مجلة جامعة الملك سعود، م ٦، الآداب (٢)، ص ص٥٥٧ـ٥٨٨ (١٤١٤هـ/١٩٩٤م).

قضية الخيال في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان

موسى سـامح ربابعـة

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

(ورد بتاريخ ١٤١٢/١٢/٢هـ، وقبل للنشر بتاريخ ١٤١٤/١/١٦هـ)

ملخص البحث. يحاول هذا البحث أن يتصدى لمسألة خطيرة، وهي قضية الخيال في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، وقد عرض البحث لأهم الآراء التي قال بها المستشرقون الألمان حول هذه القضية، وذلك من أمثال هاينريشس ويعقوبي وفاغنر. وقد حاول البحث أن يناقش آراء هؤلاء المستشرقين حول هذه الظاهرة الخطيرة، محاولاً الرد على آرائهم مدعمًا ذلك بالأمثلة الشعرية الجاهلية، والدراسات العربية الأخرى التي اهتمت بهذا المجال. وقد كشفت هذه الدراسة أن المستشرقين تفاوتوا في موقفهم من هذه القضية، فمنهم من قال بسطحية الخيال الشعري الجاهلي ومنهم من قال بنفي الخيال عن هذا الشعر نفيا مطلقًا، ومنهم من قال بوجود أمثلة قليلة للخيال الخلاق في هذا الشعر. وليس غريبًا على المستشرقين أن يقفوا مثل هذا الموقف، لأنهم ظلوا إلى فترة قريبة يعدون هذا الشعر مادة وثائقية يتعرفون من خلالها على حياة العرب الجاهليين في جميع مستوياتها دون أن ينظروا إليه على أنه فن.

يحاول هذا البحث أن يناقش قضية الخيال في الشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان مبرزًا أهم الآراء التي دارت حول هذه القضية الحساسة التي تمس جوهر الشعر، وتبرز قدرة الشاعر أو عجزه عن الكشف عن رؤيته بصورة فنية يلعب فيها الخيال دورًا أساسيا.

لم يهتم معظم المستشرقين بتحديد مفهوم محدد للخيال كما حدده كولردج مثلاً، وإنما أشاروا إلى بعض مظاهر الخيال في هذا الشعر مثل الأنسنة، وإسقاط المشاعر على الطبيعة، والحديث إلى الحيوانات. غير أن هاينريشس حاول أن يحدد مفهوم الخيال، ولكنه لم يعتمد

في ذلك على النظريات الغربية، وإنما اعتمد على آراء حازم القرطاجني في كتابه *منهاج البلغاء* الـذي يرى أن الشعـر العربي يقع في إطار الاختلاق الإمكاني وليس في إطار الاختلاق الامتناعي، كما في أساطير اليونان ورموزهم.

وعلى الرغم من ذلك، فقد كان للمستشرقين الألمان إسهامات متعددة ومتنوعة في معالجتهم لهذا الموضوع الخطير، فقد اهتموا به منذ زمن بعيد، وحاولوا أن يتمردوا على طبيعة الدراسات التي شاعت بينهم، تلك الدراسات التي كانت لا ترى في الشعر الجاهلي سوى وثائق يستدل بها على طبيعة حياة العرب قبل الإسلام، ولما كانت طريقة تناول المستشرقين لهذا الموضوع مختلفة نوعًا ما، فسيحاول هذا البحث أن يناقش كل رأي من آرائهم على حدة مراعيًا الترتيب الزمني لصدور الأعمال التي بحثت هذا الموضوع.

أولاً: رودوكناكيس

تكاد تكون دراسة رودوكناكيس عن الخنساء وشعرها الرثائي *Al-Hansā' und ihre Trauerlieder* (Wien, 1902) من أوائـل الـدراسات الألمانية التي توجهت إلى التعامل مع النص الشعري الجاهلي تعاملاً يقترب من الدراسة الفنية، إذ إن المستشرقين كانوا في العادة يتخذون من الشعر الجاهلي أدلة ووثائق يتعرفون من خلالها على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام، فتحول الشعر من حيث هو فن إلى مصدر للمعلومات الاجتماعية والتاريخية وغير ذلك.

يعتمد رودوكناكيس في دراسته للخيال في الشعر الجاهلي على التفاعل بين الشاعر والطبيعة، وعلى العلاقة التي تبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة وأنسنتها، فيرى أن العرب الذين توجهوا توجهًا كبيرًا إلى وصف مشاهد الطبيعة كانوا يتعاملون مع الطبيعة تعاملاً باردًا وموضوعيا في أغلب الأحيان، فهم لم ينفعلوا بها أو أنهم لم يسقطوا مشاعرهم الذاتية عليها.[1] ولكنه إذ يرى أن تعامل الشعراء مع الطبيعة كان تعاملاً مباشرًا أو سطحيًا في أغلب الأحيان، لم يعمد إلى نفي الخيال عن الشعر الجاهلي، ويستدل على ذلك ببعض الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية الخيال الخلاق في شعر الخنساء وذلك من مثل قولها:

---

(١) N. Rodokanakis, *Al-Hansā' und ihre Trauerlieder* (Wien: Sitzungsberichte der philosophich-historischen Klasse der Kaiserlischen Akademie der Wissenschaften, 1904), p.19.

وأذكـره إذا ما الأرضُ أمـسـتْ هُجـولاً لم تلمَّـعْ بالـوَمِـيضِ[٢]

وقـولـهـا:

يُذكِّـرُني طلوعُ الـشـمسِ صخـرًا وأذكـرُهُ لكـلِّ غُروبِ شَمْسِ[٣]

وبعد أن ساق هذه الأمثلة أخذ يقول: «إن الميل إلى الأنسنة anthromorphismen لا يجوز إنكاره من الطبيعة الإنسانية، فالخنساء الحزينة التي استبد بها الألم جعلت الأرض تشاركها ألمها،[٤] إذ تقول:

ضَاقتْ بي الأرضُ وانـقـضَّـتْ مَخَارِمُهَـا حتـى تخاشـعـت الأعـلامُ والـبـيدُ[٥]

فليس مصادفة عند الخنساء إذا ما جعلت الأرض والشمس والقمر والنجوم تشاركها مصابها في مثل قولها:

لَمَّا رأيتُ الـبـدْرَ أظـلـمَ كاسـفًـا أرنَّ شواذُ بَطنُـهُ وسـوائـلُه

رنـيـنًـا ومـا يُغِـني الـرنـينُ وقـد أتـى بمـوتِـكَ من نحـو الـقُـرَّيةِ حامِـلُه[٦]

وقولهـا:

فخـرَّ الـشـوامِـخُ من قَتْـلِه وزُلْـزِلَـتِ الأرضُ زِلْـزالَهَـا

وزالَ الـكـواكـبُ مـن فقـده وجُـلِّلَتِ الـشـمسُ أجَـلالَهـا[٧]

وقد وقف رودوكناكيس عند أبيات للخنساء عدها مثلاً حيًّا على قدرة الشاعرة على إسقاط مشاعرها على الطبيعة وذلك قولها:

والـشـمسُ كاسـفـةٌ لِفَقْـ ـلَكِـهِ ومـا اتَّـسـقَ الـقَـمَـرْ

والإنسُ تبـكـي وَلَهـاً والجِـنُّ تُسْـعِـدُ من سَمَـرْ

والـوحشُ تبـكـي شَجْـوَهَـا لَمَّا أتـىٰ عنـه الخـبرْ[٨]

(٢) الخنساء، *ديوان الخنساء* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١م)، ص٩٤. هجول: جمع هجل؛ مبسطة: مسطحة.

(٣) *ديوان الخنساء*، ص٨٩.

(٤) Rodokanakis, p. 22.

(٥) *ديوان الخنساء*، ص٤٥. انقضت: سقطت؛ مخارمها: منقطع أنف الجبل.

(٦) *ديوان الخنساء*، ص١٢٩. أرن: بكى؛ شواذ: جبل؛ السوائل: ماسال من الشيء.

(٧) *ديوان الخنساء*، ص١٢٧. جللت: سترت.

(٨) *ديوان الخنساء*، ص٦٨.

إن هذه الأمثلة التي قدمها رودوكناكيس شاهد حقيقي على مقدرة الشاعر الجاهلي على تجاوز التصوير الحرفي للأشياء التي تعامل معها، فهو لا ينقل الأشياء نقلاً جامدًا، وإنما يتفاعل مع الأشياء وينفعل بها انفعالاً وجدانيًّا بصورة كبيرة، فقد استطاعت الخنساء أن تعبر عن حزنها وألمها تعبيراً إيجابيًّا، وذلك من خلال استحضارها لأشياء الطبيعة من حولها، فهي تجعل الأرض ضيقة وتجعل الجبال ترن وقد كُسفت الشمس وخُسِف القمر، وكل ذلك إشارة إلى أن كل الأشياء التي تتعامل معها الشاعرة أصبحت أشياء قادرة على أن تشاركها حزنها وسيجد القارىء على الصفحات التالية فلذات من الوصف الوجداني الذي يتلون فيه الموضوع الخارجي بلون الحالة النفسية الداخلية عند لبيد والنابغة والمثقب العبدي وامرىء القيس والشنفرى. ولذلك فإن القول بأن الشاعر الجاهلي لم يستطع أن يتعامل مع الطبيعة تعاملاً وجدانيًّا إلا في القليل النادر يحتاج إلى مناقشة.

وقد أشاد فان غرونباوم بموقف الخنساء من الطبيعة على الرغم من أنه يرى أن تعامل الشاعر العربي مع الطبيعة لم يكن تعاملاً فاعلاً في كثير من الأحيان. «أما الخنساء فقد جعلت قمم الجبال تتدحرج بداعي وفاة أخيها، والنجوم تهوي، والأرض تهتز، والشمس تظلم، والخنساء تنوح على من فقدتهم، تعمد بلا عناء ملحوظ إلى إشراك الكون برمته في مأتم جلله الحزن المفرط واللوعة المسرفة، ولئن كان أسلوبها هذا قد حظي بالإعجاب والتقدير فإنه لم يتخذ مثالا يحتذى، ذلك لأن الإحساس بالطبيعة اتخذ في تطوره وجهة أخرى مختلفة عن هذه كل الاختلاف.»(٩)

إن إشادة فان غرونبام بموقف الخنساء من الطبيعة وإسقاط مشاعرها عليها تشير إلى أن هذه الحالة هي حالة استثنائية، ولكن هذا الأمر لا يبدو معقولا، فقد ظل الشعراء الجاهليون يتفاعلون مع عناصر الطبيعة من حولهم مصورين مشاعرهم من خلالها، ولم يكن الأمر مقتصرا على الشعراء الجاهليين، وإنما ظل الشعراء في العصور اللاحقة يستمدون من الطبيعة صورهم ويمزجونها بمشاعرهم بصورة تنم عن قدرة كبيرة على استخدام عنصر الخيال الخلاق عند هؤلاء الشعراء.

