعل أحـــدهما صـــفائح ذهب في باب الكعبة وحفظ الآخر داخلها[٤]ولا تصنع التماثيل أو توضع في الكعبة، إلا إن كانت تمثل معبودات لأصحابها في ذلك الوقت، وبهذا لابد أن تحمل صور الغزال في الشعر الجاهلي دلالات دينية خاصة، لاسيما صور تشبيهه بالمرأة، التي كانت تشبه بالشمس وتقرن بها.

وبالـــرغم مـــن وصول اليهودية والمسيحية إلى بعض مناطق العرب، فأن الدكتور شوقي ضـــيف يبدي تحفظه على إطلاق وصف الموحدين على العرب في ذلك الوقت، فالوثنية غالبة علـــيهم،[٥]ولعـــل الـــشعر فـــي العـــصر الجاهلي خير مثال على ذلك، إذ ذكر الشعراء أوثانهم

---

[1] سورة النمل، آية: ٢٤.

[2] عبد الرحمن، ابراهيم: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول،مجلد١ عدد٣، ١٩٨١م،ص١٢٩.

[3] ديوان الهذليين، ط١، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥م،٣٣/١.

[4] المسعودي: مروج الذهب، ج٢ ص١٠٣.

[5] ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، ص٨٩.

ومعــتقداتهم وأفكارهم الوثنية المختلفة، فذكروا اللات والعزى وهبل، التي عدت الآلهة الرئيسة عندهم، يقول زيد بن عمرو بن نفيل بعد أن ترك عبادة الأوثان:

**تركتُ اللاتَ والعزى جميعاً كَذلك يَفْعَلُ الجَلْدُ الصَّبُورُ**

**فلا العُزّى أَدِينُ ولا ابنتيها ولا صَنَمي بني غنمٍ أَزورُ**

**ولا هُبَلاً أزورُ وكان رباً لنا في الدهرِ إذْ حِلْمي صغيرُ**[1]

وقد اختلطت الثقافة الشرقية مع الثقافة اليونانية، مما شكل فكرا دينيا متشعبا دمج بين الفكر الوثنـــي اليونانـــي والمعــتقدات الــشرقية، خاصة بعد بناء مدرسة الأسكندر الأكبرسنة(٣٢٣ ق.م)[٢]ويبدو أن هذا الفكر قد طغى على المنطقة بأسرها.

سيطرت العبادة الوثنية على فكر الجاهليين مع عبادة الطبيعة بأشكالها المختلفة، إضافة إلى اعتناق المسيحية واليهودية في بعض المناطق، وهذا يدل على تشتت كبير أخبر عنه المسعودي فـــي قوله: ((فمنهم الموحد المقر بخالقه المصدق بالبعث والنشور،... وكان من العرب من أقر بالخالق وأثبت حدوث العالم، وأقر بالبعث والإعادة، وأنكر الرسل، وعكف على عبادة الأصنام، وهم الذين حكى الله عزوجل قولهم: ((ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى))[٣] وهذا الصنف هم الذين حجوا إلى الأصنام وقصدوها، ونحروا لها البدن ونسكوا لها النسائك، وأحلوا لها وحرموا. ومـــنهم من أقر بالخالق وكذب بالرسل والبعث ومال إلى قول أهل الدهر... ومنهم من مال إلى الـــيهودية والنـــصرانية، ومنهم المار على عنجهيته الراكب لهجمته. وقد كان صنف من العرب يعبدون الملائكة))[٤] ويبدو أنه يشير في عبارته (المار على عنجهيته الراكب لهجمته)، إلى نوع من العبادات البدائية والأساطير المغرقة في القدم، التي كانت منتشرة عند الجاهليين.

---

(1) الكلبي، هشام بن محمد: كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي، ط١، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ص٢٢.

(2) الفيومي، محمد ابراهيم: في الفكر الديني الجاهلي قبل الإسلام، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٧٩م، ص٣٤.

(3) سورة الزمر، آية: ٣.

(4) المسعودي: مروج الذهب،ج٢ ص١٠٢-١٠٣.

**٢ الأسطورة (الدين) والشعر الجاهلي:**

لا تقف الأسطورة عند المعنى اللغوي الذي وصفها بالأباطيل، وهي ليست الخرافة المتداولة بين الناس وفي خيالاتهم، فقد ثبت أن ((الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية، أو لا معقولة، وإنما هي تجسيد للحقيقة كما ارتبطت في ذهن الإنسان البدائي، بل كانت الأساطيرفي كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائي لتفسير الكون، وفهم مختلف القوى التي تحكمه))[١] فهي تعبير إنساني عما يدور في نفوس أصحابها من أثارات شبيهة بتلك الإثارات التي تحدث الشعر، وهي تترجم على أرض الواقع لغة أو رمزا، كما يترجم الشعر على ألسن أصحابه بلغة البشرية التي تتلقاها وتتأثر بها، وهكذا الأسطورة، فعملها يتجاوز الفرد ليؤثر في الجماعة. ولا يعني هذا أن الأسطورة فن بحد ذاتها، ولكنها قريبة دائما من أذهان الشعراء والمبدعين، ويرى الفيلسوف هيردر ((أن الأسطورة كانت سببا في ظهور اللغة، وأن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ بديناميكيتها))[٢] وإن صح افتراض هيردر، فإن الأسطورة تكون أصلا للفن والأدب وبلغتها كان النسيج الأول للشعر.

لقد ربطت دراسات المنهج الأسطوري في دراسة الأدب بين الأسطورة والشعر، دون أن تجعل من الأسطورة فنا بحد ذاتها، وتقول الأستاذة لانجر بهذا الصدد إن((الأسطورة والحكايات الشعبية والحواديت التي تعتمد على الخوارق والجنيات ليست أدبا بحد ذاتها، بل ليست أدبا على الإطلاق وإنما هي خيالات، وبوصفها خيالات فهي المادة الخام الطبيعية للفن))[٣] لأن الأساطير

---

[1] سرحان، سمير: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول،مجلد١، عدد٣، ١٩٨١م، ص١٠١.

[2] المرجع السابق والصفحة الصفحة السابقة.

[3] سرحان، سمير: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، ص١٠٢.

((لا تبدع إلا بخيال قوي))[1] كما يرى فيكو، وهذا الأمر نفسه ينطبق على الشعروبالتالي يكون مصدر الشعر والأسطورة واحدا، ومن السهل أن تختلط الأسطورة بالشعر فنجد رموزها في ثناياه.

يعتبر ليفي شتروس من أهم الدارسين الذين كان لهم الفضل الكبير في دراسة بنية الأسطورة، ثم استفاد من دراساته نقاد المنهج الأسطوري في دراسة الأدب، وعلاقته بهذه الأساطير. وقد حاول شتراوس مقارنة أساطير كثيرة مشتقة من مجتمعات مختلفة، فوجدها جميعا متشابهة من ناحية المضمون والمعنى[2] وقد شملت دراسته حوالي ألف أسطورة من أساطير العالم الجديد، وجد أنها مرتبطة بعضها ببعض، وكلها منشغلة بالأصل والبدايات التي دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة[3] وواضح تشابه هذه الملاحظات مع ملاحظات كارل يونج في قضية اللاشعور الجمعي، وتأثيرها على الإبداع الفني، فربْط يونج بين النماذج البدائية الأسطورية والإبداع الفني، كان بمثابة مفتاح لنقاد المنهج الأسطوري في دراسة الشعر، فوجدوا أن (( الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية، ويمثلان نوعا واحدا من البنية الرمزية، حيث إن في كليهما انتصارا للخيال على الواقع أو تجاوزا للواقع المخيف، إلى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة))[4].

وقد لاحظ ابن طباطبا قبل أن تبدأ كل هذه الدراسات، أن هناك رموزا خاصة في الشعر الجاهلي لا يمكن فهمها إلا إذا فهم ما يدور في خلد أصحابها من فكر، يقول ابن طباطبا: ((وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم، في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم، ولا تفهم مُثُلها إلا سماعا، فإذا وقعت على ما أراده، لطف

---

[1] غزول، فريال: المنهج الأسطوري مقارنا، مجلة فصول، مجلد١، عدد٣، ١٩٨١، ص١٠٨.

[2] الحسن، إحسان محمد: موسوعة علم الاجتماع، ط١، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ١٩٩٩م، ص٥٦.

[3] غزول، فريال: المنهج الأسطوري مقارنا، ص١١٣.

[4] الشورى، مصطفى عبد الشافي: الشعر الجاهلي-تفسير أسطوري، ط١، مصر، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م،ص٨٣.

موقــع ما تسمعه من ذلك))[1]، وفي هذا إشارة غير مباشرة، إلى ما نسميه اليوم أساطير مؤثرة في الإبداع الشعري الجاهلي، على شكل رموز لنماذج بدئية أو حتى أساطير مباشرة، وهو بهذا يــتوافق مع آراء النقاد في العصر الحديث، حيث يرون أن دراسة الصورة الشعرية لا يمكن أن تعطي تصورا دقيقا عن معناها، إلا إذا ربطت هذه الصورة بمعتقدات دينية وأسطورية بثت في ثنايا الشعر الجاهلي. وعلى هذا قامت كثير من الدراسات النقدية الحديثة لهذا الشعر، مثل دراسة الدكــتور نــصرت عــبد الــرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ودراســة الدكــتور علــي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، إضافة إلى الدراسات المتميزة للدكتور إحسان الديك، والدكتور أحمد كمال زكي، والدكتور أنور أبــو سويلم، وغيرها الكثير من هذه الدراسات التي ساهمت في إبراز تصورات جديدة للإبداع الــشعري الجاهلي، تساعد في استيعاب تلك الأفكار الجاهلية التي أحاطت بالشعر، مثل شياطين الشعر والكهانة والسحر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يــستطيع دارس الشعر الجاهلي أن يلاحظ من خلال استقرائه للشعر الجاهلي ثلاثة أشكال لتأثير الأسطورة فيه، تتداخل أحيانا وتتضح أحيانا أخرى، ويمكن إجمالها على النحو التالي:

الأول: أســاطير تعبــر عنها نماذج بدئية وصلت عن طريق اللاشعور الجمعي كما مر في المبحث السابق.

الثاني: أساطير ومعتقدات يمارسها الناس ويؤمنون بها، وقد وظفها الشعراء لخدمة مواقف معينة في إبداعهم الشعري.

الــثالث: أســاطيرومعتقدات تــدخل فــي الشعر الجاهلي لتنقل حضورها الفعلي المباشر، باعتبارها معتقدا يؤمن به الشاعر، ولا يعتبر وجود هذا النوع من الأساطير في الشعر توظيفا، بل نقلا لموقف ديني معين يمارسه الشاعر، ويصعب تمييز هذا النوع عن النموذج البدائي الذي

---

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر،ص٤٩.

وصـــل عبـــر اللاوعـــي الجماعي للشاعر، بسبب بعد الفترة الزمنية بيننا وبين هذه الأساطير والمعتقدات، ولأن هذه المعتقدات في جوهرها أسطورة، كتلك الأساطير القديمة التي وضعت في عصور سبقت العصر الجاهلي بكثير، أو امتداد لها. وبالتالي فهي متشابهة تماما من حيث الشكل والمضمون.

وظـــف الشعراء كثيرا من المعتقدات والأساطير، التي آمن بها أفراد مجتمعهم في الجاهلية ومارسوا الاعتقاد بها في حياتهم اليومية. ومنها زعمهم إذا امتنعت البقر عن الشرب عند إيرادها المـــاء أن الجـــن تصد الثيران عن الماء فتمتنع البقر عن الشرب، فكانوا يضربون الثور ليقتحم المـــاء لأن البقـــر تتبعه.[1] وقد وظف الأعشى هذا الاعتقاد الغريب في شعره بطريقة تبين أن الشعراء قد بدأوا يرفضون مثل هذه العادات، يقول الأعشى:[2]

**وإني وَما كلفتُموني وربِّكم ليعلمَ مَن أمسى أعقَّ وأحرَبا**

**لكالثور والجنيُّ يضرِبُ ظَهْرَهُ وما ذنْبُه أنْ عافتِ الماء مَشْرَبا**

**وما ذنْبُهُ أنْ عافتِ الماء باقِرٌ وما إنْ تَعافُ الماءَ إلا ليضربا**

وكانـــوا إذا أصـــاب إبلهـــم العر كووا السليم ليدفعه عن السقيم، واستغل النابغة هذه العقيدة الغريبة في شعره رافضا لها بصورة تشبه رفض الأعشى:

**وكَلَّفتني ذنبَ امرئ وتركتَهُ كذي العُرِّ يُكوى غيره وهو راتع**[3]

وكانـــوا يعلقـــون كعب الأرنب على أنفسهم، ويزعمون أنه وقاية من العين والسحر[4]، قال امرؤ القيس موظفا هذا المعتقد لإبداع صورة منفرة لرجل أراد أن يتزوج أخته:[1]

---

(1) الجاحظ: الحيوان،١/٢١-٢٢.

(2) الأعشى: الديوان، ص١٣.

(3) الجاحظ: الحيوان، ١/٢٠.

(4) القلقشندي: صبح الأعشى، ج١،ص٤٦٣.

**أَيا هِندُ لا تَنْكِحي بوهَةً  عليْهِ عَقيقَتُهُ أحْسَبا**

**مُرَسَّعَةٌ بينَ أرساغِهِ  بِهِ عَسَمٌ يَبْتَغي أرْنَبا**

**لِيَجْعَلَ في كَفِّهِ كَعْبَهَا  حِذارِ المَنِيّةِ أنْ يَعْطَبا**[٢]

وإذا لـــسع فيهم إنسان علقوا عليه الحلي من الأساور وغيرها، وتركوه سبعة أيام ويمنع من النوم فيفيّق، قال النابغة:

**يُسَهَّدُ مِن وقت العشاء سليمها  لِحَلي النساء في يديهِ قعاقع**[٣]

وزعموا أن المرأة إذا أحبت رجلا وأحبها، ولم تشق عليه رداءه، ويشق عليها برقعها، فسد حبهما، قال الشاعر سحيم عبد بني الحسحاس:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**فكمْ قَدْ شَقَقْنَا مِنْ رِداءٍ محبّر  ومِن بُرْقع عنْ طَفلَة غير عانس**

**إذا شُق بردٌ شُق بالبرد برقع  دواليك حتّى كلّنا غير لابس**[٤]

ويقولـــون إن الغلام إذا أثغر فرمى سنه في عين الشمس بسبابته وإبهامه، وقال أبدليني بها أحسن منها، أمن على أسنانه العوج والفلج والنغل، قال طرفة:

**بدَّلته الشمسُ مِن مَنبته  برداً أبيض مصقولَ الأشر**[٥]

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص٧٤.

(2) البوهة: البومة العظيمة وتضرب مثلا للرجل الضعيف، العقيقة: الشعر الذي يولد به الطفل، الأحسب: من ابيضت جلدته من داء ففسد شعره فصار ابيض واحمر، مرسعة: وضع لها الرسع؛ أي التميمة، العسم: يبس في مفصل الرسغ.

(3) القلقشندي: صبح الأعشى، ٤٦٣/١، النابغة: الديوان،ة ص٨٠، " يسهد من ليل التّمام...".

(4) سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان، تحقيق عبد العزيز المنجي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٥٠م، ص١٦، وينظر القلقشندي: صبح الأعشى، ٤٦٤/١.

(5) القلقشندي: صبح الأعشى، ٤٦٤/١.

ولهذا أكثر الشعراء الجاهليون من ربط أسنان معشوقاتهم وأفواههن بالشمس، في كثير من أشعارهم.

تحـــتاج الأساطير التي دخلت في الإبداع الشعري الجاهلي دون أن يقصد الشاعر توظيفها، إلـــى بحـــث وتمحـــيص حثـــيث للكشف عن وجودها في هذا الشعر،لأن الشاعر لا يخبر عن استخدامه لها، ولا يربطها بفكرة من أفكاره، إنما يصف تأديته لطقوسها مباشرة، وتظهر لنا الآن كأنها مشهد عادي من مشاهد الحياة الجاهلية، وقد نصفها باللهو واللعب والمغامرات. ومن ذلك ماحدث مع امرئ القيس يوم دارة جلجل الذي ذكره في معلقته، فبعد أن حقق امرؤ القيس مبتغاه من ابنة عمه وصديقاتها على غدير الماء، ذبح لهن ناقته، ذلك الحيوان الطوطم المقدس، صاحب الأهمية الكبيرة في حياة الإنسان الجاهلي، يقول امرؤ القيس:[1]

**ألا رُبَ يَومٍ لَكَ مِنْهُنَّ صالِحٍ ... وَلا سِيَّما يومٍ بِدارةِ جُلْجلِ**

**ويومَ عقَرْتُ لِلعَذارَى مَطِيَّتي ... فَيا عَجَبا مِن كُورِهَا المتَحَمَّلِ**

**فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمينَ بِلَحْمِهَا ... وَشَحْمٍ كهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ**

تنقل الأساطير القديمة أن أحد أنماط المحرمات تتمثل في كشف الجسد الأنثوي العاري، وأن عقوبة كبيرة تقع على من يفعل ذلك. ومن هذه الأساطير قصة الإلهة (أرتميس) ابنة كبير الآلهة (زيـــوس) فـــي الأساطير الهيلينية، وخلاصتها أن هذه الإلهة اختارت الأحراش مملكة لها، كما اختارت الصيد حرفة، وكانت تجد متعتها في ارتياد الغابات، تحف بها الحوريات من وصيفاتها، وكان أحب الحيوانات إليها أنثى الغزال، فكانت تعاقب كل من يقتلها، وكثيرا ما كن يبلغن أثناء الـــصيد بحيـــرة مكشوفة في الغابة تظللها الأشجار الزكية الرائحة، فيسبحن في مياهها العطرة. وكانـــت أرتميس عذراء لم تتزوج وقد عشقها صياد يدعى (أكتايون)، كان يمتلك مجموعة من الكلاب يخرج بها للصيد، فسمع يوما أصوات الفتيات مع أرتميس يسبحن في الماء، ولم يستطع

---

[1] امرؤ القيس: الديوان ص ٣٢.

أن يحــول بــصره عنهن، إلا إن أرتميس رأته وامتلأت عيونها بالغضب، لأنه تجاسر بالنظر إلــيها، فرفعت يدها، وفي الحال تحول أكتايون إلى وعل بأرجل طويلة نحيلة وقرون متشعبة، وعــندما هرب لحقته كلابه وأطبقت عليه ومزقته. وهكذا لقي عقاب الآلهة على فعلته المحرمة، وفي حكاية شعبية ل(تاجوج) السودانية مايشبه هذه الأسطورة.[١]

لقــد قام امرؤ القيس مع ابنة عمه(عشيقته) وصديقاتها، بعمل الصياد نفسه وهو يعلم تحريم فعلته هذه، وما يمكن أن يناله من سخط الآلهة بسببها, ولكنه كفر عن هذه الفعلة بذبح الناقة كي يحمــي نفسه من أذى يعتقد بفكره الجاهلي أنه سيصيبه نتيجة لهذا العمل المحرم. وذبحه لناقته باعتباره جاهليا، أمر يصعب فهمه وتصديقه، إن لم تكن هذه الناقة قربانا، أوتكفيرا عن ذنبه مع عذارى دارة جلجل، المرادفات لعذارى أرتميس في الأسطورة الهيلينية. وكان من الصعب على الشراح العرب أن يفهموا صورة رمي اللحم واللهو به من العذارى، فافترضوا أن بعضهن يلقي إلى بعض شواء المطية استطابة[٢]، ولكن إدراك هذه الصورة للعذارى، وهن يلعبن بلحم الناقة، و يلقيــنه على بعضهن، لا يمكن فهمه إلا أذا كان عملا طقسيا، ارتبط بأسطورة ما في عقائدهم الجاهلــية، قــد يكون موافقا للإيضاح السابق، أو يحتاج للبحث عن أسباب أخرى، لها دلالات مختلفة في أساطيرهم.

وفــي وصــف النابغة للمتجردة زوج النعمان مايوحي بعكس وجود هذه الأسطورة، إلا إذا دقــق النظر في قراءة الأبيات التي وصفها بها بشكل جلي، يستطرد النابغة كما يبدو في وصف المتجــردة وجــسدها والناظر إلى هذا الوصف يجده وصفا لامرأة مثال، طالما وصفها الشعراء الجاهليون في أشعارهم، وليس للمتجردة زوج النعمان، ويدعم ذلك أوصاف كثيرة تلازمت معا، يصعب أن تكون لامرأة حقيقية؛ فهي كالدرة التي يسجد لها الغواص، وهي تمثال مرمر مرفوع،

---

[1] عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفلكلور والأساطير، ص٦٠٨.

[2] الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص١٧.

لا يجد الراهب مفرا من الافتتان بها، ولو سمعت الوعول النافرة من الإنس عذوبة كلامها لنزلت تستمع إليه، من هذه الأبيات:

**صفراءُ كالسِّيَراءِ أُكْمِلَ خَلقها كالغُصنِ في غُلَوائِهِ المتأوِّدِ**

**والبَطنُ ذو عُكَنٍ لطيفٌ طَيّهُ والإتْبُ تَنْفُجهُ بِثَــدي مقْعدِ**

**محطُوطَةُ المتنَينِ غيرُ مُفاضَةٍ ريّا الرّوادِفِ بَضّةُ المتجرَّدِ**

**قامتْ تَراءى بينَ سَجْفَيْ كِلَّةٍ كالشّمسِ يومَ طُلُوعِها بالأسعُدِ**

**أوْ دُرّةٍ صدَفِيّةٍ غوّاصُــــهــا بَهِجٌ متى يرَها يُهِلّ وَيَسجُدِ**

**أو دُميَةٍ من مَرْمَرٍ مــــرفوعَةٍ بُنِيَتْ بآجُرٍّ تُشــادُ وقرمَدِ**

**سَقَطَ النّصِيفُ ولم تُرِدْ إسقاطَهُ فتَــناوَلَتــْهُ و اتّقَتْنــا باليدِ**

..... .....

**لو أنّها عَرَضَتْ لأشْمَطَ راهِبٍ عَبدَ الإلهَ صــرورةٍ مُتَعَبِّدِ**

**لَرَنا لبهجَتِها وحُسنِ حَديثَها ولَخالهُ رُشْداً وإنْ لــم يَرْشُدِ**

**بتكَلّمٍ لو تَستَطــيعُ سَماعهُ لَدَنَتْ لهُ أروَى الهِضابِ الصُّخَدِ**[1]

وصــف النابغة في هذه الأبيات صورة امرأة مثال،((تتواتر عند الشعراء وتسير على نسق واحــد،مما يجعــل صــورة المرأة في الشعر أقرب أن تكون نسخا مكررة من أصل واحد))[1]

---

[1] النابغة الذبياني: الديوان،ص٣٩، صفراء: يريد صفراء من كثرة الطيب، السيراء: ثوب من حرير فيه خيوط، غلوائه: طوله وارتفاعه، المتأود: المتثني من النعمة واللين، الإتب: الثوب، تنفجه: ترفعه، مقعد: قائم منتصب، محطوطة: متناها أملسان مكتنزان، ريّا ممتلئة، المفاضة: الواسعة البطن مليئة الشحم واللحم، البضة: الرطبة الرخصة، تراءى: تظهر، السجف: الستر الرقيق المشقوق الوسط، الأسعد: برج الحمل. تشاد: ترفع بالشيد، أشمط: خالطه الشيب، راهب: عابد، رنا: أدام النظر، صرورة: لم يتزوج، أروى: الواحدة أروية وهي الأنثى من الوعول، الصّخد: الملس.

فكــيف يمكــن أن يــتطاول على النعمان بن المنذر، ويصف زوجته بصفات مكشوفة في هذه الأبيات وغيرها من الأبيات في القصيدة نفسها، فيوقع المنخل اليشكري بينه وبين النعمان بسببها ثــم يــصفح عنه النعمان،[٢] لولا أن هذه المرأة الموصوفة ليست المتجردة بذاتها، والملاحظ أن النابغة بعد وصفه للمرأة المثال، قال بيته:

**سقط النصيف ولم ترد إسقاطه  فتناولته واتقتنا باليد**

لــم يجرؤ النابغة أن يتحدث عن رؤية شيء من جسم المتجردة بعد أن سقط نصيفها، ولكنه وصــف رفعهــا لــيدها لتغطية ما ظهر من جسدها، كما رفعت أرتميس يدها في وجه الصياد ليتحول وعلا. وقد كان ينبغي على النابغة أن يبدأ قصته الوصفية للمتجردة بهذا البيت الذي جاء متأخــرا، وكان يفترض أن يتحدث عن محاسن رآها عندما سقط النصيف مباشرة، ولكنه فضل أن يــبعد ذلك تماما، واستحضر صورة الاتقاء باليد، بل نفى عن نفسه أية علاقة مباشرة حقيقية مع هذه المرأة في ثلاثة أبيات متتالية قال فيها:

**زَعَمَ الهُمامُ بأنَّ فاها بارِدٌ  عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ شهِيٌّ الــمــوردِ**

**زَعَمَ الهُمامُ ولم أذُقْهُ أنّهُ  عَذْبٌ إذا مــا ذُقتهُ قُلــتَ ازددِ**

**زَعَمَ الهُمامُ ولَمْ أذُقْهُ أنّهُ  يُشفَى بريّا ريقِها العطِشُ الصّدي[٣]**

وقد أحيطت أخبار المتجردة بهالة عجيبة، تكاد تشبه أخبار تلك المراة التي أغوت أبا ذؤيب الهذلــي وابن عمه من قبله ثم مرساله إليها. لقد كانت المتجردة زوجا لابن عم لها يدعى حلم، فــرآها المنذر بن المنذر الملك اللخمي فعشقها، وجلس ذات يوم على شرابه، ومعه حلم وامرأته المتجردة فقال المنذر لحلم: انه لقبيح بالرجل أن يقيم على المراة زمنا طويلا، حتى لا يبقى في

---

[1] البطل، علي: الصورة في الشعر العربي ص ٦٩.

[2] الاصفهاني: الأغاني ٥/١ وما بعدها.

[3] النابغة الذبياني: الديوان ص٤١.

رأســـه ولا لحيته شعرة بيضاء إلا عرفتها، فهل لك أن تطلق امرأتك المتجردة، وأطلق امرأتي ســـلمى، فقـــال نعم، وحصل المنذر على المتجردة زوجة وبعد أن مات، أصبحت زوجة لابنه الـــنعمان بن المنذر، وبقيت محافظة على جمالها الباهر، حتى أغوت المنخل اليشكري، وأقامت معه علاقة كشفها النعمان وقتله، ولم يعرف عنه أحد خبرا فضرب به المثل كما ضرب بالقارظ العنزي[١]. فهذه امرأة أخرى تثري الإبداع الشعري، وربما تحمل أخبارها وصورتها في الشعر رموزا ذات أبعاد دينية وطقوس جاهلية يصعب فهمها.

لقد ارتبط الفن بالدين والأسطورة منذ القدم، والناظر إلى الفنون التصويرية من نحت ورسم فـــي فـــنون الحـــضارات القديمة لا يمكن أن يرى فصلا بين الفن والدين، فإذا نظرنا إلى الفن المصري القديم لن نفهم شكل تمثال، أو نقش صوري، دون الربط بين ذلك الفن وتلك المعتقدات التي مثلها الفنان بفنه، فعنما ((يصور آلهته وملوكه في أوضاع مهيبة، في صور مخلوقات أسمى من البشر تجلس على عروشها والرعية أمامهاتقدم لها آيات الإخلاص))،[٢] نعرف أن ذلك الفن قـــد اشتمل على مفاهيم لم تسمح للفنان أن يتخطاها أو يخرج عليها، إلا في أضيق الحدود حتى حدث توافق بين رجال الدين والفن[٣] والأمر نفسه ينطبق على الشعر الجاهلي باعتباره فنا مثّل قـــيم أصـــحابه وفكـــرهم، لكنه نشا في عصر متأخر قياسا بالعصور الأسطورية الأولى، حيث اخـــتلطت الأديان وارتقت البشرية فبدأ الفن يستقل عن الأساطير شيئا فشيئا حتى مثل نفسه مع وجود رموز عديدة لبقايا الأساطير ورموزها.

أجـــاب الدكـــتور نصرت عبد الرحمن في دراسته الصورة الفنية في الشعر الجاهلي عن ســـؤال طالما حير الدارسين،؛ يتمثل في التساؤل عن وجود الشمس كإلهة للجاهليين في الإبداع الشعري الجاهلي، حيث خلا هذا الشعر من أي حديث حول عبادتها في أي مرحلة من المراحل، ويجب الابتعاد هنا عن تداول المقولة التي تشير إلى انقطاع الشعر الذي يذكر الديانات الجاهلية

---

[1] الاصفهاني: الأغاني، ٥/١٠ وما بعدها.

[2] زايد، عبد الحميد: خصائص الفن المصري القديم عالم الفكر،مجلد٨،عدد٤،١٩٧٨م، ص ١٢.

[3] زايد، عبد الحميد: خصائص الفن المصري القديم، ص١٢.

بعــد ظهــور الإسلام، فلا يمكن القول إن شعرا قد حفظه الناس وتناقلوه مشافهة، يمكن أن يفقد حلقــة كاملة من حلقاته الحساسة، وهذا ما فعله الدكتور نصرت في دراسته فترك هذه المقولة وغيــرها من التفسيرات التقليدية، وقام بخطوة جريئة في تفسير الإبداع الشعري الجاهلي، مبينا أثر الرموز الدينية والأسطورية في إبداع هذا الشعر.

وجــد الدكتور نصرت عبد الرحمن، أن المراة التي ذكرها الشعراء الجاهليون، وتغنوا بها، وغالــوا فــي ذكــر محاسنها الجسدية، هي رمز للشمس، وليست امرأة حقيقية، حيث ارتبطت صورة المراة بالشمس، والغزال، والدمية، ويسوق أمثلة عديدة على ذلك[١]، منها:

قول النابغة:

**أو دُميةٍ من مرمر مرفوعة  بُنيَتْ بآجُرٍّ تُشادُ وقَرْمَدِ**[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقول الأعشى:

**كدمية صور محرابها  بمذهب في مرمر مائر**[٣]

وقول النابغة:

**قامتْ تراءى بين سَجْفَي كِلّةٍ  كالشّمسِ يومَ طلوعِها بالأسعُدِ**[٤]

ثــم يتسائل الدكتورنصرت ((أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم يكن للمرأة في الــشعر الجاهلــي شيء من القداسة؟))[٥]، ((أيقوى الشاعر الجاهلي على تشبيه المرأة بمعبودته الــشمس إن لــم تكــن المرأة التي ذكرها في شعره، على غير ما يبدو في ظاهرها، ذات صفة

---

[1] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١١٠- ١١١.

[2] النابغة الذبياني: الديوان، ص٤٠، مائر: متموج.

[3] الأعشى: الديوان، ص٩٢.

[4] النابغة الذبياني: الديوان، ص٤٠.

[5] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية، ص١١١.

قدسية عنده؟))[1] ويرى الدكتور نصرت، أن الغزال الذي كانت تشبه به المرأة كان حيوانا طوطميا مقدسا عند الجاهليين، ويدلل على ذلك بمجموعة من الأخبار التاريخية وأبيات الشعركقول امرىء القيس:

**وماذا عليهِ إنْ ذكرتُ أوانِسَا كغزلان رملٍ في محاريبِ أقْيَالِ**

ويعلق بعد ذلك قائلا((فوجود الغزلان في المحاريب دليل على ارتباط الغزال بالدين الجاهلي))،[2] ثم يستعين الدكتور نصرت بالمعاجم اللغوية ليجد أن الغزالة من معاني الشمس، وكذلك يقال للشمس المهاة[3]، ثم يدلل بأمثلة شعرية على صحة ما توصل إليه، من ذلك تعليقه على أبيات لقيس بن الخطيم:[4]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع رسائل الجامعات الاردنية

**لعمرة إذ قلبه معجبٌ فأنى بعمرةَ أنّى بها**

**ليال لنا ودها منْصِبٌ إذا الشّوْلُ لطّت بأذنابها**

**وراحت حدابير حُدْبَ الظهو ر مُجتلماً لحم أصلابها**

**كأن القُرنفل والزنجبيل وذاكي العبير بجلبابها**

**نمتها اليهود إلى قبّةٍ دوين السماء بمحرابها**

يقول الدكتور نصرت: ((فابن الخطيم يذكر عمرة في زمنين، زمن ماض إذ كان قلبه معجبا بها، وزمن مستقبل إذا يكون فيه حبها مضنيا ويكون هذا الضنى يوم يجد بعمرة البعاد، فتجف ضروع النياق من الجدب، وتهزل أصلابها، وتذوى أسنمتها... وقد رفعها اليهود في محاريبهم إلى قبة دوين السماء... أرأيت يوما المرأة يؤدي رحيلها إلى جدب الأرض؟ أم رأيت في كنيس

---

[1] المرجع السابق ص١١٣.

[2] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١١٧.

[3] المرجع السابق ص١١٨.

[4] قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت، دار صادر، ١٩٩١، ص١٣٤، ١٣٥.

اليهود امرأة مرفوعة على المحراب دون قبة السماء ؟ فاليهود كما نعلم يصورون في محاريبهم الشمس لا المرأة، والشمس التي يؤدي رحيلها إلى الجدب لا المرأة.))[1].

وما دامت المراة عند الجاهلين رمزا للشمس، فهي إذن بارتباطها بالطلل تشكل رمزا خاصا أراده الجاهلـيون. فهـي قـد رحلت فأدى رحيلها إلى إقفار الديار، وحتى القصائد غير الطللية فالمراة فيها تكاد لا تظهر إلا راحلة، فكأن الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة، فيبقون في الديار إذا بقيت ويرحلون إن رحلت[2]. ويخلص الدكتور نصرت إلى القول أن سيدة الطلل هي الشمس ربـة الجاهليين، فالشمس في رحلة دائمة، تطلع كل صباح، وتغرب كل مساء، وبتحركها تتبدل الفـصول الأربعـة، ويتغيـر أديم الأرض من خصب إلى جدب، والشعراء يبكون على الطلل ويتذللون، أو يبكون على الشمس التي رحلت فادى رحيلها إلى خراب الديار وإقفارها.[3] فإبداع الـشاعر الجاهلـي بذلك مرتبط بأغراض دينية مباشرة تتمثل في التذلل للشمس، والبحث عنها، وذكـر مـا حصل بعد غيابها، وهو يريد من حديثه معها أن يطلب العون من إلهته التي يعتقد بقدرتها على الأخذ والعطاء، وإبداع الشاعر إذن يمثل في كثير من الحالات فيضا دينيا، انتهجه الشاعر الكاهن الساحرالذي يحتل مكانة مرموقة في القبيلة والمجتمع الجاهلي ليكون ممثلا لقومه للـتوجه إلـى الشمس، ومخاطبتها. وقد يكون هذا سببا في إصرار الشاعر الجاهلي على التقيد بالمقدمـة الطللية، وذكرالمرأة المعشوقة فيها بأسماء مختلفة، مما يرجح أن هذه المقدمات كانت تقلـيدا دينـيا فـي الأسـاس، ثم أصبحت فيما بعد تقليدا شعريا عند العرب تراجع شيئا فشيئا، وظهرت مقدمات من نوع آخر تتناسب مع تقاليد الحياة الجديدة في كل عصر، وربما كان رفض الـشعراء لها في العصور العباسية، من مثل بشار بن برد، مرتبطا بكونها مقدمات دينية وثنية يقلدها المسلمون، فمن الصعب أن يقاوم هؤلاء الشعراء مبدأ عاما اتبعوه هم أنفسهم.