---

(٩) غوستاف فون غرونباوم، *دراسات في الأدب العربي*، ترجمة إحسان عباس وآخرين (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩م)، ص١٦٥. وانظر:

Gustave von Grunebaum, *Kritik und Dichtkunst* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1955), p. 35.

ثانيًا: فولفهارت هاينريشس

ناقش هاينريشس في كتابه «الشعر العربي والشعرية اليونانية» خصائص الشعر العربي، *Arabische Dichtung und Grieschiche Poetik* (Beirut, 1969) واتخذ من مقالة تاديوسي كوفاليسكي «محاولة لوصف الإبداع الأدبي العربي» أساسًا أقام عليه نظرته إلى أهم خصائص الشعر العربي. وهذه المقالة على ما فيها من خطورة ظلت تغزو الفكر الاستشراقي إلى فترة قريبة وتطبعه بطابعها.

ولأن كوفاليسكي كان قد وصف التفكير العربي بالتشتت والتناثر، فإنه اتخذ ذلك منطلقًا لوصف الشعر الجاهلي بالتفكك والتجزؤ، يقول: «ففي الشعر الوصفي فإن البناء المفكك يتضح بكل قوة على الرغم من المساعدة التي يقدمها الموضوع الموصوف نفسه، ويبدو وكأن الشاعر العربي لم يستطع — مع كل الحدة في معاينته — أن يلاحظ في موضوعات وصفه أشياء أخرى غير الجزئيات الصغيرة والمهمة، إذ إنه يستهلك ذكاءه الكلي الخارق لكي يبتكر أشكالاً لغوية متقنة لهذه المعاينات الجزئية، ولذلك فإن تخلخل التركيب خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية. فالقصيدة مزيج غير متلائم وليست كلية عضوية.»[١٠]

إن هذه التهمة التي وجِّهت إلى الشعر الجاهلي هي تهمة فيها كثير من المبالغة، فالقصيدة الجاهلية استطاعت أن تقدم مزيجًا متلائمًا في كثير من الأحيان، فانتقال الشاعر من موضوع إلى آخر في القصيدة يبدو أنه انتقال مبرر، إذ ينتظم القصيدة خيط نفسي يكشف عن ترابطها وتناميها، فقد أقر العشماوي بوجود نواة للوحدة العضوية في بعض قصائد الشعر الجاهلي وبخاصة في معلقتي لبيد وطرفة.[١١] وسمت ريتا عوض وحدة القصيدة الجاهلية بالوحدة البنائية وطبقت ذلك على معلقة امرىء القيس.[١٢]

---

(١٠) Wolfhart Heinrichs, *Arabische Dichtung und Grieschiche Poetik* (Beirut: Herausgegeben vom Orient-Institut der deustschen morgenländischen Gesellschaft, 1969), p. 21.

(١١) محمد زكي العشماوي، *قضايا النقد الأدبي المعاصر* (الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م)، ص ص١٤٦-١٩٥.

(١٢) ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرىء القيس* (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م)، ص١٧٤.

ومن هنا عمد هاينريشس بالاعتماد على كوفاليسكي إلى وصف القصيدة الجاهلية بأنها ذات بناء جزئي مفكك molekulare struktur .[١٣] وكأن مثل هذا القول الذي يقدمه هاينريشس هو مسلمة من المسلمات التي يسعى عن طريقها لنفي الخيال عن الشعر الجاهلي، يقول هاينريشس: «إن غياب الخيال يمنح الشعر الجاهلي طبيعته المميزة. إن الإبداع العربي الكلي يتصف بغلبة المعاينة المطلقة على الخيال كما أثبت كوفاليسكي في مقالته.[١٤]

ربما لا تكون الشواهد التي قدمها رودوكناكيس كافية للرد على هيانريشس الذي نفى الخيال عن الشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي متتبع دقيق للأشياء التي يصفها ويتحدث عنها، فإذا تحدث عن الناقة تحدث عنها بالتفصيل، وإذا تحدث عن الذئب فإنه يتحدث عنه بالتفصيل أيضًا ولكن هذا يجعل الأشياء التي يتحدث عنها الشاعر متصلة بذاته وليست منفصلة عنه، مثال ذلك شريحة الأتان وشريحة البقرة الوحشية في معلقة لبيد، فقد استطاع الشاعر أن يوظف هاتين الشريحتين توظيفًا ينسجم مع ذاته وموقفه النفسي دون أن يعبر عن ذاته تعبيرًا مباشرًا، وإنما توارت ذاته خلفهما، يقول مصورًا البقرة الوحشية:

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ ... خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصِّوَارِ قِوَامُهَا
خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ تَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا
لُعَقٌ فَهُدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ ... غُبْسٌ كَوَاسِبُ لَا يُمَنُّ طَعَامُهَا
صادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا ... إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطِيشُ سِهَامُهَا

---

(١٣) Heinrichs, p. 21.

(١٤) Ibid., p. 37 وانظر: أبو القاسم الشابي، *الخيال عند العرب* (تونس: الدار التونسية، ١٩٨٣م)، ص ٤٦، إذ يقول: «أما الدور الجاهلي والدور الأموي فقد كانا خاليين أو كالخاليين من هذا الشعر الذي يتغنى بمحاسن الكون ومفاتن الوجود ويشبب بجمال الطبيعة وسحر الربيع؛ وانظر: بطرس البستاني، شعر *الفرسان* (بيروت: دار المكشوف، ١٩٦٦م)، ص١٥، إذ يقول: «إن البدوي له عين منتبهة لالتقاط المرئيات ومخيلة مصورة تحسن تقييد الأشياء، وليس له من الخيال المبدع الذي يختزن المحسوسات ويجمع بعضها إلى بعض ثم يحللها ويركبها ليخترعها صورًا جيدة أو يخلقها خلقًا جديدًا.»

باتَتْ وأَسْبَلَ واكِفٌ من ديمَةٍ ... يُرْوِي الخَمائِلَ دائِمًا تَسْجَامُها
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَواتِرٌ ... في لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمامُهَا
تَجْتَافُ أَصْلاً قالِصاً مُتَنَبِّذًا ... بِعُجُوبِ أَنْقاءٍ يَمِيلُ هُيامُها
وَتُضِيءُ في وَجْهِ الظَّلامِ مُنِيرَةً ... كَجُمَانَةِ البَحْرِيِّ سُلَّ نِظامُها
حَتىٰ إذا انْحَسَرَ الظَّلامُ وأَسْفَرَتْ ... بَكَرَتْ تَزُلُّ عن الثَّرَى أَزْلامُها
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ في نِهاءِ صُعَائِدٍ ... سَبْعًا تؤامًا كامِلاً أَيَّامُها
حَتىٰ إذا يَئِسَتْ وأَسْحَقَ حالِقٌ ... لم يُبْلِهِ إرْضَاعُها وَفِطَامُها
فَتَوَجَّسَتْ رزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَها ... عنَ ظَهْرِ غَيْبٍ والأَنِيسُ سَقَامُها
فغَدَتْ كلا الفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّهُ ... مولى المَخَافَةِ خَلْفُها وأَمَامُها
حتىٰ إذا يَئِسَ الرُّمَاةُ وأَرْسَلُوا ... غُضْفًا دَوَاجِنَ قافِلاً أَعْصَامُها
فَلَحِقْنَ واعْتَكَرَتْ لَها مَدْرِيَّةٌ ... كالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُها
لَتَذُودهُنَّ وأيقَنَتْ إنْ لم تَذُدْ ... أن قد أُحِمَّ مِنَ الحُتُوفِ حِمَامُها
فَتَقَصَّدَتْ منها كَسَابٍ فضُرِّجَتْ ... بدمٍ وغُودِرَ في المَكَرِّ سُخَامُها[١٥]

يشكل الحيوان جزءًا أساسيًّا من جزئيات تعامل الشاعر مع الطبيعة، فليس التشبيه الاستطرادي للناقة بالبقرة الوحشية مجرد أمر سطحي أو خارجي، وإنما هو أمر عضوي مرتبط بسياق القصيدة العام. فالبقرة الوحشية هنا ليست بقرة وحشية ينقل الشاعر حركاتها

(١٥) لبيد بن ربيعة، *ديوان لبيد بن ربيعة*، تحقيق إحسان عباس (الكويت: مطبعة الحكومة، ١٩٦٢م)، ص ص٢٧٨-٢٨٣. مسبوعة: أصابها السبع بافتراس ولدها؛ الهادية: المتقدمة؛ الصوار: القطيع من البقر؛ الفرير: ولد البقرة الوحشية؛ لم يرم: لم يبرح؛ العرض: الناحية؛ الشقائق: جمع شقيقة وهي الأرض الصلبة؛ العفر: أديم الأرض؛ القهد: الأبيض؛ الغبس: اللون الذي يميل إلى لون الرماد؛ الواكف: القطر؛ السجم: الانصباب؛ طريقة المتن: خط من ذنبها إلى عنقها؛ الكفر: التغطية والستر؛ الاجتياف: الدخول؛ النقاء: الكثيب من الرمل؛ الهيام: الرمل غير المتماسك؛ الجمانة: الدرة؛ الأزلام: القوائم؛ العله: الانهماك في الضجر؛ صعائد: موضع؛ الاسحاق: الأخلاق؛ الحالق: الضرع الممتلىء لبنا؛ الرز: الصوت الخفي؛ الفرج: موضع المخافة؛ الغضف من الكلاب: المسترخية الآذان؛ الدواجن: المعلمة؛ القفول: اليبس، أعصامها: بطونها؛ عكر: عطف؛ المدرية: قرونها؛ والسمهرية: الرماح؛ كساب وسحام: أسماء كلاب.

وشكلها نقلاً جامدًا، وإنما يتغلغل الشاعر في نفسيتها ويصور وجدانها ويقربها من عالمه، يتنازعها هاجسان متناقضان، هاجس الموت الذي خبرته بموت ابنها، وهاجس الحياة الذي تحلم به وذلك عندما داهمتها الكلاب.

إن هذا الوصف المسهب لهذه البقرة الوحشية يجسد العلاقة الحميمة بين الشاعر وبين البقرة الوحشية، «فهو لم يصف البقرة بذلك الوصف إلا كتعبير غامض في نفسه عن تجربة الصراع في العالم بين الأحياء والقدر المسلط عليهم. وضياع العزيز والتشرد في أثره تحت وابل المطر، رمز الإنسان الذي يعدو وراء نفسه في ظلمة الحياة، وقد أحاطت به المصائب وانصب عليه سيل القدر». (١٦)

وهناك أمثلة كثيرة تشير بوضوح إلى حضور الخيال الفاعل في القصيدة الجاهلية، فالشاعر عندما يجري حوارًا مع الناقة أو يستنطقها، كما فعل كل من المثقب العبدي والمتلمس، (١٧) فإن ذلك إشارة إلى عمق التفاعل بين الشاعر والشيء الذي يتحدث عنه. ويبدو أن الأمر متعلق بالتفاعل بين الذات وموضوعها، فالشاعر الجاهلي يبرز قدرة على التعامل مع موضوعه. ليس هناك من شك في أن الشاعر الجاهلي يعتني بالتفصيلات، لكن عنايته بالتفصيلات لا تعني عجزًا في الخيال، فامرؤ القيس يصور الليل تصويرًا فنيًّا نفسيًّا عاطفيًّا، فهو لا يقدم صورة الليل على أنها منفصلة عن ذاته، وإنما يقدمها مندمجة مع تجربته بصورة انفعالية مؤثرة، يقول:

ولَيلٍ كموجِ البحرِ أرْخَى سُدُولَهُ عليَّ بأنواعِ الهُمومِ ليبتلي

---

(١٦) مطاع صفدي وايليا حاوي، *موسوعة الشعر العربي* (بيروت: شركة خياط، ١٩٧٤م)، جـ٢، ص٤٦٩. وانظر: سامي سويدان، *في النص الشعري العربي مقاربات منهجية* (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩م)، ص ص٢٢٦-٢٢٩؛ وكمال أبو ديب، *الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م)، ص ص٧٦-٩١؛ وإيليا حاوي، *فن الوصف وتطوره في الشعر العربي* (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠م)، ص ص٣١-٣٣.

(١٧) المثقب العبدي، *ديوان المثقب العبدي*، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٢م)، ص ص١٩٤-١٩٨؛ والمتلمس الضبعي: *ديوان المتلمس الضبعي*، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٠م)، ص ص٨٢-٩٣.

فقلتُ له لمَّا تَمَطَّى بجَوْزِه وأردفَ أعجازًا ونـاءَ بكَلْكَلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلِي بصبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأمْثَلِ
فيالَكَ من لَيْلٍ كأنَّ نجومَهُ بكلِّ مغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيَذْبُلِ (١٨)

إن إحساس الشاعر قاده إلى تصوير الليل بمثل هذا التصوير الفني الذي يوحي بالشعور الناقم المتوتر؛ ولذلك يصبح الليل شيئًا جديدًا يمتلك أوصافًا جديدة استطاع الشاعر أن يرسمها من خلال قدرته على إبداع صور جديدة منحها للشيء الموصوف الذي تحدث عنه، ويتضمن هذا التصوير توترًا نفسيًّا، وإن مادة الصور لم تكن شيئًا بعيدًا وإنما جاءت مستمدة من البيئة التي يتعامل معها الشاعر في كل لحظة من لحظات حياته.

ومن أجل أن يعلل هاينريشس غياب الخيال عن الشعر الجاهلي راح يبحث عن السبب الأساسي الذي يعود إليه غياب الخيال عن هذا الشعر، يقول: «إن حل هذه الإشكالية يمكن أن يتم من خلال المناهج المقارنة وطروحاتها»، وهذا الأمر حسب معرفتي لم يبحث من قبل. إن الغياب الكلي للأساطير والرموز عن الشعر الجاهلي أمر له معنى عظيم في هذا السياق. (فالمرء يقارن ذلك مع بدايات الشعر اليوناني القديم). (١٩)

يبرز هذا الرأي أمورًا اتخذها هاينريشس أدوات لنفي الخيال عن الشعر العربي وتبرير مثل هذا النفي، فالمقارنة بين الشعر الجاهلي والشعر اليوناني لا يمكن أن تكون وسيلة لإثبات الخيال في الشعر اليوناني القديم ونفيه عن الشعر الجاهلي، فإذا كان هاينريشس يؤمن بوجود الخيال في الشعر اليوناني القديم فإنه ينفيه عن الشعر الجاهلي. ويعتمد على مقولة لها أهميتها وهي أن غياب الأساطير والألغاز عن الشعر الجاهلي يعني غياب الخيال عنه.

إن هناك دراسات كثيرة ومتنوعة حاولت أن تكشف عن استخدام الشعراء الجاهليين لبعض الجوانب الأسطورية والرمزية في قصائدهم، من أمثلة ذلك تلك الأساطير المتعلقة بالحيوانات مثل الناقة والثور الوحشي، ومن مثل بقايا أسطورة لقمان بن عاد، وتلك الإشارات الأسطورية المتعلقة بالكواكب والنجوم. فقد حاول عدد من الباحثين أن يثبتوا بعض الجوانب الأسطورية في الشعر الجاهلي فربطوا بين رحلة الظعائن وبين الشمس، وبين

---

(١٨) امرؤ القيس، *ديوان امرىء القيس*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص ص١٨-١٩.

(١٩) Heinrichs, p. 44.

المرأة والشمس، ونسبوا إلى القمر والزهرة والثريا بعض الدلالات الأسطورية، كما أبرزوا بعض الجوانب الطوطمية لبعض الحيوانات والنباتات في الشعر الجاهلي.(٢٠)

أما فيما يتصل بالرموز، فإن الشعر الجاهلي يكشف عن قدرة ليست بسيطة في استخدامه لمثل هذه الرموز وتوظيفها بشكل أو بآخر، ويمكن أن يشار في هذا المقام إلى قصيدة المثقب العبدي الذي جعل فاطمة فيها رمزًا لعمرو بن هند، والناقة رمزًا لذاته الحائرة القلقة، فالأبيات التي افتتح بها الشاعر قصيدته تكشف عن ارتباطها الوثيق بالجزء الذي اختتم به القصيدة وهو الجزء الذي توجه فيه إلى عمرو بن هند، يقول:

أفاطِمُ قبلَ بَيْنِكِ مَتِّعِيني ... ومَنْعُكِ ما سألتُكِ أنْ تَبِيْني
فلاَ تَعِدي مواعِدَ كاذباتٍ ... تمرُّ بهَا رياحُ الصيفِ دُونِي
فإنِّي لو تُخالِفُني شِمَالِي ... خِلاَفَكِ مَا وصلتُ بهَا يَمِيني
إذًا لقطعتُهَا ولقلتُ: بِيْنِي ... كذلكَ أجتوي مَنْ يجتويني

إلى أن يقول مختتمًا قصيدته:

إلى عمرو ومن عمرٍو أتتني ... أخي النَّجَدَاتِ والحِلْمِ الرَّصِينِ
فإما أنْ تكونَ أخي بحَقٍّ ... فأعرفَ منْكَ غَثِّي مِنْ سَمِيني
وإلاَّ فاطَّرِحْنِي واتَّخِذْنِي ... عَدُوًّا أتَّقِيكَ وَتَتَّقِينِي

---

(٢٠) انظر على سبيل المثال: نصرت عبدالرحمن، *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي* (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦م)، ص ص١٠٥-١٧١؛ وعلى البطل، *الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠م)، ص ص١٢٣-١٥٧؛ وعبد الجبار المطلبي، *مقالات في الأدب والنقد* (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠م)، ص ص٦٣-١١٢؛ وأنور أبو سويلم، *المطر في الشعر الجاهلي* (عمان: دار عمار، ١٩٨٧م)، ص ص١٤٧-١٧٤؛ ومصطفى عبدالشافي الشوري، *الشعر الجاهلي تفسير أسطوري* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص٨١ وما بعدها؛ ومحمود سليم الحوت، *في طريق الميثولوجيا عند العرب* (بيروت: دار النهار، ١٩٨٣م)، ص ص٧٩-١١٣؛ وأحمد كمال زكي، «التفسير الأسطوري للشعر القديم،» *مجلة فصول*، م١، ع٣ (١٩٨١م)، ص ص١١٥-١٢٦؛ وإبراهيم عبدالرحمن محمد، «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي،» *مجلة فصول*، مج، ع٣، (١٩٨١م)، ص ص١٢٧-١٤٠.

وكذلك فإن استنطاقه للناقة وهدم جدار العجمة معها إشارة واضحة إلى رحلة العذاب التي يعيشها الاثنان، فهو لم يتخذ الناقة وسيلة للرحيل فقط، وإنما جعل ذاته تتوحد معها يقول:

إذا ما قُمتُ أرْحَلُهَا بِلَيْلٍ تأوَّهُ آهةَ الرَّجُلِ الحزينِ
تقولُ إذا ذَرَأتُ لها وَضِينِي أهذا دِيْنُهُ أبدًا ودِيْنِي
أكُلَّ الدَّهْرِ حَلٌّ وارتِحَالٌ أما يُبقِي عليَّ وما يَقِيْنِي[٢١]

وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يثبت قدرة بارعة على أن يجعل ذاته تتوارى خلف الشيء الموصوف دون أن يتحدث عن نفسه مباشرة، مثال ذلك حديث النابغة الذبياني عن الثور الوحشي في معلقته:

كأنَّ رَحْلِي وقد زال النَّهارُ بنا يومَ الجَليلِ على مُسْتَأنِسٍ وَحَدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُوسِيٍّ أكارِعُه طاوي المصيرِ كسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ
أسْرَتْ عليه من الجَوْزاءِ سارِيةٌ تُزْجِي الشَّمالُ عليه جامِدَ البَرَدِ
فارتاعَ من صوتِ كَلَّابٍ فبات له طَوْعَ الشوامِتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ
فَبَتَّهنَّ عليه واستمرَّ به صُمْعُ الكُعُوبِ بريئاتٍ من الحَرَدِ
وكانَ ضُمْرَانُ منه حيثُ يُوزِعُه طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النَّجُدِ
شَكَّ الفَريصَةَ بالمِدْرَى فأنفَذَها طَعْنَ المُبيْطِرِ إذ يَشْفِي من العَضَدِ
كأنَّه خارجًا من جنبِ صَفْحَتِه سَفُّودُ شَرْبٍ نسُوه عند مُفْتَأدِ
فظلَّ يَعْجُمُ أعلى الرَّوقِ مُنْقَبِضًا في حالِكِ اللَّونِ صَدْقٍ غيرِ ذي أَوَدِ
لَمَّا رأى واشِقٌ إقعاصَ صاحِبِه ولا سبيلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت له النَّفْسُ: إني لا أرى طَمَعًا وإنَّ مولاكَ لَمْ يَسْلَمْ ولم يَصِدِ[٢٢]

(٢١) *ديوان المثقب العبدي*، ص ١٣٦ وما بعدها.

(٢٢) النابغة الذبياني، *ديوان النابغة الذبياني*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ص ص١٧-٢٠. مستأنس: ثور يخاف الأنيس؛ وحد: وحيد؛ وجرة: طرف السي وهو مجتمع الوحش؛ موشى أكارعه: أي بقوائمه نقط؛ طاوي: ضامر؛ المصير: المعي؛ طوع الشوامت: أي بات قائمًا؛ الصمع: اللصوق والحدة؛ الحرد: استرخاء عصب البعير؛ ضمران وواشق: أسماء كلاب؛ النجد: الشجاع؛ الفريصة: موضع عقب الفارس؛ مفتأد. موضع شواء اللحم؛ الروق: القرن.