---

[1] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية، ص١٢١.

[2] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٢٨.

[3] المرجع السابق ص١٣١.

ويــرى الدكتور نصرت، أن أسماء النساء المختلفة، ترمز إلى صفات للشمس، أو معبودات أخــريات علــى غــرارها، فالأسماء التي تبدأ بأم تدل على سيدة الحكمة، وسلمى ترمز للحب العــذري والعفــة، وســعاد رمز لسيدة الربيع[1]، ثم يحاول إثبات ذلك من خلال استقراء بعض القــصائد الجاهلية، وليس الغرض هنا مناقشة دقة هذه الرموز والافتراضات، فالدراسات الأدبية لا تحمل استنتاجات ثابتة أوجازمة، ولكن الأساس يبقى واحدا، والرموز الدينية تبقى موجودة قي هذا الشعر، وإن كان كشفها صعبا.

ويقــدم الدكــتور نصرت على هذا الأساس قراءات جديدة لبعض القصائد الجاهلية كقراءته لمعلقة زهير بن أبي سلمى التي قالها في حلول السلام بين عبس وذبيان:

**أَمِنْ أُمِ أَوْفى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَــلَّمِ بِحَوْمانَةِ الدّرّاجِ فالمُتَــثَلَّمِ**

**وَدَارٌ لها بالرَّقْمَتَيْنِ كأَنَّــها مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ**

**بِها العَيْنُ والأَرْآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاؤُها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ**

**وَقَفْتُ بِهَا من بَعدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلأْيَاً عَرَفْتُ الدَّار بَعْدَ تَوَهُّــمِ**

**أَثَافِيَّ سُفْعَاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ وَنؤْياً كحوْضِ الجدِّ لم يَتَثلّمِ**

**فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلا انعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ واسلَمِ**[2]

وبعــد مجمــوعة مــن التساؤلات، يشرح الدكتور نصرت هذه الأبيات، رابطا بين الإبداع الــشعري والمعــتقدات الدينية في العصر الجاهلي، فيقول: ((لقد رحلت سيدة الحكمة والخصب ومالكــة الدراج والمتثلم والرقمتين، قبل عشرين حجة، منذ أن شبت الحرب بين عبس وذبيان،

---

[1] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٥٠.

[2] زهير بن أبي سلمى: الديوان ص١٧، نواشر: عروق، العين: البقر العين، خلفة: يخلف بعضها بعضا، أطلاء: مفردها طلا وهو ولد البقرة الوحشية أو الظبية، المعرس: مكان نصب القدور، الجد: البئر القديمة.

فــأدى رحــيل سيدة الخصب والحكمة إلى إقفار الديار، حتى باتت كأنها الوشوم على المعاصم، وحتى أصبحت مرتعا للغزلان والبقر. إنني لأقف بديارها بعد عشرين حجة، كي أتوسل إليها أن تعود، فقد عاد السلام وإنني لأبحث عن دارها، هأنذا أجدها، فقد كانت تطعم الناس، وها هي ذي الأثافي السود التي كانت تنصب عليها القدور. وكانت تمطر الناس، وها هو ذا النؤي الذي كان يحمي الناس من كثرة المطر. يا دار سيدة الحكمة والخصب، عمي صباحا إنني أتمنى السلامة بعودة صاحبتك إليك.))[1]

ويتابع الدكتور نصرت تناول بقية المعلقة بربطها بالمعتقد الجاهلي رابطا بين عودة السلام والخصب. وبهذا التناول الجريء نجد أن المعتقد الأسطوري الجاهلي كان محورا رئيسا في دفع عملية الإبداع الشعري الجاهلي، كبقية العوامل المتنوعة التي ساهمت في دفع هذا الإبداع.

وقد لاقت هذه الدراسات في الإبداع الشعري الجاهلي رفضا وانتقادا من كثير من الدارسين والنقاد المتمسكين بالشروح التقليدية القديمة للشعر الجاهلي، والحق أن إغفال الدراسات الحديثة القائمــة على أسس النقد الأدبي؛ ليس بالأمر الصائب، إنما الأصل أن يُفاد من الدراسات القديمة والحديثة جنبا إلى جنب، لخدمة الإبداع الشعري الجاهلي واكتشاف أسراره، فيجب أن تكون هذه الدراســات مكملــة لبعضها بعضا، لتحقق الهدف المنشود باعتبارها دراسات أدبية نقدية فاعلة، دون التعصب إلى مذهب أدبي معين، بل يجب أن يتم تناول القضية بنظرة موضوعية، فلا ينظر إلى الشعر الجاهلي بأنه نسج من الأساطير والمعتقدات، وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نغفل دور الأســطورة والمعتقد في هذا الشعر، فربما تكون الصورة((المترسبة في الشعر من الدين القديم، هي من آثار احتذاء الشعراء لنماذج فنية سابقة – لم تصلنا – كانت وثيقة الصلة بهذا الدين، أو بمعنــى آخــر، لقــد تحولت الصورة الدينية إلى قوالب فنية))،[2] اتبعها الشعراء الجاهليون في

---

[1] عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص١٩٨.

[2] البطل، علي: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص ٥٧.

قــصائدهم، فكانت هذه الصور التي تعج بالنماذج الأصلية والأساطير الحية، لتساهم في الإبداع الشعري الجاهلي بشكل مباشر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الثالث: دور التجربة الصعبة في الإبداع الشعري الجاهلي:

تــضمن الشعر العربي بما فيه الشعر الجاهلي، قصائد شعرية متميزة، ارتبطت بالشاعر المــبدع بشكل كبير، كتائية الشنفرى ولاميته التي أصبحت لامية العرب، وعينية أبي ذؤيب الهذلـــي، وبائية أبي تمام، وغيرها من القصائد العربية التي حظيت بالتفرد والتميز، عن بقية القصائد التي نظمها الشاعر نفسه، مما يدفع القارئ إلى البحث عن الأسباب التي كانت وراء ذلك التميز والشهرة، والبحث عن دوافع نظمها المتعلقة بالشاعر.

لقــد خــاض الــشاعر الجاهلي حياة إنسانية تعج بالتجارب المختلفة، التي تأثر بها تأثرا مباشــرا عــند خوض تجربته الشعرية، فالتجربة الشعرية كثيرا ما تنتج بدفع تجربة صعبة خاضــها الشاعر وتأثر بها تأثرا عميقا،((فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام، يجد عوضا عنها تلــك اللــذة التــي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي، وفي هذه النشوة يكمن مرض الشاعر ودواؤه، ولا بد أن يعني هذا أنه بسبب تلك الآلام كان الوحي، ومع الوحي كانت النشوة، أي إن المعانــاة كانــت السبيل إلى الوحي أي الإبداع، وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام والتلذذ بها))،[1] وليس المقصود بالتجربة الصعبة تلك التي تحمل الأثر السيء فقط وإنما تشمل أيضا التجارب الجميلة كالنصر، والعشق، وتحقيق الأمنيات، وقد لا تشكل هذه الأمور تجربة صــعبة للشاعر، فربما تحقق نصره بسهولة مطلقة، فلم يترك أحداثا مؤثرة في وجدانه، لينتج تجربة فنية متكاملة، وليس كل شاعر عشق امرأة كانت معاناته كمعاناة عنترة العبسي، فربما يحصل على غايته بسهولة مطلقة، فيكون إنتاجه الشعري محدودا حول هذه التجربة، لا يكتب له الديمومة والانتشار، وهذا يعني أن قصيدة مثل لامية العرب، كان لها تجربة صعبة خاضها الــشاعر، فأنــتج هذه القصيدة المتميزة، التي ذاعت وانتشرت، وحملت في ثناياها ديمومة لم تقلــل من شهرتها حتى وقتنا هذا. فكل قصيدة لها تجربة أو حدث مر في حياة الشاعر، ولكن تأثير هذه التجارب مختلف، وبالتالي يختلف الإبداع قوة وتكاملا حسب هذه التجربة.

وقــد يتبادر إلى الذهن أن الشاعر الجاهلي عاش حياة بسيطة وساذجة، لم يحمل خلالها الهمــوم، ولــم يعش التجارب الصعبة الدافعة إلى إبداع متميز، إنما اقتصر إبداعه على نقل واقعــه وحــياته البسيطة وبعض تجارب العشق التي خاضها مع النساء، وهذا ظن عار عن الــصحة، لأن الــشاعر الجاهلي كان يتأثر بأحداث تجعله ((يصوغ تجربة تكشف عن حدث وجدانــي عقلــي، إزاء حقائــق الكون والحياة، حدث يتأمل من خلاله في الوجود وأسراره، ويلتــصق بــه وبنفسه، فيه تنشأ مشاعره ومعانيه وتتولد ألفاظه وصيغه وإيقاعاتها، وتتوالى

[1] اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط١، دار غريب للطباعة، ص٢١.

تأملاته وأفكاره وعواطفه))،[1] فتجارب الشاعر الجاهلي كثيرة ومتنوعة، منها الصعب المعقد الضخم، ومنها البسيط المتواضع، وكل هذه التجارب ساهمت في دفع إبداعه الشعري كل حسب تأثيرها، وهذا الحال ينطبق على تجارب الشعراء في جميع العصور حتى عصرنا الحديث.

يمكن للباحث أن يميز نوعين من التجارب الدافعة للإبداع في العصر الجاهلي، النوع الأول يتمثل في التجارب العامة التي يعيشها الجاهليون في حياتهم، وتتكرر عند معظم الشعراء، وهي مستمدة من العلاقات الاجتماعية، والممارسات اليومية، بما تتضمنه من حروب ونزاعات، أو تجارب العشق والزواج والغدر، وكل هذه التجارب العامة تدفع الشعراء لنظم الشعر، حسب تأثيرها عليهم. أما النوع الثاني، فيتمثل في تجارب خاصة بالشاعر، مرتبطة به ارتباطا وثيقا، مما أثر في مشاعره، وفي أدوار حياته الرئيسة، وهذا النوع من التجارب ليس متكررا عند عموم الشعراء، وقد يتكرر عند بعضهم، وربما تكون التجربة الخاصة من تجارب النوع الأول، ولكن تأثيرها على الشاعر جاء بشكل أكثر عمقا، وبهذا فقد تتداخل التجارب من النوعين.

ويمكن التعرف على التجارب الصعبة العامة، التي دفعت الشعراء الجاهليين إلى الإبداع من خلال تتبع إحدى المجموعات الشعرية الجاهلية كالأصمعيات أو المفضليات، فكل مفضلية تحمل تجربة شعرية خاضها الشاعر المبدع، ويغلب على تجارب الشعراء في المفضليات أن تكون عامة متكررة عند معظم الشعراء، مع وجود بعض التجارب الخاصة, وعند محاولة حصر هذه التجارب نجد معظمها مستمدا من تجارب الحرب، والغزو، والمخاطر، والمغامرات، واللهو والعشق، التي يخوضها الشاعر مع قبيلته، فإما أن يقوم بوظيفته باعتباره شاعرا، يسجل الأحداث العظيمة، ويفخر بالنصر، ويهجو الأعداء، وإما أن تؤثر فيه هذه التجارب تأثيرا نفسيا مباشرا، فينتج إبداعا شعريا أكثر تميزا وقوة، يقترب من الإبداع المدفوع

---

[1] ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ط٦ القاهرة، دار المعارف ص ١٤٤.

بالــتجارب الخاصة. ففي المفضلية الأولى نجد تأبط شرا يصف هربه في يوم وقع فيه بكمين مع أصحابه، حيث كتفوا جميعا ثم دبروا حيلة بارعة وتمكنوا من الهرب، وفي هذه القصيدة، يظهــر دور تجارب المغامرات في دفع الشاعر إلى الإبداع، فقد نجح الشاعر في نقل صورة دقيقة لهذه المغامرة المميزة للشعراء الصعاليك، يقول تأبط شرا: [١]

**يا عيدُ مالَكَ من شَوْقٍ وإيراقِ ومرِّ طَيْفٍ على الأهوال طرّاقِ**

..... .....

**إني إذا خُلة ضنَّتْ بنائِلِهــا وأمسكَتْ بضعيفِ الوصلِ حَذاقِ[٢]**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**نَجوتُ منها نَجائي مِن بَجيلة إذ ألقيتُ ليلةَ خَبْتِ الرَّهط أَرواقى[٣]**

**ليلةَ صاحوا وأَغرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ بالعَيكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ[٤]**

**كأَنما حَثْحَثُوا حُصّاً قَوادِمهُ اَو أُمَّ خِشْفٍ بِذِي شَثٍّ وطُبَّاقِ[٥]**

**لا شيء أسرعُ مِنّي ليس ذا عُذَرٍ وذا جناح بجنبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ[٦]**

**حتى نجوتُ ولمَّا يَنْزِعُوا سَلَبي بِوالِهٍ مِن قَبيضِ الشَّدِّ غَيْداقِ[١]**

---

(1) المفضل الضبي: المفضليات، ص٢٧.

(2) أحذاق: متقطع.

(3) بجيلة: القبيلة التي أسرته، الخبت: اللين من الأرض، الرهط: موضع، ألقيت أرواقي: استفرغت مجهودي في العدو.

(4) العيكتان: موضع، معدى: مصدر ميمي أو اسم مكان من عدا يعدو، ابن برّاق: عمرو صديق تأبط شرا.

(5) حثحثوا: حركوا، الحص: جمع احص وهو ما تناثر ريشه وتكسر ويريد الظليم وهو ذكر النعام، الخشف: ولد الظبية، الشث والطباق: نبتتان طيبتا المرعى.

(6) العذر: جمع عذرة ما اقبل من شعر ناصية الغرس، الريد قمم الجبال العالية.

وفي مفضلية أخرى، يصف عبد يغوث بن وقاص الحارثي، تجربته المريرة في وقعة يوم الكلاب الثاني، وهو قائد قومه في هذه المعركة، حيث أسره بنو تميم وأصروا على قتله، وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يهجوهم، فلما لم يجد من القتل بدا، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ليذم قومه، وينوح على نفسه، فنظم قصيدة تحولت فيها تجربة الحرب العامة، إلى تجربة أكثر اتصالا بالشاعر، بعد ما حل به، وقد ذكر في القصيدة قصة أسره، وشد لسانه، وما لقي من هزء نساء تميم به، وأسف على لذائذه الماضية، وفي أبيات هذه القصيدة يتضح دور تجربة الموت في الدفع إلى النظم، سواء أكان الميت قريبا يرثيه الشاعر, أو حتى موت الشاعر نفسه إن اتيحت له الفرصة ليرثي نفسه، وكثيرا ما رثى الشعراء الجاهليون أنفسهم، وهم ينازعون الموت في قصائد شعرية متميزة كما فعل عبد يغوث عندما تم تجهيزه للموت،ومما قاله:[٢]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

**ألا لا تلوماني كَفى اللَّومَ ما بِيَا وما لكما في اللّوم خيرٌ ولا ليا**

**أَلم تعلما أنَّ الملامةَ نفعُها قليلٌ وما لومي أخي من شِمالِيا[٣]**

..... .....

**جزى اللهُ قومي بالكُلابِ مَلامةً صريحُهُمُ والاخَرِينَ المَوَلِيَا[٤]**

**ولو شئْتُ نَجَّتني مِن الخَيلِ نَهْدَةٌ تَرَى خلفها الحُوَّ الجِيادَ تَوَلِيَا[٥]**

**ولكنَّني أَحمي ذِّمارَ أَبيكُمُ وكان الرِّماحُ يَخْتَطِفْنَ المُحَامِيَا**

**اَقول وقد شدوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمعشرَ تَيْمٍ أَطْلِقوا عن لسانيا**

---

[1] الشد القبيض: الجري السريع، الغيداق: الكبير الواسع.

[2] المفضل الضبي: المفضليات ص١٥٥.

[3] الشمال: واحد الشمائل.

[4] صريحهم: خالصهم ومحضهم في النسب، الموالي: الحلفاء.

[5] النهدة: اتلمرتفعة الخلق، الاحوى من الخيل: ما ضرب لونه إلى الخضرة.

**أمعشرَ تيمٍ قد ملكتمْ فأَسْجِحُوا فإنَّ أَخــاكمْ لم يَكُنْ مِن بَوَائِيا[1]**

**فإن تقتلوني تقتلوا بِيَ سيداً وإن تُطْلِقُونـــي تحرُبُوني بِمَالِيَا**

**أحقّا عِبادَ اللهِ أن لَستُ سامعاً نشـــيدَ الرُّعاءِ المعْزِبينَ المتَاليَا[2]**

**وتضحكُ مني شَيخَةٌ عبشـَمِيَّةٌ كأنْ لمْ ترى قبلـــي أسيرا يمانيا**

..... .....

**وقد كنتُ نحَّارَ الجَزور ومُعْمِلَ ال مَطي وأمضي حيث لا حيَّ ماضِيَا**

ويتضح في هذه الأبيات دور التجربة الصعبة التي خاضها الشاعر في حثه على الإبداع بالرغم من هول الموقف الذي تمثل بالموت المحتم، ولو بقي الشاعر حيا بعد هذه الحرب، لما كانــت تجــربته الدافعة مؤثرة بهذه الصورة، حتى ولوذاق طعم الهزيمة، فبالهزيمة يشاطره الهمــوم أبــناء قبيلــته جمــيع، أما في موقف الموت فهو المجابه الوحيد. وتجارب الحرب والمغامــرة التــي كانت سببا في إبداع الشعراء كثيرة في الشعر الجاهلي،[3] ولكنها متفاوتة التأثيــر علــى الشعراء، وأكثر ما يكون تأثيرها عند الموت والرثاء، وإذا خرجنا عن نطاق المفضليات قليلا، لن نجد أدل على هذا التأثير من قصائد الخنساء في رثاء أخيها، إضافة إلى القــصائد التــي رثى بها الشعراء أنفسهم، ومن هذه القصائد ما قاله بشر بن أبي خازم يرثي نفسه وهو ينازع الموت بعد إصابته بسهم في أثناء غزوة له، حيث تجمعت في نفسه خواطر

---

[1] اسجحوا: سهلوا ويسروا، أخاكم: يعني النعمان بن جساس الذي قتلته قبيلة الشاعرمن قبيلة بني تميم، لم يكن من بوائيا: لست قاتله.

[2] المتاليا: الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض، المعزب: المنتحي بإبله.

[3] ينظر المفضلية رقم ٢، ٣، ٥، ١٢، ٣١، ٦٠، ٧٥،٨٣، ٩٠، ٩٦،٩٩، ١٠٠،... .

كثيرة بسبب هذه التجربة القاسية، فذكر ابنته، وذكر الموت، وقص الذكريات بمشاعر حزينة صادقة، ومما قاله في هذه القصيدة:[1]

**أسائلةٌ عُمَيرةُ عن أبيها خِلال الجيشِ تعتـــرفُ الرِّكابا**

**تُؤمِّلُ أنْ أَؤوبَ لها بِنَهْبٍ ولم تَعْلَمْ بأنّ الســـَّهمَ صابا**

**فَرَجِّي الخَيْرَ وانتظري إيابي إذا ما الـــقارِظُ العَنـَزيُّ آبا**

**فمَنْ يكُ سائِلاً عن بَيْتِ بِشْرٍ فإنّ له بِجـــــنبِ الرَّده بابا**

**ثوى في مُلحَدٍ لا بد منه كَفى بالموت نأْياً واغترابا**

**رهينَ بلىً وكلُّ فتىً سيبْلى فأذري الدمع وانتحبي انتحابا**

**فإن أَهلِكْ عميرَ فربَ زحفٍ يُشَبَّهُ نَقْعُهُ عَدْواً ضَـبابا**

**سموت له لأُلبسه بزحف كما لفَّتْ شآميةٌ سحـــابا**

وتحـــوي المفـــضليات الجاهلـــية العديد من القصائد المتعلقة بتجارب العشق وهجران المحـــبوبة وفقـــدها، والـــتجارب الزوجية، حيث يخوض الشاعر إحدى هذه التجارب، فيتأثر بأحـــداثها ويندفع ذلك التأثير إبداعا شعريا، تشيع فيه روح الصدق، وإظهار مشاعر المعاناة التـــي لحقـــت بالشاعر بسبب هذه التجربة، ومن ذلك ماقاله الشاعر الجميح الأسدي، واصفا تجربته مع امرأته التي نفرت منه وسمعت لرجل من أعدائه حرضها على مضارّته، ويصف الجمـــيح جرأتها عليه وعدم وقوفها معه في الشدائد، ويتهمها بأن فقره كان سببا في نشوزها،

---

[1] بشر بن أبي خازم: ديوان بشر، تحقيق د عِزّة حسن، ط١، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٦٠، ص٢٤( القصيدة ليست مفضلية).

ويأمــرها بالــصبر، ويــؤملها بقــرب اليسر، وهذه القصيدة تبين مدى تأثير تجارب الحياة الاجتماعية في عملية الإبداع الشعري، ومن هذه الأبيات: [١]

**أَمست أُمامةُ صَمْتاً ما تُكلِّمنا  مجنونةً أَم أَحستْ أَهل خَرُّوبِ[٢]**

**مَرَّت براكبِ مَلْهُوزٍ فقال لها  ضُرِّي الجميحَ ومسِّيهِ بتعذيبِ[٣]**

.....  .....

**لمَّا رأَتْ إِبلي قَلَّتْ حلُوبَتُها  وكلُّ عامٍ عليها عامُ تجنيبِ**

.....  .....

**فإن تقرِّي بنا عيناً وتَخْتَفِضي  فِينا وتنتــظري كرِّي وتغــريبي[٤]**

**فاقْنَيْ لعلَّكِ أَنْ تَحْظَيْ وتَحْتَلِبي  في سَحْبلٍ مِن مُسوكِ الضأَنِ مُنْجوبِ[٥]**

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

وخــاض المــرقش الأصــغر تجربة مع معشوقته فاطمة بنت المنذر، أثرت فيه إلى حد العــض علــى إصبعه حتى قطعه، وكانت هذه التجربة دافعا له إلى النظم، ووصف علاقته بفاطمة بما فيها هذه الحادثة، ومفاد القصة،[٦] أنه كان على اتصال بفاطمة عن طريق جارية تسهل لهما الأمر وكان له ابن عم يقال له جناب بن عوف، لا يؤثر عليه أحدا، وكان لا يكتمه سرا، فألح عليه أن يخلفه ليلة عند صاحبته، فأمتنع عليه زمانا ثم أجابه إلى ذلك، وعلمه كيف يــصنع إذا دخــل علــيها، فلما دنا منها عرفته فأنكرته، وأمرت جاريتها بإخراجه، فعاد إلى المرقش وأخبره بالأمر مما أثر على المرقش كثيرا، فعض على إبهامه حتى قطعه، فقال في

---

(1) الضبي، المفضليات، ص٣٤.

(2) خروب: اسم موضع يسكن فيه أهلها.

(3) ملهوز: وصف للجمل وهو الموسوم في اصل لحيته.

(4) تختفضي: تقيمي، التغريب: الابعاد في البلاد.

(5) فاقني: احفظي حياءك، السحبل: العظيم، المسوك: جمع مسك وهو الجلد، المنجوب: الذي دمغ بالنجب أي القشر.

(6) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص١٢٢.

ذلــك قصيدة اختارها صاحب المفضليات، ذكر فيها هذه الحادثة مبينا أثر المحبوبة في قلبه، والذكرى التي تعاوده مما فعل، وذكر الظعائن، وأشار إلى استحيائه من فاطمة بسبب ما فعل، وتمنى لها الخير واستعطفها، وأكد على شدة حبه لها، وبين أثر فراقها على حياته، ومن هذه الأبيات قوله:[1]

**أَلا يا اسْلَمِي لا صَرْمَ لي اليومَ فاطِمَا ولا أَبَداً مادامَ وَصْـــلُكِ دَائِما**

..... .....

**تَراءتْ لَنا يومَ الرَّحِـــــيلِ بوَارِدٍ وَعَذْبِ الثَّنايا لم يَكُنْ مُتَرَاكِـــما[2]**

**سقاهُ حَبِـــــيُّ المُزْنِ في مُتَهلِّلٍ من الشمس رَوَّاهُ رَباباً سَواجِـــمَا[3]**

**صَحَا قَلْبُهُ عنـــها علـــــى أَنَّ ذِكْرَةً إذا خطرَتْ دارتْ به الأرض قائِمَا**

**تبَصَرْ خَليلي هل تَرَى مـــــن ظَعَائنٍ خَرَجْنَ سِرَاعاً واقْتَعَدْنَ المَفـــائِمَا[4]**

..... .....

**وإِنِّي لأَستحيِي فُطَيْـــمةَ جـــــائعاً خَميصاً وأَستحيي فطيمةَ طاعِمَا**

**أفاطمَ إنَّ الحبَّ يعـــفو عـــن القِلَى وَيُجْشِمُ ذا العِرْضِ الكريمَ المَجَاشِمَا[5]**

..... .....

---

[1] المفضل الضبي: المفضليات، ص٢٤٤.

[2] الوارد: الطويل، ويريد شعرها.

[3] حبي المزن: ما اقترب من السحاب، في متهلل: في روض متهلل، الرباب: سحاب دون السحاب الأعظم، سواجم: تسكب الماء.

[4] الظعائن: أراد النساء، اقتدن: ركبن، المفائم: واحدها مُفْأم وهو الإبل العظيم.

[5] القلى: البغض، يجشم: يكلف على مشقة أي يحمله على ركوب الهول.

**أَفاطمَ لو أنَّ النـــــساءَ بـــــبلدةٍ وأنتِ بأُخرى لاتَّبعْتُكِ هائـــــما**

..... .....

**وآلى جَنـــــابٌ حِلْفةً فأَطـــعتـــَهُ فَنَفْسَكَ ولِّ اللَّومَ إنْ كنتَ لائمَا**

..... .....

**أَلمْ تَـــــرَ أَنَّ المـــــرءَ يَجْذِمُ كفَّهُ وَيَجْشَمُ مِن لَومِ الصَّديق المَجاشِمَا**

**أَمِنْ حُلمٍ أَصبَـــحْتَ تَنْكُتُ واجِـــمـــَا وقد تعتري الأَحلامُ من كان نائما[١]**

ويظهـــر فـــي هـــذه الأبـــيات مـــدى تأثر الشاعر بهذه التجربة الصعبة ومدى ارتباطها بمـــشاعره، وصدق هذه المشاعر مما أنتج تجربة شعرية مؤثرة، يندمج معها القارئ متعاطفا مـــع الـــشاعربالرغم ممـــا فعله بعشيقته، فقد برع الشاعر في وصف هذه التجربة التي مثلت نموذجا عاما من تجارب الجاهليين الدافعة إلى الإبداع.[٢]

ونجـــد فـــي المفضليات الجاهلية تجارب أخرى دفعت الشعراء إلى الإبداع كالخصامات المـــؤدية إلى الهجاء، أو الرد على قصيدة، ويتكرر عندهم الحديث عن تجربة فقدان الشباب والـــشوق إلـــيه[٣]، وما يحدثه المشيب بهم من ضعف وهجر للنساء والأحباب، بعد أن كانوا يحققون أهدافهم، ويفعلون ما يريدون، وكثيرا ما تدفعهم هذه التجربة إلى وصف الموت، وقد يفضله بعضهم على الحياة، وفي هذا النوع من التجارب نجد الشاعر ينظم بمشاعر مهزوزة، تعاني من الألم والحرقة بسبب ماآلت إليه أحواله، ويتمكن الشعراء في هذه القصائد من إبداع تجربة شعرية متكاملة تنعكس فيها خبرتهم وقدرتهم الشعرية في عديد من الأحيان. نجد مثل هـــذه التجـــربة فـــي قصيدة للشاعر الأسود بن يعفر النهشلي، سكب فيها دمعه على ذكريات

---

(1) تنكت: يقال نكت في الأرض إذا جعل يخطط فيها، الواجم: الحزين.

(2) ينظر( تجارب العشق والزوجات...) المفضلية رقم: ٦، ٩، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٨، ٣٤، ٣٩، ٤٥، ٥٩،...

(3) ينظر المفضلية رقم: ١٦، ٢٢، ٢٧، ٤١، ٤٣، ٥٣، ٩٧، ١٠٥.

الشباب، ورحب بالموت، وتحدث عن همومه وأرقه، وضرب الأمثلة المؤكدة لحتمية الموت، واستعاد ذكريات الشباب واللهو والصيد، ومن أبيات هذه القصيدة: [1]

**نام الخـــــليُّ وما أُحِسُّ رُقادي والهَمّ ُ مُحْتَضِرٌ لدَيَّ وسِادِي**

**مِن غير ما ســقَمٍ ولكنْ شَفَّني هَمٌّ أَراهُ قد أصــابَ فؤادي**

**ومن الـــــحوادثِ لا أبا لكِ أَنّني ضُرِبَتْ عليَّ الأرضُ بالأَسْداد[2]**

..... .....

**إنَّ المنيةَ والحتوفَ كلاهـــــما يوفي المَخَارِمَ يَرْقُبانِ سَوَادي[3]**

.....

**ماذا أُؤَمِلُ بـــــعدَ آلِ مُحَرِّقٍ تركوا منازِلَهُمْ وبعدَ إيادِ**

..... .....

**فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلْهى بـــــه يوماً يصيرُ إلى بِلىً ونَفادِ**

..... .....

**إِمَّا تَرَيْني قد بَلِيتُ وغاضـــــنِي ما نِيلَ مِن بصرِي ومن أَجلادِي**

**وعصيتُ أَصحابَ الصَّبابةِ والصِّبَا وأَطعتُ عاذلتي ولانَ قِيادي**

..... .....

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] الضبي، المفضليات، ص٢١٦-٢١٩.

[2] الأسداد: جمع سد وهو الحاجز بين الشيئين.

[3] يوفي: يعلو، المخارم: جمع مخرم وهو منقطع انف الجبل، سوادي: شخصي.

**ولقد لهوتُ وللشـــــبابِ لذاذَةٌ بِسُلافَةٍ مُزِجَتْ بماءِ غَوادي**

..... .....

**ولقد غدوتُ لِعـــــازبٍ متَنَاذَرٍ أَحوى المذَانِبِ مُؤْنِقِ الرُّوّادِ[١]**

..... .....

**بِمُشَمّرٍ عِتدٍ جَهـــيزٍ شـــدَّهُ قيدِ الأَوابـــدِ والرِّهانِ جَوَادِ[٢]**

تأثر إبداع بعض الشعراء الجاهليين بتجارب من نوع خاص يختلف عن التجارب العامة المتكررة في الشعر الجاهلي، وإن تكررت هذه التجارب عند قلة من الشعراء أو تشابهت في بعض الأحيان، وهذه التجارب تلتقي مع ما أسماه الدكتور مصطفى سويف "التجربة الخصبة" في دراسته للإبداع الشعري[٣] والمقصود بهذه التجربة عند سويف أن تكون قوية مؤثرة تقوم على توترات عميقة لدى الشاعر، فليس كل تجربة يمر بها تحمل الأثر نفسه والدافعية نفسها، ويرى سويف أن القصائد في هذا النوع من التجارب، تنتج بفعل التقاء تجربتين متشابهتين في نفـــس الـــشاعر، الأولـــى تجربة حصلت معه قديما، والثانية حصلت عند إنتاج القصيدة التي نظمهـــا الشاعر، ولكن وقع التجربة الأخيرة أيقظ التجربة القديمة في نفس الشاعر، ((ويحدث هنا ما يسميه بعض الشعراء دوامة، تُبعث فيها بعض المواقف الماضية، وتختلط بآثار الموقف الحاضـــر))[٤] وقـــد لاحظ سويف من خلال استقرائه إجابات بعض الشعراء في أثناء دراسته

---

[1] العازب: المكان البعيد، المتناذر: الذي يتناذره الناس لخوفه، المذانب: جمع مِذنَب وهو المسيل الصغير من الحرة إلى الوادي، الأحوى: الذي اشتدت خضرته فمال إلى السواد، وأراد النبات حول المذانب، المؤنق: المعجب.

[2] المشمر: الفرس الطويل القوائم، العتد: الذي عنده عدة للجري، جهيز شده: سريع عدوه، الأوابد: الوحوش.

[3] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني الشعر خاصة.ص٢٧٠ وما بعدها.

[4] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص٢٧٣.

للإبداع؛ أنه ما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها ماض في نفسه،[1]ويمكن أن نلاحظ وجود هذا الماضي في القصيدة، إن كنا على علم بأحداثه في حياة الشاعر الماضية.

تأثــر بعــض الــشعراء الجاهليين بهذا النوع من التجارب في إبداعهم الشعري، وكانت قصائدهم المدفوعة بمثل هذه التجارب، مميزة ببروز العديد من الأحداث المرتبطة بالماضي، وأحداثه، وآثاره النفسية على الشاعر، ويظهر الشاعر في هذا النوع مرتبطا((بما يقول ارتباطا وجدانــيا عمــيقا، ينبــئ عــن تفاعلــه معــه وامتــزاجه بــه، وفنائه فيه عقليا، وفكريا، وشعوريا.))[2]ويمكن ملاحظة ذلك حتى لو لم نجد تفاصيل التجربة القديمة التي أثرت في حياة الــشاعر، ثــم التقت مع تجربته الجديدة، ويجب التنبه إلى صعوبة معرفتنا لتجارب الشعراء المعاصرين الماضية، فما بالنا إذن بالشعراء الجاهليين الذين لا نعلم عن تفاصيل حياتهم، إلا ماذكــرته لنا كتب التاريخ والأخبار، التي لم تهتم بنقل هذه التفاصيل، إلا ما وجد صدفة بين ثنايا الأخبار.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

يبقى الاعتماد إذن على القصائد الجاهلية نفسها، في محاولة رصد تجربتين أثرتا في حياة الشاعر، وتسببتا في دفعه إلى إبداع شعري متميز، فقد تحوي القصائد الشعرية بعض الأخبار والــدلالات التــي تبين تأثر الشاعر بتجربة قديمة كان لها أثرواضح في حياته، وبالتالي في شعره.

يعد الشاعر الجاهلي عنترة العبسي من الشعراء الجاهليين، الذين عاشوا حياة قاسية مليئة بالتجارب الصعبة والمؤلمة، التي تمس أعماق النفس الإنسانية، وقد امتدت هذه التجارب على جمــيع مــراحل حياته، منذ الطفولة وحتى المشيب، فقد عانى في طفولته، من عقدة العبودية التي مني بها لأنه ولد من أمةٍ حبشية، وطالما عيّربسواده، وسواد أمه وإخوته، وحرم من ابنة

---

[1] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص٢٧١.

[2] أبو الخشب، ابراهيم علي: في محيط النقد الأدبي، ط١، مصر، دار النهضة العربية /١٩٧٨/ص١٧٧.

عمه زوجة، ونفي وطرد وضرب،[1] وكل هذه التجارب أثرت في شعره بشكل بيّن، حتى إن الأخبار تنقل أن عنترة لم ينطق بالشعر، إلا عندما سابَّه رجل من بني عبس بذكر سواد أمه وأخوته وعيّره بذلك، وبأنه لا يقول الشعر، فرد عليه عنترة ردا مهينا، ونظم إثر ذلك معلقته[2]، ومع أن في هذا الخبر ما يدل على بعض المبالغة، والتمسك بفكرة النبوغ الشعري المفاجئ، إلا أن فيه ما يدل على معرفة القدماء بدور التجربة الصعبة في عملية الإبداع الشعري.