لقد استطاع النابغة الذبياني أن يتغلغل في نفسية الثور والكلاب، فمن خلال البنية الكلية لهذا النص يستطيع المرء أن يلمح مرمى النابغة من بناء هذا المشهد على هذه الشاكلة، فقد استطاع النابغة أن يعبر عن نفسه من خلال الثور الوحشي دون أن يلجأ إلى الكشف المباشر عن قلقه وخوفه هو، وإنما استطاع أن يتحدث عن ذلك من خلال المخاوف التي تنتاب الثور الوحشي من الموت التي تكاد تمثل رمزًا أو معادلاً موضوعيًّا لمخاوف النابغة من النعمان، وهنا تتجلى قدرة الشاعر الجاهلي في الهروب من ذاته وذلك من خلال خلق معادل موضوعي لهذه الذات، بصورة تكشف عن خيال مبدع يتجاوز كثيرًا من الأوصاف التي وصف بها الشعر الجاهلي من مثل السطحية والحسية والعناية بالتفصيلات والمعاينة الحادة وغير ذلك من هذه الأشياء، وقد استطاع الشاعر أن يتغلغل في نفسية الكلاب بصورة جعلته يتخطى الوصف الظاهري للأشياء، فهو يستحضر الأشياء التي يصفها لتكون ذات وظيفة متصلة بتجربته ورؤيته غير منفصلة عنها.

وإذا كان النابغة قد اتخذ من مخاوف الثور الوحشي من الموت معادلاً موضوعيًّا لمخاوفه الذاتية من تهديد النعمان، فإن الشنفرى قد اتخذ من الذئب رمزًا له أو معادلاً موضوعيًّا حين قال:

وأغدُو على القُوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنائِفُ أَطْحَلُ
غَدَا طاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هافِيًا ... يَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعابِ وَيَعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ القُوتُ مِن حيثُ أمَّهُ ... دَعَا فأجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ
مُهَلْهَلَةٌ، شِيْبُ الوُجُوهِ كَأَنَّهَا ... قِدَاحُ بكَفَّي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
أو الخَشْرَمُ المبعوثُ حَشْحَشَ دَبْرَهُ ... مَحَابِيضُ أرداهُنَ سامٍ مُعَسِّلُ
مُهَرَّتَةٌ قوة كأن شدوقها ... شقوق العصيِّ كالحات وبسَّلُ
فضجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّهَا ... وإيَّاهُ نُوحٌ فوقَ عَلْياءَ ثُكَّلُ
وأغضَى وأغضَتْ، واتَّسى واتَّسَتْ بِهِ ... مِراميلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكا وَشَكَتْ، ثم ارْعَوَى بَعْدُ وارْعَوَتْ ... وَلَلصَّبْرُ إنْ لم ينفع الشَّكوُ أَجْمَلُ
وَفَاءَ وفاءتْ بادِرَاتٍ، وَكُلُّهَا ... على نَكَظٍ مما يُكَاتِمُ مُجْمِلُ(٢٣)

(٢٣) عبدالحليم حفني، *لامية العرب للشنفرى* (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨١م)، ص ص٢٤-٣٠.
الأزل: الذئب الخفيف الوركين؛ التنوفة: المفازة؛ الأطحل: الأغبر اللون؛ الطاوي: الجائع؛ =

تشكل هذه اللوحة التوحد والتناغم بين الشاعر والذئب، فالشاعر يتماثل مع الذئب بنحول الجسم والجوع والترحال والقمع، فإذا كانت القبيلة قد قمعت الشاعر فإن الطبيعة قد قمعت الذئب، وقد استطاع الشنفرى أن يخفي قمعه وأن يظهر قمع الذئب، لا ليكون الذئب تعويضًا عن حضور الشنفرى وإنما ليكون الاثنان توحدًا وتطابقًا يكشف عن قدرة الشاعر في خلق معادل موضوعي أو رمزي في هذه الشريحة من القصيدة، حتى إن المرء يستطيع أن يرى عاطفة الشاعر وإحساسه متجسدين في شخصية الذئب، فالشاعر استطاع أن يخلق معادلاً موضوعيًّا، «لأن الذئاب تقدم سلسلة من الوقائع تصلح وعاء يحوي العاطفة، كما تصرف الشنفرى عن التمركز حول ذاته لا سيما بعدما أسهب في التحدث عنها بأسلوب مباشر.»(٢٤)

لقد استطاع الشاعر أن يظل بعيدًا عن المباشرة والتقريرية في التعبير عن هواجسه وانفعالاته، وجعل ذاته تتوحد مع الذئب الذي أصبح أداة فنية تمكن الشاعر من خلالها أن يعبر عما ينتابه من مشاعر وعواطف. «صحيح أن ذئب الشنفرى بديل موضوعي لعاطفة الشاعر، ولكنه في الوقت نفسه هو الشاعر بأم عينه، الشاعر لا كجثمان بل كوعي، الشاعر وقد اندغم في الطبيعة وأصبح جزءًا منها لا فكاك له.»(٢٥)

يظهر استخدام الرمز والمعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي تقنية فنية مرتبطًا بفاعلية الخيال، ويكشف مثل هذا الاستخدام عن براعة الشاعر في تجاوز حدود الوصف الظاهري للأشياء، فليس الأمر كما ظن هاينريشس من أن الشعر الجاهلي يتطابق مع الواقع تطابقًا حرفيًّا، يقول: «ولأن الخيال — الذي هو مصدر الشعر — غائب فإن الشاعر لم يستطع أن يبتدع عاملاً موازيًّا لعامل الواقع، ولذلك كان عمله وصف الواقع وتصويره كما هو في

= الهافي: السريع؛ يخوت: ينقض؛ يعسل: يمشي الخبب؛ مهلهلة: رقيقة اللحم؛ القدح: السهم قبل أن يراش؛ والياسر: المقامر؛ الخشرم: رئيس النحل؛ المبعوث: المسرع؛ حثحث: حض؛ والدبر: جماعة النحل؛ المحابيض: العيدان التي يجمع بها العسل؛ المعسل: جامع العسل؛ مهرته: واسعة الأشداق؛ البراح: الأرض الفضاء؛ فاء: رجع؛ بادرات: مسرعات؛ النكظ: الضيق والشدة.

(٢٤) يوسف اليوسف، *مقالات في الشعر الجاهلي* (دمشق: دار الحقائق، ١٩٨٠م)، ص٤٦.

(٢٥) يوسف، *مقالات*، ص٤٩.

الأساس، فقد قال ابن رشيق: الشعر — إلا أقله — داخل في باب الوصف.»[٢٦]

إن الوصف الذي جاء في الشعر الجاهلي لا يعني أنه وصف حرفي مطابق للواقع، فوصف الشاعر للثور الوحشي وللذئب وغيرها من الشواهد الكثيرة في الشعر الجاهلي لا يمكن أن تثبت مقوله هاينريشس من أن الوصف في الشعر الجاهلي هو وصف نقليٌ في معظمه، فعندما اتخذ موضوع الوصف وسيلة للتمييز بين مفهومي الصدق والكذب قال: «إذا كانت وظيفة الشعر الأولية هي الوصف فإن المرء يجب أن ينسب الصدق إلى القصيدة أي بمعنى تطابق الشيء الموصوف مع الواقع، ولكن هناك بعض القصائد التي تظهر بعض الاستثناءات الكثيرة، إذ أنها تحتوي على أقوال لا تتطابق مع الواقع.»[٢٧] إذا كانت هناك أشياء تتطابق مع الواقع كما يرى هاينريشس وقد فسرها بأنها واقعة في باب الوصف، فكيف يفسر هاينريشس إذن الاستثناءات الكثيرة التي لا تتطابق مع الواقع؟ لقد علل هاينريشس هذا الأمر على أنه متصل بالتخييل وليس متصلاً بالخيال، فالتخييل عند هاينريشس لا يساوي الخيال، إذ يعني أنه لا يتجاوز البيت الواحد بينما يسيطر الخيال على العمل الأدبي كاملاً.

لقد جاء تحديد هاينريشس للخيال والتخييل[٢٨] محددًا ومبتسرًا ومختصرًا. والدليل على ذلك أنه قال إن التخييل يرتبط ارتباطًا واقعيًّا بالشيء الموصوف، وينتهي التخييل عند انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع آخر، أي أن التخييل لا يتجاوز البيت الشعري الواحد، أما الخيال فهو يتسع ليشمل العمل الفني كله. وعلى هذا الأساس يصبح مفهوم هاينريشس للخيال على أنه لا يتصل بالحقيقة إطلاقًا وإنما هو منبت عن الحقيقة والواقع بشكل مطلق.

---

(٢٦) Heinrich, p. 56

(٢٧) Ibid., pp. 57-58.

(٢٨) حول التخييل انظر: إحسان عباس، *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* (بيروت: دار الأمانة، ١٩٧١م)، ص٢١٨؛ وجابر عصفور، *الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب* (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م)، ص٦٥ وما بعدها؛ عاطف جودة نصر، *الخيال مفهومه ووظائفه* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م)، ص١٦٠.

وقد انبرى نفر من المستشرقين للرد على هاينريشس الذي حدد الخيال تحديدًا مبتسرًا ومختصرًا إلى درجة كبيرة جدًّا؛ فبوركَل يرى «أن مثل هذا التحديد للخيال هو تحديد غير معقول، إذ أن الخيال يوجد في الأشياء التي يتشابك فيها الحقيقي مع اللا حقيقي والمُعَاين مع المُتَذكَّر.»[٢٩]

إن آراء هاينريشس حول غياب الخيال عن الشعر الجاهلي تبدو مبررة في الظاهر، فهو يرى أن غياب الأسطورة والرمز وأن الوصف الذي يتطابق مع الواقع كلها مظاهر من مظاهر غياب الخيال عن الشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي لا يقدم الشيء الموصوف أو الذي يتحدث عنه في قصيدته على أنه متصل بذاته، وقد «استثنى هاينريشس لامية العرب للشنفرى لأنها تحتوي على بعض مظاهر الخيال وذلك عندما اتخذ الشاعر من الذئب رمزًا له.»[٣٠]

ولكن لم تكن لامية العرب للشنفري هي القصيدة الوحيدة التي تحمل رموزًا في ثناياها. فهناك قصائد جاهلية استطاعت أن تبرز مقدرة الشاعر على الاستخدام الرمزي والأسطوري بشكل واضح. فالشاعر الجاهلي لا يصف الأشياء أو لا يسوق الأحداث دون أن تكون ذات مساس مباشر بتجربته وبرؤيته. إن هاينريشس، الذي يزعم أن الخيال غائب عن الشعر الجاهلي، لم يدرس نصًّا جاهليا واحدًا، وإنما اعتمد في ذلك على مقالة كوفاليسكي التي تجرد الشعر العربي من كل قيمة إبداعية، وقد أخذ هاينريشس آراء كوفاليسكي مأخذ التسليم.