وقد نظم عنترة العديد من القصائد التي تدور حول هذه التجارب، وحول معاناته من حب ابنة عمه عبلة، وفي قصائده هذه نلمح قوة حضور تجاربه الماضية، ومدى تأثيرها في شعره، حيث كانت تلتقي دائما مع تجارب اللحظة التي يعيشها. وعاش عنترة تجربة الغربة المريرة بالنفي تارة، وبالبحث عن مهر ابنة عمه تارة أخرى، وشعر في تلك اللحظات بمرارة الغربة القاتلة وهو بعيد عن قومه، وفي هذه اللحظات استعادت أعماق ذاكرته تجارب حياته القاسية، فتمثلت له تجربة الغربة الفعلية التي عاشها بين أبناء قومه، فهو لم يكن يوما إلا غريبا لم يشعر بالانتماء إلى القبيلة أبدا، وما كان قومه يحترمونه إلا عند الحاجة إليه في الحرب والطعن، ثم لا يلقى إلا الإهانة والتحقير. ونتج عن ذلك تحرك الذكريات في نفس عنترة، فالتقت محنة غربته القديمة في قبيلته، مع غربته التي يعيشها متنقلا بين القبائل، فذكر في شعر تلك الفترة غربته وذكر مآسيه الماضية التي لقيها من قومه، يقول في إحدى قصائده: [3]

**إذا فاضَ دمعِي واستَهَلَّ على خدِّي وجاذَبني شوْقي إلى العَلَم السَّعْدِيّ[4]**

**أُذكِّرُ قومي ظُلْمَهم لي وبَغْيَهم وقِلَّةَ إنصافي على القُربِ والبُعْدِ**

---

(1) الاصفهاني، الأغاني، ٢٤٤/٨.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص١٥٠.

(3) عنترة العبسي: ديوان عنترة، ص١٢٩.

(4) العلم السعدي: جبل في قبيلة الشاعر.

بنيتُ لهم بالسيفِ مجداً مُشـــيَّداً فلمَّا تَناهَى مَجْدُهُم هدمُوا مجدي

يَعِيبونَ لونـــي بالســـواد وإنَّما فِعالُهُم بالخُبْثِ أسوَدُ مِن جِلْدي

أتحسبُ قيسٌ أنَّني بعدَ طردِهم أخاف الأعادِي أو أذلُّ مِن الطَّردِ

..... .....

وكيف يَحُلُّ الذلُّ قلبي وصَارِمي إذا اهتَزَّ قلبُ الضِّدِّ يَخْفُقُ كالرَّعْدِ[1]

متى سُلَّ في كَفِّي بيومٍ كَرِيهةٍ فَلا فَرْقَ ما بَيْنَ المشايِخِ والمُرْدِ

وما الفخر إلا أنْ تكونَ عِمامتي مُكَوَّرَةُ الأطرافِ بالصـــارمِ الهِنْدِي

نَديمَيَّ إمّا غِبْتُما بَعْدَ سَـكْرَةٍ فلا تَذْكُرا أطـــلالَ سلمى ولا هندِ

ولا تذكرا لي غيرَ خَيْلٍ مُغِـيرةٍ ونَقْعَ غُبارٍ حالِـكِ اللونِ مُســـوَدِّ

..... .....

ورَيحانَتي رُمحي وكاساتُ مجْلِسي جماجِمُ ساداتٍ حِراصٍ على المَجْدِ

فَللهِ دَرِّي كَمْ غُبـــــارٍ قَطَعْتُهُ على ضَـامرِ الجنْبينِ مُعتدِلِ القَدِّ

فَواذُلَّ جـيراني إذا غِبتُ عنهُمُ وطالَ المدى ماذا يلاقون مِن بعدي

لقـد عبـر عنترة في هذه الأبيات عن ألم غربته، وشدة شوقه لقبيلته، ولكنه لم ينس في الوقت نفسه أن يذكر غربته بين قومه وما فعلوا به من ظلم، وقلة إنصاف، بالرغم مما حققه لهم من أمجاد، وهزأ من تعييرهم له بالسواد وذكرهم بفعالهم الخبيثة، وذكر طردهم له، وعدم تأثير ذلك فيه، وفخر بقوته وبأسه وفروسيته، ونرى في هذه الأبيات تجربة من نوع خاص،

[1] الضد: النظير.

تخـــرج مـــن أعماق الشاعر، وتشعرنا بعقدة النقص التي سببها موقف قبيلته منه بسبب لونه الأســـود، وحاول عنترة أن يتغلب عليها في شعره وفنه، فأكثر من الفخر بنفسه وذكرخصاله الحمـــيدة، وكانت هذه التجربة سببا مباشرا في دفع إبداعه الشعري، ولا ننسى هنا علاقته مع ابـــنة عمه عبلة التي زادت من هذه المعاناة بشكل دائم، ولهذا كان لشعر عنترة نكهة خاصة، ارتـــبطت بذكـــر هذه الموضوعات من جهة، والإكثار من الفخر وذكر بطولته وشجاعته في الحرب من جهة أخرى، تعويضا عن شعوره بالنقص بسبب نظرة قومه السيئة. وربما يتوافق وضـــع عنتـــرة مـــع الرأي الذي يرى أن ((الإبداع الفني يقتضي أن يكون الفنان تعيسا كثير المعاناة، عصابيا على حافة الجنون))[١]

اخـــتلف الشنفرى شاعر الصعاليك مع قبيلته كما اختلف عنترة، ولكن خلافه كان لأسباب مخـــتلفة، وقد تضاربت الروايات حول الأسباب الحقيقية لهذا الخلاف، ومن هذه الروايات ما يشير إلى أنه عاش مع بني سلامان بن مفرج بن الأزد، كأسيرفداء وهو فتى صغير، دون أن يعلـــم ذلـــك، معتقدا أنه ابن للرجل الذي مكث في بيته، فطلب يوما من ابنة ذلك الرجل وهو يعتقد أنها أخته؛ أن تغسل له رأسه، فأنكرت أن يكون أخاها ولطمته، ثم عرف حقيقة الأمر، وتوعد بالانتقام.[٢] ويرى الدكتور شوقي ضيف أن أقرب الروايات التي تفسر سبب خلافه مع قبـــيلة الازد أنهم قتلوا أباه فتحولت أمه عنهم، وسكنت في قبيلة بني فهم.[٣] ومهما كان سبب الخـــلاف فقد ترك في أعماق الشنفرى كرها شديدا لظلم البشر، الذي تمثل في استعباده أوقتل أبـــيه مـــن قبل أبناء قبيلته؛ فاتجه إلى حياة الصعلكة محاولا البحث عن مجتمع آخر يجد فيه الصفات المثالية التي طالما تحدث عنها في أشعاره.

لقـــد خـــاض الشنفرى تجربة الصعلكة وعكس كل مظاهرها، في أشعاره التي نظمها في تلـــك الفترة، وعلى الرغم من انتصار الشنفرى للصعلكة والصعاليك، إلا أنه في قرارة نفسه

---

(1) السمرة، محمود: النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/١٩٧٩/ص٥٧.

(2) الاصفهاني، الأغاني،١٠/١٨٥.

(3) ضيف، شوقي، العصر الجاهلي، ص٣٧٩.

كـــان يعـــي الأسباب التي دفعته إليها، وكان يستعيد تجاربه الماضية القاسية، فيندفع إلى نظم شـــعري تلتقـــي فـــيه تلك التجارب مع تجربة الصعلكة التي يحاول من خلالها نشر إنسانيته ومبادئه الخلقية الي يتمنى نشرها بين الناس. ولعل لاميته الشهيرة خير مثال على تجربته هذه فقـــد بدأها بإعلان الخروج على قومه الظلمة، ثم أطلق عنان شعره ليصور حياته الجديدة بما تتـــضمنه من صفات حسنة، يحمل الناس على التحلي بها. فقد دفعت تجربة الشنفرى قريحته إلى إبداع فني متميز، تمثل في إنتاج تجربة شعرية، كتب لها الشهرة والأزلية إلى يومنا هذا، يقول الشنفرى: [1]

**أقيموا بني أُمّي صـــــدور مطيكم فإني إلى قومٍ ســـواكم لأميل**

..... .....

**وفي الأرض منأى للكريمِ عن الأذَى وفيها لِمنْ خافَ القِلى مُتعَزَّلُ**

**لَعمرُكَ ما بالأرض ضيقٌ على امرىء سرى راغبا أو راهِبا وهو يَعْقِلُ**

**وإن مدت الأيدي إلى الزَّادِ لم أَكنْ بأَعْجلِهم إذ أَجْشَعُ القومِ أعجلُ**

..... .....

**ولستُ بِمهيافٍ يُعَشِّي ســـوَامَهُ مُجدَّعةً سُقبانها وَهْيَ بُهَّلُ[2]**

..... .....

**ولا خالـــــفٍ داريَّةٍ مُتـــــغزِّلٍ يروح ويغدو داهناً يتكحَّلُ[3]**

---

[1] الشنفرى: لامية العرب، شرحها وحققها د محمد بديع شريف، بيروت، دار ومكتبة الحياة، ١٩٦٤، ص٢٧.

[2] المهياف: الذي لم يظمأ بسرعة وينطلق بإبله إلى المناطق النائية، يعشي: يعود مساء، سوائمه: جمع سائمة وهي الإبل، مجدعة: ضعيفة وهزيلة، سقبان: جمع سقب وهو ولد الناقة.

[3] الخالف: المتخلف عن الفضل، الداري: الذي لا يباين منزله

طريدُ جِنايات تَياسَرْنَ لحـــمَهُ عَقيرَتَهُ لأَيِّهـا حُمَّ أوَّلُ[1]

..... .....

وإلفُ هـــــمومٍ ما تزالُ تعودُه عِياداً كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هي أثقَلُ

..... .....

وليلةِ نَحسٍ يصطلي القوسَ ربُّها وأقطُعُهُ اللائـــي بها يتَنَبَّلُ

دَعَستُ علىغَطْشٍ و بَغْشٍ وصحبتي سُعارٌ وإرزيزٌ وَوَجْرٌ وأَفْكَلُ[2]

فأيَّمتُ نِســـواناً وأيتمــتُ إلدةً وَعُدْتُ كما أبدأتُ والليلُ أليلُ

..... .....

وضافٍ إذا هَبت له الريحُ طيَّرت لبائدَ عن أعطافِهِ ما ترجّلُ

بعيدٌ بمسِّ الدُّهنِ والفلي عهدُه له عَبَسٌ عافٍ من الغسلِ مُحْوِلُ

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وهذه أبيات قليلة من لامية الشنفرى، تبين تأرجح الشاعر بين تجارب الماضي وتجارب الحاضر الذي يريده، فقد أعلن مغادرة أولئك القوم، وبحث عن قوم آخرين يجد فيهم الصفات التـــي عــشقها وفخر بالتحلي بها، ورغم كل هذا فهو عاجز عن نسيان الماضي، الذي يكدر صفوه دائما، فقد تذكر المخاطر التي تحيط به من قومه، وغيرهم من المنتقمين الذين يريدون رأســـه، ثـــم عاد ووصف معاركه وقوته، وجعل بين كل ذلك حضورا واضحا لحياة الشاعر الـــصعلوك وصـــعوبتها، فـــلا يغـــيب عن لاميته ذلك التأرجح بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر،فالقـــصيدة ((تبدأ في نفس الشاعر، عندما يحس بالاهتزاز وعدم الاتزان أمام موقف،

---

[1] تياسرن: تقاسمن، العقير: النفس أو الجثة للميت، حم: قُدر وكتب.

[2] الغطش: الظلام، البغش: المطر الخفيف، السعار: الجوع الشديد، الإرزيز: البرد القارس، الوجر: الخوف، الأفكل: الرعدة.

أو فكرة معينة، أو ذكرى، وقد تتجمع عند ذاك في وعيه الذكريات القديمة، والخبرات الكثيرة، فتشعل من وجدانه وتنشط من إيقاعه، وتبلور من أفكاره إلى المدى الذي يجد نفسه أمام خبرة جديدة لا تكتمل دائرتها إلا بغنائها))[١]

وكـــان لطـــرفة بـــن العبد تجربة مؤلمة مع قبيلته وهو طفل صغير، ساهمت في إبداعه الـــشعري بـــشكل جلي، وكانت هذه التجربة تخرج من أعماق طرفة، كلما مر بتجربة أخرى مشابهة تشعره بالظلم والقهر، وتتمثل تجربة طرفة الأساسية في موت أبيه وهو طفل صغير، وحـــرمان أعمامه له من ميراثه ظلما، حتى عاش مع أمه عيشة فقر وبؤس وذل،[٢]مما دفعه إلى كره قبيلته حتى صار جريئا على هجاء قومه وهجاء غيرهم،[٣]فضاقوا به ذرعا، وطردوه لتمرده وسوء خلقه، كما اعترف في معلقته: [٤]

**وما زالَ تَشرابي الخمورَ ولَذَّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتْلَدِي**

**إلى أن تحامتني العشيرةُ كُلّها وأُفردتُ إفرادَ البَعيرِ المُعَبَدِ**

ولا تفـــارق طرفة ذكرى التجربة القديمة التي عاشها وهو طفل، فلا ينسى أن يذكر ظلم الأهل والأقارب في معلقته وهو في خضم الحديث عن حكمه وآرائه: [٥]

**وظُلمُ ذوي القربى أشَدُّ مَضاضَةً على المرءِ من وقع الحسام المهندِ**

فقـــد دفعـــته تجربة الطفولة إلى قول هذه الحكمة الصادقة، التي تمثلها الناس على مدار الأزمنة، ودفعته تجربته أيضا إلى نظمها شعرا صريحا وجهه إلى قومه حقدا وعتابا:[٦]

---

(1) د. حنورة، مصري عبد الحميد: علم نفس الأدب، ط١، القاهرة، دار غريب للطباعةوالنشر، ص٢١١.

(2) الزوزني: شرح المعلقات السبع،ص٦١.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص١٠٣.

(4) طرفة بن العبد: الديوان، ص٤٥ .

(5) المصدر السابق، ص ٥١ المرجع السابق ص٩٤.

(6) المصدر السابق الديوان ص ٥٩.

**ما تنظرون بحقِّ وردة فيكُمُ صَغُرَ البنونَ ورهْطُ وردَةَ غُيَّبُ**

**قد يبعثُ الأمرَ العظيمَ صغيرُهُ حتى تظلَّ له الدِّماءُ تصَبَّبُ**

**والظُلْمُ فَرَّقَ بين حَيَّيْ وائلٍ بكر تســـاقيها المنايا تَغْلبُ**

**والصَّدقُ يألَفُهُ اللَّبيبُ المُرْتَجَى والــكِذْبُ يألَفُهُ الدَّنيُّ الأخيَبُ**

أبــدع طرفة بن العبد شعرا صادقا متميزا، ارتبط بتجاربه التي عاشها، ومن خلال هذه الــتجارب يمكن تفسير الطريقة التي تناول فيها طرفة بعض موضوعاته الشعرية، فإذا نظرنا إلـــى معلقــته وجدناه يكثر من الفخر والاعتداد بالنفس، محاولا تحقيق القوة التي كان يتمناها ليأخذ حقه من أعمامه:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**وإن شئتُ لم تُرقِل وإنْ شئتُ أرقَلتْ مَخافةَ مَلويٍّ من القدِّ مُحصدِ**

**وإنْ شئتُ سامى واسط الكورِ رأسها وعامتْ بضَبعيها نجاءَ الخَفَيْدَدِ**

**إذا القوم قالوا من فتىً خِلتُ أنني عُنيتُ فلمْ أكْســـل ولم أتبَلَّدِ**

**ولستُ بحــلالِ التـــلاعِ مخافةً ولكنْ متى يسْترفِدِ القومِ أرْفِدِ**

**وإنْ يلتقِ الحيُّ الجمـــيع تلاقني إلى ذِرْوَةِ البيتِ الشريف المُصَمَّدِ**[1]

يكرر طرفة عبارة " إن شئت " مرتين، محاولا تعويض نفسه عقدة الضعف التي شعر بها صــغيرا، ثــم فخــر بنفسه مظهرا تميزه وتفوقه على غيره، ثم انه دعا في معلقته إلى التلذذ بالحياة وعدم إضاعة اللهو والمتعة: [2]

---

[1] طرفة بن العبد: الديوان، ص ٤١، ملوي: أي سوط، القد: الجلد، الخفيدد: ذكر النعام، عامت: سبحت، الضبع: العضد.

[2] المصدر السابق ص ٤٦.

**فإن كنتَ لا تسطيعُ دفع منيتي فدعني أبادِرْهَا بما ملكتْ يدي**

ويبــين قــوله هــذا اندفاعه إلى تعويض نفسه عن الحرمان، والفقر، والألم الذي عاشه صغيرا، وفي هذا مايثبت أن تجربته الصعبة كانت دافعا رئيسا لإبداعه الشعري المتميز.

ارتــبط الإبــداع الشعري الجاهلي، بكثير من التجارب الصعبة، التي شكلت دوامة التقت فــيها الأحداث القديمة مع الحديثة في نفس الشاعر، ودفعته إلى إبداع حظي بمكانة مرموقة. وقــد اعتــرف امرؤ القيس، أشعر شعراء الجاهلية، بتأثير التجارب الماضية والحاضرة في حــياته، فقــال عندما سمع خبر مقتل أبيه: ((ضيعني صغيرا وحملني دمه كبيرا))،[1] وعاش امــرؤ القــيس بعد مقتل أبيه مستمرا في البحث عن ثأره، ينظم الأشعار مدفوعا بتأثير هذه الدوامــة مــن الأحــداث والتجارب. وهذا حال كثير من الشعراء في العصر الجاهلي، حيث قــادتهم تجاربهم الصعبة إلى أرقى أنواع الإبداع الفني، وحتى القصائد البسيطة والمقطوعات القصيرة، لا تحدث للشاعر إلا إن لاقته تجربة ما، ((ولا بد للشاعر في أثناء ذلك كله من أن يــضغط علــى نفسه وعقله، حتى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة، وحتى تنبض تجــربته بالحياة، ولا بد أن يعاني فيها من حين تخلّقها في قلبه إلى حين اكتمالها))[2]ولا يعني هــذا كله أن الشاعر محكوم بهذه التجارب بشكل مطلق، فمهما ((يكن من أمر استغراق الفنان فــي توضيح تجربته الشعورية بالفن، ومهما يكن من أمر العادات المصاحبة لهذا التوضيح، فإنــه يقبل على إبداع أثره الفني وهو على وعي كامل بما يقوم به في هذا السبيل، ولا يمكن القول أنه يندفع إليه مسخرا بقوى خارجية))،[3]فالشاعر أو الفنان مميز عن بقية الناس، بقدرته وموهبــته القــادرة على تحويل التجارب التي يعيشها، إلى تجارب فنية شعرية إبداعية، يقبل عليها المتلقي مشاركا فيها عن طريق الفن.

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٥١.

[2] د. ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، ص ١٤٣.

[3] د. يونس، عبد الحميد: الأسس الفنية للنقد الأدبي، ط٢، القاهرة، دار المعارف،١٩٦٦، ص١٠٥

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

# الفصل الثالث

# التلقي في الشعر الجاهلي

**المبحث الأول: دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع.**

**المبحث الثاني: صلة المتلقي بالمبدع.**

**المبحث الثالث: دور المتلقي في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية.**

**المبحث الرابع: غنائية الشعر الجاهلي والتلقي.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الأول: دور المتلقي الجاهلي في عملية الإبداع:

يعتبـــر وجـــود المتلقي سواء أكان قارئا، أم سامعا، أساسيا في عملية الإبداع الفني عامة، والشعري خاصة. وهذا بيّن في فنون جميع الحضارات الإنسانية، حيث قامت هذه الفنون لإنشاء علاقـــة مع الجمهور كما هو الحال في فن المسرح الإغريقي، وقد اشتملت الكثير من اللوحات الفنية المنقوشة القديمة – كالفن الفرعوني – على صور تمثل الجمهور وعامة الناس. وارتبطت الفـــنون الـــشعرية بالإنشاد الجماعي، في جميع الحضارات، فالفنان لا يبدع من أجل نفسه، إنما يـــبدع من أجل متلق يعي هذا الإبداع ويفهمه، ويتواصل معه، فلولا وجود المتلقي لما وجد أي إبداع أدبي فني، وهذا الوجود وحده، يمثل دورا فاعلا في عملية الإبداع.

لقــد ناقش الدكتور سويف في محاولته المتميزة لتفسير الإبداع الفني، دورالمجتمع المتلقي وعلاقــته مــع الشاعر في الإنتاج الأدبي، من خلال المنهج النفسي في دراسة الأدب، ومع أن ســويف لــم يــستخدم لفظــة المتلقي في معالجته، إلا أن حديثه عن المجتمع، والشاعر، والأنا والآخــرين، كــان ناجحا في إظهار علاقة المتلقي بالمبدع من حيث دفعه إلى الإبداع الشعري، واعتبــر ســويف أن منــشأ عملية الإبداع الفني، أساسه العلاقة بين أنا الشاعر والآخرين، أي المجــتمع الــذي حدده بالنحن عندما يكون الشاعر على وفاق معه، ومن خلال العلاقة بين الأنا والآخرين، يمكن اندفاع الإبداع حيث ((أن حالة النحن قد تتصدع، فينجم خلاف عميق بيننا وبين أفــراد الجماعــة التــي نــتكامل معهــا، وعــندئذ يتحول الموقف إلى أنا والآخرين، بدلا من النحن))،[1]ويرى سويف((أن حركة العبقري تبدأ من حدوث هذا الصدع في النحن، ويحدث هذا الــصدع توتــرا عاما في الشخصية، يعمل على دفعها دائما، وتتجه محاولة العبقري إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها))،[2]أي أن المبدع يحاول إعادة التوازن مع مجتمعه المتلقي، وتضييق فجــوة الخــلاف معه، لأن عدم الاستقرار وما يحصل مع المبدع ((مرجعه إلى بروز الصدع، وازدياد شعور الشخص بالحاجة إلى النحن))[3]مما يدفعه إلى الإبداع كوسيلة لإنهاء ذلك الصدع، وبالتالي يكون المتلقي، أو المجتمع عند سويف، أساسا في دفع الشاعر إلى الإبداع الفني، وليس بالــضرورة كمــا يرى سويف((وجود مرحلة سابقة على مرحلة التصدع هذه، كان الشاعر فيها شخــصا مــتكاملا مع مجتمعه))[4] فربما تكون علاقة الشاعر جيدة ومستقرة قبل حدوث مرحلة التــصدع والخلاف، أو تكون سيئة أصلا قبل تعمّق الخلاف، و الخلاصة أن هذا الصدع، وهذه العلاقة مع المجتمع المتلقي، تدفع الشاعر إلى الإبداع للوصول إلى معادلة تصالح مع المتلقي.

لقــد حتم النظام القبلي على الشاعر، أن لا يقتنع بذاته دون أن يكون هناك توافق بينه وبين قبيلــته، فيتم له بذلك تحقيق النحن، ضمن نظام قبلي منظم، يكون فيه الشاعر لسان حال القبيلة

---

[1] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص١٢٣.

[2] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص١٢٧.

[3] المرجع السابق: ص١٣١.

[4] المرجع السابق والصفحة السابقة.

التـــي تفـــرح به وتحتفل، وتقدم لها القبائل التهاني والتبريكات بمجرد نبوغه، فهو ينظم متوجها إلـــيهم إمـــا مادحـــا، أو مفتخرا، أو مدافعا، فانطبقت بهذا نظرة الدكتور سويف، على كثير من الحالات عند المبدع الجاهلي، حيث كان الصدع بين الشاعر والقبيلة، سببا مباشرا في دفع كثير مـــن الـــشعراء إلـــى الإبـــداع، محاولين تغيير الواقع الأليم الذي يعيشونه، والوصول إلى حالة الاستقرار مع أبناء مجتمعهم، ولعل عنترة العبسي خير مثال على هذه الحالة، فقد مثلت تجربته الـــصعبة، التي مر الحديث عنها سابقا، صدعا قويا مع النحن، بسبب تلك النظرة وتلك المعاملة التـــي حظـــي بها،حتى إن نظمه لمعلقته، كان نتيجة لسبه من أحد أبناء قبيلته[1]، ومع هذا نجد عنتـــرة مصرا على التمسك بالقبيلة، محاولا إنهاء الخلاف معهم، بالرغم من إيمانه بظلمهم له، وكـــان دافعـــه وراء ذلك حبه لعبلة، فحاول إرضاء قومه، والدفاع عنهم بالرغم من كرهه لهم، يقول عنترة:[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

**ولَولا حُبُّ عَبْلَةَ في فُؤادِي مُقيمٌ ما رَعَيْتُ لهمْ جِمَالا**

**عَتَبتُ الدَّهْرَ كَيْفَ يُذِلُّ مثلي ولَي عَزْمٌ أَقُدُّ به الجِبالا**

فكانت هذه العلاقة بين عنترة وبين وقومه، دافعا له للإبداع، وإخراج عواطفه المتأججة، في أشـــعار رائعة، برزت فيها ملامح ذلك الصدع القوي، والصراع الداخلي، الذي امتزج فيه الحقد والحب معا،حيث دفعه المتلقي إلى إبداع يهدف منه عنترة إرضاء قومه، والوصول إلى معادلة، تتيح له الزواج من عبلة، إن استطاع إقناع مجتمعه المتلقي، بمكانته وقدرته وبطولاته، التي كان يتغنى بها في أشعاره، يقول عنترة:[3]

**سَلي يا ابْنَةَ العبْسي رُمحِي وصَارِمي وما فعلا في يَومِ حرب الأعاجمِ**

..... .....

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص ١٥٠.

[2] عنترة العبسي: الديوان، ص ٢٠٣.

[3] المصدر السابق: ص٢١١.

**وكَمْ فارِسٍ يا عَبلَ غادَرْتُ ثاوِياً يَعضُّ على كَفّيْهِ عَضّةَ نادِمِ**

..... .....

**أُحبُّ بَني عبسٍ ولو هدَروا دمي لأَجْلِكِ يا بنْتَ السَّرَاةِ الأكارِمِ**

**وأحْمِلُ ثِقْلَ الضَّيمِ والضَّيمُ جائرٌ وَأُظهِرُ أني ظَالم وابنُ ظالم**

يــصر عنترة على تمسكه بقومه بالرغم من كل شيء، وهذا التمسك شبيه بتمسك طرفة بن العبد، بالرغم من خلافاته معهم أيضا، فقد أشار طرفة بطريقة المذنب إلى أخطائه، ومعاقبتهم له في قوله:

**وما زال تَشرابي الخمور ولذَّتي وبيعي وانفاقي طَريفي ومُتلدِي**

**إلى أنْ تحامتني العشيرةُ كلُّها وأُفردت إفرادَ البعير المعَبَّدِ**[1]

فأبــياته السابقة تبدو محاولة منه، للاعتراف بذنوبه، ومحاولة مصالحة القبيلة، بعد الصدع الذي نشأ بينهما.

ونلاحظ في مثل هذه الحالات، أن نظم الشاعر أكثر توجها للمتلقي، فهو الدافع الرئيس وراء إبدع الشاعر وحثه على النظم، مما يثبت أهمية المتلقي في الدفع المباشر لعملية الإبداع.

ولا يقتــصر دور المتلقي، على دفع المبدع للنظم، أو تذوق الأعمال الشعرية، إنما يشارك الشاعر في عملية الإبداع الشعري، عن طريق فك مغالق النص وفهمه العميق، ثم سد الفراغات التي أوجدها الشاعر في نصه، بطرق عدة، كدفع القارئ إلى التأويل، والبحث عن الرموز، وفهم مقاصد الأساليب البلاغية المختلفة، التي يتضمنها النص الشعري.

---

[1] طرفة بن العبد: الديوان ص٤٥.

فــرض المتلقـــي على المبدع في جميع العصور، أن يتقيد بموازين خاصة في نصه، تحكم إبداعـــه وتـــوجهه الوجهة التي يريدها ((أي أن الشاعر محكوم برقابة العقل القارئ لنصه، هذه الرقابة تنشد حسن القول، كي لا يصد العقل عنه أو يرفضه))،[1] وهذا يدفع المبدع إلى وضع ما أسمته نظرية التلقي بالقارئ الضمني، في عمله الشعري في أثناء النظم، وهذا يشكل نوعا آخر مـــن أنـــواع مشاركة المتلقي في الإبداع الشعري، فوجود القارئ الضمني الممثل لذوق المتلقي الحقيقـــي فـــي نص المبدع، فارضا شروطه المتنوعة، لا يقل شأنا عن الدور الذي يلعبه المبدع نفسه في عملية الإبداع، وبهذه المشاركة يتسع دور المتلقي في هذه العملية لينافس دور الشاعر المبدع. وقد تنبه ابن طباطبا العلوي إلى دور المتلقي الفاعل عندما قال: ((وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مَجّه ونفاه فهو ناقص)).[2]

جميع الحقوق محفوظة

ولا يقـــل دور المتلقي الجاهلي شأنا عن دور أي متلق في العصور اللاحقة، وحتى عصرنا الحالي الذي ظهرت فيه نظرية التلقي، باعتبارهاعلما يهتم بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية، إذ لـــيس وجـــود هذه النظرية من أوجد التلقي بحد ذاته، إنما تساعد نظرية التلقي على فهم دور متلقـــي العمل الأدبي في أي عصر من العصور، أو مجتمع من المجتمعات، ولا بد من الإقرار بأن المتلقي الجاهلي، كان على درجة كبيرة من الوعي، والقدرة على الفهم، والتواصل مع النتاج الـــشعري، ويكفـــي لمعـــرفة ذلـــك، النظر إلى الشعر الجاهلي المتميزبكل ما فيه من أساليب، وموضوعات، وقوالب شكلية؛ فبما أن الإبداع الشعري لأية مرحلة مقدم للمتلقي، ومراعيا لذوقه ومطالبه، فلا بد أن يتناسب هذا الإبداع، قوة ومتانة، أو ضعفا وركاكة، مع متلقيه المشارك في إبداعه ضمنيا.

لـــم يبدع الشاعر الجاهلي نصا شعريا سهلا مباشرا، يصل إلى ذهن المتلقي دون جد وتعب ومثابـــرة، بـــل كان لسان حاله مع المتلقي، أن((المعنى لا يحصل لك، إلا بعد انبعاث منك في

(1) المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب،ص١٩١.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٥٢.

طلبه، واجتهاد في نيله))[1] فكان نصه مليئا بما أسمته نظرية التلقي، الفجوات أو الفراغات، التي يقــوم المتلقــي بــسدها. ولم يكن المتلقي الجاهلي قاصرا عن أداء دوره إنما تمكن من سد هذه الفجوات وفهم مغالق النص الشعري الجاهلي، لمشاركة الشاعر في إبداعه. وقد رويت في كتب الأدب الكثير من الأخبار التي تدل على قوة إدراك المتلقي الجاهلي، وقدرته على الفهم العميق، ومــن ذلــك قصة تحاكم امرئ القيس وعلقمة الفحل، عند أم جندب زوجة امرئ القيس، حيث طلــبت أم جندب منهما أن يقولا شعرا في وصف الفرس، على رويٍّ واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

**خليليَّ مُرا بي على أمِّ جُنْدَبٍ  لنقضيَ حاجات الفؤاد المعذَّبِ**

وقال علقمة:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**ذهبتَ من الهجران في كل مذهب  ولم يكُ حقاً كل هذا التَجنُّبِ**

ثم أنشداها جميعا، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال وكيف كان ذاك؟ قالت: لأنك قلت:

**فللسّوْطِ ألهوبٌ وللساقِ درَّةٌ  وللزَّجرمنه وقعُ أخْرجَ مُهذِبِ**

فجهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك، وقال علقمة:

**فأدْرَكهُنَّ ثانيا من عِنانهِ  يَمرُّ كمرِّ الرائحِ المُتحلِّبِ**

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره.[2]

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: اسرار البلاغة،تحقيق: هــ. رتير، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م، ص١٣٣.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ينظر القصة ص١٢٥، ألهوب: حرارة ملتهبة دافعة للجري، درة: حركة، أخرج: صفة للظليم، مهذب: سريع العدو، الرائح: السحاب، المتحلب: المتساقط مطره.

وقــد استــشهد كثيــر من النقاد بهذه القصة، في سياق الحديث عن بداية النقد العربي، في العــصور المتقدمة، ولكن الذي يهمنا هنا، ما تبينه القصة من قدرة المتلقي الجاهلي على غوص أعمــاق الــنص، وفــك مغالقــه، واكتشاف معانيه العميقة، فقد قرأت أم جندب أبيات كل من الشاعرين حسب ثقافتها وقدرتها على فهم النص الشعري، فقبلت ما يناسب هذه الثقافة ورفضت غيره، وهي بذلك بمثابة مشاركة في النظم.

وتــدخل المتلقي الجاهلي في إبداع الشاعر مباشرة، عندما كان يرفض شيئا من إبداعه أو يلاحظ خطأه، ومن ذلك ما روي عن اعتراض طرفة بن العبد على قول المسيب:

**وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره بناجٍ عليه الصَّيعرّيةُ مكدم**

فقال طرفة: استنوق الجمل لأن الصيعرية من متعلقات الناقة وليس الجمل[١]

ومن ذلك ما يروى عن إقواء النابغة الشهيرفي قوله:[٢]

**زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبّرنا الغداف الاسودُ**

وعــندما قــدم الــنابغة إلى المدينة، حاول أهلها أن يجعلوه يدرك هذا العيب في قوله، عن طــريق تــرديد القيان غناء البيت من خلال القصيدة، مع التركيز على الروي الذي كانت فيه القافــية مجرورة في بقية الأبيات، ففهم ما يريدون وغير روي البيت حتى صار "وبذاك تنعاب الغــراب الأسود" وكان من أجل ذلك يقول " وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة، فصدرت عــنها وأنــا أشــعر الــناس[٣] وفي قوله اعتراف مباشر لدور المتلقي قي نظمه الشعري. فهذه القصص التي ساقتها كتب الأدب، للإشارة إلى مراحل النقد في العصر الجاهلي، تثبت بوضوح جانبا من دور التلقي في الإبداع الشعري.

---

[1] الأصفهاني: الأغاني ٢٤/٢٤٥.

[2] النابغة الذبياني: الديوان، ص ٣٨.

[3] ينظرالقصة: الأصفهاني: الاغاني ١١/١٣.