ثالثًا : ريناته يعقوبي

في كتابها «دراسات عن شعرية القصيدة العربية الجاهلية» *Studien zur Poetik der altarabischen Qaside* (Wiesbaden, 1971)، ناقشت يعقوبي الصورة الشعرية مناقشة مطولة ووقفت عند عناصرها وأنواعها المختلفة، ومن خلال مناقشاتها يمكن أن يستنبط المرء موقفها من الخيال في الشعر الجاهلي. ترى يعقوبي «أن الثروة الهائلة من الصور الشعرية هي أهم خاصية من خصائص أسلوب القصيدة الجاهلية، وتظهر هذه الثروة في المشاهد

(٢٩) J. Christoph Bürgel, "Die beste Dichtung ist die Lügenreichste," *Oriens*, 23, No. 4 (1974), 7-102.

(٣٠) Heinrichs, pp. 67-68.

الوصفية بشكل لافت للنظر، لكن غزارة هذه الصور لا تعني بالضرورة الحد الأقصى للتأثير الشعري . »[٣١]

إن الصورة الشعرية وسيلة مهمة من وسائل الشعرية، وهي إشارة واضحة على قدرة الشاعر على استخدام خياله الخلاق في إبداع الصور وتركيبها، فهناك صور شعرية تمتلك تأثيرًا باهرًا وتترك أثرها في نفسية القارىء أو السامع، فالعملية ليست شكلية أو ظاهرية وإنما هناك صور تخفي وراءها أبعادًا رمزية عميقة الدلالة، وإن الثروة الهائلة من الصور التي اعترفت بها يعقوبي في القصيدة الجاهلية لا يمكن أن تأتي دون أن يكون لها تأثير ما في السياق الذي ترد فيه . فمن أهم خصائص الشعر الجاهلي «غلبة المجاز على لغته، وقد كان لقدرة الشاعر الجاهلي على استخدام اللغة هذا الاستخدام المجازي الواسع أثره في أن يغلب التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وأن يعلو الفن الشعري، تبعًا لذلك، على الواقع الحقيقي ليصبح، من خلال هذه الرموز، بناء مجازيًّا يعبر فيه الشاعر عن قضايا ومواقف من الحياة والناس من حوله تعبيرًا رمزيًّا ممتعًا . »[٣٢]

وقد حاولت يعقوبي أن تعيد فقر الخيال الجاهلي إلى طبيعة البيئة الجاهلية إذ تقول: «فالشاعر العربي يعيش في بيئة لم تستطع أن تقدم شيئًا ذا بال للخيال الإبداعي عند الشاعر. . . فالصورة كانت عبارة عن نبع حقيقي للتفصيلات التي كشف الشعر العربي في وصفها عن حدة عجيبة في المعاينة . »[٣٣]

يبدو أن تفاعل الشاعر الجاهلي مع بيئته قد شكّل علامة واضحة على التفاعل بين الشاعر وموضوعه، فهو لا يتعامل مع الأشياء من حوله تعاملاً ظاهريًّا وسطحيًّا، وإنما يتجاوز ذلك إلى أن يتغلغل في أعماق الشيء الموصوف، فإذا وصف الحيوان لم يقف عند خصائصه الجسدية وإنما يعمد إلى الالتفات إلى الجانب النفسي في بعض الأحيان، وذلك كأن يحاور الناقة أو أن يلتفت إلى نفسية الحيوان الموصوف، كما في حديث الشعراء عن البقرة

---

(٣١) Renate Jacobi, *Studien zur Poetik der altarabischen Qaside* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1971), p.108.

(٣٢) إبراهيم عبدالرحمن محمد، *قضايا الشعر في النقد العربي* (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م)، ص٦٥.

(٣٣) Jacobi, pp.109-10.

الوحشية والثور الوحشي أو الحمار الوحشي أو الذئب كما عند الشنفرى، فهو لا ينقل الأشياء نقلاً جامدًا وإنما يتعدى ذلك إلى إسقاط بعض المشاعر الإنسانية على الشيء الموصوف أو أن يكشف عن بعض الجوانب الإنسانية، «وإن تعرض الشاعر الجاهلي للتفصيلات لا يقلل من فاعلية الخيال في شعره، لأن الشاعر لا يصرح بما تخفي هذه الأشياء التي تبدو واضحة كل الوضوح.»(٣٤)

إن تشكيل الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية مستمد من البيئة الجاهلية، وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يستحضر كثيرًا من مواد هذه البيئة وأن يوظفها في شعره وبخاصة أشياء الطبيعة حية كانت أم جمادًا. فتصوير الطلل يكشف عن عمق تفاعل الشاعر مع البيئة أيضًا. وإن في الشواهد الشعرية التي قدمت في هذه الدراسة دليلاً كافيًا على قدرة الشاعر على التفاعل مع البيئة من حوله.

وقد حاولت يعقوبي أن تنفي أية قيمة عن الصورة الشعرية وأن تجردها من فاعليتها، تقول: «إن الصورة كانت تستعمل ضمن وظيفتها الأصلية ولإعادة انطباع حسي، وإن العلاقة بين الصورة والشيء المصور لا تقوم إلا إلى على التطابق الخارجي. . . فالعالم يبدو غير منظم، فالإنسان والجمادات والنباتات والحيوانات كل هذه الأشياء تجتمع مع بعضها البعض دون ترتيب منطقي، ولذلك فإنه ليس غريبًا إذا ما وجدت تشبيهات تجرح ذوقنا الجمالي على الرغم من الاختلاف في الأذواق، فهناك أشياء كثيرة تبدو لنا منفرة تجعل البدوي غير مبال أو غير مكترث، أو ربما توقظ لديه مشاعر مقبولة.»(٣٥)

لقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يشكّل الصورة تشكيلاً شعريا فاعلاً دون أن يحرص على الانطباع الحسي والتطابق الخارجي، مثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى في وصف الحرب وتنفير الناس منها:

متى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوها ذَمِيْمَةً وَتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُموها فَتَضْرَمِ
فَتَعْرُككُمْ عَرْكَ الرَّحَا بِثَفِالِهَا وتَلقحْ كِشَافاً ثم تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ

---

(٣٤) انظر: مصطفى ناصف، *دراسة الأدب العربي:* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م)، ص٢٠١.

(٣٥) Jacobi, p. 110.

فَتُنْتِجْ لكم غِلْمَانَ أشأمَ كُلُّهم كأحمرِ عادٍ ثم تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ(٣٦)

تجسد هذه الأبيات من خلال الصورة الشعرية موقف الشاعر من الحرب، فهو يصورها تصويرًا قريبًا من النفوس ويقرب صورة الحرب إلى القارىء أو السامع بشكل منفر، فهو يشكل مواد الصورة من البيئة الجاهلية فيجعل الحرب تطحن القوم كما تطحن الرحى الحب، ويشبه الحرب بالناقة التي تلد اثنين اثنين، وذلك حتى يكون مردود الحرب السلبي مثيرًا، إذ لا تلد هذه الحرب إلا الغلمان الذين يتشاءم الناس منهم، وهم يتماثلون في الشؤم مع أحمر ثمود الذي عقر الناقة. . . فهل نقل زهير الواقع نقلا حرفيًّا؟ وهل جاءت صورة دون أن تكون فاعلة ومؤثرة؟ «فقد أريد لكل صورة أن تشكل لسامعها هزة نفسية عقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والربح من مساره الضال والمضلل.»(٣٧)

وقد قدمت يعقوبي بعض الشواهد التي تبرز انعدام التسلسل في ترتيب الأشياء، وذلك عندما يشبه الشاعر الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان أو الإنسان بالحيوان،(٣٨) وقد تمثل ذلك في قول علقمة:

كَأَنَّ إبريقَهُم ظَبْيٌ على شَرَفٍ مُفَدَّمٍ بِسَبَا الكتانِ ملثومُ(٣٩)

وقول عنترة:

فترى الذبابَ بها يُغَنِّي وحدَهُ هَزِجاً كفعلِ الشَّارب المُتَرَنِّمِ
غَرِدًا يحكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأَجذمِ(٤٠)

---

(٣٦) زهير بن أبي سلمى، *ديوان زهير بن أبي سلمى* (القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٤م)، ص ص١٩-٢١.

(٣٧) عبدالقادر الرباعي، *الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق* (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٤م)، ص٢٥٤.

(٣٨) Jacobi, p. 111.

(٣٩) علقمة الفحل، *ديوان علقمة الفحل*، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب (حلب: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩م)، ص٧٠.

(٤٠) عنترة بن شداد، *ديوان عنترة بن شداد*، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٨٣م)، ص ص١٩٧-١٩٨.

وقول إمرىء القيس :

فبـاتَ على خدٍّ أَحَـمَّ ومَـنْـكِـبٍ وضِجْعَتُـهُ مِثْـلُ الأسـيرِ المُكَـرْدَسِ (٤١)

إن هذه الأمثلة هي عينـة من الأمثلة التي ساقتها يعقوبي لكي تثبت انعدام دقة الصورة الشعـرية في القصيدة الجـاهلية، ولكن يبدو أن يعقوبي تؤمن بالتطابق الحرفي بين قطبي الصورة الشعرية عند الشاعر الجاهلي، فالشاعر يستطيع أن يشبه الجماد بالحيوان والحيوان بالإنسان، وهذه الأشياء من أهم مجالات الصورة الشعرية، إذ يتداخل في تشكيل جزئيات الصورة ما هو حيواني وإنساني وجماد.

يشبـه علقمـة الإبـريق بالظبي لطول عنقه وإشرافه ولكن هذا التشبيه لم يعجب يعقوبي، لأنه شبه ماهو جامد بما هو حي. إن النظرة الأولية إلى هذا التشبيه توحي بفقدان التـلاؤم بين طرفي التشبيه؛ لكن الشـاعـر لا يقصـد من هذا التشبيه الشكـل الخارجي وحسب، «فالإبريق هنا لم يعد مجرد إناء بل كاد يصير مخلوقًا حيًّا بالغ الرشاقة والظرف عظيم الفتنة والازدهاء، فالشاعر لم يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية مهما تكن دقتها بل هو يستعين بها لحمل عاطفته إليك.»(٤٢)

إن الشعر لا يمكن أن يحاكم محاكمة عقلية منطقية لأن ذلك لا يساعد على اكتناه جوهر العملية الشعرية، وهذا هو ما حاولت يعقوبي أن تقيم دراستها للصورة عليه، فهي تحاول أن تفسر الصـورة الشعـرية تفسيرًا عقليًّا بعيدًا عن الخيال، وهذا ما حدث حين استغربت يعقوبي تشبيه عنترة حركة ذراعي الذباب برجل مقطوع الكف يقدح النار من عودين فلا تقتدح، وإذا كانت يعقوبي ترى أن هذه الصورة غير موفقة، فإن هذا لا يعني عدم فاعلية الصورة، فالحركة هي الأساس الذي تقوم عليه هذه الصورة، والشاعر لا يأبه أن يأتي بما هو غريب من أجل أن يعكس رؤيته وموقفه.

أمـا عن تشبيه امـرىء القيس لهيئة نوم الثور الوحشي بضجعة الأسير، فهذا نقل للصورة من مجالها الحيواني إلى مجال الإنسان، والمقصود بذلك ليس الهيأة فقط، وإنما المقصود

---

(٤١) *ديوان امرىء القيس*، ص١٠٢.

(٤٢) محمد النويهي، *الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه* (القاهرة: الدار القومية، د.ت.)، جـ١ ص١١٦.

بذلك أيضًا الأبعاد النفسية لكل من الأسير والثور الوحشي، وهذا دليل على قدرة الشاعر على التوفيق بين أجزاء الصورة الشعرية، وإن تقليل يعقوبي من أهمية مثل هذه الصور يعني التدخل في تجربة الشاعر، فالشاعر عندما يختار أجزاء الصورة الشعرية، فإنه يرى أن هذه الصورة بتركيبها وبتشكيلها قادرة على أن تعبر عن تجربته ورؤيته.

رابعًا : إيڤالد ڤاغنـــر

كتب فاغنر فصلاً من كتابه «أسس الشعر العربي الكلاسي: الشعر الجاهلي» *Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung: Die altarabische Dichtung* (Darmstadt, 1987) عن الخيال والواقعية في الشعر الجاهلي. يرى ڤاغنر «أن الشعر الجاهلي كان في أغلبه شعرًا واقعيًا، ويوصف بأنه واقعي؛ لأن الشاعر يصف ما يستطيع أن يحسه، ومن هنا تتركز الحسية في التفصيلات، فإذا وصفت الأشياء بشكل مفصل فإن السبب لا يعود إلى المعاينة الحادة للعرب فقط، وإنما أيضًا إلى أن الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع البدوي تمامًا، كما هي معروفة للشاعر، لكن الشاعر يستطيع أن يقدم أشياء جديدة من خلال أسلوب التشبيه. وإذا وصف الشاعر أحداثًا فإن هذه الأحداث كانت معروفة لدى السامع، وكذلك فإن التفصيلات هي الأكثر أهمية.»(٤٣)

لقد سبق أن تحدث باحثون عرب عن الواقعية في الشعر الجاهلي،(٤٤) حتى أن بعض الباحثين اعتقد أن وصف الشعر الجاهلي بالواقعية هو وصف يقلل من قيمة هذا الشعر ويحط

(٤٣) Ewald Wagner, *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*, Band 1, *Die altarabische Dichtung* (Darmstadt: Wissenschaftiliche Buchgesellschaft, 1987), p. 177.

(٤٤) شوقي ضيف، *العصر الجاهلي* (القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، ص٢١٩؛ ومصعب حسون الراوي، *الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي* (بغداد: دار الشؤون الثقافية والعامة، ١٩٨٩م)، ص ص١١٤-١١٦؛ وجرجي زيدان، *تاريخ آداب اللغة العربية* (بيروت: مكتبة الحياة، د.ت.)، جـ١، ص٨١؛ ومحمد عبدالقادر أحمد، *دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي* (القاهرة: مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٣م)، ص ٢٧٠؛ وعمر الدسوقي، *النابغة الذبياني* (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٦م)، ص٦٧؛ ويحيى الجبوري، *الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه* (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦م)، ص ص١٩٩-٢١٢.

من قدره . وإذا كان ڤاغنر لم يحدد مفهوم الواقعية التي يتحدث عنها، فإن المرء يستطيع أن يدرك أن ڤاغنر قصد بالواقعية التطابق الحرفي مع الواقع، وعدم السماح للشاعر بالخروج على الحدود الواقعية والمنطقية في التصوير.

وقد ربط فاغنر واقعية الشعر الجاهلي بالحسية، «أي أن الشاعر الجاهلي يصف ما كان يحسه، ولذلك كانت الحسية هي الأساس الذي يقوم عليه الوصف في الشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي يعمد إلى تصوير ما هو محسوس بمحسوس آخر.»(٤٥) ولم يكن المستشرقون هم الذين قالوا بشيوع الحسية في الشعر الجاهلي، فقد قال بها باحثون عرب أيضًا.(٤٦)

إن البعد الحسي الذي يظهره الشعر الجاهلي لا ينفصل عن العواطف والمشاعر والأبعاد النفسية، فالشاعر الذي يصور الأشياء تصويرًا حسيًّا لا يقدم هذه الأشياء تقديمًا منفصلاً عن العواطف والشعور المسيطر، لأن تجربة الشاعر تتحكم في طبيعة الأشياء التي يصورها. «فعلى الرغم من أن صور الشعر ووظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطًا بذلك الشعور كانت أقوى صدقًا وأعلى فنًّا.»(٤٧)

وفي ضوء هذا التصور يمكن أن تكون الصورة الشعرية، التي وصفت بالحسية في الشعر الجاهلي، قادرة على أن تتجاوز حدود الشكل والظاهر إلى أن تحمل ملامح انفعالية وشعورية، فالشاعر لا يجمع بين الأشياء دون أن تكون هذه الأشياء قادرة على تجسيد موقف معين يريد الشاعر أن يبرزه.

وقد بالغ ڤاغنر عندما قال بأن الشاعر الجاهلي لم يلجأ إلى الوصف الحسي لحدة المعاينة التي يتصف بها، ولكن لأن الأشياء الموصوفة كانت معروفة لدى السامع معرفة تامة.(٤٨)

---

(٤٥) Wagner, p. 177.

(٤٦) ضيف، *العصر الجاهلي*، ص ص٢٢٠-٢٢١؛ وحسين الحاج حسن، *أدب العرب في عصر الجاهلية* (بيروت: المؤسسة الجامعية، ١٩٨٤م)، ص ص٤٨-٥١.

(٤٧) محمد غنيمي هلال، *النقد الأدبي الحديث* (بيروت: دار الثقافة دار العودة، ١٩٧٣م)، ص٤٤٤.

(٤٨) Wagner, p. 177.

وإذا كان هذا القول صحيحًا فإن ذلك يعني انعدام الفرق بين الشاعر والسامع، فالإنسان البدوي لم يكن يعرف مثلاً أن امرأ القيس سيشبه الثور الوحشي بالأسير المكردس، أو أن علقمة سيشبه الإبريق بالظبي، إن كل هذه الأشياء تحمل دلالات نفسية ومعنوية كما تحمل دلالات حسية، وإذا كان السامع عالمًا بالشيء الموصوف، فكيف يمكن له أن يكون عالمًا بالأحداث التي يصفها الشاعر. صحيح أن هناك خيوطًا مشتركة في وصف الأحداث عند الشاعر الجاهلي وذلك في وصفه لمشهد حمار الوحش وبقرة الوحش وغيرهما، لكن هذه المشاهد تختلف في غاياتها ووظائفها من قصيدة لأخرى.

ويطرح ڤاغنر بعض الأسئلة المتصلة بواقعية الشعر الجاهلي، فيقول: «إن القضية هي فيما إذا كان الشاعر في وصفه لمشهد الحب أو لمشهد الصيد قد عايش هذه المشاهد على الحقيقة، أو فيما إذا كانت الأوصاف الممنوحة للناقة أوصافًا صادقة؟» فكل هذه الأسئلة لم يجب عنها، فڤاغنر يشير إلى أسماء النساء في النسيب وأسماء الأماكن التي يذكرها الشعراء ويتخذون منها أمثلة لفحص واقعية الشعر الجاهلي.(٤٩)

وتبدو هذه التساؤلات التي يقدمها ڤاغنر على درجة كبيرة من الأهمية، فالنسيب ومشهد الصراع والناقة عناصر أساسية في القصيدة الجاهلية، لكن الأمر هنا يتصل بالمعايشة الحقيقية لهذه الأشياء، فليس من السهل أن يتحدث المرء عن طبيعة المعايشة دون أن يكون الأمر متصلاً بكيفية التعبير عن هذه المعايشة، فڤاغنر يشك في أسماء النساء التي ترد في النسيب. إن هناك دلائل في أن بعض أسماء النساء في مقدمات القصائد الجاهلية تحمل دلالات رمزية وأسطورية، مثل فاطمة في نونية المثقب العبدي،(٥٠) وسمية عند الحادرة،(٥١) وأسماء عند الحارث بن حلزة،(٥٢) وبهذا ربما يحمل التفسير الواقعي والحرفي للأشياء في القصيدة الجاهلية دلالات سلبية.

---

(٤٩) Ibid.

(٥٠) انظر: موسى ربابعة، «قراءة في نونية المثقب العبدي،» *مجلة جامعة الملك سعود*، الآداب، م٤، ع٢ (١٤١٢هـ/١٩٩٢م)، ص ص٤٥١-٤٧٢.

(٥١) عبدالرحمن، *الصورة الفنية*، ص ص٢٠٠-٢٠٥.

(٥٢) أحمد الربيعي، *الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحاضر* (النجف الأشرف: مطبعة النعمان، ١٩٧٣م)، ص١٨.

ويرى فاغنر أن أسماء الأماكن التي يوردها الشاعر الجاهلي في الأطلال أسماء وهمية غير واقعية، حتى لقد ذهب به الظن إلى أبعد من ذلك، إذ يرى أن بعض أسماء الأماكن لم تذكر إلا ليستقيم الوزن والقافية.(٥٣) إن هذا الأمر يجرد الشعر الجاهلي من قيمته الفنية، فهل كان الشاعر الجاهلي الذي صاغ قصائد طويلة عاجزًا عن أن يأتي بالقوافي والأوزان؟ إن المكان جزء أساسي من أجزاء التجربة الشعرية الجاهلية، ومن الأمثلة على ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

لِمَنْ طَلَلٌ كالوَحْيِ عافٍ مَنَازِلُه عَفَا الرَّسُّ منه فالرُّسَيْسُ فعاقِلُه
فقُفٌ فَصَارَاتٌ فأكنَافُ مَنْعِجٍ فَشَرْقِيُّ سَلْمَى حَوْضُه فأجاوِلُه
فَهَضْبٌ فَرَقْدٌ فالطَّوي فَثَادِقٌ فوادِي القَنَانِ حَزْنُه فَمَدَاخِلُه(٥٤)

تحتوي هذه الأبيات على أسماء أماكن كثيرة جدًّا، فهل كان الشاعر مغرما بأن يسوق هذه الأسماء للأماكن دون أن تكون مرتبطة بتجربته الشعورية، إن الشاعر لم يكن ليحتفل بالجغرافيا، أي أنه لم يهتم بالمكان اهتمامًا جغرافيًّا، وإنما كان اهتمامه بالمكان لارتباطه العميق بعاطفته، حتى يصبح هذا المكان جزءًا من تاريخ الإنسان ووجدانه.