وقــد عمــد الشاعر الجاهلي إلى ترك مساحة للمتلقي في شعره، كي يشاركه في نظمه في أثــناء القراءة، أو الاستماع، حيث احتاجت القصائد الشعرية، إلى بذل جهود كبيرة من المتلقي، كي يتوصل إلى المعنى المطلوب، بسبب ابتعاد الشعراء الجاهليين عن تفصيل أفكارهم الشعرية أو تقــديمها بــصورة مباشرة، واكتفوا بإيجاز هذه الأفكار وترك المتلقي يعمل على سد فجوات الــنص، باســتكمال تلك الأفكار في ذهنه. تحدث بشر بن أبي خازم الأسدي عن أرقه، وسهره، وعدم قدرته على النوم، فقال:[1]

**فبتُّ مسهَّدا أرِقاً كأني تمشَّت في مفاصلي العُقار**

**أراقبُ في السماء بناتِ نعشٍ وقد دارت كما عَطَفَ الصِّوارُ**

**وعانَدَتِ الثريا بعد هَدْءٍ معانِدَةً لها العُيوقُ جارُ**[2]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

لقــد أراد بــشر أن يخبر المتلقي أن ليله طويل جدا، وأراد أن يؤكد أنه لم ينم لحظة واحدة طوال هذا الليل، بل بقي ساهرا يراقب النجوم، وهو يهدف إلى إيصال همه إلى المتلقي دون أن يخبــره بذلك مباشرة، ولكنه أخبر عن مراقبته لبنات نعش حتى دارت، وعلى المتلقي أن يعي مــن خلال مراقبة الشاعر لبنات نعش هذه، أنه قد بقي مستيقظا طوال الليل، فبنات نعش تمثل سبعة نجوم متقاربة تدور حول القطب الشمالي، وهي لا تغيب مع النجوم، بل تدور وتتعطف في جانب السماء حتى يبهرها الصبح، أي يذهب بضوئها، فلا ترى وإذا علم المتلقي ذلك فلا بد أن يعلــم مــا الذي أراد الشاعر قوله، دون أن يصرح به مباشرة، إنما تركه ليمثل فجوة في نصه، على المتلقي أن يقوم بسدها. واستغل بشر النجوم وأبراج السماء في إحداث فجوات في نصه في

---

[1] بشر بن أبي خازم: الديوان، تحقيق د عزة حسن، ط١، دمشق، مطبوعات مديرية احياء التراث القديم،١٩٦٠، ص ٦٥

[2] عطف: رأى شيئا ففزع منه فراغ عنه، العقار: الخمر، الصوار جماعة بقر الوحش، بنات نعش: سبعة نجوم تدور حول القطب الشمالي عاندت الثريا: سقطت للمغيب، بعد هدء: بعد ذهاب صدر الليل، العيوق: نجم احمر مضيء في طرف المجرة الايمن يتلو الثريا لا يتقدمها.

أبــيات أخــرى وصف فيها الثور الوحشي، الذي شبه ناقته به، وجعل للمتلقي فجوات متنوعة يشاركه الإبداع من خلالها، حيث يقول:[1]

**ثُمّ اغتَرزت على عنْسٍ عُذافِرةٍ سيٍّ عليها خَبارُ الأرضِ والجَدَدُ**

**كأَنَّها بَعْدَما طال الوجيفُ بها مِن وحش خُبَّةَ موشيٌّ الشَّوى فَرِدُ**

**طاوٍ برمــلةِ أوْرالٍ تَضَيَّفهُ إلى الكناس عشيٌّ باردٌ صَرِدُ**

**فبات في حقفِ أرطأةٍ يلوذ بها كأنه في ذراهـــا كوكبٌ يَقِدُ**

**يجري الرَّذاذُ عليهِ وهو منكَرِسٌ كما استكان لشكوى عينه الرَّمِدُ**

**باتت له العقرب الأولى بنــثرتها وبَلَهُ مِن طلوع الجبهةِ الأسدُ**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**ففاجأتهُ ولم يَرْهبْ فجــاءتها غَضفٌ نواحلُ في أعناقها القِدَدُ**

**معْروقة الهام في أشداقها سَعَةٌ وللمرافقِ فيما بينها بدَدُ**

**فأزعَجتْهُ فأجْلَى ثُمّ َ كَرَّ لها حامي الحقيقةِ يحمي لحْمهُ نَجِدُ**

**فمارســته قليلا ثم غادرها مجرب الطَّعنِ فتالٌ لها جسدُ**

**أذاك أم تلك؟ لا بل تلك تَفْضُلُهُ غِبَّ الوَجيفِ إذا ما أرقلتْ تخِدُ[2]**

---

[1] بشر بن أبي خازم: الديوان، ص٥٥

[2] اغترز: ركب، موشي الشوى: الذي في قوائمه بياض يريد الثور الوحشي، الكناس: موضع في الشجر تأوي اليه الوحش من البقر والظباء تستكن فيه من الحر والمطر، منكرس: من الانكراس، وهو الانكباب، غضف: جمع أغضف وهو الكلب المسترخي الأذن، القدد: السير يقد من الجلد.

بـــدأ بشر في هذه الأبيات الحديث عن ناقته القوية الصلبة، وكعادة الشعراء الجاهليين، فهو يـــبعد انتباه المتلقي عن الناقة إلى الثور الوحشي، فيشبه ناقته بثور وحشى يلجئه البرد والمطر إلـــى شجرة الأرطأة، وفي تكرار التجاء الثور إلى شجرة الأرطأة في الشعر الجاهلي، ما يحمل في ثناياه دلالة معينة، يقوم المتلقي الجاهلي بفك مغالقها وفهمها، وفي حديثه عن المطرالمرتبط ببـــرج العقرب وبرج الأسد، وتأثير هذا المطر على الثور، ما يعيد ذهن المتلقي إلى الناقة مرة أخـــرى، حـــيث يقـــوم المتلقي بالبحث عن سر الفجوة التي تركها المبدع في البيت عن طريق معـــتقدات العرب الجاهليين في ارتباط الأمطار بأبراج السماء، فبرج الأسد محمود الأمطار في نظـــر العرب، وتقول العرب: "لولا نوء الجبهة ما كان للعرب إبل، ويقال ما امتلأ واد من نوء الجـــبهة ماء إلا امتلأ عشبا"[1]وهذا يعني بالنسبة للمتلقي الشيء الكثير، فقد خص الشاعر الثور بهـــذا المطرلا لأنه يريده له، ولكن لأنه يقصد ناقته، وإذا تمكن المتلقي من فهم المقصود وتتبعه فـــسوف يـــستعيد صـــورة الـــناقة مرة أخرى بعدأن غابت في حديث الثور، وسرعان ماتغيب صـــورتها مـــن جديـــد، لـــيعود الشاعر إليها مرة أخرى في البيت الأخير، وفي هذا الحضور والغـــياب، مـــا يجعل ذهن المتلقي متفتحا دائما، ليتمكن من تتبع الأبيات، وفهم مقاصد الشاعر بعمق، وفي سؤال الشاعر"أذاك أم تلك" ما يدفع المتلقي إلى البحث عن إجابة، سرعان ما يسعفه الشاعر بها دون أن يترك له فسحة للإجابة، فيتضح للمتلقي سبب ذلك الربط بين الناقة والثور، بعد أن انتهى الأمر بتفضيل الناقة على الثور، وكأنه يقول إن هذه الناقة موصوفة بكذا وكذا، من صفات الثور، ولكنها أفضل من هذه الأوصاف بكثير، وفي كل هذا ما يدفع المتلقي، إلى البحث، والتمعن، والقراءة النافذة.

[1] بشر بن أبي خازم: الديوان، ينظر حا شية ص٥٦.

وكثيــرا ما عمد الشاعر الجاهلي، إلى الانتقال من الحديث عن موصوف إلى وصف شيء آخــر يربطه بالموصوف الأصلي، لغرض جذب المتلقي وحثه على البحث والإمعان، وبالتالي المشاركة في الإبداع، بدلا من جعله متلقيا سلبيا يبحث عن المتعة فقط، قال عبيد بن الأبرص:[1]

**نأتْكَ سُليمى فالفؤادُ قريحُ وليس لحاجات الفؤاد مريحُ**

**إذا ذقتَ فاها قلتَ طعم مُدامةٍ مشعشعة ترخي الإزار قديحُ**

**بماء سحابٍ في أباريق فِضَّةٍ لها ثمنٌ في البايعِينَ ربيحُ**

**تأَمل خليلي هل ترى من ظعائنٍ يمانيةٍ قد تغتدي وتروحُ**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تحــدث عبيد في البيت الأول عن سليمى، ثم انتقل مباشرة إلى وصف فيها، وعند بداية هذا الانــتقال، أشرك المتلقي في مشاعره، عندما وجه إليه الخطاب بقوله"إذا ذُقْتَ... قُلْتَ" وفي هذا الانــتقال أدخــل طعــم الخمر في وصف المحبوبة، وبذلك أتم إشراك المتلقي الذي لا نشك في معــرفته بطعم الخمر في ذلك العصر، وما أن ينتقل إلى البيت الثالث، حتي ينسى المتلقي ذكر المحــبوبة، باســتكمال الــشاعر الحديث عن الخمر، ثم يذكر الظعائن في البيت الرابع، فيخرج المتلقــي مــن نشوة الخمر إلى ذكر النساء مرة أخرى، ولا يكون المتلقي سلبيا متذوقا فقط في غمار هذا الانتقال، بل يقوم بتتبع الشاعر، واستيعاب مفاصل الانتقال، ووعي غرض الشاعر من ذكر الخمر، وعلاقته بفم المحبوبة.

إن مــشاركة المتلقــي الجاهلي في الإبداع، عن طريق سد الفجوات التي يتركها المبدع في النص، تشكل قاعدة واسعة ترتبط بالفكر الجاهلي القديم بنواحيه المختلفة، خاصة الدينية والعقدية منها، وقد مر في الحديث عن دور الدين والأسطورة ما يبين احتواء الشعر الجاهلي على الكثير مــن الرموز والأساطير، وقد تصدى كثير من الدارسين لدراسة الشعر الجاهلي من هذه الزاوية

[1] عبيد بن الأبرص: الديوان، ط١، بيروت،دار صادر،ص٤٦.

بالاعــتماد علـــى المـــنهج الأسطوري في دراسة الأدب، وتبين هذه الدراسات أن دور المتلقي الجاهلـــي في فهم مغالق النص الشعري، وسد فجواته أكبر مما نظن بكثير، حتى أن التلقي كان يـــشكل في بعض الأحيان طقسا دينيا عقائديا، يقوم به المتلقي مع الشاعر، خاصة في العصور المـــتقدمة على العصر الجاهلي، وفي كل هذا ما يؤكد مرة أخرى دور المتلقي الجاهلي البارز، في عملية الإبداع الشعري، فهو لم يكن بمعزل عن هذه العملية أبدا، إنما شكل حضورا مباشرا، في أدائها، وتكفل بفهم الأساطير والرموز التي وجدت في إبداع الشعراء.

وأورد ابن طباطبا، أمثلة على بعض هذه الرموز، المرتبطة بأساطير العرب، وأطلق عليها سنن العرب وتقاليدها فقال((وأمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعا، كإمـــساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإن أدركته بكت حينئذ على قتلاها. وفي هذا المعنى:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**مَن كان مسرورا بمقتل مالك  فليأتِ نسوتنا بوجه نهارِ**

**يجد النساءَ حواسرا يندُبْنَهُ  يلطمْنَ أوجههنَّ بالأسْحَار**

**قد كُنَّ يكنزنَّ الوجوهَ تستراً  فالآن حين برزن للنُّظّارِ**

يقـــول: من كان مسرورا بمقتل مالك، فليستدل ببكاء نسائنا، وندبهن إياه، على إنّا قد أخذنا بـــثأرنا وقتلنا قاتله))[1] فابن طباطبا بذلك، قدلاحظ أن المتلقي الجاهلي يقوم بعملية فهم من نوع خاص للشعر، وأن الشاعر يترك له هذه الفسحة للمشاركة في سد الفجوات.

وفـــي استخدام الموروثات التاريخية التي تشبه الأساطير، يقول علقمة بن عبدة متحدثا عن أعداء ممدوحه الحارث بن جبلة الغساني، وما حل بهم من هزيمة منه:

**رغا فوقهم سَقْبُ السماءِ فداحِضٌ  بِشِكَّته لم يستلب وسليبُ**

[1] ابن طبا طبا: عيار الشعر، ص٧٣.

**كأنهم صابتْ عليهم سحابةٌ صواعقُها لطيرهِنَّ دبيبُ**[1]

يقــول التفسير اللغوي للبيت الأول، إن الشاعر ضرب ثمودا مثلا لهم، أي هلكوا ونزل بهم مــن الــشؤم ما نزل بأولئك، لأن السقب المقصود هنا هو ولد ناقة صالح. ويرى الدكتور أحمد كمال زكي أن ((تصدير البيت بالفعل رغا، مع تحديد فاعله سقب إشارة إلى موضوع تاريخي – كالأسطورة– يبدو معقدا إلا أنه موح بوجود قوة هالكة كأنها القدر))[2] ويرى الدكتورأحمد زكي أن البــيت الثاني يجعلنا((في مواجهة معركة إبادة، يلاحق فيها الحارث خصومه بالموت، يبعث بــه مــن فــوقهم كالسحابة الصاعقة، وثمود نفسها – فيما نعرف– هلكت بصاعقة، كتلك التي يــتحدث عنها علقمة، والمعنى الإجمالي كما يقول الشراح، أنهم هلكوا كما هلكت ثمود، بعد أن عقــرت الــناقة، ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد نماذج يونج العليا، أو بعبارة أخرى، استغل علقمة عملية إبادة ثمود في تصوير عملية إبادة الأوس وبهراء، واستقطب في هذا التــصويردلالات الألفاظ بنحو يحدد تماما رؤيته الشعرية))،[3]وعلى هذا النحو، يشارك المتلقي الجاهلي مشاركة فاعلة في سد هذه الفجوات الأسطورية التي تركها الشاعر، وهذه وظيفة تتطلب متلقــيا على درجة كبيرة من الوعي، والإطلاع والقدرة على الفهم، وهذا ما ينطبق على المتلقي الجاهلي.

وتذكــرنا فجــوات علقمة في البيتين السابقين، بأبيات للشاعر عبيد بن الأبرص، نظمهما عندما هم المنذر بقتله، و خيره بين طرق ثلاث للموت[4]فقال: [5]

**وخيّرني ذو البؤس في يوم بؤسِهِ خِصالاً أرى دونها الموت قد برقْ**

---

[1] علقمة بن عبدة: الديوان، تحقيق سعيد نسيب مكارم، بيروت، دار صادر، ١٩٩٦٢م، ص٢٨+٢٩،السقب: ولد الناقة، الداحض: الذي يفحص الأرض برجله، بشكته: أي عليه سلاحه. وينظر:المفضل الضبي: المفضليات، ص٣٩٥ .

[2] زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، س١٩٨١/ص١١٨.

[3] زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١م/ص١١٨.

[4] عبيد بن الأبرص: الديوان، ص٩.

[5] المرجع السابق،ص ٩٩.

**كما خيّرت عادٌ من الدهرِ مرَّةً سحائب ما فيها لذي خيرةٍ أنقْ**

**سحائبُ ريحٍ لمْ تُوكَّل ببلدةٍ فتركتها إلا كما ليْلةِ الطَّلقْ**[1]

يــشير عبيد في الأبيات إلى إسطورة هلاك قبيلة عاد، وهو بذلك يشحن المتلقي للتفاعل مع موقــف الــشاعر الذي يجابه الموت، عندما يبدأ المتلقي بالربط بين ما حل بقبيلة عاد، وبين ما سيحل بالشاعر من الموت، وزاد على ذلك بأن استغل صورة الطلق وما يرافقه من ألم وصراخ، مماثلة لحالة أهل ثمود التي لم يرها المتلقي، فقرب من صورتها إلى ذهنه وهو يهدف إلى بيان صورته هو لا صورة عاد ولا صورة الطلق، وعلى المتلقي فهم كل ذلك، وسد جميع الفجوات، والــسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل هناك أسباب أخرى وراء استحضار الشاعر صورة الطلق التــي تــؤدي للــولادة والحياة، وهو يقف أمام الموت؟ وهل يرى الشاعر في قتله طقسا يؤديه النعمان، يحمل في ثناياه نوعا من الحياة، أو الحماية حسب معتقداتهم، ويكون فيها الشاعر بمثابة القربان؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقــد أكثر الشعراء الجاهليون من استخدام الصور الأسطورية والتاريخية لإحلال الفجوات فــي أشــعارهم، وربما يعود ذلك إلى تعلق فكر الإنسان الجاهلي بمثل هذا النوع من القصص، وقدرته على التفاعل معه وفهمه، ويبدو أنهم خلطوا الأخبار التاريخية بالأساطير،وكذلك ساهموا فــي تحــويل بعــض الأخبار التاريخية إلى مايشبه الأساطير، وفي إحدى قصائده، نجد النابغة الذبياني يستغل قصة زرقاء اليمامة، بغرض إشراك المتلقي الجاهلي الذي أعجب بهذه القصص في عملية الإبداع الشعري، عن طريق التفاعل بين النص والمتلقي من خلالها، يقول النابغة في ممدوحه: [2]

**ولاأرى فاعلاً في الناسِ يشبهه ولا أُحاشي من الأقوام من أحدِ**

---

[1] الأنق: الفرح بالشيء والإعجاب به، الطلق بسكون اللام: وجع الولادة، وفتحها هنا لوقوفه على السكن.

[2] النابغة الذبياني: الديوان، ص٣٣.

إلا سليمان إذ قالَ الإله له ... قُم في البريةِ فاحدُدها عن الفَنَدِ

وخَيّسِ الجنّ إنّي قد أذنت لهم ... يبنونَ تدمرَ بالصُّفّاح والعمدِ

فمن أطاعكَ فانفعهُ بطـــاعتهِ ... كما أطاعَكَ وادلُلْهُ على الرَّشدِ

ومن عصاكَ فعاقبه مُعاقبةً ... تنهى الظَّلومَ ولا تقعُد على ضَمَدِ

..... .....

احكُم كحكم فتاةِ الحيّ إذ نظَرتْ ... إلى حَمامِ شـــــراعٍ واردِ الثمدِ

يحفُّهُ جانـــبا نيقٍ وتُتْبِعُهُ ... مثلَ الزّجاجةِ لم تُكحَلْ من الرَّمدِ

قالتْ ألا ليتما هذا الحمام لنا ... إلى حمامتـــنا ونِصـــــفُهُ فقَدِ

فحَسَّبوه فألفوهُ كما حَسَبتْ ... تسعاً وتِسعينَ لم تنقُــص ولم تَزِدِ

فَكَمَّلتْ مائةً فيها حمـــامتُها ... وأسرعتْ حِسْبَةً في ذلكَ العدَدِ

وكانـــت الأعـــراب تزعم في الهديل، أنه فرخ كان على عهد نوح، فمات ضيعة وعطشا، فـــيقولون إنـــه لـــيس مـــن حمامة إلا وهي تبكي عليه، دون أن تدرك شيئا،[1]وقد وصلت هذه الأســـاطير إلـــى العصر الإسلامي، وقدمها الشعراء الإسلاميون الأوائل إلى المتلقي الإسلامي، الـــذي يمـــثل نقطة التحول الأولى عن المتلقي الجاهلي، يقول الشاعر الإسلامي كعب بن سعد الغنويّ، يرد على امراة حذرته من المخاطر والموت: [2]

فإنّكَ والموت الذي ترهبينَه ... عليَّ وما عَذَّالة بغَفُولِ

---

[1] الأصمعي، ابو سعيد عبد الملك: الأصمعيات، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، ط٧، مصر، دار المعارف،س١٩٩٣،ص٧٤حاشيةرقم١٠.

[2] النابغة الذبياني: الديوان، ص٣٣.

**كَداعي هديلٍ لا يُجابُ إذا دعا ولا هو يسلو عن دعاء هديل**

فـــإذا كـــان المتلقـــي "المرأة" على علم بأسطورة فرخ الحمام، تمكن من سد الفجوات التي وضـــعها الـــشاعر، وفهم العلاقة بين المرأة، و داعي الهديل الذي لم يجب دعاؤه، تماما كما لن يجـــيب دعاءهـــا الشاعر،بالابتعاد عن المخاطر ومجابهة الصعاب، وبالتالي يشترك المتلقي في إبداع الشاعر بالشكل المناسب بفهم مغالق النص، وفي هذين البيتين ما يبين تشابه طرائق التلقي فـــي العـــصرين الجاهلـــي والإسلامي، على الرغم من بدء المتلقي بتقبل أنماط جديدة للإبداع، خالفت تلك التي كانت سائدة في العصر الجاهلي.

كان حضور المتلقي الجاهلي، ومشاركته في النص الشعري الجاهلي، على درجة كبيرة من الأهمـــية والتأثير في عملية الإبداع الشعري، فقد أوجد الشاعر في نصه، القارئ الضمني، الذي يمـــثل الأسس والتقاليد الشعرية التي تناسب المتلقي، فلا يبدع الشاعر بيتا شعريا واحدا إلا وهو يضع نصب عينيه، رغبة المتلقي وقوانينه الصارمة، فلا يغيب عن ذهنه في أثناء عملية الإبداع قارئـــا ضـــمنيا، يفرض عليه شروطه وكأنه مشارك فعلي في نظم القصيدة، جنبا إلى جنب مع الـــشاعر المـــبدع، فالمتلقي ((لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ، بل يأتي محملا بروافد ثقافية، وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي، وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة، فيتم الـــتأويل في إطار يضعه القارئ، بما لديه من فهم مسبق))[1] وهذا ينطبق على المتلقي الجاهلي، الذي توقع من المتلقي نمطا معينا وألزمه به.

وقـــد تنـــبه النقاد القدماء، إلى وجود القارئ الضمني في النص الشعري القديم، دون إشارة مباشـــرة إلـــى ذلـــك. وأسوق هنا المقتبس التالي من الشعر والشعراء، لملاحظة اهتمام الشاعر بالمتلقـــي، والبحث عما يرضيه ويناسبه: ((إنّ مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن، والآثـــار فبكـــى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عـــنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل

[1] باعشن، لمياء: نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، جزء٣٩/مجلد١٠، ٢٠٠١م، ص١١٩.

نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجود، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من الـــنفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكـــاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا علم أنه قـــد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق... فإذا علم أنه قد استوجب علـــى صـــاحبه حـــق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ المـــديح...))[1] وفـــي حـــديث ابن قتيبة السابق مايشير إلى أن الشاعر قد وضع المتلقي نصب عينيه، في كل ما ينظم من شعر، فلا ينظم إلا في الموضوعات التي ترضي المتلقي، ولا يعالج هـــذه الموضـــوعات إلا كمـــا يـــريد أيضا، وهذا ما يجعل القارئ الضمني مشاركا في العملية الإبداعية، بمثابة ممثل للمتلقي، ولعل هذه المشاركة هي التي دفعت بعض الشعراء إلى المبالغة في العناية بالشعر، فأعادوا فيه النظر بعد النظر، ونقحوه حتى أطلق عليهم عبيد الشعر،[2] مثل زهير بن أبي سلمى، الذي صنع ((الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة ثم يكرر فـــيها النظـــر خوفا من التعقب))[3]ونلاحظ أن عبارة"خوفا من التعقب" تختص بالمتلقي، الذي قد يعـــيب على القصيدة شيئا كما حصل مع النابغة الذبياني في المدينة المنورة، وكان هذا هاجس الشعراء، الذين جعلوا المتلقي أساس نجاحهم، فمكث في قصائدهم متدخلا في كل ما ينظمون.

وقـــد لا حظ بشر بن المعتمر، أن ما يطلق عليه القارئ الضمني الآن، يجب أن يتناسب مع المتلقي الفعلي،فكل متلق يخاطب حسب مقامه، وعلى الشاعر أن يخاطبه بما يناسبه من المعاني، فقـــال بـــشر((ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات))[4] فلا يمكن للمتلقي أن يشارك في إبداع لا يفهمه، ولا يناسب ذوقه ووضعه، وهذا ما

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٨.

(2) المرجع السابق ص٢٩.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ١٢٩/١.

(4) الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين،٨٨/١.

راعـــاه الخطاب الشعري الجاهلي للمتلقي، خاصة في موضوع المديح، الذي كان يلزم الشاعر بقواعد وآداب راسخة.

وألـــزم القـــارئ الضمني المبدع الجاهلي، على تضمين نصه العديد من الأساليب البلاغية المخـــتلفة من مجاز واستعارة ومحسنات بديعية، وغيرها من هذه الأنواع البلاغية، التي تشرك المتلقـــي فـــي الإبداع، وتساعده على عملية الفهم، وقد لاحظ قدامة أهمية الالتفات، في مساعدة المتلقي على الفهم ففسر قدامة الالتفات بأن((يكون المتكلم آخذا في معنى، فيعترضه إما شك فيه أو ظن أنّ رادا يرده عليه، أو سائلا يسأله عن سببه، فيلتفت إليه بعد فراغه منه، فإما أن يجلي الشك أو يؤكده، أو يذكر سببه))[١].

وقد علق قدامة بن جعفر على قول امرئ القيس:[٢]

**يا هَلْ أتاكَ وقَدْ يُحَدِّث ذُو الوُدِّ القَديمِ مسمة الَّذحْل**

قـــال ((فكأنـــه لمـــا قال "أتاك" وكان المعنى مسرعين مظهرا، وهم أن المخاطب يقول له: يبلغني، فقال: وقد يحدث ذو الود متمة الذحل))[٣] وقدامة بذلك، يرى أن المتلقي الضمني قد ألزم امـــرأ القيس بوضع هذا الالتفات في البيت، كي يبعد أي التباس يعرقل على المتلقي عملية الفهم ((فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن ســـالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب، لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له))[٤] وعلق قدامة أيضا على قول طرفة: [٥]

**وتكفُّ عنك مخيلةَ الرجلِ العريض موضحة عن العظم**

---

[1] الحموي، تقي الدين: خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو، ط١، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٣٤/١.

[2] امرؤ القيس: الديوان ص ١٥٥.

[3] ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية ص١٥١.

[4] ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٥٢.

[5] ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص١٥١.

**بحسام سيفك أو لسانك والكلمُ الأصيل كأرغب الكلمِ**

قـــال قدامـــة: ((فكأنه لما بلغ بعد" حسام سيفك أولسانك" قدر أن معترضا يعترضه، فيقول: كـــيف يكـــون مجـــرى الـــسيف واللـــسان واحدا، فقال: والكلم الأصيل كأشد الجراح وأكثرها اتساعا))[١] وفي عبارتي قدامة"وهم أن المخاطب يقول" و" قدر أن معترضا" ما يدل مرة أخرى علـــى أنه وعى تماما أهمية المتلقي في تشكيل القصيدة الشعرية، وكأنه في كلامه السابق يقول: إن الالتفات يعني أن يلتفت المبدع إلى القارئ الضمني، ويرى إن كان نظمه يناسبه أم لا، وفي استـــشهاده لامـــرئ القيس وطرفة، ما يثبت أن الشعراء الجاهليين قدروا أهمية المتلقي في أثناء نظمهم، حيث بقي المتلقي الضمني حاضرا ومشاركا.

ويختلف مفهوم الالتفات عند معظم النقاد، عن ذلك المفهوم الذي وضعه قدامة، ولكنه يصب فـــي نفس زاوية المتلقي الضمني أيضا، فعرفه ابن الأثيربأنه الانتقال ((عن صيغة إلى صيغة، كالانتقال من خطاب حاضر، إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض))[٢] وقد تمثل النقاد بأبيات امرئ القيس:[٣]

**تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بالإثمدِ وَنَامَ الخَلِيُّ وَلَمْ تَرْقُدِ**

**وباتَ وباتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ كَلَيْلَةِ ذِي العائرِ الأرْمَدِ**

**وَذلِكَ من نبأٍ جاءَني وخُبِّرْتُه عَنْ أبي الأسْوَدِ**

((فخاطب في البيت الأول، وانصرف عن الخطاب إلى الإخبار في البيت الثاني، وانصرف عـــن الإخبار إلى التكلم في البيت الثالث على الترتيب))،[٤] ولا بد أن امرأ القيس كان قد وعى

---

[1] المرجع السابق والصفحة السابقة.

[2] ابن الاثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، بيروت، المكتبة العصرية، س ١٩٩٥، ٣/٢.

[3] امرؤ القيس: الديوان ص ٨٤.

[4] الحموي، تقي الدين: خزانة الادب،١٣٥/١.

أهمية الإلتفات قبل أن يلاحظها الزمخشري عندما وصف الالتفات بقوله: ((أن الكلام إذا نقل من أسلوب، إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع، وأكثر إيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد))،[١] ومن هنا تتبعه الشعراء، مجاراة للقارئ الضمني.

لقد جذب الشاعر الجاهلي أنظار النقاد في مختلف العصور، إلى أساليبه البلاغية المتقنة، التي تضمنها شعره، لغاية تنظيم خطابه الشعري مع المتلقي، وجعله شريكا في النظم، فالمجاز مثلا كان يمثل شيفرات في النص، يقوم المتلقي بفكها وتحديد مقاصدها بما يخرجها إلى الفهم والمتعة وحسن التذوق، ((والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعا في القلوب والأسماع))[٢]، وقد شغف النقاد بتشبيهاتهم الفنية، التي تحفز المتلقي على المشاركة والتفكير الحثيث، وكثيرا ما تمثل النقاد ببيت امرئ القيس الشهير: [٣]

**كأن قلوبَ الطيرِ رَطْبا ويابسا لدى وكرِها العُنّاب والحَشَف البالي**

لقدرته الفائقة على الجمع بين تشبيهين بهذه الصورة. وعد صاحب العمدة امرأ القيس أول من توصل إلى التمثيل في الاستعارة[٤]عندما قال: [٥]

**وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مُقَتَّلِ** [٦]

ولا يخفى ما تركه امرؤ القيس في هذا البيت من فجوات،باستخدام الأساليب البلاغية، ليملأها المتلقي. وقد أكثر الجاهليون من استخدام الأساليب الشعرية المتنوعة التي من شأنها أن تجذب المتلقي وتحثه على الانتباه، "كالتخلص" الذي أبدع الجاهليون في استخدامه، فأعجب بفعلهم النقاد

---

(1) القزويني، جلال الدين: الايضاح في علوم البلاغة، ط٤، بيروت، دار إحياء التراث،١٩٩٨، ٧٤/١.

(2) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ٢٦٦/١.

(3) امرؤ القيس: الديوان ص١٤٥.

(4) القيرواني: العمدة ٢٧٧/١.

(5) امرؤ القيس: الديوان ص٣٨.

(6) قال ابن رشيق ((فمثل عينيها بسهمي الميسر– يعني المُعَلَّى وله سبعة أنصباء، والرقيب، وله ثلاثة أنصباء– فصار جميع أعشار قلبه للسهمين اللذين مثل بهما عينيها، و مثّلَ قلبه بأعشار الجزور؛ فتمت له جهات الاستعارة والتمثيل.)) العمدة ٢٧٧/١.

كثيــرا، وتمــثلوا بشعرهم [1]. وكثيرا ما اعتمد الشعراء على صور شعرية، تثير مخيلة المتلقي فــتدفعه إلى المشاركة في الإبداع، عن طريق وظيفة التخيل المنوطة بالمتلقي ((فالخيال هو الذي يختــرق عتمة الأشياء، أو غلظتها وضرورتها وجمودها، على ماهيات ثابتة، ليذروها، ويعتجنها ويلــوكها؛ ليــصوغ مــنها شيئا جديدا))[2] وعمد الشعراء الجاهليون إلى صور شعرية متنوعة، مدفوعــين بهيمنة القارئ الضمني الذي طالبهم دائما بالجديد، فلا تكاد قصيدة جاهلية تخلو، من صــور شعرية تخييلية تحفز المتلقي على المشاركة في الإبداع، ولا يخفى هنا أن وظيفة التخيل، أو فهم المجازات، أو التأويل، كلها يقوم بها المتلقي عند سماعه أوقراءته للعمل الشعري، فتتحقق بذلك أهميته، بالتوصل إلى المعنى المطلوب، فلا يمكن أن يكون خيال المتلقي خاملاً عند سماعه قول الأعشى:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**ما رَوْضَةٌ من رِياضِ الحَزْنِ مُعشبةٌ خضراءُ جادَ عليــــها مُسْبِلٌ هَطِلُ**

**يُضاحكُ الشمسَ منها كوكب شَرِقٌ مؤزَّرٌ بـــعميمِ النَّبتِ مُكْتَهِلِ**

**يوماً بأطيبَ مِنها نَشْرُ رائحةٍ ولا بأحسَنَ منها إذْ دنا الأُصُلُ**[3]

فــسرعان مــا تنطلق مخيلته، ترسم صورة تلك الروضة المعشبة الخضراء، الغنية بالمطر الغزيــر، وتزيد المخيلة انتعاشا، بصورة مضاحكة الشمس التي تكمل منظر الروضة في مخيلة القارئ،ومــا أن يــصل القارئ البيت الثالث حتى تبدأ مخيلته بالتحول دفعة واحدة، من صورة الروضــة، إلــى صورة الفتاة الحسناء،التي تفوق تلك الروضة بطيب رائحتها، وكل ذلك الدور الذي قام به المتلقي في عملية التخيل، لا يقل شأنا عن دور المبدع في عملية الإبداع ونظمه لهذه الأبــيات، فالخيال الشعري من أهم الطرائق، التي تمد النص الشعري بالفجوات، التي يمكن أن نــصفها بالفجــوات الواســعة، التــي تترك للمتلقي مجالا واسعا، وحرية أكبر، في فك مغالقها

---

(1) القيرواني، العمدة، ٢٢٧/١ .

(2) قنصوة، صلاح: انطولوجيا الإبداع الفني، مجلة فصول، العددان الثالث والرابع، م١٠/١٩٩٢/ص٤٣.

(3) الأعشى: الديوان، ص ١٥٠، شرق: ريان، مؤزر: يلبس الإزار، مكتهل: تام، الأصل: وقت الغروب.

وفهمها، والتحكم بصورتها، بالطريقة التي تناسب فهمه وعقله وذوقه،((فالقارئ أو المتلقي يتحول إلـــى عنـــصر فاعل في الخطاب... لأنه يعدل بمقاصد الأديب حيث يشاء، بأن يحيط الخطاب بـــرؤية مخـــصوصة، تصنعها تجربته ومواقفه، وقدرته الخاصة على التخيل))[1] مما يزيد من دوره مكانة وفاعلية.

بقـــي مسألة جديرة بالذكر في هذا المبحث، وهي البحث عن دور المتلقي في عملية تطور الـــشعر الجاهلـــي، منذ بداية العصر الجاهلي وحتى نهايته، وبداية العصر الإسلامي، فهل كان للمتلقي الجاهلي دور في تطور الشعر ؟ وهل تطور الشعر الجاهلي فعلاً، منذ بدايته وحتى بداية العصر الإسلامي؟ لقد اعتبرت نظرية التلقي الحديثة المتلقي أساسا، بل السبب الرئيس في تطور الـــنوع الأدبـــي، بعد أن كانت هذه الوظيفة منوطة بالمبدع، ووضع ياوس مفهوم تغيير الأفق، للدلالـــة علـــى هـــذه العملية، أي أن المتلقي إذا اصطدم بتغيير معين، أو نمط جديد في طريقة عـــرض العمل الأدبي، بخلاف صورة هذا العمل في ذهنه، فإنه إما أن يرفض هذا العمل، أوأن يغير أفق توقعه ويتقبل العمل الجديد، وبالتالي تحصل عملية التطور [2].

إن دراســـة التطور الذي طرأ على الشعر الجاهلي عملية شاقة، تحتاج إلى دراسة أسلوبية وتاريخـــية، وهذا ليس بالأمر السهل، ومع هذا فليس من الصعب إيراد الملاحظات التالية حول هذا الموضوع:

– إن مقولة الجاحظ، التي أعادت الشعر الجاهلي إلى مئة وخمسين عاما قبل الإسلام لاقت الكثيـــر مـــن الرفض من الباحثين، حيث أن شعرا كهذا، لا يمكن أن يكون قد بدأ دفعة واحدة، وربمـــا أن الجاحظ كان يقصد بذلك، الشعر الجاهلي بصورته الحالية، ولم يشأ أن يتتبع بدايات هذا الشعر.

---

[1] الزنكرى، حماد: المتلقي عند النقاد القدامى – السلطة المحبوسة–، مجلة فصول، عدد٣، مجلد ١٣، ١٩٩٤م، ص ٢٩١.