وقد جعل ڤاغنر العرف konvention سببًا أساسيًّا في التزام الشاعر بإعادة الواقع، «فالعرف قد سبب صعوبات للشاعر الذي لديه خبرات تقع خارج الموضوعات التقليدية، بحيث إنه لم يستطع أن يعبر عنها.»(٥٥) ولذلك فإن العرف كان سببًا من الأسباب التي حدَّتْ من قدرة الشاعر على الابتكار والإبداع. ولكن العرف لا يمكن أن يكون سببًا أساسيًّا في التقليل من قدرة الشاعر على تصوير الأشياء التي يتعامل معها. وإن هذا المقياس لا يمكن أن يكون مقياسًا صائبًا في كثير من الأحيان، إذ إن الشاعر يمكن أن يكون مبدعا حتى في إطار التقليد الشعري، ولكن كيف يفسر ڤاغنر خروج الشعراء الصعاليك وبعض شعراء هذيل على بناء القصيدة وعلى العرف.

ولكن ڤاغنر لم يبالغ في نفي الخيال عن الشعر الجاهلي كما فعل تلميذه هاينريشس الذي نفى الخيال عن الشعر الجاهلي نفيًّا قاطعًا، فقد رأى ڤاغنر أن الشاعر الجاهلي استطاع

(٥٣) Wagner, p. 179.

(٥٤) *ديوان زهير*، ص ص١٢٦-١٢٧.

(٥٥) Wagner, p. 180.

أن يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال في بعض الأحيان، فيقول: «إن الخيال لم يغب عن الشعر الجاهلي بشكل مطلق كما زعم هاينريشس والدليل على ذلك أن الخيال يكون موجودًا عندما تبدأ الحيوانات بالحديث مثل حديث الرجل مع الحية عند النابغة الذبياني، وحديث امرىء القيس مع الذئب.»(٥٦)

إن إعتراف ڤاغنر بعدم غياب الخيال كليًّا عن الشعر الجاهلي قد قاده إلى تقديم بعض الأدلة التي تظهر موضوعيته إلى جانب انعدام الموضوعية عند هاينريشس. فقد احتوى الشعر الجاهلي على بعض المشاهد التي يتساوى في اكتشاف عنصر الخيال فيها كل من الدارس العربي والغربي، ومن الأمثلة على ذلك مخاطبة كل من عنترة وعامر بن الطفيل لحصانيهما. فهذه أمثلة تشير إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع موضوعه واختراق حدود الواقع وتجاوزها، يقول عنترة مثلاً:

ما زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ ... وَلَبَانِهِ حتَّى تَسَرْبَلَ بالدَّمِ
فازورَّ مِنْ وقعِ القَنَا بِلَبَانِهِ ... وشكا إليَّ بعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ
لو كانَ يَدْرِي ما المُحَاوَرَةُ اشتكى ... أو كانَ يَدْرِي ما جَوابُ تَكَلُّمِي(٥٧)

ويقول عامر بن الطفيل:

وَقَدْ عَلِمَ المَزْنُوقُ أني أكُرُّهُ ... عَشِيَّةَ فَيْفِ الرِّيحِ كَرَّ المُشَهَّرِ
إذا ازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ الرِّمَاحِ زَجَرْتُهُ ... وقُلتُ له ارجِعْ مُقْبِلاً غيرَ مُدْبِرِ
ألستَ تَرَى أرْمَاحَهُم فِيَّ شُرَّعَاً ... وأنتَ حِصَانٌ مَاجِدُ العِرْقِ فاصبرِ(٥٨)

إن هذه الشواهد دليل حقيقي على قدرة الشاعر الجاهلي على الحديث عن الأشياء التي يتعامل معها بأسلوب غير واقعي، فالشاعر لديه القدرة على استنطاق الأشياء التي يستحضرها في شعره، فهو لا يصف حصانه وصفًا خارجيًّا، وإنما يتغلغل في نفسية هذا الحصان الذي عده مماثلاً له يناجيه ويبوح له.

---

(٥٦) Ibid., p. 182.

(٥٧) *ديوان عنترة بن شداد*، ص ص٢١٧-٢١٨.

(٥٨) عامر بن الطفيل، *ديوان عامر بن الطفيل* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٣م)، ص ص٦١-٦٢. والمزنوق: فرسه؛ فيف الريح: مكان كانت الوقعة فيه وهو يوم من أيام العرب.

وبعد ذلك ينتقل فاغنر إلى معالجة قضية أساسية تتصل بالخيال اتصالاً وثيقًا وهي قضية الحديث عن العاطفة والمشاعر في الشعر الجاهلي، فحسب رأي يعقوبي أن وصف العاطفة في الشعر الجاهلي قليل جدًّا،(٥٩) «فبدلاً من الوصف المباشر للحالة النفسية يبرز الشاعر الأثر النفسي، فالشاعر بدلاً من أن يصف الحزن يصف الدموع، وبدلاً من أن يصف ألم الحب يصف التعب وعدم النوم، بالإضافة إلى ذلك فإن اللغة العربية قد هيأت للشاعر مفردات يستطيع من خلالها أن يصف مشاعره بصورة مباشرة، فقد وجدت كلمات كثيرة للحب وللشوق وللخوف وللعزاء وللفخر.»(٦٠)

إذا كانت يعقوبي قد قالت بأن الالتفات إلى العاطفة كان قليلاً جدًّا في الشعر الجاهلي، فإن فاغنر وقف موقف المنصف من هذا الموضوع، وقدم أمثلة كثيرة على قدرة الشاعر الجاهلي على تصوير عواطفه ومشاعره من خلال عنصري الاستعارة والتشبيه، وكذلك اتخاذ الشعراء لبعض عناصر الطبيعة رموزا لمشاعرهم، ومن هنا يمكن للمرء أن يدرك درجة الموضوعية التي يتحلى بها فاغنر بالقياس إلى أحكام غيره من المستشرقين.

إن هناك أمثلة كثيرة في الشعر الجاهلي استطاعت أن تعكس الجانب الوجداني والعاطفي للشاعر، فإذا كانت يعقوبي ترى أن وصف العاطفة قليل في الشعر الجاهلي، فإن هذا يدلل على أن استقراء يعقوبي للشعر الجاهلي كان استقراء ناقصًا، في نظر فاغنر، فقد عَبَّر الشعراء عن عواطفهم بطرق مباشرة وغير مباشرة، يقول عنترة:

طالَ الثَّواءُ على رسُومِ المَنْزِلِ ... بينَ اللَّكيكِ وبينَ ذاتِ الحَرْمَلِ
فوقفتُ في عَرَصَاتِهَا مُتَحَيِّرًا ... أَسَلُ الدِّيارَ كفِعْلِ مَنْ لم يَذْهَلِ
لَعِبَتْ بها الأنواءُ بعدَ أنيسِها ... والرَّامِساتُ وكلُّ جَوْنٍ مُسْبِلِ
أفَمِنْ بكاءِ حَمَامَةٍ في أيكَةٍ ... ذَرَفَتْ دموعُكَ فوقَ ظَهرِ المِحْمَلِ(٦١)

---

(٥٩) Wagner, p. 183.

(٦٠) Ibid.

(٦١) *ديوان عنترة بن شداد*، ص ص٢٤٦-٢٤٧. اللكيك وذات الحرمل: موضعان؛ الأنواء: جمع نوء أي نزلت بالديار أمطارها؛ والرامسات: الرياح؛ الجوف: الأسود من السحاب؛ المسبل: المنسكب بالمطر؛ الفضفض: ما انقطع سلكه، أي تفرق وتساقط.

وقول امرىء القيس:

غَشِيتُ ديارَ الحيِّ بالبَكَراتِ فعارِمَةٍ فبُرقُةِ العِيَرَاتِ
فَغَولٍ فَحَلِّيتٍ فَنَفءٍ فَمَنْعِجٍ إلى عاقِلٍ فالجُبِّ ذي الأَمَراتِ
ظَلِلتُ ردائي فوقَ رأسي قاعِدًا أعدُّ الحَصَى ما تَنْقَضِي عَبَرَاتي
أعِنِّي على التَّهَامِ والذِّكراتِ يَبِتْنَ على ذي الهَمِّ مُعْتَكِرَاتِ
بِلَيْلِ التِّمامِ أو وُصِلْنَ بِمِثْلِهِ مُقايَسَةً أيَّامُها نَكِرَاتِ(٦٢)

إن هذه الأمثلة تبرز قدرة الشعراء الجاهليين على تصوير عواطفهم في مواطن كثيرة من القصيدة، فالحس الإنساني والانفعالي يبرز بصورة جلية في حديث الشاعر عن الطلل والظعائن وغيرها من المشاهد، فإذا كان الشاعر قد أظهر قدرة على التغلغل في نفسية الحيوان، فإنه قادر أيضًا على أن يعبر عن عواطفه ويصورها بصورة فاعلة ومؤثرة.

* * * *

تبدو مواقف المستشرقين من الخيال في الشعر الجاهلي متباينة ومتعددة لا يختلف عنهم إلا ڤاغنر، ويبدو أن ذلك يعود إلى طبيعة فهم هؤلاء المستشرقين إلى الخيال، فإذا كان رودوكناكيس يعترف بأن الخنساء قد مثلت بعض صور الخيال في الشعر الجاهلي، فإن هاينريشس يرى أن الخيال غائب عن هذا الشعر، ويعيد ذلك إلى أن الشعر الجاهلي لم يعرف الأساطير والرموز كما عرفها الشعر اليوناني. أما يعقوبي فقد أبرزت من خلال مناقشتها للصورة الشعرية واقعية هذه الصور وعشوائية ترتيبها والتطابق الخارجي بين أجزائها. أما ڤاغنر فقد كان أكثر اعتدالا، فعلى الرغم من تأكيده واقعية الشعر الجاهلي إلا أنه لم ينكر وجود الخيال في هذا الشعر، وقد استطاع أن يثبت ذلك من خلال الأمثلة الشعرية التي قدمها.

إن اتهام الشعر الجاهلي بأنه شعر يعوزه الخيال قد جعل بعض الباحثين يعيدون ذلك إلى قصور العقل الجاهلي، فلقد صور «العقل العربي في صورة ساذجة تخلو من الربط

---

(٦٢) *ديوان امرىء القيس*، ص ص٧٨-٧٩. البكرات: جبيلات بطريق مكة؛ البرقة: أرض فيها حجارة ورمل؛ العيرات: مواضع الأعيار أي حمر الوحش؛ عارمة، موضوع؛ عاقل: جبل؛ الأمرات: الأعلام وهي الجبيل الصغير؛ معتكرات: دائمات، نكرات: شديدات منكرات.

والـوحـدة، وينسجم هذا مع قضايا أخرى مسرفة عن سطحية العقل العربي في العصر الجاهلي، هذه السطحية التي تجعله يقف — فيما يقولون — عند ظواهر وعوالم حسية لا يتجاوزها في كثير، ويروح النقاد يستشهدون لقضاياهم من خلال معلومات خارجة عن البيئـة، هذه المعلومات تؤكد — عندهم — فكرة التناول الحسي؟ وتمزق جوانب التفكير والبساطة، مع أن الشاعر في العصر الجاهلي يصور قمة التفكير العربي، وقد ظهر في نهاية هذا العصر القرآن الكريم. »[٦٣]

وليس هناك من شك في أن الحسية والواقعية ومطابقة الواقع، وتركيبة العقل العربي، التي لم تستطع أن تتجاوز الواقع كلها اتهامات وجهت إلى الشعر الجاهلي، وظلت تقلل من قيمة النظر إليه على أنه فن شعري، حتى إن كثيراً من الدارسين اتخذوا من الشعر الجاهلي وثـائق تاريخية للتعرف على طبيعة الحياة العربية قبل الإسلام، وذلك مثلما فعل كثير من المستشرقين الذين لم يتعاملوا مع الشعر الجاهلي على أنه فن. ففي ألمانيا ظلت هذه النظرة إلى الشعر الجاهلي موجودة حتى جاءت دراسة ريناته يعقوبي التي حاولت أن تدرس بناء القصيدة دراسة فنية مستقلة عن ظروفها الاجتماعية والتاريخية.

إن الاقتصار على النظرة الواقعية للشعر الجاهلي كانت قد دفعت هاينريشس إلى نفي الخيال عن هذا الشعـر؛ لأن شيوع فكـرة سذاجة العقل العربي وبساطته وسطحيته قد أسهمت في ترسيخ قناعات نفر من المستشرقين ودفعتهم إلى إنكار الخيال في الشعر الجاهلي، و «لكن الشعر الجاهلي يمكن أن يدرس بمعزل عن فكرة الموضوعات التقليدية، وبعبارة أخرى بمعزل عن فكرة السذاجة العقلية التي تمليها البيئة الخارجية على عقول الباحثين، فالشاعر ليس مرآة بيئته وعقل الشاعر ليس سلبيًّا موقوفًا على تمثيل عناصر خارجية. الشاعر الجاهلي قد يبدو أروع وأعمق مما نتصور لأول وهلة. »[٦٤]

ومن خلال هذا التصور يمكن أن يعاد النظر في الأوصاف والتفصيلات التي كان الشاعر الجاهلي يمنحها للأشياء التي يصفها. فالعناية الدقيقة بوصف الناقة والحمار الوحشي والثور الوحشي والقطاة ومشاهد الصيد كلها أشياء تتصل بالواقع الجاهلي، وهي مشاهد

---

(٦٣) ناصف، *دراسة*، ص ص٢٣٣-٢٣٤.

(٦٤) ناصف، *دراسة*،ص٢٣٥؛ وانظر: صفدي وحاوي، *موسوعة*، جـ١، ص٢٥.

يومية حياتية لا تنفصل عن ذات الشاعر، لكن هل يعيد الشاعر الواقع إعادة حرفية؟ إن هناك معتقدات وأساطير وخرافات ورموزًا تكمن وراء مثل هذا الوصف «وإذا كان هاينريشس يعتقد بغياب هذه العناصر عن الشعر الجاهلي، فإن هناك دراسات أثبتت وجود الأساطير في هذا الشعر.»(٦٥)

وفي ضوء هذه المناقشات التي تمت في هذا البحث، فإن الإنسان لا يستطيع أن ينكر وجود الخيال في الشعر الجاهلي، ولكن هذا لا يلغي بأية صورة من الصور الجانب الواقعي لهذا الشعر، فالشعر له صلة بالواقع، لكن التعبير عن هذا الواقع يكشف طبيعة الفن الشعري التي تلجأ إلى أن تجعل عناصر النص الشعري متفاعلة ومترابطة، وتكشف عن قدرة الشاعر على التعامل مع موضوعه تعاملاً فنيًا.

فكيف يمكن للمستشرقين الذين ينكرون وجود الخيال في الشعر الجاهلي أن يفسروا مدرسة الصنعة(٦٦) التي يمثلها شعراء كبار كانوا يدققون في أشعارهم ويعيدون النظر فيها، إن هذه المدرسة تمثل ذروة الفن الشعري وقمة التطور في التصوير الخيالي.

ملحق يعرف بالمستشرقين الذين تناولتهم الدراسة

١ - رودوكناكيس (١٨٧٦-١٩٤٥م)

من أهم أعماله نشر ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات وترجمته إلى اللغة الألمانية، وله تحقيق *معاني الشعر* لابن قتيبة والخنساء ومراثيها، ونصوص سبئية قديمة.

مزيدًا من المعلومات عن إنتاجه: نجيب العقيقي، *المستشرقون* (القاهرة: دار

---

(٦٥) انظر على سبيل المثال: عبدالفتاح محمد أحمد، *المنهج الأسطوري في الشعر الجاهلي دراسة نقدية* (بيروت: دار المناهل، ١٩٧٨م)، ص١٤٩ وما بعدها.

(٦٦) انظر: محمود عبدالله الجادر، *شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية* (بغداد: دار الرسالة، ١٩٧٩م)، ص١٥١ وما بعدها؛ ويوسف خليف، *دراسات في الشعر الجاهلي* (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١م)، ص٨٨ وما بعدها؛ أحمد، *دراسات*، ص ص٧٩-١٥٩؛ وسعد إسماعيل شلبي، *الأصول الفنية للشعر الجاهلي* (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٧م)، ص ص٩٠-٩٥.

المعارف، ١٩٦٥م)، ص٦٣٨؛ وعبدالرحمن بدوي، *موسوعة المستشرقين* (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩م)، ص ص١٩٠-١٩٣.

٢ ـ فولفهارت هاينريشس

مستشرق معاصر ولد عام ١٩٤١م وأكمل دراسته في معهد الاستشراق في جامعة جيسن، وكانت أهم أعماله «الشعر العربي والشعرية اليونانية» الذي صدر في عام ١٩٦٩م عن معهد الاستشراق في بيروت، وله مجموعة من المقالات والأبحاث القيمة تدور في معظمها حول النقد والبلاغة عند العرب، ومن أهم دراساته الصنعة في الأدب العربي نشرها في كتاب الأبحاث العلمية الإسلامية المهدى إلى ف. ماير في عيد ميلاده الستين عام ١٩٧٤م، يد الشمال بحث موسع في الاستعارة نشره في مجلة «مقالات حول علوم الشرق،» سنة ١٩٧٧م. الاستعارة والبديع ومصطلحاتهما في النقد العربي القديم نشر في مجلة تاريخ «العلوم العربية الإسلامية» في العدد ١، سنة ١٩٨٤م، ص ص١٨٠-٢١١. وله بحث بعنوان: «الترابط القديم بين الخيال والشعر عند العرب» في مجلة «الدراسات الشرقية الألمانية،» العدد ١٢٨، سنة ١٩٧٨م، ص ص٢٥٢-٢٩٨.

٣ ـ ريناته يعقوبي

مستشرقة معاصرة، ولدت عام ١٩٣٦م وكانت أطروحتها للدكتوراه عن جملة الشرط والتعبير الشرطي في القرآن الكريم، وقد اشتهرت بكتابها «دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة» الذي نشر عام ١٩٧١م ولها مجموعة كثيرة من المقالات حول الأدب العربي القديم، مثل: «بدايات شعر الغزل العربي، أبو ذؤيب الهذلي،» نشر في مجلة «الإسلام،» العدد ٦١، سنة ١٩٨٤م، ص ص٢١٨-٢٥٠؛ «شريحة الناقة في قصيدة المدح» في مجلة «الأدب العربي» في العدد ١٣، سنة ١٩٨٢م، ص ص١-١١؛ «الزمن والحقيقة في النسيب العربي،» نشرتها في مجلة «الأدب العربي،» العدد ١٦، ١٩٨٥م، ص ص١-١٧؛ الشعر والكذب في نظرية النقد العربي، مجلة «الإسلام،» عدد ٤٩، سنة ١٩٧٢م، ص ص٨٥-٩٩. تعمل الآن مديرة لمعهد الاستشراق في ساربروكن في ألمانيا.

٤ ـ ايڤالد ڤاغنر

مستشرق معاصر ولد عام **١٩٢٧**م وحصل على الدكتوراه من جامعة هامبورج عام **١٩٥١**م، وهو أستاذ للدراسات السامية والإسلامية في جامعة جيسن في ألمانيا. من أشهر مؤلفاته: «أبو نواس، دراسة حول الأدب العربي في العصر العباسي المبكر.» ثم له تحقيق ديوان أبي نواس، والمناظرات الشعرية العربية أصدره عام **١٩٦٣**م. وقد ألف كتابًا مهما حول الشعر العربي يتألف من جزأين: الأول عن الشعر الجاهلي والثاني عن العصر الإسلامي والأموي والعباسي صدر عام **١٩٨٧**م؛ وبالإضافة إلى ذلك فإنه مهتم باللغة المهرية وله بعض المقالات والكتب عنها.

* أخذت هذه المعلومات عن حياة هؤلاء المستشرقين من الببليوغرافيا التي يعدها الزميل تركي المغيض عن المستشرقين الألمان المعاصرين وأهم أعمالهم.

Imagination in Pre-Islamic Poetry in the Studies of Some German Orientalists

Mousa Rababh
Associate Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan

Abstract. This paper tries to face an important issue, namely the question of imagination in the pre-Islamic poetry dealt with in the studies of some German orientalists. It reviews the major opinions these orientalists (e.g., Heinrichs, Jacobi and Wagner) adopted as to this question, in an attempt to counter them by referring to various examples taken from pre-Islamic poetry, and to Arabic studies which concerned themselves with this aspect. This study points out that orientalists vary in their positions concerning this issue: some ascribe superficiality to this poetry, some absolutely deny any kind of imagination in it, and others admit that perhaps a few examples of it may exhibit imagination. The study also points out that such positions adopted by orientalists cannot be viewed as strange because for a long time they consider this poetry as being a document by which the life-nature of the Arabs of the pre-Islamic period can be realized on all different levels, and not as being a sort of art.