[2] ينظر خضر، ناظم عودة الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص١٤٠،وعلوي،حفيظ إسماعيلي مدخل إلى نظرية التلقي ص٩٠.

– لقــد أثبــتت كثير من الروايات كما مر سابقا، أن الشعراء الجاهليين اكتسبوا كثيرا من الأنمـــاط الشعرية اكتسابا، كما قلد امرؤ القيس ابن خذام في البكاء، وهذا يدل أن هناك بدايات، وأنماطـــا معيـــنة، للشعر الجاهلي، لم تصلنا ولم نسمع بها، وهذا يدل أن المتلقي الجاهلي، كان يغير أفق انتظاره في كل مرحلة، متقبلا الأنماط الجديدة، مما سمح بانتشارها وبقائها وتطورها

– إن كثيـــرا من الآراء، ترى أن الشعر الجاهلي كان امتدادا لسجع الكهان، أي أن ارتباطه بالـــديانات القديمـــة، بما تضمنته من أساطير كان كبيرا، ثم بدأ يأخذ الشكل الحالي تدريجياً، مع تقبل المتلقي للنمط الجديد في كل مرة، حتى وصل الشعر الجاهلي إلى شكله الحالي.

– ســـاق صاحب العمدة خبراً مفاده ((أن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وإنه إنما قُصِّد علـــى عهـــد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصده مهلهل وامرؤ القيس... وأول من طول الرجز وجعله كالقصيد، الأغلب العجلي، شيئاً يسيراً وكان على عهد النبي صلى الله عليه وسلم، ثـــم أتى العجاج بعد، فافتّن فيه فالأغلب العجلي والعجاج في الرجز، كامرئ القيس ومهلهل في القـــصيد))[1]وهذا القول يشير بشكل مباشر، إلى أن الشعر الجاهلي قد تطور على مدى مراحل مـــتعددة، اســـتكملت في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم في العصر الأموي، وقد مثلت المطولات الجاهلية مرحلة من هذه المراحل، وكان المتلقي الجاهلي متقبلاً لهذه الأنماط،– وكذلك المتلقـــي الإسلامي – أي أنه قام بتغيير أفقه في كل مرة تجاه العمل الجديد، بما يعطي المجال للـــشعر بالتطور، حتى جاء عصر الإسلام، وقام المتلقي الإسلامي الأول، الذي كان جاهلياً قبل وقت قصير، بتغيير أفق توقعه مرة أخرى لتقبل أنماط شعرية جديدة تخلو من التقاليد الجاهلية، التي رفضها الدين الإسلامي، وهذا يدل على فاعلية المتلقي الجاهلي، ومشاركته في عملية تطور الأنمـــاط الـــشعرية الجاهلـــية، من فترة إلى أخرى، فتحققت مشاركته للشاعر في إنتاج النص الشعري الجاهلي.

---

[1] القيرواني: العمدة، ١٨٩/١.

وخلاصة القول: إن المتلقي الجاهلي، قد أسهم في عملية إبداع الشعر الجاهلي على مختلف الصعد، فهو المحرك الأول للشاعر كي يبدع، ثم إنه متلق على قدر كبير من الأهمية، يمكن أن نطلــق عليه القارئ الفائق، أو المثالي [1] المتعمق في عملية الفهم، وسد الفجوات المختلفة، التي يتــركها لــه الشاعر لمشاركته في النظم، فيبتعد بذلك عما يمكن تسميته بالقارئ السلبي، الذي يقتصر دوره على التلقي فقط. وبتقبل المتلقي للعمل الشعري الجاهلي، اكتسب ذلك الشعر تطوره وديمومته وأصالته، فلا يكتب لأي عمل أدبي الخلود والبقاء، إلا بتدخل المتلقي الفاعل، وهذا ما ينطبق على الشعر الجاهلي.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

[1] خضر،ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص١٦٠

## المبحث الثاني: صلة المتلقي بالمبدع:

يحتم الفن وجود علاقة معينة، بين الفنان والمجتمع الذي يعيش فيه، وتختلف هذه العلاقة بين مجتمع وآخر، ومن عصر لآخر حسب الأفكار والمعتقدات والتعاليم، ولا يمكن النظر إلى الفــن باعتباره من مختصات الفنان، فهذا يلغي علاقة التواصل بين متلقي الفن، ومبدعه وهذا ينطــبق علــى الفــنون الأدبية بطبيعة الحال، فكل ((خطاب أدبي، يعني تواصلاً بين المبدع والمتلقي، والوسيط النوعي بين الاثنين، هو النص أو القصيدة))[1] التي نظمها الشاعر، لتكون بمثابة وسيلة للاتصال مع المتلقي.

جميع الحقوق محفوظة
لمركز ايداع الرسائل الجامعية

ولا يعنــي هــذا أن العلاقة بين المبدع والمتلقي مقصورة على التعامل بالنص، بل هناك علاقة أخرى بينهما، يمكن تسميتها العلاقة التواصلية والاجتماعية، فالمتلقي يتعامل مع المبدع من خلال النص، ومن خلال التواصل الاجتماعي بينهما، ومن خلال هاتين العلاقتين يحدد كل مــنهما موقفه من الآخر، فإما أن تبنى علاقات إيجابية بينهما، تتمثل في احترام الفنان، وتقبل دوره في المجتمع، والإقبال على فنه وفهمه، والتواصل معه، أوتكون العلاقة سلبية، يغفل فيها المجتمع المتلقي دور الفنان، أو يعجز عن فهم إبداعه، أو يصطدم بإبداع من نوع مختلف، لا يتوافق مع آراء المتلقي وتوقعاته.

وينطــبق هــذا علــى المتلقــي الجاهلي، في بناء علاقاته مع المبدع، حيث أدى الإبداع الــشعري إلــى تــشكيل علاقــات متــشعبة بين المبدع والمتلقي الجاهليين، على المستويين

---

[1] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب ص١٥٣.

الاجتماعي والنصي، وتميزت هذه العلاقات، عن تلك التي كانت في العصور الأدبية التالية، كعصرنا الحديث بسبب اختلاف الظروف الحياتية، والمستويات الفكرية، التي تحدد مستوى العلاقات. فعلى المستوى الاجتماعي، كانت علاقة المتلقي الجاهلي بالشاعر المبدع، علاقة تكاد تكون مرتبطة بقوانين دينية عقدية، حيث ارتبط الشعر آنذاك بهالة من التقديس، واتصل نظم الشعر بالجن والشياطين، وطغت مسألة الوحي والإلهام في تفسير إبداعه، وارتبط بالترانيم والأدعية الدينية، التي كان يستخدمها الكهان والسحرة – كما مر في دراسة السحر والكهانة– وقد أوجب كل هذا علاقة مميزة، بين المتلقي والشاعر، في العصر الجاهلي، قوامها الاحترام المطلق للشاعر، واحتلاله المكانة الكبيرة بين أفراد المجتمع، وليس أدل على ذلك مما قاله ابن رشيق عن احتفال القبائل العربية بالشعراء، كما يحتفلون بالأعراس، فإذا نبغ في القبيلة شاعر، أتت القبائل فهنأتها [1] وكان الشاعر من وجهاء قومه، يمثلهم في مواقف الصلح والمعاهدات، وينصحهم في مواقف الحرب، وينظم القصائد مستعطفاً الأعداء لفك أسراهم إذا وقعوا في الأسر، فتوطدت بذلك دعائم الصلة بينه وبين المتلقي، الذي وجد فيه مدافعاً عن حقوقه، وحافظاً لمآثره، فازدادت أواصر الترابط بين الشاعر والمتلقي إلى حد كبير،مما ساهم في جعل الشعر الجاهلي تراثاً فنياً عميقاً وخالداً في مختلف العصور، وها نحن الآن نتلقى هذا الشعر ونعيد قراءته حيناً بعد حين، فثبت أنه نص متعدد القراءات، وقادر على تحقيق العلاقة بين مبدعه ومتلقيه، سواء أكان المتلقي الجاهلي، أو المتلقي في العصور الأخرى، وقد اعتمدت علاقة المتلقي الجاهلي بالمبدع في ذلك الوقت، على اعتبار الشاعر مؤدياً لوظائف عدة، يعجز عنها المتلقي، وربما اعتقد المتلقي الجاهلي، أن غياب الشاعر قد يؤدي إلى الهلاك، فزاد من احترامه له، بما يشبه التقديس.

وبالرغم من بدء انفصال الشعر الجاهلي، عن الهالة الدينية مع العصور الجاهلية المتأخرة، إلا أن الشعر لم يفقد من أهميته، بل أصبح نظاماً شعرياً نافس أرقى الفنون

---

[1] القيرواني: العمدة ٦٥/١.

الحضارية، وبقي تقليده أمراً واجباً على الشعراء في العصور اللاحقة، وأدت محافظة الشعر الجاهلـــي علـــى أهميته، إلى استمرار أهمية الشاعر ومكانته في المجتمع، ومع بدء انفصال الوظـــيفة الدينـــية عن الوظيفة الشعرية في العصر الجاهلي. يمكن أن نلمح نوعين اثنين من المتلقـــين: الأول: وهـــو المتلقـــي الخاص، ممثلا بالملوك ورؤساء القبائل، أو قادة المعارك، والثاني: المتلقي العام، وهو المتمثل في عامة الناس من أفراد المجتمع الجاهلي، وتختلف صلة المتلقـــي العـــام بالشاعر عن صلة المتلقي الخاص، حيث تحكم علاقة كل منهما بالآخر آداب وقوانين معينة، تختلف في كل نوع عنها في النوع الآخر.

كـــان المتلقي الخاص ينظر إلى الشاعر باعتباره شخصا يبحث عن وده ورضاه، وينشد التكـــسب مـــنه، ومهمـــا وصلت علاقة الشاعر بالمتلقي الخاص، فإن حواجز وقواعد، تبقى مفروضة على المبدع لا يجوز أن يتجاوزها، أي أن مكانة الشاعر الكبيرة أمام المتلقي، تكاد تكـــون منتهية في معظم الأحيان، على خلاف المتلقي العام، الذي بقيت هذه المكانة مغروسة في صدره.

تروي كتب الأدب أن الحارث بن حلزة اليشكري، قد روى معلقته بين يدي عمرو بن هند ارتجالاً، وكان ينشده من وراء حجاب بسبب البرص الذي كان به[1]، وما كان هذا ليحصل لو كـــان ينشد بين يدي العامة، ولكن المتلقي الخاص فرض سيطرته على الشاعر، فكانت مرتبة الأخيـــر دون المتلقي الخاص غالبا، مهما وصلت العلاقة بينهما، ولو كان الأمر عكس ذلك، لمـــا تمكـــن عمرو بن هند، من جعل الحارث ينظم من خلف الستار. والمتلقي الخاص يجعل المـــبدع متوجهاً نحوه، طالباً رضاه، وكثيراً ما نشبت الخلافات بين المتلقي الخاص والمبدع، فكان المبدع يكثر ويبالغ من الاعتذار، كي يكسب رضا المتلقي، كما فعل النابغة الذبياني في اعتذارياته الشهيرة، مع النعمان بن المنذر، حيث أكثر من نظم القصائد الشعرية، التي اعتذر

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء ص١١١.

فــيها إلـــى النعمان بن المنذر ومدحه، بسبب بعض الوشايات التي كانت توتر العلاقة بينهما، يقول النابغة في إحدى هذه القصائد:

**أتاني أبيتَ اللّعنَ أنكَ لمتني وتلكَ التي أُهتَمُ منها وأَنصَبُ**

**فبتُّ كأن العائداتِ فَرَشْنَني هَراسا به يُعلى فِراشي ويُقْشَبُ**

**لئنْ كنتَ قد بُلّغتَ عني خِيانةً لَمُبْلِغُكَ الواشي أغشُّ وأكذبُ**

**ولكنّني كنتُ امرأً لي جانب من الأرض فيه مُسْتَرادٌ ومذهَبُ**

**ملوكٌ وإخوانٌ إذا ما أتيتهمْ أُحَكَّمُ في أمـــوالهم وأُقرَّبُ**

.....

**فلا تترُكَنّي بالوعيد كأنّني إلى الناس مطليٌّ به القارُ أجرَبُ**[1]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويتـــضح في هذه الأبيات، مدى توجه النابغة إلى المنذر، واعياً مكانته، وطالباً عفوه،[2] فقمة انزعاج النابغة أن النعمان قد لامه، وهو يبين مدى تأثير هذا اللوم عليه، فهو مرضٌ ألمه كوخـــز شـــوك الهـــراس، ثم يصل النابغة إلى قمة الاستعطاف من متلقيه النعمان، في البيت السادس، حيث يبعده الناس عن أنفسهم، وكأن جرباً قد أصابه، لخوفه من النعمان، ولا ينسى النابغة في خضم هذا الحديث والاستعطاف، أن يتحدث عن النعمان بالمدح والثناء، وهذا النوع من الاعتذار لا يصدر من شاعر إلى متلق، إلا إن كان خاصاً.

يخـــتلف كـــل هـــذا المنحـــى في حالة المتلقي العام، فهنا تعود للشاعر سطوته القديمة، واحتـــرامه الكبيـــر من المتلقي، فهو لا يتوجه إلى المتلقي بالتواضع وطلب التقرب، بل على العكس تماماً يقبل المتلقي على الشاعر، سواء في الأسواق الأدبية كسوق عكاظ، أو في أماكن

---

[1] النابغة: الديوان ص١٧وما بعدها. الهراس: شجر شوكي، يقشب: يخلط، القار: القطران.

[2] ينظر ديوان النابغة قصيدة يا دار ميه بالعلياء في السند لملاحظة هذا التوجه، ص٣٠.

تواجدهم، وهنا لا نجد الشاعر يخاطب المتلقي من وراء ستار، أو وفق قيود معينة، بل نجده يقف على مرتفع أو ظهر دابة، متكئاً كما يتكىء الخطباء، ويلتف المتلقون من حوله يسمعون إلـــى إنـــشاده، مقـــدرين موهبته، وهو لا ينتظر منهم شيئاً، بل هم ينتظرون ذلك كما انتظر المحلّـــق مـــن الأعشى أن يمدحه ليزوج بناته، وفعل ذلك فعلاً.[١] وتروي الأخبار أن النابغة كانت تضرب له قبة في سوق عكاظ، فيتجه إليه الشعراء كي يتحاكموا عنده في الشعر، فيقرر الغلبة لهذا، أو ذاك ويفاضل بينهم،[٢] وهنا نجد أن المتلقي هو المتوجه إلى الشاعر، والشاعر هو صاحب القرار والسلطان.

وعندما يكون المتلقي عاماً، يعطي الشاعر مساحة أكبر للتحرك كي يبدع ما يشاء، فتتنوع موضوعات المبدع، ويتحدث عن تجارب شعرية عامة وخاصة. أما في حالة المتلقي الخاص فهناك قيود موضوعة لا تعطي الشاعر أيّ مساحة للتحرك، بل يجب التقيد بكل ما يتوجب من معـــاملات وأســـاليب خطابـــية أمام الملوك، فقد كان طرفة بن العبد ((ينادم عمرو بن هند، فأشرفت ذات يوم أخته، فرآى طرفة ظلها في الجام[٣] الذي في يده فقال:

**ألا يا بأَبي الظَّبْيُ الَّذي يَبرُقُ شَنَفْاهُ[٤]**

**ولوْلا الملِكُ القاعِـــدُ قد ألثَمَني فاهُ**

فحقد ذلك عليه وكان قال أيضاً:

**وليتَ لنا مكانَ الملِكُ عمْروٍ رغوثاً حول قبَّتِنا تدورُ**

**لعمْرُك إنَّ قابوسَ بن هنْدٍ ليخْلِطُ مُلْكَه نوكٌ كثيرُ[٥]**

---

(1) القيرواني: العمدة ٤٨/١.

(2) الأصفهاني: الأغاني ٣٨٣/٩.

(3) الجام: الكأس.

(4) شنفاه: حلية تعلف في الأذن.

(5) النوك: الحمق.

وقابوس هو أخو عمرو بن هند، وكان فيه لين ويسمى قينة العرس، فكتب له عمرو بن هند إلـــى الربيع بن حوثرة عامله على البحرين كتابا، أوهمه فيه أنه أمر له بجائزة))،[1] وهناك كان مقتله بسبب هذا التجاوز أمام المتلقي الخاص، فما كان ليحصل ذلك لو كان متلقي هذا النص من العامـــة. ومع أن المتلقي الخاص يفرض على المبدع قيودا كثيرة، إلا أن هذه القيود تجعله ينتج شـــعرا متميـــزا، فـــي كثيـــر مـــن الأحيان، فيهتم بمطالع القصائد، وحسن التخلص، وترتيب الموضوعات، والبعد عن الأخطاء، كل ذلك إعلاء لقيمة المتلقي الخاص، الذي لا يترك الشاعر جهدا من أجل إرضائه.

ويمكـــن القـــول إن علاقـــة الشاعر بالمتلقي الخاص، هي علاقة متكلفة من كلا الجانبين، فالشاعر المبدع لا يتوخى عندالمتلقي الخاص – سواء كان ملكا أو قائدا أو غيره– إلا شهرة،أو جاها، أو مالا يتكسبه، ولا يتوخى المتلقي الخاص من الشاعر، إلا أن يذاع اسمه، ويشتهر سمعة وذكرا عندما يمدحه كبار الشعراء. و هذا بخلاف العلاقة بين الشاعر والمتلقي العام،حيث يشعر الـــشاعر عـــنده بأنه مبدع حقيقي، جاء المتلقي ليستمع إليه دون أية أهداف، والمتلقي لا يبحث عنده إلا عن الفن والمتعة والتذوق، لمشاركته أحاسيسه وإبداعه، وهذا ما حدا بالمتلقي الجاهلي، والـــشعراء أن يجتمعوا في الأسواق للنظم، وعرض البضاعة الشعرية في أوقات معينة من كل عام، حتى اتصل النظم الجاهلي بهذه الأسواق العامة التي يرتادها الجميع.

ومن خير ما يمثل تلك الصلة العميقة، بين المبدع وبين المتلقي الجاهلي،أن الشعراء كانوا يتوجهون إلى أبناء مجتمعهم، بقصائد يرثون فيها أنفسهم وهم ينازعون الموت، فأي صفاء ذهن وأي قـــريحة، تسمح لهم بالنظم والإنشاد في مثل تلك المناسبات القاسية، لولا أن علا قة الشاعر بالمتلقـــي الجاهلي، مثلت حياة الشاعر الفعلية، التي يعيش من أجلها، خاصة وأن قصائد هؤلاء الشعراء، كانت توجه إلى المتلقي بطريقة تحمل طابع الخطاب المباشر والمناجاة. واللافت للنظر أن بعـــض الـــشعراء كانـــوا يرفضون نظم الشعر عند مواقف الموت، كما حصل مع عبيد بن

[1] إبن قتيبة: الشعر والشعراء ص١٠٥.

الأبرص، عندما هم النعمان بقتله، وطلب منه الإنشاد فقال عبيد: حال الجريض دون القريض،[١] ومع ذلك تقول بعض الروايات، أنه أنشد شعرا في هذا المقام،[٢] فالشعراء يقدرون هول الموقف الـــذي هم فيه، ويعلمون أن أنفسهم لا ترغب بالنظم في ذلك الوقت، ولكنهم في النهاية ينظمون، ويوجهون خطابهم للمتلقي، كما فعل بشر بن أبي خازم الأسدي[٣] الذي لم ينس أن يفخر بقومه، ويتمنى المشاركة معهم في المعارك، وهو يرثي نفسه قبل الموت:[٤]

**فعزَّ عليَّ أنْ عَجِلَ المنايا ولما ألقَ كعبا أو كـــــلابا**

**ولمّا تلتبس خيلٌ بخيلِ فيَطَّعِنوا ويضطربوا اضطرابا**

**فيا لَلناسِ إنّ قناة قومي أبت بثقافها إلا انقـــــلابا**

**هُمُ جدعوا الأنوف فأوعبوها وهم تركوا بني سعد يبابا**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفـــي الأبـــيات الـــسابقة، نجد كيف يتوجه الشاعر إلى المتلقي، حتى أنه ينسى ذكر نفسه لاهـــتمامه بالمتلقي، فهذه الصلة وطيدة إلى الحد الذي تحدث عنه الشاعر أحمد رامي، في إحدى الجلـــسات التي عقدها معه الدكتور مصطفى سويف حيث قال:((لقد كنت أفرغ أحيانا من إنشاء القصيدة في منتصف الليل، فأندفع أوقظ البواب لأسمعه قصيدتي الجديدة، ولا يمكن أن يهدأ بالي إذا أنا لم أفعل ذلك))[٥] وهذا نفسه ينطبق على الشاعر الجاهلي ومتلقيه، فكلاهما اتجه نحو الآخر بطريقة تتميز بالإقبال و الاندفاع، المتلقي ينتظر من الشاعر إبداعا متميزا، وينتظره في الأسواق الأدبـــية لسماع الشعر، و الشاعر ينقح القصائد، ويعيد فيها النظر، ويرتاد الأسواق، وينظم فيها الأشـــعار، ويجعل شعره سجلا تاريخيا للمفاخر والحروب، وحماية القبيلة، ويخاطب قبل موته

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص١٦٢.

[2] ابن الأبرص، عبيد: الديوان ص٩٩، والقصة ص٩.

[3] ممن رثى نفسه في الجاهلية الشاعر افنون، المفضليات ص٢٦٠.

[4] ابن أبي خازم، بشر: الديوان ص٢٤.

[5] سويف، مصطفى:الأسس النفسية للإبداع الفني ص١٤٠.

أهلـــه وعشيرته، الذين طالماالتفوا حوله لسماع شعره، في المحافل والأسواق، ولا شك أن هذا التواصـــل نـــاجم عن تأثير ذلك النص المنظوم، وكأنه سحر يخلب ألباب المتلقين، فلا يجدون أمامـــه، إلا الإجـــلال والتقدير لمبدعه الشاعر، الذي سرعان ما يدفعه ذلك إلى الاعتزاز بقيمة نفسه، والاتجاه بالشعر نحو المتلقي، الذي منحه هذه المرتبة العالية، بحسن تفاعله، وفهمه لكل ما يصدر عن الشاعر.

ومـــن أســـباب عمق العلاقة بين المتلقي الجاهلي والشاعر، أن المتلقي في ذلك الوقت كان يتواصـــل مـــع الـــشاعر مباشرة، دون الحاجة إلى الوسيط الناقد، الذي بدأ يظهر في العصور اللاحقة، حتى صار أمرا حتميا هذه الأيام، فنحن الآن نحتاج في أغلب الأحيان، إلى ناقد يقدم لنا العمل الأدبي ويفسره،ولا نتمكن من سد فجوات النصوص التي نقرؤها، إلا بعد أن نأخذ بعض المفاتـــيح من النقاد، وهذا كله كان غائبا في العصر الجاهلي، فقد كان المتلقي يأخذ من الشاعر مباشـــرة، ويفهـــم كل ما يقوله دون الحاجة إلى أي تفسير أو شرح، وكان ناقد النص الشعري الجاهلي، هو المتلقي نفسه، فكان يسمع، ويفهم، ويحلل، ويوجه الانتقادات إلى الشاعر، كما فعلت أم جندب مع امرئ القيس وعلقمة الفحل. وهذا لا ينطبق على المتلقي الحالي للشعر الجاهلي،إذا اســـتثنينا النقاد والمتخصصين، فهو يحتاج إلى الشروح، ومعرفة سنن العرب، وتقاليدها السائدة آنـــذاك، ليتطابق فهم المتلقي المعاصر مع فهم المتلقي الجاهلي لذلك الشعر، وقد يختلف فهمنا الآن عـــن فهـــم الجاهليين للنص الواحد، بسبب عدم معرفتنا ببعض الأعراف والأحداث، التي تتعلق بذلك النص، ومن هنا سوف تتعدد القراءات لهذا الشعر، حسب المعطيات المتوفرة لدينا، ويمكـــن القـــول إن دراســـة الشعر الجاهلي، حسب فهم متلقيه المعاصر لا يجدي نفعا، إلا إذا تواصـــل الـــبحث عن معطيات وقواعد الفهم، التي تعامل بها المتلقي الجاهلي مع الشعر آنذاك، فيتأتـــى لـــنا فهـــم ذلك الشعر من وجهة نظر الجاهليين أنفسهم، ويحدث عندنا ما سماه ياوس " إنـــدماج الأفق " في نظرية التلقي الحديثة، حيث عبر ياوس بهذا المفهوم، عن ((العلاقة القائمة

بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب))[1].

لقد شكل النص الشعري الجاهلي، حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي الجاهلي، كما شكل أي نـــص أدبـــي في أي عصر من العصور، وقد أوجد هذا النص منظومة من القواعد، تعمل على تنظـــيم التواصـــل والفهـــم بين الطرفين، فقد حُكم المبدع بالقارئ الضمني،الذي تمثل في نصه الـــشعري ليمـــثل القـــواعد والأعراف الشعرية المتداولة في العصر الجاهلي، وبذل المبدع كل جهوده من أجل تطبيق هذه القواعد، فأعاد النظر تلو النظر في القصيدة المنظومة، وراعى كل ماطلـــبه المتلقي من شروط للتقبل وفهم النظم،((وهنا ينبغي أن نتذكر، أن المبدع ليس نبتا بريا، فهو غير مقطوع الصلة بالتاريخ والسياق الثقافي لمجتمعه، ومن ثم فهو حين يقيم عمله، فإن ذلك يـــتم فـــي الغالب من خلال عملية مقارنة – قد لا تكون متعمدة– بالقيم الفنة والثقافية السائدة، والمبدع الأصيل هو الذي يتمكن من الالتزام بالأصول والقواعد الفنية، ويتمكن في الوقت نفسه مـــن تجاوزهـــا، إحتضانا وتبنيا لتطلعات الجماعة، ومطالبها وقضاياها))[2] وينتظر المتلقي من المبدع أن ينظم وفق صورة معينة، كان قد رسمها في ذهنه، وقد أطلق ياوس على هذا الانتظار أفق التوقع، أو أفق الانتظار، أي أن مفتاح الصلة بين الطرفين يتمثل في القارئ الضمني بالنسبة للـــشاعر، وأفـــق الـــتوقع بالنـــسبة للمتلقي، فإذا ضمن المبدع نصه ما يوافق القارئ الضمني، فسيوافق ذلك أفق انتظار المتلقي، وهذا ما تميز به الشعر الجاهلي، الذي جعل فيه المبدع القارئ الـــضمني نـــصب عينيه دائما، وقد كان أفق انتظار المتلقي الجاهلي، يتطلب القصيدة المنظومة وفق ما أطلق عليه النقاد العرب فيما بعد عمود الشعر، حيث يمثل هذا العمود بكل ما يحمل من خصائص فنية ولغوية متنوعه، النموذج المرسوم في ذهن المتلقي، أي يوافق أفق انتظاره، فإذا تأتـــى للشاعر أن يبدع كما يريد القارئ الضمني، وتوافق ذلك النظم مع أفق توقع المتلقي، فإن ذلـــك يفـــضي إلى عملية تواصل إيجابية بين الاثنين، فالشاعر ((إنسان يتحدث إلى إخوانه في

---

[1] علوي، حافيظ إسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد ج٣٤/مجلد٩، ١٩٩٩م، ص٩١.

[2] حنورة، د.مصري عبد الحميد: علم نفس الأدب مجلد١/ص١٨٩.

الإنسانية، فيسمع صدى كلامه في نفوسهم))[1] ولذا وجب عليه أن يخاطبهم كما يريدون، كي تتم لهـــم عملـــية الفهم، التي هي أساس التلقي وهذا ما حدا بالشاعرالجاهلي، أن يلتزم بنظام قصيدة ثابـــت، نجد تقسيماته تتكرر في جميع القصائد، كي تتوافق مع انتظارات المتلقي الجاهلي. وقد يـــتمكن المبدع من ((مخاطبة انفعالات المتلقي وإثارتها، إلى الدرجة التي تدفع المتلقي إلى اتخاذ فعـــل يتعارض مع رؤيته في كثير من الأحيان، فيستجيب المتلقي لما يدفعه إليه القول الشعري، حتـــى لـــو تعارض ذلك مع عقله ورؤيته))[2]أي أن الشاعر المتميز يستطيع الخروج عن إرادة المتلقي في كثير من الأحيان، وقد يغير وجهة نظره أيضا.

وقد أعجب النقاد القدماء بتقسيمات الجاهليين للقصيدة العربية، وطريقة عرضها، واتخذوها قاعدة للشعر، كما قال ابن قتيبة ((وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقـــسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثـــر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أوبغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعيـــر، أو يرد على المياه العذاب الجواري،لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحـــنوة والعـــرارة))،[3] فقد كانت هذه القواعد شبيهة بالمقدسة عند المتلقي الجاهلي، مما جعل الـــنقاد يحاولـــون فرضها على المتلقي في العصور اللاحقة، و كان هذا من أهم الهفوات النقدية التي وقع فيها النقاد في بداية الأمر، فلكل عصر ذوقه الخاص، وتقاليده الفنية التي تحكم علاقته بالمبدع، وقد أشار الجرجاني إلى مسألة اختلاف الأذواق في تقبل الأعمال الأدبية، فقال: ((وأنت قـــد تـــرى الـــصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مـــذهب، وتقف من التّمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصـــف الأجـــزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس،

---

[1] السمرة،محمود: النقد الأدبي والإبداع في الشعر ص٥٨.

[2] عصفور، جابر: قراءة التراث النقدي، ص٢٤١.

[3] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٨.

وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم –وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت– لهذه المزية سببا، ولما خُصَّتْ به مقتضِيا))[1] وهذا ما يؤكد لنا من جديد، ضرورة العلم بسنن الجاهليين، وكل ما حكــم نظرتهم إلى الشعر من معتقدات، كي نتمكن من فهم الصلة الحقيقية بين المبدع والمتلقي الجاهليين.

ضمن الشاعر الجاهلي نصه الشعري مجموعة من الأساليب التي فرضتها علاقته بالمتلقي، وأهمهــا مطابقــة الكــلام لمقتضى الحال، وتمييزه بين أقدار المخاطبين في القصائد الشعرية، وخاصة في شعر المديح، وإن عاب النقاد على الشعراء الجاهليين بعض الهفوات في هذا المقام. وقد تعرض قدامة بن جعفر في حديثه عن قصيدة المديح إلى هذا الموضوع، وتحدث عن أهميته فقــال ((وقــد ينبغــي أن يعلم أن مدائح الرجال... تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس، في الارتفاع والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي والتحضر))،[2] وقد أعجب النقاد بكثيــر من المطالع الشعرية التي نظمها الجاهليون، خاصة في قصيدة المديح، التي اشترط ابن طباطــبا في مطلعها أن يخلو ((مما يتطير به، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصــف إقفــار الديار، وتشتت الأُلاّف، ونعي الشباب، وذم الزمان))،[3] وأوصى ابن طباطبا بتجنب مثل قول الأعشى:[4]

**ما بُكَاءُ الكَبِيرِ بالأطْلالِ وسُؤالي فهَل تَرُدّ سُؤالي؟**

**دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَها الصَّيــ ـفُ بِرِيحَيْن مِنْ صَبَاً وشَمَالِ**

---

(1) الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز:الوساطه بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم ص٤١٢.

(2) ابن جعفر، قدامة:نقد الشعر ص١٠٦.

(3) ابن طباطبا:عيار الشعر ص١٦٨.

(4) الأعشى: الديوان ص١٦٧.

ومن المطالع الجاهلية التي أعجب بها النقاد،[1] قول النابغة الذبياني، يمدح عمر بن الحارث الأصغر:[2]

**كِلِيني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ ناصِبِ ولَيْلٍ أُقاسِيهِ بَطِيءِ الكَواكِبِ**

وكان سبب هذا الاعتناء بالمطلع عند النقاد، لأنه((أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة))،[3] فيساعد ذلك المتلقي على التواصل مع الشاعر، وفهم مقاصده، وهذا ما جعل الجاهليين يعتنون بمطالع قصائدهم، ويصرون على مراعاة التقاليد الشعرية التي تناسب ذوق المتلقي الجاهلي، الذي كان يرفضها إذا لم تتوافق مع الحال والمناسبة، التي قيلت فيها، ويتطير إذا حصل ذلك، مما يوتر عملية التواصل مع المبدع، وقد ذكر صاحب العمدة ((أن النعمان بن المنذر رأى شجرة ظليلة، ملتفة الأغصان، في مرج حسن، كثير الشقائق، وكان معجبا بها وإليه أضيفت شقائق النعمان، فنزل وأمر بالطعام والشراب، فأحضر، وجلس للذته، فقال له عدي بن زيد العبادي وكان كاتبه أتعرف أبيت اللعن، ما تقول هذه الشجرة ؟ فقال: وما تقول؟ قال: تقول:

**رُبَّ ركْبٍ قد أناخوا حولنا يشربون الخمرَ بالماء الزُّلال**

**عَطَفَ الدهر عليهم فَتَوَوْا وكذاك الدهرُ حالٌ بعد حال**

**مَن رآنا فَلْيُوَطِّن نفسه إنما الدنيا على قرب زوال**

كأنه قصد موعظته، فتنغص عليه ما كان فيه، وأمر بالطعام والشراب فرفعا من بين يديه، وارتحل من فوره، ولم ينتفع بنفسه بقية يومه وليلته))،[4] وهنا أخطأ عدي بن زيد في نظمه هذا

---

[1] ينظر خزانة الأدب ١٩/١،والعمدة ٢١٨/١.

[2] الذبياني، النابغة: النابغة ص٩.

[3] القيرواني، ابن رشيق: العمدة ٢١٨/١.

[4] القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ٢٢٣/١، وينظر أبيات عدي بن زيد العبادي: الديوان، تحقيق محمد جبّار المعيد، بغداد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، ١٩٦٤م، ص ١٥، ( رواية الأبيات وترتيبها تختلف في الديوان).

الشعر أمام النعمان، بطريقة الموعظة، ثم إن الحال الذي تم فيها لا تسمح بذكر الموت والزوال، وإخفـــاق الشاعر في إرضاء المتلقي هنا، قطع عملية التواصل بينهما، وجعل نتيجة هذا الشعر ســـلبية، وربمـــا كـــان الأمر أقل تأثيرا لو كان عدي بن زيد أمام متلق عام، فوجوده أمام متلق خاص زاد من توتر الموقف.

وربما يكون الشاعر علباء بن أرقم بن عوف، قد أحسن عرض قصيدته الاعتذارية للنعمان بـــن المنذر، حيث كان قد ذبح كبشا في حمى النعمان، فاغضبه ذلك، ومما قاله علباء لما وقف بين يديه:

**ألا تِلكُما عِرسِي تصدُّ بوجهها وتزعُمُ في جاراتها أنَّ مَن ظَلَمْ**

**أبُونَا ولم أظلِم بشيءٍ عملته سوى ما ترين في القَذَال وفي القِدَم**

**نبيت كأنّا في خصوم عَرَامةً وتسمع جاراتي التَّألِّي والقـــسم**

**وأي مليك من معد علمتم يعذب عبدا ذي جلال وذي كرم**

**أمن أجل كبش لم يكن عند قرية ولا عـــــند أذواد رتاع ولا غنم**

**أخوف بالنـــعمان حتى كأنما قتلت له خالا كريما أو ابن عمّ**

**وإنّ يد النـــــعمان ليست بِكَزَّةٍ ولكن سماء تمطر الوَبلَ والدِّيَمْ**[1]

يجابه علباء في هذا الموقف غضب المتلقي، الذي يشكل خطرا يتهدده، فالعلاقة بين المبدع والمتلقـــي هـــنا علاقة جفاء وغضب، يحاول المبدع بفطنته أن يتغلب عليها بإبداعه، فيترك في مطلـــع قصيدته الغزل والتشبيب، ويتحدث عن زوجته، وهذا أمر غريب لولا أن الشاعر يضمر أمرا مقصودا من وراء ذلك، فهو يريد أن يستعطف النعمان عن طريق وصف العلاقة المتوترة

[1] الأصمعي: الأصمعيات: ص ١٥٧وما بعدها.

بيـــنه وبين زوجته، وما يعانيه من طمعها وغطرستها، مما قد يثير شفقة النعمان وحزنه عليه، فيكتـــسب بذلك عطف المتلقي، ويجد المدخل المناسب، الذي يجذب به انتباه النعمان لسماع بقية القصيدة، ثم يبذل جهدا واضحا للتقليل من أهمية فعلته بأخذ الكبش، ويبين أنه لا يستحق العقاب مـــن أجل ذلك، ويستبعد أن يعاقبه النعمان من أجله، ثم يمدح النعمان بالكرم والعطاء، وهذا قمة الاعتذار والاستعطاف معا، والقدرة على استيعاب المتلقي، عن طريق اختيار الأفكار والمقدمات المناسبة للحال التي تم فيها النظم، ومراعاة مقام المتلقي الذي تم النظم أمامه.

مـــا ينطـــبق علىالمطلـــع، ينطبق علىالمقدمة وحسن التخلص من موضوع إلى آخر، في القصيدة، فالشاعر الجاهلي يبدأ بالنسيب ((ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي بـــه إصغاء الأسماع))،[1] فتتم له السيطرة المطلقة على المتلقي، ويزداد الأخير به إعجابا، وقد كان الجاهليون يأتون بمقدمات تتناسب مع الحال وسياق القصيدة المنظومة، فيستبدلون بالمقدمات الطللية والغزلية مقدمات من نوع آخر، كذكر الشباب، والتحسر عليه، أو ذكر خلافاتهم الزوجية كمـــا فعل علباء في القصيدة السابقة، وكل هذا كان يخضع لطبيعة العلاقات القائمة بين المبدع والمتلقـــي، ومـــن خلا ل استقراء الشعر الجاهلي، والبحث عن السياق الذي نظمت فيه القصيدة يمكن أن نلاحظ أن الشعراء الجاهليين، قد برعوا في تطبيق القاعدة النقدية " لكل مقام مقال " أو " مقتضى الحال " التي أكثر الجاحظ من تكرارها، والحث عليها في مواطن عدة من كتاب البيان والتبين، وكان هذا بسبب وعي الشاعر الجاهلي أن مراعاة حال المتلقي، من أهم الآداب الشعرية التي تحكم صلة المتلقي بالمبدع.

ومـــن الأساليب الشعرية التي استخدمها الشعراء الجاهليون لتعميق الصلة بالمتلقي، وجذب انتباهه في أثناء النظم، ما يعرف بمفاجأة وعي المتلقي بطرق شتى، مما يزيد من سرعة انتباهه للنظم، وتفعاله مع المنظوم، فقد يسرد الشاعر الجاهلي قصته، واصفا شيئا ما، يأخذ من القصيدة مساحة كبيرة من الأبيات، ينسجم فيها المتلقي مع الموصوف انسجاما تاما، دون أدنى تفكير في

---

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٧.

شيء آخر، ثم ينهي ذلك الوصف ببيت يذكر فيه أن كل ما وصفه كان شبيها بناقته، أو محبوبته، أو أي شـــيء مـــن مختصاته، وهذا من شأنه أن يفاجيء وعي المتلقي بشكل كبير،و يزيد من اهتمامه بالنص المبدع، وقد يحاول قراءة النص مرة ثانية، أو ترداده من جديد للتتبع، ويمكن أن نلمـــح ذلك في قصيدة للنابغة الذبياني[١]، وصف فيها ناقته التي ارتحل بها، فبدأ بتشبيهها بالثور الوحشي على عادة الشعراء الجاهليين، ثم قص قصة هذا الثور في سبعة عشر بيتا، تحدث فيها عـــن صـــفاته، وتعرضه للمطر وخطر الصياد والكلاب، وقدرة هذا الثور علىهزيمة الكلاب، وشرح النابغة ذلك بالتفصيل، ثم ختم القصيدة ليقول فجاة:[٢]

**فذاك شبه قلوصي إذ أضرّ بها  طول السُرى والسُّرى من بعد أسفار**

فيفاجـــئ بذلك وعي المتلقي، الذي يعود إلى الوراء لاسترجاع القصيدة مرة أخرى، فيربط أفكارها بعد أن نقله الشاعر من ذكر الناقة ألى قصة الثور الوحشي، ثم إلى الناقة مرة أخرى.

وعلى النمط نفسه تحدث المسيب بن علس، عن محبوبته في قصيدة ذكرت سابقا[٣]، وصفها بجمانة، وقص مغامرة الصيادين الذين سعوا لأجلها، وأسهب وفصل، ثم قال:[٤]

**فتلك شبه المالكية إذ  طلعت ببهجتها من الخدر**

وقد يستخدم الجاهليون عبارة " دع ذا " عند التخلص من موضوع إلى آخر، وهذا كثير في أشعارهم[٥]، ويستخدمون كذلك أسلوب التساؤل، ثم الإجابة، لاستدعاء ذهن المتلقي والسيطرة على انتباهه[٦]، وكذلك يستخدمون تكرار بعض العبارات، أو الأساليب اللغوية في بدايات

---

(1) النابغة: الديوان ص٥١.

(2) المصدر السابق، ص٥١.

(3) ينظر ص ٨١ من البحث.

(4) المسيب بن علس: الديوان ص ٣٥٣.

(5) ينظر مثلا: الأصمعيات: ص٢٥، ديوان زهير ص٧٧.

(6) ينظر: النابغة: الديوان، ص٥٣.

الأبيات كتكرار واو ربّ [1]، أو استخدام اسلوب التفصيل كالتعداد الرقمي مثلا[2]، لإثارة انتباه المتلقي، كا يستخدمون صورا جديدة تحمل الشذوذ و الغرابة بما من شأنه أن يثير مخيلة المتلقي بشكل كبير، عند مفاجأة وعيه بهذه الأمور، وكثيرا ما ظهر ذلك في أبيات امرئ القيس التي تصف الفرس، كما في قوله:[3]

**مُكِرٌ مُفِرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ معا كَجِلْمودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيل مِن عَلِ**

وقوله:[4]

**لهُ أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاءِ سرحان وتقريبُ تَتفل**

فهذه الصورة للفرس، بكل ما تحمله من أبعاد قد تكون مرتبطة بعقائد أسطورية، تثير مخيلة المتلقي الذي يحاول رسم صورة لذلك الفرس، المنطلق بعدة اتجاهات في آن واحد، أو صورته المتشكلة من مجموعة حيوانات مختلفة، فالناس ((موكولون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفي ما تحت قدرتهم من الرأي بهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ))[5] وفي قدرة الشاعر على بلوغ مثل هذه الصور والتشبيهات الغريبة، ما من شانه أن يزيد ثقة المتلقي به، بما يفضي إلى الإعجاب والتقدير الكبيرين، ولا يقف تصيد الغريب والشاذ عند الجاهليين في الصور فقط، بل يتجاوزه إلى حد الأفكار الشعرية نفسها، كما فعــل ربيعة ابن مقروم عندما دعا لممدوحه أن يظل محسودا لأنه يعيش قرير العين،((وهذا من طريف دعاء العرب ونادره))[6]، يقول ربيعة:[7]

---

(1) الأصمعي: الأصمعيات ص٢٣، قصيدة خفاف بن ندبة.

(2)الأصمعي: الأصمعيات ص٦٤ قصيدة مالك بن جريم.

(3) امرؤ القيس: الديوان ص٥٢.

(4) المصدر السابق ص٥٥.

(5) الجاحظ: البيان والتبيين، ٦٢/١.

(6) المفضل: المفضليات، حاشية ص٢١٣.

(7) المصدر السابق والصفحة السابقة.

**هذا ثنائي بما أوليتَ مِن حَسَنٍ  لا زلت عَوْضَ قرير العين محسودا**

وتعــد المبالغة من أهم الطرق التي اتبعها الجاهليون، لمفاجأة وعي المتلقي، لما تحمله من اســتغراب وطــرافه، تثير فضولية المتلقي وتدفعه إلى التفكير، و يبدو أن المتلقي الجاهلي كان مغــرما بمثل هذه المبالغات، مما جعل المبدع يقبل عليها، ومن هذه المبالغات ما قاله زهير بن أبي سلمى في وصف الضفادع:[١]

**يَخْرُجْنَ مِنْ شَرَباتٍ ماؤُهَا طَحِلٌ  على الجُذوعِ تخاف الغَّم والغَرَقا**

فكــيف تخاف الضفادع من الغرق، وهي تنشأ في الماء وتعيش فيه؟ وما كان زهير ليجهل هــذا، ومــا كان ليستخدمه لولا تقبل المتلقي الجاهلي لمثل هذه النماذج، الأمر الذي دعا النابغة الذبيانــي إلــى القول ((أشعر الناس من استجيد كذبه، وضحك من رديئه))،[٢] ويستشهد صاحب العمدة، بحكم النابغة على قول حسان بن ثابت للدلالة على أهمية المبالغة عند الجاهليين:

**لنَا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمعن بالضحى  وَأَسْيَافُنا يَقْطُرْنَ من نَجْدَةٍ دَمَا**

حــيث جعل النابغة حسان مقصرا وطلب منه المبالغة[٣]، وقال له((إنك قلت الجفنات، فقللت العــدد، ولو قلت الجفان لكان أكثر، وقلت يلمعن في الضحى، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ فــي المديح، لأن الضيف بالليل أكثر طروقا، وقلت يقطرن من نجدة دما، فدللت على قلة القتل، ولــو قلت يجرين؛ لكان أكثر لانصباب الدم))،[٤] وقد احتوى الشعر الجاهلي على كثير من هذه المــبالغات مما يدل أن علاقة المتلقي بالمبدع الجاهلي، ومعرفة الثاني بذوق الأول، كانت سببا وراء هذه المبالغات الكبيرة في المعاني الشعرية.

---

[1] زهير بن أبي سلمى: الديوان ص٤٤.

[2] القيرواني، ابن رشيق: العمدة،٥٣/٢.

[3] القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ٥٣/٢.

[4] الأصفهاني: الأغاني، ٣٨٤/٩.

وقد يعتبر البعض أن الالفاظ الغريبة والشاذة في الشعر الجاهلي من الأساليب التي استخدمها الـشعراء لمفاجـأة وعي المتلقي، وإرضاء ذوقه، والأغلب أن الأمر ليس على هذه الحال، لأن الفـاظ الشعر الجاهلي، التي نحس بصعوبتها وغرابتها، لم تكن كذلك بالنسبة للمتلقي الجاهلي، الـذي ألفهـا واعـتاد علـى سماعها مهما كان نوعها، وربما ينطبق هذا على بعض الأساليب الأخرى، التي نعدها الآن من المبالغات أو الأساليب التي تفاجئ وعي المتلقي.

وتمكـن الـشاعر الجاهلي بفطنته، أن يعي أهمية الأسلوب القصصي، المتشكل من السرد تـارة، والحـوار تـارة أخـرى، في التأثير على المتلقي وجذبه، وتوطيد أواصر العلاقة معه، فالأسلوب القصصي السردي، الذي تمثل بتحلق المتلقين حول القاص للاستماع، انتشر منذ أقدم العـصور الإنسانية، وكان من أوائل الفنون التي عرفها البشر، وربما كان فن المسرح اليوناني القـديم قد تطور عن الفن القصصي القديم، وقد استمرت القصص والحكايات، في التأثير على المجـتمعات العربية حتى وقتنا الحاضر، الذي تحولت فيه هذه القصص من شكلها البسيط، إلى الفـنون التمثيلية والمسرحية السنمائية، وما زلنا نسمع بالحكواتي الذي يطوف في البلدان ليقص الأقاصـيص الـشعبية، التي يقبل عليها المتلقي إقبالا ليس له نظير، وليس هناك أدل على هذا الاهتمام من ذيوع سيرة عنترة، وسيرة بني هلال، وغيرها من الحكايات والقصص الشعبية بين الناس، إلى أيامنا هذه، فأسلوب القصة يحمل في ثناياه الكثيرمن التشويق، والحث على الاستماع واستكماله حتى اللحظة الأخيرة، للوصول إلى نهايته.

اسـتخدم الـشعراء الجاهليون الأسلوب القصصي في أشعارهم بشكل كبير ومتكرر، فكانوا يعرضـون أفكارهم بطريقة قصصية شيقة، يندمج معها القارئ بانسجام، كالأشعار التي تحدثت عن قصة الثور الموحشي، أو عن المعشوقة كما مر سابقا، عند المسيب بن علس، والأعشى في قـصة البحث عن المرأة الدرة التي ينشدها الصياد في البحر، فقد رأينا كيف يندمج القارئ مع القـصة، لمعرفة مصير الصيادين، وكيف بحثوا عنها، ووصلوا إليها، ولابد من انسجام المتلقي الجاهلي مع الشاعر في مثل هذه الأشعار القصصية.

وقد يأخذ الشاعر الجاهلي أسلوب السرد والحوار لعرض شعره، دون أن تكون هناك قصة واضحة المعالم، وهذا من شانه أن يؤثر تأثير الأسلوب القصصي ذاته، ومن أمثلة ذلك الأصمعية التي نظمها كعب بن سعد الغَنَويّ[1]، حيث، بدأ قصيدته بأسلوب سردي تضمنه البيت الأول، قدم فيه للقضية التي سوف يتناولها، وهي لوم زوجته له على مجابهة الأخطار، يقول في البيت الأول:

**لقد أَنصبَتْنِي أُمُّ قيس تَلومُنِي وما لَوْمُ مثلي باطلاً بِجَمِيلِ**

تحول في البيت الثاني إلى الأسلوب الحواري واستغرق فيه خمسة أبيات وضح فيها للمتلقي كيفية اللوم الذي كانت تتحدث به الزوجة:

**تقولُ: أَلا يَا اسْتَبْقِ نَفْسَكَ لا تَكُنْ تُسَاقُ لغبراءِ المَقَامِ دَحُولِ**

ثم نقل بعد ذلك الكلام إلى نفسه ليتحدث إليها وهو يبرر موقفه ويخبرها إن الموت حق:

**أَلَمْ تَعلمِي أَنْ لا يُرَاخِي مَنِيَّتِي قُعُودِي ولا يُدْنِي الوفاةَ رحيلي**

ويستغرق في حديثه هذا، من البيت السابع إلى البيت العاشر، ثم يعود إلى السرد من جديد ليتحدث عن علاقته بأصحابه ويعتز بإحترامهم وتقديرهم، وعاد في البيت الخامس عشر إلى أسلوب الحوار الخطابي، و اللافت للنظر أن الموضوع الذي تحاور فيه مع زوجته يتمثل في قضية الموت التي حذرته زوجته منها، وأقنعها هو بدوره أن الموت حاصل لا بد منه، وقضية الموت التي تناقش فيها مع زوجته تمثل قضية جماعية مشتركة، شغلت تفكير الإنسان في العصور القديمة، وكأن الشاعر أراد معالجة هذه القضية بطريقة حوارية، تمثل نوعا من الاتصال بمتلق أوجده الشاعر في النص وحاوره.

---

[1] الأصمعي: الأصمعيات، ينظر: الأصمعية رقم ١٩،ص٧٤

وقــد يعــرض الشعراء في أشعارهم قصصا حقيقية، وقعت مع بعض الأشخاص، أو الأمم ويكون المبدع عند ذلك أمام مسألة صعبة، تتمثل في تحويل السرد القصصي الخالص، إلى سرد شعري، دون أن يضعف شعره بسرد الأحداث التي يضطر إلى نظمها شعرا، وهذا يتطلب جهدا كبيــرا، وصــفه ابن طباطبا في قوله ((وعلى الشاعر إذا اضطر إلى إقتصاص خبر في شعره، دبره تدبيرا يسلس له القول، ويضطرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى إقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يــسيرين غيــر مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتــضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه))[1] وفي كلام ابن طباطبا ما يبين مدى الجهــد الــذي سوف يبذله المبدع لتقديم هذه القصص إلى المتلقي شعرا، ويستشهد ابن طباطبا بأبــيات الأعــشى التي قص فيها قصة السموأل،[2] لتمثل نموذجا إبداعيا جاهليا، على مثل هذا الــنوع من الشعر، ثم يعلق ابن طباطبا بعد عرض أبيات الأعشى قائلا ((فانظر إلى استواء هذا الكــلام، وســهولة مخــرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له، من غير حشو مجتلب، ولا خلل شاذّ، وتامل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله " أأقتل ابنك صبرا أو تجيئ بها" فأضمر ضمير الهاء في قوله " واختار أدراعه أن لا يسب بهــا" فتلافــى ذلــك الخلل، بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشــتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف وألطف إيحاءة))[3] ونلاحظ فــي هذا المقتبس والمقتبس السابق، أن ابن طباطبا يضع شروط نظم الشعر القصصي، ويركز فــي هــذه الــشروط علــى راحة المتلقي، وسهولة تقبله لما ينظم الشاعر، ويبين فوائد النظم القصصي في تسهيل فهم المتلقي لهذه القصص، واستيعابها بأوجز العبارات، ويتضح من تمثله بابيات شعرية جاهلية أنه وجد في هذا الشعر خير نموذج لمثل هذا النوع من الشعر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر ص٨٤.

[2] الأعشى: الديوان ص٧١.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر ص٨٥.

لقــد حكمت العلاقة بين المبدع والمتلقي الجاهليين، قواعد كثيرة، متعددة ومتشابكة، وعلى مــستوى من الفنية والتنظيم، تفوق العلاقات التي وجدت في العصور اللاحقة، وحتى في أقوى العصور الأدبية، فهي ليست علاقة بسيطة بين شاعر ومستمع أعرابي بسيط، يستمع إلى الشعر ويردده أو يتحلق حول الشاعر للمتعة والغناء فقط.

وقــد حــرص الــشاعر الجاهلي أشد الحرص على توطيد علاقته بالمتلقي، تماما كما أقبل المتلقي على تحقيق التواصل معه، فقلما نجد شاعرا جاهليا لم يخاطب متلقيا يوجده في قصيدته، ويطلب منه المشاركة في الهموم والبكاء، أو انتظار المطر، ولم يتوان الشاعر عن تتبع الأساليب الــشعرية، التــي تــزيد المتلقي به تمسكا، مما أوجد هذه الصلات العميقة، التي حكمتها قواعد ومعتقدات وسنن جاهلية، تتعلق بالدين والمعتقد تارة، وبالفكر والفن تارة أخرى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الثالث: دور المتلقي في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

نشأ الفن في جميع المجتمعات، وفي مختلف العصور، من خلال العلاقات القائمة بين الفنان وأبناء مجتمعه، الذين استمد تجاربه الفنية من علاقته معهم، ثم عبر عن هذه التجارب من خلال رؤيته الخاصه، ليقدمها لهم، وهذا مخالف لآراء أصحاب نظرية الفن للفن، الذين رفضوا أن يكون الفن من أجل المجتمع، وقد ثبت عكس ذلك ببساطة، من خلال دراسة الشعر الجاهلي، الذي يبعد عنا مئات السنين، فالفنان مرتبط بمجتمعه أشد الارتباط، وما كان لينظم لولا هذا المجتمع، فالشرط ((الأول لقيام الشاعر، هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه))[1].

وقد فرضت هذه العلاقة، بين الفنان والمجتمع المتلقي، على الشاعر أن ينظم ما يناسب أفق توقع هذا المجتمع، ليس من ناحية النمط والأسلوب فحسب، بل من ناحية الموضوعات التي يتضمنها فنه، خاصة الفن الشعري، الذي مثل قضايا المجتمع، وحمل همومه بطريقة تفوقت على كل الفنون الأخرى، ومثل الشعر في مجمله معظم التجارب الإنسانية، التي يستطيع كل

[1] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني،ص١١٧.

قــارئ أن يجــد فــيها تجربته الخاصة، مما يدفعه للإقبال على إبداع الشاعر، الأمر الذي يدفع الأخيــر إلى البحث عن موضوعات تناسب المتلقي، ليضمنها قصيدته، وهذا ما جعل كل عصر مــن العصور، يتميز بظهور موضوعات شعرية جديدة، تتناسب وشعر تلك المرحلة، مثل شعر الخمــريات في العصر العباسي، وشعر الطبيعة في العصر الأندلسي، وهذا الأمر نفسه ينطبق علــى الشاعر الجاهلي، الذي ارتبط بمتلقيه ارتباطا وثيقا، فاق أي ارتباط بين مبدع ومتلق، في أي عصر من العصور، فحظي باحترام قومه الكبير، واحتلاله المراتب العالية، الأمر الذي دفعه إلــى تقديــر ذلك، والنظم في الموضوعات التي تناسب أبناء مجتمعه، فتدفعهم إلى الإقبال على شعره، ليكون المتلقي بذلك هو المحدد لموضوعات القصيدة الجاهلية، بما في ذلك الموضوعات العامة المعروفة في هذا الشعر.

جميع الحقوق محفوظة

لقــد فــرض المجــتمع القبلي، الذي ساد في العصر الجاهلي، على الشاعر علاقة من نوع خــاص، مفادهــا أن الــشاعر ينظم باسم قبيلته التي يرتبط بها بعقد اجتماعي، وهذا جعل بين الشاعر وبين قبيلته ((عقدا فنيا، يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه، وإنما يتحدث عن قبيلته –أو بعــبارة أخــرى– يجعــل من لسانه لسانا لقبيلته، ومن شعره صحيفة لها))،[1] وسيحفل شعره بموضــوعاتها، التي تفرضها ظروفها، ويمكن هنا أن نقول إن المبدع الجاهلي يقف أمام متلق قبلــي، ينتظر منه نظم كل ما يتصل بالقبيلة، ويهم المجتمع بأكمله، فكان موضوع الفخر القبلي مــن أهــم الموضــوعات التي حددها المتلقي الجاهلي، في القصيدة الجاهلية، فقلما نجد شعرا جاهلــيا، يخلو شعره من الفخر بالقبيلة والتغني بانتصاراتها، وذكر مآثرها، وحتى القصائد التي كانت تتحدث عن ذوات الشعراء أنفسهم، لا يمكن أن تخلو من ذكر القبيلة والتغني بها، وهذا ما أكثــر من ضمير الجماعة " نحن" في القصائد الجاهلية الفخرية، من منطلق وعي الشاعر بذوق المتلقي، حيث أ راد أن يملأ سامعه حماسة، ترتفع بالروح القبلية عن طريق هذا الشعر، والأمثلة على الشعر القبلي الجاهلي كثيرة لا حصر لها، لعل أشهرها ما ورد في معلقة عمرو بن كلثوم،

---

[1] د. خليف،.يوسف: دراسات في الشعر الجاهلي ط١، القاهرة، دار غريب، ص١٧٤.

التـــي ســـيطر علـــيها ضمير النحن في معظم أبياتها، وهو يتحدث عن مفاخر قومه، ومآثرهم وبطولاتهم، يقول عمرو بن كلثوم: [1]

**أبا هندٍ فلا تَعجل علينا وأنظِرنا نخــبرك اليَّقينا**

**بأنا نوردِ الراياتِ بيــضا ونُصْدِرُهن حُمْرا قد رَوِينا**

**وأيام لَنَـــــا غُر طــوال عَصيْنَا المَلْكَ فِيها أن ندِينا**

..... .....

**وقد هرَّت كلاب الجنِّ مــنا وشذَّبْنَا قَتَــادة من يَلِينا**

**متى نــنقلْ إلى قومٍ رَحانا يكونوا في اللقاءِ لها طَحِينا**

..... .....

**ورثنا المجد قد عَلِمت مَعَدٌّ نُطَاعِنُ دُونَه حتَّى يبينا**

**ونحن إذا عِمَادُ الحي خَرَّت عن الأحفاضِ نمنَعُ من يلِينا**

**نَجُدُ رؤوسَهُم في غير برٍّ فما يدرون ماذا يَتَّــقُــونَا**

ونلاحــظ فـــي الأبيات السابقة، مدى تأثر الشاعر بالنزعة القبلية التي سيطرت على معظم المعلقـــة، إذا اســـتثنينا مقطعـــي الغزل والخمر، والحال نفسه ينطبق على بقية الشعراء بالنسبة لموضـــوع الفخر القبلي، فقد وجدوا أنفسهم مرغمين على النظم به، إرضاء للمتلقي القبلي الذي ينتمي إليه الشاعر، وقد ارتبط بموضوع الفخر القبلي، موضوع آخر فرضه المتلقي، وهو ذكر الحـــرب وأيـــام العـــرب، التي ارتبطت بالقبيلة، ويجوز لنا أن نعتبر شعر الحرب والحماسة،

[1] ابن كلثوم، عمر: معلقة عمر بن كلثوم بشرح أبي الحسن بن كيسان، تحقيق د محمد ابراهيم البنا، ط١، القاهرة، دار الاعتصام، ١٩٨٠م، ص٥٨، وينظر: ديوان عمر بن كلثوم، ط١، بيروت، دار صادر، ١٩٩٦، ص٥١.



جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

موضوعا مستقلا عن شعر الفخر القبلي من حيث التقسيم، لكثرة هذا الشعر وذيوعه في العصر الجاهلـــي، بـــسبب الحروب والأيام المتلاحقة، التي فرضت على الشاعر تسجيلها والتغني بها، لمناســبتها انــتظارات المتلقــي فــي ذلــك الــوقت، ولو تتبعنا مجموعة شعرية كالمفضليات أوالأصــمعيات لوجدنا شعر الحرب يمثل مساحة كبيرة منها –كمامر سابقا– وقد اختار أبو تمام مجمــوعة قــصائد جاهلية في كتاب الحماسة الذي جمعه، لما كان لهذا الشعر من تأثير وصدى حتى في العصور اللاحقة، قال ودّاك بن ثُميل المازني:

**رُوَيْدَ بَنِي شيبانَ بَعْضَ وَعيدِكُمْ تُلاقُوا غَداً خَيْلِي على ســفَوانِ**

**تُلاقُوا جِيَاداً لا تَحيدُ عَن الوَغَى إذا ما غَدَتْ في المَأْزِقِ المُتَداني**

**عَلَيْها الكُماةُ الغُرُّ من آلِ مازِنٍ ليوثُ طِعَانٍ عِنْدَ كلّ طِعَانِ**

**تلاقُوهُمُ فَتَعرِفُوا كَيفَ صَــبْرُهُمْ عَلَى ما جَنَتْ فِيهِم يَدُ الحَدَثانِ**

**مَقَادِيمُ وَصّالُون في الرَّوعِ خَطْوَهُمْ بِكُلِّ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ يَمــانِ**

**إذَا استُنْجِدُوا لم يسألُوا من دَعَاهُمُ لأيةِ حَرْبٍ أمْ بأيِّ مكــانِ**[1]

فقد كان شعر الحماسة من الموضوعات الشعرية، التي تحددت في القصيدة الجاهلية بفعل المتلقــي، وانــتظاره لهذه القصائد من الشاعر، مما جعل الشعراء الجاهليين في مختلف القبائل يتنافــسون على إجادة هذا الشعر، يحاول كل منهم رفع قيمة قبيلته، وبيان قدراتها الحربية،التي من شأنها أن تخيف القبائل الأخرى، فيدفع الشاعر بذلك الأذى عن قبيلته، ويرفع من قيمة نفسه أمام أبنائها، فيرددون أشعاره، ويتغنون بها.

ويعتبر شعر المدح والرثاء والهجاء، من أهم الموضوعات الشعرية الجاهلية، التي ارتبطت نشأتها بالمتلقي لتعلقها بوجوده أصلا، ومع أنه يمكن اعتبار جميع الموضوعات الأخرى خاصة

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة، شرح العلامة التبريزي ط١، بيروت دار القلم ٣٢/١؛ فما بعدها.

الغزل، مرتبطة أيضا بالمتلقي، إلا أن درجة ارتباط الغزل أو الوصف أو الخمر بالشاعر، أكبر مـــن ارتباطها بالمتلقي بكثير، وهذا بخلاف المدح والرثاء والهجاء، حيث يستمد الشاعر كل ما فيها من المتلقي الذي يتوجه إليه بالنظم.

وكان شعر المديح في بداية العصر الجاهلي، ينبع من المشاعر الصادقة، التي يكنها الشاعر للمتلقـــي((مكافـــأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاما لها، كما قال إمرؤ القيس بن حجر يمدح بني تميم رهط المعلا:

**أقرَّ حَشَا امرىء القيس بن حُجْر بنو تَيم مصابيحُ الظلام**

لأن المعـــلا أحـــسن إليه وأجاره حين طلبه المنذر بن ماء السماء، لقتله بني أبيه الذين قتلوا بدير مـــرينا))[1] واســـتمر شـــعر المـــديح بهذه الصورة، إلى أن ظهر المديح التكسبي على يد النابغة الذبيانـــي، الذي ((مدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر))[2]، وقد سقطت منزلته بسب ذلك، كما يقول صاحب العمدة [3] ولا ننسى أنه يتكسب من متلق خاص، يرى نفسه فوقه أصلا، فكيف وهو يـــريد المـــال مـــنه أيـــضا، فالمتلقي يفرض قيودا صارمة على النص والشاعر في شعر المديح التكسبي، تدفع الشاعر إلى الإغراق والمبالغة في المدح لإرضاء الممدوح، يقول الحارث بن حلزة اليشكري في مدح الملك قيس ابن شراحيل مبالغا في وصف جوده وعطاياه:[4]

**أنمِي إِلـــى حَرْفٍ مُذَكَّرَةٍ تَهِصُ الحَصَى بِمَوَاقِعٍ خُنْسِ**

**خَذِمٍ نَقَائِلُهَا يَطِرْنَ كأقـــ طاعِ الفِراء بِصَحْصَح شَأْسِ**

**أَفَلا تُعَدِّيهـــا إلى مَلِكٍ شَهْمِ المَقَادِةِ ماجِدِ النفْسِ**

---

(1) القيرواني ابن رشيق: العمدة، ١/٨٠.

(2) المصدرالسابق والصفحة السابقة.

(3)القيرواني ابن رشيق: العمدة، ١/٨٠.

(4) المفضل: المفضليات ص١٣٣.

وإلى ابنِ ماريَةَ الجوَادِ وهَلْ شَرْوَى أبِي حسَّانَ في الإنْسِ

يَحْبُوكَ بالزَّغْفِ الفَيُوضِ على هِمْيَانها والدُّهمِ كالغَـرسِ

وبالسَّبِيكِ الصُّفْرِ يُضْعِفُهَا وبالبَغَايا البيضِ واللُّعْـــسِ

لا يَرْتَجِى للمالِ يُهْلِكهُ سَعْدُ النُّجُوم إليه كالنَّحْسِ

فلهُ هنالكَ لا عليهِ إذَا دَنِعَتْ أُنوفُ القومِ للتَّعْس[1]

لقــد قطــع الحارث بن حلزة رحلته إلى الممدوح على ناقة قوية، تشبه الجمل قوة وصلابة وقدرة على قطع الفيافي الخشنة، وهو ينطلق بها إلى ملك شهم ليس له نظير أو مثيل في الجود والكرم، فهو يمنح زائريه الكثير من الدروع والذهب والقيان، ولا يخاف على أمواله أن تنفد من الإنفاق، بل له الفضل دائما في المنح والعطاء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ويجــب أن تتــضمن قــصيدة المــديح بعد المقدمة والمطلع المناسب ذكر رحلة الناقة إلى الممدوح، وما يتضمنها من مصاعب، فإذا أتم ذلك للممدوح ((بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهــزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل))،[2] فالموضوعات التي يتطرق إلــيها الشاعر في قصيدة المديح تحددت بفعل مناسبتها لأسماع متلقيه الممدوح، الذي ينتظر أفق توقعه هذا النمط التقليدي من الموضوعات.

وقد وصل شعر المديح التكسبي إلى الذروة في العصر الجاهلي، عندما جاء الأعشى، حيث ((جعــل الشعر متجرا يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم فأثابه وأجزل عطيته، علما بقــدر مــا يقــول عند العرب، واقتداء بهم فيه، على أن شعره لم يحسن عنده حين فسر له بل

---

[1] أنمي: ارتفع، تهص: تدق فتكسر، المواقع: المطارق " شبه مناسم الناقة بالمطارق" الخذم: المتقطعة، الشأس: الموضع الخشن أو الغليظ، مارية: أم قيس ممدوحه، الشروى: المثل، اللعس: سواد في الشفتين يضرب إلى الحمرة.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص٢٨.

استهجنه، واستخف به، لكن احتذى فعل الملوك ملوك العرب))[1] وفي هذا ما يشير إلى أهمية المديح بالنسبة لملوك العرب، حيث أدت هذه الأهمية إلى تقبله من الملوك الأعاجم، دون أن يفهموا منه شيئا كنوع من العادة والتقليد.

وكثيرا ما كان المتلقي يفرض على الشاعر أن يمدحه لغاية تحقيق أهداف غير التكسب، أهمها الشفاعة والاستعطاف لإطلاق الأسرى، وفي مثل هذا النوع من المديح يضطر الشاعر في أغلب الأحيان إلى قول ما لا يريد أن يقول من مدح وثناء، ولكن الموقف يجبره على ذلك، حيث لا يجد الشاعر بدا من الانصياع لمتطلبات المتلقي، قال سلامه بن جندل يمدح صعصعة بن محمود بن عمرو بن مرثد، وكان قد أسر أخاه أحمد بن جندل فاطلقه له: [2]

**سأجزِيْكَ بالقِدِّ الذي قد فككتَهُ سأجزيكَ ما أبليتَنا العامَ صَعصَعا**

**فإنْ يك محمودٌ أباكَ فإنَّنا وجدناكَ منسوباً إلى الخيرِ أروَعا**

**سأُهدِي وإنْ كنا بتثليث مِدحةً إليكَ وإنْ حلَّتْ بيوتكَ لعْلَعَا**

**فإن شئتَ أهدينا ثناءً ومِدحةً وإنْ شِئتَ عَدَّينا لكم مئة معا**[3]

وموضوع الشفاعة لفك الأسر، مفروض على الشاعر من متلقيين: الأول متمثل في الأسير الذي يخص الشاعر، والثاني متمثل في المسؤول عن الأسر سواء كان ملكا أم قائدا، والمتلقي الأسير هو السبب الرئيس في تناول الشاعر لهذا الموضوع، حيث فرضت علاقته مع الشاعر على الأخير أن يتناول موضوع المدح لغرض فك الأسر، وإن لم يكن الشاعر المبدع راضيا عن مدحه لذلك الممدوح. وقد لا يرى الشاعر عيبا فيما يقول إن نجحت مساعيه، وتحققت آماله.

---

[1] القيرواني: العمدة ٨١/١.

[2] ابن جندل، سلامه: الديوان، صنعه محمد بن الحسن الأحول، تحقيق د. فخرالدين قباوة ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت /١٩٨٧/ص٢٠٠.

[3] عندما سمع صعصعه الأبيات قال " المدحة والثناء أحب إلينا "، الديوان ص٢٠٣.

وارتبط موضوع الهجاء بالمتلقي الجاهلي ارتباطا وثيقا، وترى بعض الآراء كما ذكر سابقا، أن شـــعر الهجـــاء كان نوعا من التعاويذ والأناشيد الدينية، الموجهة إلى الأعداء والخصوم[1]، وعلى هذا، فربما كان يذهب بعض الناس إلى الشعراء يطلبون منهم نظم مثل هذه القصائد، كي يوجهـــونها إلـــى أعـــدائهم، وكثيرا ما قام بعض الشعراء الجاهليين بنظم شعر الهجاء لإرضاء أشـــخاص آخـــرين، ولـــيس لأن المهجو قد أساء لهم، أي أن المتلقي هو من حدد للشاعر هذا الموضـــوع فـــي كثير من الأحيان لينظم فيه، وبالتالي يكون المتلقي الذي نظم الهجاء لإرضائه سببا لتحديد موضوع القصيدة مرة أخرى، حيث سعى الشاعر لإرضائه، واختيار ما يناسبه.

وقد بقي تأثير شعر الهجاء قويا على المهجو، حتى مع مرور الوقت، وانتهاء الهالة الدينية القديمة، التي أحاطت به، وخير مثال على ذلك ما يروى عن هجاء الشاعر الأموي جرير قبيلة نمير، فكان ((الرجل من نمير إذا قيل له ممن الرجل يقول من نمير، وأمال بها عنقه فلما هجاهم جرير بقوله:

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّك مِنْ نُمَيْرٍ فلا كَعْبَاً بلغت ولا كِلاباً**

صار إذا قيل لأحدهم ممن الرجل يقول من بني عامر، وما لقيت قبيلة من العرب ما لقيت نمير بهجو جرير))[2] وهذا يعني أن تداول شعر الهجاء بين المتلقين، كان أوسع انتشارا من أي غرض شعري آخر، الأمر الذي جعل الشعراء يتتبعون في هذا الشعر كل الموضوعات التي تتناسب مع المتلقي، وتسهل عليه عملية تلقي شعر الهجاء، وقد عمد الشعراء الجاهليون إلى استخدام شعر الهجاء في الاستطراد الشعري، لوعيهم مدى تأثير موضوع الهجاء على المتلقي، قال صاحب الخزانة:[3] ((إن أول شاهد ورد في هذا النوع وسار مسير الأمثال قول السموأل:

**وإنا لقومٌ لا نَرَى القتلَ سبة إذا ما رأته عامرٌ وسلولُ**

---

[1] ينظر العصر الجاهلي د. شوقي ضيف ص١٩٧.

[2] الأبشهي: المستطرف في كل فن مستظرف، ٤/٢.

[3] الحموي: خزانة الأدب ١٠٣/١.

فانظـــر إلـــى خـــروجه الداخل في الافتخار إلى الهجو، وحسن عوده إلى ما كان عليه من الافتخار بقوله:

**يقرّب حبُ الموتِ آجالَنَا لنا وتكرهُهُ آجالُهم فتطول**

ويـــرى ابـــن رشيق أن التعريض في شعر الهجاء((أهجى من التصريح؛ لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، فإذا كان الهجاء تصريحا أحاطـــت بـــه النفس علما، وقبلته يقينا في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان، أو ملل يعـــرض))[1] وفـــي كلام القيرواني هذا، ما يؤكد أهمية تتبع ذوق المتلقي، وترك الفجوات التي علـــيه أن يملأها عن طريق التعريض، ولقد حرص الشاعر الجاهلي على تحقيق التعريض في أشـــعار الهجاء، كأحد متطلبات التلقي، فقد ((وضع النص الشعري القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر، فضمن شعره رموزا تحمل على معاني متعددة، واتجاهات شتى، وجاء النص حافلا بالقصص عن الحياة الجاهلية بإيجاز وإلماح))[2] ولا بد من الإشارة إلى أن ارتـــباط شـــعر الهجـــاء بالمتلقي، يفوق غيره من الموضوعات، لأنه يتضمن أساليب التهكم والسخرية والضحك، مما يثير أحاسيس المتلقي الذي انسجم مع هذه الأساليب قديما وحديثا، قال ذو الإصبع العدواني في هجاء ابن عمه:

**لِيَ ابْنُ عَمٍّ عَلَى ما كان مِن خُلُقٍ مُخْتَلِفَانِ فأَقـــْلِيـــهِ ويَقْلِينِي**

**أزْرَى بِنَا أَنَّنَا شـــَالَتْ نَعَامَتُنَا فَخَالَنـــــي دُونَهُ وخِلْتُهُ دُونِي**

**يا عَمْرُوإِن لا تَدَعْ شَتْمِي ومَنْقَصَتِي أَضْرِبْكَ حَيْثُ تقُولُ الهامَةُ اسْقُونِي**

**لاهِ ابنِ عَمِّك لا أَفْضَلْتَ في حسَبٍ عَنِّي ولا أنْتَ دَيَّاني فَتَخْزُونِي**

---

[1] القيرواني: العمدة ١٧٣/٢.

[2] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب ص١١٧.

إِنِّي لَعَمْرُكَ ما بَابِــي بِذِي غَلَقٍ عَن الصَّدِيقِ ولا خَيْرِي بِمَمْنُونِ

ولا لِسَاني على الأَدْنَى بِــمُنْطَلِق بالفَاحِشَاتِ وَلا فَتْكِـــي بِمَأْمُونِ

عَفٌّ يَؤُوسٌ إِذَ ا ما خِفْتُ مِنْ بَلَدٍ هُوناً فَلَسْتُ بِوَقَّافٍ على الهُونِ

عَنِّي إِلَيكَ فمــا أُمِّـــي بَرَاعِيَةٍ تَرْعَى المَخَاضَ وَما رَأيي بِمَغْبُونِ[1]

ونلاحظ في الأبيات، كيف يتحدث ذو الإصبع عن علاقته بابن عمه، بتهكم وسخرية، وفي البــيت الــسادس وما بعده يبدأ بالتعريض به، فكل صفة ينسبها لنفسه يقصد ضدها لابن عمه، وتــصل قمــة التعــريض ذروتها في البيت التاسع، فأم ابن عمه كانت أمَة، وهو لم يذكر ذلك مباشرة، وإنما نفاه عن نفسه. ونرى انسجام الموضوعات التي احتوتها القصيدة مع ذوق المتلقي واضــحا، ففخــره بعون الصديق، والبعد عن البذاءة وفحش القول، والعفة، يجعل من شخصه مقبولا عند المتلقي، وفي تعريضه ما يجعل للمتلقي هامشا للبحث والمشاركة.

وقــد فرضت شخصية المتلقي على الشاعر الجاهلي، الموضوعات التي يمكن الاستعانة بها في هجائه، فإذا كان المهجو سيئ الخلق وضيع النسب، لا ذكر له، يمكن للشاعر أن يهجوه بما يــريد مــصرحا ومعرضا، أما إن عرف عن المهجو عكس ذلك، فلا فائدة من هجوه بالسباب والطعــن بالشرف، أو ضعة النسب، فإن ذكره وسمعته بين الناس سيحول دون تقبله لهذا النوع مــن الهجاء، إنما يفرض المتلقي نوعا آخر من الهجاء، تماما كما قال النابغة الذبياني في عامر بن الطفيل عندما حدث بينهما سوء، فسأل النابغة قومه ((ما قلتم لعامر بن الطفيل وما قال لكم ؟ فأنــشدوه، فقــال: أفحــشتم على الرجل وهو شريف لا يقال له مثل ذلك))،[2] ومما قاله النابغة فيه:[3]

---

[1] المفضل الضبي: المفضليات، ص١٦٠، قلاه: أبغضه، شالت نعامتنا: تفرق أمرنا، الهامة: الرأس،

[2] القيرواني: العمدة ١٧١/٢.

[3] النابغة الذبياني: الديوان ص١٩.

**فإن يكُ عامرٌ قدْ قالَ جَهلاً فإنَّ مَظِنّةَ الجَهْلِ الشّباب**

**فكُنْ كأبيكَ أو كأبي بَراءٍ تُوافِقْكَ الحُكومَةُ والصّوابُ**

**ولا تَذْهَبْ بحِلمِكَ طامِياتٌ مِن الخُيَلاءِ ليسَ لهُنّ بابُ**

**فإنَّكَ سوفَ تَحْلُمُ أو تَناهى إذا ما شِبْتَ أو شابَ الغُرابُ**

((فلما بلغ عامرا ما قاله النابغة، شق عليه وقال: ما هجاني أحد حتى هجاني النابغة، جعلني القــوم رئيسا، وجعلني النابغة سفيها جاهلا وتهكم بي)).[1] ونلاحظ هنا أن النابغة وعى تماما ما يجــب أن يــضمن هجاءه من موضوعات يتقبلها المتلقي، إضافة إلى قدرته الكبيرة في إحراز النــتائج التي أرادها من المتلقي المهجو. فقد فرض المتلقي الجاهلي بفكره وذوقه على الشاعر اختيار الموضوع الملائم لنظمه، وفرض قيود ذوقه عليه، ونجح الشاعر في تفهم ذلك.

وفي تحديد موضوع الرثاء، نجد المتلقي الجاهلي يتحكم بالشاعر أيضا ولا نعني هنا الرثاء الــصادق الموجه إلى المقربين من أبناء وآباء وزوجات، فهذا الشعر كشعر الغزل الصادق ينبع من عواطف الشاعر المبدع وأحاسيسه، دون قيود فعليه يفرضها المتلقي السامع، مع أن المتلقي أســاس في نظم أي موضوع شعري. والمقصود بالرثاء هنا، رثاء الأشخاص الذين لا تربطهم بالــشاعر رابطــة وثيقة، إنما يقوم الشاعر برثائهم لإرضاء المتلقين من أقاربهم،مثل رثاء أبناء الملــوك، أو رثاء الملوك أنفسهم، أو رثاء شخص مهم في القبيلة يميل إليه الناس، وفي كل هذه الأنــواع يفــرض المتلقي على الشاعر تناول موضوعات معينه، تناسب وضع الميت، وقوانين التلقــي وأعــرافه وذوقه ومقامه، فسبيل ((الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطا بالــتلهف والأســف والاستعظام، إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا كما قال النابغة في حصن حذيفة بن بدر:

---

[1] القيرواني: العمدة ١٧٢/٢.

يَقُولون حِصْنٌ ثم تأبى نُفُوْسُهُمْ وكَيْفَ بِحصنٍ والجــبالُ جُنوحُ

ولم تلفظ الموتى القبورُ ولم تَزُلْ نجومُ الســماء والأدِيم صَحِيحُ

فعمَّا قلـــيل ثــم جَــاءَ نَعِيُّه فظلَّ نَدِيُّ الحــي وهْوَ يَنُوحُ

فهذا وما شاكله رثاء الملوك والرؤساء الجلة))،[1] وعلى الشاعر أن يتقيد به سواء أكان ذلك نابعــا من عواطف صادقة، أم لإرضاء ذويه، فشروط التلقي تفوق الشاعر قوة حتى في اختيار موضوعاته.

ومــن عادة الجاهليين أن يضمنوا مراثيهم أبياتا تختص بتعزية أهل الميت، كي يخففوا عن المتلقــي مــشاعر الألم، ومن عادتهم أيضا ((أن يضربوا الأمثال في المراثي، بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتــصرفة بين القفار، والنسور والعقبان والحيات؛ لبأسها وطول أعمارها، وذلك في أشعارهم كثيــر موجود ولا يكاد يخلو منه شعر))[2] وقد تحددت كل هذه الموضوعات في قصيدة الرثاء، بفعــل مناســبتها لوعي المتلقي، وقدرتها على جذبه، وتحصيل اهتمامه، ثم التخفيف عن آلامه بــضرب هــذه الأمــثلة، يقول المرقش الأكبر في رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف، ناعتا صفاته ومعزيا بذكر الأمثلة على الموت، ممثلا بموت الوعول والطيور:

ثَعْلَبُ ضَرّابُ القَوَانِسِ بالــ سَّيْفِ وهَادِي القَوْمِ إذْ أظْلَمْ

فاذْهَبْ فِدىً لَكَ ابْنُ عمِّكَ لا يَخلُدُ إلا شَــابَــةٌ وأَدَمْ

لو كانَ حيٌّ ناجِيا لَنَــجَا من يَوْمِهِ المُزَلَّمُ الأَعْصَمْ

في باذِخاتٍ مِنْ عَمَايَةَ أوْ يرْقَعُهُ دُونَ السَّماءِ خِيَمْ

---

[1] القيرواني: العمدة ١٤٧/٢، وينظر أبيات النابغة: الديوان ص ٢٩، ولم أجد البيت الثالث مع الأبيات في الديوان.

[2] القيرواني: العمدة ١٥١/٢.

**من دُونه بَيْــضُ الأَنوقِ وفَوْ قَهُ طويلُ المَنكِبَيْنِ أَشَمّْ**

**يرقاهُ حَيــثُ شاءَ مِنْهُ وإ مَّا تُنْســهِ مَنِيَّةٌ يَهْرَمْ**

**ليْسَ عَلَى طولِ الحَيَاةِ نَدَمْ ومِنْ وَرَاءِ المَرْءِ ما يَعْلَمْ**

**يَهْلِكُ وَالِد ويَخْلُفُ مَوْ لُودٌ وكُلُّ ذي أَبٍ يُيْتَمْ**[1]

وكمــا حدد المتلقي الجاهلي للشاعر النظم في موضوع الرثاء، والموضوعات التي يتناولها فيه، فقد حدد له أيضا ما يبتعد عنه منها، كالابتعاد عن المقدمة الغزلية والنسيب، لعدم مناسبتها مقام الرثاء، وقد تقيد الشعراء الجاهليون بذلك، فلم يقع الغزل في مقدمات هذه القصائد إلا نادرا، دون إغراق أو مبالغة فيه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لقــد ساهم المتلقي في تحديد الموضوعات الرئيسة للقصيدة الجاهلية، المتمثلة في الأغراض الــشعرية، وحتى في الموضوعات الفرعية التي تضمنها الغرض الشعري، ونظرة سريعة إلى هيكلــية القــصيدة الجاهلية، نلحظ تكرار اللوحات الطللية، ووصف رحلة الناقة، ولوحات الثور الوحشي المتكررة، ومهما كانت السنن والأعراف والتقاليد التي حكمت النظرة إلى هذه اللوحات ومحــتوياتها، فإن المتلقي الجاهلي بقوانينه وسننه، قد ساهم في وجودها في القصيدة الجاهلية، ولم يترك مجالا أمام الشاعر للإفلات إلى مداخل أخرى، إلا بقبوله ومناسبة التغيير الحاصل في القصيدة لفكره وعقله، ولا مبالغة في اعتبار المتلقي الجاهلي، أشد المتلقين تعصبا على الشاعر، بفرضــه قــيودا وقوانــين لم يتمكن من فرضها أي متلق آخر، في العصور اللاحقة، كالعصر العباســي الذي خرج فيه الشعراء عن تقاليد كثيرة، وجعلوا غيرها قواعد شعرية أخرى، تقبلها المتلقــي مــع مرور الزمن، فالهالة الدينية والقداسة التي حظي بها الشاعر الجاهلي، مع ارتباط شعره بالوحي والإلهام وشياطين الشعراء، ومع نظرة الإكبار التي تمتع بها الشعر والشاعر؛ لم

---

[1] المفضل: المفضليات ص٢٣٨، القوانس: أعلى البيض أي أوساط الرؤوس، شابه وأدم: جبلان، الأعصم: الذي في يديه بياض، المزلم: الوعل اللطيف، باذخات: جبال طوال، عماية: جبل، الأنوق: طائر الرخم وهو لا يبيض إلا في أبعد الأمكنة.

تمـــنع المتلقي من أداء دوره الإيجابي في عملية الإبداع الشعري على أكمل وجه، دافعا لها من جهة، ومشاركا فيها من جهة أخرى، بما يتضمنه الشعر من ثغرات، ومحددا للموضوعات التي يتناولها.

إن دراســـة عملية التلقي في الإبداع الشعري الجاهلي، تنفي تماما أن يكون المتلقي الجاهلي بسيطا ساذجا، أو مدفوعا بفعل حياته البدوية إلى الإقبال على الشعر، مغنيا ومنشدا، دون وعي إلـــى أن هذا الشعر يمثل حياته، ويعكس كل ما فيها من أحداث، ويصور إقبال الإنسان الجاهلي لـــنظمها شعرا، بل الأمر أعقد من ذلك بكثير، لأن المتلقي الجاهلي يقف أمام شعر منظوم وفق ســـنن وقـــواعد ومعتقدات محكومة بأساطير متنوعة، عليه أن يفك شيفراتها، ويفهم مغالقها بسد الفجـــوات المتـــنوعة التي تركها الشاعر في نصه، تحقيقا لمتطلبات القارئ الضمني. وقد أثبت المتلقـــي الجاهلـــي قدرته على كل ذلك، فاعترض على أشعار كثيرة، وصحح بعضها، وأرغم الشاعر على الانقياد إليها، وتمكن من التواصل معه، عن طريق تحقيقه لعملية الفهم، التي تعتبر أساس التلقي الشعري في أي عصر من العصور، ويمكننا اعتبار المتلقي الجاهلي صاحب قدرة فائقة، مكنته من أداء وظيفته أمام الشاعر بكل ما تضمنته من تعقيدات.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

## المبحث الرابع: غنائية الشعر الجاهلي والتلقي:

يوصف الشعر الجاهلي في مختلف المصادر والدراسات بأنه شعر غنائي فهو ((ذو نفس بطولي أو ملحمي أحيانا))[1]، وأكثر أوزانه تناسب الغناء وتقبل التلحين، وقد أورد صاحب الأغاني كثيرا من الأشعار الجاهلية التي لحنت وغنيت في العصور اللاحقة، إضافة إلى الأشعار التي كانت تغنى في العصر الجاهلي، حيث أصبح الغناء في العصور التالية للجاهلية، حرفة لكثير من القيان اللواتي حظين بشهرة واسعة عند مختلف الطبقات، وحتى عند بعض الخلفاء الذين أعجبوا بالغناء كثيرا، وجعلوه زاد مجالسهم، وشرابها الأول.

وقد حاول بعض الدارسين وضع حدود فاصلة بين مصطلحي الغناء والإنشاد، فوجد بعضهم أن ((الإنشاد ليس إلا ضربا من الغناء، والغناء يعتمد أساسا على جمال الصوت ورقته ورخماته،

---

[1] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص ١٢٠.

ولــذلك فالغــناء أكثر تعقيدا من الإنشاد لتشابكه بالوزن والمعنى))[١] ورأى آخرون أن ((الذين ربطوا الإنشاد بالغناء فاتهم النظر في التراتيل الدينية القديمة، فهي ليست غناء بل إنشادا، وهي على وجه العموم وجه من وجوه الخير... وهذه النظرة إلى الخير والنفع قديمة، يمكن أن نعود بهــا إلى تلك الأناشيد والتراتيل الدينية، التي كان الإنسان الجاهلي يرددها في المعابد والهياكل الدينــية، تــضرعا وتوسلا إلى الآلهة، تلك الأناشيد التي تمثل على رأي الباحثين النشأة الأولى للشعر))[٢] ولن أفصل في هذا المبحث بين مصطلحي الغناء والإنشاد، بسبب التداخل الكبير بين المصطلحين، ولتداخل الإنشاد الديني القديم مع الغناء الشعري في مرحلة من المراحل الجاهلية، بشكل يصعب فصله، كما أن الدراسة لا تهدف إلى التفصيل في سياقات هذه المصطلحات.

كان ارتباط الشعر بالإنشاد والغناء وثيقا في العصور القديمة، وعند مختلف الأمم، حتى إننا نجــد كلمــة أنشد فلان أو أنشدنا فلان تنتشر في معظم صفحات كتب النقد والأدب بشكل كبير وواضح، وقد بقي ارتباط الشعر بالغناء وطيدا حتى عصرنا الحالي، فلا يكتب الآن لشعر شهرة، كــتلك التــي تكــتب للــشعر المغنى على ألسنة المغنين، لما يشكله الغناء من تأثير على ألباب المتلقــين. وقد لاحظ ذلك نقادناالعرب واهتموا به،وعلق القاضي الجرجاني على ذلك بقوله:((ثم تأمــل كــيف تجــد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته))[٣] وتعامل النقاد مع الشعر والغناء باعتبارهما شيئا واحدا في معظم الدراسات، واعتبر الغــناء بداية الشعر الذي نشأ بعد النثر، فقال صاحب العمدة ((كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكريات أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرســانها الأبجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهتز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فــتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به أي

---

[1] يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم،ط١، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م، ص ١٣٤.

[2] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص١٢٢.

[3] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز الوساطة بين المتنبي وخصومه ص٢٧.

فطــنوا))[1] وفي قوله: "أي فطنوا" ما يشير إلى أهمية الغناء الشعري، في ملامسة قلب المتلقي وعقله، وتمكينه من الفهم والتواصل.

ولــيس من المستغرب أن يتغنى المتلقي الجاهلي بالشعر المنظوم، وهو الذي شغف بالشعر وكان علمه الأول، والغناء يزيد من هذا الشعر جمالا ورونقا فهو ((مراد السمع، ومرتع النفس، وربيع القلب، ومجال الهوى، ومسلاة الكئيب، وأنس الوحيد، وزاد الراكب، لعظم موقع الصوت الحسن من القلب، وأخذه بمجامع النفس))،[2] مما يزيد من راحة المتلقي إليه وطلبه له، حتى أن الغناء يساعد

الــشاعر نفــسه على النظم، وهذا ما أشار إليه الكثير من النقاد مستشهدين بقول حسان بن ثابت:[3]

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار**

ولا يزال المتلقي حتى وقتنا الحاضر ((مفتونا بالصوت، يحركه ويشكل استجاباته، وهو في حــركته باتجــاه القــصيدة، يتبع نبض الإيقاع المكتوم حينا، والتطريب الحسي والوجداني حينا آخر))[4]

وقــد أعــادت الروايات التاريخية الغناء إلى عصور قديمة جدا، تصل إلى عهد عاد، منها رواية المسعودي، التي تنسب بداية الغناء، إلى جرادتي عاد المشهورتين بصوتهما وهما قينتان على عهد عاد لمعاوية بن بكر العملقي[5]، وتعيد بعض الروايات الغناء إلى عهد طسم وجديس، حــيث يروى أن الشموس وهي عفيرة بنت عباد، قد بعث معها يوم زواجها مجموعة من القيان

---

(1) القيرواني: العمدة ٢٠/١.

(2) الأبشهي: المستطرف في كل فن مستظرف ٣١٥/٢.

(3) القيرواني: العمدة٣١٣/٢، وينظر: شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص١٩١م. ( لم أجد البيت في الديوان ).

(4) العلاق، علي جعفر: الشعر وضغوط التلقي، مجلة فصول، عدد٢/مجلد١٥، ١٩٩٦، ص١٥٦.

(5) المسعودي: مروج الذهب، ١٣٣/٤.

يتغنين[١]، ويرى الدكتور ناصر الدين الأسد أن هذه الأخبار لا تحتاج إلى التحقيق، والبحث عن مـــدى الصحة أو المبالغة، إنما يكفي منها ((الدلالة الواضحة، التي ترمز إلى علمهم أو شعورهم بقـــدم وجـــود القيان في تلك البلاد))[٢]. لقد أكد العرب بمثل هذه الأخبار، أن الغناء قد وجد في عـــصور مغرقة في القدم، منذ وجد الإنسان الأول، وقد تكون نشأته الأولى منفصلة عن الشعر تماما.

وقد حاول النقاد العرب تتبع بداية الغناء العربي،فنقل ابن رشيق أن الحداء هو أول أنواع الغناء، وهو المعروف عنده بالنصب، إضافة إلى نوعين آخرين من الغناء، هما السناد الثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات، والهزج الخفيف الذي يرقص عليه[٣]، أما المسعوي فقد قال إن الحداء في العرب سابق للغناء، ومنه أخذ الغناء، وهو أول السماع والترجيع في العرب[٤] ويرفض الدكتور ناصر الدين الأسد نظرية أبن رشيق في تفسير نشأة الغناء العربي، ويرى أنها((نظرة قريبة سطحية، لم يكن فيها من العمق ما يجعلها تسبر غور المسألة، فتغوص إلى جذورها وترفع الفروع إلى أصلهاالأول, وسنرى... أن الحداء والنصب وسائر أنواع الغناء التي ذكرها القدامى العرب، إنما هي فروع مستحدثة قريبة العهد، وأن لها أصلا يغوص في أعماق القدم))[٥] ويبدو أن هذا الأصل مرتبط بترانيم وممارسات دينية متصلة بالمعتقدات الجاهلية القديمة التي كان يتوجه بها الجاهليون إلى معبوداتهم، ثم تطورت هذه الترانيم المغناة إلى شعر مغنى مع مرور الوقت، أي تحول الغناء إلى فن شعري، ولا بد أن نتذكر ((أن الفن كان يواكب الدين ويلازمه وأن شعائر العبادة كانت تبتغي الوسيلة للتعبير عن نفسها في صورة فنية... والغناء والموسيقى منها إنما نشأت أول ما نشأت قي أحضان الدين))[٦] وهذاالاعتقاد ليس من

---

(1) الأصفهاني: الأغاني، ١٦٨/١١.

(2) الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، ط٢، دار المعارف/١٩٦٨م/ص٥٣.

(3) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ٣١٣/٢.

(4) المسعودي: مروج الذهب، ١٣٣/٤.

(5) الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء، ص٩٨.

(6) المرجع السابق، ص١٤٣.

قبيل الظن والتخمينات، وإنما يدعمه الكثير من الروايات والأشعار في كتب الأدب إن أحسن النظر إلى دلالاتها، فمن خلا ل النظر في واقع الغناء العربي القديم، نلحظ ظاهرة انتشار القيان اللواتي وجدن منذ العصر الجاهلي، ثم ازدهر وجودهن في العصر العباسي بشكل كبير ليحملن لواء الفن الشعري المغنى في قصور الخلفاء والأمراء، إضافة إلى الحانات والأسواق العامة، وقد ((كان أصل الغناء ومعدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا فاشيا، وهي: المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة، وهذه القرى مجامع أسواق العرب))[١] وتنقل الأخبار أن تلك القيان لعبن دور المومسات، وتاجرن في ممارسة الفواحش، وكن يتميزن برفع الرايات علىأبواب بيوتهن بشكل علني، ليستدل الناس بهذه البيوت، وهذا يذكرنا بالدور الذي كانت تلعبه البغايا في المعابد القديمة، حيث مثلن الوسيلة التي تنفذ طقوس جلب الخصب والخير، وربما تكون القيان امتدادا لبغايا المعابد اللواتي ارتبط عملهن بالدين والمعتقد، وقد وجد في الشعر الجاهلي إطلاق اسم البغايا على الإماء القيان المغنيات، في قول الأعشى:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**يهبُ الجِلَّةَ الجَرَاجِرِ كالبستان تحنو لِدَرْدَقٍ أطفالِ**

**والبغايَا يركُضْنَ أكسيَةَ الإضْرِيجِ والشَّرعبيَّ ذا الأذيالِ**[٢]

وقال الحارث بن حلزة:[٣]

**و بالسَّبِيكِ الصُّفْرِ يُضْعِفُهَا و بالبَغَايَا البِيضِ واللُّعْسِ**

وقد كان النعمان بن ماء السماء في يوم بؤسه يقتل من يصل إليه ويلطخ دمه بالغريين[٤] وفي رواية النويري فإن الغريين اسطوانتان، بناهما النعمان على قبر جاريتين كانتا

---

(1) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق سعيد العريان، دار الفكر ٢٣/٧.

(2) الأعشى: الديوان، ص١٧١، الجراجر: الضخمة، الدردق: الأطفال؛ جمع لا مفرد له، الإضريج: كساء حريري أصفر اللون، الشرعبي: الحرير الأحمر.

(3) المفضل: المفضليات ص١٣٤

(4) الأصفهاني: الأغاني ٩٢/٢٢

قينتين تغنيان بين يديه[١] وتلطيخ الدماء بقبور القيان أشبه بتقديم القرابين، وربما كان هذا العمل امـــتدادا لممارسات طقسية تعود إلى عصور أقدم من عصر النعمان، عندما كان للبغايا والقيان مكانـــة دينـــية في المعابد، وهذه الممارسة تذكرنا بوسيلة بعض القبائل القديمة في محاولة جلب الأمطـــار عن طريق غمر قبور الأسلاف بالماء[٢]، فربما كان استخدام الدم وسيلة أكثر قوة من الماء عند المجتمع الجاهلي، وخلاصة القول هنا: ما المكانة التي احتلتها القيان في ذلك العصر، ليقدم النعمان لقبورها دماء البشر!؟

يـــروى أن عمر بن الخطاب غض الطرف عن غناء رباح بن المغترف، ولكنه رفض منه أن يغنـــي غناء النصب[٣]، الذي كانت تغنيه القيان[٤]، وفي هذه الرواية –إن صحت– ما يشير إلـــى حـــساسية ذلك النوع من الغناء خاصة، بسبب ارتباطه بالمعتقدات الجاهلية القديمة. وفي أشـــعار الجاهلين ما يشير إلى عادة غريبة تتمثل في شق الرداء، والإلقاء به على القينة، يظهر هذا في قول الشاعر عبد يغوث: [٥]

**وأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الكِرَامِ مَطِيّتِي وأَصْدَعُ بَيْن القَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا**

ويظهر ذلك أيضا في قول عبدة بن الطيب:[٦]

**تَغْدُو علَينا تُلَهيِّنَا ونُصْفِدُها تُلْقَى البُرُودُ عليها والسَّرَابِيلُ**

---

(1) النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن نسخة دار الكتاب، مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر، ٣٨٧/١.

(2) أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي، ط١، عمان، دار عمار، بيروت، دار الجيل،١٩٨٧م، ص٧٨.

(3) ينظر في رواية الخبر: البهيقي، أحمد بن الحسين: سنن البهيقي الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر عطا، مكة المكرمة، مكتبة دار الباز، ١٩٩٤م، ٢٢٤/١٠.

(4) ينظر رأي الدكتور ناصر الدين الأسد حول غناء رباح، وغناء النصب: القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص٩٧ و ما بعدها.

(5) المفضل: المفضليات، ص١٥٨.

(6) المصدر السابق ص ١٤٥.

يتــضح مــن قــول عــبد يغــوث، أنـــه يفتخر بفعلته هذه كما يفتخر الجاهليون بالعادات والتقاليدالجاهلـــية الحسنة، التي يمارسونها في مجتمعاتهم القبلية، وهذا ما يثبت أهمية القينة مرة أخرى ليس من جهة اللهو والمتعة فحسب، إنما من جهة التقاليد والممارسات الطقسية أيضا.

تــصر الــروايات التاريخية عن بداية الغناء العربي، على ربط الحداء بالإبل، وتقص هذه الــروايات قصة ذلك الشخص الذي توجه بالبكاء إلى الإبل كي تعود إليه، ثم أصبح ذلك البكاء يــوجه إلـــى الإبل دائما[1]، ونعود لنتذكر هنا أن حيوان الإبل كان طوطما جاهليا، توجهت إليه بعــض القبائل بالعبادة، وربما أنهم قد أوجدوا بعض الأدعية والعبارات للتوجه إلى هذا الحيوان الطــوطم، ثــم تطورت هذه العبارات إلى غناء للإبل فيما عرف بالحداء، وربما أن النظرة إلى القيــنة فـــي العصر الجاهلي قد ارتبطت بالنظرة إلى الغناء نفسه، حيث ارتبط الغناء بالطقوس والتــرانيم الدينـــية، التـــي توجه بها الكهان إلى آلهتهم، ونظر إليها المتلقي بكل رهبة وخوف وتقديس، ثم تطورت هذه الترانيم لتصبح شعرا يعتمد على الغناء الذي يهواه المتلقي لأنه ((يرق الــذهن، ويلين العريكة، ويبهج النفس، ويسرها، ويشجع القلب، ويسخي البخيل، وهو مع النبيذ، يعاونان على الحزن الهادم للبدن، ويحدثان له نشاطا...))،[2] هذا إضافة إلى الهالة الدينية، التي بقــيت مــرتبطة بالشعروالغناء،فازداد المتلقي بهما رغبة واهتماما. وارتباط الغناء بالممارسات الدينـــية لـــيس حكرا على المجتمعات القديمة، فقد ظهر ما يشبهه عند بعض الفرق الإسلامية، كالمتصوفة والدراويش، إضافة إلى الأغاني و الأدعية الدينية الملحنة، التي تحتل حضورا واسعا فـــي الاحتفالات الدينية، حتى وقتنا الحاضر،((وكم كان لأهل الريف قديما عندنا، من أقاصيص خيالية خرافية، ينسجونها ويتناقلونها، ويجعلونها أحاديث أسمارهم، وأساس فنونهم الغنائية، وما نـــزال نسمع الآن... من يتغنون بتلك الأقاصيص المنبثقة من أساطير أسلافهم))[3]، ولا يقتصر

---

[1] المسعودي: مروج الذهب، ١٣٣/٤، القيرواني: العمدة ٣١٤/٢.

[2] المسعودي: مروج الذهب، ١٣٤/٤.

[3] درويش، محمد طاهر: النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث هجري، دار المعارف، ١٩٧٩م ص٢٦٨.

هذا على المجتمعات العربية، فقبائل أفريقيا وأمريكيا واستراليا، لا يمكن أن تقيم أي احتفال ديني بلا إيقاع وعزف.[١]

وقد ارتبط الغناء في العصر الجاهلي بعملية التلقي الشفوي للشعر الجاهلي، حيث كان المتلقي يستمع إلى هذا الشعر مشافهة، ثم ينتقل بين الناس عن طريق الرواية الشفوية، فكان الاعتماد على الصوت المغنى هو أساس عملية التلقي في ذلك العصر((والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفي بين الأنا والآخر، وكلما قويت الطاقة التي تصحب الصوت كانت فعاليته أكبر بالنسبة للمستقبل، فعلى قدر ما تكون طاقة الإرسال، تكون فعالية الاستقبال))[٢] والغناء يمثل جهدا كبيرا من المبدع يقدمه للمتلقي، ومما يؤكد أن هذا الشعر كان يلقى على مسامع المتلقي غناء،تكرار كلمة أنشدنا فلان، في كتب الأدب، فالإنشاد ((في الشعر عامل من عوامل التأثير، إن عن طريق المغنى، أو بواسطة اللحن وتنويعاته، والصوت وطبقاته، والإيقاع ودرجاته))[٣]ويبدو أن الشاعر الجاهلي كان ناجحا في إيصال شعره المغنى إلى المتلقي، وقد تفاخر المسيب بن علس، بسرعة انتشار شعره على ألسنة الناس، فقال: [٤]

**فَلأُهْدِيَنَّ معَ الرِّياحِ قصيدةً  مِنِّي مُغَلْغَلَةً إلى القَعْقَاعِ**

**تَرِدُ المياهَ فما تَزالُ غَريبةً  في القوم بينَ تَمثُّلٍ وسَماعِ**

وقد أشار ابن عبد ربه –كما أسلفنا– إلى انتشار الغناء في مجامع أسواق العرب[٥] التي كان الشعراء يجتمعون بها لعرض أشعارهم، وانتشار الغناء في هذه الأماكن يبين إلى أي مدى ارتبط هذا الغناء بالشعر الملقى شفويا، حيث فرض المتلقي الشفوي ((معطياته على النص الشعري المستجيب أصلا لميزات الشفوية، كالموسيقى والإيقاع، والصوت وكذلك النبر وميزات

---

[1] زكي، أحمد كمال: الأساطير، ص١٤٢.

[2] ابراهيم، نبيلة: خصوصيات الإبداع الشعبي، مجلة فصول، عدد ٣+٤، مجلد ١٠، ١٩٩٢، ص٦٩.

[3] الغريبي، خالد: الشعر ومستويات التلقي، علامات في النقد، ج٣٤، مجلد٩/١٩٩٩م/ص١١٧.

[4] المفضل: المفضليات، ص٦٢..

[5] ابن عبد ربه: العقد الفريد، ٢/٧.

الـــسماع))[1] ولا بـــد أن التمتع بقدرات الإلقاء كان لزاما على الشاعر الجاهلي، وربما كان هذا سببا في كثرة الاهتمام بمظاهر الشاعر الشكلية، كحلق شعره، أو الاتكاء على سيف، أو الاعتلاء على مرتفع، أو دابة، لمقابلة المستمعين، وإيصال الإنشاد الشعري بشكل مناسب.

ويؤثـــر الغـــناء الـــشفوي للشعر الجاهلي على ألسنة القيان في إنماء الشعر وإغزاره، حين يتعـــرض الـــشعراء لوصف القيان المغنيات، وذكر آلات الطرب، ومجالس اللهو، ويؤثر كذلك علـــى الأوزان الـــشعرية والبحر والقافية[2] حيث يبدي الشعراء اهتمامهم بالبحث عن الأوزان والقوافي التي تناسب غناء القيان.

وتعـــد الشفوية والغناء، وما يرافقهما من تناقل على الألسنة، من أهم الأسباب التي أوجدت تلك الأختلافات في متن النصوص الشعرية، حيث تتغير كلمة أو أكثر في بعض الأبيات، بسبب المتلقـــي الـــذي يقوم بغناء الشعر، أو ترداده شفويا، فينسى كلمة ويأتي بغيرها، أو يرى مناسبة كلمةأخرى للغناء واللحن، فيستبدلها بها. والشعر المروي في كل الآداب العالمية لا يحتفظ بنص ثابـــت، فالـــشاعر عـــند كل إنشاد يدخل تعديلات مختلفة على القصيدة، التي تتغير بدورها مع الاحتفاظ بجوهرها وموضوعاتها الأساسية.[3]

ويدل ارتباط الغناء بالترانيم الدينية القديمة والأغاني الشعبية على أن الغناء قد سبق الشعر، وأن الشعر كان نتيجة له فيما بعد، حيث تحولت هذه الترانيم الدينية إلى فنون شعرية مع مرور الزمن كما ذكرنا، وقد كان العرب قديما يخلدون انتصاراتهم في الأغاني الشعبية، ثم أصبح ذلك التخلـــيد في أبداعاتهم الشعرية المغناة، وينقل المؤرخ اليوناني ( سوزومينوس) الذي عاش في أوائل القرن الخامس الميلادي أنه في عام ٣٧٢ للميلاد هزمت ( مانيا) ملكة العرب الرومان في

---

[1] المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، ص١١٧.

[2] الأسد، ناصر الدين: الغناء والقيان في العصر الجاهلي،ص.١٧٩

[3] ينظر جمال، عادل سليمان: الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد– نظرة جديدة، مجلة المورد، عدد١، مجلد ١٩، ١٩٩٠م، ص١٧.

فلسطين وفنيقيا، فحفظ العرب ذكرى الانتصارفي أغانيهم الشعبية[١] أي أن الغناء كان أسبق من الشعر بزمن طويل.

ورأى ابن طباطبا أن الغناء فن منفصل عن الشعر، عندما وصف الشعر الجيد بقوله ((وكان أنفــذ مــن نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء))[٢] ولا غرابة في فصل الغناء عن الشعر فقد أصبح الغناء فنا وحرفة خالصة، تقتصر على القيان دون الشعراء.

لقــد فرضت سمة الغنائية والشفوية التي اتسم بها الشعر الجاهلي علاقة مميزة، بين الشعر والتلقــي، بقيت موجودة إلى وقتنا الحاضر، وهي تميز الشعر عن بقية الفنون الأخرى، وتعطيه سمة مميزة تتمثل بارتباطه بالغناء والإنشاد، وبهذا تحقق لتلقي الشعر خصوصية ميزته عن تلقي أي فن آخر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

إن تلقــي الشعر الجاهلي باعتباره فنا غنائيا، ساهم في إقبال المتلقي الجاهلي على هذا الفن لما يحمله الغناء من مكانة دينية عند المجتمعات القديمة، إضافة إلى دور الغناء في التأثير على النفس البشرية، وإدخال المتعة إلى قلبها. ويترك التلقي الشفوي للشعر الغنائي دورا جديدا متميزا للمتلقــي، بما يقوم به من ترداد وغناء لهذا الشعر، أو المشاركة في الغناء مع الشاعر في أثناء الإلقــاء، وإرشــاد الشعراء إلى بعض أخطائهم في الوزن والقافية، وقد زادت سمة الغنائية في تعمــيق العلاقةبــين المتلقي والشاعر، حتى إن أصحاب الأعشى صناجة العرب وشاعر الغناء والقــيان، كانــوا يشربون الخمر على قبره ويصبوا قدحه على قبره، لما كان له من مكانة في قلوبهم.

---

[1] عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص١٢٢.

[2] ابن طباطبا: عيار الشعر ص٥٤.

# الخاتمة

تناول هذا البحث الذي استغرق تمهيدا وثلاثة فصول قضيتي الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، وهما قضيتان بالغتا الأهمية بالنسبة لهذا الشعر، لبعده الساحق عنا، وحاجته لمثل هذه الدراسات من جهة، ولخصوصية الدراسات المتعلقة بقضايا الإبداع، أو التلقي، من جهة أخرى، لحاجة هذين الموضوعين إلى واقع حي يطبقان عليه، وهذا ما يتعذر تطبيقه على الشاعر الجاهلي المبدع، أو الإنسان الجاهلي المتلقي، مما دعا إلى وجود الكثير من التفاصيل، والأخبار في هذا البحث، وبعيدا عن التفاصيل الكثيرة في البحث، فإنني أجمل أهم النتائج في النقاط التالية:

١ – ارتبط تفسير الإبداع الشعري عند الجاهليين، بزمنين مختلفين، الزمن الأول: ارتبط فيه هذا التفسير بالوحي، والإلهام، والآلهة، فيما عرف بشياطين الشعراء، حيث كان الشعر لا يزال محافظا على الهالة الدينية القديمة، المرتبطة بالكهانة، والتعاويذ، والابتهالات الدينية، واستمر وجود هذه الفكرة التي أخذت بالضعف تدريجيا، حتى العصور الإسلامية الأولى. والزمن الثاني: وهو المرحلة التي بدأ الشعر فيها يفقد قداسته، و هالته الدينية، مع بقاء جذورها حاضرة، ونجد الجاهليين في هذه المرحلة يلجأون في تفسير إبداعهم إلى قضية الاكتساب، وتعلم الخبرات الشعرية من السابقين، وهذا في ظاهره يبدو فكرا متناقضا، لولا وجود مرحلتين متداخلتين، في النظرة إلى الشعر في ذلك العصر.

٢ – ارتبط الشعر الجاهلي بالكهانة والسحر، في مرحلة من المراحل القديمة، التي امتدت جذورها إلى مراحل متأخرة في ذلك العصر، يثبت ذلك الكثير من الأخبار، والأشعار، والقصص، إضافة إلى التشابه في العديد من الأمور، بين الشاعر من جهة، وبين الكاهن والساحر

من جهة أخرى، ليس أدل على ذلك من اقتران الشعر بالسحر، في مواضع عدة في القرآن الكريم.

٣ – إن المصادر التي يستقي منها الشاعر الجاهلي إبداعه، كثيرة ومتنوعة، وربما تكون الطبيعة، ومجالس اللهو والخمر، والحروب، من أهم مصادر الإبداع بالنسبة للشاعر الجاهلي، لما يحمله كلٌ من هذه المصادرمن خصوصية، ترتبط بالديانات الجاهلية من جهة، وبالأعراف والتقاليد من جهة أخرى.

٤ – تأثر الشاعر الجاهلي في إبداعه بعوامل عدة، دخلت في إنتاج صوره الشعرية، وشكل اللاشعور الجمعي عنصرا مباشرا في دفع الشاعر إلى الإبداع، حيث وجد الشاعر الجاهلي نفسه تحت وطأة اللاشعور الجمعي، الذي يُسقط على إبداعه العديد من النماذج الأصلية، مما شكل صورا ولوحات فنية مكرورة عند معظم الشعراء الجاهلين، مثل لوحات الطلل، والرحلة، والغزل، وصورة المرأة والناقة، والثور الوحشي، وغيرها.

٥ – تدخّلت الأسطورة ( الدين ) في دفع الإبداع الشعري الجاهلي، وظهر في هذا الإبداع ثلاثة أشكال للأسطورة: الأول: أساطير تعبر عنها نماذج بدائية، أو أصلية، وصلت عن طريق اللاشعور الجمعي، والثاني: أساطير ومعتقدات يمارسها الجاهليون، ويؤمنون بها،وقد وظفها الشعراء لخدمة مواقف معينة في إبداعهم، والثالث: أساطير ومعتقدات، تدخل في الإبداع الشعري الجاهلي، لتنقل حضورها الفعلي المباشر، باعتبارها معتقدا يؤمن به الشاعر، أي لا يمكن اعتبار وجودها في الشعر توظيفا.

٦ – عاش الشاعر الجاهلي حياة معقدة، مليئة بالتجارب الغنية المؤثرة، أي أن حياته لم تكن بسيطة ساذجة، عبرّ عنها في شعره ببساطة. ويمكن للباحث أن يميز نوعين من التجارب الدافعة للإبداع في ذلك العصر، الأول: يتمثل في التجارب العامة التي يعيشها الجاهليون في حياتهم، وهي تتكرر عند معظم الشعراء، ومصدرها العلاقات الاجتماعية، والممارسات اليومية المختلفة،

والثاني: يتمثل في التجارب الخاصة بالشاعر، المرتبطة به ارتباطا وثيقا، حيث تؤثر في أدوار حياته الرئيسة بشكل مباشر، ويمكن وصفها بالتجربة الخصبة.

٧ – لعب المتلقي الجاهلي دورا أساسيا في عملية الإبداع الشعري، ودوره لا يقف عند المبدأ الذي يعتبر وجود المتلقي أصلا، سببا رئيسا في الإبداع، بل تجاوز ذلك، إلى مشاركة الشاعر في إنتاج قصيدته بعدة طرق، مثل فرضه للقيود المتعددة على الشاعر، وإلزامه بإيجاد القارئ الضمني في نصه، حتى غدا المتلقي الجاهلي مشاركا فعليا للشاعر، لا يقل شأنا عن المتلقي في العصور الأدبية اللاحقة.

٨– تحددت علاقة المتلقي الجاهلي بالمبدع، عن طريق النص الشعري من جهة، وعن طريق التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، وتمثلت العلاقة الاجتماعية، بالنظرة إلى الشاعر من خلال مكانته الكبيرة في المجتمع، ومن خلال طبيعة المتلقي الجاهلي، الذي تمثل بالمتلقي الخاص تارة، والمتلقي العام تارة أخرى، وتمثل الأول بالملوك، ورؤساء القبائل، وأصحاب الجاه والمكانة، ومثل الثاني عامة الناس من أبناء المجتمع الجاهلي.

٩ – ساهم المتلقي الجاهلي مساهمة مباشرة، في تحديد موضوعات القصيدة الجاهلية، وأغراضها المختلفة، فعلاقة الفنان الشاعر بالمجتمع المتلقي، تفرض عليه أن ينتج ما يناسب أفق توقع الأخير، وانتظاراته في مختلف النواحي المتعلقة بالعمل الأدبي.

١٠– يعتبر الشعر الجاهلي شعرا غنائيا، فهو قابل للتلحين والغناء، وقد شاع غناؤه على ألسنة القيان منذ أقدم العصور الجاهلية، وتتكرر عبارة " أنشدنا فلان"، بصورة واضحة في معظم كتب الأدب والنقد مما يثبت ارتباط الشعر بالغناء والإنشاد، ويبدو أن ارتباط الشعر الجاهلي بالغناء يعود إلى أقدم الأزمنة، التي عُرف فيها الشعر، حين كان الغناء ابتهالات، وأدعية دينية، تقدم إلى الآلهة، واستمر ارتباط الغناء بالشعر إلى العصور اللاحقة، خاصة وأن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفهية في انتقاله بين الناس، ومن جيل لآخر، والغناء من أهم العوامل

المساعدة على الحفظ، والثبات في الذاكرة، إضافة إلى دوره الكبير في جذب نفس المتلقي للاستمتاع بالشعر وتذوقه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**المصادر والمراجع**

- **القرآن الكريم**

- **الأبشيهي**، شهاب الدين: **المستطرف في كل فن مستظرف**، ط ٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م

- **ابن الأثير**، ضياء الدين: **المثل السائر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٥م.

- **أحمد**، عبد الفتاح محمد: **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، ط١، دار المناهل لطباعة والنشر والتوزيع،١٩٨٧م.

- **الأسد**، ناصر الدين: **القيان والغناء في العصر الجاهلي**، ط٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨م

- **اسماعيل**، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، ط١، القاهرة، دار غريب للطباعة. د.ت

- **الأصفهاني**، أبو الفرج: **الأغاني**، ٢٤ مجلد، تحقيق سمير جابر، ط٢، بيروت، دار الفكر، د.ت

- **الأصمعي**، أبو سعيد عبد الملك: **الأصمعيات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، ط٧، القاهرة، دار المعارف،١٩٩٣م.

- **الأعشى**، ميمون بن قيس: **شرح ديوان الأعشى**، تحقيق كامل سليمان، ط ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، د.ت

- **الآمدي**، الحسن ابن بشر: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٤٤م.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **امرؤ القيس** بن حجر : **الديوان**، بيروت، دار صادر،١٩٥٨م. +( الديوان بتحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط٤، دار المعارف، ١٩٨٤م.)

-**أوس بن حجر: الديوان**، تحقيق وشرح د محمد يوسف نجم، ط٢، بيروت دار صادر، ١٩٦٧م.

- **بشر بن أبي خازم: ديوان بشر**، تحقيق د عِزّة حسن، ط١، دمشق، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٩٦٠م.

- **البطل**، علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخرالقرن الثاني الهجري**، دراسة في أصولها وتطورها، ط١، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٠م.

- **البهيقي**، أحمد بن الحسن: **سنن البهيقي الكبرى**، تحقيق محمد عبد القادر عطا، مكة المكرمة، مكتبة دار الباز، ١٩٩٤م.

- **أبو تمام**، حبيب بن أوس الطائي: **ديوان الحماسة**، شرح التبريزي ط١، بيروت، دار القلم. د.ت

- **الثعالبي**، أبو منصور عبد الله بن محمد: **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥م.

- **الجاحظ**، عمرو بن بحر: ١- **البيان والتبيين**، تحقيق فوزي عطوي، ط١، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٨م.

٢- **الحيوان**، تحقيق فوزي عطوي، ط ١، بيروت، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، ١٩٦٨م.

جميع الحقوق محفوظة
لا يسمح بإعادة إنتاج هذه الرسالة
إيداع الرسائل الجامعية

- **الجرجاني،** عبد القاهر: **أسرار البلاغة،** تحقيق هـ. رتير، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م

- **الجرجاني،** القاضي علي بن عبد العزيز: **الوساطة بين المتنبي وخصومه،** تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت، دار القلم د.ت

- **ابن جعفر،** قدامة: **نقد الشعر،** تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية. د.ت.

- **الجمحي،** ابن سلام: **طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين،** طبعت هذه على نسخة خطية قديمة وقوبلت على نسخة طبع أوربا، د.ت

- **الحادرة: ديوان شعر الحادرة،** تحقيق د ناصر الدين الأسد ط٢، بيروت دار صادر، ١٩٨٠م

- **حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري،** بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت

- **الحسن،** إحسان محمد: **موسوعة علم الاجتماع،** ط١، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ١٩٩٩م.

- **الحطيئة،** جرول بن أوس: **الديوان،** شرح أبي سعيد السكري، بيروت، دار صادر، ١٩٦٧ م.

- **الحموي،** تقي الدين: **خزانة الادب،** تحقيق عصام شعيتو، ط١، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٧م.

- **حميدة،** عبد الرازق: **شياطين الشعراء،** القاهرة، طبعة مكتبة الانجلو المصرية، د.ت

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **حنورة،** مصري عبد الحميد: **علم نفس الأدب،** ط١، القاهرة، دار غريب للطباعةوالنشر،د.ت

- **الحوت،** محمود سليم: **في طريق الميثولوجيا** عند العرب، ط١، بيروت، مطبعة دار الكتب، ١٩٥٥م.

- **أبو الخشب،** إبراهيم علي: **في محيط النقد الأدبي،** ط١، مصر، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.

- **خضر،** ناظم عودة: **الأصول المعرفية لنظرية التلقي،** ط ١، عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م.

- **خليف،** يوسف: **دراسات في الشعر الجاهلي** ط١، القاهرة، دار غريب، د.ت.

- **الخنساء: الديوان،** ط٥، بيروت، دار الاندلس، ١٩٦٨م.

- **درويش،** محمد طاهر: **النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري،** دار المعارف، ١٩٧٩م.

- **ديوان الهذليين:** ط١، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥م.

- **ذو الرُّمة:** الديوان، تحقيق: كارليل هنري هيتس، ط١، بيروت، عالم الكتب، د.ت.

- **زكريا،** إبراهيم: **مشكلة الفن**،ط١، القاهرة،دار مصر للطباعة، ١٩٧٦م.

- **زكي،** أحمد كمال: ١- **دراسات في النقد الأدبي،** ط٢، دار الأندلس/١٩٨٠م.

٢- **الأساطير،** ط٢، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.

- **زهير بن أبي سلمى: شرح شعر زهير بن أبي سلمى،** صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق د فخر الدين قباوة ط١، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢م.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الزوزني**، أبو عبد الله الحسين: **شرح المعلقات السبع**، بيروت، مكتبة المعارف، ١٩٨٨م.

- **زيدان**، جرجي: **تاريخ الأدب العربي**، ط٢، مصر، مطبعة الهلال ١٩٢٤م.

- **ستولنيتز**، جيروم: **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة د فؤاد زكريا، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت

- **السجستاني**، أبو داود: **سنن أبي داود**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الفكر، د. ت.

- **سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان** تحقيق عبد العزيز المنجي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٥٠م.

- **سرحان**، نمر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني، ط٢، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة، د.ت.

- **سلامة بن جندل: الديوان**، صنعه محمد بن الحسن الأحول، تحقيق د. فخرالدين قباوة ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

- **السمرة**، محمود: **النقد الأدبي والإبداع في الشعر**، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر١٩٧٩م.

- **سويف**، مصطفى: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة** ط٢، القاهرة، دار المعارف.

- **أبو سويلم**، أنور: **المطر في الشعر الجاهلي** ط١، عمان- دار عمار، بيروت- دار الجيل، ١٩٨٧م.

**السواح**، فراس: **جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة**، ط١، دمشق، دار علاء الدين ١٩٩٦م

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **الشجري**، هبة الله: **مختارات ابن الشجري**،ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٠م.

- **الشنفرى: لامية العرب**، شرحها وحققها د محمد بديع شريف، بيروت، دار ومكتبة الحياة، ١٩٦٤م.

- **الشورى**، مصطفى عبد الشافي: **الشعر الجاهلي-تفسير أسطوري**، ط١، القاهرة، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م.

- **صفوت**، أحمد زكي : **جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة**، القاهرة، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البالي الحلبي وأولاده، د.ت

- **ضيف**، شوقي: **في النقد الأدبي**، ط٦ القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢م.

- **ابن طباطبا**، محمد بن أحمد العلوي: **عيار الشعر**، تحقيق د محمد سلام زغلول، ط٣، الاسكندرية، منشأة المعارف، د.ت.

- **طرفة بن العبد: الديوان**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، دار صعب١٩٨٠م.

- **الطفيل**، الغنوي: **الديوان**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، ط١، دار الكتاب الجديدة، ١٩٦٨ م.

- **عامر بن الطفيل: الديوان**، بيروت،ار صادر ١٩٩٥م

- **ابن عبد ربه: العقد الفريد**، تحقيق سعيد العريان، بيروت، دار الفكر، د.ت

- **عبد الحكيم**، شوقي: **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**، ط١، القاهرة، مكتبة مدبولي، د.ت.

- **عبد الرحمن**، السيد محمد: **نظريات الشخصية**، القاهرة، دار قباء، ١٩٩٨م.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **عبد الرحمن**، دنصرت: ١- **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط ٢، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٨٢ م.

٢- **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي، عمان، دار** الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م.

- **عبد القادر**، حامد: **دراسات في علم النفس الأ دبي**، ط١، الحلمية الجديدة، المطبعة النموذجية، د.ت

- **عبد المطلب**، محمد: **قراءة ثانية في شعر امرئ القيس**. ط١، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦م.

- **عبيد بن الأبرص: الديوان** ط٢بيروت، دار صادر،د.ت

- **عجلان**، عباس بيومي: **عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى**، الاسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٥م.

- **عدي بن زيد العبادي: الديوان** تحقيق محمد جبار المعيد، بغداد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، ١٩٦٤م.

- د. **عصفور**، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط١، المركز الثقافي العربي، د.ت.

- **علقمة بن عبدة: الديوان**، تحقيق نسيب مكارم، بيروت، دار صادر، ١٩٩٦م.

- د. **علي**، جواد: **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**،ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٠ مجلدات، د.ت.

- **عنترة العبسي: الديوان**، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر، ١٩٥٨م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- د. **عمارة**، إخلاص فخري: **الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية**، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب،١٩٩١م.

عمر **بن كلثوم**، عمر : ١- **معلقة عمر بن كلثوم**، يشرح أبي الحسن بن كيسان، تحقيق: محمد إبراهيم البنا، ط١، دار الاعتصام ١٩٨٠م.

٢- **الديوان**، ط١، بيروت، دار صادر، ١٩٩٦م.

- **عوض**، ريتا: **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، ط١، بيروت، دار الأدب، د.ت.

- **ف. د.** سكوفوز نيكوف: **موسوعة نظرية الأدب- إضاءة تأريخية على قضايا الشكل- الشعر الغنائي**٣مجلد، ترجمة د جميل التكريتي، ط٢، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦م.

- **الفرزدق: شرح ديوان الفرزدق**، تحقيق إيليا الحاوي، ط٢، الشركة العالمية للكتاب، د. ت.

- **الفيروز** آبادي: **القاموس المحيط**، ط٥، بيروت، موسسة الرسالة، ١٩٩٦م.

- د. **الفيومي**، محمد ابراهيم: **في الفكر الديني الجاهلي قبل الإسلام**، ط١،القاهرة، عالم الكتب،١٩٧٩م.

- **ابن قتيبة**، أبو محمد عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، تحقيق د مفيد قميحة، ط٢، بيروت، دار الكتب العلمية١٩٨٥م.

-**القرشي**، أبو زيد: **جمهرة أشعار العرب**، بيروت، دار صادر ودار بيروت، ١٩٦٣ م.

- **القزويني**، جلال الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ط٤، بيروت، دار إحياء التراث، ١٩٩٨م.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **القلقشندي**، أحمد بن علي: **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق د يوسف علي طويل، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٧م.

- **القيرواني**، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢م.

- **قيس بن الخطيم: الديوان**، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، بيروت، دار صادر، ١٩٩١م.

- **كريمر**، صمويل نوح: **أساطير العالم القديم**، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، و د. عبد المنعم أبو بكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.

- **كعب بن زهير: الديوان**، بيروت، دار الفكر للجميع، ١٩٦٨م.

**الكلبي**، هشام بن محمد: **كتاب الأصنام**، تحقيق أحمد زكي، ط١، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.

- **لبيد بن ربيعة: الديوان**، ط١، بيروت، دار القاموس الحديث،د.ت

- **لقيط بن يعمر الإيادي: الديوان**، تحقيق د. محمد ألتونجي،ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م،

- **المبارك**، محمد: **استقبال النص عند العرب**، ط ١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ م.

- **المسعودي**، علي بن الحسن: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، تحقيق يوسف أسعد داغر، ط، بيروت دار الأندلس١٩٦٥م.

- **المسيب بن علس: الديوان**، ( ديوان المسيب الملحق بديوان الأعشيين)، لندن، نشريات جيب، ١٩٢٨م.

مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- **المفضل الضبي: المفضليلت**، تحقيق احمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤م.

- **المطلبي**، عبد الجبار: **مواقف في الأدب والنقد**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.

- **الميداني**، أبو الفضل أحمد بن محمد: **مجمع الأمثال**، ضبط وتعليق:محمد اللحام، ط، بيروت، دار الفكر ١٩٩٢ م.

- **ابن منظور: لسان العرب**، تحقيق عبدالله علي الكبير، و محمد أحمد حسب الله، و هاشم محمد الشاذلي، ط١، القاهرة، دار المعارف، د. ت.

- **النابغة الذبياني : الديوان**، تحقيق كرم البستاني، بيروت، دار صادر،١٩٦٣م.

- **النويري**، شهاب الدين أحمد عبد الوهاب: **نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن نسخة دار الكتاب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر، د.ت.

- **يحياوي**، رشيد: شعرية النوع الأدبي في قراءة النوع الأدبي القديم، ط١، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م.

- د. **يونس**، عبد الحميد: **الأسس الفنية للنقد الأدبي**، ط٢، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٦م.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**الدوريات المنشورة**


- إبراهيم، نبيلة: *خصوصيات الإبداع الشعبي*، **مجلة فصول**، عدد٣+٤/مجلد١٠، ١٩٩٢م.

- باعشن، لمياء: *نظريات قراءة النص*، **علامات في النقد**، مجلد١٠/ج٣٩، ٢٠٠١م.

- جمـــال، عـــادل ســـليمان: *الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد – نظرة جديدة*، **مجلة المورد**، عدد١/مجلد١٩، ١٩٩٠م.

- الحديثـــي، بهجـــت عبد الغفور: *الرمزية في موضوعات القصيدة العربية قبل الإسلام*، **مجلة المورد**، عدد١/مجلد ٢٥، ١٩٩٧م.

- خمري، حسين : *متخيل النص وعنف القراءة* **علامات في النقد**، مجلد ١١ /ج ٤١.

- خنسة، وفيق: *قراءة إضافية في معلقة طرفة بن العبد*، **مجلة المعرفة**، عدد٦٤/١٩٩٤م.

- الديك، إحسان: *صدى عشتار في الشعر الجاهلي*، **مجلة جامعة النجاح للأبحاث**، مجلد١٥/ ٢٠٠١م.

- زايد، عبد الحميد أحمد: *من أساطير الشرق الأدنى القديم*، **عالم الفكر**، عدد٣ /مجلد٦ / ١٩٧٥م.

- زايد، عبد الحميد: *خصائص الفن المصري القديم*، **عالم الفكر**،عدد٤/مجلد١٩٧٨،٨م.

- زكي، أحمد كمال: *التفسير الأسطوري للشعر القديم*، **مجلة فصول**، العدد ١/مجلد١


جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الزنكري، حماد: *المتلقي عند النقاد القدامى – السلطة المحبوسة*، **مجلة فصول**، عدد٣/مجلد ١٣، ١٩٩٤م.

- سرحان، سمير: *التفسير الأسطوري في النقد الأدبي*، **مجلة فصول**، عدد٣/مجلد١/١٩٨١م.

عبد الرحمن، إبراهيم: *التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي*، **مجلة فصول**، مجلد١ عدد٣، ١٩٨١م.

- العلاق، علي جعفر: *الشعر وضغوط التلقي*، **مجلة فصول**، عدد٢/مجلد١٥، ١٩٩٦م.

- علوي، حافيظ إسماعيلي: *مدخل إلى نظرية التلقي*، **علامات في النقد**، مجلد ٩/ج ٣٤،/ ١٩٩٩م.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- الغريبي، خالد: *الشعر ومستويات التلقي*، **علامات في النقد**، ج٣٤، مجلد٩/١٩٩٩م.

- غزول، فريال: *المنهج الأسطوري مقارنا*، **مجلة فصول**، عدد٣/مجلد١، ١٩٨١م.

- قنصوة، صلاح: *أنطولوجيا الإبداع الفني*، **مجلة فصول**، العددان الثالث والرابع/مجلد ١٠/ ١٩٩٢م.

قنديل، د.محمد المنسي: *بنغلادش بشر وأنهر وقحط*، **مجلة العربي**، عدد٤٦٠/آذار١٩٩٧،

- المناعي، مبروك: *في صلة السحر بالشعر*. **مجلة فصول**، عدد١+٢/مجلد١٠/يوليو١٩٩١

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

**An- Najah National University**

**Faculty of Graduate Studies**

# Creativity and Acquisition in Pre-Islamic *"Jahili"* Poetry

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

Prepared by

**Muhammad Najeh Muhammad Hasan**

Supervised by

**Dr.Ihsan Eldeik**

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in Arabic Language & Literature, Faculty of Graduate Studies, at An-Najah National University, Nablus, Palestine

**2004**

**Creativity and Acquisition in Pre-Islamic *"Jahili"* Poetry**

Prepared by

**Muhammad Najeh Muhammad Hasan**

Supervised by

**Dr. Ihsan Eldeik**

## Abstract

This study discusses creativity and acquisition in the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry depending on the studies that have tackled the issue of artistic creativity in general. It depends on the modern theory of acquisition in its endeavor to apply a few of its basics on the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry. This research consists of a preface and three sections. The preface itself lays out the theoretical foundation which the research relies on; where it tackles the issue of artistic innovation throughout the approaches of interpretation briefly; such as, the psychological one, the theory of intuition and the viewpoints of Arab critics in the process of creativity. The preface, furthermore, deals with the theory of acquisition which has originated in Germany in the late 1960's in its broad outlines.

The first section deals with the poetic creativity in the *Jahiliya* "pre-Islamic period. It reviews the outlook of their interpretation to it. Thus, we might perceive that this interpretation has been entwined with two different epochs. The interpretation of this has been connected with

revelation, intuition and gods who are nicknamed as the demons of poetry. Poetry, then, used to be conservative for the old religious aura which is connected with fortune-telling, amulets and religious supplications. This idea continued to survive slightly until the first Islamic ages. The second epoch is the stage where poetry has started to get rid of its holiness and religious glory with the remaining of its roots still available.

We find out that the *Jahilis* "pre-Islamists" at this stage tend to interpret their creativity by the issue of acquisition and the learning of poetic experience from gotten from the forerunners. This, succinctly, seems to be contrastive but for the existence of two intertwining stages in the perception towards poetry in that age.

The first section of this research implies the details of Arabs' relations with the *Jinn* "demons" as well as the study of foretelling & magic and their relation with the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry where the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry seems to be correlated with foretelling and magic at one of the early stages whose roots have extended throughout the late periods of that age. This has been proven by a lot of news, poems and narratives; in addition to analogy in several matters; such as, the poet from one side and the priest & magician from the other one. It is needless to mention in this respect the association of poetry with magic in various matters inside the Holy Qur'an. The section ends

with a preview for the most important sources of creativity at the *Jahiliaya* "pre-Islamic" age. WE notice that the sources which the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poet has derived his creativity from are innumerable and versatile. Nature might be one of them; as well as the councils of merriment, wine and war being a few of the most important sources for the creativity of the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry simply because they are merited for privacy in the matters of *Jahiliya* "pre-Islamic" religions from one side and the traditions and customs from another one.

جميع الحقوق محفوظة

The second section deals with the effective motivations in the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry creativity. Due to the fact that the effects in the process of poetic creativity are numerous, the concentration has been made on the most effective of them in the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry. This section has implied the collective unconsciousness and its effect on the process of creativity. The researcher has traced a few original examples in the *Jahiliaya* "pre-Islamic" age to prove the role of active unconsciousness in the process of creativity. The discourse about unconsciousness has implied the tracing of its existence in the paintings of ruins, flirtation and travelling as well as the interpretation of a few paintings. After the collective unconsciousness, the role of religion and myth has been viewed in the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry where the patterns of legends about poetry have been registered depending on the legendary approach. This section has proven that the legend (religion)

has enhanced the *Jahiliaya* “pre-Islamic” poetry where creativity has been manifested in three patterns. The first one included the legends expressed by primitive samples or original ones that were obtained via the collective unconsciousness. The second one included the legends and relics practiced by the *Jahilis* “pre-Islamists” who believe in them; and they have employed them for the service of certain positions in their creativity. The third one included the legends and beliefs that enter into the *Jahili* “pre-Islamic” poetic creativity so as to transcend their active, direct presence.

جميع الحقوق محفوظة

The second section ends with the discourse about the role of the hard experience to enhance the *Jahiliaya* “pre-Islamic” poetry. The researcher has expressed a set of such experiments in this respect. Then he concluded that the *Jahili* “pre-Islamist” poet has lived a complicated life that is full of rich, effective experiments. The researcher might distinguish between two kinds at that age. The first kind is represented in the general experiments lived by the *Jahilis* “pre-Islamists” in their lives. They are repeated with nearly most of the poets. Their origin is the social relations and the daily, various practices. The second kind is represented in the personal experiments of the poet himself. They are correlated with him very closely where they affect his primary life in a direct way where they might be merited for fertility.

The third section has dealt with the topic of acquisition in the *Jahiliaya* "pre-Islamic" poetry. The researcher has resorted to the modern theory of acquisition in it as well as the viewpoints of Arab critics and their objective remarks about it. This section has been commenced with the discourse about t he role of *Jahili* "pre-Islamist" receiver in the process of creativity as a motive to him from one side and a participant in it from the other. The *Jahili* "pre-Islamist" receiver seemed to play a major role in the process of poetic creativity. His role has transcended into participating with the poet in the composition of his poem; such as, imposing various restraints on the poet and the necessity for the implied reader in his text to the extent that the *Jahili* "pre-Islamist" receiver has turned into being an actual participant for the poet himself.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

This section has implied a preview for the connection of the receiver with the creator in the *Jahili* "pre-Islamic" society. It was shown that their relation has been outlined throughout the poetic text from one side and the method of social continuation from the other. The social relation was represented in the perception towards the society and the nature of the *Jahili* "pre-Islamist" receiver which were represented by the personal receiver at one time and the general one at another. The former receiver was represented by kings, the chiefs of tribes and the prestigious laymen of *Jahili* "pre-Islamic" society.

This section was ended with the topic of lyricism in the *Jahili* "pre-Islamic" poetry which used to be sung by *Qiyan* "women singers" since the inception of the *Jahili* "pre-Islamic" ages where lyricism used to be in the sort of supplication and hymns to gods.

The researcher has benefited a lot from the previous studies and research in this respect; such as, the study of Dr./*Mustafa Soweif*: The psychological basics of artistic creativity; Dr./*Nasrat Abdul-Rahman*: The artistic image in the *Jahili* "pre-Islamic" poetry; Dr./*Rita Awadh*: The structure of *Jahili* "pre-Islamic" poem & The poetic image for *Omro' ol Qais*; the study of *Nazim Oudeh Khadr*: The cognitive origins for the theory of the receiver; Dr./*Muhammad Elmobarak*: The text acquisition for the Arabs; the lectures of Dr./*Ihsan Eldeik* and his invaluable directions.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية