جامعة النَّجاح الوطنيَّة
كليَّة الدّراسات العليا

# سلطة اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا

إعداد
خالد فريد مصطفى عياش

إشراف
أ. د. إحسان الديك

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها،
من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين.

2023

# سلطة اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا


**إعداد**

**خالد فريد مصطفى عياش**


**نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2023/12/07م، وأجيزت:**

| | |
|---|---|
| أ. د. إحسان الديك | |
| المشرف الرئيسي | التوقيع |
| أ. د. غيثاء قادرة | |
| الممتحن الخارجي | التوقيع |
| أ. د. خليل عودة | |
| الممتحن الداخلي | التوقيع |
| د. عبد الخالق عيسى | |
| الممتحن الداخلي | التوقيع |

جامعة النَّجاح الوطنيَّة
كليَّة الدّراسات العليا

# سلطة اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا

إعداد
خالد فريد مصطفى عياش

إشراف
أ. د. إحسان الديك

بناء على تعليمات منح درجة الدكتوراه الصادرة عن مجلس عمداء جامعة النجاح فقد تم نشر البحث المستل من الأطروحة:

عياش، خالد فريد مصطفى، والديك، إحسان يعقوب. ( 2023 ). تجليات نمط الأم الأولى في معلقة امرئ القيس. مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 87 ، 71 – 88 . مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/1424719

## الإهداء

إلى أبي العزيز الذي حثّني على العمل الدؤوب، وفرش لي طريق النجاح بالورود

إلى أمّي الغالية؛ الأرض المعطاءة، والوطن الدّافئ والحنون

إلى زوجتي ورفيقة دربي التي ضحّت من أجلي، وصبرت في سبيل تحقيق أحلامي

إلى طفلتي الحبيبة: نايا، وطفلي الجميل: يمان

إلى إخوتي وأخواتي الأعزّاء

إلى كلّ من وقف بجانبي وساندني في رحلتي العلميّة والعمليّة

أهدي هذه الدراسة

## الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز هذه الدراسة، فأمدّني بالقوّة والطاقة، ووفّر لي الظروف المناسبة، وأزال من طريقي العقبات.

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور إحسان الديك، الذي وجّهني إلى اختيار هذا الموضوع، ورفدني بما عنده من أدب غزير، وعلم وافر، ولم يبخل عليّ بملاحظاته القيّمة، وآرائه السديدة، فجزاه الله عنّي خير الجزاء.

وأتوجّه بالتقدير والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة؛ لما بذلوه من جهود مباركة، كان لها دور بارز في ولادة هذه الدراسة، وخروجها إلى الحياة.

**الإقرار**

أنا الموقع أدناه مقدم الأطروحة التي تحمل عنوان:

## سلطة اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الأطروحة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الأطروحة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالب: خالد فريد مصطفى عساسي

التوقيع:

التاريخ: ٧ / ١٢ / ٢٠٢٠م

# فهرس المحتويات


الإهداء ..... د

الشكر والتقدير ..... هـ

الإقرار ..... و

فهرس المحتويات ..... ز

فهرس الملاحق ..... ط

الملخص ..... ي

المقدمة ..... 1

**الفصل الأول: مفهوم اللاوعي الجمعي وأثره في إبداع المعلقات ..... 6**

1.1 اللاوعي الجمعي والأنماط الأولية ..... 6

1.1.1 اللاوعي الجمعي ..... 6

1.1.2 الأنماط الأولية ..... 10

1.2 دور اللاوعي الجمعي في تفسير الإبداع عند شعراء المعلقات ..... 17

1.3 بواعث استدعاء مخزون اللاوعي الجمعي عند شعراء المعلقات ..... 26

1.3.1 أزمة غموض المصير ..... 27

1.3.2 أزمة الحرب ..... 30

1.3.3 أزمة الجدب ..... 33

1.4 إبداع شعراء المعلقات من اللاوعي الجمعي إلى الوعي الذاتي ..... 39

**الفصل الثاني: اللاوعي الجمعي في لوحات المعلقات ..... 51**

2.1 اللاوعي الجمعي في لوحات الوقوف على الأطلال ..... 51

2.1.1 البكاء على الأطلال ..... 53

2.1.2 تقديم التحية للأطلال والدعاء لها ..... 60

2.1.3 الكتابة والأطلال ..... 64

2.1.4 الوشم والأطلال ..... 66

2.2 اللاوعي الجمعي في لوحات الرحلة ..... 69

2.2.2 رحلة الظعائن ..... 75
2.2.2 رحلة الشاعر الفردية ..... 81
2.3 اللاوعي الجمعي في لوحات الصيد ..... 96
2.4 اللاوعي الجمعي في لوحات السيل ..... 104
**الفصل الثالث: اللاوعي الجمعي في أغراض المعلقات ..... 113**
3.1 اللاوعي الجمعي في الفخر ..... 113
3.1.1 الفخر بالبطولة الفردية ..... 114
3.1.2 الفخر بالبطولة الجماعية ..... 120
3.1.3 الكرم والضيافة ..... 126
3.1.4 المفاخرة بالمجد القديم والنسب العريق ..... 129
3.2 اللاوعي الجمعي في المدح ..... 131
3.3 اللاوعي الجمعي في الحكمة ..... 142
3.4 اللاوعي الجمعي في وصف الخمر ..... 151
**الفصل الرابع: الأنماط الأولية في شعر المعلقات ..... 164**
4.1 نمط الأم الأولي ..... 164
4.1.1 الأم الحبلى والمرضع ..... 183
4.1.2 الأم البيضة ..... 186
4.1.3 الأم الظبية ..... 189
4.1.4 الأم النخلة ..... 192
4.2 نمط الطفل ..... 194
4.3 نمط القربان ..... 200
الخاتمة ..... 208
المصادر والمراجع ..... 213
الملاحق ..... 231
ملحق (أ) شهادة قبول نشر البحث المستل من الأطروحة ..... 231
Abstract ..... b

# فهرس الملاحق

ملحق (أ) شهادة قبول نشر البحث المستل من الأطروحة .....231

# سلطة اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا

**إعداد**

**خالد فريد مصطفى عياش**

**إشراف**

**أ. د. إحسان الديك**

## الملخص

يشبه العقل البشري بحرًا واسعًا، يمثّل الوعي سطحه الخارجي، أما اللاوعي الجمعي فيقبع في أسفله، حيث توجد الكنوز الدفينة، والدرر الثمينة، وكلما انخفض الغوّاص كثيرًا في أعماق هذا البحر؛ فإن مقدار الخيرات التي يجنيها يزداد أضعافًا مضاعفة، وعلى الباحث الذي يرغب في إدراك مفهوم اللاوعي الجمعي أن يتعمّق في أفكار عالم النفس السويسري (كارل يونغ)، وإذا أراد التمكن من هذا المفهوم أكثر فأكثر؛ فعليه أن ينبش ما في الموروث العالمي القديم، ويفتّش في أساطير الأمم الغابرة.

والحقيقة التي تُقال: إن شعر المعلقات يكشف عن تأثُّر الجاهليين باللاوعي الجمعي، ولا غرابة في ذلك، فالحقبة الجاهلية قريبة من الحقب الأولى، والشاعر الجاهلي يكاد يكون صورة طبق الأصل عن سلفه البدائي.

ولقد كشفت هذه الدراسة عن دور اللاوعي الجمعي في تفسير العملية الإبداعية عند شعراء المعلقات، وتطرقت إلى البواعث التي أدت إلى استدعاء مخزون اللاوعي الجمعي لديهم، وتتبعت آلية إبداعهم من اللاوعي الجمعي وصولًا إلى الوعي.

وأثبتت الدراسة أن اللاوعي الجمعي مسؤول عن تشابه مضامين اللوحات الشعرية في المعلقات، فلا يوجد بون شاسع بين الشعراء في وقوفهم على الأطلال، ولا أثر لاختلاف ظاهر بينهم في حديثهم عن الرحلة. فامرؤ القيس كان أكثرهم قربًا من الموروث البدائي القديم، فرحلة الصيد في معلقته لها نظير عند القدماء، أما لوحة السيل فهي امتداد للطوفان في ملحمة جلجامش.

ومن يطّلع بتأنٍ على ما ورد في المعلقات، يستنتج أن مفرداتها أو عبارتها قد تأثّرت بالملاحم والأساطير القديمة، ويخلص إلى أن الأغراض الشعرية الموجودة فيها من فخر، ومدح، وحكمة، ووصف للخمر، هي ذاتها الأغراض الموجودة في نصوص القدماء.

ويُلاحِظ –أيضًا– أن الأنماط الأولية أو النماذج البدئية ترددت على ألسنة شعرائها بكثافة، ومنها: الناقة، والأم، والطفل، والقربان، والعجوز الحكيم، والفرس، والبطل، والثور الوحشي، والوشم..

**الكلمات المفتاحية:** اللاوعي الجمعي، الفكر، الأساطير القديمة، المعتقدات البدائية، المشترك الإنساني، المعلقات.

**المقدمة**

عكف علماء النفس – منذ زمن قديم– على دراسة العقل البشري، والبحث في تكوينه؛ بغية فهم آلية تفكيره، وتحليل النتائج المترتبة عليه من تأمل، وفهم، واستنباط، وإدراك، واستنتاج، ومهما ظنّ الباحث أنه قد توصّل إلى معرفة تامة به؛ فإنه يُفاجَأ بأن هناك معلومات جديدة حوله لم يكن يعرفها، فهو معين لا ينضب، ومصدر ثريّ للدراسات والأبحاث.

ولمّا كانت النصوص الأدبية الحديثة صادرة عن عقل مبدع؛ فإن المنقّب الماهر الذي يأخذ على عاتقه نبش ما فيها من صور ورموز بصبر وأناة، يلمح وجود آثار للثقافات القديمة فيها، فالتعالق بين الجديد والقديم أمر حتميّ لا مناص منه.

وليس يخفى على أحد أن الإنسان الجاهلي أكثر التصاقًا من غيره بأساطير الأمم القديمة، فقد آمن بوجود عالم غيبي غير محدد المعالم، يزخر بكائنات خفية تمتلك قوى خارقة، أطلق عليها مسمّى (آلهة)، وراح يتقرب إليها بالصلوات والشعائر الدينية؛ ليظفر برضاها، ويتحاشى غضبها؛ ولذا فإن أدبه يعد مثالًا صادقًا على التأثُّر بالموروث القديم.

ومن هذا المنطلق توالت الدراسات التي تسلط الضوء على الشعر الجاهلي بعامة وشعر المعلقات بخاصة؛ للحفر في طبقات العقل الجاهلي وتحليل بنيته، وكانت نظريات التحليل النفسي ومدارسه خير معين للباحثين الذين اجتهدوا في إماطة اللثام عن عقلية الشعراء الجاهليين، وتوضيح الدوافع التي قادتهم إلى إبداع المعلقات التي تتربّع على عرش الشعر العربي، وتحتلّ قمّته.

ومما هو جدير بالذكر أن فكرة اللاوعي الجمعي التي عُنِي بها عالم النفس السويسري (كارل جوستاف يونغ)، ساعدت بشكل لافت للنظر في دراسة الإبداع الشعري، فقد أعادت أفكار المبدع الخلّاقة إلى الماضي المتوارث عبر المراحل البشرية المتلاحقة؛ لذلك فإن تطبيقها على شعر المعلقات يؤتي ثماره، فهي

تكشف عن أبرز النقاط التي يشترك فيها شعراء المعلقات وأسلافهم البدائيون، وتنبش عن آثار الأساطير والمعتقدات القديمة في الصور الشعرية المكرورة.

بناءً على ما سبق، فقد اعتمدت هذه الدراسة على فكرة اللاوعي الجمعي التي قامت على ما أُطلق عليه الأنماط الأولية أو النماذج البدئية، وحاولت أن تضع يدها على الهموم الإنسانية المشتركة التي تسللت إلى وعي شاعر المعلقة، فعبّر عنها في عمل إبداعي خالد.

فهذه الدراسة تنظر في الأغصان والفروع؛ لتصل إلى الجذور، فهي تبدأ بتحليل الصور الشعرية، ثم تقبض على الأنماط الأولية الموجودة فيها، وتفتّش عن جذورها في فكر المجتمعات القديمة بغض النظر عن اختلاف أجناسها وأعراقها ولغاتها، ولعل أهم نتيجة ترتّبت عليها، مفادها: أن ما جادت به قرائح شعراء المعلقات ليس حديث عهدهم، بل هو نتيجة لما تركته خبرات الحياة وتجاربها في نفوس البدائيين القدامى.

وتكمن مشكلة الدراسة في استكشاف تأثير اللاوعي الجمعي في شعر المعلقات؛ لذا فهي تجيب عن الأسئلة الآتية:

- هل أدى اللاوعي الجمعي دورًا بارزًا في عملية الإبداع الشعري؟
- كيف انتقلت موروثات الأمم القديمة إلى الوعي الجمعي الجاهلي؟ وكيف تمثلها الشاعر الجاهلي في المعلقات؟
- ما الأثر الذي تركته ملحمة جلجامش وأساطير الخلق في تكوين المعلقات؟
- لماذا تشابهت مضامين الصور واللوحات الفنية في شعر المعلقات؟
- ما أهم الأنماط الأولية التي تكررت في خيرة أشعار الجاهليين؟
- هل اتفق فكر الإنسان الجاهلي وفكر الإنسان البدائي القديم؟

ولم أدخر جهدًا في مطالعة عشرات الكتب والتنقيب في المواقع الإلكترونية؛ رغبةً في العثور على دراسة منفردة تحمل عنوان: "سلطة اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي: المعلقات أنموذجًا"، فلم أجد إلى ذلك سبيلا، وكل ما عثرت عليه هو دراسات متفرقة تناولت اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي بصورة خجولة، ولم تستفض في الحديث عن المعلقات، ومن أهمها:

دراسة محمد ناجح محمد حسين بعنوان: "الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي"، وهي رسالة ماجستير غير منشورة في جامعة النجاح الوطنية، عالجت دور اللاشعور الجمعي في الإبداع الشعري الجاهلي في مبحث قصير من الفصل الثاني، جاء في بضع صفحات، واقتصر فيه الباحث على نماذج محدودة من الشعر الجاهلي.

وانمازت دراستي عن الدراسة السابقة في كونها صبّت جلّ اهتمامها على المعلقات التي مثّلت صفوة الشعر الجاهلي، إضافة إلى أنها انحصرت في اللاوعي الجمعي الذي تمخّض عن علم النفس الحديث، وحاولت استخلاص أنماطه الأولية من الأبيات الشعرية، وكذلك تعمّقت في موروثات الأمم القديمة جميعها، ووقفت على المشترك بينها، وبرهنت بالأدلة المشبعة أن الهمّ الإنساني واحد، وإن اختلفت طرق التعبير عنه.

وهناك مجموعة من المصادر والمراجع التي كان لها فضل في إثراء هذه الدراسة، والوصول بها إلى النتائج القيّمة التي أظهرت سلطة اللاوعي الجمعي في شعر المعلقات، ويأتي في مقدمتها: دواوين شعراء المعلقات، و"علم النفس التحليلي" لكارل جوستاف يونغ، و" المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي" لعبد الفتاح محمد أحمد، و"الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام" لأحمد إسماعيل النعيمي، و"صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي" لإحسان الديك، و" قراءة ثانية في شعرنا القديم" لمصطفى ناصف، وغيرها من المصادر والمراجع ذات العلاقة بمقاصد هذه الدراسة.

واقتضت طبيعة الدراسة أن تكون مقسّمة إلى: مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، أما الفصل الأول، فكان بعنوان: "مفهوم اللاوعي الجمعي وأثره في إبداع المعلقات"، وقد بدأ بحديثٍ عن الجهود التي بذلها (يونغ) في بلورة مفهوم اللاوعي الجمعي، ثم سلط النور على دور اللاوعي الجمعي في تفسير العملية الإبداعية

عند شعراء المعلقات، فما اعتقدوا به من وجود قوى خارقة تمدّهم بالقول الشعري وصل إليهم من الرواسب الفكرية القديمة، وتناول البواعث التي استدعت مخزون اللاوعي الجمعي المكوَّن من الأنماط الأولية عند أولئك الشعراء، ففي لحظات التقلقل والأزمات يهيمن مضمون اللاوعي الجمعي على فكر الشاعر؛ فيبدع أعمالًا تفيض بالأحاسيس والمشاعر، وأخيرًا تتبّع آلية إبداع شعراء المعلقات من اللاوعي الجمعي إلى الوعي الذاتي، وفسّر القول في نوعي الإبداع من وجهة نظر يونغ، وهما: الإبداع السيكولوجي والإبداع الكشفي، واستقرّ إلى أن المعلقات هي ثمرة النوع الأخير.

وانقسم الفصل الثاني–"اللاوعي الجمعي في لوحات المعلقات"– إلى أربعة محاور، تطرق المحور الأول منها إلى اللاوعي الجمعي في لوحات الوقوف على الأطلال، واستعرض الثاني اللاوعي الجمعي في لوحات الرحلة، وتناول الثالث اللاوعي الجمعي في لوحات الصيد، أما الأخير فتخصص بحضور اللاوعي الجمعي في لوحات السيل، وقد تبين أن التراكيب والصور الشعرية التي تشكل تلك اللوحات مستقاة من تراث الأمم الغابرة.

وحمل الفصل الثالث عنوان: "اللاوعي الجمعي في أغراض المعلقات"، وفيه تركيز على الأغراض الشعرية الآتية: الفخر، والمدح، والحكمة، ووصف الخمر.

أما الفصل الرابع: "الأنماط الأولية في شعر المعلقات"، فتناول أهم الأنماط الأولية التي تكررت بوضوح في المعلقات، وهي على التوالي: نمط الأم الأولي الذي يقترن بالأرض مانحة الخصب والحياة، ونمط الطفل الذي يتصل بالقوى الخارقة، وأخيرًا نمط القربان.

وكانت الخاتمة تلخيصًا لأهم ما ورد في سطور الدراسة، ويمكن القول: إن النهر الذي نهل منه شعراء المعلقات ينبع من أفكار القدماء، فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان، وما يؤرق بال الشرقي هو ذاته الذي يشغل فكر الغربي.

ولا بدّ من الإقرار بالصعوبات التي واجهتها هذه الدراسة، فموضوع اللاوعي الجمعي في الشعر الجاهلي ليس سهلًا، بل يحتاج إلى معرفة واسعة بالمنهج النفسي، ويتطلب تدقيقًا جادًا في أفكار عالم النفس (يونغ) حول فكرة اللاوعي الجمعي، التي كانت النواة الأساسية لظهور النقد الأسطوري الذي بدا واضحًا في كتاب تشريح النقد لنورثروب فراي في الخمسينيات من القرن الماضي.

# الفصل الأول

# مفهوم اللاوعي الجمعي وأثره في إبداع المعلقات

## 1.1 اللاوعي الجمعي والأنماط الأولية

### 1.1.1 اللاوعي الجمعي

اهتمّ علماء النفس بتحليل العقل، والكشف عن الدوافع التي تتحكم بالسلوك الإنساني، وكان من ثمرة جهودهم تقسيمه إلى ثلاث مناطق، هي: منطقة الشعور، ومنطقة شبه الشعور أو ما وراء الشعور، ومنطقة اللاشعور أو اللاوعي، وقد تخصصت منطقة الشعور بالأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان عند اليقظة، وتعد منطقة شبه الشعور أو ما وراء الشعور مخزنًا لتجارب الماضي التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما، ولكنها صالحة للاستدعاء إلى حظيرة الشعور بالطرق والوسائل العادية كذكر الكلمات المنبّهة وتداعي المعاني، أما منطقة اللاشعور أو اللاوعي فهي تشبه شبه الشعور في أنها تدّخر بعض تجارب الماضي، ولكنها تخالفها في أن التجارب التي انحدرت إلى منطقة اللاوعي كانت عبارة عن رغبات مكبوتة، أو مخاوف هزت كيان النفس وزلزلت أركانها، أو آمال وطموحات لم يسمح لها نظام الحياة والقيود الاجتماعية بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلى حظيرة الشعور إلا بوسائل غير عادية، كما يحدث في أحلام النوم، وعند التنويم المغناطيسي، والتحليل النفسي، وفي حالات انفصام الشخصية، والخبل، والجنون (عبد القادر، د.ت، الصفحات 19-21).

وكان اللاشعور أو اللاوعي أساسًا متينًا قامت عليه مدارس التحليل النفسي، وقد ظهر عرضًا وبطريقة متناثرة في كتابات العلماء والفلاسفة والأدباء من أمثال: (هارتمان)، و(ليبنتز)، و(شوبنهاور)، و(روبرت لويس ستيفنسون) (القوصي، 1978، صفحة 343)، إلا أن البصمة الواضحة في مجال اللاوعي كانت للطبيب النمساوي سيجموند فرويد الذي تأثّر بمن سبقه، ولكنه أقام منهجه على فكرة الليبيدو (العامل

الجنسي) (حسن ح، 1996، صفحة 83)، فثمة رغبات جنسية مكبوتة منذ عهد الطفولة متأهّبة –دائمًا– لأن تشقّ طريقها إلى التعبير إذا تهيّأت لها الفرصة.

وبعد ذلك جاء كارل يونغ، فانتقد تشبُّث فرويد بالنظرية الجنسية في تفسير اللاوعي، يقول:" والحق أنه ما من مفكر أو باحث حيادي لا يقرّ فورًا بالأهمية الفائقة للخبرات والمنازعات الجنسية، لكنه لا يستطيع أبدًا أن يثبت أن الجنس هو الغريزة الأساسية الوحيدة والمبدأ الفاعل الوحيد في النفس الإنسانية، بل يسلّم أن النفس جهاز معقد إلى أبعد حدود التعقيد" (يونغ، 1992، صفحة 10)، وعليه، فإن العمليات النفسية لا يمكن أن تُعزى إلى هذه الغريزة أو تلك، فالغرائز جميعًا مكونات للنفس، مفسرات لها في الوقت نفسه.

وإذا كان فرويد أقرّ بوجود اللاوعي الشخصي الذي يتألّف من مادة منسية مكبوتة تنشأ في حياة الفرد، فإن يونغ ذهب إلى أبعد من ذلك عندما صاغ مصطلح اللاوعي الجمعي الذي يمثل مستودعًا يضمّ جماع التجارب الإنسانية التي وصلت إلينا عن طريق أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء، ولا عجب في ذلك، فإذا كانت دروس التطور البيولوجي قد أطلعتنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف، فلا بأس أن تكون هناك وراثة نفسية أيضًا، وهي وراثة اللاوعي الجمعي المشترك لدى الأفراد جميعًا بغض النظر عن تباعد المجتمعات واختلاف البلدان (سويف، 1959، صفحة 199).

فاللاوعي الجمعي قديم جدًا، نشأ بنشوء الإنسان البدائي، واستمر في هيمنته على عقلية الإنسان المعاصر، فإذا كان الأول يخشى الظلال المخيفة والأشباح الليلة، وتستولي عليه عفاريت المرض، أو يقع فريسة السحر، فإن الآخر يتوجّس من الأخطار المحيطة به، وتسيطر عليه أرواح الموتى، ويستخدم التمائم والتعاويذ خوفًا من الأرواح الشريرة، ولكن الفرق بينهما يبدو في طريقة النظر إلى الحوادث الملمّة بهما، وتسميتها بمسمّيات مختلفة.

وليس غريبًا أن يكون الفكر الإنساني متقاربًا في أنحاء العالم المتفرقة وفي سائر العصور؛ فالبشر لديهم الأعضاء الجسدية ذاتها، وغرائزهم متشابهة، ودوافعهم مشتركة، ولا يختلفون في نظرتهم إلى الكون من

حولهم، وإذا ظنّ الإنسان المعاصر أنه ارتقى بفكره وبلغ درجات عالية من التحضر؛ فإن الماضي يبقى قابعًا في عقله، ويظل سلفه البدائي يختبئ في أعماق نفسه.

فعلى سبيل المثال: لا يستطيع معظم الناس –في العصر الحديث– الامتناع عن التقاط الحجارة ذات اللون أو الشكل غير المألوف من غير أن يدروا لماذا يفعلون ذلك، فكأن الحجارة تحمل في ذاتها سرًّا حيًّا يسحرهم، ويمكن إرجاع هذا المعتقد إلى اللاوعي الجمعي الذي تسرب من موروثات الأمم القديمة، فقد جمع الناس الحجارة منذ بداية الزمان وراحوا يقدسونها؛ لأنها تحمل في أطوائها أسرار الحياة، وتمثل فكرة الخلود أفضل تمثيل، فالألمان القدامى اعتقدوا أن أرواح الموتى تتابع عيشها في حجارة قبورها، ويبدو أن عادة وضع الحجارة على القبور تنبع من الفكرة الرمزية القائلة: إن ثمة شيئًا أبديًّا خالدًا من الشخص الميت، يبقى دون أن يمسه الفناء، شيئًا يمكن أن يمثله الحجر على أفضل نحو (يونغ، 2012، صفحة 273).

ومن الأمثلة الأخرى التي تثبت هيمنة اللاوعي الجمعي على فكر الناس في وقتنا الحالي، ما نشاهده من احتفالات متكررة في مطلع كل عام جديد، فهذه الاحتفالات ترتد في أصولها إلى طقوس أسطورية بدائية، ففي بابل كانت احتفالات رأس السنة تشغل حيزًا من اهتمامات البشر الدينية، فقد كان الناس يتفرَّغون لمجموعةٍ من الطقوس تتركَّز حول إعادة تمثيل فعل الخلق الأول، والتكرار الدرامي للصراع البدئي الذي أنتج الأكوان، فكانت تجري تلاوة أسطورة التكوين على الملأ، ثم يجري تمثيلها دراميًّا من خلال مجموعة من الممثِّلين يتخذون أدوار الآلهة المتصارعة. وفي فارس كان الملك يقف في عيد النيروز، وهو رأس السنة الفارسية، ويُعلن للملأ من قومه: هذا يوم جديد من شهر جديد من سنة جديدة. وإن ما بلي من الوقت يجب تجديده، وهكذا اعتاد القدماء الاحتفال في أيام رأس السنة، وكانت هذه الأيام مناسبة للتطهُّر والتكفير والتوبة (السواح، 1996، صفحة 28).

فالفطرة الخالصة أو البدايات الأولى تبقى مختزنة في لا شعورنا على اختلاف الأزمنة والأمكنة واللغات، ويمثل اللاوعي الجمعي صوت الأجداد الآتي من الأعماق، يحمل معه طقوسهم وشعائرهم، وسنبقى نلتفت باشتياق إلى ذاك الصوت، ونحنّ إلى استرجاع سرّه الأول، على الرغم من خفوت أصدائه، وغموض معانيه، وتشظّيه في دروب الزمن السحيق التي سُدّت بجبال من القرون والأزمان (الديك، 2010، صفحة 2071).

ولا ينفكّ يونغ يدافع عن حقيقة تجذّر اللاوعي الجمعي في بينة الدماغ البشري، فهو يشدّد على أن حياة الوليد النفسية ليست صفحة بيضاء فارغة فراغًا مطلقًا، فالطفل يولد بدماغ حددته الوراثة مسبقًا؛ أي يتميّز بصفات وخصائص قبليّة ترتبط ببدايات الجنس البشري، بدلالة أنه يتصرّف إذا باغته ظرف خارجي تصرّفًا عفويًّا منبعثًا من غرائزه الموروثة، وليس تصرّفًا كيفيًّا خاضعًا لإرادته الشخصية (داكو، 1986، صفحة 326).

ويرى يونغ أن اللاوعي الجمعي يكشف عن نفسه عبر الرؤيا الإبداعية؛ لأنه يتجاوز الوعي الفردي المسؤول عن التفكير، فهو يحيا في الإنسان المبدع، ويتجلى في رؤى الفنان، ووحي المفكر، وتجربة المتصوف (يونغ، 1992، صفحة 14)، وكذلك في حالات الاضطرابات العقلية تطفو على سطح الوعي موضوعات تعجّ بتفاصيل الحياة التي عاشها الإنسان البدائي.

ويناقض يونغ نظرية فرويد التي تتكئ على أصلٍ متينٍ مفاده أن الأسطورة والحلم تعبير عن مكنونات العصر المكبوتة في لا وعي الفرد، وأنهما تعويض عن رغبات لم يُقيَّض لها إرضاء حقيقي، فالصور والخيالات المتبدّية في الأسطورة والحلم لم تكن في وعي الفرد الشخصي في يوم من الأيام، وإنما عاشت في اللاوعي الجمعي، ولكن انبثاقها كان من خلال الفرد مثلها في ذلك مثل التنفس، فالتنفس يحدث في كل فرد، ولكننا لا نستطيع تفسيره على المستوى الفردي، والصور المثيولوجية ليست ممتلكات فردية وإن كانت

تنبعث من خلال الفرد، ولكنها تستحوذ على البشر أكثر من كونهم يستحوذون عليها (السواح، 1996، صفحة 17).

ومع أن مفهوم اللاوعي الجمعي يكتنفه قدر من النزوع الصوفي أو اللاعقلاني، يجعله أقرب إلى التأملات الميتافيزيقية، فإن يونغ يؤكد أن هذا المفهوم ليس أمرًا تأمليًا أو فلسفيًا، ولكنه مفهوم "أمبريقي" يستند إلى الحواس والخبرات والتجارب العملية، ويفترض وجود غرائز، وعوامل فطرية قبليّة يتأثّر بها النشاط الإنساني، وذلك ما لا تستطيع الدراسات النفسية أن تنكره، فالإنسان يستبقي لا شعوريًا المناطق المعرفية ما قبل التاريخية التي عبّر عنها بشكل غير مباشر في الأسطورة (أحمد، 1987، صفحة 21).

ومجمل القول: إن العقل البشري عند كارل يونغ يعتمد على اللاوعي الجمعي الذي تشترك فيه الإنسانية كلها، دون تمييز في الثقافة أو العرق. إنه إرث نفسي يعجّ بالأساطير والخرافات والمعتقدات القديمة، فهو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين البدائيين، وهو الذي يتحكم في سلوك المبدعين، ويمكن الخروج بنتيجة فحواها أن اللاوعي الجمعي لم يكتسبه الإنسان اكتسابًا، بل صاحب البشرية منذ بدء الخلق؛ لذلك فهو أعمق من اللاوعي الشخصي الذي يتألّف من العقد، وأبعد منه غورًا.

### 1.1.2 الأنماط الأولية

تشكل الأنماط الأولية المضمون الحقيقي للاوعي الجمعي، وتعرّف على أنها "تلك الصور الكونية التي وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور، وهذه الصور البدائية متعددة متنوعة" (أحمد، 1987، صفحة 23)، وتتصف بأنها قبليّة أي مشكلة قبلًا، وقد تظهر على هيئة أشكال هندسية أو مجردة، وكذلك تكون مفردة أو مجتمعة في شيء من الحذق تشكل معه رمزًا نموذجيًا ذا أهمية خاصة، وبعضها يتبدّى أشكالًا بشرية أو شبه بشرية، آلهة أو إلهات، أقزامًا وعمالقة، حيوانات أو نباتات (يونغ، علم النفس التحليلي، 1997، صفحة 28).

ولقد اكتشف يونغ كمًّا هائلًا من الصور المتماثلة في الرؤى الكشفية والأحلام وخيالات المبدعين، تظهر في كل الأزمنة وفي جميع الأماكن بحيث تشمل الكون كله في سائر عصوره، وبين أفراد لا تربطهم رابطة، مما أكد لديه أن هذه الصور لا تنتشر عن طريق الهجرة، أو اللغة، أو الاقتراض، فهي ليست نابعة من الذاكرة الفردية، الأمر الذي دفعه إلى افتراض وجود تلك الذاكرة البشرية اللاشعورية الضخمة التي تحوي تجارب الأسلاف، وموروثات العصور الموغلة في القدم (أحمد، 1987، صفحة 38).

ويرجع سبب وجود هذه الصور في أنفسنا إلى عصور سحيقة حين كان الشعور الإنساني ما يزال مرتبطًا بالطبيعة، فقد كان أسلافنا عندما يشهدون حدثًا في العالم المحيط بهم، لم ينظروا إليه بوصفه حدثًا موضوعيًّا مستقلًّا عن الذات المشاهدة، فلم يكتفِ البدائي أن يرى الشمس تشرق ثم تغرب، هذه الملاحظة الخارجية يجب أن تكون في الوقت نفسه حدثًا نفسيًّا، فالشمس في نظره تمثل قضاء الربّ، أو إرادة البطل الذي يكمن في روح الإنسان، فقد كانت النظرة إلى الكون هي أن كل ما فيه حيًّا كان أو جمادًا أو فكرة مجردة يتمتع بإرادة ذاتية، وشخصية خاصة، ويمتلك قوى هائلة (أحمد، 1987، صفحة 23)، وهكذا تشكلت الصور البدئية أو الأصلية في نفوس البدائيين القدامى، ثم احتفظ العقل البشري بهذه الصور، وظلت الأمم تتناقلها فيما بينها.

فلم يميز الإنسان البدائي بين الذاتي والموضوعي، أو بين الحقيقة والمظهر، فكل ما كان يقوى على الفعل في النفس أو الشعور كان حقيقة غير قابلة للنقاش في اعتقاده، فليس هناك أي داع لعدّ الأحلام أقل حقيقة من أحاسيس اليقظة، بل بالعكس، غالبًا ما تفعل الأحلام في المرء فعلًا أشد بكثير من فعل حوادث الحياة اليومية، فتبدو أعظم، لا أقل شأنًا من الأحاسيس المألوفة. فالبابليون والإغريقيون كانوا ينشدون هدى الآلهة بأن يقضوا الليل في مكان مقدس أملًا في وحي ينزل عليهم في الحلم. وهناك فراعنة قالوا في سجلاتهم: إن بعض ما قاموا به من أعمال حثّتهم عليه الأحلام. كذلك لم يكن هناك أي تمييز بين الأحياء والأموات، فكان استمرار حياة الموتى وعلاقتهم بالناس أمرًا مسلّمًا به (فرانكفورت، 1980، الصفحات 23–24).

وهكذا، فقد تخيّل الإنسان البدائي نفسه والكون يدوران في فلك واحد، "وحينما لم يكن مؤهّلًا لاستخدام اللغة في التعبير عن عواطفه وانفعالاته وأفكاره..، كانت الصور البدئية عنده هي الحقيقة بعينها، فالأرض تخصب وتنتج وتنمو فيها البذور كما ينمو الجنين في بطن أمه؛ لذا فهي أم كبرى ليس على سبيل الاستعارة أو التمثيل، وإنما على سبيل الحقيقة التي يعتقد بها" (الديك ، 2016، صفحة 28).

والملاحظ أن الصور البدئية أو الأصلية متأصّلة في العقل الإنساني، وهي جماعية دائمًا، وتتماثل موضوعاتها عند البشر، ثم إنها تتكرر في الأساطير العالمية، كأساطير الخلق التي لا تُحصى، وبروميثوس سارق النار، ورحلة البحر الليلية، وهرقل قاتل التنين، والسقوط من الفردوس، وولادة العذراء، والخيانة الغادرة للبطل، وتقطيع أوصال أوزريس، وحكايات الجنيات، والحيوانات التي تمد يد العون، والأمير المسحور، وشجرة العالم، والرجل الحكيم.. (جاكوبي، 1993، صفحة 65)، ولعل تكرار الصور البدئية في الأساطير دلالة على أهمية الأسطورة في الفكر الإنساني، فقد وجد يونغ أن الإنسان بلا أسطورة كأنه مقتلع من جذوره، فليس هناك رابط حقيقي يربطه مع الماضي، أو مع حياة الأسلاف، أو حتى مع المجتمع الإنساني المعاصر (يونغ، 2015، صفحة 33).

فالأساطير ليست في أصولها إلا تاريخ البشرية الأولى، غابت ملامحه الدقيقة، "وأضفى الخيال الإنساني عليه جوًّا فضفاضًا، وتاريخ الآلهة ما هو إلا تأريخ لعصر الأبطال حين كان الإنسان يُعجب بالقوة والجبروت والبطولة في شتّى ألوانها المادية والمعنوية، ويتطور هذا الإعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس تتلاشى معها حينًا بعد حين الحدود الفاصلة بين المحدود والمطلق، وبين حقائق الواقع الإنساني وخفايا الوجود الغيبي، فتصل إلى حدّ عبادة الآباء، ثم تصل إلى تناسي هذه الأبوّة، ودخولها في مرحلة التّأليه" (داود، 1975، صفحة 24).

إنها نظام فكري متكامل، استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحدّاه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه، إنها إيجاد النظام حيث لا

نظام، وطرح الجواب على ملحاح السؤال، ورسم لوحة متكاملة للوجود؛ لنجد مكاننا فيه ودورنا في إيقاعات الطبيعة، وهي أداة تزودنا بمرشد ودليل في الحياة، ومعيار أخلاقي في السلوك، ومجمع الحياة الفكرية والروحية للإنسان القديم (السواح، 1996، صفحة 19).

وتبدو آثار الأنماط الأولية على الإنسان في حالات خاصة، كما في طقوس العبور التي تعبّر عن انتقال شخص أو مجموعة من مكانة اجتماعية إلى مكانة اجتماعية أخرى، فهي تتمّ عند كل نقطة تتغيّر فيها المكانة كالولادة والزواج والموت والمراحل الانتقالية من الحياة كالمراهقة (أحمد، 1987، صفحة 219)، أو في حالات الخطر الشديد أو الذعر، في مثل هذه الحالات كثيرًا ما تظهر صور بدئية في أحلام الإنسان العصري شبيهة بالصور التي تعكس واقع الإنسان القديم (يونغ، علم النفس التحليلي، 1997، صفحة 28).

ويفترض يونغ أن الأنماط الأولية قوى حية تسلك طرقًا غير مألوفة؛ لتؤكد فاعليتها، فهي مسؤولة عن حماية الإنسان، فقد اعتقد البدائي أن انتهاكها يؤدّي إلى عواقب تتجسّد في المخاطر التي تتعرّض لها الروح، إضافة إلى ذلك، تعد من الأسباب الأكيدة للاضطرابات العصابية والذهانية التي يعاني منها الإنسان في العصر الحديث (جاكوبي، 1993، صفحة 67)، فهي عندما تطفو على سطح عقله؛ تؤثّر في نفسيته، وإذا لم يستطع أن يوظّفها في عمل إبداعي، فإنها تؤرّق باله، وتدفعه إلى القلق والتوتر.

ولعل المتأمل في دراسات كارل يونغ يلحظ بوضوح تركيزه على مجموعة من الأنماط الأولية، فقد أفرد لها صفحات كثيرة وتحدث عنها بإسهاب، ومن أبرزها: النمط الأولي الذي أطلق عليه مصطلح الأنيما التي تشير إلى الجانب الأنثوي في الرجل، وهي محصلة خبرات الرجال مع النساء منذ فجر التاريخ، وتكون الأم مسؤولة عن تحديد صورتها لدى الرجل، فإذا شعر أن أمه ذات تأثير سلبي فيه، غالبًا ما تعبر أنيماه عن ذاتها بحالات مزاجية مكتئبة، كالغضب والتردد، وانعدام الشعور بالأمان، والخوف من المرض، أو من العجز، أو من الحوادث، مع ذلك إذا تمكّن من صدّ هجماتها السلبية عليه يمكنها في هذه الحالة أن تخدم

في تعزيز ذكورته، من جهة أخرى إذا كانت تجربة الرجل فيما يتعلق بأمه إيجابية؛ ينتج عن ذلك أن تطغى عليه الصفة الأنثوية أو يصبح فريسة للنساء، كذلك تتخذ الأنيما دور الدليل المرشد أو الوسيط حيال العالم الداخلي وحيال النفس الكلية (يونغ، 2012، الصفحات 234-237).

أما الأنيموس فيشير إلى الذكورة الكامنة في أعماق المرأة، ومع أن المرأة تبدو ظاهريًا شديدة الأنوثة، لكن قد يكون للأنيموس قوة شديدة؛ فيؤثّر فيها سلبًا، ويقودها لتصبح عنيدة وباردة ومتعذرة المنال، وحين يبلغ أرقى أشكاله يمد المرأة بالمغامرة، والشجاعة، والصدق، والعمق الروحي (يونغ، 2012، صفحة 247).

ويبرّر يونغ تصوّره للأنيما والأنيموس متّكئًا على الأساطير القديمة التي تدعم فكرة حضور الذكر والأنثى في الجسم الواحد، ففي رسومات القدماء ما يشير إلى وجود أعضاء الذكورة والأنوثة معًا في الآلهة التي آمنوا بها، ثم هناك فلسفة هرمزية تقول بالطبيعة الخنثوية والأندرو – جينية في داخل الإنسان، وترى أن آدم البشري، وإن كان يبدو ذكرًا، يحمل في جنبيه زوجته حواء مخبّأة تحت جلده (يونغ، 1988، صفحة 38). وفي ثقافة حلف في سورية عُثر على تمثال خنثوي، "وكان استمرارًا لتقاليد الآلهة الخنثى التي ظهرت في ثقافات النيوليت وبدأت بالاختفاء في ثقافات الكالكوليت" (الماجدي، 1997، صفحة 145)[1].

وتكمن أهمية نمطي الأنيما والأنيموس في نشاطهما الإنتاجي لأنماط أولية أخرى، "فالأنيما في المرأة يدفعها إلى شيء من التعقّل والخشونة والرؤية، بينما يدفع الأنيموس الرجل إلى الاندماج والتوحّد في النصف الآخر الذي انفصل عنه، ومع ذلك فإن التكامل لن يتحقق أبدًا، فانقسام البشر إلى ذكر وأنثى هو أول انقسام في التاريخ، وأول توزيع للعمل، وهو شرخ كبير ترتّب عليه ظهور أنماط أولية كبرى: الأب المنقذ، الأب القاتل، الأم الرؤوم، الأم القاتلة، الرجل العاطفي، الرجل المستبد، المرأة الطيبة، المرأة الخبيثة، مربية الأطفال وقاتلتهم..، ومنذ الإلياذة والأوديسة حتى اليوم لم يتغير النشاط الإنتاجي للأنماط الأولية فما زالت

[1] النيوليت: العصر الحجري الحديث، وهو العصر الذي بدأ الإنسان فيه باكتشاف الزراعة والتدجين الواسع للحيوانات، وفيه ظهرت القرى الزراعية المنظّمة، وتطوّرت صناعة الخزف، وقد استمر النيوليت (3000) سنة. الكالكوليت: العصر الحجري المعدني، وفيه اكتشف الإنسان المعادن، وبدأ بتطويعها، واستخدامها في حياته اليومية، وكذلك ارتبط هذا العصر بنشوء المدن وظهور المعابد، وقد استمر حوالي (2000) سنة (الماجدي، 1997، الصفحات 27-28).

الذكورة والأنوثة التي قدمت هذه الأنماط، محوراً أساسياً للأدب، وسوف يبقى هذا المحور فعّالاً ما دام البشر جنسين" (عبود ، 1999، صفحة 54).

ولا ننكر الجهود التي بُذلت في سبيل إضاءة الطريق الموصل إلى أفكار يونغ المتعلقة بالأنماط الأولية، ويعد الناقد حنا عبود من أبرز الذين اهتموا بهذا الموضوع، ويبدو ذلك بوضوح في كتابه " النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري"، فقد تطرق إلى الخصائص المشتركة التي تتصف بها هذه الأنماط، ورأى أن ما يصل الفرد منها سواء عن طريق الحلم أو الدين أو الأدب أو العلم إنما هو جزء من كل؛ جزء زهيد لا يكاد يُذكر، وأن النمط الأولي–في أغلب الأحيان– متقلّب متحوّل متشظٍّ؛ "فليليث كانت الأم الحنون، ربة المهد والنوم القرير، ولكنها في جلجامش تنقلب إلى شيطانة ليلية تخنق الأطفال التي كانت في يوم من الأيام تسكب في مسامعهم أغنية المهد لتجلب لهم النوم العميق" (عبود ، 1999، صفحة 51).

وفي معرض حديث حنا عبود عن الأنماط الأولية في الأدب رأى أنها خاضعة لكثير من التعديلات والانزياحات؛ لأنها تعكس الاضطراب الذي يصيب النفس البشرية جرّاء علاقاتها مع الآخرين وتفاعلها مع الطبيعة من حولها، كذلك أعاد الفضل للأنماط الأولية في تشابه الأعمال الأدبية عند بني البشر، فقصيدة الغزل العربية لا تختلف كثيرًا عن الغربية، وإن تباينت اللغات ونأت المسافات بين العرب والغرب، ولا يخرج الأدب الحديث في موضوعاته وأفكاره الرئيسة عن الأدب القديم، وباختصار، فإن الأدب نظام عالمي مستمد من الأنماط الأولية التي عكست نفسية البشر البدائيين، وعبّرت عن معاناتهم الواقعية، وما يدل على ذلك أن السماء والأرض والجحيم، وعلاقة الأب والأم بالابن، وعلاقة البنت بأمها وأبيها، وعلاقة البطل الحضاري بالكائنات الممسوخة، والولادة، والموت، ورهاب الأرواح الشريرة واستئناس الجن، والصراع مع العماليق والوحوش الضارية، والتصدي للظلم ونشدان العدالة، والرغبة في التوازن النفسي والاجتماعي، والتعامل مع القوى الطبيعية.. كلها تراث أدبي مشترك بين شعوب العالم تقريبًا (عبود ، 1999، الصفحات 56–58).

ما سبق يقود إلى القول: إن الأنماط الأولية هي كنز مكنون في أعماق اللاوعي الجمعي ظلت البشرية تمتح منه في كل زمان ومكان، فهي المسؤولة الأولى عن الأفكار والهواجس والمخاوف التي صاحبت البشرية منذ القدم حتى الوقت الحالي، فلا فكاك للإنسان من الأنماط الأولية، فهي كالقيد الذي يكبّل الفكر ويعيده إلى رحمه الأول، ذلك الماضي المغرق في القدم، فإلى اليوم ما زال نمط القربان مؤثّرًا فينا، ففي وقتنا الحاضر نجد كثيرًا من الناس يعقرون الذبائح على عتبة الدار، ويوزعون اللحوم على الفقراء؛ تحصينًا لهم من الحسد أو السحر، ورغبةً في الحفاظ على أملاكهم، وطمعًا في زيادة رزقهم، ومن المرجح أن هذه العادة انتقلت إليهم عبر اللاوعي الجمعي، بدليل اشتراك الأمم فيها.

وينصح يونغ بعدم محاولة الفهم الشامل لطبيعة الأنماط الأولية، فكل ما يملكه الإنسان في تعامله معها يتمثل في ملاحظتها ووصفها، ثم محاولة فهمها على قدر المستطاع، يقول في أثناء حديثه عنها: "في الحقيقة لا يمكن أن يفهمها فكرنا؛ لأنه لم يخترعها" (يونغ، علم النفس التحليلي، 1997، صفحة 30)، فهذه الأنماط لا تدرك بالخبرة الشخصية أو التفكير الذهني، ومن الصعب الإحاطة بها، ومعرفة حدودها.

إن معظم ما كان يستعمله الإنسان القديم في حياته ما هو إلا نتاج نمط بدئي مقدّس، صنعته الآلهة بيدها، أو أوحت به، سواء في المأكل، أو الملبس، أو الجنس، أو العمل، ورد في أحد النصوص الدينية القديمة: "هذا ما قام به الآلهة، وهذا ما سيقوم به الإنسان، وعلى هذا تغدو ميثولوجيا الأصول أداة كشف ومعرفة وتعليل من جهة، ومن جهة أخرى تثبيتًا للنماذج البدئية لمعظم النشاطات المهمة في حياة الإنسان والمجتمع" (السواح، 1996، صفحة 29).

وتبقى الإشارة إلى أن هذه الأنماط برزت بوضوح في الآداب العالمية، واتخذت أشكالًا وصورًا مختلفة، ولعل من أكثرها ترددًا وانتشارًا في أفكار الشعوب هو نمط الأم الكبرى/ عشتار بوجهيها الأبيض والأسود القبيح، وهناك نمط الطفل، وفيه يكون الطفل مقدسًا، ويتصف بصفات خارقة، فهو جني صغير يظهر كتجسيدٍ لقوى خفية في الطبيعة، وكذلك نمط العجوز الحكيم: (نبع الحكمة وحامل الضوء والعلم)، ونمط

البطل، ونمط الخلق والولادة والموت، ونمط القربان، ونمط الكائنات الخرافية.. وغيرها من الأنماط التي لا يدركها حصر.

وعلى الناقد الأدبي المتخصص في الشعر الجاهلي أن يدرك أن الأنماط الأولية ما هي إلا صور بدئية أو موضوعات أسطورية مستقرّة في اللاوعي الجمعي، تجلّت في أعمال الشعراء، وعليه أن يكشف عن هذه الأنماط، ويُظهر مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فالشعر فن مجازي يرجع إلى الأنماط الأولية (عبود ، 1999، صفحة 117).

**1.2 دور اللاوعي الجمعي في تفسير الإبداع عند شعراء المعلقات**

إن تفسير آلية إبداع الشعر ليس سهلًا، فالقصيدة تجد طريقها إلى أرض الحياة بعد مخاض عسير، وما يدور في خلد الشاعر في لحظات الإبداع لا يستطيع المحلل النفسي أن يصل إلى تفاصيله الدقيقة كاملة، ولو سُئل العديد من الشعراء عن كيفية إبداع قصائدهم، فإن إجاباتهم لن تكون واحدة، فهناك اختلافات كثيرة بينهم، فمنهم من يبدع عمله في أوقات معينة من اليوم، ومنهم من يجلس في مكان محدد حتى تبدأ الأشعار تنهال عليه.. فطقوسهم ليست متشابهة، وتفسيراتهم متعددة، وهذا ما يؤرق الباحثين، ويصيبهم بالحيرة والذهول.

ولا شك في أن المصدر الرئيس لتفسير عملية الإبداع عند الشعراء يتمثل في تحليل أشعارهم، أو النظر في آثارهم المتبقية كالأوراق الجانبية التي تفصح عن أفكارهم، أو من خلال ما كانوا يصرّحون به.

ولم تخلُ أشعار أصحاب المعلقات في العصر الجاهلي من إشارات تكشف عن العوامل التي تقف وراء إبداع قصائدهم الثرية التي ظلت مثالًا يقتفي أثره الشعراء في العصور الأدبية اللاحقة، فهم يعزون السبب في إبداعهم إلى القوى الروحية الغريبة التي سمّوها حينذاك باسم شياطين الشعراء، فكانت "الشعراء تزعم أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر وتلقّنها إيّاه، وتعينها عليه، وتدّعي أن لكل فحل منهم شيطانًا يقول الشعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمرد، كان شعره أجود" (الثعالبي، 1965، صفحة 70)، ويأتي هذا

القول برهانًا على مكانة الشاعر وتميّزه عن بقية الناس، فهو يتفوّق على أبناء جنسه؛ بسبب صلته بالجن والشياطين التي تربطه بالملأ الأعلى، وتلهمه بفنون من القول يعجز الآخرون عن الإتيان بمثلها، ولم يفرّق الجاهليون بينه وبين الساحر الذي يرتبط بالغيب ومخلوقاته من جن وشياطين، فهما يسحران العقول، ويتلاقيان في طقوسهما، ويستحوذان على النفوس بأقوالهما وأفعالهما.

ويُؤثَر عن فئة من الشعراء الجاهليين أنهم إذا أرادوا استفتاح قصيدة لهم؛ توجهوا إلى الآلهة متوسلين متضرعين؛ علّها تسعفهم، وتمدّهم بالقوة حتى يغنّوا غناءهم، فهذا الأعشى يسكت عن قول الشعر إذا انقطع عنه شيطانه، ويظل يطلبه حتى إذا وجده انفكّت عقدة لسانه، وانثال الشعر من قلبه، يؤكد ذلك قوله (الأعشى ، د.ت، صفحة 221):

**وَمَـــا كُنْـــتُ شـــاحِرْدًا وَلكِـــنْ حَسِـــبْتُني  إذا مِســـحَلٌ سَـــدَّى لـــيَ القـــولَ أنطِـــقُ[1]**

**شَـــرِيكَانِ فيمـــا بَيْنَنـــا مِـــنْ هَـــوَادَةٍ  صـــــفيّانِ جنِّـــــيٌّ وإنـــــسٌ موفَّـــــقُ**

**يَقُـــولُ فَـــلا أعْيَـــا لشَـــيءٍ أقُولُـــهُ  كَفَـــانِي لا عـــيٌّ ولا هـــوَ أخْـــرَقُ**

تبدو العلاقة بين الأعشى وشيطانه (مسحل) علاقة عاطفية، فالشاعر مدين للشيطان بقدرته الشعرية الفائقة، فكأنه خادم مطيع يردد ما يقوله شيطانه، فهما شريكان وصفيَّان، وها هو ذا يتغنّى مرة أخرى به واصفًا إيّاه بالخليل والصاحب الصدوق الذي يعتمد عليه، ويثق بقدراته في مساندته على قول الشعر، يقول (الأعشى ، د.ت، صفحة 125):

**دَعَـــوْتُ خَليلـــي مِسْـــحَلًا، وَدَعَـــوْا لَـــه  جهَنّـــامَ جَـــدْعًا للهَجِـــينِ المُـــذَمَّمِ[2]**

ومن القصص التي تُروى عن لقاء الأعشى بشيطانه ما ورد من حديث عن جرير بن عبد الله البجلي الصحابي الذي يقول: "سافرتُ في الجاهلية، فأقبلتُ ليلةً على بعيري أريد أن أسقيه ماء، فلمّا قرّبته من

[1] شاحردًا: متعلمًا، مسحل: اسم شيطان الأعشى.

[2] الجدع: القطع.

الماء، فإذا قوم مشوهون عند الماء، فبينا أنا عندهم؛ إذ أتاهم رجل أشدّ تشويهًا منهم، فقالوا: هذا شاعر، ثم قالوا: يا أبا فلان أنشد هذا فإنه ضيف، فأنشد:

**وَدِّعْ هُرَيْـــــرَةَ إِنَّ الرَّكْـــــبَ مُرْتَحِـــــلُ وَهَـــلْ تُطيـــقُ وَداعًـــا أَيُّهـــا الرَّجُـــلُ**

فوالله ما خرم منها بيتًا حتى أتى على آخرها، فقلت: من يقول هذه القصيدة؟ قال: أنا أقولها! قلت: لولا ما تقول لأخبرتك أن أعشى قيس بن ثعلبة أنشدنيها عام أول بنجران! قال: إنك صادق، أنا الذي ألقيتها على لسانه، وأنا (مسحل) صاحبه، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس" (الألوسي، د.ت، صفحة 368، الجزء 2 ).

ويعيد امرؤ القيس الفضل في موهبته إلى التوابع من حوله، فهي التي تمده بالأشعار الرائعة، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 325):

**أَنَـــا الشَّـــاعِرُ المَرْهُـــوبُ حَـــوْلِي تَـــوَابِعِي مِـــنَ الجِـــنِّ تَـــرْوِي مَـــا أَقُـــولُ وَتَعْـــزِفُ**

وفي بيت آخر يعزو تفوّقه على غيره من الشعراء إلى وجود الجن التي تخيّره من أشعارها، فيصطفي ما يشاء منها (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 322):

**تُخَيّرنـــــــي الجِـــــــنُّ أَشـــــــعارَها فمـــا شِـــئْتُ مِـــنْ شِـــعرِهِنَّ اصْـــطَفَيْتُ**

ويذكر القرشي في جمهرة أشعار العرب قصة تثبت أن الجن على علم ودراية بمكانة امرئ القيس، فهي تصنّفه على قمة هرم الشعراء في الجاهلية بناءً على متانة أشعاره وجزالتها، ومما جاء فيها: "حدّثني أبو بكر المزني عن شيخ من أهل البصرة، قال: خرجت على جمل لي، حتى إذا كنت ببعض الطريق في ليلة مقمرة، وإذا شخص مقبل نحوي كهيئة الإنسان على ظهر ظليم.. فاستوحشت منه وحشة شديدة؛ فأقبل نحوي..، وما زال يدنو حتى سكن روعي، وأنست، فقلت: من أشعر الناس؟ قال: الذي يقول:

**ومـــــا ذَرَفَـــــتْ عَينـــــاكِ إِلَّا لِتَضْـــــربي بسَـــــهْمَيْكِ فـــــي أَعْشـــــارِ قَلْـــــبٍ مُقَتَّـــــلِ**

فعرفت أنه يريد امرأ القيس" (القرشي، د.ت، الصفحات 52-53).

وإذا كانت الجن عند زهير بن أبي سلمى تصدر أصواتًا كعزف المزمار والطبل، فلا غرابة أن تقول الشعر وتجود به على الشعراء (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 28):

**وبَلـــــــدَةٍ لا تُـــــــرامُ خائِفَـــــــةٍ زَوراءَ مُغْبَـــــــــرَّةٍ جَوانِبُهـــــــــا**

**تَســـــمَعُ لِلجِـــــنِّ عـــــازِفينَ بِهـــــا تَضـــــبَحُ مِـــــن رَهبَـــــةٍ ثَعالِبُهـــــا**

وقد ساد اعتقاد عند الجاهليين فحواه أن الجن تعرف أخبار الشعراء حتى قبل أن يروا نور الحياة، ومن هؤلاء الذين بشّرت بمولدهم، وتنبّأت بنبوغهم، وتوقّعت لهم مستقبلًا عظيمًا، شاعر تغلب المدافع عنها في مجالس الملوك، عمرو بن كلثوم، وذلك يتجلى بوضوح في القصة التي أوردها صاحب الأغاني، وخلاصتها أن مهلهلًا أمر امرأته بقتل ابنته ليلى عند مولدها، فأخفتها عن النظر ولم تقتلها، وعزّ على الجن أن تموت هذه المولودة، فهتفت بمهلهل تخبره بما سيكون لذريتها من شأن، فلما استيقظ عرف أنها لم تُقتل، وأوصى امرأته أن تعتني بها حتى بلغت مبلغ النساء، وتزوجت كلثوم بن مالك بن عتاب، ولما حملت بعمرو بن كلثوم، أتاها آت في المنام، فقال لها:

**يـــــا لَـــــك ليلـــــى مـــــن وَلَـــــدْ يُقـــــــدِمُ إقـــــــدام الأُسَـــــــدْ**

**مـــــن جُشَـــــمٍ فيـــــه العَـــــدَدْ أقـــــــولُ قِـــــــيلاً لا فَنَـــــــدْ**

وعندما أتت على عمرو سنة، قالت أمه: أتاني ذلك الآتي في الليل، فأشار إلى الصبي، وقال:

**إنِّـــــي زعـــــيمٌ لـــــكِ أمَّ عمـــــرو بماجـــــدِ الجَـــــدِّ كـــــريمِ النَّجْـــــرِ**

**أشـــــجعَ مـــــن ذي لبـــــدٍ هِزَبْـــــرِ وَقَّـــــاصِ أقـــــرانٍ شـــــديدِ الأسْـــــرِ**

**يســـــودُهم فـــــي خمســـــةٍ وعشـــــرِ**

فتحقّقت نبوءة ذلك الجني، وساد عمرو بن كلثوم قومه وهو ابن خمسة عشر عامًا (الأصفهاني، 2008، الصفحات 35-36، مجلد 11).

وتروي المصادر الأدبية حادثتين عن عبيد بن الأبرص لا تخرجان عن الأجواء الأسطورية، الأولى: تشير إلى قدرة الجن على تحويل الإنسان إلى شاعر بلمح البصر من خلال إلهامها له، ويجيء فيها أن عبيد بن

الأبرص كان رجلًا محتاجًا، ولم يكن له مال، فأقبل ذات يوم ومعه غُنَيْمة له، ومعه أخته ماويّة؛ ليوردا غنمهما الماء، فمنعه رجل من بني مالك بن ثعلبة، فانطلق حزينًا مهمومًا للذي صنع به المالكي، حتى أتى شجراتٍ فاستظل تحتهنّ، فنام هو وأخته، فزعموا أن المالكي نظر إليه وأخته إلى جنبه، فقال:

**ذَاكَ عُبَيْـــــد قَـــــدْ أَصَـــــابَ مَيَّـــــا  يَـــــا لَيْتَـــــهُ أَلْقَحَهَـــــا صَـــــبِيًّا**

**فَحَمَلَـــــــتْ فَوَلَـــــــدَتْ ضَـــــــاوِيًّا**

فسمعه عبيد، فرفع يديه، ثم ابتهل، فقال: اللهم إن كان فلان ظلمني، ورماني بالبهتان فأَدِلني منه؛ أي اجعل لي منه دولة، وانصرني عليه، ووضع رأسه فنام، ولم يكن قبل ذلك يقول الشعر، فُذِكر أنه أتاه آتٍ في المنام بُكبَّةٍ من شَعْر، حتى ألقاها في فيه، ثم قال: قم، فقام وهو يرتجز ببني مالك، وكان يُقال لهم بنو الزنيّة، يقول (عبيد بن الأبرص، 1994، صفحة 8):

**أيـــــا بَنـــــي الزَّنِيَّـــــةِ مـــــا غَـــــرَّكُم  لَكُـــــمُ الوَيْـــــلُ بِسِـــــرْبالِ حُجُـــــر**

أما الحادثة الثانية، فقد ذكرت العرب عن عبيد بن الأبرص أنه خرج في سفر له يريد الشام مع نفر؛ فإذ هو بشجاعٍ يلهث عطشًا، وخلفه حية سوداء تطارده، فقتل عبيد الحية السوداء، وبعد أن ضلّ قلوصه، كافأه الشجاع حيث جاءه بصوت هاتف في الليل، يقول:

**يـــا صَـــاحبَ البكـــرِ البعيـــد مذهبـــه  مـــا عنـــدَه مـــن ذي رشَـــاد يصـــحبهْ**

**دونـــكَ هـــذا البكـــر منّـــا تركبـــه  حتّـــى إذا الليـــل تَـــولّى غيهبـــهْ**

فلما سمع عبيد ذلك الهاتف التفت؛ فإذا عنده بكر كأحسن ما يكون فركبه، ثم قال له الشجاع: إن الأسود الذي رأيته يطردني عبد من عبيدي، أراد قتلي فكفيتني شرّه، وأرويتني من ظمئي (المسعودي، 1996، الصفحات 35–36)، وهكذا كان ذلك الشجاع جنيًّا قدّم المساعدة لعبيد، وخاطبه بقول الشعر.

ويتضح ارتباط أصحاب المعلقات بالجن والشياطين التي لا تبخل عليهم بالشعر، فهم يعلمون أماكن وجودها، فهذا لبيد بن ربيعة يذكر أنها تعيش في (البدي)، ويشير النابغة الذبياني إلى أنها توجد في

(البقّار)، ويرى زهير بن أبي سلمى أنها تقطن في مكان مميز يُعرف بـ(عبقر)، إذ يُقال في المثل: "كأنهم جن عبقر" (الحموي، د.ت، صفحة 79، مجلد 4).

وقد قسّم العرب شياطين الشعراء من حيث مستوى الإجادة في الشعر إلى قسمين، يقول الفرزدق: " إن للشعر شيطانين، يُدعَى أحدهما الهَوْبَر والآخر الهَوْجَل، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصح كلامه، ومن انفرد به الهوجل فَسَد شعره" (القرشي، د.ت، صفحة 63)، وبناءً على هذا التقسيم يكون الأول قرين أصحاب المعلقات، فلا يفارقهم، يثبت ذلك أشعارهم الرائعة التي تعجّ بالأساطير والمعتقدات القديمة، فقد ظلت محور نقاش النقاد، واستقى منها الأدباء في العصر الحديث.

وحدّد العرب لكل شاعر من الشعراء شيطانًا يحمل اسمًا خاصًا به، فشيطان الأعشى يُدعى مسحل السكران بن جندل، وشيطان عبيد بن الأبرص هو هبيد، وصاحب امرئ القيس هو لافظ بن لاحظ، أما هادر فصاحب زياد الذبياني، وهو الذي استنبغه، فسُمِي النابغة.. (القرشي، د.ت، صفحة 50)، واللافت للانتباه أن الأسماء التي أُطلقت على شياطين الشعراء غريبة، وهذا يعود إلى غرابة عالم الجن في المعتقد الجاهلي، فهي تملك قدرات عجيبة تمكّنها من تحقيق ما تريده من أعمال، ومن تصطفيه من الشعراء فهو ذو حظ كبير؛ لأنه سيأتي بأعمال إبداعية يصعب على الآخرين تقليدها.

إن الأدلة السابقة تأتي برهانًا على علاقة الشعراء الجاهليين بالجن، فهي تتحكم في إبداعهم، وتجود عليهم بالأفكار والموضوعات الجديدة، وعليه فإن معلقاتهم تمتلك قداسة كونها وحيًا وإلهامًا من قوى خارقة غير مرئية.

ولكن الأسئلة الجادة التي استقرّت في ذهننا واحتاجت إلى إجابات واضحة، هي: لماذا أعاد شعراء المعلقات الفضل في إبداعهم إلى القوى الغيبية؟ وهل انتقل إليهم هذا الاعتقاد صدفة؟ وهل انفردوا به؟

إن الأسئلة السابقة تقود إلى النظر في تراث الأمم القديمة، للوقوف على نقاط التشابه في تفسير الإبداع الشعري بين شعراء المعلقات والشعراء القدماء، فقد نسب اليونانيون الإلهام في الشعر إلى القوى الغيبية، والدلالة على ذلك ما جاء في مطلع الإلياذة- النشيد الأول- (هوميروس، 2011، صفحة 186):

**رَبَّـــةَ الشِّـــعرِ عَـــن آخيـــل بـــنِ فِـــيلَا أنشِـــــــدِينَا وَاروي احتِـــــــدَامًا وَبـــــــيلا**

فالشاعر الإغريقي يستمد المعونة من ربّة الشعر؛ لتبثّ فيه روح النظم والإنشاد، زد على ذلك جعلها هي المنشدة، كما هو الحال عند شعراء المعلقات.

ويستعطف هوميروس -في الأوديسة- ربّة الشعر بقوله (هوراس، 1947، صفحة 78):

" أي ربّة الشعر، حدثيني عن الرجل الذي

رأى عادات أناس كثيرين ومدائنهم

بعد أن سقطت أسوار طروادة"

تشير الروايات إلى أن لفظة هوميروس تعني في اللغة الإغريقية الأعمى وبها لُقِّب الشاعر، أما اسمه الأصلي فهو (ميونيذس)؛ أي: ابن (ميون)، وتذكر الروايات أن (ميون) تزوّج والدة ذلك الشاعر التي تُدعى (كريثيس)، فعندما رآه بين يديها، دعاه باسمه، واعتقد أن أباه من الجن (هوميروس، 2011، صفحة 12)، وهذا يشير صراحة إلى ارتباط الشاعر الإغريقي بالجن، فهو يأتي بالأشعار الملهمة؛ لأنه قريب من الجن، ثم إنه لا يختلف كثيرًا عن شعراء المعلقات الذين كانوا يعتقدون أن الشياطين أساس الموهبة والإبداع الشعري.

وهكذا، يتضح التشابه بين الشاعر الإغريقي وشاعر المعلقة في تفسير عملية الإبداع الشعري، فالاثنان يعتقدان بوجود قوى غيبية توحي بالشعر، وإذا كان الشاعر الإغريقي قد تصوّر أن لهذه القوى جبلًا تقيم فيه، هو جبل (البرناسوس) (حميد، د.ت، صفحة 109)، فإن شاعر المعلقة اعتقد أن شياطين الإلهام تأوي

إلى أماكن عدة، أبرزها واد في بلادهم سموه وادي (عبقر)، ومنه اشتقت لفظة العبقرية التي تعتمد على الإلهام.

أما الرومان فكانوا يقلّدون الإغريق في معتقداتهم التي تبحث في تفسير الإبداع، فهم يعزون الفضل في ابتكار القصائد إلى القوى الغيبية والأرواح الخفية، وعند الهنود كان البحر الشعري المسمى (شلوكا) الذي نُظم فيه تاريخ الإله (راما) من وحي (براهما)، جاء في الأساطير الهندية أن الراهب "(فالميكي) كان عائدًا إلى كوخه بعد ما سمع قصة رامايانا، فرأى في الغابة رجلًا على هيئة الطير، وامرأة مثله، يغنيان ويرقصان، لكن الصياد رمى الرجل بسهم فأرداه، وندبته الأنثى طويلًا، وثارت نفس الراهب شفقًا وغضبًا، فلعن الصياد، واستمرّ في طريقه، لكن الصدى ردّ كلماته إليه موزونة في بيت من الشعر المزدوج، فقال في نفسه: ليكن اسم هذا البحر الجديد (شلوكا)" (حميد، د.ت، صفحة 112)، فالصدى الذي دوّى في مسمع الراهب يشبه صوت الهاتف الذي كان يلقي الشعر على ألسنة شعراء المعلقات.

ولا يبتعد تفسير الإبداع في بلاد الرافدين عن الأمم الأخرى، فقد اقتنع العراقيون القدماء بأن الكون ممتلئ بالعفاريت الطيبة والخبيثة، وأن الشعر لم يأتِ إلا بوحي وإلهام من القوى الغيبية، إذ يشير المؤرخون إلى أن مؤلّف الأسطورة المعروفة (إيرا) –إله الطاعون– يذكر أن الإله (مردوخ) ظهر له في الرؤيا وأملى عليه نص القصيدة، وأنه عندما استيقظ استذكرها ودوّنها دون أن يضيف إليها أو ينقص منها شيئًا مما أملاه عليه الإله (باقر، 1971، الصفحات 34–35).

وكان للمصريين قوى غيبية تهتم بالكتابة والأعمال الإبداعية، جاء في صلاة لتحوت– ويقصد بالصلاة التمجيد أو الثناء– ما يأتي: "تعال إليّ يا تحوت.. يا كاتب خطابات التاسوع.. تعال إليّ لترشدني وتجعلني ماهرًا في صناعتك التي هي أجمل من كل الصناعات، إنها تجعل الناس عظماء، وقد وجد أن من يحذقها يصبح مشهورًا" (حسن، الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة، د.ت، صفحة 145، الجزء 2)، وفي صلاة أخرى له: "أنت تمدّني بما أحتاج إليه من خبز وجعة، وتحرس فمي عند الكلام" (حسن، الأدب

المصري القديم أو أدب الفراعنة، د.ت، صفحة 146، الجزء 2)، وهذا يعطي انطباعًا أن الأعمال الإبداعية لها منزلة عالية في نفوس المصريين، فهم يحرصون على إرضاء القوى الغيبية الخارقة التي من شأنها أن تجود عليهم بأجمل العبارات والأشعار.

إن "نسبة الإلهام في الإنتاج الجمالي، ولا سيما الشعري إلى القوى الخفية، وُجِدَت لدى كل الشعوب التي عرفت التطور الحضاري" (الجندي، 1985، صفحة 15)، ويمكن إرجاع سرّ إجماع الأمم على دور القوى الغيبية في عملية الإبداع الشعري إلى اللاوعي الجمعي، فقد توارث شعراء العالم المعتقدات المتصلة بالإبداع جيلًا بعد جيل، والحق أن الأسماء التي أطلقها القدماء على القوى الغيبية تختلف من شعب إلى آخر، إلا أن الفكرة الرئيسة تتمثل في تأثير هذه القوى كالشياطين أو الآلهة أو ربّات الشعر في الشعراء عند لحظات الإبداع، ولم تكن الموهبة الشعرية تتأتّى لأي شاعر كان، بل كانت تنحصر بمن كان على اتصال بالعالم الماورائي، فالشاعر ما هو إلا أداة بيد الآلهة؛ تنقل من خلاله ما تريد من أفكار إلى البشر.

وشعراء المعلقات لم يكونوا في يوم من الأيام بمعزل عن البشر، فهم امتداد لأسلافهم من يونانيين ورومانيين وعراقيين ومصريين..، وعندما فتّشوا عن الأسباب التي تقود إلى الإبداع وتجعل الشعراء يبدون كآلهة خارقة؛ لجأوا إلى الوحي والإلهام، وليس ذلك بمحض إرادتهم، إنما بأثر من اللاوعي الجمعي الذي كان مسيطرًا عليهم.

فاللاوعي الجمعي هو الطريق الأمثل إلى تفسير التشابه بين الناس في التفكير، فلا غرابة أن تتشابه القصص التي تتحدث عن الجن والشياطين والآلهة والعوالم العلوية والسفلية بين الأمم، ولا غرابة أن تكون عقول شعراء المعلقات فيها آثار من عقول الشعراء السابقين، فقد نظروا إلى الإبداع الشعري نظرةً أسطورية في عصر يعجّ بالأساطير القديمة، ولم يكن أمامهم إلا أن يعتنقوا مذاهب الأمم القديمة، وأن يتشبثوا بمعتقداتها، فآمنوا بالجن والشياطين واعتقدوا أنها تملك زمام أمورهم، فهي تستطيع أن تفعل ما لا يستطيع الناس فعله، وهي التي تقدّم المساعدة للآخرين أو تلحق الأذى بهم، وتقيم في الجبال والأماكن الفارغة أو

عند الأودية والأشجار ومنابع العيون، وقد اختلفت الأشكال التي ظهرت بها لأولئك الشعراء، فمنها ما كان على هيئة رجل مشوّه كما حصل في قصة الأعشى، أو على هيئة إنسان على ظهر دابّة في قصة امرئ القيس، أو على هيئة رجل يأتي في المنام في قصة عمرو بن كلثوم، أو كانت عبارة عن هواتف وهواجس في القصة التي حدثت مع عبيد بن الأبرص.

### 1.3 بواعث استدعاء مخزون اللاوعي الجمعي عند شعراء المعلقات

إن القصائد الشعرية الرفيعة هي التي تخترق حدود الزمان والمكان، فلا تقف عند حقبة بعينها، ولا تنحصر في بقعة واحدة، ولا يبقى المبدع فيها منكفئًا على نفسه، بل تصل أصداء أقواله إلى شرائح المجتمع كافة، وتعبّر صوره الفنية عمّا يختلج في نفوس الأفراد، وتعكس تطلعاتهم إلى مستقبل مشرق يخلو من الآلام والمواجع.

ولا تتمكن القصائد من المكوث طويلًا في القلوب والعقول إلا إذا انبعثت من اللاوعي الجمعي، حيث ينبسط التاريخ وتلتقي الأجيال، فإذا التقط المبدع الإشارات المنبعثة من جوف اللاوعي الجمعي؛ وصل إلى هدفه، وتمسّك الناس بعمله، وكُتب اسمه في صفحات التاريخ بأحرف من ذهب.

ولم تكن المعلقات سوى ظاهرة جماعية تمثل فلسفة الأمة وضميرها الجمعي، فهي تمتاح من مخزون اللاوعي الجمعي، وتنهل من منابع الفن البدائية، وتؤدي دورًا عظيمًا في بعث الماضي المنغرس في عقل الجماعة، فالشعر يبدأ من الماضي؛ لذا فقد حرص شعراء المعلقات على ذكر الدمن والأطلال والرسوم والظعائن..، ومن هنا تكمن أهمية هذه الأعمال التي عكست أزمة الوجود الإنساني، وكشفت عن مكنونات الجاهليين.

ولكن كيف تمكن الشعراء الجاهليون من استدعاء مخزون اللاوعي الجمعي واستثماره في معلقاتهم؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تكون بالعودة إلى آلية عمل اللاوعي الجمعي من وجهة نظر يونغ، ففي فترات الأزمات يتقلقل اللاوعي الجمعي، مما يقلّل من اتزان الحياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة

الحصول على اتزان جديد، وهذا الاتزان يتحقّق عندما تطفو النماذج البدئية أو الأنماط الأولية على سطح الوعي ثم تصاغ في عمل إبداعي (سويف، 1959، صفحة 19).

ويذهب يونغ إلى أن التغيّرات التاريخية لا تعني تقدّمًا للإنسانية، ولا تعني استعدادًا للتقدّم؛ ذلك أنها لا تقدم أي جديد يُذكر، بل تُقلِّب اللاوعي الجمعي؛ لتخرج منه بنمط أولي تعلّق عليه رمزًا جديدًا، وبذلك تحصل على اتزان قد يكون جديدًا من الناحية الشكلية، لكنه قديم في مضمونه، قديم قدم الآثار المتخلّفة فينا عن أسلافنا الغابرين، وبهذا فإن إصلاح الحاضر لا يكون إلا بالرجعة إلى الماضي، والفنان العبقري يتراجع عن الحاضر الذي لا يرضيه، ويعود القهقري باحثًا في اللاوعي الجمعي عن الأنماط الأولية، فهي خير ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر (سويف، 1959، الصفحات 87-88).

وبالنظر إلى المجتمع الجاهلي فإنه كان بيئة خصبة لمثل هذه الأزمات، الأمر الذي جعل العملية الإبداعية ترتقي فيه درجات عالية من الإتقان، فكانت القصيدة الجاهلية عند الشاعر الجاهلي " شبيهة برسم النّقّاش، وتميمة الساحر، وابتهالات العابد، يخرجها بدوافع روحية وفكرية، قاصدًا بها إصلاح الخلل الحياتي، والسيطرة على الأحوال المضطربة في الكون بالنظام الذي يشيعه في بنائه الخاص" (الرباعي، 1982، صفحة 86، العدد 6).

ومن أهم الأزمات التي عصفت بالإنسان في المجتمع الجاهلي:

### 1.3.1 أزمة غموض المصير

خلخلت أزمة غموض المصير اللاوعي الجمعي، وأفقدت الجاهليين توازنهم، وجعلتهم في حيرة من أمرهم، فكانوا لا يستطيعون التخلص من التفكير في مصير الإنسان ومنتهاه، وهنا يأتي دور المبدع الذي يحسّ بوجود هذه الأزمة على نحو قوي، فيحاول أن يبدّد المخاوف الجمعية، ويعمل جاهدًا على استعادة التوازن النفسي، فتبدأ الأفكار البدائية تراوده، ثم يُخرج لا وعيه الجمعي أنماطًا أولية من شأنها أن تقوده إلى الراحة والاطمئنان، وتعيد بعث الحياة من جديد.

فهذا طرفة بن العبد يشغل باله التفكير في الموت، فهو يشعر أن المصير المفجع يتربّص بالأحياء جميعهم، فلا يفرق بين كبير وصغير، وغني وبخيل، وشجاع وجبان، وقد ظل الشاعر في مأزق نفسي حتى قفزت الأنماط الأولية إلى ذهنه، كنمطي المرأة المثال، والخمر؛ فوظفهما في لوحة جميلة، يقول فيها (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 25):

**ألا أَيُّهَـــذا اللائِمـــي أَحضُـــر الـــوَغى وَأَن أَشـــهَدَ اللَـــذّاتِ، هَـــل أَنـــتَ مُخلِـــدي**

**فَـــإِنْ كُنـــتَ لا تَســـطيعُ دَفـــعَ مَنيَّتـــي فَـــدَعني أُبادِرهـــا بِمـــا مَلَكَـــت يَـــدي**

**وَلَـــولا ثَـــلاثٌ هُـــنَّ مِـــن عيشَـــةِ الفَتـــى وَجَـــدِّكَ لَـــم أَحْفِـــلْ مَتـــى قـــامَ عُـــوَّدي**

**فَمِـــنهُنَّ سَـــبقي العـــاذِلاتِ بِشَـــربَةٍ كُمَيْـــتٍ مَتـــى مـــا تُعْـــلَ بِالمـــاءِ تُزبِـــدِ**

**وَكَـــرّي إِذا نـــادى المُضـــافُ، مُحَنَّبًـــا كَســـيد الغَضـــا، نَبَّهتَـــهُ المُتَـــوَرِّدِ[1]**

**وَتَقصـــيرُ يَـــوم الـــدَّجنِ وَالـــدَّجنُ مُعجِـــبٌ بِبَهكَنَـــةٍ تحـــتَ الطِّـــرافِ المُعَمَّـــدِ[2]**

فطرفة يعلي من قيمة الفروسية، ويلوم الجبان الذي يترك قومه في ساحات المعارك، ويقلّل من شأن الإنسان الذي لا يشرب الخمر المعتقة المعصورة من عنب أحمر، ويستحقر من لا يستمتع بالمرأة المثال ذات الجسم الممتلئ، والملاحظ أن انغماس طرفة بن العبد في اللذائذ جاء تحدّيًا للفناء ووسيلة لطرد الخوف، فالتعلّق باللذة هو تعلّق بالحياة، ومحبة لها، وكراهية للموت، وما دام الإنسان يمارس لذّاته فهو إعلان للملأ بأنه موجود.

لقد مارس الشاعر دور المرشد لجماعته الذين وقفوا بصمتٍ حائرين أمام أزمة غموض المصير، فما كان منه إلا أن وجّههم إلى طريق واحدة في مواجهة المصير؛ تتمثل في إدراك أهمية اللحظات واغتنامها في التمتع بالشهوات، وما جاء به لم يكن من وحي إبداعه، بل له مثيل في التجارب البشرية كلها، ولعل أوضح مثال عليه يمكن أن يُؤخذ من ملحمة جلجامش، ففيها يجابه البطل (جلجامش) الموت، ويعمل على

---

[1] المُحنَّب: الملتوي اليد، ويقصد الفرس. والسيد: الذئب. والغضا: ضرب من الشجر. والمتورّد: القاصد للماء بغية الشرب.

[2] يوم الدجن: اليوم الممطر الكثير السحاب. والبهنكة: الفتاة الجميلة الممتلئة الجسم. والطراف: البيت المصنوع من الجلد. والمُعمَّد: المرفوع بالعمد.

تجاوزه، ويُظهر قلقه المزمن من فعالية الزمن التدميرية، ويستمر على هذا المنوال إلى أن تأتي سيدة الحانة (سيدوري) وتبرهن له أن الخلود مجرد أضغاث أحلام، فهو عبث مطلق وخارج عن قوانين الآلهة أو الطبيعة أو الزمن، وأن الموت مقدّر على الإنسان وحقيقة ثابتة لا تتغيّر، فلا سبيل إلى الفكاك منه إلا في استغلال الزمن بالظفر باللذات، وإشباع الرغبات الجنسية، والرقص والغناء، وإقامة الأفراح والولائم، وتناول أشهى أصناف المأكولات، وتنظيف النفس من القلق والوساوس، تقول (باقر، 1971، الصفحات 115-116):

"إلى أين تسعى يا جلجامش

إنّ الحياة التي تبغي لن تجد

حينما خلقت الآلهة العظام البشر، قدّرت الموت على البشرية

واستأثرت هي بالحياة

أمّا أنت يا جلجامش فليكن كرشك مملوءًا على الدوام

وكن فرحًا مبتهجًا نهار مساء

وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك

وارقص والعب مساء نهار

واجعل ثيابك نظيفة زاهية

واغسل رأسك واستحم في الماء

ودلّل الصغير الذي يمسك بيدك

وأفرح الزوجة التي بين أحضانك

وهذا هو نصيب البشرية".

عجيبٌ هذا اللقاء بين طرفة وشاعر الملحمة، ومن أعجب العجاب أن تظل مشاغل الشاعر القديم هي مشاغل الشاعر المتأخر، وأن تتصل الأزمات بين الشاعرين أكثر من خمسة وعشرين قرنًا، فكأن طرفة امتداد حي لشاعر الملحمة القديم، مع فارق بسيط هو انتهاء الشاعر المتأخّر إلى التسليم بالواقع، يقول البهبيتي: "ليس في الشعر العربي شيء يمكن أن نعده بتمامه ابن المبادرة الأولى لشاعر واحد، كل شيء فيه ابن المخاض الأبدي، وهو نفسه مظهر الاستمرار الأبدي الحي الذي كان جلجامش يحلُم بتحقيقه لنفسه فردًا، فعزَّ عليه لأنه أضاعه بعد أن حصَّله، فثبت له بذلك إمكان قيامه، لكن هذا الإمكان تحقَّق لأمته، وإن لم يتحقَّق له. إن الحياة في الأمة العظيمة تيار واحد يتسلسل التسلسل الدائم عبر أجيالها" (البهبيتي، 1981، صفحة 285)[1].

### 1.3.2 أزمة الحرب

كانت أزمة الحرب ملمحًا مميزًا في حياة الجاهليين، فلهيب المعارك لم ينطفئ بينهم، وقد كان الشعراء في طليعة الذين يدافعون عن قبائلهم؛ لأنهم شعروا أن بانتظارهم مسؤوليات كثيرة أمام أعدائهم الأقوياء، فهم الناطقون بلسان قبائلهم، وتقع على عاتقهم مهمة تحفيز المقاتلين، أو حثّهم على خفض التوتر والحفاظ على الأمن والسلم.

فأزمة الحرب–أيضًا– أحدثت اضطرابًا في اللاوعي الجمعي، وأدت إلى فقدان الشاعر الجاهلي توازنه حيث شعر بالقلق على قبيلته من هجمات القبائل المعادية، وحتى يستعيد التوازن ويطرد ذلك القلق؛ كان لزامًا عليه الوقوف بجانب أفراد قبيلته والحفاظ على أرواحهم، وكانت القصيدة خير معين له في تلك المهمة،

[1] أقرّ طرفة بن العبد بحتمية الموت، فلا مجال لخلود النفس في الدنيا، وهو بذلك لا يختلف عن جلجامش الذي سعى إلى الخلود؛ فلم يحصل على مبتغاه، فقضية الموت والخلود قابعة في أعماق اللاوعي الجمعي منذ الأزل، وظلت مستمرة إلى وقتنا الحالي، بدليل تأثُّر محمود درويش بها في جداريته التي نظّمها وهو على فراش الموت، فقد أيقن أن البقاء مستحيل، وأنّ الموت قادم، يقول:

" ويا موت انتظر واجلس على
الكرسي. خذ كأس النبيذ ولا
تفاوضني فمثلك لا يفاوض أيّ
إنسان، ومثلي لا يعارض خادم الغيب"
(درويش ، 2000، صفحة 54)

فهو –بلا وعي منه– استثمر الأنماط الأولية والأفكار المختزنة عن الحرب من التاريخ القديم، وجعل منها عملًا إبداعيًا، فهذا زهير بن أبي سلمى يصف مرارة الحرب، ووخيم عواقبها، ويحذّر أحلافه من تكرارها فعليهم قبول الصلح؛ لأن نارها ستصل إليهم، فإذا اشتدّ لهيبها لا يستطيع أحد أن يقف في وجهها أو يعترضها، كذلك يصورها بالرحى التي تطحن الحب من شدة هولها، ويشير إلى أن الحديث عنها غير قابل للشكّ أو الظنّ؛ لأن نتائجها معلومة ومعروفة للذين خاضوا غمارها وجربوها من قبل، إذ يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 107):

**وَمَـــا الحَـــرْبُ إِلَّا مَـــا عَلِمْـــتُمْ وَذُقْتُـــمُ وَمَـــا هُـــوَ عَنْهَـــا بِالحَـــدِيثِ المُرَجَّـــمِ**

**مَتَـــى تَبْعَـــثُوهَا تَبْعَـــثُوهَا ذَمِيْمَـــةً وَتَضْـــــرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُـــــوهَا فَتَضْـــــرَمِ**

**فَتَعْـــرُكُكُمْ عَـــرْكَ الرَّحَـــى بِثِفَالِهَـــا وَتَلْقَـــحْ كِشَـــافًا ثُـــمَّ تُنْـــتَجْ فَتُتْئِـــمِ**

**فَتُنْتِـــجْ لَكُـــمْ غِلْمَـــانَ أَشْـــأَمَ كُلُّهُـــمْ كَأَحْمَـــرِ عَـــادٍ ثُـــمَّ تُرْضِـــعْ فَتَفْطِـــمِ**

يتكئ الشاعر على النمط الأولي/ الناقة في تشبيهه للحرب، فالناقة هنا رمز للشؤم والفناء والموت، وقد وجد فيها الشاعر عونًا ووسيلة مناسبة للتنفير من الحرب وتصوير مآسيها، فالحرب تجرّ الويلات، وتستنزف الخيرات، وتستهلك الطاقات، وتنتج الخراب والهلاك والدمار تمامًا مثل الناقة المشؤومة التي تحمل حملًا كريهًا، ثم تلد ذرية لا تختلف صفاتها عن صفات الرجل الشرير (قدار بن سالف) المعروف عند العرب جميعًا بأحمر عاد؛ لعقره ناقة صالح التي كانت سببًا في غضب الإله، فعاقبه بأن أهلك قومه (النعيمي، 1995، صفحة 252).

ولا عجب في ربط الناقة بالحرب، فالعرب قديمًا التفتوا إلى ظاهرة تميّز الإبل، "فقد رأوا أن الأبل تولع بأكل عظامهم إذا ماتوا، ولا يوجد حيوان يأكل عظام الموتى من البشر، فكانوا يثأرون لأنفسهم منها في حياتهم، فأفرطوا في نحرها وعقرها، وربطوا ذلك بالمياسرة بها، كأن نحرهم لها في حياتهم كان إنقاذًا لأنفسهم منها بعد مماتهم، فالإبل هنا تدخل كرمز للفناء الأبدي الذي هو أصل في دورة الحياة المتجددة؛ لذلك جعلوا من الناقة ما يشبه السفينة في الملاحم الكونية القديمة، تحملهم إلى العالم الثاني، وهو ظاهر في مفهوم البلية

التي كانوا يربطونها عند قبر الميت ساعة دفنه..، فإذا نهض الميت من قبره وجدها قريبة منه، وامتطاها عابرًا عليها إلى العالم الآخر" (الشوري ، 1996، صفحة 78).

وفضلًا عن ذلك، فإن حرب البسوس التي نشبت بين قبيلتي بكر وتغلب كانت بسبب الناقة التي قتلها كليب بن ربيعة، فالناقة في الأساطير الجاهلية هي ربّة الحرب، وكانت في نظر العرب مثالًا للشؤم، فهم يتشاءمون باسم الشهر الذي تتلقّح به الناقة وهو شوال، وتشاءموا بتزويج أولادهم وبناتهم فيه (النعيمي، 1995، صفحة 184)، ومن الأمثال التي قيلت في التنفير منها: "أشأم من ورقاء" (الميداني، د.ت، صفحة 385، جزء 1)، يعنون الناقة التي نفرت براكبها فذهبت في الأرض.

وربط الحيوان بالحرب ليس محض صدفة عند الجاهليين، إنه يرجع إلى موروث قديم آمنت به الشعوب الأخرى، فهذه (سخمت) –اللبؤة– ابنة رع الموجودة في "صحراء النوبة، تتجوّل هناك غاضبة خانقة، تهاجم الناس، وتقتلهم، وكانت عيناها تقذفان لهيبًا وشدقها ينفث نارًا، وقلبها يملؤه الغضب" (م.ف.ألبيديل، 2005، صفحة 153).

وعمومًا، فإن الحرب– منذ زمن بعيد– كانت نيرانها مدمّرة، والقدماء مثلهم مثل شاعر المعلقة في التنفير منها، فعندما أقرّ مجمع الآلهة بدمار مدينة (أور) السومرية العريقة، وقبل أن يتحرك رب العاصفة (إنليل) لأداء هذه المهمة، قام الإله (نانا) المعبود في مدينة (أور) بمحاولة أخيرة للدفاع عن مدينته، فراح يبتهل إلى (إنليل) بدعاء طويل جاء فيه (السواح، 2001، صفحة 46):

"أي أبي إنليل الذي أنجبني

أيّ ذنب جنته مدينتي حتى أدرت وجهك عنها؟

أي أبي إنليل الذي أنجبني

انشل مدينتي من وحشتها، ضمّها إليك ثانية

انشل معبدي من عزلته، ضمّه إليك ثانية

دع اسمك يعلو في أور مجددًا

دع أهلها يرتعون في حماك مثلما كانوا".

وما ينطبق على السومريين ينطبق على البابليين والأشوريين والمصريين والكنعانيين والآراميين والأموريين والعبرانيين واليونانيين وغيرهم من القدماء الذين حاولوا التخلص من الحرب، وإيقاف الدماء المراقة بسببها، فالأفكار متشابهة وإن ابتعد المكان واختلف الزمان، وما شاعر المعلقة إلا نسخة مكررة عن الإنسان القديم، فلا أثر لفرق كبير بين تفكير الأول وتفكير الأخير.

إن اتفاق القدماء على موقفهم السلبي من الحرب مبرّر؛ لأنّها مسؤولة عن معاناة البشر، واستمر هذا الموقف حتى قدوم الإسلام وما يزال إلى اليوم، ففي الدين الإسلامي نُبِذت الحرب، فقد فطر الله المسلمين على كراهية الحرب، وحثّهم على الابتعاد عنها إلا إذا فُرضت عليهم فرضًا، يقول تعالى:﴿ كُتِبَ عَلَيۡكُمُ ٱلۡقِتَالُ وَهُوَ كُرۡهٞ لَّكُمۡۖ وَعَسَىٰٓ أَن تَكۡرَهُواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ خَيۡرٞ لَّكُمۡۖ وَعَسَىٰٓ أَن تُحِبُّواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ شَرّٞ لَّكُمۡۚ وَٱللَّهُ يَعۡلَمُ وَأَنتُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ ﴾ [البقرة: 216].

### 1.3.3 أزمة الجدب

لازمت أزمة الجدب الجاهليين الذين عاشوا في بيئة ظمآى، فكانت حياتهم حُبلى بالاضطراب، وعندما حاولوا الوصول إلى التوازن المفقود بسبب هذه الأزمة، أخرج اللاوعي الجمعي ما في جعبته لشعرائهم، فكان نمط الماء الأولي أو البدئي حاضرًا في قصائدهم، فالماء هو الحياة، ولا أثر لكائن على سطح الأرض من دونه، ونظرًا لأهميته وارتباطه بفكرة الخلود؛ قدّسه القدماء، وتغنّوا به، وصالوا وجالوا في الأرض طلبًا له.

وعليه، فإن توظيف الماء في أشعار الجاهليين يرتد في المقام الأول إلى أهميته في عملية الخلق والتكوين، ففي الفكر الديني القديم "كان السامي يتمثل قوى الطبيعة التناسلية كذكر وأنثى، كبعل وبعلة، ويبدو أنه كان بوجه خاص يمثل قوة الذكر بالماء، وقوة الأنثى بالأرض، وبموجب هذه الفكرة تكوّنت النباتات والأشجار، والحيوانات والناس" (فريزر، 1979، صفحة 35). وكان الكون عند الإغريق فلكًا يطوف في المياه الكونية، ويقال: إن الماء هو العنصر الأول الذي صُنِعَ منه كل شيء حي (كورتر، 2010، صفحة 143). وكذلك الجنين في رحم أمه يكون محاطًا بالماء قبل أن يخرج إلى الحياة. وفي الأساطير العربية "كان الملك ذو القرنين يفكر ويحلم أنه يملك الأرض ومن عليها، وقيل إنه كان يسخّر الشمس والقمر حتى وصل مع الخضر إلى عين الحياة؛ ليشرب الماء الذي يعطيه حياة أبدية، ولكنه مُنع من ذلك" (خان، 1937، صفحة 34)، وهناك أسطورة عربية أخرى تعد الماء أقدم الكائنات، يقول كعب الأحبار: "كانت الكعبة غثاء على الماء قبل أن يخلق الله تعالى السماوات والأرض بأربعين سنة، ومنها دُحِيَتْ الأرض" (الأرزقي، 2003، صفحة 66). ويؤكد القرآن الكريم أهمية الماء في الحياة، يقول تعالى:﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ۚ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ﴾ [الأنبياء:30]، ويقول أيضًا:﴿ وَٱللَّهُ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَآ ۚ﴾ [النحل: 65]. وفي الكنيسة الكاثوليكية كان الماء مقدسًا يتمتع بصفة خالقة ومغيّرة، وما زالت هذه الكنيسة "تؤدي طقس الجرن المقدس في يوم السبت المقدس الذي يسبق الفصح، ويتكون الطقس من نزول الروح القدس في الماء، وبذلك يكتسب الماء الطبيعي الصفة الإلهية القادرة على تغيير الإنسان ومنحه هبة الولادة الروحية الجديدة" (يونغ، 1988، صفحة 109).

وأدى الماء دورًا مهمًّا في حياة آلهة الخصب وأعيادها، ففي أعياد تموز في بابل "كان صنم تموز يحمم بالماء النقي، ويقال إن معنى تموز: (الابن الحقيقي للمياه العميقة)، وفي عيده الصيفي بالإسكندرية كان يُلقى بصنمه، وصنم خليلته الإلهية في خضم الموج، وكذلك في عيده الصيفي في بلاد اليونان كانت تُرمى جنائن أدونيس في البحر أو في مياه العيون" (فريزر، 1979، صفحة 174).

وتبدو الجهود المبذولة في سبيل الحصول على الماء ظاهرة في معلقة الأعشى، فهو يراقب السحاب، وينتظر سطوع البرق، ويستعد لنزول المطر الذي يزيل شبح الجوع والفقر، ويقود إلى الأمن والسلام والاستقرار، يقول (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، صفحة 57):

**يـــا مَـــن يَـــرى عارِضـــاً قَـــد بِـــتُّ أَرقُبُـــهُ كَأَنَّمـــا البَـــرقُ فـــي حافاتِـــهِ الشُّـــعَلُ[1]**

**لَـــــهُ رِدافٌ وَجَـــــوْزٌ مُفْـــــأَمٌ عَمِـــــلٌ مُنَطَّـــــقٌ بِسِـــــجالِ المـــــاءِ مُتَّصِـــــلُ[2]**

**لَـــم يُلهِنـــي اللَهـــوُ عَنـــهُ حـــينَ أَرقُبُـــهُ وَلا اللَـــــذاذَةُ مِـــــن كَـــــأسٍ وَلا الكَسَـــــلُ**

**بَرقًـــا يُضـــيءُ عَلـــى الأَجـــزاعِ مَسْـــقِطُهُ وَبِالخَبِيَّـــــةِ مِنـــــهُ عَـــــارِضٌ هَطِـــــلُ[3]**

فالشاعر لا يكل ولا يمل من تتبع المطر وتأمله، يتضح ذلك من تكراره الفعل (أرقبه)، فهو على معرفة تامة بأن قومه يحتاجون إلى هذا الحدث الكوني العظيم من أجل الخصب والزرع واستمرار الحياة. أما قوله: " كأنما البَرقُ في حافاتِهِ الشُعَلُ"، فهو إشارة إلى طقس من طقوس الاستسقاء عند العرب، فكانوا يستخدمون النار لإنزال المطر، وهو ما يعرف بنار الاستمطار، فهم يتخيّلون أن ظاهرة البرق تنتج من خلال إشعال النار في السحب المتراكمة، يقول الجاحظ:" فإنهم كانوا إذا تتابعت عليهم الأزمات، وركد عليهم البلاء، واشتدّ الجدب واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر، ثم عقدوا في أذنابها وبين عراقيبها السَّلع والعُشر، ثم صعدوا بها في جبل وعر، وأشعلوا فيها النيران، وضجّوا بالدعاء والتضرع، فكانوا يرون أن ذلك من أسباب السقيا" (الجاحظ، 1966، صفحة 466، مجلد 4)، ولعل استخدامهم النار في طقوسهم يبرهن على قيمتها في تفكيرهم، فهي مقدسة؛ لأنها مقترنة بالخصب والحياة.

وكذلك، فإن البرق الذي يتلألأ وميضه في السحب المتراكمة يشكل أملًا بواقع جديد، فهو يسطع من جوف الظلام الدامس، وبحضوره يتلاشى اليأس من الكائنات، وتدبّ الروح فيها.

---

[1] العارض: السحاب المعترض.

[2] رِداف: ذيل. وجَوزٌ مُفأَم: وسط ممتلئ بالماء. سِجال: جمع سَجل، وهو الدلو.

[3] الأجزاع: جمع جِزع وهو منعطف الوادي، أو المشرف من الأرض. الخَبِيَّةِ: موضع بين الكوفة والشام .

ويحتاج نزول المطر عند امرئ القيس إلى وجود راهب متبتل يؤدي صلواته ويرفع ابتهالاته إلى الآلهة، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 24):

**أحـــارِ تَـــرَى بَرْقًـــا كـــأنَّ وَمِيضَـــهُ كَلَمْـــعِ اليَـــدَيْنِ فِـــي حَبِـــيٍّ مُكَلَّـــلِ**

**يُضِـــيءُ سَـــنَاهُ أَوْ مَصَـــابِيْحُ رَاهِـــبٍ أَهَـــانَ السَّلِيـــطَ فـــي الـــذُّبَالِ المُفَتَّـــلِ**

فالمطر جاء استجابة لدعوات ذلك الراهب العظيم، ولعل مصابيح الراهب التي يصبّ الزيت عليها، وتقليب الكفين، قد أعانا على نزوله، الأمر الذي يقود إلى نتيجة تقول: إن شرط نزول المطر يكمن في دعوات الراهب، وهذا يعود إلى اعتقاد العرب بأن رجال الدين والكهنة والشعراء والسحرة كانوا على اتصال بالقوى الغيبية، فهم يتنبؤون بما سيقع من أمور وأحداث، ويقومون بممارسة الأعمال السحرية؛ كي يحققوا مطالبهم التي يرغبون بتحقيقها. أما مسارح الأدعية والابتهالات فكانت الأماكن الدينية، فمن عادة أهل مكة "إذا أجدبوا رشوا على أنفسهم الماء وتطيبوا، وطافوا بالكعبة، ولبسوا ملابسهم بالمقلوب تيمنًا بانقلاب الحال..، وصعدوا بالبقر إلى جبل أبي قبيس.. تيمنًا بمغيب الشمس وانعقاد الغيوم وهطول المطر" (النعيمي، 1995، صفحة 155).

وهو –أي المطر– في المعتقد الجاهلي لم يأتِ من فراغ، إنما جاء نتيجة جهد عظيم، وسهر كثير، وتعب كبير، ولا شك في أن الدعوات والابتهالات الرامية لاستنزاله في شعر المعلقات لها مثيلاتها في الموروث القديم، يثبت ذلك الاكتشاف الأثري الكبير الذي يُعرف بالنقش الحميري القديم أو ترنيمة الشمس، ففيه يتضرّع المتعبّد اليمني للآلهة الشمس، ويتوسّل إليها؛ حتى تجود بالمطر على قومه، وتمنحهم الأمل والحياة (عبدالله، 1988، صفحة 94، عدد 5):

"وفي (الشعيْب) الخصب أزجيت

وبئر (يذكر) حتى الجمام ملأت

وعْدك الذي وعدت به أصلحت

أَعَنِتنا يا شمس إن أنت أمطرت

نتضرّع إليك فحتى بالناس ضحّيت".

وليس اليمنيون القدماء وحدهم من تشبثوا بالمطر وتوسلوا لنزوله بالأدعية كما جاء في ترنيمة الشمس، فالشعوب القديمة أجمعت على أهميته، فهذا إنسان سومر يعتقد أن ماء السماء الذي يلقّح الأرض ويخصبها هو أيضًا مني إله السماء" (الشواف، 1996، صفحة 23، الكتاب الأول). وقدّس الكنعانيون كبير الآلهة عندهم: "هبل" أو "بعل" إله الخصب والمطر. وفي اليونان كان الناس يرفعون أيديهم إلى السماء تضرّعًا للآلهة لإمدادهم بالماء، وكانوا حين يتأخر المطر وينحبس تجري دموعهم بكاء كالأنهار تقرّبًا لها، فقد "رفع (هيبومينيس) عينيه ويديه إلى (أفروديتي) بالضراعة طالبًا عونها" (غويربر، 1976، صفحة 201). وفي إفريقيا الاستوائية يؤمن السكان بكائن أعلى يُسمى (كويه أكانج تنج)، يسكن في السماء، وله القدرة على إنزال المطر وإحداث الجفاف وإطالة العمر والبذل في الطعام. وفي إفريقيا الغربية يؤمنون بكائن يسكن في المناطق العليا يُدعى (نزامبي)، يخاطب البشر بالرعد مبشرًا بسقوط المطر (الهاشمي، 1963، صفحة 161).

وما يشدّ الانتباه هو أن وظيفة الأعشى وامرئ القيس وغيرهما من الشعراء الجاهليين في استنزال المطر وطلب السقيا تماثل وظيفة الشاعر الساحر صانع المطر في المجتمعات القديمة، "فكثيرًا ما توجد طبقة خاصة من السحرة، يتولّى أفرادها مهمة السيطرة على الرياح والتحكّم في نزول المطر، مستخدمين أساليب تستند إلى مبدأ السحر التشاكلي (المحاكاة)، فإذا أرادوا أن يسقط المطر قاموا بمحاكاة سقوطه برش الماء أو محاكاة تجمع الغيوم والسحب، أما إذا أرادوا إيقافه، وإحداث الجدب، فإنهم يتفادون الاقتراب من الماء، ويعمدون إلى الدفء" (أبو سويلم، 1987، الصفحات 61-62).

ولا يظن القارئ أن وصف المطر في الشعر الجاهلي يقتصر على إبداع الصور وإظهار مدى براعة الشعراء، ولكنه يأتي " ليعبّر عن حاجات الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيرًا ما يكون تعبيرًا جماعيًا

عن الرغبة في الطهر والنقاء والصفاء والقداسة، وهي رغبة تكون مستقلة عن الوعي الفردي الذاتي، وهي ليست وليدة العلم والإرادة الواعية؛ إنما هي وليدة الحدس الجماعي، والشعور القومي، والخيال البدوي القبلي؛ لذلك كان الموقف العاطفي العام في وصف المطر متوافقًا عند الشعراء الجاهليين؛ فالمعاني، والصور، والتراكيب، والمشاهد، والتعابير، والصيغ، والتشبيهات، والاستعارات، والأحداث لها حدود وأبعاد لا يكادون يتجاوزونها" (أبو سويلم، 1987، صفحة 39).

فالمطر يلحّ على ذهن الشاعر الجاهلي، "من حيث هو هزّة كونية كبرى، وقوة فاعلة قادرة على الخلق، وقادرة على التغيير، ومن حيث قهره لسطوة القدر وعُرَام الزمان، ومن حيث قدرته على بعث الحياة في الجماد، وإنعاشه للإنسان والطير والحيوان" (أبو سويلم، 1987، صفحة 138).

ولا يمكن إغفال الأحاسيس الطيبة التي يشعر بها الشاعر عند التغلب على أزمة الجدب والمَحْل، فها هو ذا عنترة بعد جهد كبير وعمل دؤوب يستقبل الأمطار، وقد غمرته السعادة والفرحة العارمة، فيبني علاقة بين الثغر اللذيذ والمطر العذب، ويصوّر ماء السحاب الذي لا ينقطع وهو يُصَبُّ صبًّا على أرض جرداء، فيحوّلها إلى روضة مخضبة كثيرة العشب، يغنّي الذباب فيها كغناء الشارب والمترنّم، يقول (عنترة بن شداد، 1964، الصفحات 195-197):

**وَكَـــأَنَّ فـــأْرَةَ تـــاجِرٍ بِقَســـيمَةٍ ... سَـــبَقَتْ عَوارِضَـــها إِلَيـــكَ مِـــنَ الفَـــمِ**

**أَو رَوضَـــةً أُنُفًـــا تَضَـــمَّنَ نَبتَهـــا ... غَيْـــثٌ قَليـــلُ الـــدِّمنِ لَـــيسَ بِمَعلَـــمِ**

**جـــادَت عَليهِـــا كُـــلُّ عَـــيْنٍ ثَـــرَّةٍ ... فَتَـــرَكْنَ كُـــلَّ حديقـــةٍ كَالـــدِّرْهَمِ**

**سَـــحًّا وَتَســـكابًا فَكُـــلَّ عَشِـــيَّةٍ ... يَجـــري عَلَيهـــا المـــاءُ لَـــم يَتَصَـــرَّمِ**

**فتـــرى الـــذبابَ بِهـــا يُغنّـــي وحـــدَهُ ... هَزِجًـــا كَفِعـــلِ الشـــارِبِ المُتَـــرَنِّمِ**

تلك أمثلة على أبرز الأزمات التي عصفت بالشعراء الجاهليين، وكانت الباعث على إبداع أشعارهم، فعندما وجدوا أنفسهم محاطين بالصعوبات والاضطرابات؛ عملوا على تذليل العقبات، وحاولوا إنقاذ الجماعة، وكانت القصائد التي استمدت أفكارها وصورها من أعماق اللاوعي الجمعي وسيلتهم في إعادة اتزان الحياة

من جديد والسيطرة على الطبيعة والوقوف في وجه الأخطار المحدقة بهم، فما صدر عنهم كان بضمير الفرد، ولكنه تعبير عن الضمير الجمعي، وبحق فإن المبدع "عرّاف الجماعة الذي يحلم بالعصر الذهبي والفردوس البريء..، ويعود بالحياة الفردية مرة أخرى إلى حياة جماعية، ويحوّل الشخصي إلى عام؛ أي يعيد إلى الإنسان وحدته الضائعة" (أحمد، 1987، صفحة 77)، فهو ليس كالإنسان العادي، وعمله "لا بدّ أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه، بمعنى أنه لا بدّ من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها، وسواء شعر بذلك أم لم يشعر، فإن عمله الفني يجب أن يعني في نظره شيئًا أكثر مما تعنيه حياته الشخصية، أو مصيره الفردي، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة في يد عمله الفني" (إبراهيم، مشكلة الفن، د.ت، صفحة 194).

وتجدر الملاحظة إلى أن ارتباط شعراء المعلقات بالجماعة وتعبيرهم عن الأزمات والمصاعب التي ألمّت بها يعود إلى جذور قديمة، فقد "كانت أزمة الشعور الميثولوجي التي تعبّر عن نفسها في حياة الإنسان تشير في الوقت نفسه إلى أزمة الشعور الاجتماعي، فلم يكن هناك تمييز بين البشر وسائر الأنواع الأخرى، ولا بين الجماعة والأفراد الذين ينتمون إليها، فالرّبّ في البداية ربّ القبيلة لا الفرد، والفرد لا يعرف نفسه إلا مرتبطًا بالمجموع، والجماعة لا تحسّ بنفسها إلا مرتبطة بأفرادها" (أحمد، 1987، صفحة 70).

### 1.4 إبداع شعراء المعلقات من اللاوعي الجمعي إلى الوعي الذاتي

يقسّم يونغ الإبداع الفني إلى نوعين: النوع الأول هو السيكولوجي الذي يعالج مواد مستمدة من الشعور الإنساني كدروس الحياة، والصدمات العاطفية، والأهواء البشرية، وتجارب الحب، ومهمة المبدع هنا لا تزيد على أن يتمثل هذه المواد وأن ينقلها من مستوى الحياة العادية إلى مستوى التجربة الشخصية، فهو يعبّر عنها تعبيرًا يحمل القارئ على إدراكها بشكل أوضح وأعمق، إذ يرد إلى ساحة شعوره ما يحرص عادة على اجتنابه أو نسيانه أو إهماله، أو ما لا يرتاح إلى إدراكه، وكل ما يشتمل عليه هذا النوع من الإبداع، إنما ينخرط في باب المعقول أو يمكن فهمه، فلا يكتنفه شيء من الغموض، وهو يفسر نفسه بنفسه،

ويدخل فيه الشعر التعليمي والقصائد الغنائية، كذلك تدخل فيه شتّى الروايات التي تعالج موضوعات الأسرة والبيئة والجريمة والمجتمع، وأيضًا الدراما بنوعيها: التراجيديا والكوميديا (الدروبي، د.ت، صفحة 138).

أما النوع الثاني فيسميه الإبداع الكشفي، والتجربة فيه ليست تجربة عادية، إنها تجربة أزلية خارجة عن المألوف تفوق كل قدرة بشرية على الفهم، والفنان معرّض للخضوع لها، والإذعان لسلطانها، وتظهر قيمة هذه التجربة وقوتها في ضخامتها وغرابتها؛ لأنها تولد من الأعماق السرمدية جبّارة شاذة متشعبة الجوانب، فهذا النوع من الإبداع يستمد تجاربه من اللاوعي الجمعي، حيث تكمن بقايا الخبرة الأولى، خبرة الأسلاف، ومن الأمثلة عليه الجزء الثاني من (فاوست) لجوته، و(راعي هرمس) لدانتي، و(الفيض الديونيزي) لنيتشه (أحمد، 1987، صفحة 19).

ويهتم يونغ بالنوع الثاني الذي يستطيع أن يصل إليه الشعراء والعرافون والمرشدون والحكماء والكهنة، ويمكن أن يبرز لديهم على شكل رؤى في اليقظة، في حين أنه يبرز لدى الآخرين في بعض أحلام النوم، وقد استخدم يونغ كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاوعي الجمعي في اليقظة، وذهب إلى أن الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس؛ لأنه يمتاز بالذكاء وسرعة البديهة (سويف، 1959، الصفحات 200–201).

فهذه الرؤى الأسطورية التي تبرز للمبدعين في لحظات اليقظة تنبعث من الدماغ على وجه التحديد، وهي مستقلة عن كل معرفة تقليدية فردية مكتسبة، "والفنان عندما يبدع فإنما يبدع من تاريخ البشرية، تاريخ بنية العقل التي تروي قصة الجنس البشري، ذلك التاريخ الذي انتقل بهيئته منذ العصور الموغلة في القدم حاملًا أساطير الموت والبعث" (أحمد، 1987، صفحة 15).

ولا خلاف في أن شعر المعلقات يعد مثالًا حسنًا على الإبداع الكشفي، فأجود الأبيات وأحسن القصص وأبدع الصور، يتسبب بها اللاوعي الجمعي الذي يندفع بما فيه من أنماط أولية إلى وعي الشعراء في لحظات اليقظة من حين إلى آخر.

إن تجربة الإبداع عند شعراء المعلقات لا تنطوي في حدّ ذاتها على كلمات أو صور شعرية، إنها إحساس غامض مجهول، جاهد الشاعر في سبيل الحصول على تعبير يناسبه، غير أنه لم يجد الطريق سهلًا في استغلال كل ما يعتمل في خياله من مضامين يعجز العقل عن إدراكها، فاستعان بما استطاع الاستعانة به، وهذا ما يفسّر سبب وجود الصور البدئية والتشبيهات في شعره.

وإذا تتبعنا محطات إبداع المعلقات عند أولئك الشعراء، فإن أولها يبدأ عندما يتكشّف لهم مضمون اللاوعي الجمعي عن طريق الحدس، وبالإسقاط يحددون مشهده، ويخرجونه من أنفسهم على شكل موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون بصيغة رموز، فالرمز أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيًا، ويصفه يونغ بأنه حي؛ أي محمل بالمعنى (سويف، 1959، صفحة 201)، كذلك يرى أن معظم الرموز تتخذ صورًا بدئية أو موضوعات أسطورية.. متصلة بالنماذج العليا (زكي، 1979، صفحة 127)، وبمقدار ما تزداد هذه الرموز عمقًا تكون أقرب للعالمية والشمول الإنساني.

ومن الجلي أن الرمز لا يمكن أن يكون من أصل لا شعوري بحت، بل يتضمن في نفسه عناصر شعورية، وكما يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية، كذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية؛ ليمسّ في الإنسانية وترًا مشتركًا (سويف، 1959، صفحة 201).

أما ثاني المحطات في إبداع المعلقات، فكانت تعتمد على وعي الشاعر الذاتي، فهنا تتجلى مهاراته في استخدام الرموز في تشكيل الأبيات الشعرية، "وبناء على هذا لا مفرّ للباحث عندما يودّ اكتشاف دلالة الرمز، أن يستوعب أن هذا الرمز قد تبلور في فكر الشاعر، ومعتقداته، ومثله إزاء نظام الكون، في أشكال لغوية، وصور فنية، بدلًا من الاكتفاء بتفسير الرمز من خلال شرحه لوظيفته" (النعيمي، 1995، صفحة 250).

ولا يغيب عن نظره أن ظاهرة تكرار الرموز ليست نقلًا أو دلالة على فقدان الابتكار والإبداع عند الشعراء، وهذا ما أشار إليه يونغ، فقد لاحظ "وجود رموز تتكرر عبر حضارات متعددة، وأزمنة مختلفة، عرّفها

بكونها قوى نفسية هاجعة في اللاوعي الإنساني الجماعي، المغاير للاوعي الفردي في تجاوزه تجارب الفرد الشخصية إلى الموروث الإنساني العام" (عوض، د.ت، صفحة 176).

ويظهر أن أصحاب المعلقات كرروا استعمال الغراب رمزًا للشؤم، فقد تشاءموا بنعيقه أو نعيبه، وكانوا يشعرون بالحزن والخيبة والانكسار عند مروره فوق ديارهم، أو عند ارتحال الأحبة، فهو ينذر بحلول الدمار، وانعدام الكلأ، وفقدان الأمطار، ومن مواطن ذكره في أشعارهم، قول عنترة في معلقته (عنترة بن شداد، 1964، الصفحات 188-193):

**إِنْ كُنـــتِ أَزمَعـــتِ الفِـــراقَ فَإِنّمـــا زُمَّـــت رِكـــابُكُمْ بِلَيـــلٍ مُظلِـــمِ**

**مـــا راعَنـــي إلاّ حَمُولَـــةُ أهلِهـــا وَسْـــطَ الـــدِّيارِ تَسَـــفُّ حَـــبَّ الخِمخِـــمِ**

**فِيهَـــا اثْنَتَـــانِ وَأَرْبَعُـــونَ حَلُوْبَـــةً سُـــودًا كَخَافِيَـــةِ الْغُـــرَابِ الأَسْـــحَمِ**

تكتنز هذه الأبيات بألوان الغربة والهمّ والاستيلاب والرحيل، فالشاعر مثقل بالأحزان، ويحسّ بالعدم؛ جرّاء افتقاده مقومات الوجود الإنساني ابتداء بالحرية وانتهاء بالخصب، وتبلغ المأساة ذروتها عندما يجعل النوق الظاعنة شبيهة بالغراب الأسود (الأسحم)، فالغراب في الفكر العربي القديم كان طائرًا يجرّ النحس على الآخرين؛ نظرًا للمهمة التي قام بها في قصة قتل قابيل لأخيه هابيل (الرباعي، 1998، صفحة 117)، وكان يُضرب به المثل في الشؤم، إذ يُقال: "فلان أشأم من غراب البين" (الألوسي، د.ت، صفحة 334، الجزء 2)، وإنما لزمه هذا الاسم لأنه كان إذا بان أهل الدار للنجعة؛ أي طلب الكلأ، وقع في مرابض بيوتهم، يلتمس ويتقمّم، فيتشاءمون به ويتطيّرون منه (الجاحظ، 1966، صفحة 315، الجزء 2).

ولعل سبب التشاؤم الأساسي به يعود إلى لونه الأسود، إذ يُقال:" إن الغراب كان في وقت ما أبيض، ثم تحوّل إلى اللون الأسود بسبب شقائه، وكان ذلك عقوبة له عندما بعث به نوح، فترك ما هو بسبيله، وأكل من جيفة وجدها، فحطت عليه اللعنة بتغيير ريشه إلى اللون الأسود" (العنتيل، 1965، صفحة 113).

فالعرب كرهت هذا اللون، وجعلته علامة على الحداد، ولأن الغراب حالك شديد السواد؛ درجت القبائل تشبّه الآثام به، ومن ذلك ما فعلته قبيلة عكّ عندما جسّدت آثامها بغلامين أسودين يشبهان لون الغراب في سوادهما، وقدمتهما قربانين تطهّرت بهما أمام الإله، وهذا يظهر في تلبيتهم ( الكلبي، 1992، صفحة 7):

"نحن غرابا عكّ

فتقول عكّ من بعدهما: عكّ إليك عانية، عبادك اليمانية

كيما نحجّ الثانية!".

وهذا الوصف العربي للغراب لا يبتعد عما ورد في أساطير الأمم القديمة، الأمر الذي يؤكد وجود ذاكرة جمعية تستقي منها البشرية، ففي المعتقدات الآرامية تهاجم الأرواح الشريرة القديسين متخذة شكل الغربان السوداء النجسة (العنتيل، 1965، صفحة 106). وفي التراث اليوناني ما يشير إلى أن أبوللو أرسل الغراب ليبحث عن الماء فلما أبطأ حلت عليه اللعنة الأبدية، وهي أن يظل عطشان. وفي تراث الصينيين نجد الغراب يطير في أنحاء الغابة مسببًا العاصفة (العنتيل، 1965، صفحة 116). وفي السويد جعل "التراث الشعبي الغربان أشباح قتلى من الناس الذين لم يقدّر لهم أن يُدفنوا في ظل الطقوس المسيحية.. وتذهب المعتقدات الشعبية الألمانية إلى أن الغربان كانت في الأصل أرواحًا حلت عليها اللعنة، أو أنها كانت خيولًا للساحرات، ثم صارت غربانًا. وفي روسيا كان يُظنّ بأن روح الساحرة تتخذ شكل غراب" (العنتيل، 1965، صفحة 107).

ويكثر توظيف مفردة الدهر في أشعار أصحاب المعلقات، فالدهر يعد رمزًا للهلاك والدمار، وقد نُسب إليه كل ما كان يؤذي الإنسان ويؤثّر فيه سلبًا، فسهامه كثيرة فإن أخطأ الواحد منها لا يخطئ الآخر، ومن أهم صفاته صفة الغدر، فهو كالغول ذلك الحيوان الأسطوري المخيف الذي ينتظر الفرصة؛ ليوقع الناس في حباله، ثم ينقضّ عليهم، فيجعل أجسادهم أشلاء متناثرة، ويصوّره الأعشى في معلقته بالإنسان المجنون

الذي يلحق الضرر والهلاك بالآخرين، ويفتك بالملوك والممالك، ويمتلك رغبة كبيرة في إفساد الاشياء، يقول (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، صفحة 55):

**صَـــدَّتْ هُرَيـــرَةُ عَنّـــا مـــا تُكَلِّمُنـــا جَهـــلًا بِـــأُمِّ خُلَيْـــدٍ حَبْـــلَ مَـــن تَصِـــلُ**

**أَأَنْ رَأَتْ رَجُـــلًا أَعشـــى أَضَـــرَّ بِـــهِ رَيـــبُ المَنـــونِ وَدَهـــرٌ مُفْنِـــدٌ خَبِـــلُ**

فالدهر بتر العلاقة بين الذات/ عنترة، والآخر/ هريرة؛ إذ كان مسؤولًا عن فعل الصدود، فهو من ألحق العجز والشيب بالشاعر، وأثّر في نفسيته تأثيرًا كبيرًا؛ ولذلك كان العرب "يستحبون أن يموت الرجل وفيه بقية قبل أن يفرط في الكبر" (التبريزي، د.ت، صفحة 538).

أما طرفة بن العبد فيرى أن البقاء كنز ثمين، ولكن الدهر ينفد يومًا بعد يوم، ويقوم بفعل الهدم والتخريب في الكيان البشري، ويقرّب الإنسان من الهرم، ومهما طال الأجل فإن الموت له حبال طويلة يسحب بها المرء إلى العالم السفلي المظلم في أي وقت يشاء، ويبعده عن عالم الخلود والأبدية المنشود، يقول في معلقته ذائعة الصيت (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 26):

**أَرَى العَـــيْشَ كَنْـــزًا نَاقِصًـــا كُـــلّ لَيْلَـــةٍ وَمَـــا تَنْقُـــصِ الأَيَّـــامُ وَالـــدَّهْرُ يَنْفَـــدِ**

**لعمـــرُكَ إنَّ المـــوتَ مـــا أَخطـــأَ الفتَـــى لكـــالطِّوَلِ المُرخَـــى، وثِنيـــاهُ باليَـــدِ**

فكان الجاهليون يضيفون النوازل والمصائب إلى الدهر، فيقولون: أبادنا الدهر وأتى علينا (ابن منظور، د.ت، صفحة 292، الجزء 4)، فإذا وقعت بهم الكوارث تراهم يسبّون الدهر، ويلعنونه، ويتجهون إلى الكهانة والسحر؛ لاتقاء شره، فهو كالإله الذي يتحكّم في حياتهم، يقول تعالى: ﴿ وَقَالُواْ مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنۡيَا نَمُوتُ وَنَحۡيَا وَمَا يُهۡلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهۡرُۚ ﴾[الجاثية:24] ، كذلك وسّعوا في مفهوم الدهر وخرافاته، فقالوا: "يد الدهر"، و"ريب الدهر"، و"عدواء الدهر"، و"غلواء الدهر" (عبد الحكيم، 2012، صفحة 93)، وما آمن به الجاهليون حول الدهر ظل مستمرًا إلى اليوم، فهناك أناس يشتمون الدهر عندما تلّم بهم المصائب.

وترجع نظرتهم إلى أساطير قديمة، ومنها أسطورة لقمان بن عاد وأنسره السبعة، فقد دعا لقمان ربّه أن يطيل في عمره، ولم يكن له ذلك؛ لأنه لا سبيل إلى الخلود، فاختار عمر سبعة أنسر، وهو بجبل أبي قبيس، وسمّى النسر الأول المصون، وقال فيه: "المصون الخالص المكنون من بيت المصون ومحذور السنون، وغبط العيون، والباقي بعد الحصون إلى آخر الدهر الخؤون" ( ابن منبه، 1979، صفحة 370).

ووحّد الساميون الأوائل من القبائل العربية البائدة بين القدر أو الدهر أو الأبد أو المنايا، كذلك تسمّت آلهتهم باسم (منى)، والمنية تعني الموت، يُشار إلى أن هذه الكلمة ذُكرت في أغلب لهجات الشعوب والقبائل السامية، ويرى بعضهم أنها مرتبطة بالإلهة البابلية (مامانتو)، وعنهم أخذها الكنعانيون ولقّبوها (منى)، وعند العرب الجاهليين (مناة)، ومنها (عوض) وهو اسم لصنم وحّده الشعراء مع الدهر (عبد الحكيم، 2012، صفحة 90)، وقد أقسموا به، فقالوا: "عوض لا يكون ذلك أبدًا" (علي، 1993، صفحة 152، الجزء 6).

وبالمجمل، فإن كفّة الدهر ترجح على كفّة الإنسان، فالأول غالب والثاني مغلوب لا حول له ولا قوة، فالدهر عقدة الإنسان في الحياة، وهو المسؤول عن جراحه وآلامه، "إذ ليس أقسى على الموجود الذي يملك الحرية ويحنّ إلى الأبدية، وينزع نحو اللانهاية من أن يشعر بأن لحريته حدودًا، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه، وأن التناهي هو نسيج وجوده" (إبراهيم، مشكلة الإنسان، د.ت، صفحة 95).

ولا يوجد بون شاسع بين الدهر والليل في الفكر الجاهلي، فالليل يأتي رمزًا –في الأغلب الأعم– للشر، فهو زمن خروج الأرواح الشريرة، فالهامة أو الصدى تستيقظ في أوج الليل معبّرة عن رغبتها الشديدة في الدم والأخذ بالثأر، وكذلك تجوب فيه الجن والشياطين الصحاري والأماكن المقفرة، وعادة ما يصف الشعراء ليلهم بالطويل والثقيل، ويتمنون انقشاعه عنهم؛ لأنه يثير في نفوسهم العتمة والوحشة، ويثقلهم بالآلام والهموم، ويشعرهم بالأسى والحزن والوحدة والعزلة، وهم يربطون بين الموت وغياب الشمس وحلول الظلام، ويطلقون عليه أسماء تشيع الخوف في النفوس، ومنها: (الكافر)، كما ورد في معلقة لبيد (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 176):

**حتـــى إذا ألقَـــت يَـــدًا فـــي كـــافِرٍ وَأَجَـــنَّ عَـــوراتِ الثُّغـــورِ ظَلامُهـــا**

ويُقصد بالكافر: "الليل، سمي به لكفره الأشياء أي لستره إيّاها" ( الزوزني، 1992، صفحة 105)، فإذا بدأت الشمس بالمغيب حلّ الظلام وستر عورات الثغور، وهي المواضع التي تأتي المخافة منها، ولهذا البيت ما يشبهه في أساطير العالم القديم، فهناك أسطورة بابلية تصف غروب الشمس، وحلول الظلام، تقول: "تنزل الشمس إلى مياه الموت عند جبل ماشو الذي تمتد قواعده عميقاً نحو العالم السفلي" (السواح، 1987، صفحة 178).

والمتأني في دراسة المعلقات يضع يده على وصف جميل لليل، فهذا امرؤ القيس يجعله رمزًا للثقل والطول والفظاظة والرعب، يقول في معلقته (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 18–19):

**وَلَيـــلٍ كَمَـــوجِ البَحـــرِ أَرخـــى سُـــدُولَهُ عَلَـــيَّ بِـــأَنواعِ الهُمـــومِ لِيَبتَلـــي**

**فَقُلـــتُ لَـــهُ لَمّـــا تَمَطّـــى بِجـــوْزِهِ وَأَردَفَ أَعجـــازًا وَنـــاءَ بِكَلكَـــلِ**

**ألا أَيُّهـــا اللّيـــلُ الطّويـــلُ ألا انْجَلـــي بِصُـــبْحٍ ومـــا الإِصْـــباحُ فيـــك بأَمثَـــلِ**

**فَيـــا لَـــكَ مِـــنْ لَيْـــلٍ كَـــأَنَّ نُجُومَـــهُ بِكُـــلِّ مُغَـــارِ الفَتْـــلِ شُـــدَّتْ بِيَـــذْبُلِ**

**كَـــأَنَّ الثُّرَيَّـــا عُلِّقَـــتْ فـــي مَصَـــامِها بِـــأَمْراسِ كَتّـــانٍ إِلَـــى صُـــمِّ جَنْـــدَلِ**

صوّر امرؤ القيس الليل بموج البحر المتسع في تطاوله وامتداده وظلمته، وجعل له سدولًا أو ستورًا يرخيها، وشبهه في امتداده وتطاوله بتمطي البعير الضخم، ولعل هذا التشبيه ليس وليد خيال الشاعر، بل هو منبعث من أعماق اللاوعي الجمعي، ففي تاريخ الأمم القديمة ما يشير إلى مثل ذلك، فهذا الإله (بعل) يمثل عند الشعوب السامية إله السماء، وفي إحدى الملاحم الشعرية الكنعانية يظهر ملتحفًا بالسماء لباسًا له، وهذا الإله بامتداداته العجيبة أشبه بحيوان ضخم يملأ السماء (عبد الحكيم، د.ت، صفحة 110).

فهذا الليل في زمنه الطويل الممتد وحركته المتثاقلة يبدو كأنه ليل لا زمني، بعد أن أسقط عنه الشاعر خاصية الحركة وجمّد زمنيته حينما جعله ليلاً ثابتًا، فكأنما شُدّت نجومه بحبال متينة إلى صخرة صمّاء، ليؤكد بذلك أن همّه ليس مقصورًا على ليلة بعينها، إنه همّ جماعي تجاه زمن الهدم والخراب الجاثم على

صدور الجاهليين برتابته، وثقله، ومواجعه. وأما صرخته المدوّية: (ألا انجلي)، فتعكس رغبة قوية منه في العبور بقومه إلى مرحلة البناء، وتجاوز الألم والظلام الداكن.

وبالمختصر، فإن الأمم تتلاقى في تفكيرها، وتستقي أفكارها من محيط واسع واحد هو اللاوعي الجمعي، وما يرجّح ذلك إجماع القدماء على رمز موحد لليل، فهو الجانب الآخر من العالم، أو الجزء السفلي المظلم منه، أو غريم النهار، فكان العراقيون القدماء يعتقدون أن الإله الرئيس للمدينة يختفي عند حلول الظلام، ويترك سكّانها في أشدّ حالات اللهفة والحزن عليه، إذ يجدون أنفسهم عزّلًا بلا حمايته (حنون، 2002، صفحة 192). ولا شك في أن ثمة علاقة لغوية وفكرية تجمع الإلهة (ليليث) بالليل، "فليليث كلمة بابلية أشورية معناها أنثى العفريت أو الريح.. وعُرفت بالجنية ليل، وكانت تسكن الأماكن الخربة وموارد المياه، وتظهر كخارقة ليلية يغطّي جسدها الشعر العاري" (عبد الحكيم، 2012، الصفحات 111-112).

وفي الحكايات التتارية والسيبيرية كان الليل عبارة عن وحش مخيف يستقرّ فكّه السفلي في الأرض، في حين يصطدم فكّه العلوي بالسماء. ويحكي شعب (زولوس)- الذي يسكن مقاطعة ناتال في جنوب إفريقيا، وينتسب إلى الإثيوبيين- حكايات عن وحش مفترس فظيع، ابتلع كل الكائنات التي قابلها، حتى انفجر في النهاية (ف.ف ديرلاين، 1973، الصفحات 94-95).

ولعل الرموز المذكورة أعلاه هي غيض من فيض، فقد حفلت المعلقات برموز أخرى تعاور الشعراء على تكرارها، ومن الواضح أنها "تقع في جذور كل شعر، أو كل فن آخر ذي ميزة عاطفية خاصة.. كموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر الذي يجد تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان، غير أنها مألوفة نسبيًا وهي رمزية ما تزال تتكرر أبدًا" (هايمن، 1958، الصفحات 260-261، الجزء 1).

وقد تكون الصور الشعرية المكرورة في المعلقات موحية أو رامزة؛ بسبب اقتراب شعرائها من الموروث البدئي وعودتهم إلى اللغة البكر؛ لغة الرمز أو المجاز، ويُلاحَظ أن هذه الصور ترتبط بعقائد قديمة،

وتعتمد على التشبيه الذي يمثل طور البداية وأول مراحل التصوير، فالعلاقة بين المشبه والمشبه به ليست علاقة سطحية، بل هي علاقة رمزية، فتشبيه المرأة بالشمس لا يراد منه الإشارة إلى جمالها، بقدر ما يشير إلى النور المنبعث منها، فهي قرينة الضوء والشروق، ورحيلها يعني توقف الحياة، واختفاء الخصب، وانعدام الأمل.

ولعل ثراء الصور الشعرية الواردة في الشعر الجاهلي وشعر المعلقات يعود إلى مقدرة الشاعر الجاهلي على إطلاق العنان لخياله يحلّق كيفما يشاء دون أيّة قيود، وهذا ديدن الشاعر العربي" فالأمة العربية تمتاز بخيال تصويري، فهي تتصوّر الأشياء وتسترجع التجارب، فالعربي يأخذ شيئًا من المرئيات وشيئًا من المحسوسات ثم يركّب منها صورة" (خان، 1981، صفحة 33).

إن تشابه الصور التي تتعلق بالوقوف على الأطلال، والحنين إلى الظعائن الراحلة، وصور المرأة المثال، وصور الحيوان كالناقة والفرس والثور والبقرة الوحشيين.. يعود إلى تشابه الشعراء في الخطوات التي يسيرون عليها في لحظات الإبداع، فما تظهره الرؤى التي تبرز لديهم في اليقظة هو "من تلك الصور المخزونة في ذلك النسق النفسي الذي شكلته عوامل الوراثة والمسمى باللاشعور الجمعي، تلك الصور ذات الصيغة البدائية التي تنحدر من طقوس بدائية قديمة، أو من مكرورات أسطورية نُسجت في ثوب جديد، والفنان حين يستعيد تلك الصور، إنما يتسلل إلى رحم الحياة التي يقرّ فيها الجميع..، فتهيّئ للفنان أن يصل بأحاسيسه ومشاعره للإنسانية جمعاء؛ لأنه يستمد حيوية إبداعه من حيوية الجنس البشري، ومن هنا يصبح العمل الأدبي الناتج رسالة إلى الإنسان في جميع أجياله لأن الفنان إنسان جمعي يحمل اللاشعور البشري ويشكل الحياة النفسة اللاشعورية للجنس البشري" (أحمد، 1987، الصفحات 20–21)، فهو يرفع الفكرة التي ينشد التعبير عنها من المجال الوقتي أو العابر إلى مجال الخلود، تقول الباحثة ريتا عوض: "وجد يونغ أن سرّ الخلق الفني وتأثير الفن يكمنان في العودة إلى حالة المشاركة الصوفية حيث يموت الفرد ليحيا الإنسان، وتفنى التجربة الفردية في التجربة الإنسانية الكلية، فيتوجه العمل الفني إلى الجماعة، ويظل يجد استجابة في نفس كل إنسان فرد، ويعود الشاعر إلى الأسطورة؛ لأن التجربة الأصلية–مصدر

إبداعه– رؤيا لا تدرك بالعقل، ولا تخضع خضوعًا تامًا للتعبير، فيلجأ إلى الصور الأسطورية– وهي أكثر الصور صعوبة لما تحمله من تناقض ظاهري–ليعبّر عن الرؤيا الزوبعة التي تقبض على كل ما تمسّه وتتخذه شكلًا عينيًّا" (عوض، 1972، صفحة 22).

ونستنتج أن ما جاء في أشعار الجاهليين ومعلقاتهم من حروف أو كلمات أو عبارات أو صور شعرية لم يكن الغرض منه استعراض القدرات، بل يحمل مدلولًا معينًا، أو يعكس رمزًا محددًا، وعلى نحو أدقّ، فإن القصيدة الجاهلية عاشت في مخيلة الشاعر أولًا ثم أخرجها على هيئة رموز، وهذا الأمر يفسّر سرّ اهتمام النقاد بها على مدار التاريخ.

وكذلك، فإن تكرار الرموز الأسطورية برهان دقيق على أثر اللاوعي الجمعي في إبداع المعلقات، فشاعر المعلقة –دون وعي– يلجأ إلى رموز تعاور القدماء على استخدامها في نصوصهم؛ إذ يصل إلى أعمق أعماق النفس، ويغادر عالم الفرد ليصل إلى الأرضية المشتركة للبشر جميعًا، فليس ثم سوى العالم بكل بساطته، وتجرده من كل طابع شخصي فردي، فالشعر ارتداد للوراء، واستلهام لتجارب القدماء، ولعل عبارة (جيرهارد هوبتمان) تؤكد ذلك: "إن الشعر يطلق خلال كلماته رنين الكلمة البدائية الأولى" (أحمد، 1987، صفحة 24).

ومما لا شك فيه أن تكرار الرموز الأسطورية يكسب القصائد قيمة سحرية، ويجعلها أكثر امتاعًا وتأثيرًا في وجدان الجماعة، وما يثبت أهمية التكرار أن السحرة كانوا يعمدون إليه في أحاديثهم من حين إلى آخر؛ حتى يصلوا إلى أهدافهم المتمثلة بالسيطرة على عقول الناس، فلا فرق بين الشاعر والساحر في التحكم بالنفوس، والعمل على استقطابها، ولكنهما يختلفان في أن الأول ربّما يبني ذواتًا، والآخر قد يحمل بعضًا من القبح.

ولم يقتصر أثر اللاوعي الجمعي في العملية الإبداعية على شعراء المعلقات، وإنما تأثّر به معظم الأدباء القدماء في شتّى بقاع وجودهم، يوثّق ذلك ظاهرة التكرار المنتشرة في أشعارهم، فهم يرددون بعض الكلمات والعبارات ذات الدلالة والمغزى.

وأخيرًا تفاوتت قدرات الشعراء في عملية الإبداع، فمن امتلك القدرة على استغلال مادة اللاوعي الجمعي، فقد تفوّق على غيره، "وكلما كان الشاعر قريبًا من عصر الفطرة– والجاهلية أحد أشكال الفطرة– سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التي تصوغ قصيدته أو تتحكم في صياغتها بنحو أو بآخر، فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات– فيما ورثه من تعاويذ– وتقبل أنماط أسلوبية معينة" (أحمد، 1987، صفحة 188)، وهذا الأمر يفسّر أهمية امرئ القيس في تاريخ الشعر العربي، فقد كان من أكثر الشعراء تمثّلًا للموروث القديم في معلقته التي جاءت غنية بالأساطير، فهو امتداد لمن سبقه، ولكنه طوّر في الشعر أمورًا كثيرة، ووضع فيه بصمته الرائعة وذوقه الخاص، وأهم ما في الأمر أنه خضع لسلطان اللاوعي الجمعي بانقياد وإذعان؛ فأفاض عليه بالإبداع، وجعله الناطق الأول باسم الجاهليين.

# الفصل الثاني

# اللاوعي الجمعي في لوحات المعلقات

## 2.1 اللاوعي الجمعي في لوحات الوقوف على الأطلال

الوقوف على الأطلال في أوائل النصوص القديمة ليس حدثًا عشوائيًا أو من قبيل المصادفة، ولكنه جاء" ترجمة لا شعورية للرغبة في الخلاص من ظرف حضاري متهدّم والتحول إلى مرحلة حضارية أرقى..، ويمكن أن يوحي بأن المجتمع يتمخّض ليلد ثورة" (اليوسف، 2001، صفحة 17)، والملاحظ أن الوقوف على الديار الخاوية والرسوم البالية قديم قدم الإنسان نفسه، ومن الأمثلة عليه: وقوف الشاعر السومري على أطلال مدينة نيبور التي وجدت قبل ظهور الإنسان وكانت مسكنًا للآلهة، فهو يتأمل أسوارها العالية، ويمعن النظر في تفاصيلها الصغيرة، ويمنّي النفس بأن تعود أيامها البهيجة، يقول (السواح، 1996، صفحة 39):

"انظر إلى نيبور عماد الأرض والسماء

انظر إلى نيبور المدينة

ترى أسوارها العالية..

ترى رصيفها كاركورانا حيث ترسو السفن

ترى بولال نبعها الصافي".

وكذلك يطلب جلجامش من صديقه أن ينعم النظر في أسوار مدينة أوروك، ويتأمل مجدها الضائع، ويفكر في ماضيها الغابر الذي ولّى (باقر، 1971، صفحة 52):

"بنى أسوار أوروك المحصنة

وحرم (أي – أنا) المقدس والمعبد الطاهر

فانظر إلى سوره الخارجي تجد أفاريزه تتألّق كالنحاس

وانعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء

واستلم (امسك) أسكفته الحجرية الموجودة منذ القدم

اقترب من (أي– أنا)، مسكن عشتار

الذي لا يماثله صنع ملك من الآتين ولا إنسان

أعل فوق أسوار أوروك

وامش عليها متأمّلًا

تفحّص أسس قواعدها وآجر بنائها".

والباحث المدقق في الشعر الجاهلي يلمس قدسية هذا التقليد الفني، فالأطلال في نظر الجاهليين ليست مجرد حجارة صماء لا تنطق، إنها حجارة مقدسة تأمر وتنهى وتحدّق، ولديها المقدرة أو الطاقة على التحكم بمصير البشرية، أو هي عبارة عن بقايا هياكل دينية كان يتعبّد فيها الإنسان القديم، وما كان تعلُّق الشعراء بها إلا إثباتًا على أثرها في نفوسهم، فقد وصل بهم الأمر إلى وصفها بالفردوس المفقود، والنعيم المنشود، وعمدوا إلى مخاطبتها والاستغاثة بها استغاثة العبد الفقير بربه، فكانوا يظهرون بمظهر الضعيف المتذلل الذي لا يملك إلا الدعاء والشكوى إلى من يفوقه قدرة، ويعلوه مرتبة.

فاستهلال الشعراء الجاهليين معلقاتهم بالوقوف على الأطلال أشبه بطقس ديني متكرر حرصوا على القيام به اعتقادًا منهم بأنه يجلب الخصب والنماء في مواسم القحط والعناء، ويزيل الهمّ عن أرواحهم الصدية، ويفيض عليهم بالحياة والسعادة الأبدية.

ولا خلاف في أن معتقداتهم المتعلقة بالأطلال ترسبت في أعماقهم عبر اللاوعي الجمعي، فقد ولدت معهم منذ أن كانوا صغارًا، وانعكست في أشعارهم بفعل امتلاكهم طاقة لغوية فائقة، ويمكن الذهاب إلى أبعد من

ذلك بالقول: إن الأطلال الدارسة تجسيد لفعل الطبيعة القسري البادي في قحلها، ودورها في قهر الإنسان وتغريبه، أو هي تعبير عن العقم والخلل الجنسي والموت والخواء والعوز والفاقة، وبالوقوف عليها حاول الشعراء إعادة التوازن للجنس البشري، وخلق الانسجام مع البيئة.

ويخطئ من يظن أن الوقوف على الأطلال تجربة فردية ذاتية، إنما هي تجربة جماعية نابعة من التزام اجتماعي، يأتي من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، وكأنما المجتمع الجاهلي كله يقوم بشعائر واحدة، ويشارك أفراده في صلاة واحدة، ويرتّلون على الدوام أغنية الماضي، فالماضي في ذهن المجتمع حيّ لا يموت (ناصف، 1981، صفحة 56)، وما تكرار الألفاظ والصور فيها إلا إثبات لسلطان اللاوعي الجمعي، وإشارة إلى تمكنه من السيطرة على فكر الجاهليين.

إن وقوف الشعراء الجاهليين على الأطلال كان أمرًا حتميًّا عليهم، فهم أرادوا الحياة ودافعوا عن مجتمعهم، وحاولوا تجاوز الموت الذي يمسك بيديه عنق الإنسانية، فكان الشاعر منهم كالإله المخلّص الذي "انحصرت جهوده في دعم الإنسان في صراعه مع الجوع والفناء، دون أن يكون قادرًا على تحريره من ربقة الموت ومنحه خلودًا أبديًّا حقيقيًّا..، وكان تعلّق العبّاد بهذا المخلّص الحياتي تعبيرًا عن النزوع الإنساني الأبدي نحود الخلود، ولم يكن ظهوره في ضمير البشر إلا مظهرًا من مظاهر صراع الظاهرتين الكونيتين في داخل الإنسان وخارجه، صراع الموت والحياة" (السواح، 1996، صفحة 365).

ومن أبرز القضايا التي تتطلب التدقيق والمعالجة في موضوع الوقوف على الأطلال:

### 2.1.1 البكاء على الأطلال

عند تفحّص الخطاب الطللي في المعلقات يظهر أن الوقوف على الأطلال جاء مقرونًا بالبكاء الذي يشكل الشريان الرئيس المغذي للقصيدة الجاهلية، ففيه سكينة وطمأنينة للشاعر الجاهلي الذي دأب يناجي الأصدقاء ويطلب العون منهم، وهذا يبدو واضحًا في مطلع معلقة امرئ القيس الذي يجسّد الألم والحزن

والفراق، فالشاعر يحسّ بقلق بالغ إزاء غوامض الوجود، ويشعر باقتراب اليوم الموعود، فالأجل رقيب، والفناء قريب؛ إلا أنه يصبر ويتجلّد، يقول (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 8-9):

**قِفَــا نَبْــكِ مِــنْ ذِكْــرَى حَبِيــبٍ ومَنْــزِلِ  بِسِــقْطِ اللِّــوَى بَــيْنَ الــدَّخُولِ وحَوْمَــلِ**

**فَتُوْضِــحَ فَــالمِقْرَاةِ لــم يَعْــفُ رَسْــمُهَا  لِمَــا نَسَــجَتْهَا مِــنْ جَنُــوبٍ وَشَــمْأَلِ**

**تــرَى بَعَــرَ الأَرْآمِ فــي عَرَصَــاتِهَا  وَقِيْعَانِهَــا كَأَنَّــهُ حَــبُّ فُلْفُــلِ**

**كَــأَنِّي غَــدَاةَ البَــيْنِ يَــوْمَ تَحَمَّلُــوا  لَــدَى سَــمُرَاتِ الحَــيِّ نَــاقِفُ حَنْظَــلِ**

**وُقُوْفًــا بَهــا صَــحْبِي عَــلَيَّ مَطِــيَّهمْ  يَقُوْلُــوْنَ: لا تَهْلِــكْ أَسًــى وَتَجَمَّــلِ**

**وَإِنَّ شِــفَائِي عَبْــرَةٌ إن سَــفَحْتُها  وهَــلْ عِنْــدَ رَسْــمٍ دَارِسٍ مِــنْ مُعَــوَّلِ**

بدأت اللوحة بفعل الأمر (قفا) الذي يهدف الشاعر من خلاله إلى إيقاف الحركة، والوصول إلى مرحلة من السكون التام؛ بغية التأمل في واقع الإنسان الجاهلي المؤلم، فكأنه يصرّ على إيقاف زمن الجدب، وتجميد الطلل البالي في فترة محددة، ويعطي الفرصة لزمانه الفني الخاص به؛ ليمهّد الطريق إلى حياة جديدة، تكتنز بالأمل والعمل.

وفعل الأمر (قفا) لا يخلو من إشارات موحية تدل على الرهبة والطاعة، فالوقوف هنا أمام شيء عظيم، وليس أمام شيء صغير لا قيمة له، إنه الطلل الذي يمثل معبد الإله، والشاعر الكاهن يبدو كالإمام الذي يطلب من أصحابه المتعبّدين أن يقفوا وراءه بخشوع، ولا يضنّوا بذرف الدموع، فاستعماله الفعل المضارع المجزوم (نبك)، يُراد به الاستمرار في النواح الذي من شأنه أن يخفف عنهم الآلام، ويقرّبهم إلى هذا الإله، ولشدة ما اعتراه من الهمّ والغمّ؛ أشفق عليه أصحابه، وطلبوا منه أن يكون قويًّا، وأن يتوقف عن البكاء والعويل مخافة أن يهلك، يقولون: "لا تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَمَّلِ"، ولكنه لم يوافق على طلبهم؛ لأنه منتمٍ لوظيفته التي أُسديت إليه، فاستمر في البكاء الشديد حتى وصلت دموعه إلى محمل سيفه، وبهذا يجد المتلقي نفسه أمام طقس ديني مكوّن من صلاة بكائية جماعية، فبكاء الأطلال ليس خاصًا بشخص بعينه، بل هو في حقيقة الأمر عبادة جماعية حزينة أملاها على الشاعر اللاوعي الجمعي.

ولعل البكاء الجماعي يجدي نفعًا أكثر من البكاء الفردي، فلو كبت الشاعر آلامه وبكى وحيدًا لأصابه الهلاك، وهذا أمر غير مرغوب فيه، ولكنه أفضى بأسراره الداخلية وشارك المجموع؛ فنجا، وأنقذ غيره، تؤكد وجهة نظر يونغ ذلك الأمر، يقول: "إن الاحتفاظ بالأسرار، والتحكم بالانفعالات، مخالفات نفسية من أجلها تقوم الطبيعة بزيارتنا ومعها المرض، أما عندما نفعلها بالاشتراك مع الآخرين، فإنما نلبي بذلك حاجة طبيعية حتى لتُعدّ من الفضائل المفيدة. إن التحكم بالانفعالات لا يكون ضارًا إلا عندما نمارسه وحدنا ومن أجل أنفسنا..، ويبدو أن الطبيعة تعتبرنا آثمين إذا نحن أخفينا عيوبنا" (يونغ، علم النفس التحليلي، 1997، صفحة 64).

ويستمر المشهد الحزين، ويتصاعد العذاب والأنين، ويتنامى الإحساس بالقهر والعجز عند حديث الشاعر عن ريح الجنوب التي تشي بدلالات سلبية، فهي تستر الرسوم بالتراب، وتطمس معالم الحضارة الإنسانية وتثقلها بالخراب، فيصبح المكان على إثرها خاليًا من الحياة، لا أثر فيه لكائن مهما كان، ولكن الشاعر يصرّ على إحياء الرسوم وإعادة مظاهر الحياة إليها من جديد عندما يشير إلى ريح الشمال التي تفعل فعلًا معاكسًا لريح الجنوب حين تكشف التراب عن الرسوم، وهذا التناقض يشير إلى الصراع الذي يعتمل في ذهن الشاعر الجاهلي، فعلى الرغم من وجعه الكبير، ما زال يمارس دور القائد المنقذ أو المعتق من الآلام.

وبإشارته إلى وجود البعر الجاف الذي يشبه حب الفلفل الأسود ما يدل على القحط، غير أنه علامة واضحة على انتشار الظباء البيضاء المطمئنة في الأودية والبقاع الواسعة، وإن كان الفلفل الأسود حارقًا لاذعًا، فهو في الوقت نفسه يفتح الشهية للطعام، وبذا تصبح اللغة الشعرية –بما يكتنفها من تناقضات أو تعارضات– مسؤولة عن تحقيق الخصب، ومعادلًا لفعل الخلق.

ويبدو بكاء الشاعر حارقًا مؤلمًا يسيل بغزارة، وهذا يتجلى عندما شبّه نفسه بناقف الحنظل، فثمار الحنظل ينقفها الإنسان بظفره ليتبين الناضجة منها، ولشدّة مرارتها فإنها تفجّر الدمع من العيون، فيسيل دون توقف وبصورة غير إرادية (عوض، د.ت، صفحة 191).

وقد يكون هذا البكاء عوضًا عن الرخاء المفقود؛ "فالبكاء فعل إنساني يسعى إلى تعويض الجدب، ويؤكد التوق إلى تحقيق الخصب بما أوتي الإنسان من مقدرة، وما التهب في أعماقه من رغبة في عدم الاستسلام للموت واليباس" (عوض، د.ت، صفحة 187).

وفي نغمة الحوار الموجودة في المقطوعة الشعرية السابقة ما يؤيّد أن امرأ القيس تجاوز مرحلة التعبير عن نفسه، وذهب باتجاه الحديث عن الجماعة التي ينتمي إليها، وتناسى منافعه المرجوة، وملذاته الشخصية الملحة، ووضع مصلحة الآخرين فوق كل اعتبار، "فالفن البدائي كان مرتبطًا بكل أحواله وصوره بغاية نفعية تهم الجماعة" (إسماعيل، 1974، صفحة 23). ويبقى الأمل أقوى من اليأس، فإذا خلا الطلل من الحيوية والنشاط، فإن الشاعر استطاع أن يجسّد عالمًا مقابلًا مفعمًا بهما، وفي قوله: "على مطيهم" إشارة إلى طقس من طقوس العبور لا بدّ من إدراكه، فالمطايا وسيلة للانتقال من مرحلة إلى أخرى، من مظاهر الخواء والفراغ إلى الحياة، وهكذا يبدو إلحاح الشاعر على إنقاذ الجماعة، فكأنه موكل بالدفاع عنهم في وجه القحل والانهدام الحضاري.

ويثبت ما جاء في البيت السادس: "وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مَهَرَاقَةٌ" أن الصلاة المقرونة بالبكاء الكثيف، تأتي في إطار سعي الشاعر الحثيث؛ لتخليص الجماعة من الهموم والغموم، فالبكاء على الطلل الدارس يطهر النفوس، ويزيل عنها الأوساخ والوساوس، وهو الوسيلة الفضلى لمحو الفشل، وإعادة بناء الأمل.

أما تعدد أسماء الأماكن التي تضم الأطلال، فيعد مؤشرًا على إيمان الشاعر المطلق بالهالة المقدسة التي تحيط بالمكان، فذكر "المكان ضرب من الرقي، وإلحاح الشاعر عليه يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر" (ناصف، 1981، صفحة 62). وإذا بحثنا في دلالة الأماكن المذكورة في مطلع معلقة امرئ القيس الطللي؛ نلاحظ الصراع العنيف من أجل الحياة، ففي غمرة الحسّ بالجدب والخراب والموت يستلهم الشاعر الأضداد، لعل بتسمية الشيء بضدّه يتحقق الخصب ويجري ماء الحياة، وهذا التضاد يوجد بين (الدخول) و(توضح).. فالدخول تفيد الداخل والباطن، وما هو مظلم ومستتر ومستور ومتداخل.. بينما

توحي (توضح) بالوضوح والانكشاف والبياض والصفاء، وكأن الشاعر يسعى– ولو عن غير وعي منه– إلى تفجير الماء من قلب اليباس؛ فيحقق الخصب ولو باللغة وبالوعي الإنساني الرافض الاستسلام للموت (عوض، د.ت، صفحة 189).

وبالنظر إلى الأماكن الأخرى؛ فإن (سقط اللوى) يشي بدلالات سلبية، فالسقط: "ما يتطاير من النار، والمولد لغير تمام..، واللوى: يعوّج ويلتوي" ( الزوزني، 1992، صفحة 13)، أما (حومل)، فهي كلمة مشتقة من الأصل الثلاثي (حمل) الذي يتعلق بالحمل والتكاثر والخير، و(المقراة): "الموضع الذي اجتمع فيه الماء من كل جانب" (ابن منظور، د.ت، صفحة 178، الجزء 15)، ومنها قِرى الضيف؛ أي إكرامه والإحسان إليه، وقد استخدم الشاعر (العرصات) و(القيعان) بصيغتي الجمع بهدف إثبات مدى اتساع الفضاء المكاني، فتكون الحركة من غير حدود أو قيود، وهذا يوحي بالحيوية والنشاط، وفي النهاية فإن الغلبة كانت للأماكن التي تنبض بالحياة على حساب الأماكن التي تنبعث منها رائحة الموت والعدم.

وما جاء به امرؤ القيس ليس من بنات أفكاره، فهو يعترف أنه لم يبدع طقس البكاء على الأطلال، وإنما قلّد من قبله، وحذا حذو ابن حذام، وهو ما يثبت بالوجه القطعي أن هذا الطقس متوارث انتقل من حضارة إلى أخرى بفضل اللاوعي الجمعي حتى وصل إلى الشاعر الجاهلي، فالعرب" كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارة وآثارها، ويثبت ما جاء في القرآن الكريم عن سدّ مأرب أن العرب لم ينسوا جذورهم الراسخة والمستقرة بل عاشوا ذكرى هذا الماضي المفقود، كأنها ذكرى الجنة" ( ستيتكيفتش، 1985، صفحة 64، مجلد 60).

ويتقارب امرؤ القيس والحارث بن حلزة في حديثهما عن الطلل، فالحارث ينوح كالمجنون الذي فقد رشده لما فارق الأحبة وخلت الأماكن من الحياة كالمحيّاة، والصفاح، ورياض القطا، وأودية الشربب، والشعبتين، والأبلاء..، ولعل في كثرة الأماكن التي تضم الأطلال إشارة إلى طلل كبير واحد هو الكون اليباب في نظر الشاعر، يقول ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 66):

آذَنَتْنَـــــــا بِبَيْنِهـــــــا أَســـــــماءُ رُبَّ ثـــــاوٍ يُمَـــــلُّ مِنـــــهُ الثَّـــــواءُ

بَعـــــدَ عَهـــــدٍ لَنـــــا بِبُرقَـــــةِ شَـــــمَّا ءَ فَـــــأَدنى ديارهـــــا الخَلْصَـــــاءُ

فَالمُحيّـــــاةُ فَالصِّـــــفاحُ فَـــــأَعلى ذي فِتـــــاقٍ فَعَـــــاذِبٌ فَالوَفـــــاءُ

فَريـــــاضُ القَطـــــا فَأَودِيَـــــةُ الشُّـــــر بُـــــبِ فَالشُّـــــعبَتانِ فَـــــالأَبْلاءُ

لا أَرى مَـــن عَهِـــدتُ فيهـــا فَـــأَبكي ال يَـــومَ دَلْهَـــا وَمـــا يَـــرُدُّ البُكـــاءُ

وَبِعَيْنَيْـــكَ أَوقَـــدَتْ هِنْـــدٌ النَّـــا رَ أَصـــيلًا تُلْـــوي بِهـــا العليـــاءُ

يدرك الشاعر أنه لا طائل من البكاء، ولا جدوى من هدر الدموع، غير أنه لا ينفي الأثر الإيجابي للبكاء في إنقاذه، وإيقاف المأساة التي ألمّت بجماعته، فالبكاء "يأتي دليلًا على إقرار الإنسان–ولو إلى حين– بعجزه، حاملًا في الوقت ذاته الإصرار على تجاوز ذلك العجز" (عوض، د.ت، صفحة 188). وفي آخر بيت تبدو الحياة أقوى وأبقى؛ فإيقاد النار في الليلة الظلماء، وإبرازها للناظر من مكان بعيد على بقعة مرتفعة (العلياء)، يعدّ رمزًا للهداية، وإطعامًا للفقراء والجياع ومن يحتاجون إلى العناية، ويبرز الطبري الجانب الإيجابي للنار، بقوله: "وكانت باليمن فيما زعم أهل اليمن نار تحكم بينهم فيما يختلفون فيه، تأكل الظالم ولا تضرّ المظلوم" (الطبري، د.ت، صفحة 247، الجزء 1).

وتحالف العرب على النار "كما تحالفوا على غيرها مما سبق في الحياة الاجتماعية (الحلف والجوار)، فكانوا يذكرون عند المحالفة منافع النار، ويدعون الله عز وجل بالحرمان والمنع من هذه المنافع للذي ينقض الحلف، ويخون بالعهد" (حسن ح، 1998، الصفحات 132–133)، وبهذه النار التي ذكرها الشاعر عاد الخصب إلى المكان المقفر من جديد.

وبالعودة إلى الوراء يتضح أن مهمة إعادة الحياة للمكان الموكلة لامرئ القيس والحارث بن حلزة تشبه مهمة الشاعر النّدّاب/ الكالو الذي كان يبكي أطلال الملوك المقدسين والمعابد المنهارة، فكان يبدأ بالندب والنواح بالتزامن مع تلاوة الصلاة الملائمة لمثل هذه المناسبة (السواح، د.ت، صفحة 63).

وهناك مرثية سومرية مكونة من اثني عشر مقطعًا شعريًّا تبكي أطلال مدينة نفر المدمرة، ففيها يظهر النواح على خراب المدينة، وسلب كنوزها الدفينة، حتى الاحتفالات الدينية والأعياد التعبدية لم تعد تُقام فيها، الأمر الذي دفع شاعرها إلى محاولة تغيير هذا الواقع المرير، بقوله (الشواف، 1996، صفحة 374، الكتاب الثاني):

"كفى إلى متى سوف يستمر كل هذا؟

وليكف سكب الدموع".

وفي نص سومري آخر يبدو واضحًا الوقوف على أطلال الإله تموز (دموزي)، والنواح بحرقة وحرارة على غيابه الذي أدى إلى حصول الكوارث التي أصابت الإنسان والحيوان والطبيعة، ولم تبقِ أحدًا على قيد الحياة (السواح، 2001، صفحة 169):

"من بيت الرّبّ أبكي

أبكي وخوفي ألا يعود

أبكي وبكائي على شجر الكرمة،

خوفي ألا تعطي الكرمة عناقيدها

أبكي وبكائي على السنابل

خوفي ألا يجود بها الأخدود

أبكي وبكائي على النهر العظيم

خوفي ألا يفيض ماؤه".

فاتفاق شعراء المعلقات وشعراء العالم القديم في كيفية وقوفهم على الأطلال يعود إلى المشترك الإنساني بينهم الذي تسبب به اللاوعي الجمعي، فهم بكوا الوجود من خلال الطلل؛ لأنه التعبير الأعمق لمأساة

الإنسان عندما أُلقي به إلى هذا العالم، ولم يُظهروا القبح والفراق في مقدماتهم إلا لأنهم يخفون الجمالي في دواخلهم، فالشاعر يحتجّ على المكان الخرب، ويعرّيه، ويكشف عن آثاره المميتة، ويرفض الانصهار فيه، ويثور عليه من خلال التفجّع والبكاء، كأنه بذلك الاحتجاج أو الرفض يعيد الحياة إليه.

وعلى هذا الأساس فإن "مفهوم البكاء على الطلل ليس حزنًا سلبيًّا عاجزًا، وليس هزيمة أمام الموت، فالحياة يمكن أن تظل منتصرة، ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية؛ فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي، أو دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة، من حيث هي نشاط وفاعلية (ناصف، 1981، صفحة 60).

### 2.1.2 تقديم التحية للأطلال والدعاء لها

لم يكتفِ الشعراء الجاهليون بالبكاء على الأطلال في معلقاتهم، وإنما راحوا يستنطقون الديار الخربة ويلقون الأسئلة عليها، فألبسوها ثوب الإنسانية، وتقرّبوا إليها بإصرار ليس له مثيل؛ وقدّموا لها التحايا على اختلاف أشكالها؛ لأنها كانت في نظرهم مقدسة، ولا سبيل لديهم إلا العمل على استرضائها بالخطاب السمح الذي يسعدها ويروق لها، فهذا زهير بن أبي سلمى يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 103):

**فَلَمّا عَرَفتُ الدارَ قُلتُ لِرَبعِها أَلا انْعِمْ صَباحًا أَيُّها الرَّبعُ وَاسلَمِ**

وما يستدعي الانتباه أن الشاعر حيّا الطلل بالتحية (انْعِمْ)، فكان "العرب يقولون في تحيتهم بينهم في الجاهلية: أنعم صباحًا وأنعموا صباحًا، فيأتون بلفظ أنعموا من النعمة بفتح النون وهو طيب العيش والحياة، ويصلونها بقولهم (صباحًا) لأن الصباح أول النهار.. فخصوها بأوله إيذانًا بتعجيلها وعدم تأخّرها" (الألوسي، د.ت، صفحة 192، الجزء 2).

وهذا عنترة يستهل معلقته بنداء الديار، وبذلك يتجاوز المألوف والاعتيادي ويرتقي باللغة إلى الدرجة الإيحائية والتعبيرية ويبتعد بها عن المباشرة والتقريرية، ويبدو أنه يبذل جهدًا كبيرًا في استنطاق هذه الديار،

فهو يتمنّى سماع كلامها الذي يسبب له الراحة، ويخفف عنه الآلام، ثم يقوم بإلقاء تحية خاصة عليها تحمل في أطوائها تبجيلًا واحترامًا لها، إذ يقول (عنترة بن شداد، 1964، صفحة 183):

**يـــــا دارَ عَبلَـــــةَ بِـــــالجَواءِ تَكَلَّمـــــي و عِمـــــي صَـــــباحًا دارَ عَبلَـــــةَ وَاســـــلَمي**

يُشار إلى أن اختيار لفظة (عمي) في التحية كان بأثر من اللاوعي الجمعي الذي يمد الشعراء بألفاظ من شأنها أن تنتصر للحياة على حساب الموت، فلفظة (عم) هي إحدى أسماء الإله (ود) عند القتبانيين أو العمونيين، وهو إله الخصب والثور حيوانه المقدس (عبد الحكيم، د.ت، صفحة 71)، وعند الثموديين كان (عم) قديسًا سماويًّا كبيرًا، ولطيفًا، وذكيًا، وعجوزًا، يحب ويعيش، وينقذ ويعطي، ويكافئ، وكل هذه الصفات تشير إلى طابعه القمري، ويُسمّى عبّاده ابن عم، وخادم عم، وعبد عم، وفضل عم، وهناك امرأة تسمى عذراء عم.. (براندن، 1996، الصفحات 132-133)

ومن قول زهير بن أبي سلمى: (اسلم)، وقول عنترة: (اسلمي)، يظهر إقبال الشعراء على الدعاء المكثف للأطلال فهم يدعون لها بالسلامة، وهذا الدعاء يكشف عن هاجس عميق كان يعيش في دواخل الشعراء، وهذا الهاجس هو خوفهم أن تنقضي السلامة، فهم يدعون للديار؛ ليوقفوا عنصر الخراب، وكي يحافظوا على استمرارية الحياة (ربابعة، 2011، صفحة 18).

وسواء أكانت التحية التي قدّمها شعراء المعلقات للأطلال (انعم) أم (عمي) أم (اسلمي)..، فإن القضية المركزية تتمثل في اشتراكهم في تقديم التحية للأطلال، وهذا المشترك بينهم يعود إلى اللاوعي الجمعي، فظاهرة إلقاء التحية على الطلل- ذلك المكان المقدس- مخزونة في الذاكرة الجمعية للبشرية، فقد اعتاد السابقون البدء بالتحية عند دخول أماكن العبادة، وظل الأمر على هذا الحال إلى زمننا المعاصر، فكان أجدادنا يطرحون السلام عندما يدخلون مكانًا خربًا لا يسكن فيه أحد؛ اعتقادًا منهم بأن هناك قوى خفية تسكن فيه، وفي الدين الإسلامي عندما تطأ قدما المسلم أرض المسجد؛ فإن أول ما يبدأ به هو صلاة ركعتين تحية لذلك المسجد.

وتقديم التحية للطلل ليس عبثًا؛ فالإنسان البدائي ومثله الجاهلي يعلم قيمة الطلل في حياته؛ لذا رفع من شأنه وأضفى عليه صفات القداسة، فمن المعلوم أن المكان يشكل جزءًا لا يتجزأ من الذات، واندثاره وتحطمه هو توقف للحياة وانتهاء للوجود الإنساني، والإنسان حريص كل الحرص أن يرفض عنصر الموت؛ لذلك راح يصلّي ويبتهل إلى الديار المقفرة؛ كي يعود إليها الخصب، "فالحياة من الممكن أن تنبثق –دائمًا– إذا عُنِي بها الإنسان وأولاها مشاعره، وأخلص لها الصلاة، وكان قلبه مملوءًا بحبها والتفاني في سبيلها" (ناصف، 1981، صفحة 62).

وأيضًا دعوا للأطلال بالسقيا والغيث، ولعل ذلك يتبين بجلاء في معلقة لبيد بن ربيعة، فالشاعر الكاهن يتضرّع إلى ربّه؛ كي تجود السماء بالأمطار على الأطلال العطشى، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 164):

**رُزِقَتْ مرابيعَ النُّجومِ وصَابَهَا وَدْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُهَا فَرِهامُهَا**

فقوله رُزقت دعاء للأطلال بالسقيا (الأنباري، 1980، صفحة 521)، وإذا تم الحفر في فكر الشاعر الجاهلي يمكن الوصول إلى نتيجة تتمثل بأن هذه الأطلال شبيهة بالقبور، فكما أن الأطلال تنشد الماء؛ لأن غيابه يعني زوالها، فإن الميت بحاجة إلى الماء في قبره، وما يرسّخ ذلك أن العرب اعتقدوا "بعطش الروح وهيامها وصداها، ورغبتها الشديدة في الماء، فهي أبدًا تصيح اسقوني، اسقوني" (الديك، 2013، صفحة 139)، كذلك تخيّلوا أنها تعيش حياة طبيعية، وتستعمل في معاشها ما يستعمله الإنسان وتحتاج إلى ما يحتاج إليه من نوم وطعام، وشراب وكساء (الديك، 2013، صفحة 136)؛ ولذا كانوا يخرجون حصتها "مما يأكلونه ويشربونه يسمونها باسم الميت.. وكانوا يسقونها بصب شيء من الماء على القبر" (علي، 1993، صفحة 159، الجزء 5).

ولا يُستبعد أن يكون الدعاء بالسقيا لقبور السادة والأشراف والملوك المقدسين هو بقايا تراث ديني قديم اختمر في اللاوعي الجاهلي وفي لا وعي شاعر المعلقة لبيد، ففي العقائد العراقية القديمة ساد اعتقاد أن

أرواح الموتى بحاجة إلى سدّ احتياجاتها من الطعام والشراب، وأن انقطاعها عن الماء يجعلها غارقة في بؤس العالم الأسفل، جاء في أحد نصوص الملك الأشوري (أشور بانيبال)، القول الآتي: "لقد قمت بإعادة الشعائر التي تشمل الطعام والشراب المقدّم لأرواح الملوك والأسلاف..، وأنجزت كل ما هو حسن للإله والإنسان، للميت والحي" (حنون، 1986، صفحة 286)، وجاء في نص ثانٍ ما يلي: " في العلا عسى أن يطيب اسمه، وفي العالم الأسفل عسى أن تشرب روحه الماء" (حنون، 1986، صفحة 279)، وكان هناك مواعيد شهرية أو سنوية لإقامة الطقوس الجنائزية، أما المواعيد الشهرية فكانت في اليوم التاسع والعشرين من الشهر وهو اليوم الذي يكون فيه القمر محاقًا، وهو يوم تتجمع فيه أرواح الموتى ويقوم الأحياء بسكب الماء وإقامة الشعائر لها، وقد وصف هذا اليوم بأنه (حنون، 1986، صفحة 288):

"يوم القرابين الجنائزية

يوم سكب الماء إلى أرواح الموتى".

وفي العقائد المصرية القديمة –أيضًا– كان الناس يدفنون مع الميت جرارًا مليئة بالماء، وقد كان الابن الأكبر يقوم بمهمة تقديم الماء والطعام يوميًّا للميت (الماجدي، 1999، صفحة 230).

وفي الديانة اليونانية اعتقد الناس "أن أرواح الموتى تواصل الحياة في العالم السفلي.. وكانت جميع القرابين من السوائل التي تسمى مسكوبات.. وكانت تفرّغ في حفرة فوق القبر" (هـ.ج، 1965، صفحة 36).

وفي المعتقدات الكنعانية ما يثبت وجود حياة بعد الموت، فهم "يؤمنون باصطحاب الميت لأدواته وحاجاته بعد أن يدفن في القبر" (الماجدي، 2001، صفحة 150).

### 2.1.3 الكتابة والأطلال

إن تشبيه الطلول المتجددة بالخطوط المنقوشة على الكتب موجود في أشعار الجاهليين، ففي معلقة لبيد بن ربيعة تكشف السيول عن الأماكن الطللية: (منى، والغول، والرجام، والريان) بعد أن سترها التراب، فتبدو كأنها صحف تجدد الأقلام كتابتها، يقول الشاعر (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، الصفحات 163-165):

**فَمَـــدافِعُ الرَّيَّـــانِ عُـــرِّيَ رَســـمُها خَلَقًـــا كَمـــا ضَـــمِنَ الـــوُحِيَّ سِـــلامُها**

**وَجَـــلا السُـــيولُ عَـــنِ الطُّلـــولِ كَأَنَّهـــا زُبُـــرٌ تُجِـــدُّ مُتونَهـــا أَقلامُهـــا**

وإذا تعمقنا أكثر في بيتي لبيد بن ربيعة، فقد نذهب إلى أن الأطلال المقصودة هي نفسها القبور، فالكتابة على الطلل تحفظه من الزوال، وتُبقي عليه، كما أن الكتابة على القبور ترمي إلى تخليد ذكر أصحابها، وتظل دليلًا عليهم.

فالعلاقة بين الطلول والقبور في فكر الشاعر القديم لها ما يبرّرها، "فالنؤي والأثافي والأحجار.. أشبه بالعظام النخرة المتخلفة عن رفات الميت، هذه عظام الحياة يجدها دائما موضوعة أمام عقله حيثما التفت، ولولا هذه العظام ما وجد الشاعر شيئا يستحق الصيحة أو البكاء، أو استيقاف صحبه أو التحدث إلى نفسه" (ناصف، 1983، صفحة 238).

ومن المعلوم أن الغرض من وصف الطلول بعث الديار، ووقوف الشاعر الجاهلي عليها يعدّ امتدادًا لمرحلة غيبية سابقة عندما "كانت العرب تقرأ في صلاتها على موتاها شعرًا" ( ابن النديم، د.ت، صفحة 132).

كذلك، فإن النقش على القبور محفور في الفكر الإنساني، يتأكد ذلك من خلال الألواح الكتابية التي كانت تستعمل كشواهد على القبور، حيث يُدوَّن عليها معلومات عن أصحابها الذين غالبًا ما يكونون ملوكًا، ففي بلاد وادي الرافدين عُثر على لوح كتابي أشوري ورد فيه (حنون، 1986، صفحة 267):

" هذا قبر (شمش– ابني) الداكوري الذي

كان (آشور–ايطل– ايلاني)، ملك بلاد

آشور يعطف عليه وقد نقله من بلاد

آشور إلى (بيت– داركو)، موطنه الأصلي..،

أيًا من تكون، مسؤولًا أم حاكمًا أم قاضيًا أم

أميرًا مقيمًا في البلاد، لا ترتكب إثمًا بحق هذا

القبر والعظام الموجودة فيه، بل احفظ موضعه

وانشر عليه حمايتك الطيبة".

ويُستشفُّ من اتجاه الشعراء إلى ظاهرة الكتابة المنقوشة على الأحجار أهمية الأثر المكتوب في الفكر الجاهلي، فهو وسيلة التجدد، وبعث الديار، وهذه الفكرة جاءت إلى الشاعر الجاهلي من لا وعيه الجمعي، فقد كشفت التنقيبات في المواقع الأثرية عن كتابات تذكارية كثيرة بعضها مكتوب على ألواح أو مخاريط من الطين وبعضها على ألواح من حجر، أما ملحمة جلجامش فقد نقشت على لوح من حجر اللازورد الثمين ووضعت في صندوق من النحاس؛ حتى لا تفنى من الوجود، وتبقى ماثلة أمام العيان، فالشاعر البابلي يخاطب القارئ ويرشده أن يبحث عن ذلك الصندوق، ثم يرفع غطاءه، تقول الملحمة (علي، 1999، الصفحات 200–201):

"ابحث عن صندوق الألواح المصنوع من النحاس

ارفع مغلاقه المصنوع من البرونز

واكشف الغطاء عن أسراره

خذ لوح اللازورد واقرأه

إنّها قصة جلجامش".

ونلمس عند الإغريق تصرّفًا من هذا القبيل، "فالقصيدة الأولمبية السابعة من شعر بندار، كبير الشعراء الغنائيين كُتبت بحروف من ذهب، وعُلّقت في قدس المعبودة أثينا في (ليندوس)، ونُقش له لحن يرفعه إلى المعبود أمون فوق لوحة حجرية، وعُلّقت في معبده بطيبة" (البهبيتي، 1982، الصفحات 288–289).

إن العلاقة بين الكتابة والأطلال موجودة منذ القدم، وما زالت ماثلة أمامنا حتى اليوم، فإذا زار أحدنا مكانًا مقدسًا أو مسجدًا مهجورًا؛ فإنه قد يعثر على آيات دينية منقوشة على جدرانه، وإذا اتّجه نحو الأودية والجبال غير المأهولة بالناس؛ فقد يعثر على كهوف بداخلها تظهر كتابات كثيرة، أو قد يعثر على حجارة منقوش على سطحها بعض الأشكال أو الرسوم التي تحمل دلالات معينة.

### 2.1.4 الوشم والأطلال

يعود ربط الطلل بالوشم في قصائد الجاهليين وفي معلقاتهم على وجه التحديد إلى الصلة المشتركة بينهما، فإذا كان الوشم الذي يتزيّن به الإنسان يبقى ظاهرًا وبارزًا على الجلد، فإن تشبيه الأطلال به يستهدف الإبقاء عليها صامدة وقوية في وجه عوادي الزمن، فلا مجال لاندثارها، بل يمكن إعادة تجديدها، يقول طرفة بن العبد في مطلع معلقته (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 19):

**لِخَولَـــةَ أَطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــدِ تَلـــوحُ كَبـــاقي الوَشـــمِ فـــي ظـــاهِرِ اليَـــدِ**

وينطلق زهير بن أبي سلمى في معلقته بتشبيه آثار الديار بالوشم المزروع في عروق المعصم، فهو يستعمل الوشم تعويذة ضد مظاهر الفناء والتناهي وفعل الزمن (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 102):

**دِيـــارٌ لَهَـــا بِالرَّقْمَتَيْـــنِ كَأَنَّهَـــا مَرَاجِيْـــعُ وَشْـــمٍ فِـــي نَوَاشِـــرِ مِعْصَـــمِ**

ومن جديد يوجد ذلك التشبيه في معلقة لبيد بن ربيعة، ففي مقدمتها الطللية يشبّه الديار بالوشم الذي أعادت الواشمة تجديده بعد أن كاد يبلى، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 165):

**أوْ رَجْـــعُ وَاشِـــمَةٍ أُسِـــفَّ نَؤورُهـــا كِفَفًـــا تَعَـــرّضَ فَـــوْقَهُنَّ وِشـــامُها**

ويُفهم من لفظتي (مراجيع، ورجع): إعادة الشيء أو الرجوع إلى الوراء، فالوشم يُجدَّد؛ ليعود ناصعًا ونابضًا بالحياة كما كان في أول عهده، وكذلك فإن هاتين اللفظتين يُراد بهما تجديد الحضارة التي ولّت، وإرجاعها زاهرة مفعمة بالحيوية والنشاط.

وإذا كان الوشم يُجدَّد على الجلد الحي الذي يغطي الأوردة والشرايين المسؤولة عن إيصال الدم إلى الجسم، فإن الأطلال؛ أي السطح الخارجي للمكان الذي اندثر، تخبّئ بداخلها حياة ما، أو يمكن القول إنها قابلة للحياة.

فالوشم نمط أولي أو أصلي مخزون في اللاوعي الجمعي للبشرية منذ الأزل، وهو غير مقتصر على شاعر دون شاعر؛ إنه جزء من الموروث القديم، فإذا اعتقد الإنسان البدائي أن للوشم فوائد سحرية منها إبعاد العين الشريرة، ودفع الأذى، فلا غرو أن يتخذه كتعويذة سحرية تحمي الطلل من الزوال والاندثار، أو أن يكون كرمز عن تحدي الطلل لقدر الموت والفناء (النعيمي، 1995، صفحة 269).

ويتبادر إلى ذهن المتلقي السؤال الآتي: كيف وظّف الشاعر الجاهلي الوشم في أطلاله؟ إن الاطلاع على مفهوم اللاوعي الجمعي يقود إلى الإجابة عن هذا السؤال، فالوشم ليس حديث الظهور في الفكر الجاهلي، بل يرتد إلى بداية الدين عند القدماء، حينما كانت العبادة نوعًا من الطوطمية، فقد اتخذت القبائل البدائية بعض الحيوانات حاميًا وصديقًا لها، وجعلت رؤوسها طواطم تحتفل بها، وحتى يتم التمييز بين أفراد هذه القبائل كانوا يرسمون الرموز على أجسادهم بطريقة الوشم؛ بغية الإشارة إلى انتمائهم القبلي (عباسي، 2011، صفحة 84، مجلد 4).

وكان المصريون القدماء يستخدمون الوشم للزخرفة والتجميل، وربطوه بديانتهم، وتشير الدراسات المكتشفة حديثًا إلى الجذور التاريخية للوشم في حضارتهم، فقد "اكتشفت في طيبة مومياء يرجع تاريخها إلى خمسة آلاف سنة تحمل وشمًا طبيًا.. وفي العهد الفرعوني كانت المرأة ترسم وشمًا أسفل الوجه وتحت الشفة وعلى

ظهر اليد والرسغ، أما الرجل فكان يكتفي بوشم صورة لطائر ما على الصدغ لحماية الرأس من الصداع" (قانصو، 1995، صفحة 20، عدد 203).

أما الإغريق فضاقوا صدرًا بالأصباغ والمواد التجميلية التي سرعان ما تزول عن الأجساد، فابتكروا الوشم؛ لأنه أدوم للبقاء، "ففي كثير من القبائل أسلم الرجال والنساء أنفسهم للإبرة الصابغة، وتحمّلوا في غير تململ حتى وشم الشفاه؛ ففي جريلنده تشم الأمهات بناتهن في سن مبكرة ليمهدن لهنّ الزواج عاجلًا" ( ديورانت، 1988، صفحة 145، الجزء 1).

فطقس الوشم يمثل أحد الموروثات الشعبية القديمة، وهو جزء لا يتجزأ من حياة الناس الذين حرصوا على ممارسته والقيام به؛ لأنه يعد بالدرجة الأولى من أبرز الوسائل التي يتزيّن بها الرجال والنساء، كذلك يدخل في مجال العلاج.

ويأتي الهلال أو الصليب في مقدمة الأشكال التي وشم بها القدماء أنفسهم، فقد احتلّا مكانة مقدسة بين رموز الحضارات القديمة، ويرجح أنهما يشيران إلى الحركة وعدم السكون، وإلى الخصب والنماء.

وإذا كان الوشم ذا طابع بدائي قبلي وارتكز على أساس ديني، فإن "رواسبه بقيت إلى اليوم بعد أن تطور المجتمع البشري، وما تشبّث الإنسان الحديث بالوشم إلا لأن الإنسان لم يستطع أن يتحرر تمامًا من تأثير ما يحيط به من أسرار الطبيعة" (سرحان، د.ت، صفحة 767، الجزء 3).

وأهم ما في الأمر أن للوشم علاقة بالخصب والجنس وهذا ما يلائم توظيفه في المقدمات الطللية، فكثيرًا ما كان الرجال في العصور القديمة أو حتى في العصر الحاضر يدقّون على أجسادهم وشومًا لنساء جميلات، وهم بذلك إنما يريدون الاقتراب منهنّ، والظفر بهنّ، وإقامة علاقات غرامية أو جنسية معهنّ.

وفي خاتمة هذا العرض الذي تخصص بلوحات الوقوف على الأطلال، فإن خلاصته تمحورت في أن المقدمات الطللية شكلت جوهر المعلقات والقصائد الجاهلية، وتعود أهميتها في فكر الشاعر الجاهلي إلى

جذورها الماضية، فالشاعر يتشبث بالماضي الذي يطفو على سطح عقله الواعي؛ لأنه يدرك أن إثراء الحياة لا يكون "إلا إذا بدأ من نقطة قديمة: وكلما كانت عريقة أعان ذلك على فكرة البعث، فالماضي ليس أصم، وإنما هو زمان مفتوح منطلق بنّاء" (ناصف، 1981، الصفحات 60-61).

ولأن الشاعر متمسك بالحياة، فإنه يصرّ على إحياء الطلل الميت، وليس أمامه سوى الكلمة أو الشعر، فاللغة تمتلك قوى سحرية تقف في وجه الموت، وتعيد بناء المحطّم.

وصفوة القول: إن المقدمة الطللية -بما فيها من شعائر دينية وطقوس مختلفة- نمط أولي أو أنموذج بدئي أصلي ثابت في اللاوعي الجمعي، ومن خلالها فإن الشاعر الجاهلي يبدع ماضيه وواقعه شعرًا، ويتحفز لمعانقة مستقبله، فهو يجمل في بضعة أبيات من قصيدته حاجات الجماعة، هذه الحاجات التي لا تتيح لنفسها أن تظهر ظهورًا واعيًا مباشرًا (اليوسف، 2001، صفحة 94).

### 2.2 اللاوعي الجمعي في لوحات الرحلة

يذهب علماء التاريخ الطبيعي والأنثروبولوجيا إلى أن "الإنسان لم يتوقف عن الحركة والتنقل حتى بعد أن تعلّم الزراعة، وعرف كيف يستقرّ ويبني ويؤسس المجتمعات، لقد ظل على مدى العصور والقرون يتطلع بعينيه إلى الآفاق البعيدة، ولا يكفّ عن التفكير فيما تضمه من الخلق والموجودات، وفيما تحمله من الكنوز والخيرات" (قنديل، 2002، صفحة 17).

ومما لا ريب فيه أن الأرض القاحلة فرضت على الإنسان التنقل المستمر من مكان إلى آخر بحثًا عن الكلأ والماء، فلا مجال للوقوف ساكنًا أمام وعيد الموت وتهديداته الصاخبة، ولا حلّ سوى الترحال الذي لا يخلو من صعوبات جمّة تنتظر المهاجر، فالأماكن بعيدة، والطرق موحشة، والحيوانات مخيفة، ومع كل خطوة يشتد الخطر، ويتعمق الخوف في النفس، ولكن الأمل يزداد، وتنفتح الآفاق، ويدنو الهدف من طالبه.

ولم ينحصر التنقل والترحال على شعب واحد، بل شمل العالم الواسع، فالانغلاق والتقوقع يعني الوحدة وعدم التفاعل مع الآخرين، والسكون يعني التجمد والموت، وهذا يتناقض مع غريزة حب البقاء المحفورة في العقول، ولعل المتأمل في تاريخ البشرية يعثر على نقاط مشتركة بين الناس في رحلاتهم، منها: السعي إلى الرزق، أو البحث عن الأمان، أو تحقيق المجد، أو التجارة، أو الغزو، وقد حفظ اللاوعي الجمعي جلّ هذه النقاط، فما زالت الطموحات والمعيقات التي واجهها الإنسان البدائي هي ذاتها التي يواجهها الإنسان المتحضر اليوم.

فالرحلة –إذن– مشهد متكرر أو نهج قبلي ليس حديث العهد، إنها سير باتجاه الحياة، وتحدٍ للموت، ورفض للتلاشي والغياب، ومقاومة للقحل، وعناد وإصرار على الانعتاق والتحرر، واندماج حضاري، وتلوين ثقافي، وعناق أممي، ولا نكران فيما تتركه الرحلة من آثار في الأهل والأحبة والأقارب، فالفراق صعب، وتوديع الأماكن التي تعلّق بها الإنسان وحفظها عن ظهر قلب أصعب، فالدمن والآثار والرسوم ومواقد النار تظل محفوظة في الذاكرة.

ولأن نشأة الشعر الجاهلي كانت في الجزيرة العربية، وهي" أرض جرداء في معظمها، خصبة حينًا ومجدبة أحيانًا، تتطاول في صحاري من الرمال والحجارة، لا سهول زراعية فيها، ولا أنهار تسقي السهول" (ضناوي، 1993، صفحة 20)، فقد تحتّم على الشعراء العرب في عصر ما قبل الإسلام أن يفردوا للرحلة لوحات في أشعارهم، فإذا "كانت الرحلة محور الحياة الطبيعية في الصحراء، فهي محور الشعر المعبّر عن هذه الحياة أيضًا.. وهكذا يتجاوز الرحيل المكان.. ليصبح محور هذه القصيدة أو الأساس الذي تُبنى عليه أفكارها وموضوعاتها" (عيد، د.ت، صفحة 3)، ولكن الذي يدعو للعجب ذلك التشابه البيّن بين مضمون الرحلة في القصائد الجاهلية عمومًا والمعلقات خصوصًا، ومضمونها في الملاحم والأساطير القديمة.

فالرحلة في المعلقات أو القصائد الجاهلية رحلة شاقة متعبة، فقد كان الشاعر الجاهلي ومن معه يجوبون المفاوز البعيدة، ويقطعون المسافات الطويلة، ويفخرون بتغلبهم على الصعاب أو المشاق بالاستعانة براحلة

قوية، وكذلك فصّلت الملاحم والأساطير في المخاطر والأهوال التي اعترضت طريق الأبطال أو الآلهة، فقد تطرقت ملحمة جلجامش منذ بدايتها إلى المشاق والأهوال التي اعترضت طريق البطل في رحلته (باقر، 1971، صفحة 51):

"لقد سلك طرقًا قاسية في أسفاره

حتى حلّ به الضنى والتعب

فنقش في نصب من الحجر كلّ ما عاناه وخبره".

وأشارت الملحمة إلى الصعوبات التي واجهها جلجامش برفقة صديقه أنكيدو عندما توجّها إلى غابة الأرز البعيدة، وتمكّنا من قتل الوحش خمبابا، تقول الملحمة (باقر، 1971، صفحة 106):

"تغلبنا معًا على الصعاب، وارتقينا أعالي الجبال

ومسكنا بالثور السماوي ونحرناه

قهرنا خمبابا الساكن في غابة الأرز".

وبعد أن توفي أنكيدو، حزن صديقه جلجامش عليه حزنًا شديدا، وصار يرثيه ويندبه ويبكيه ليل نهار، ثم شرع يهيم على وجهه في البراري، وبعد ذلك قام برحلته الثانية قاصدًا جدّه (أوتو – نبشتم)، وهو لا يخفي ما لاقاه من متاعب في أثناء تلك الرحلة التي وصفت بالعظمية، فهي ليست وسيلة لتحقيق غاية وحسب، بل تنطوي على أحداث درامية تشعر المتلقي بأهميتها وسمو شأنها، يقول (باقر، 1971، صفحة 108):

"إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو؟

لقد حلّ الحزن والأسى بروحي

خفت من الموت، وها أنا أهيم في القفار والصحاري

وإلى أن بلغت الجبال في السماء

رأيت الأسود فتملكني الهلع

فرفعت رأسي إلى (سين) وصليت له

وابتهلت إلى العظيمة بين الآلهة لتحميني وتسلمني".

ولم تخلُ الأساطير من الرحلات العجيبة، ففي أسطورة أدابا الأكادية التي عُثر عليها في تل العمارنة: قام الإله (أيا) بخلق (أدابا)؛ لخدمة معبده، وصيد السمك للآلهة، وجعله عاقلًا وأسبغ عليه الحكمة غير أنه لم يهبه الحياة الأبدية، وفي يوم من الأيام انطلق (أدابا) في رحلة بحرية صعبة، وعبر مجاهل الخليج العربي؛ ليصطاد السمك، فهبّت رياح الجنوب عاصفة، فغمرته وسفينته، ولكنه تمكن من كسر جناحيها، ولما عجزت رياح الجنوب عن الهبوب على الأرض سبعة أيام، سأل إله السماوات (آنو) ما المشكلة، وأمر وزيره بإحضار (أدابا) إليه؛ لاستجوابه عما فعله.

وقبل صعوده إلى الأعلى زوّده خالقه (أيا) بعدد من النصائح من بينها أن يطيل شعره، ويلبس لباس الحداد للتأثير في الإلهين تموز و(جيزيدا) أو (ننكيزيده)، وأن يُعرِض عن أكل وشرب ما يقدّمه له الإله (آنو)، وهذا الأخير يستغرب من تصرفات (أدابا) وامتناعه عن قبول الطعام والشراب المقدّم له، لا سيما أن هذا الطعام كان سيمنحه الخلود (الجوراني، 1998، الصفحات 38–39)، وهكذا حرم (أدابا) نفسه والبشر أجمعين الخلود عندما أطاع الإله (أيا) الذي لم يكن يريد الخلود للبشرية، وعند تدقيق النظر، يتضح تقارب هذه الأسطورة مع قصة آدم عليه السلام.

وتحكي أسطورة بابلية قصة ملك اسمه (إيتانا)، وهو الملك الرابع من سلالة كيش، وأول ملك بعد أن نجا الناس من الطوفان الأسطوري، وكان هذا الملك عقيمًا فراح يدعو إله الشمس؛ ليساعده في الحصول على نبات النسل لتكون له ذرية، وقد استجاب إله الشمس إلى دعوته، فدلّه على نسر يحمله إلى السماء؛ للحصول على ذلك النبات الذي كان موجودًا عند الآلهة، وعندما بدأت عملية الصعود إلى السماء أصاب

(إيتانا) ذعر شديد وهو على ظهر النسر في الأجواء العالية بعد أن رأى الأرض تتضاءل أمامه شيئًا فشيئًا، ثم بدأ يصيح بصوت مرتفع طالبًا من النسر أن يكفّ عن الصعود ويعود إلى سطح الأرض، تقول الأسطورة واصفة حركة النسر المرعبة في الرحلة السماوية، وسقوطه المدوي على الأرض (الجوراني، 1998، صفحة 42):

"هبط ميلًا إلى الأسفل

لقد نزل النسر وما زال هو إلى جنبه

ثمّ هبط ميلًا ثانيًا إلى الأسفل

لقد نزل النسر وما زال هو إلى جنبه

لقد سقط النسر وما زال هو إلى جنبه".

وفي رحلة نزول إنانا إلى العالم السفلي تبدو المصاعب جمّة، ففي الرواية السومرية: " تغادر (إنانا) معبدها في أوروك مزودة بكل شارات الألوهية، متوجّهة إلى العالم السفلي، وعند بوابة العالم السفلي يستوقفها الحارس (نتي)، ويسألها عن سبب زيارتها، فتتذرّع بسبب مخادع لزيارة أختها (إريشكيجال) إلهة العالم السفلي، وعندما تُفاجَأ هذه الأخيرة بظهور (إنانا) تستشيط غيظًا، وتأمر حارسها بأن يجعل (إنانا) تتخلّى عن شاراتها السبع (الحلي والألبسة) الواحدة تلو الأخرى عند اجتيازها سبع بوابات في العالم السفلي حتى تصل إلى عرشها عارية مجردة من كل شيء فاقدة القوى الإلهية.. وبعد ثلاثة أيام من اختفاء (إنانا) تتوجّه سفيرتها (نينشوبور) مرتدية لباس الحداد إلى (إنليل) و(إنانا) منفّذة الوصايا التي زودتها بها (إنانا) قبل ولوجها إلى العالم السفلي، إلا أن الإلهين يرفضان تقديم المساعدة.. ويُعتقد أن سبب رفضهما يعود إلى أن (إنانا) تجاوزت في طموحها كل الحدود، فإلى جانب سيادتها على ملكوت السماء، تطمع في احتلال موطئ قدم لها في العالم السفلي خارج نطاق نفوذ الإلهين مما يُسبّب لها الموت والفناء المحققين" (د. إدزارد، د.ت، صفحة 94).

وبأي حال من الأحوال، فإن الرحلات التي وردت في الملاحم والأساطير شكلت مادة اللاوعي الجمعي التي انتقلت إلى الشاعر العربي آنذاك، وأثّرت في طريقة تفكيره وتكوينه الثقافي، وكان لها الدور الأبرز في إبداع معلقاته، فلا يمكن التملّص من حقيقة وجود ملحمة جلجامش في أعماق فكر الشاعر الجاهلي، وكذلك الأساطير التي تحكي قصتي صعود أدابا وإيتانا إلى العالم العلوي، والأمر ذاته ينطبق على قصة هبوط إنانا إلى العالم السفلي.

وليست الرحلة مقتطعة أو منفصلة عن بقية أجزاء القصائد الجاهلية أو المعلقات، على العكس من ذلك، إنها جزء أصيل لا يتجزأ منها، فهي " إطار نصي لا ينفصل في تأويله عن الفضاء الذي يتقدّمه –في الغالب– وهو الطلل.. بمعنى أن الرحلة تختزن طاقة شعرية تتراسل سياقيًا مع مختلف البناءات داخل النص، كونها توجد في فضاء متخيل، بإمكانه أن يستدعي مختلف التجارب والأحاسيس، ويتخطّى الواقع والممكن إلى المحتمل" (روابنية، 2013، الصفحات 30–31، عدد 33).

وثمة تقارب بين مكونات القصيدة المكتملة ذات البنى الثلاث: (النسيب، والرحلة، والغرض)، وطقوس العبور التي تتكون من ثلاث مراحل: (الانفصال أو الفراق، والهامشية، والاندماج) ( ستيتكيفتش، 1985، الصفحات 55–59)، فالرحلة انفصال عن الطلل البالي، وهي تقابل المرحلة الهامشية من طقوس العبور، إنها مرحلة القلق والشعور بالتوتر حيال الطرق المجهولة التي لا تُفصح عما فيها من صعوبات جملة واحدة، وبعد تخطيها يصل الشاعر إلى مرحلة الاندماج في الغرض الرئيس الذي قد يكون فخرًا أو مدحًا أو هجاءً أو غيرها من الموضوعات، بمعنى آخر هي ركيزة أساسية في القصيدة الخالدة، أو واجب ديني مقدس تعاور الشعراء على تكراره في أشعارهم.

وكأن نص الرحلة في القصيدة الجاهلية أو المعلقة يعد وسيلة للخلاص من اللحظات البائسة، فهو يقود إلى الاندماج في عالم جميل يكون بمستوى طموحات الشاعر وآماله وأحلامه، وهذا العالم يتشكل بلغة شاعرية تحفل بالعلامات والرموز والصور البدئية.

وتأخذ الرحلة في شعر المعلقات منحيين، أوّلهما: رحلة الظعائن، وفيها تكون المرأة المحبوبة بأبهى حللها وكامل زينتها، وأكثر ما يميّز هذه الرحلة أنها تصور أولى لحظات الرحيل، حيث تتأجّج الأحداث وينمو الصراع، وثانيهما: رحلة الشاعر الفردية التي تكاد تكون متشابهة عند أصحاب المعلقات، فبعد أن يذرف الواحد منهم العبرات على الطلل، يقوم إلى ناقته، فيمتطيها مسلّيًا بها هواه، محمّلًا لها همه، مفتخرًا بقوتها وصلابتها، ثم يعمد إلى تشبيهها بالثور الوحشي الذي جنّ عليه الليل، أو تشبيهها بحمار الوحش الذي يذهب مع أتنه إلى الماء، أو البقرة الوحشية المسبوعة، أو النعامة التي تضع بيضها وتحمي أبناءها، ومن الواضح أن هذه الحيوانات التي تمكنت من عبور الصحراء بصبر وأناة، وخاضت المعارك الضارية ليست كائنات عادية في فكر الشاعر الجاهلي.

وتتساوى رحلة الظعائن ورحلة الشاعر الفردية في الصحراء المترامية الأطراف، فالهدف منهما يتمثل في الوصول إلى الخصب وإثراء الواقع بالرغم من الصعوبات والعراقيل، وهكذا تكون الرحلة بشقيها في المعلقات، هي: "رحلة الحياة نفسها بما يختلف على المرء فيها من الأحزان والمخاوف والرضا والأمن والحنين والخيبة، وسوى ذلك" (رومية، 1982، صفحة 203).

ويمكن الوقوف على هاتين الرحلتين؛ لتوضيح أثر اللاوعي الجمعي فيهما:

### 2.2.2 رحلة الظعائن

تتكرر الصور الشعرية المرتبطة برحلة الظعائن في المعلقات، ويُخيل للمرء أنها رحلة واحدة في الفكر الجاهلي، ويمكن الاستنتاج أن هذه الصور ليست إلا بقايا أسطورية لمعتقدات قديمة أو شعائر دينية اندثرت وبقيت بعض رواسبها في اللاوعي الجمعي.

وقد يسأل القارئ: لماذا اتفق شعراء المعلقات على عبارة: (تبصر خليلي) في حديثهم عن رحلة الظعن؟ إن التفسير الصحيح لا يمكن ردّه إلى السرقة أو النقل الحرفي أو تأثّر الشعراء بعضهم ببعض، بل يمكن القول: إن اللاوعي الجمعي هو المسؤول الأول عن تشابه شعراء المعلقات في أفكارهم وألفاظهم.

وفي المعلقات ترد هذه العبارة تحديدًا في معلقة زهير بن أبي سلمي، وتعلن عن بدء ساعة الرحيل، وانطلاق الرحلة، وهي الخطوة الأولى التي افتتح بها الشاعر الحديث عن الأحبة الراحلين، يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 103-104):

**تَبَصَّرْ خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعلياءِ مِن فَوقِ جُرثُمِ**

**جَعَلْنَ القَنانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ وَكَمْ بِالقَنانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ**

**عَلَونَ بِأَنماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الدَمِ**

**ظَهَرنَ مِنَ السّوبانِ ثُمَّ جَزَعنَهُ عَلى كُلِّ قَينِيٍّ قَشيبٍ ومُفْأَمِ**

**وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُوْنَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعِّمِ**

**بَكَرنَ بُكورًا وَاِستَحَرنَ بِسُحرَةٍ فَهُنَّ ووادي الرَّسّ كَاليَدِ لِلفَمِ**

**وَفِيْهِنَّ مَلْهَىً للطَّيْفِ وَمَنْظَرٌ أَنِيْقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ**

..

**فَلَمّا وَرَدْنَ الماء زُرْقًا جِمَامُهُ وَضَعْنَ عصيّ الحاضِر الْمُتَخَيِّمِ**

بدأ البيت الأول بفعل الأمر (تبصّرْ)، ثم تلاه الفعل المضارع (ترى)، وهذان الفعلان يدلان على الرؤية المصحوبة بتركيز دقيق، والإدراك، وإعمال العقل، واستشراف القادم الذي يحمل في أطوائه الخصب.

فالشاعر يطلب من خليله الانتباه جيدًا إلى النساء المترفات الموجودات في الهوادج على الإبل، ومتابعة الأماكن التي تمرّ بها، وما يلفت الانتباه هو إلحاح الشاعر على ذكر ما يشير إلى العلو كالعلياء، والقنان، والسوبان، فالأماكن المرتفعة تمثل نقطة الالتقاء بين العالمين العلوي والأرضي، ويعد الجبل الكوني بوابة العالم الأسفل، ومصدر الينابيع المائية في الفكر القديم.

وأشار الشاعر إلى الماء بعينه من خلال قوله: (جرثم)، وأيضًا يتأكد وصول الظعائن إلى الماء النقي الصافي بإصرار وثبات في قوله: " فَلَمّا وَرَدْنَ الماء زُرْقًا"، فالماء منبع الخصب وأساس الحياة، وهو

الوسيلة التي ترقى بها الحضارات وتزدهر، والشاعر الجاهلي الذي يريد الازدهار الحضاري والوصول إلى الاستقرار؛ يقف بظعنه حول الماء.

وهناك إشارة إلى السلام والأمان يحسن التعريج عليها، فمن قوله: " وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ" يظهر أن الناس كانوا يتعبّدون بالقرب من جبل القنان، فكأنهم في موسم الحجّ، فمنهم المُحِلّ ومنهم المُحْرِم، والحجّ يكون عادة في الشهر الحرام، وهو شهر حُرِّم فيه القتال.

إن الإنسان البدائي تشبث بالحياة وانتقل هذا الأمر إلى الشاعر الجاهلي عبر اللاوعي الجمعي، فالإشارات التي سبقت تؤكد وجود الأمل وبقاء الحياة على الرغم من مظاهر الرحيل والفراق التي تملأ المكان، فقد بدأت رحلة الظعن بفراق حياة قديمة تمتلئ بالجدب، ووصلت إلى حياة جديدة تعجّ بالخصب، وعند التفتيش بين السطور يظهر أن النساء المرتحلات خرجن بأبهى حللهنّ وزينتهنّ، وكان العطر يفوح منهنّ، وتلفت وسامتهنّ وجمالهنّ عيون الناظرين، وهذا لا يكون عند الخروج في موكب إلى المآسي والأحزان، ولكنه يكون خروجًا إلى الفرح والسعادة.

ويتفنّن الشاعر في وصف الثياب الملقاة على الهوادج، ولا يغفل عن ذكر الكلل؛ أي الأستار الرقيقة التي تغطيها، فهي تشبه لون الدم من شدة حمرتها، يبدو ذلك في قوله: "وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الدَمِ"، وهذا التشبيه إثبات على وجود الحياة، فاللون الأحمر لون الخضاب الذي يرتبط بالخصب، والدم يمثل ثورة على الواقع الجديب، ويمهد لواقع أكثر حياة.

ولا مراء في أن الرحلة كانت نمطًا أوليًّا متكررًا قابعًا في أعماق اللاوعي الجمعي، فقد اكتست طابعًا مقدسًا في الفكر الإنساني بعامة، وأصبح القيام بها ضرورة من ضرورات الحياة؛ لأن الهدف منها يتمثل في استمرار الحياة، والحفاظ على الوجود.

ويظهر أن رحلة الظعائن في قول زهير بن أبي سلمى المذكور آنفًا، انطلقت مبكرًا وفي أول النهار، والحق أن هذا الموعد يرسخ قداسة تلك الرحلة في عقل المتلقي، فالصباح الباكر وقت طلوع الشمس المقدسة، فهي رمز الأمل والتجدد، وغيابها سيكون إيذانًا بعموم اليأس في أنحاء الأرض، وفي الفكر القديم تكون الشمس عونًا للمسافر، حيث تضيء الكون والجبال، وتكشف عن الأسرار، تمامًا كالإله العارف بما حوله، تقول إحدى الترنيمات القديمة في وصف الشمس (الحوراني، 1978، صفحة 231):

"إنّك تضيئين الكون والجبال وتكشفين الأسرار

كل ما خلقته أيا، ملك المجمع الإلهي، أوكله إليك

..

أنت تصحبين المسافر على طريقه الصعبة".

فاللاوعي الجمعي أسعف زهير بن أبي سلمى بالأفكار الرئيسة، والتلميحات المفيدة؛ لإعادة التوازن للكون، وخلق الحياة من جوف الموت والعدم، ولهذا تغدو مكانة الشعراء عالية ومرموقة في الفكر القديم، فهم يستطيعون منح الأمل على عكس غيرهم من الناس الذين لا تتاح لهم الفرصة للاستفادة من مخزون اللاوعي الجمعي.

ويكاد شعراء المعلقات يجمعون على ربط الهوادج على متن الإبل بالسفن التي تبحر في الماء وتشقّ عباب البحر (عبد الرحمن، 2013، صفحة 148)، فهذا طرفة بن العبد يقول (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 19):

**كَـــأَنَّ حُـــدوجَ المالِكيَّـــةِ غُـــدوَةً خَلايـــا سَـــفينٍ بِالنَّواصِـــفِ مِـــن دَدِ**

**عَدَوليَّـــةٌ أَو مِـــن سَـــفينِ اِبـــنِ يـــامِنٍ يَجـــورُ بِهـــا المَـــلّاحُ طَـــورًا وَيَهتَـــدي**

يغلب الظن أن تشبيه الظعائن بالسفن لم يكن من وحي طرفة بن العبد، فقد حفظ العقل البشري في لا وعيه صورة مشتركة للرحلات الجماعية، فغالبًا ما تستر هذه الرحلات بقعًا واسعة من الأرض أو البحر؛ نظرًا لكثافة أعداد المهاجرين، وكثرة الأمتعة، وضخامة الإبل أو السفن أمام مرأى الناظر.

ويمكن أن يكون الشاعر قد رمى إلى إثبات مغامرة الإنسان الجاهلي المرتحل على إبله، فمدّه اللاوعي الجمعي بأساطير قديمة تُظهر قيمة الراحل الذي يعتلي السفن في رحلاته، فالمصريون تخيّلوا أن زورق الغاب المزدوج الذي كان يسبح فيه إله الشمس تحوّل إلى سفينة ملكية فاخرة، مثل سفينة فرعون الأرضية، وكان الاعتقاد أن "إله الشمس يعبر بأبهته في هذه السفينة الساطعة المحيط السماوي، كما كان فرعون يعبر النيل، وكانت له سفينتان واحدة في الصباح، وأخرى للمساء" (بريستيد، 1999، صفحة 46).

وفي الميثولوجيا الإغريقية صُنعت سفينة الآرغو من خشب البلوط المقدس، ومن البحارة الذي كانوا على متنها: (أورفيوس)، و(هرقل)، و(بليوس)، وقد واجهوا كثيرًا من المغامرات في رحلاتهم (شابيرو، 2008، صفحة 43).

أما في الملاحم القديمة فيستخدم جلجامش فلكًا ويعبر به بحار الموت قاصدًا (أوتو – نبشتم)؛ ليسأله عن نبات الخلود (البياتي، 1976، صفحة 252، الجزء 1).

فسير الظعائن على الأرض في رحلة بعيدة محفوفة بالمخاطر دلالة على مغامرة الجاهلي، وكذلك فإن من يسافر على متن السفن؛ يمتلك الإرادة والعزيمة، فالبحر واسع، يرتبط بالمجهول والغيب، والإبحار فيه ضرب من صفات الشجعان، "فالروح العظيمة روح مهاجرة أو مرتحلة، وركوب البحر أهم العلامات وأوضحها على الرغبة الكامنة في النمو" (ناصف، 1981، صفحة 69).

أما صورة الظعائن الواردة في معلقة لبيد بن ربيعة، فلا تختلف كثيرًا عن صورتها في معلقتي زهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد، فلبيد يدق ناقوس الرحيل، ويعلن بدء الفراق من خلال تصويره نساء

قبيلته حين دخلن الهوادج المغطاة بثياب القطن الفاخرة على هيئة جماعات، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 166):

**شـــاقَتكَ ظُعـــنُ الحَـــيِّ حـــينَ تَحَمَّلـــوا فَتَكَنَّسُـــوا قُطُنًـــا تَصِـــرُّ خِيامُهـــا**

**مِـــن كُـــلِّ مَحفـــوفٍ يُظِـــلُّ عَصِـــيَّهُ زَوجٌ عَلَيـــــهِ كِلَّـــــةٌ وَقِرامُهـــــا**

وتعد صورة السراب من أهم الصور المشتركة بين الشعراء، فهي محفوظة في لا وعيهم، تتناقل فيما بينهم، وقد ذُكرت في معلقة لبيد بن ربيعة في أثناء حديثه عن الظعائن (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 166):

**حُفِـــزَت وَزايَلَهـــا السَـــرابُ كَأَنَّهـــا أَجـــزاعُ بيشَـــةَ أَثلُهـــا وَرُضـــامُها**

يشبّه لبيد بن ربيعة ركب الظعائن المنطلق عندما بدأ يختفي عن الأنظار شيئًا فشيئًا بالشيء الذي يدخل في سراب، وينتقل منه إلى آخر، وإذا علمنا أن السراب هو ما لا حقيقة له، "ويأخذ معنى الخدع والشؤم والمخاتلة، فالأمثال تقول: أخدع من السراب، وأشأم من سراب، والسراب لغة هو الخيدع من خدع يخدع خدعًا إذا ختله وأراد به المكروه من حيث لا يعلم" (ابن سيده، د.ت، صفحة 118، الجزء 10)؛ فإن هذه الظعائن تدخل في مرحلة الشك أو التردد أو الغموض، ولكن السراب يفارقها أخيرًا (زايلها)، وبذلك تصل إلى مرحلة اليقين والأمن والاطمئنان.

وجاء الشاعر بصورة السراب الذي يبدو كماء على وجه الأرض وما هو بماء؛ لأن فكرة بعث الحياة ألحّت عليه كثيرًا؛ فهو يكشف عما يدور في مخيلته، وينفس عن شعوره، ويستجدي الماء لرحلة الظعائن التي تسير في جو صحراوي قاحل؛ حتى تبقى على قيد الحياة، وبالتعمق في عقلية لبيد يتضح أن الصراع بين اليأس والأمل يسيطر على أفكاره، ليس هو فقط، أيضًا جماعته، وبصورة أعم الإنسانية كلها، "فاليأس والأمل سيظلان يتصارعان في دورة الزمن على بساط واقع الحياة بما فيها من رطوبة ويبوسة، وإن الجوانب الجافة والجوانب النديّة وحدة متكاملة، وتشكل وحدة هذه الحياة بكل مقوّماتها سواء في البادية أم في الحاضرة وسواء في الجاهلية أم في الحياة المعاصرة" (عبد الله، 1994، الصفحات 258-259).

ويستوقف عمرو بن كلثوم الظعينة قبل لحظات من انطلاق موعد رحلتها؛ حتى يخبرها بآثار الفراق والترحال، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 66):

**قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِيْنَـــا نُخَبِّـــرْكِ اليَقِيْـــنَ وَتُخْبِرِينَـــا**

فيبدو أن الشاعر سلّم برحلة الظعينة إلى مكان بعيد، ولكنه حاول تعويض هذا الغياب على الصعيد النفسي والاجتماعي عبر شعره المثقل بمضامين اللاوعي الجمعي، فهو يعرف أن الرحيل مقدمة لمعاناته النفسية وهلاك قومه؛ لذلك يحرص على إعادة التوازن النفسي له، ويأمل أن تبقى الآمال قائمة في عيش كريم لأفراد قومه الذين يشعرون بالعذاب.

تلاقى شعراء المعلقات في حديثهم عن رحلة الظعائن، فهم يسقطون على النساء في هوادجهنّ أجمل الأوصاف، فهنّ: جميلات، ومترفات، وتبدو أجسادهنّ ناعمة، ويفوح العطر من ثيابهنّ الأنيقة، وهنّ يحثُثْنَ الجمال؛ لتسرع الخطا، ويرقبن الطريق ويمتعن أبصارهنّ عبر فتحات ضيقة موجودة في أستار الهوادج..، ولعل الملاحظة البارزة: ارتباط هذه الظعائن بالغربة، وعدم الاستقرار، والرحيل دائمًا، فهي شكل آخر لتجليات اللاوعي الجمعي الجاهلي، فالظعينة لها علاقة بالرحيل الجماعي فضلًا عن علاقتها بالانهدام الحضاري المتمثل بالطلل (اليوسف، 2001، صفحة 113).

### 2.2.2 رحلة الشاعر الفردية

أثّر اللاوعي الجمعي في الشعراء الجاهليين عند إبداعهم لرحلاتهم الفردية، فقد كان مسؤولًا عن انتقاء الأفكار والألفاظ والعبارات التي تناسب صعوبة الرحلة وقساوتها ومخاطرها وأهوالها، فعادة ما كان هؤلاء الشعراء يستحضرون في معلقاتهم الناقة، ويصوّرونها قوية، وصلبة، وعظيمة، تجتاز المسافات البعيدة، ثم يعمدون إلى تشبيهها بالظليم الذي يرعى، أو بالثور الوحشي الذي جنَّ عليه الليل، أو بحمار الوحش الذي أقبل عليه الصيف؛ فاشتدّ به الظمأ.

فالناقة ملهمة الشعراء، وهي "خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات، أو لنقل إن الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسمّيه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع، فالعلاقات الأساسية بين الشاعر والعالم في شكل مزاج من الرفض والقبول تكمن في هذه الناقة.. ولذلك لا ينافسها في خلق الأفكار شيء" (ناصف، 1981، صفحة 115).

ولعل سبب توظيفها في الأشعار الجاهلية يعود إلى رغبة الشعراء في تجاوز الواقع وتغييره إلى الأفضل، فالناقة الطريقة الفضلى في إظهار براعة الشاعر وقدرته على تجاوز الفيافي والقفار الواسعة، وهي إثبات حقيقي على تجذّر المغامرة وروح التحدي بداخله، كذلك تساعده في إخراج المكبوتات التي تؤرّقه، فلا وجود لرفيق أو أنيس أفضل منها في الرحلة الصحراوية الصعبة، فهي لا تملّ من صاحبها، ولا تشعر بالضجر من رفقته، وتتحمل المشاق في سبيله.

وقد تكون رحلة طرفة بن العبد على ناقته من أكثر الرحلات الفردية في الشعر الجاهلي تأثُّرًا باللاوعي الجمعي، فقد وظّف النمط الأولي/ الناقة؛ ليعبّر عن همومه، ومأساته التي تمثل مأساة الإنسان الجاهلي، يقول في معلقته (طرفة بن العبد، 2002، الصفحات 20-21):

**وَإِنّـــي لَأَمضـــي الهَـــمَّ عِنـــدَ اِحتِضـــارِهِ ... بِعَوجـــاءَ مِرقـــالٍ تَـــروحُ وَتَغتَـــدي**

**أَمـــــونٍ كَـــــأَلواحِ الأَرانِ نَصَـــــأتُها ... عَلـــى لاحِـــبٍ كَأَنَّـــهُ ظَهـــرُ بُرجُـــدِ**

**تُبـــاري عِتاقًـــا ناجِيـــاتٍ، وَأَتبَعَـــت ... وَظيفًـــا وَظيفًـــا فَـــوقَ مَـــورٍ مُعَبَّـــدِ**

**تَرَبَّعَـــتِ القُفَّـــينِ فـــي الشَـــولِ تَرتَعـــي ... حَـــدائِقَ مَـــوليّ الأَسِـــرَّةِ أَغيَـــدِ**

**تَريـــعُ إِلـــى صَـــوتِ المُهيـــبِ، وَتَتَّقـــي ... بِـــذي خُصَـــلٍ، رَوعـــاتِ أَكلَـــفَ مُلـــبِدِ**

**كَـــأَنَّ جَنـــاحَي مَضـــرَحِيٍّ تَكَنَّفـــا ... حِفافَيـــهِ شُـــكّا فـــي العَســـيبِ بِمَســـرَدِ**

**فَطَـــورًا بِـــهِ خَلـــفَ الزَّميـــلِ وَتـــارَةً ... عَلـــى حَشَـــفٍ كَالشَـــنِّ ذاوٍ مُجَـــدَّدِ**

**لَهـــا فَخِـــذانِ أُكمِـــلَ الـــنَّحضُ فيهِمـــا ... كَأَنّهمـــا بابـــا مُنيـــفٍ مُمَـــرَّدِ**

وهنا لا بدّ من الوقوف على تقسيم يونغ للأنماط الأولية أو العليا، فقد جعلها في صنفين: الأول أطلق عليه مسمّى الأنماط الشخصية التي يمكن أن تُرى مباشرة في شكل شخصي، وهي: (الظل، والنفس، والحكيم)، والثاني أنماط التحول التي تتصف بقابليتها للتقلّب والتغيّر، وهي رموز حبلى بالمعاني والدلالات التي لا تنضب ولا تنفد، وتبدو في مظاهر متنوعة لا حصر لها (أحمد، 1987، صفحة 29).

وتعد الناقة مثالًا جيدًا على أنماط التحوّل التي أشار إليها يونغ، فبعد أن كانت رمزًا للشؤم والموت والفناء فيما سبق، أصبحت الآن رمزًا للأمل والحياة والبقاء، فطرفة رفض السكون والصمت، وواجه قسوة الطبيعة والقدر عبر ناقته التي تسير على الدوام، فكأنه بكثرة ترحاله ومغامراته يؤكد وجوده، ويتجاهل المصير المحتوم الذي ينتظر البشرية.

فناقة طرفة مثل الجمل في القوة واكتناز اللحم، وتشبه النعامة التي تحتضن بيضها؛ لتضمن الحياة للأجيال القادمة، وتظهر العلاقة بين الناقة والنعام في قول نصرت عبد الرحمن: "بل إن العنتريس موجودة عند الفلكيين في وادي الظلمان، وتتبدّى فيه النجوم على هيئة النعام، وفي كل طرف من طرفي الوادي ظليم، وبين الظليمين مجموعة من الكواكب الصغار سمّاها العرب (أدحى النعام)، ومجموعة أخرى من الكواكب سمّوها الرثّال" (عبد الرحمن، 2013، صفحة 153).

وذيلها يشبه جناحي النسر الذي يمتلك القوة والقدرة على الحياة، ولعل تشبيه الناقة بالنسر يعود إلى تقارب التفسيرات المتعلقة بهما، فكلاهما يرتبط بالكواكب، يقول صاحب القاموس المحيط: "والناقة كواكب مصطفة بهيئة الناقة" (الفيروز آبادي، 2008، صفحة 1664)، وكذلك كان للنسر حضور بين الكواكب، فمن أسماء الكواكب: النسران، "وهما كوكبان في السماء معروفان على التشبيه بالنسر الطائر، يقال لكل واحد منها نسر أو النسر، فيقولون: النسر الواقع، والنسر الطائر" (ابن منظور، د.ت، صفحة 204، الجزء 5).

لقد رمى الشاعر إلى إثبات قوة الناقة، وجاء بالنسر؛ كي يكسبها صفات خارقة، فالنسر مؤهل للاتصال بين العالمين العلوي والأرضي، واستقاء المعلومات والأخبار من السماوات العليا، وفي الذاكرة الجمعية

للبشرية ما يشير إلى قدراته الخارقة، فهناك من يرى "أن البعل هو الأصل الذي منه جاء الإله آشور في الميثولوجي الآشوري، وكان يُصوّر على هيئة نسر له رأسان وجناحان مقدسان، في هيئة المحارب" (عبد الحكيم، 2012، صفحة 32).

ويقترن "النسر بإله الخصب الحثّي (تيللبينوس)/ تموز البابلي أو بعل الكنعاني، ويكون سبباً في عودته إلى الحياة مرة أخرى، بعدما اختفى واختفت معه مظاهر الحياة، حيث يرسل الإله الشمس النسر السريع للبحث عن هذا الإله الغائب" (الديك، أسطورة النسر والبحث عن الخلود في الشعر الجاهلي، 2010، صفحة 365). وفي الأساطير الإغريقية كان الإله زيوس نسرًا (عبد الحكيم، 2012، صفحة 132).

وتحفل الأمم الأخرى بمعتقدات عن النسر لا تقل شأنًا عما ورد في الأسطر السابقة، ولعلها تسللت إلى الفكر الجاهلي الذي يؤمن بقوة النسر الذي يعد: "أعظم سباع الطير وأقواها بدنًا" (الجاحظ، 1966، صفحة 409، الجزء 6)، وكان صنمًا من الأصنام التي عبدها العرب من زمن قوم نوح، وهي: ود، ويغوث، وسواع، ويعوق، ونسر، يقول تعالى:﴿ وَقَالُواْ لَا تَذَرُنَّ ءَالِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا ﴾ [نوح:23].

ولهذه الناقة فخذان متينان كأنهما بابا قصر عالٍ عريض وأملس، وتشبيه الفخذين بالباب له دلالة ومغزى، فالباب يشكل نقطة عبور إلى العالم الآخر، فالشاعر أراد بالاعتماد على هذه الناقة أن يتخلّص من عالم اليأس الذي لازم الجاهليين، وأن ينتقل بهم إلى عالم مفعم بالأمل، مكتسٍ بالخضرة والخصب.

وهذه الناقة متزنة تسير سيرًا سريعًا دون أن تتعثر، وفي سرعة السير دلالة على أن الشاعر يريد الهروب من أمر جلل ينتظره، والمكان الذي حلّت به أصابه المطر؛ فنبت عشبه، مما يؤكد ارتباطه بالخصب والأمومة، والواضح أن طرفة صيّر ناقته ناقة مثالية منقطعة النظير، فقد وصفها وصفًا دقيقًا، جعل المتلقي يشعر أنه أمام تمثال يتفحّص أجزاءه ويتمعّن في تفاصيله الصغيرة.

وفي الصور المذكورة أعلاه إثبات أن الناقة التي قصدها الشاعر عبارة عن مزيج من قوى كثيرة اجتمعت، فأصبح لا يقف في وجهها شيء، فكأن هذه الناقة خارقة وأسطورية، فرضت نفسها على الشاعر بأثر من اللاوعي الجمعي، فقد كانت حيوانًا طوطميًّا مقدسًا؛ إذ اعتقد القدماء أن الإبل الحوشية من نسل الجن (الجاحظ، 1966، صفحة 216، الجزء 6). وكذلك تخيّل العرب أن السماء ناقة، وأن مطر السماء هو حليب الناقة، وهذا التصور يعود بجذوره إلى الفراعنة الذين صوّروا السماء على هيئة أنثى يتحلّب المطر من ثديها (الشوري، 1996، صفحة 105)، أضف إلى ذلك أنهم أحاطوا الناقة والجمل بالتقديس، ونظروا بعين التعظيم إلى معظم ما يتعلق بهما، فبحروا "البحيرة" وسيبوا "السائبة" ووصلوا "الوصيلة" وحموا "الحامي"، وهي جميعًا مخلوقات تتعلق بتقديس الناقة (الشوري، 1996، الصفحات 76-77).

وهكذا كانت الرحلة وسيلة لتفريغ الهموم في اعتقاد طرفة بن العبد، وهو بذلك لا يختلف عن الحارث بن حلزة الذي لجأ إلى ناقته السريعة التي شبّهها بالنعامة؛ لإمضاء همّه، وقضاء أمره عند صعوبة الخطب وشدّته، يقول ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 67):

**غَيــرَ أَنّــي قَــد أَســتَعينُ عَلــى الــهَ ... مِّ إِذا خَــــفَّ بِـــالثَّوِيّ النَجـــاءُ**

**بِزَفُــــوفٍ كَأَنَّهـــا هِقلَـــةٌ أَ ... مّ رِئـــالٍ دَوِّيَّـــةٌ سَـــقفاءُ[1]**

**آنَسَــت نَبــأَةً وَأَفزَعَهــا الــق ... نّــاصُ عَصــرًا وَقَــد دَنــا الإِمســاءُ**

**فَتَــرى خَلفَهــا مِــنَ الرَّجــعِ وَالــوَق ... عِ مَنينًــا كَأَنَّــهُ إِهبــاءُ[2]**

**وَطِراقًــا مِــن خَلفِهِــنَّ طِــراقٌ ... ســاقِطاتٌ تُلــوي بِهــا الصَــحراءُ[3]**

**أَتَلَهّــى بِهــا الهَــواجِرَ إِذ كُ ... لُّ إِبــنِ هَــمٍّ بَلِيَّــةٌ عَميــاءُ**

**وَأَتانــا عَــن الأَراقِــمِ أَنبــا ... ءٌ وَخَطــبٌ نُعنــى بِــهِ وَنُســاءُ**

[1] الزفيف: السرعة، وأكثر ما يستعمل في النعام. والهِقْلة: النعامة. والرِّئال: ولد النعامة. ودوّيَّة: الأرض البعيدة الأطراف.

[2] إهباء: الغبار.

[3] الطراق: مطارقة نعال الإبل

وقع الشاعران تحت سلطة اللاوعي الجمعي، وتأثّرا بالمشترك الإنساني، فالرحلة كانت وسيلة للخلاص من المعاناة عند الإنسان القديم، فهذا جلجامش عندما التفت إلى ما حلّ بصديقه ورفيق دربه أنكيدو أصابه الجزع، وراح يهيم على وجهه في الصحاري في ظل الحر الشديد؛ ليتناسى همومه، ففي حديث له مع صاحبة الحانة يقول (باقر، 1971، صفحة 114):

"إنّه أنكيدو صاحبي وخلّي الذي أحببته حبًّا جمًّا

لقد انتهى إلى ما يصير إليه البشر جميعًا

فبكيته في المساء وفي النهار

أبقيته ستة أيام وسبع ليالٍ حتى تجمع الدود على وجهه

فأفزعني الموت حتى همت على وجهي في الصحاري".

فمن يدقق في المعلقات، تصيبه الدهشة من تكرار الأفكار التي تدور في أذهان شعرائها، فكأنهم رجل واحد يقول قولًا واحدًا، فحديث طرفة بن العبد والحارث بن الحلزة عن الناقة كما ظهر سابقًا، لا يبتعد كثيرًا عن وصف عبيد بن الأبرص لها في معلقته، حين قال (عبيد بن الأبرص، 1994، الصفحات 23-24):

**فَرُبَّ ماءٍ وَرَدتُ آجِنٍ ... سَبيلُهُ خائِفٌ جَديبُ**

**ريشُ الحَمامِ عَلى أَرجائِهِ ... لِلقَلبِ مِن خَوفِهِ وَجيبُ**

**قَطَّعتُهُ غُدوَةً مُشيحًا ... وَصاحِبي بادِنٌ خَبوبُ**

**عَيرانَةٌ مُؤجَدٌ فَقارُها ... كَأَنَّ حارِكَها كَثيبُ**

**أَخلَفَ ما بازِلًا سَديسُها ... لا حِقَّةٌ هِيَ وَلا نَيوبُ**

**كَأَنَّها مِن حَميرِ غابٍ ... جَونٌ بِصَفحَتِهِ نُدوبُ**

يجود اللاوعي الجمعي على الشاعر بأوصاف خارقة للناقة، فهذه الناقة قوية ومعطاءة تتحمّل الظروف القاسية، وتسلك طرقًا وعرة ومخيفة، ويكتنز سنامها باللحم والشحم، ولعل في امتلاء بدنها إشارة واضحة إلى الازدهار والنماء.

ويشبّهها بالحمر الوحشية السريعة ذات اللونين الأسود والأبيض، وهذه الحمر تحمل على أجسادها ندوبًا بسبب العضّ، فكأنها في معارك مستمرة؛ بحثًا عن الاستقرار والسلام، أو هي في نضال مستمر من أجل الوصول إلى الأماكن الخصبة، ولا فرق بين الحمار والناقة، فالحمار "يظهر دائمًا في صورة مثالية في قوته وسمنه؛ لأنه أكل الربيع في مواطن خصبة المراعي، فاخضرت مشافره وحوافره مما أكل ووطئ من النبت النضير" (البطل، 1981، صفحة 138)، وكذلك تظهر الناقة بأوصاف تدل على عظمها وضخامتها.

والحمار" هو المسيطر والموجه والقائد المحنك، وهكذا كانت الناقة في نظر راكبها، فهي التي يلجأ إليها عند احتضار الهمّ، وهي التي تقوده في صحراء مترامية الأطراف، متعددة الدروب.. والشاعر يحرص على وصف الحمار بالقوة وامتلاء الجسم ثم بالضمور من كثرة ما يلاقيه في رحلته، وهكذا حال الناقة من أول الرحلة إلى آخرها" (الشوري، 1996، صفحة 138).

وبالانتقال إلى معلقة لبيد بن ربيعة، يتضح أن الشاعر يشبّه ناقته بالأتان التي حملت من حمار وحشي، وهذا الحمار شديد الغيرة على أنثاه، وما شكّكه في أمرها عصيانها إيّاه؛ لذا ساقها سوقًا عنيفًا؛ إتعابا لها، وإبعادًا بها عن الفحول التي تلاحقها، وحتى يجعلها تغيب عن أنظار الرماة الذين ينتظرون قدومها، ويحمي الجنين الذي تحمله في أحشائها، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، الصفحات 168-169):

**أَو مُلمِعٌ وَسَقَت لِأَحقَبَ لاحَهُ طَردُ الفُحولِ وَضَربُها وَكِدامُها**

**يَعلو بِها حُدبَ الإِكامِ مُسَحَّجٌ قَد رابَهُ عِصيانُها وَوِحامُها**

**بِأَحِزَّةِ الثَّلَباتِ يَربَأُ فَوقَها قَفرَ المَراقِبِ خَوفُها آرامُها**

فتبدو رحلة الحمار وأتانه شاقة جدًا، وما يجزم على ذلك صعوبة الطريق التي يقطعانها، فهي مليئة بالمخاوف والأخطار، والحق أن رحلتهما هي رحلة الشاعر نفسه في الحياة، فهو يضحّي بما يملك من أجل إنقاذ جماعته، وإعادة الحياة لرفاقه، ومن يعلقون الآمال عليه.

ويظهر تمسّك حمار الوحش وأتانه بالحياة في المقطع الشعري الآتي (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، الصفحات 169-170):

**حتـــى إذا سَـــلَخا جُمـــادى سِـــتَّةً جَـــزءًا فَطـــالَ صِـــيامُهُ وَصِـــيامُها**
**رَجَعـــا بِأَمرِهِمـــا إِلـــى ذي مِـــرَّةٍ حَصِـــدٍ، وَنُجـــحُ صَـــريمَةٍ إِبرامُهـــا**
**وَرَمـــى دَوابِرَهـــا السَّـــفا وَتَهَيَّجَـــت ريـــحُ المَصـــايِفِ سَـــومُها وَسِـــهامُها**
**فَتَنازَعـــا سَـــبِطًا يَطيـــرُ ظِلالُـــهُ كَـــدُخانِ مُشـــعَلَةٍ يُشَـــبُّ ضِـــرامُها**
**فَمَضـــى وَقَـــدَّمَها وَكانَـــت عـــادَةً مِنـــهُ إِذا هِـــيَ عَـــرَّدَت إِقـــدامُها**
**فَتَوَسَّـــطا عُـــرضَ السَّـــرِيِّ وَصَـــدَّعا مَســـجورَةً مُتَجـــاوِرًا قُلّامُهـــا**
**مَحفوفَـــةً وَســـطَ اليَـــراعِ يُظِلُّهـــا مِنـــهُ مُصَـــرَّعُ غابَـــةٍ وَقِيامُهـــا**

يمتلك حمار الوحش وأتانه العزيمة والإصرار على الوصول إلى نبع الماء، فبعد أن أقاما بالثلبوت حتى مرّ عليهما الشتاء ستة أشهر، وانقضى الربيع، وجاء الصيف الحار، واشتدّ القيظ؛ بدأ العطش يسيطر عليهما، وطال إمساكهما عن الماء، ولكنهما تمكنا من الوصول إليه أخيرًا. وعلى الرغم من وجود الإشارات الدالة على الموت كاليراع المنكسر الذي يحيط بعين الماء، فإن هناك ما يشير إلى الحياة، فالأتان حامل، وفي ذلك رمز لاستمرارية الخصب والنماء.

ويحسن القول: إن صورة الحمار الوحشي في أشعار أصحاب المعلقات تكاد "تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس، وبخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف؛ أي الفترة التي ينمو فيها النبات حتى يصوح، كما تتصل اتصالًا كبيرًا بالترحل والانتقال الذي تقوم به الأحياء بين مناطق

الرعي وموارد المياه.. فرحلة الحمار تهدف دائمًا إلى الوصول لموارد المياه" (البطل، 1981، صفحة 144).

وإذا كان الحمار الوحشي وأتانه يشبهان الناقة الأسطورية في صفاتهما، فهذا يقود إلى القول: إنهما نمطان أوليان قابعان في اللاوعي الجمعي المشترك بين الشعوب.

وفي مقطوعة شعرية أخرى، يشبّه لبيد بن ربيعة ناقته المنطلقة في رحلتها بالبقرة الوحشية المسبوعة التي تخلّفت عن القطيع، وتفرّغت لولدها، ولكنها تُصاب بفاجعة، ومأساة كبيرة، عندما فقدت ذلك الولد بعد أن تركته غافلة عنه، ولم تدرِ أن السباع أكلته، ومزّقت جسده قطعًا متفرقة، فباتت ليلتها قلقة مضطربة تفكر في مصيره، وبعد أن انقشع الظلام وحلّ النور، بدأت البقرة تزيل التراب الندي عن قوائمها وهي خائفة مذعورة، وهامت في الصحراء تبحث عن ولدها، وكانت تصدر أصواتًا حزينة تدل على الفجيعة التي ألمّت بها، واستمرت في البحث سبع ليال في ظل الحر الشديد، والمعاناة القاسية، ولما يئست من العثور عليه، ولم تصل إلى نتيجة حاسمة، وجفّ ضرعها المملوء باللبن؛ توقفت عن اللاحق به أو البحث عنه، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، الصفحات 171-174):

**أفَتِلـــــكَ أَم وَحشِـــــيَّةٌ مَســـــبوعَةٌ ... خَـــذَلَت وَهادِيَـــةُ الصِـــوارِ قِوامُهـــا**

**خَنســـاءُ ضَـــيَّعَتِ الفَريـــرَ فَلَـــمْ يَـــرِمْ ... عُـــرضَ الشَّـــقائِقِ طَوْفُهـــا وَبُغامُهـــا**

**لِمُعَفَّـــــرٍ قَهـــــدٍ تَنـــــازَعَ شِـــــلوَهُ ... غُـــبسٌ كَواسِـــبُ لا يُمَـــنُّ طَعامُهـــا**

**صـــــادَفنَ مِنهـــــا غِـــرَّةً فَأَصَـــــبْنَها ... إِنَّ المَنايـــــا لا تَطـــــيشُ سِـــــهامُها**

**باتَـــت وَأَســـبَلَ واكِـــفٌ مِـــن ديمَـــةٍ ... يُـــروي الخَمائِـــلَ دائِمًـــا تَســـجامُها**

**يَعلـــو طَريقَـــةَ مَتنِهـــا مُتَـــواتِرٌ ... فـــي لَيلَـــةٍ كَفَـــرَ النُّجـــومَ غَمامُهـــا**

**تَجتـــافُ أَصـــلًا قالِصًـــا مُتَنَبِّـــذًا ... بِعُجـــوبِ أَنقـــاءٍ يَميـــلُ هُيامُهـــا**

**وَتُضـــيءُ فـــي وَجـــهِ الظَـــلامُ مُنيـــرَةً ... كَجُمانَـــةِ البَحـــرِيِّ سُـــلَّ نِظامُهـــا**

**حتـــى إِذا اِنحَســـرَ الظَـــلامُ وَأَســـفَرَت ... بَكَـــرَت تَـــزُلُّ عَـــنِ الثَّـــرى أَزلامُهـــا**

**حتـــى إذا يَئِسَـــت وَأَســـحَقَ حـــالِقٌ لَـــم يُبلِـــهِ إرضـــاعُها وَفِطامُهـــا**

**وَتَوَجَّسَـــت رِزَّ الأَنـــيسِ فَراعَهـــا عَـــن ظَهـــرِ غَيـــبٍ وَالأَنـــيسُ سَـــقامُها**

**فَغَـــدَت كِـــلا الفَـــرجَينِ تَحسَـــبُ أَنَّـــهُ مَـــولى المَخافَـــةِ خَلفُهـــا وَأَمامُهـــا**

**حتـــى إِذا يَـــئِسَ الرُمـــاةُ وَأَرسَـــلوا غُضـــفًا دَواجِـــنَ قـــافِلاً أَعصـــامُها**

**فَلَحِقـــنَ وَاِعتَكَـــرَت لَهـــا مَدرِيَّـــةٌ كَالسَـــمهَرِيَّةِ حَـــدُّها وَتَمامُهـــا**

**لِتَـــذودَهُنَّ وَأَيقَنَـــت إِن لَـــم تَـــذُدْ أَن قَـــد أَحَـــمَّ مَـــعَ الحُتـــوفِ حِمامُهـــا**

**فَتَقَصَّـــدَت مِنهـــا كَســـابٍ فَضُـــرِّجَت بِـــدَمٍ وَغـــودِرَ فـــي المَكَـــرِّ سُـــخامُها**

ففي الأبيات الفائتة بدت رحلة البقرة الوحشية في سبيل إيجاد ابنها صعبة؛ لأن الطريق محفوفة بالمخاطر، والموت متربص بالسالكين، فقد أحاط الرماة بها، وبدأوا يطلقون سهامهم ونبلهم عليها، ولكنهم لم يتمكنوا من إصابتها، فأطلقوا كلابهم المتوحشة والمدربة جيدًا نحوها؛ لتبدأ معركة قوية تخرج فيها البقرة منتصرة بعد أن صرعت كلبين منها (كساب، وسخام).

وكانت تسمية الشاعر للكلبين هادفة، فالكلب الأول: (كسّاب) دلالة على كثرة الكسب؛ أي من عادته الانتصار على الخصوم والفتك بهم، أما الكلب الثاني: (سخام)، وهذا الاسم مشتق من الأصل الثلاثي (سخم) ويرد في لسان العرب أن: " السخم مصدر السخيمة، والسخيمة الحقد والضغينة الموجودة في النفس..، والسُّخامُ بالضم: سواد القدر..، والسخام: الفحم، ومنه قيل: سخم الله وجهه أي سوده" (ابن منظور، د.ت، الصفحات 282–283، الجزء 12)، ولعل هذه اللفظة (سخام) انسحبت إلى الشاعر من اللاوعي الجمعي، فهي تعود إلى اسم الإلهة المصرية (سخمت) التي أرادت إفناء البشر، وقتلهم، وتقطيع أجسادهم.

فالكلبان يمتلئان حقدًا وسوادًا، وهما مستعدان لخوض المعارك، لكن البقرة الوحشية ليست في متناول اليد؛ لأنها إن صح القول أسطورية أو بدئية، يبدو ذلك في قول الشاعر: " تُضيءُ في وَجهِ الظَلامُ مُنيرَةً "، فهي كالقمر المضيء، وبالعودة إلى العلاقة بين البقرة الوحشية والقمر، يتبين أن قرني البقرة الوحشية يشبهان

القمر في طور الهلال، ويجب الانتباه إلى أن عشتار البابلية وعشتار الكنعانية تظهران في الرسوم والمنحوتات وعلى رأسهما قرون تشبه الهلال، وفي متحف بدمشق هناك رسم محفوظ، يمثل الإلهة عشتار المجنحة تُرضع من ثدييها إلهين صغيرين، وعلى رأسها تاج يزينه قرنان (السواح، 2017، صفحة 71). وكان القمر أحد آلهة العرب، ورُمز له بالبقرة الوحشية، وهذا يتصل مباشرة بمرحلتي الطوطمية والحيوانية (الشوري، 1996، صفحة 132).

إن الموت الذي لاحق البقرة الوحشية هو الموت الذي يلاحق البشرية؛ ولكن التشبث بالحياة يبدو قويًّا محفورًا في اللاوعي الجمعي أو الذاكرة اللاشعورية الجمعية، فقصة البقرة الوحشية وابنها تعبّر عن تفكير المجتمع الجاهلي، أو لنقل المجتمعات بعامة، فلا يمكن للحياة أن تتوقف بمجرد التعرّض لمكروه، بل إن استمراريتها أقوى دائمًا، فالإنسان القوي ينفض غبار اليأس عنه، ويمضى في طريقه إلى الأمام.

فتغلّب البقرة الوحشية على الكلاب المدربة هو تغلّب للخصب والحياة على الجدب والموت، وهذا أمر طبيعي إذا علم المتلقي أن البقرة الوحشية هي واهبة الحياة والمسؤولة عن إمداد الكائنات بالخير (السواح، 2001، صفحة 195):

" البقرة حيرو –سيما التي أنجبت كل شيء

سيدة الحياة، واهبة الحياة، خالقة كل شيء أخضر

سيدة الرقي والتعاويذ، النسّاجة الحائكة للأقدار".

أما النابغة الذبياني فيصف ناقته وصفًا دقيقًا، يوحي للقارئ بأنها قادرة على مواجهة الصعوبات التي تكتنف الرحلة، يقول (النابغة الذبياني، د.ت، صفحة 16):

**فَعَـــدِّ عَمّـــا تَـــرى إذ لا ارتِجـــاعَ لَـــهُ وَانـــمِ القُتـــودَ عَلـــى عَيرانَـــةٍ أُجُـــدِ**

**مَقذوفَـــةٍ بِـــدَخيسِ الـــنَحضِ بازِلُهـــا لَـــهُ صَـــريفٌ صَـــريفُ القَعـــوِ بِالمَسَـــدِ**

تمتلك هذه الناقة/ النمط الأولي الخصائص التي تؤهلها لتجاوز مرحلة اليأس والعبور إلى مرحلة الأمل؛ إذ تبدو خارجة عن المألوف، فهي ضخمة، وقوية جدًا كأنها رميت رميًا باللحم (مقذوفة بدخيس)، ويمتاز خفها بصلابته وشدته.

ثم يكمل الشاعر وصفه، ويشبّهها بالثور الوحشي الذي خاض معركة قاسية، شنّها عليه رامٍ متمرس بصحبة كلابه المدربة التي يأتي في مقدمتها الكلبان: (ضمران) و(واشق)، يقول (النابغة الذبياني، د.ت، صفحة 16):

**كَـــأَنَّ رَحلـــي، وَقَـــد زالَ النَهـــارُ بِنـــا ... يَـــومَ الجَليـــلِ عَلـــى مُســـتَأنِسٍ وَحِـــدِ**

**مِـــن وَحـــشِ وَجـــرَةَ مَوشِـــيٍّ أَكارِعُـــهُ ... طـــاوي المُصَـــيرِ كَسَـــيفِ الصَّـــيْقَلِ الفَـــرَدِ**

**أَسْـــرَتْ عَلَيـــهِ مِـــنَ الجَـــوزاءِ ســـارِيَةٌ ... تُزجـــي الشَـــمالُ عَلَيـــهِ جامِـــدَ البَـــرَدِ**

**فَارتـــاعَ مِـــن صَـــوتِ كَـــلّابٍ فَبـــاتَ لَـــهُ ... طَـــوعَ الشَـــوامِتِ مِـــن خَـــوفٍ وَمِـــن صَـــرَدِ**

**فَبَـــــتَّهُنَّ عَلَيـــــهِ وَاِســـــتَمَرَّ بِـــــهِ ... صُـــمعُ الكُعـــوبِ بَريئـــاتٌ مِـــنَ الحَـــرَدِ**

**وَكـــانَ ضُـــمرانُ مِنـــهُ حَيـــثُ يوزِعُـــهُ ... طَعـــنَ المُعـــارِكِ عِنـــدَ المُحجَـــرِ النَّجُـــدِ**

**شَـــكَّ الفَريصَـــةَ بِالمِـــدرى فَأَنفَـــذَها ... طَعـــنَ المُبَيطِـــرِ إِذ يَشـــفي مِـــنَ العَضَـــدِ**

**كَأَنَّـــهُ خارِجًـــا مِـــن جَنـــبِ صَـــفحَتِهِ ... سَـــقُّودُ شَـــربٍ نَسُـــوهُ عِنـــدَ مُفتَـــأَدِ**

**فظَـــلَّ يَعجُـــمُ أَعلـــى الـــرَّوقِ مُنقَبِضًـــا ... فـــي حالِـــكِ اللَـــونِ صَـــدقٍ غَيـــرِ ذي أَوَدِ**

**لَمّـــا رَأى واشِـــقٌ إِقعـــاصَ صـــاحِبِهِ ... وَلا سَـــبيلَ إِلـــى عَقـــلٍ وَلا قَـــوَدِ**

فمشهد القتال العنيف بين الثور والكلاب المدربة التي أرسلها الصائد، يجسّد فكرة أرّقت الجاهليين، وشغلت بالهم، ولم تفارق أذهانهم؛ تتمثل في العراك المستمر بين الحياة والموت، والخير والشر، والقوة والضعف، والأمل واليأس، والمتأمل في أبيات النابغة يجد الثور يميل إلى السلام والاستقرار، وكذلك كان الجاهليون ينشدون السلام، ويبحثون عن الاستقرار في مواطن تفيض عليهم بالخصب والخير، وفي الوقت نفسه لا يخشون المعارك التي تُفرض عليهم.

ومن المهم ذكره أن قصة الثور الوحشي لم ترد في معلقة النابغة وحدها، بل تكررت تكرارًا يكاد يكون تامًا عند الشعراء الجاهليين من حيث فكرتها الرئيسة، أما الاختلاف بينهم فكان في طريقة عرضها؛ ومن هنا فإنها تحتلّ مكانة بارزة في المعتقد الجاهلي، فهذه "ليست قصة ساذجة بلهاء، لا مغزى لها، إنما تحمل ثقلًا وجدانيًّا وعاطفيًّا ودينيًّا عظيمًا، فيها شوق وعذاب، ورهبة ورغبة" (الشوري، 1996، صفحة 115)، وهي "تطوّر لترانيم، أو ملاحم، أو تفوّهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور، وما كان يرمز إليه من الخصب والاتحاد بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزًى دينيًّا بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية وإن لم تخلُ من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت، يستطيع الملمّ بأصولها فهمها والنفاذ إلى إيماءاتها ومراميها" (المطلبي، 1980، صفحة 107).

ولم تكن هذه القصة نابعة من الوعي الفردي للنابغة، إنما جاءت إليه من اللاوعي الجمعي الذي تشترك فيه البشرية، وبصورة عامة فإن "الشاعر أينما كان وإلى أي جنس ينتمي يظل الناطق الفذّ بالتجربة الإنسانية الشاملة، تلك التجربة هي الميدان الفسيح الذي يتحرك فيه الشاعر، سواء في نمو مشاعره وأفكاره، أو في شحن غيره بالمشاعر والأفكار" (الشوري، 1996، صفحة 116).

وما يؤكد وصولها من اللاوعي الجمعي إلى ذهن النابغة أن الإنسان البدائي نظر إلى السماء؛ فشاهد "ثورًا وبجانبه مجموعة من النجوم تسمّى الجبار، ويقال: إن الشعوب تقريبًا قد شاهدت صيّادًا، أو محاربًا في هذه المجموعة، والكلاب التي تهاجم الثور لها ما يماثلها من مجموعات النجوم، فلا تبعد عن الجبار كثيرًا مجموعتا الكلب الأكبر، والكلب الأصغر" (عبد الرحمن، 2013، الصفحات 155–156)، فمشهد العراك بين الثور ومجوعتي (الكلب الأكبر) و(الكلب الأصغر) في السماء عاش في خيالات القدماء، وتناقلته الأمم فيما بينها وصولًا إلى الجاهليين الذين حوّلوه من معتقدات وخيالات إلى أشعار مرسومة بألوان زاهية.

ومن العبث أن نعطي تفسيرًا سطحيًّا مفاده: أن الثور انتصر على الكلاب؛ لأنه أقوى، أو لأن الشاعر الجاهلي شاهد معركة تدور بين ثور وكلاب على أرض الواقع، كان الأول فيها ظافرًا، ويمكن إرجاع

السبب الرئيس لانتصار الثور إلى الترسّبات الدينية القديمة في اللاوعي الجمعي التي تتعلق بالثور، فالثور خير تمثيل لنمط الأب الأولي أو البدئي، فهو يبدو إلهًا مقدسًا يرمز إلى القوة والخصب، عبده السومريون، وسمّوه (إنليل)، وعبدوا البقرة إلهة معه، ومن اتحادهما في زواج مقدس؛ فاضت دجلة والفرات بالخصب على أرض سومر. وكان الثور عند الحثّيين –في أسيا الصغرى– إله المطر والبرق والعواصف الرعدية، وهو إله عنيف، صعب المراس، يرمز إلى القوة التناسلية. ووضع الآشوريون الثيران المجنحة على أبواب قصورهم حارسة راعية. وعبد المصريون الثور رمزًا للحب، وسمّوه (أبيس)، وعدّ الملوك المصريون أنفسهم ثيرانًا، وعُرفوا بالثور القدير أو ثور السماوات، ومعظم أساطير الخصب في مصر تعزو فيضان النيل إلى (أبيس) الإله الثور. أما عند اليونانيين فكان الثور يمثل الإله (ديونيسوس) ويجسّد صفاته في الإخصاب والإنماء، ومن ألقابه: الطفل ذو القرون، والمعبود ذو القرون، والثور ذو القرون، وابن البقرة. ويمثل الثور الإله (بعل) في الاعتقاد الكنعاني، ويُعنى بالخصب والحقول والمواشي، ويمتطي السحب، ويرسل الغيث والعواصف، وله ارتباط وثيق بالإلهة ابنة البرق، ويظهر (حاداد) أكبر الآلهة الذكور في سورية، وهو إله الرعد والخصب والمطر على هيئة ثور، وهيكل الشمس في بعلبك يحوي تمثالًا له، يقبض بيسراه على صاعقة وسنابل قمح، ويُمثَّل (حاداد) في شمال سورية برأس إنسان، له لحية وقرنان، وهما رمز القوة والخصب (الشوري، 1996، صفحة 73). وكان الإله (يهوه) عند العبريين في العصور القديمة يُرسم في صورة ثور مقدس ويُعبد، فضلًا عن وجود قرنين في مذبحه (مهران، 1991، صفحة 416، الجزء 4). وفي الاعتقاد المسيحي كان الثور شعارًا للوقا (يونغ، 2012، صفحة 324).

وفي ملحمة جلجامش تطلب عشتار من أبيها (آنو) أن يعطيها ثور السماء لتُهلك به جلجامش الذي أهانها، وتهدّد بأن تفتح بوابات العالم الأسفل، فتطلق كل من ماتوا منذ بدء الخليقة؛ ليأكلوا ويشربوا مع الأحياء، ثم تعمّ المجاعة، ويشرف الجميع على الهلاك (السواح، 2017، صفحة 213):

"أبتاه اخلق لي ثور السماء أهلك به جلجامش

فإن لم تخلق لي ثور السماء

أحطم بوابات العالم الأسفل، أنزع رتاجها

أترك أبوابه مفتوحة على مصاريعها

فيصعد الأموات ليأكلوا مثل الأحياء

وسيربو عدد الأموات على عدد الأحياء".

وفي النقوش والصور ما يُظهر ارتباط الثور بالآلهة، فقد وُجدت صور رأس الثور في الجزيرة العربية بكثرة شديدة، فكانت الثيران من أكثر الحيوانات التي يُضحَّى بها للإله (المقة)، وهناك قبائل وعشائر بأسرها تسمّت باسم ثور (عبد الحكيم، 2012، صفحة 85).

وعُرف الثور بالقمر عند العرب القدماء، فهو الإله في معتقداتهم، "فدعي بـ(أبم) أي (أب)، ونعت بمحب، فقيل له (ودم) (ود)؛ لأنه يحب عبيده ويشفق عليهم. وهو (كهلن)، أي القادر والقدير، وهو (حكم)، أي الحاكم والحكيم، وهو (سمعهم)، أي السامع والسميع، وهو (علم) أي العالم والعليم..، وغير ذلك من نعوت عرف بها ورمز بها إليه في النصوص" (علي، 1993، الصفحات 174-175، الجزء 6).

والمتأمل في المهام التي يقوم بها الثور يجده يختصّ بحراثة الأرض؛ ليجعلها صالحة للزراعة، وهذا ما يرسّخ ارتباطه بالإخصاب الجنسي، يرد في أحد الأساطير (الشواف، 1996، صفحة 124، الكتاب الأول):

"أنا الملكة، من الذي سيضع فيّ

ثيرانه للحراثة".

وهناك أساطير عدة، تقول: إن الثور كان في بعض الحقب والأماكن معبودًا لأنه يمثل الثراء، فقد كانت قرونه تمثل القمر النامي، وكثيرًا ما عُثر في القبور السابقة لعهود الإسلام على جماجم بشرية مختلطة جنبًا

إلى جنب بعظام الثيران، وكثيرًا ما يُشاهد في الواحات جمجمة ثور قائمة على مداخل البيوت أو على الجدران المحيطة ببساتين النخل لحمايتهم من الحسد، ومن المحتمل أن تكون هذه الخرافات التي عاشتها الأجيال الطويلة هي آخر ما تبقى من مظاهر عبادة الثيران التي تجمع بين الدين والسحر (غيرستر، 1961، صفحة 64).

وخلاصة القول: قد تكون عبادة الثور تجسيدًا أرضيًّا لعبادة القمر السماوي، فالقمر بمنازله المتغيّرة ارتبط منذ زمن مبكر بطقوس الزراعة والخصب واستنزال المطر، فرأوا قرون الثور كالهلال، والثور فيه قوة الإخصاب، ومن هذه الجهة جاءت عبادة الثور، وهذا يتفق مع طبيعة الإنسان القديم في الميل إلى التجسيم أكثر من الميل إلى التجريد العام (الشوري، 1996، صفحة 120).

### 2.3 اللاوعي الجمعي في لوحات الصيد

تختلف الدوافع التي تقف وراء لجوء الإنسان إلى الصيد واتخاذه حرفة أساسية له، فيمكن أن يكون الصيد تحصيلًا للقوت، وسدًّا للجوع، وقد يكون رياضة أو وسيلة للتسلية؛ لملء أوقات الفراغ، ولم يكن الصيد جديدًا على الواقع الإنساني، بل مارسه الإنسان منذ فجر التاريخ، وظلت الأجيال تتناقله وصولًا إلى العصر الجاهلي وما بعده.

ويُحسَبُ للاوعي الجمعي أنه احتفظ بآلية الصيد والوسائل المتبعة فيه منذ زمن قديم حتى يومنا هذا، فالصائد قديمًا كان يختبئ في مكان بعيد عن الأنظار، بحيث لا تستطيع الحيوانات أو الطيور أن تشعر بحركته، فيتحسّس قوسه، ويحكم وضع السهم فيه، ويصوّبه نحو فريسته بدقة متناهية، فيرديها صريعة على الأرض، أما منظره فتبدو عليه آثار الكدّ والتعب، فالقيظ سوّد بشرته، وصناعة الأسهم والأقواس والرماح شقّقت أنامله، وهو ينطلق صباحًا قبل شروق الشمس ممتطيًا جواده الذي يتصف بالقوة والسرعة والتحمل، ثم يعود قبل غروب الشمس حاملًا مصاده، وإذا عاد إلى بيته خاوي اليدين، فتلك مصيبة كبرى، فالزوجة والأولاد ينتظرون قدومه على أحرّ من الجمر؛ من أجل تناول الطعام الذي طال انتظاره ساعات طويلة،

وصائد اليوم يلتقي ومن سبقه في الإجراءات التي يتخذها في سبيل الظفر بصيد ثمين، وقد تختلف الأدوات، ففي الوقت الحالي تستبدل بارودة القنص– غالبًا– بالأسهم والرماح.

وليس شرطًا أن يكون الشاعر الجاهلي ذهب في رحلة صيد على أرض الواقع ثم نقلها إلى قصيدته، فالفن أسمى من ذلك، ووظيفته تتعدّى أن يكون نقلًا حرفيًّا لما يحصل في الواقع، ولمَ لا تكون لوحة الصيد في القصيدة الجاهلية أو المعلقة تعويذة لجلب الخير، أو طقسًا دينيًّا يتقرب به الشاعر إلى الآلهة؛ لتمنّ عليه بالخير والبركة وتسدّد رميه، أو سحرًا يوقع بالفرائس وتعتاش منه الجماعة؟

ولا دهشة من هذه التساؤلات، خصوصًا إذا كان المتلقي خبيرًا بمفهوم اللاوعي الجمعي المسؤول عن تقارب الفكر بين البشر، فالشاعر الجاهلي كالفنان البدائي الذي اعتقد أنه إذا نقش صورة لحيوان ما على الصخور أو في الكهوف فسيصبح ذا سلطان عليه، فالفن إذا لم يَعُد بمردود حسن على الأفراد فهو لا شيء (ريد، د.ت، صفحة 19)، "ومن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة، أو إزاء العدو، أو إزاء رفيق الجنس، أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية، لم يكن للفن في فجر الإنسانية بالجمال غير أوهى الصلات، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الإطلاق: إنما كان أداة أو سلاحًا سحريًّا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء" (فيشر، 1971، صفحة 53).

فالصورة تمتلك قوة سحرية تمكّن الفنان من الحيوان الحقيقي، كما تؤدّي القصيدة الدور ذاته، يرد في إحدى القصص أن "أحدهم طلب ذات مرة من جماعة من الأقزام أن يقتلوا ظبيًا..، وتردّد الأقزام في البداية ثم وافقوا شريطة إعطائهم مهلة كافية للقيام ببعض الاستعدادات، وقبيل فجر اليوم التالي، حفروا قطعة أرض، ومهدوها، وسهلوا أرضها بعناية فائقة، ثم رسموا صورة ظبي على الرمال، وعندما لمست الشمس صورة الظبي أطلقوا سهمًا عليها، وبعد ذلك سارعوا للقيام بعملية صيدهم الحقيقية" (غيرستر، 1961، صفحة 61).

وتأتي الخيل في مقدمة الحيوانات التي اعتمد عليها شعراء المعلقات في رحلات صيدهم؛ لما تمتاز به من قوة، وصلابة، وطول قامة، فقد أسهبوا في ذكر التفاصيل الصغيرة المتعلقة بها، واهتموا بحركتها من كرّ وفرّ وإقبال وإدبار، ووثب وجموح وتقريب وإصغاء، ونحتوا لها تماثيل من معتقداتهم القارة في لا وعيهم الجمعي، فصوّروها جزءًا جزءًا، وشبّهوها بالعقاب وبالقطا، وكذلك بالثور الوحشي وبالظبي (الشوري، 1996، صفحة 139).

فكان هؤلاء الشعراء يشعرون بالقلق عند حلول الظلام، ومنهم من انعكس قلقه على صوره الشعرية، وأسقط همومه على فرسه الذي يصطحبه في رحلة الصيد، فهذا امرؤ القيس بعد أن صور ليله الجاثم على صدره، تحدث عن فرسه الخارق في لوحة شعرية جميلة، ظلت ماثلة في أذهان الشعراء الذين راحوا يتناقلونها جيلًا بعد جيل، يقول في معلقته (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 19):

**وَقَــدْ أغْتَــدي وَالطّيــرُ فــي وُكُنَاتِهــا بمنجــــردٍ قَيْــــدِ الأوابِــــدِ هَيْكــــلِ**

فامرؤ القيس يخرج باكرًا إلى الصيد على فرس يتصف بالسرعة الهائلة، وما يجدر التنويه إليه أن هذا الفرس يشبه الهيكل في قوته وضخامة حجمه، وقد يسأل سائل: لماذا شبّه الشاعر فرسه بالهيكل؟ وهل هناك صلة أو تقارب بينهما؟

قد يكون هذا التشبيه منسحبًا إلى الشاعر من المعتقدات القديمة المترسبة في اللاوعي الجمعي، فقد لجأ إلى مفردة الهيكل بلا وعي منه، فالفرس مقدس في الفكر القديم، ويستوجب أن يكون المشبه به قريبًا من متعلقات الآلهة، والهيكل من الألفاظ الدالة على العبادة، وأصله أيكل أي البيت العظيم، وهو بمعنى بيت الصنم ( مهران، 2008، صفحة 473).

اعتقد سكان بلاد الرافدين أن الآلهة في السماء إذا أرادت النزول إلى الأرض، فلا تكون إقامتها إلا في بيوت كبيرة كالهياكل، وفي بابل ونينوى كان تقديس الهيكل منذ الألف الثاني قبل الميلاد، وحظي هيكل

(سن) في حيران وقطنا بشهرة واسعة منذ 1800 ق.م، وفي مصر تسلّم هيكل بعل في (بيبلوس) النذور بكميات كبيرة في العصر البرونزي ( السعد، 1998، صفحة 184).

وفي بلاد الإغريق قدّس اليونانيون الهيكل، فكانوا يحجّون إلى هيكل (ديانا) في مدينة (أفسوس)؛ بغية الحصول على الخير، وطمعًا في رضا الإلهة (الموحي، 2004، صفحة 34).

وكان اليهود يقرّبون القرابين في هياكل بسيطة فوق التلال، وسمي الهيكل عندهم (ببيت الأبد)، ووضع فيه تابوت العهد (نعمة، 1994، صفحة 107).

ومن عجائب الصين الهيكل المدور الذي يقع بأقصى بلاد الصين وله سبعة أبواب، وفي داخله قبة عظيمة البنيان، وفي أعلى القبة شبه جوهرة كرأس عجل يضيء منها جميع أقطار الهيكل، وإذا تعرّض أحد الأشخاص لهدم الهيكل؛ فسيكون مصيره الموت (القزويني، د.ت، صفحة 53).

ويتابع امرؤ القيس وصف فرسه الأسطوري الذي اتّكأ عليه في مهمة الصيد، ويلجأ إلى صور تثير الاستغراب، وتجعل النفس منجذبة إليها، توّاقة إلى استعراضها مرة تلو الأخرى، يقول (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 19-20):

**مِكَـــرٍّ مفـــرٍّ مُقْبِـــلٍ مُـــدْبِرٍ معًـــا كجلمـودِ صَـخْرٍ حَطَّـهُ السَّـيْلُ مـن عَـلِ**

**كُمَيْـتٍ يَـزِلُّ اللّبْـدُ عـن حـالِ مَتْنِـه كمـــا زَلّـــتِ الصَّـــفْواءُ بـــالمُتَنَزّلِ**

**مِسَـحٍّ إذا مـا السـابحاتُ علـى الـونى أثـــرنَ غُبـــارًا بالكَديـــدِ المركَّـــلِ**

**علـــى العَقْـــبِ جَيَّـــاشٍ كـــأنَّ اهتزامَـــهُ إذا جـــاش فيـــه حَمْيُـــهُ غَلـــيُ مِرْجَـــلِ**

يجمع فرس امرئ القيس بين الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار في آن واحد، وهذه الصورة تحمل المتلقي على تخيّل ذلك الفرس السريع الذي يتنقل في جميع الاتجاهات في الوقت نفسه، وهذا الجهد الذي قام به الفرس في تنقّله أشبه بالجهد الذي يُبذل لاستنزال المطر وهو ما تحقّق فعلًا، فقد بدا المطر منهمرًا مثل السيل الذي يلقي حجرًا من مكانٍ عالٍ إلى الأسفل: " كجلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ".

ويظهر إلحاح الشاعر على الربط بين الفرس (الكميت) وفكرة الماء والمطر، فظهر الفرس أملس ينزلق اللبد عن متنه انزلاق المطر المنصبّ على صخرة صلبة ملساء، وهو "مسح"؛ أي يشبه المطر المنصبّ انصبابًا غزيرًا، كما يشبه السابح في الماء في وقت عجزت فيه الخيول الأخرى عن ركوب البحر، وأصبحت تثير الغبار بأرجلها على الأرض.

وبناءً عليه، فإن الفرس في اعتقاد امرئ القيس والإنسان الجاهلي مسؤول بالدرجة الأولى عن سقوط المطر، ووصول الخير إلى البلاد والعباد، "فكل فعل للفرس إنما هو تضحية في سبيل الآخرين..، ويبدو الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي رسالة هدي وإنقاذ؛ فالفرس في تصور الشاعر لا يطلب جزاءً وإنما يؤدي هذه الرسالة حبًّا فيها وحبًّا في الآخرين" (ناصف، 1981، الصفحات 86-87).

وما يتطلب اليقظة أن ارتباط الفرس بالماء والمطر قديم، يحتمل أن يكون قادمًا إلى امرئ القيس من اللاوعي الجمعي والمشترك الإنساني، فقد ذهبت أساطير الخليقة إلى أن أصل نشأة الكائنات من المحيطات كما هو الشأن عند السومريين والبابليين والمصريين والكنعانيين وغيرهم، وأن أصل خيل سليمان عليه السلام هو الماء (عجينة، 1994، صفحة 291، الجزء 1). ويذكر القزويني أن بعض الصينيين يجتمعون في سني القحط ويلقون فرسًا في غدير عندهم يقف الناس على أطرافه، وكلما أراد الفرس الخروج من الماء منعوه، وما دام الفرس في الماء يأتيهم المطر، فإذا أمطروا قدر كفايتهم، وامتلأ الغدير، أخرجوا الفرس وذبحوه، وتركوه حتى يأكله الطير، فإن لم يفعلوا ذلك في شيء من السنين لم يمطروا (القزويني، د.ت، صفحة 54).

وجعل الساميون القدماء الفرس رمزًا للإلهة الشمس، فقد قدّس عرب الجنوب الفرس بوصفه رمزًا لشمس الشتاء البعيدة (ذات بعدن)، التي من صفاتها أنها بعيدة، وممتنعة، وذات صلة بالماء والمطر (الحسين، 1980، صفحة 260).

وما يؤكد ارتباط الفرس بالماء في الفكر الديني القديم، أن صورة الفرس الأرضي لها مثيل في السماء، "فمن صور الكواكب التي على هيئة الفرس وجدنا اسم الدلو، وسعد الماطر" (الشوري، 1996، صفحة 141)، وهذان الاسمان لهما علاقة مباشرة بالماء، فالدلو منه يُصَبُّ الماء، وسعد الماطر يشير إلى السعادة التي يتسبب بها المطر.

وأثبتت معاجم اللغة العلاقة التي تجمع الفرس بفكرة الماء، ففي لسان العرب يوصف الفرس بأنه يعبوب، يقول ابن منظور: "واليعبوب الجدول الكثير الماء، الشديد الجري، وبه شبه الفرس الطويل" (ابن منظور، د.ت، صفحة 574، الجزء 1).

فالفرس كائن ملهم يتصف بخصائص خيالية في الموروث القديم، ويؤدي مهامًا لها أثرها في الإنسانية، وكأن وجوده كان سببًا أساسيًّا في وجود الماء والحافظ على الحياة، ويعد يونغ الفرس نمطًا بدئيًّا أصليًّا كثير الشيوع في الميثولوجيا والفنون الشعبية (الفولكلور)، ويرى أنه المعادل للأم المُخصبة مع فارق طفيف في المعنى، فالأم ترمز إلى الحياة في نشأتها، والحصان إلى حياة الجسد (يونغ، علم النفس التحليلي، 1997، الصفحات 56-57)، ومن هنا لم يتجه إليه امرؤ القيس في رحلة صيده إلا لأنه يأتي تعويضًا عن الخير المفقود، ويعدّ وسيلة لتفريغ الهموم، والخلاص من المعاناة، والوصول إلى غدٍ مشرقٍ.

لقد كانت رحلة الصيد "في فكر الشاعر الجاهلي رحلة أمل في المستقبل، ورغبة في استمرار الحياة ودوامها، وكانت وسيلة الشاعر في هذه الرحلة الفرس، كما كانت الناقة وسيلته في رحلة الظعن" (الشوري، 1996، صفحة 141)، فالخيل معقود في نواصيها الخير، وقد وردت أهميتها وارتباطها بالخير في قوله تعالى: ﴿ إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِٱلْعَشِيِّ ٱلصَّٰفِنَٰتُ ٱلْجِيَادُ ﴿٣١﴾ فَقَالَ إِنِّيٓ أَحْبَبْتُ حُبَّ ٱلْخَيْرِ عَن ذِكْرِ رَبِّى حَتَّىٰ تَوَارَتْ بِٱلْحِجَابِ ﴿٣٢﴾ رُدُّوهَا عَلَىَّ فَطَفِقَ مَسْحًۢا بِٱلسُّوقِ وَٱلْأَعْنَاقِ ﴿٣٣﴾﴾[ص:31-33].

ولا يتوقف امرؤ القيس عن إلصاق كل ما هو أسطوري بفرسه الذي يسانده في عملية الصيد، فها هو ذا يبدع صورة شعرية حيّرت النقاد والباحثين، فهذه المرة شكّله من مجموعة من الحيوانات لها حضور في اللاوعي الجمعي، وتمتلك مكانة رفيعة في الفكر القديم كالظبي والنعامة والذئب والثعلب، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 21):

**لـــــهُ أَيطَـــــلا ظبـــــيٍ وســـــاقا نعامـــــةٍ وإرخـــــاءُ سِـــــرْحانٍ وتَقْرِيـــــبُ تَتْفُـــــلِ**

فالظبية والنعامة لهما علاقة بالمرأة والخصب، كذلك احتلّ الذئب مكانة بارزة في الموروث القديم، وسيطر الاعتقاد به على كثير من الناس، فصوّروه في حفرياتهم، ورسموه على جدران معابدهم، ونقشوه على مسكوكاتهم القديمة، وأصبح رمزًا لبعض القوميات، وقد وُجدت عبادة الذئب عند الوثنيين العرب الذين عبدوا الأحجار وبعض الحيوانات، فمن أسمائه عوف، ومن أسماء العرب: عبد عوف، أي عبد الإله عوف، فالذئب كان صنمًا يتقربون إليه ( العماري، 2012، صفحة 209)، ولا يقلّ الثعلب أهمية عن الذئب، ففي أساطير العراق القديم يقابل الثعلب عددًا من الآلهة (الشواف، 1996، صفحة 36، الكتاب الأول).

وعندما يلحق هذا الفرس السريع بالحيوانات، فإنه يدركها، يقول امرؤ القيس (امرؤ القيس، 1984، صفحة22):

**فَأَلْـــــــحَقَنَا بِالهَادِيَـــــــاتِ ودُوْنَـــــــهُ جَوَاحِرُهَـــــا فِـــــي صَـــــرَّةٍ لَـــــمْ تُزَيَّـــــلِ**

**فَعَـــادَى عِـــدَاءً بَيْـــنَ ثَـــوْرٍ ونَعْـــجَةٍ دِرَاكًـــا، وَلَـــمْ يَنْـــضَحْ بِمَـــاءٍ فَيُغْسَـــلِ**

يتمتع الفرس بالقوة والطاقة، فلا يتعب، ولا يعرق عرقًا مفرطًا يغسل جسده، ولعل الشاعر يستمدّ القوة منه؛ إذ يتمكن من اصطياد ثور ونعجة بطلقة واحدة، وبالنتيجة، فإن الفرس أكسب فارسه صفات أسطورية، وجعله قريبًا من الخوارق.

وفي قوله (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 22–23):

**كَـــــأَنَّ دِمَـــــاءَ الهَادِيَـــــاتِ بِنَحْـــــرِهِ عُصَـــــارَةُ حِنَّـــــاءٍ بِشَـــــيْبٍ مُرَجَّـــــلِ**

إشارة إلى كثرة الدماء التي أُريقت، فقد وصلت إلى نحر هذا الفرس، وأصبحت كعصارة الحناء على شعر الأشيب، وبالنظر إلى الحنّاء في الموروث المترسب في قعر اللاوعي الجمعي، يتضح أنه ذو علاقة بالخصب والحياة، فكانت المرأة البابلية تقوم بصبغ باطن اليد والأرجل بالحنّاء عند الإقبال على الزواج والانتقال إلى حياة جديدة (القيم، 1997، صفحة 77). وأطلق المصريون القدماء على نبتة الحنّاء مسمّى عشب الحياة، واستعملوها في التحنيط، فكانت تُوضَع كرتان صغيرتان من الحنّاء في الأذن اليمنى، وبين لفائف التحنيط (الصيفي، 2009، صفحة 458). وكانت المرأة المصرية القديمة تهتم بجمالها كثيرًا، فعملت على تقليم أظافرها وتهذيبها، واستعملت لها بعض الطلاءات وبخاصة الحنّاء (فياض، 1995، صفحة 90). وظل الحنّاء إلى اليوم يستعمل في طقوس الزواج، وفي صبغ الشيب باللون الأحمر؛ مما يعيد إلى المتقدّمين في السنّ شبابهم، ويجدد تعلقهم بالحياة، ويمنحهم الطاقة والنشاط.

وبعد تفصيل الحديث عن رحلة الصيد في معلقة امرئ القيس، نلمح وجود تقارب بين فرس امرئ القيس وحصان طروادة، ففرس امرئ القيس بدا منقذًا ومخلّصًا من الهموم، والأحزان، ومظاهر الجدب، والجوع، وكذلك حصان طروادة حوى المقاتلين الإغريق بداخله، وأبقاهم على قيد الحياة.

ويبدو أن الفرس المذكور في اللوحة السابقة كان مروضًا وقويًّا، لم يخالف أوامر صاحبه، الأمر الذي عاد بالنفع على الجماعة، فقد حقق الشاعر من خلال هذا الفرس القوي هدفه من رحلة الصيد، وهو الحصول على الطعام الذي من شأنه أن يبقي الإنسان على قيد الحياة، فبعد أن كَثُر الصيد عمّ الخير على القوم، فطبخوا واشتووا، وباتوا هانئين، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 22):

**وَظَـــلَّ طُهَـــاةُ اللَّحْـــمِ مِـــن بَـــيْنِ مُنْضِـــجٍ صَـــفِيفَ شِـــوَاءٍ أَوْ قَـــدِيْرٍ مُعَجَّـــلِ**

فكأن "وجود الفرس على صورته الطيّعة كان مظهرًا من مظاهر الإرادة الإلهية لتحقيق الحياة الإنسانية على الأرض، ولم تكن لتتم إلا بهذا المارد الذي يدور مع الفلك، ويتدفق مع السيل، ويهدر مع البحر" (عبد البديع، 1976، صفحة 216).

ولعل صورة الفرس المطيع الذي يجتهد في خدمة صاحبه تسللت إلى وعي امرئ القيس من أعماق اللاوعي الجمعي للبشرية، فحاكاها في معلقته؛ إذ تشير الأساطير القديمة إلى أن أثينا –ربة النقاء وسيدة الفنون– كانت تروّض الخيول (شابيرو، 2008، الصفحات 49–50).

### 2.4 اللاوعي الجمعي في لوحات السيل

لا جدال في أن الماء يعد المصدر الأول لإبقاء الكائنات الحية على قيد الحياة، ولكنه قد يتحول إلى عنصر دمار وخراب وفناء حين تشتد البروق، وتزمجر الرعود، ويهطل المطر بغير رفق أو تأنٍ، ثم تجتاح السيول الأراضي؛ لتعلن انتهاء الحياة، فلا يرى صديق صديقه، ولا يلتقط حيوان أنفاسه، ولا يبقى حجر مكانه، ولا تظل شجرة على حالها.

والباحث في الأدب الجاهلي يجد أن شعراء المعلقات يعطون السيل أو الطوفان أهمية بالغة في أشعارهم، فهم يتطرقون إلى الآثار التدميرية المصاحبة للمياه الجارفة التي تقتلع كل شيء من أمامها؛ بغية تطهير المكان من الشرور والمفاسد، ويمكن أن تكون لوحة السيل التي ختم بها امرؤ القيس معلقته من أجمل ما قيل في هذا الصدد (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 24–26):

**وأَضحى يَسُحُّ الماءَ عن كلِّ فيقةٍ ... يَكُبُّ على الأذقانِ دوحَ الكَنهبُلِ**

**وتيماءَ لم يتْرُك بها جِذعَ نخلةٍ ... وَلا أُطُمًا إلا مَشيدًا بجَنْدَلِ**

**كأَنَّ طَمِيَّةَ المُجَيمرِ غُدوةً ... من السَّيلِ والغُثَّاء فَلكةُ مِغزَلِ**

**كأَنَّ أبانًا في أفانين وِدْقِهِ ... كَبيرُ أُناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ**

**وَأَلْقى بصَحْراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ ... نزولَ اليماني ذي العِيابِ المخَوَّلِ**

**كـــأنّ ســـباعًا فيـــهِ غَرْقَـــى غُدَّيـــةً بِأَرْجائِـــهِ القُصْـــوى أنـــابيشُ عُنْصُـــلِ**

**علـــى قَطَـــنٍ بالشَّـــيْمِ أيْمَـــنُ صَـــوْبِهِ وَأيْسَـــرُهُ عَلـــى السّـــتارِ فَيَـــذْبُلِ**

**وَألقـــى بِبَيســـان مَـــعَ اللَيـــل بَركَـــهُ فَـــأنزَلَ مِنـــهُ العُصْـــمَ مِـــن كُـــلِّ مَنـــزِلِ**

إن مطر امرئ القيس في هذه اللوحة أشبه بسيل جارف أو طوفان مدمر، اجتاح قرية تيماء؛ فأحدث الخراب فيها، فقد اقتلع الأشجار العظام، وهدم الأبنية إلا ما رُفِع منها بالحجارة والجص، وجعل السباع غرقى متلطخة بالطين والماء الكدر مثل أنابيش العنصل (البصل البري)، وألحق الذعر بالوعول فأنزلها عن الجبال، وهذا النزول يأتي تمهيدًا لحصول الكوارث، فهو يماثل نزول تموز إلى العالم السفلي المظلم، "فالأصل والعرف أن يقيم تموز والوعل في مكانهما الطبيعي الجبل، ونزولهما عنه نذير بالعاصفة والموت والدمار" (الديك، 2013، صفحة 77).

فإذا كان الجبل مقرّ الإله وموطنه؛ فإن نزوله عنه يعني موته ونهايته، فهذا الإله (موت) عندما تغلّب على الإله بعل أمره بالنزول إلى أقاصي الأرض العميقة (السواح، 1996، صفحة 350):

"ثمّ توجّه شطر جبل كنكيني

فارفع الجبل على يديك

والتل على أعالي رؤوس النخيل

واهبط إلى أقاصي الأرض العميقة

حتى تصبح مع من غادر هذه الأرض".

وعلى الرغم من مرارة مشهد السيل/ الطوفان وعظم المأساة فيه، فقد كان مبشّرًا بانبعاث الحياة من جديد، فكأنه ضاق ذرعًا بما يحصل على الأرض؛ فقضى على النجاسة والعهر، وجاء بالنقاوة والطهر، يساند هذا الاتجاه وجود علامات تنبض بالحياة، فمفردة (غدية) تدل على بزوغ الصباح الذي أسدل الستار على ليل

قاتم، وتظهر رؤوس جبال طميّة وأبان ماثلة أمام الرائي، فلم يطمرها الماء، ولعل ظهورها وثباتها يمثل خيط الأمل بانطلاقة حياة مفعمة بالحيوية والطاقة والنشاط.

ونستنتج من البيت الخامس صورة رائعة تشي بوجود الخصب والحياة، فالسيل عندما ألقى ثقله، واستقرّ في صحراء الغبيط يشبه التاجر اليماني الذي يحمل أنواع المتاع والطيب، وينشر الثياب المزركشة التي تجسّد الخير والعطاء.

وإجمالًا، فإن سيل امرئ القيس "يقتلع ويحطّم ويغرق ويقتل، ليبدع العالم من جديد إنه رمز تجدد الحياة بالموت، بالانصهار في أتون التجربة، بالصدام بين القوى المتناقضة والمتصارعة، كالعنقاء التي لا تتجدد حياتها إلا باحتراقها، وكآلهة أساطير الخصب المكتسبين الحياة بالموت، وكالمسيح المحقق بموته خلاص العالم. إنه نموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي البشري" (عوض، د.ت، صفحة 224).

ومن المرجح أن الصور واللوحات الشعرية التي جاء بها امرؤ القيس لم تكن من اختراعه، وإنما اكتسبها من موروثات القدماء، فقد تأثّر باللاوعي الجمعي والمشترك الإنساني في أشعاره، وتأتي لوحة السيل برهانًا على ذلك، فما جاء فيها يكاد يصل إلى حد التطابق مع الطوفان الرهيب المذكور في ملحمة جلجامش، تلك القصيدة المقدسة التي تمثل أرضية التاريخ الحضاري للإنسان.

فسيل امرئ القيس قوي وفتّاك، وكذلك حطّم الطوفان في ملحمة جلجامش البلاد الفسيحة، وألحق الرعب بالكائنات الآمنة، وفتك بالناس العزل، وكأن هذا الطوفان حرب على الإنسان، فالأخ لا يعرف أخاه، حتى الآلهة ذُعرت من شدته، يقول (أوتو – نبشتم) مخاطبًا جلجامش (باقر، 1971، الصفحات 132–133):

"لمّا ظهرت أنوار السحر

علت من الأفق البعيد من (أسس السماء) غمامة ظلماء

وفي داخلها أرعد الإله (أدد)

..

ولكن بلغت رعود الإله (أدد) عنان السماء

فأحالت كلّ نور إلى ظلمة

وحطّمت الأرض الفسيحة كما يتحطّم الكوز

وظلّت زوابع الريح الجنوبية تهب يوما كاملًا

وازدادت شدة في مهبها حتى غطت الجبال

وفتكت بالناس كأنّها الحرب العوان

وصار الأخ لا يبصر أخاه

ولا الناس يميّزون في السماء

وحتى الآلهة ذعروا من عباب الطوفان

فهربوا وعرجوا إلى سماء (آنو)".

ولكن لم يكن الدمار مطلقًا في سيل امرئ القيس فقد نجت الوعول وبقيت الآطام المشيّدة بالجنادل، وضرب الطوفان في ملحمة جلجامش عموم البلاد، ومع ذلك نجت السفينة التي تشير إلى البقاء، وتجدد الحياة.

ولم تتغطَ رؤوس جبال (أبان) و(طميّة) بالماء، فكانت رموزًا على الرسوخ والتشبّث بالحياة، وفي ملحمة جلجامش كان الجبل طوق النجاة، فعلى قمته بقيت السفينة سبعة أيام دون أن تتزحزح أو تنقلب، ينجلي ذلك في الأسطر الآتية المأخوذة من الملحمة (باقر، 1971، صفحة 135):

"واستقرّ الفُلك على جبل نصير

لقد مسك جبل نصير السفينة ولم يدعها تجري

ومضى يوم ويوم ثانٍ وجبل نصير ممسك بالسفينة فلم تجرِ

ومضى يوم ثالث ورابع وجبل نصير ممسك بالسفينة فلم يدعها تجري

وكان يوم خامس وسادس وجبل نصير ممسك بالسفينة

ولمّا حلّ اليوم السابع أخرجتُ حمامة وأطلقتُها تطير".

وبالانتباه إلى أسماء الجبال المذكورة أعلاه تتضح علاقتها بدحر الموت وبعث الحياة، فجبل (طميّة) سُمّي بهذا الاسم نسبة إلى امرأة تدعى طميّة بنت جام من بني عمليق (الحموي، د.ت، صفحة 41، الجزء 4)، ومعروف أن المرأة ترتبط بالخصب فمن رحمها تتوالد الأجيال، ويؤكد ارتباط هذا الاسم بالخير ما جاء في لسان العرب: " طمى النبت: طال وعلا" (ابن منظور، د.ت، صفحة 15، مجلد15).

أما (أبان) فهما جبلان كما ورد في معجم البلدان، يقول ياقوت الحموي: " أبان الأبيض شرقي الحاجر، فيه نخل وماء.. وأبان الأسود جبل لبني فزارة" (الحموي، د.ت، صفحة 62، الجزء 1)، ولا يخفى على دارس المعلقة أن للكلمة علاقة بالظهور والوضوح والانكشاف، وفي ملحمة جلجامش أوحى اسم الجبل (نصير) بالغلبة والانتصار، وهكذا أكدت أسماء الجبال في معلقة امرئ القيس وملحمة جلجامش تفوّق الحياة على الموت.

وفي بيت لم يرد في طبعة الديوان التي حقّقها محمد أبو الفضل إبراهيم، تظهر مكاكي الجواء ثملة، وتغرّد فرحة، وتصدح بأعلى صوتها معلنة انتهاء السيل، ومبشرة بعودة الحياة إلى الكائنات، وفي ملحمة جلجامش يطلق (أوتو نبشتم) –نوح البابلي– الحمامة والسنونو والغراب لاستكشاف الأخبار، والإعلان عن انحسار الطوفان (باقر، 1971، صفحة 136):

"طارت الحمامة ولكنّها عادت

رجعت لأنّها لم تجد موضعًا تحطّ فيه

وأخرجت السنونو وأطلقته

ذهب السنونو وعاد لأنّه لم يجد موضعًا يحطّ فيه

ثم أخرجت غرابًا وأطلقته

فذهب الغراب، ولمّا رأى المياه قد قرّت وانحسرت

أكل وحام وحطّ ولم يعد

وعند ذاك أخرجت كل ما في السفينة إلى الرياح الأربع

وقرّبت قربانًا".

وأخبار انحسار الطوفان ودور الطيور فيها، وبروز الجبل المقدس وسيلة للنجاة، لم تكن حصرًا على قول امرئ القيس أو ما جاء في ملحمة جلجامش، بل كانت منتشرة في ديانات الأمم القديمة، ففي التوراة يرد في الإصحاح الثامن من سفر التكوين ما يلي: " وَاسْتَقَرَّ الْفُلْكُ فِي الشَّهْرِ السَّابِعِ، فِي الْيَوْمِ السَّابِعَ عَشَرَ مِنَ الشَّهْرِ، عَلَى جِبَالِ أَرَارَاطَ، وَكَانَتِ الْمِيَاهُ تَنْقُصُ نَقْصًا مُتَوَالِيًا إِلَى الشَّهْرِ الْعَاشِرِ، وَفِي الْعَاشِرِ فِي أَوَّلِ الشَّهْرِ، ظَهَرَتْ رُؤُوسُ الْجِبَالِ، وَحَدَثَ مِنْ بَعْدِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا أَنَّ نُوحًا فَتَحَ طَاقَةَ الْفُلْكِ الَّتِي كَانَ قَدْ عَمِلَهَا، وَأَرْسَلَ الْغُرَابَ، فَخَرَجَ مُتَرَدِّدًا حتى نَشِفَتِ الْمِيَاهُ عَنِ الأَرْض، ثُمَّ أَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنْ عِنْدِهِ لِيَرَى هَلْ قَلَّتِ الْمِيَاهُ عَنْ وَجْهِ الأَرْضِ، فَلَمْ تَجِدِ الْحَمَامَةُ مَقَرًّا لِرِجْلِهَا، فَرَجَعَتْ إِلَيْهِ إِلَى الْفُلْكِ لأَنَّ مِيَاهًا كَانَتْ عَلَى وَجْهِ كُلِّ الأَرْضِ، فَمَدَّ يَدَهُ وَأَخَذَهَا وَأَدْخَلَهَا عِنْدَهُ إِلَى الْفُلْكِ، فَلَبِثَ أَيْضًا سَبْعَةَ أَيَّامٍ أُخَرَ وَعَادَ فَأَرْسَلَ الْحَمَامَةَ مِنَ الْفُلْكِ، فَأَتَتْ إِلَيْهِ الْحَمَامَةُ عِنْدَ الْمَسَاءِ، وَإِذَا وَرَقَةُ زَيْتُونٍ خَضْرَاءُ فِي فَمِهَا، فَعَلِمَ نُوحٌ أَنَّ الْمِيَاهَ قَدْ قَلَّتْ عَنِ الأَرْضِ" (الكتاب المقدس، سفر التكوين، 8: 4-11).

وأيضًا يظهر الطوفان أو السيل الجارف في معلقة الأعشى (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، الصفحات 57-59):

**قـــالوا نِمـــارٌ فَـــبَطنُ الخـــالِ جادَهُمـــا فَالعَســـــــجَدِيَّةُ فَـــــالأَبلاءُ فَالرِّجَـــــلُ**

**فَالسَّـــــفحُ يَجـــــري فَخِنزيـــــرٌ فَبُرقَتُـــــهُ حتـــــى تَـــــدافَعَ مِنـــــهُ الرَبـــــوُ فَالجَبَـــلُ**

**حتـــــى تَحَمَّـــــلَ مِنـــــهُ المـــــاءَ تَكلِفَـــــةً رَوضُ القَطـــــا فَكَثيـــــبُ الغَينَـــــةِ السَّـــــهِلُ**

**يَســـقي دِيـــارًا لَهـــا قَـــد أَصـــبَحَت عُزُبًـــا زورًا تَجـــانَفَ عَنهـــا القَـــودُ وَالرَّسَـــــلُ**

لقد اتسع الفضاء المكاني الذي هطلت فيه الأمطار الغزيرة في قول الأعشى، فقد غطّت مساحات واسعة من الأرض، وبدأت تتدافع من الأماكن المرتفعة كالجبال والروابي إلى المناطق المنخفضة؛ لتُشكل سيلًا جارفًا فتّاكًا يقتلع ويدمر كل شيء أمامه، فيغسل الأرض من أوساخ البشرية، ويمهّد لبدء حياة جديدة، تمتلئ بالطهر والنقاوة والصفاء، وينتصر فيها الإخصاب على القحل واليباب، ويشي الفعل (يسقي) بدلالة إيجابية تتجلى في استمرار الخير وعمومه على الأرض المقدسة التي أصبحت غنية بالأشجار المثمرة بعد انتهاء السيل أو الطوفان.

ومن يطلع على قصص الطوفان المأخوذة من الميثولوجيا القديمة؛ يجدها متشابهة لا تختلف فيما بينها إلا في تفاصيل صغيرة، الأمر الذي يدفع إلى الخروج بنتيجة تفيد بأنّ الطوفان نمط أولي أصلي منقوش في الذاكرة الجمعية للبشرية، وصل إلى الجاهليين وظلّ محفورًا في عقولهم، وقد تغلغل هذا النمط في ذهن أصحاب المعلقات؛ فصاغوه في أبيات وصلت إلى قمة الإتقان والإبداع.

وكان حضوره في معلقتي امرئ القيس والأعشى؛ لتطهير الجماعة من المفاسد والشرور، وللقضاء على مظاهر اليأس التي لحقت بها، فالفكرة الأساسية من الطوفان أن الآلهة قرّرت إفناء البشرية نتيجة للأعمال القبيحة التي قامت بها، وحتى تُطهِّر الأرض من شرورها. ففي الميثولوجيا المصرية انتقم إله الشمس (رع) من الناس الذين لا يمتثلون لأوامره ويرمونه ببذيء الكلام بالطوفان المدمر. وفي ميثولوجيا الإغريق أفنى الطوفان أمّة خيالية اتصفت بكثير من الخشونة والقسوة، تروي الحكايات أن (زوس) الإله اليوناني

المعروف قال لهرمز: "سوف أرسل على الأرض مطرًا عظيمًا لم يصب الأرض مثله منذ أن استقرّ الكون على صورته هذه.. والنوع البشري برمته سوف يفنى من جرّاء ذلك، فإن ظلمهم يتعبني" (مظهر، 1929، صفحة 66).

وفي ميثولوجيا الهنود هناك إيمان راسخ بأن الدنيا لا بدّ أن يفنيها طوفان ينتابها في نهاية كل دور من الأدوار الكونية، وفي آدابهم السنسكريتية كان الإله في صورة سمكة، وأخبر (مانو) – الإنسان الأول في معتقداتهم –بأن الأرض يجب أن تُصفّى وتُنقّى، وأن عليه أن يبني سفينة عظيمة قوية الدروع ويجهزها بحبل طويل، فلما ارتفعت المياه، قادت السمكة السفينة بوساطة الحبل في وسط الخضم المتلاطم للأمواج حتى رست بها على قمة جبل يدعى هيمافات (مظهر، 1929، الصفحات 67–68).

ومن أقاصيص الإيرانيين قصة رجل يُسمّى (ييما)، يحذره (أهورا) من أن دمارًا سوف يحلّ بالعالم على شكل طوفان؛ لأن الشعب قد أخطأ، وعلمه أن يبني قلعة، وطلب منه أن يُحضِر إلى هذه القلعة نارًا وطعامًا وحيوانًا وبشرًا– زوجًا من كل نوع (ستون، 1998، صفحة 121).

أما الطوفان المكسيكي فأحدثه (شمس الماء) الذي استمد الرطب من الأرض، وأرسله في صورة بخار فأفنى بذلك الأحياء. وفي البرازيل أرسل كبير الآلهة (مونان) نارًا عظيمة لتحرق الدنيا وسكانها الأشقياء وتدمرهم تدميرًا كاملًا، فبادر ساحر من كبار السحرة إلى استنزال أمطار غزيرة ليطفئ النار، وظلت الأمطار في تهاطلها حتى أصاب الأرض طوفان عظيم (مظهر، 1929، صفحة 70).

وفي القصة القرآنية دعا نوح قومه فترة طويلة من الزمن فلم يزدهم دعاؤه إلا فرارا، وكانوا كلما دعاهم إلى الهداية وضعوا أصابعهم في آذانهم، واستغشوا ثيابهم، وعندما يأس من دعوتهم، ورأى أنه لا ثمرة من توجيههم إلى الطريق الصحيح؛ توجّه إلى الله تعالى طالبًا منه إبادتهم؛ لأنهم سينشرون الفساد في الأرض؛ فاستجاب الله لدعوته، وأرسل الطوفان المميت عليهم.

وفي نهاية المطاف لا حيرة من تلاقي وتلاقح الأفكار الإنسانية، فالأمم بعضها من بعض، والشعر الجاهلي "يرتدّ أصله إلى أول الدهر، ويجاوب آخره أوله، يسري سريان النهر من منبعه البعيد في ليل التاريخ حتى حاضره المشهود" (البهبيتي، 1987، صفحة 627)، أو بالأحرى فإن الميزة الكبرى للشعر الجاهلي أنه تشبّث بالأساطير، وهي علامة على رقي الجاهليين، فالإنسان الذي يظن أنه يستطيع أن يحيا دون أسطورة يمثل حالة شاذة، فالأسطورة تكشف عن طبيعة النفس الإنسانية، وهي الصورة التي تعبّر بها النماذج الأصلية عن نفسها، يقول يونغ: "إن المجتمع الذي يفقد أساطيره– بدائيًا كان أو متحضّرًا– يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه" (عوض، 1972، صفحة 19).

# الفصل الثالث

# اللاوعي الجمعي في أغراض المعلقات

## 3.1 اللاوعي الجمعي في الفخر

يعد الفخر غرضًا من الأغراض الشعرية التي أخذت صدًى واسعًا في الشعر الجاهلي، فلا تكاد قصيدة جاهلية تخلو من تعداد للخصال التي تحلّى بها الشعراء الجاهليون: كالكرم وإطعام الضيف، وتلبية دعوة المستغيث، ونبل الخلق، والشجاعة والإقدام في المعارك والحروب، والذود عن المرأة، وإغاثة الملهوف، والعفة عند توزيع الغنائم، والوفاء، والصبر على الشدائد.

ولأن الشعراء الجاهليين عاشوا في مجتمع قبليّ لم يعظّموا من شأن نفوسهم وحسب، بل أشادوا بقبائلهم وتغنّوا بقدراتها على مواجهة التحديات التي تلمّ بها، فالقبيلة عند الجاهلي هي البيت الذي يعيش فيه، أو الجلد الذي يغطيه، وهل يستطيع الإنسان أن ينزع جلده الذي يكسو لحمه وعظامه؟ وأكثر من ذلك، فإن التماسك بين أفراد القبيلة مبنيّ على رابطة الدم الواحد، فهم يعتقدون أنهم ينحدرون من أب واحد وأم واحدة، ولا يفكر أحد أن ذوبان الفرد في القبيلة يلغي شخصيته، وإنما يستمد قوته وطاقته منها، وهذا يفسر ضيق الشعراء عند طردهم من قبائلهم، ومعاناتهم في سبيل العودة الميمونة إليها.

فالفخر غرض شعري أو مكوِّن أساسي للقصيدة الجاهلية، ولا نزاع في ذلك، فقد أجمع النقاد والعلماء على أن الشعر وضع على أربعة أركان: "مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق" (المزرباني، 1995، صفحة 206)، والمتتبّع أو المهتمّ بخيرة الشعر الجاهلي – المعلقات– يدرك وجود معاني الفخر والحماسة في تضاعيفها، فشعراء المعلقات كغيرهم من الشعراء الجاهليين تباهوا بأنفسهم، وتحدثوا عن فضائلهم، ومجّدوا انتصارات قبائلهم.

وينبغي الأخذ بالحسبان أن الفخر نابع من أعماق اللاوعي الجمعي الذي يضطلع بمهمة إعادة الاتزان للمبدع، فمهما بلغ الفنان من شجاعة وثقة بنفسه إلا أن لحظات الضعف تعتريه، ولكنه يستعيد

القوة من جديد بعمله الإبداعي الذي يكتنز بالأنماط الأولية التي تدعم ثقته، وتُبقي صورته مثالية أمام الجمهور.

والشاعر الجاهلي الذي يقف في وجه الأخطار، ويدافع عن قبيلته، ولا يقف ساكنًا في مكان واحد بل يصول ويجول في الصحراء الواسعة الممتلئة بالمفزعات، أحوج ما يكون إلى ما يدعم ثقته بنفسه، ويعوضه عن الشعور بالخوف، فيكون اللاوعي الجمعي الذي يلهمه الأشعار والصور المعبّرة منقذه ومخلّصه من الضعف.

فشعر الفخر الذي يستقي مادته من اللاوعي الجمعي تعويضٌ عن شيء مفقود، "فإذا بحثنا عن بعض الظروف التي تدعو الإنسان إلى الفخر بنفسه وجدنا الفخر غالباً ما يكون نوعًا من العزاء الوهمي أو البديل الخيالي لماضٍ مفقود..، فالفقد إذن يعد من أهم البواعث على الفخر، فإذا ارتفع صوت الإنسان بما يدّعي أنه في حوزته فقد يكون ذلك عزاء عن ضعفه وشعوره بما لا يملك" (ناصف، 1989، الصفحات 349-350)، فالاتجاه نحو تعظيم الذات يخفي وراءه شعورًا بالضعف، ففخر عنترة وتباهيه بقوته وفروسيته جاء تعويضًا عن عقدة النقص التي لازمته بسبب اللون، وكذلك ليثبت أنه الأحق بعبلة التي ترمز إلى الحياة التي ظل يطاردها؛ ليحصل على عطفها وحنانها. وعلى العموم، فإن الفخر ضرورة قصوى في حياة الجاهلي في صراعه من أجل البقاء، فالغلبة أو البقاء للأقوى منذ الأزل حتى اليوم، فمن لا يشعر بقوته، ولا يرفع من شأنه، ولا يرفع من معنوياته تكون فرص بقائه ضعيفة.

وأهم القضايا التي تستأهل الوقوف عليها فيما يتعلق بغرض الفخر في شعر المعلقات، هي:

### 3.1.1 الفخر بالبطولة الفردية

يتجه الشعراء كثيرًا إلى استخدام ضمير (الأنا) الذي يرتفع بالشخص من مستواه العادي ويصل به إلى مرحلة البطولة، ونلاحظ وجود هذا الضمير بكثرة في معلقة عنترة بن شداد، فقد أفرد مساحة واسعة منها للحديث عن قوته وشجاعته في المعارك، يقول (عنترة بن شداد، 1964، صفحة 216، 218):

**لمَّـــا رَأيْـــتُ القَـــوْمَ أقْبَـــلَ جَمْعُهُـــمْ  يَتَـــذَامَرُونَ كَـــرَرْتُ غَيْـــرَ مُـــذَمَّمِ**

**يَـــدعونَ عَنتَـــرَ وَالرِمـــاحُ كَأَنَّهـــا  أَشـــطانُ بِئـــرٍ فـــي لَبـــانِ الأَدهَـــمِ**

..

**وَلَقَـــد شَـــفى نَفســـي وَأَبـــرَأَ سُـــقمَها  قيـــلُ الفَـــوارِسِ وَيـــكَ عَنتَـــرَ أَقـــدِمِ**

يشعر عنترة باللذة عند خوضه غمار المعارك، فوجوده في ساحات القتال يمثل شفاء لنفسه من ألم التهميش والتغريب الذي يلاحقه، وكذلك فهو إثبات بأنه موجود، والملاحظ أن قومه يعتمدون عليه في اللحظات الصعبة، فهم يجعلونه في المقدمة، ويثقون به ثقة مطلقة في قيادتهم نحو النصر، فالذات القوية مهما تعرّضت للاستخفاف، وضنّت عليها الحياة بالمتع؛ إلا أنها لا تتراجع عن أهدافها، بل تصارع من أجل إثبات مكانتها بكل الطرق والوسائل الممكنة.

وهذا طرفة بن العبد يلبي نداء قبيلته، ويضحّي بنفسه فداءً لها؛ إذ يقول معتزًا ببسالته وشجاعته (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 24):

**إذا القَـــومُ قـــالوا مَـــن فَتًـــى؟ خِلـــتُ أَنَّنـــي  عُنيـــتُ فَلَـــمْ أَكسَـــلْ وَلَـــم أَتَبَلَّـــدِ**

وعلى غرار عنترة وطرفة، فإن لبيد بن ربيعة –أيضًا– يدافع عن قبيلته، ويظل على فرسه في الحروب، حتى أصبح لجام ذلك الفرس بمنزلة الوشاح الذي يتغطّى به، فكأن الفرس جزء لا يتجزأ منه، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 176):

**وَلَقَـــد حَمَيـــتُ الحَـــيَّ تَحمُـــلُ شِـــكَّتي  فُـــرُطٌ وَشـــاحِيَ إِذ غَـــدَوتُ لِجامُهـــا[1]**

لقد تباهى هؤلاء الشعراء الثلاثة: (عنترة، وطرفة، ولبيد) بأنفسهم، وبدوا أبطالًا مدافعين عن قبائلهم، خليقٌ بالذكر أن دفاع شعراء المعلقات عن جماعتهم يرتد إلى رواسب أسطورية بقيت عالقة في أذهانهم، وصلت إليهم من قعر اللاوعي الجمعي.

[1] شِكَّتي: سلاحي. فُرُطٌ: فرس سريعة متقدّمة. وشاحي لجامها: أضع لجامها على عاتقي ليكون في متناول يدي إذا دعا الداعي.

والبطلُ المنقذ أو المخلّص الذي يضحّي من أجل الجماعة نمطٌ أوليٌّ أو بدئيٌّ منقوش في الذاكرة الجمعية للبشرية، ففي الميثولوجيا الإغريقية بحث البطل (بروميثيوس) طويلًا عن النار وأحضرها ليقدّم الخير العميم لبني جنسه، وذاق ما ذاق من جرّاء ذلك (كامبل، 1999، صفحة 190). وكذلك هبط (إيناس) إلى العالم السفلي، وعبرَ نهر الموت المرعب، ورمى للكلب الحارس شيئًا يأكله فهدّأ من روعه، وفي النهاية تكلّم مع ظل والده الميت، لقد أوحى له بالأشياء كلها: مصير الأرواح ومصير روما، وبالطريقة التي يمكنه فيها أن يتجنّب أي ثقل لا يمكنه القيام به، وعاد ثانية عبر الباب العاجي إلى مهماته في العالم (كامبل، 2003، صفحة 41).

ويتحدث المؤرخون الصينيون عن البطل (فوهشي) الذي "علّم قبائله صيد السمك بالشبكة، وعلّمهم استئناس الحيوانات، وقسّم الناس إلى قبائل وعشائر كما أدخل في روعهم فكرة الزواج" (كامبل، 2003، صفحة 320).

وفي قبيلة (يوئين) الأسترالية اخترع البطل أو الأب الكلي (دارا مولون) جميع أنواع الأسلحة التي من شأنها أن تحقق النصر لقبيلته (إلياد، 1987، صفحة 66).

ويتجه يونغ إلى أن الخضر في التراث الإسلامي أو مار جرجس في التراث الشعبي المسيحي هو أفضل تمثيل للنمط الأولي، من حيث إنه البطل القاهر لقوى الشر الذي يلبّي نداء من يستغيث به (خياطة، 2000، صفحة 22)، وهو بطل مرتبط بالربيع والعطاء على الدوام، "فاسم الخَضِر بفتح الخاء وكسر الضاد، يعني الأخضر، وهو نبي حي في كل زمان ومكان، محجوب عن الأبصار إلى يوم القيامة، نراه في القصص الشعبي وروايات الإخباريين جالسًا على طنفسة خضراء على وجه الماء، متّشحًا بثوب أخضر، ينبت العشب تحت قدميه أينما حلّ" (السواح، 2017، صفحة 344).

فالبطل في فكر الجاهليين والأمم المختلفة كان يقدّم كل ما يملك من أجل تحقيق النصر لجماعته، "فأسطورة البطل العالمية تشير دائمًا إلى رجل بالغ القوة يقضي على الشر الذي يتخذ شكل تنينات وأفاع ووحوش وشياطين وما شابه، ثم يحرر شعبه من الهلاك والموت" (يونغ، 2012، صفحة 96).

وهكذا، فقد احتفظ اللاوعي الجمعي الإنساني بانطباع فحواه أن البطل إذا ضحّى بنفسه من أجل المجموع، فإن الظلام سيزول عنهم، وسيتحقق النصر لهم، فموت البطل واضمحلاله بمنزلة انبعاث أو ولادة جديدة لرفقائه.

ولعنترة بن شداد أبيات يظهر فيها بطلًا قويًّا صعب المراس، يكره المشاركون في المعركة نزاله (عنترة بن شداد، 1964، الصفحات 209–210):

**وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ ... لا مُمعِنٍ هَرَبًا وَلا مُستَسلِمِ**

**جادَت يَدايَ لَهُ بِعاجِلِ طَعنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدقِ القَناةِ مُقَوَّمِ**

**كَمَّشتُ بِالرُمحِ الطَّويلِ ثِيابَهُ ... لَيسَ الكَريمُ عَلى القَنا بِمُحَرَّمِ**

**وَتَرَكتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشنَهُ ... ما بين قُلَّةِ رَأسِهِ وَالمِعصَمِ**

تلتقي القوة بالقوة في هذه الأبيات، فعنترة يعتدّ بنفسه ويمتلك ثقة عالية بقدراته، ففي أعماق عقله يترسّخ معتقد يذكره بأنه الأقوى، أما الطرف الآخر، فيبدو مدججًا بالسلاح، ولكن هذا السلاح لم ينقذه أمام الإرادة التي يمتلكها الشاعر.

ففكرة البقاء والوجود لا تغادر ذهنه، فهي تحفزه باستمرار، وتمده بالطاقة إضافة إلى الطاقة التي يمتلكها، وعليه، فإن أنا الشاعر تعلو وتصل إلى ذروة نشاطها، وأنا الخصم تتقزّم وتبقى أسيرة لخوفها وضعفها.

وكان الموت عند طرفة بن العبد مثل كأس يسقيها لمن يشاء، ومتى يريد، فهو بطل خارق يسحق خصومه، يقول (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 27):

**وَإِن يَقذِفوا بِالقَذعِ عِرضَكَ أَسقِهِم ... بِكَأسِ حِياضِ المَوتِ قَبلَ التَهَدُّدِ**

وفي موضع ثانٍ يثق الشاعر بحدّة سيفه ومضائه، فإذا ضرب به العدو ضربة واحدة؛ أرداه صريعًا، فلا حاجة لضربة ثانية (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 28):

**حُسامٍ، إِذا ما قُمتُ مُنتَصِرًا بِهِ ... كَفى العَودَ مِنهُ البَدءُ، لَيسَ بِمِعضَدِ**

**أَخـــي ثِقَـــةٍ لا يَنثَنـــي عَـــن ضَـــريبَةٍ إِذا قيـــلَ: مَهـــلاً! قـــالَ حـــاجِزُهُ: قَـــدّي**

يمثل السيف رمزًا للحياة في فكر الشاعر؛ لذا ليس غريبًا أن يجعله أخًا يوثق به، فالسيف يعزز من بطولة صاحبه، والفارس المجرد من سيفه يخسر كثيرًا من قوته.

ولقد بدا طرفة بن العبد وعنترة بن شداد بطلين قويين، يُحسب لهما ألف حساب، وهذه المبالغة في قوّتهما في الأبيات السابقة ترتد إلى الوراء، فقد يكون اللاوعي الجمعي أثّر فيهما في لحظات الإبداع، ويُحتمل أن تكون صور بدئية لأبطال أسطوريين قدماء قد وصلت إلى أذهانهم، فهذا (شمشون) امتلك قوى خارقة زودته بها العناية الإلهية من أجل إتمام مهمته التي نُذِر لها، فكان يصرع المئات من جنود الأعداء في كل انقضاض له عليهم. وكذلك نشأ (ثيسيوس) متفوّقًا على جميع الرجال في قوّته الجسدية وأنجز أعمالًا بطولية خارقة، أهمها: قتل ثور المينـاتور الكريتي. وشارك (أخيل) –الشخصية المركزية في إلياذة هوميروس المعروفة– في حرب طروادة وكان أعظم أبطالها. أما (هرقل) فمنذ الشهور الأولى لولادته ظهرت عليه إمارات التفوق الجسدي الخارق، وكان خطرًا مدمرًا يقتل في ثورة غضبه من يراه من أعدائه (السواح، د.ت، الصفحات 302–305). وكان جلجامش بطلًا خارقًا، وفي بعض النصوص الآكادية تُرجم اسمه بمعنى المحارب الذي في المقدمة (باقر، 1971، صفحة 30)، وفي الملحمة هناك نص تظهر فيه شجاعة جلجامش وإقدامه في المعركة، يقول لصديقه أنكيدو (باقر، 1971، صفحة 75):

"عزمت لأرتقينّ جبال الأرز

وأدخل الغابة، مسكن خمبابا

وسآخذ معي فأسًا لأستعين بها في القتال".

وتتجلى البطولة الخارقة أوضح ما يكون في بيت لطرفة بن العبد، فها هو ذا يشبّه نفسه بالحية قائلًا (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 27):

**أنـــا الرّجُـــلُ الضَّـــرْبُ الـــذي تَعرِفونَـــهُ خَشـــاشٌ كـــرأسِ الحيّـــةِ المتوقّـــدِ**

يستلهم الشاعر نمط الأفعى الأولي القابع في اللاوعي الجمعي، وبذا يرتقي إلى مكانة عليا، وتغدو أفعاله الإنسانية أفعالًا بطولية أسطورية، وترتفع إلى درجة تصبح فيها من مستوى أفعال الخوارق، فالحية في الفكر القديم كانت مقدسة وتتمتع بصفات خارقة، فهذا الإله (ننكشزيدا) كان يُجسّد عند السومريين على شكل أفعى، وكان يظهر على شكل ثعبانين ملتفين على غصن شجرة (الماجدي، 1998، صفحة 131)، كذلك ظهر الإله (نركال) حاملًا هراوة أفعوانية مزدوجة (الماجدي، 1998، صفحة 128).

وعند البابليين لبست عشتار على رأسها تاجًا على هيئة أفعى ذات رأسين، وبالانتقال إلى المصريين، فإن (إيزيس) كان ينتصب عن يمينها ويسارها أفعوانان عملاقان (السواح، 2017، الصفحات 137–138).

"وفي الديانة الديونيسية — الأورفية، كانت الأفعى تُعبد باعتبارها الإله (ديونيسيوس) نفسه، وهناك بعض الأعمال التشكيلية الأورفية تُظهر الأفعى المجنحة، ديونيسيوس، ملتفة حول نفسها، وحولها عدد من الرجال والنساء عراة في وضع التقديس والتعبد" (السواح، 2017، صفحة 140).

ولعل تشبيه الشاعر نفسه برأس الحية المتوقد له مثيل في المعتقدات القديمة، وفي ذلك برهان على أثر اللاوعي الجمعي في شعره، فقد "كان أجداد (المايا) يعتقدون أن أولئك الرجال الأفذاذ الذين كانوا يتوجون رؤوسهم بالحيات، ويمتطون سفنًا تنساب فوق أمواج البحار كالحيات هم أبناء الحية التي صاروا بعد ذلك يعبدونها" (البهبيتي، 1981، صفحة 451).

وأيضًا، فإن تركيز الشاعر على رأس الحية في بيته الشعري، يرتد إلى ما يقوم به هذا الرأس من إلحاق للأذى بالآخرين، فهو موطن الأسنان الحادة، ومنه تنبعث السموم، ويمكن أن يكون الشاعر قد تمثل بلا وعي منه ما جاء في ملحمة الإينوما إيليش (السواح، 1996، صفحة 61):

"الأم هابور (تعامة) خالقة الأشياء جميعًا،

أتت بأسلحة لا تقاوم، أفاعٍ هائلة

حادة أسنانها، مريعة أنيابها،

مُلئت أجسادها بدل الدم سمًّا.

أتت بتنانين ضارية تبعث الهلع،

توَّجتها بهالةٍ من الرعب، وألبستها جلالة الآلهة".

### 3.1.2 الفخر بالبطولة الجماعية

كان التغنّي بالبطولة الجماعية أو الفخر القبليّ سمة بارزة في أشعار الجاهليين، فالدفاع عن القبيلة، وذكر مناقب أفرادها؛ يجعلها في المقدمة، وكأن الشاعر بفخره بقبيلته يصل بها إلى بر الأمان، ويبعد عنها الخطر، ويخلد مآثرها، وينشر محاسنها، ومن هنا كانت القبيلة العربية تتقبّل التهاني والتبريكات من القبائل المجاورة عند نبوغ شاعر فيها.

ويشيع الفخر القبليّ أكثر ما يكون في معلقة عمرو بن كلثوم التي يستخدم فيها ضمير (نحن) بوضوح وجلاء، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، الصفحات 82-83):

**ونَحنُ غَداةَ أُوقِدَ في خَزازى رَفَدنا فَوقَ رِفدِ الرافِدينا**

**وَنَحنُ الحابِسونَ بِذي أُراطى تَسُفُّ الجِلَّةُ الخورُ الدَّرينا**

**ونَحنُ الحاكِمونَ إِذا أُطِعنا وَنَحنُ العازِمونَ إِذا عُصينا**

**وَنَحنُ التارِكونَ لِما سَخِطنا وَنَحنُ الآخِذونَ لِما رَضينا**

إن تكرار ضمير (نحن) ست مرات في أربعة أبيات يكشف عن اعتداد الشاعر بقبيلته، وانتمائه لها، وعدم تخلّيه عنها، وكذلك تشير الألفاظ: (الحاسبون، الحاكمون، العازمون، التاركون، الآخذون)، إلى أن قومه أشهر من نار على علم، فهم معروفون عند الجميع، ولا يمكن إنكار قوّتهم، فإذا أعانوا أحدًا في الحرب؛ فسيحقق نصرًا كاسحًا، ولا يستطيع أي مخلوق إجبارهم على فعل شيء لا يريدونه.

ويتمادى الشاعر في طبع قومه بطابع القدسية، إذ يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 91):

**مَلأْنـــا الَبـــرَّ حتـــى ضـــاقَ عَنَّـــا وَنَحْـــنُ البَحْـــرُ نَمْـــلأُهُ سَـــفِينا**

فقومه ملأوا البر رجالًا وملأوا البحر سفنًا، فحضورهم طاغٍ في كل مكان، كأنهم ملكوا الأرض ومن عليها، ويعجز العقل عن إدراك ملامح الفرد منهم؛ إذ يبدو خارقًا قادرًا على البطش، أو رجلًا عظيمًا ليس له شبيه على الإطلاق.

ويرتفع الشاعر بقومه من مستوى البشر العاديين إلى مستوى الآلهة، حين يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 90):

**وَنَشـــرَبُ إن وَرَدنـــا المـــاءَ صَـــفوًا وَيَشـــرَبُ غَيرُنـــا كَـــدَرًا وَطينـــا**

فإلى هذه الدرجة تصل مكانة القوم! وأي صنف من الأحياء هم؟ إن من يقصر الماء الصافي عليه، ويتلذذ بالمتع، ويحرم غيره منها ليس شخصًا عاديًّا، بل يمتلك سلطة تمكنه من التحكم بالآخرين، وتقرير مصيرهم.

وما وصف به الشاعر قومه حيث جعلهم كالآلهة، وارتقى بهم إلى درجة يعجز الإنسان العادي عن الوصول إليها، كان بأثر من حدسه المتميز الذي يتصل باللاوعي الجمعي الإنساني، ولم يشكله من أفكاره، ولعله في اعتداده بنفسه وفخره بقبيلته قد تأثّر بالمضامين الأسطورية القديمة، ففي الأساطير البابلية لم يكن الإله وحيدًا في قومه، وإنما كان معه آلهة يقفون بجانبه، وكانوا يتحاورون فيما بينهم، ويتساعدون في درء المخاطر، ويتباهون بالإنجازات والمفاخر (السواح، 1996، صفحة 70).

وفي الأساطير المصرية كان لكل إله عندهم عائلة مقدسة ينتمي إليها، فهذا (رع) إله الشمس له من الذرية "ثمانية أبناء أربعة ذكور وأربع إناث، كل ذكر منهم متزوج بأنثى، (فشو وتنفوت) رمز الهواء والنار، و(كسب ونوت) رمز الأرض والسماء، و(أوزيريس وأيزيس) رمز النيل والتربة، و(ست ونفتيس) رمز الصحراء والضواري" (كامل، د.ت، صفحة 15)، وكان حينما يعقد اجتماعًا إلهيًّا يجمع آباء الآلهة

والأمهات والأبناء والجد الأعظم (نو) الذي يسكن وسط السماء، وهذه الاجتماعات تؤكد وحدة العائلة الإلهية، وتبرهن على سرّ قوتها (كامل، د.ت، صفحة 23).

وقوم عمرو بن كلثوم لا يقبلون الظلم، أو بالأحرى يبادرون إلى ضحده، وهذا الأمر يعد مدعاة للفخر في عرف الشاعر الجاهلي، وكذلك فهم يبطشون ويقتلون متى رغبوا في ذلك، فهذه الدنيا ومن عليها تحت إمرتهم، ولا يوجد من ينازعهم فيها، إذ يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 90):

**لَنـــا الـــدُّنيا وَمَـــن أَمســـى عَلَيهـــا وَنَـــبطِشُ حـــينَ نَـــبطِشُ قادِرينـــا**

**بُغَـــاةً ظـــالِمينَ وَمـــا ظُلِمنـــا وَلكِنَّـــا سَـــنَبدَأُ ظالِمينـــا**

ولا جُرم في فخر الشاعر بقوة قومه ومسارعتهم إلى القتال؛ حماية لأنفسهم، فالشاعر يعي أن معيار النصر هو القوة، ولا مكان للضعفاء؛ ولذلك وجّه رسالة وعيد صارخة لعمرو بن هند مؤكدًا له أن عواقب ظلمه سترتد وبالًا عليه، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، الصفحات 78-79):

**بِـــأَيّ مَشـــيئَةٍ عَمـــرُو بـــنَ هِنـــدٍ نَكـــونُ لِقَـــيلِكُم فيهـــا قَطِينـــا**

**بِـــأَيّ مَشـــيئَةٍ عَمـــرُو بـــنَ هِنـــدٍ تُطيـــعُ بِنـــا الوُشـــاةَ وَتَزدَرينـــا**

**تَهَـــدَّدنا وَأَوعِـــدنا رُوَيـــدًا مَتـــى كُنَّـــا لِأُمِّـــكَ مَقتَوينـــا**

**فَـــإِنَّ قَناتَنـــا يـــا عَمـــرُو أَعيَـــت عَلـــى الأَعـــداءِ قَبلَـــكَ أَن تَلينـــا**

ثمة صراع محتدم طرفاه متكافئان، فالشاعر يمتلك مرتبة رفيعة تؤهله أن يكون قديسًا أو كاهنًا، والأمر ذاته ينطبق على الملك الذي يصل إلى حدّ التقديس في الفكر القديم، ولكن الشاعر يتفوق بسلاح القصيدة، فهي أقوى أثرًا من عنفوان الملك، فضلًا عن تأثيرها البالغ في نفوس الجماعة؛ إذ تكسبهم قدرة هائلة وطاقة كبيرة، وتجعلهم ينتصرون على من يعترضهم مهما بلغت مكانته.

وهناك إثبات على أن معلقة عمرو بن كلثوم كان لها أثر بيّن في الإطاحة بالملك عمرو بن كلثوم، فعند العودة إلى المعتقدات الإنسانية القديمة يتضح أن الكلمة كان لها قوة مضاعفة، ففي العراق القديم كان الجيل الجديد من الآلهة كثير النشاط والحركة على عكس الآلهة القديمة التي مالت إلى الراحة والسكون،

وقد برزت إلهة شابة من الجيل الجديد حاولت التمرد على الآلهة القديمة، ولردّ هذه الإلهة عن تمردها؛ بحث (أنشار) عن قائد يتولى مهمة الإطاحة بها، فأجمعت الآلهة على (مردوخ)، وأسلمت زمام أمورها إليه، وأعطته أعلى قوة وهي الكلمة الخالقة، وكي يتأكدوا من قوة كلمته جاؤوا إليه بثوب وضعوه في وسطهم، وقالوا له (السواح، د.ت، صفحة 16):

"سلطانك أيّها الرّبّ هو الأقوى بين الآلهة

ليفنَ الثوب بكلمة من فمك

وليرجع سيرته الأولى بكلمة أخرى

فأمر مردوخ بفناء الثوب فزال

ثم أمر به فعاد ثانية

فلما رأى آباؤه الآلهة قوة كلمته،

ابتهجوا وأعطوه ولاءهم: مردوخ ملكًا".

ويوجد قصة إغريقية تُظهر صراعًا محتدمًا بين الآلهة، وليس بعيدًا أن يكون الشاعر قد تأثّر بها، جاء فيها أن الإله (زيوس) خاض صراعًا طاحنًا مع الإله (كرونوس)، ولكن (زيوس) لم يكن وحيدًا، بل كان بجانبه أفراد عائلته الذين ينحدرون من أصل إلهي، فقد وقف في صفه شقيقاه (بوسيدون) و(هاديس)، إضافة إلى شقيقاته الثلاث: (هيستيا) و(ديمتير) و(هيرا)، واعترف (زيوس) بفضل عائلته عليه، وكافأهم مكافأة تليق بهم (عبد المعطي، د.ت، صفحة 38، الجزء 3).

وللتوضيح أكثر، فإن الشاعر يقترب من (زيوس)، وأفراد قبيلته يرتقون إلى مراتب الآلهة، فهم يشبهون عائلة زيوس، ويدنو عمرو بن هند من الإله (كرنوس) الذي بدا وحيدًا في معركته، وفي نهاية المطاف وصل زيوس إلى ما أراده، كما وصل عمرو بن كلثوم إلى هدفه المتمثل في تهديد الملك، والفتك به.

ويمجد عمرو بن كلثوم فعل القتل، ويراه قيمة تثبت علو كعب قبيلته على غيرها من القبائل، فالشبان والشيوخ يَقتلون ولا يُقتلون في الحروب، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 77):

**بِفِتيَـــانٍ يَـــرَونَ القَتـــلَ مَجـــدًا وَشـــيبٍ فـــي الحُـــروبِ مُجَرَّبينَـــا**

**حُـــدَيّا النـــاسِ كُلّهِـــمُ جَميعًـــا مُقارَعَـــةً بَنـــيهِم عَـــن بَنينـــا**

وفي موطن آخر يسحق أفراد قبيلة الشاعر الأعداء، ويجعلونهم مثل الطحين في الرحى، فيصبحون أثرًا بعد عين، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 72):

**مَتـــى نَنقُـــل إِلـــى قَـــومٍ رَحانـــا يَكونـــوا فـــي اللِقـــاءِ لَهـــا طَحينـــا**

ويصور حدة السيوف التي يستعملها فرسان قبيلته، فهي سريعة وفتّاكة (عمرو بن كلثوم، 1996، الصفحات 74-75):

**نَشُـــقُّ بِهـــا رُؤوسَ القَـــومِ شَـــقّا وَنُخليهـــا الرِقـــابَ فَتَختَلينـــا**

**نَجُـــذُّ رُؤوسَـــهُم فـــي غَيـــرِ بِـــرٍّ فَمـــا يَـــدرونَ مـــاذا يَتَّقونـــا؟**

إن الفعلين (نشقُّ، نجذُّ) يدلان على الاستمرارية وديمومة الفعل القاسي، فعل القتل المسؤول عن شلال الدماء الذي يسيل، ويدعم ما سبق إيقاع القاف الشديد والجيم المجلجل والذال والشين، فهذه الأصوات تخلق الرعب في النفوس، فهي تشير إلى الحرب والقتل والتنكيل، فالرقاب تُقطع وتُفصل عن الأجساد، والرؤوس تُشقُّ وتتطاير، فلا يوجد فرص للنجاة، ويبدو الموت محققًا، فكأن الشاعر يريد أن يوصل رسالة للمتلقي بأن الذي يتمسك بالحياة عليه أن يدحر مظاهر الموت؛ ولذا وجب عليه أن يدفع بقبيلته ويرفع من قدراتها، وإلا فسيكون مصيرها الهلاك.

وفي معلقة الحارث بن حلزة ما يشير إلى شدة القتل وعنفوانه وتساقط الدماء بكثرة، فهو يقول مفتخرًا بقومه الأقوياء ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 91):

**فَزَدَنـــاهُم بِطَعـــنٍ كَمـــا يَـــخ رُجُ مـــن خُربَـــةِ المَـــزَادِ المـــاءُ**

**وَحَمَلنـــــاهُمُ عَلـــــى حَـــــزمِ ثَهـــــلا نَ شِـــــــلالاً وَدُمّـــــــيَ الأَنســـــــاءُ**

إن ما جاء في معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة من تمجيد لفعل القتل يمثل امتدادًا جليًّا لموروثات قديمة، فكأن قومي الشاعرين ترفعا إلى مراتب الآلهة، وأصبح سواهما من البشر بسطاء، ولا شك في أن الغلبة تكون للآلهة إذا غضبت من البشر، يؤكد ذلك أسطورة دمار البشر البابلية، فبطلاها: (أرا) إله الوباء، ووزيره ورفيقه الدائم (إيشوم) إله النار، ففي الأسطورة لم تُجدِ نفعًا محاولات (إيشوم) الرامية إلى منع (أرا) من إراقة دماء البشرية التي لا حول ولا قوة لها أمام بطش الآلهة، فهذا الأخير يقول (عبد العزيز، د.ت، الصفحات 186–187):

"الذبح سأكثر منه والانتقام

سأقتل الابن

وسيدفنه أبوه

سأقتل الأب

ولن يكون هناك من يدفنه

وأما من صنع لنفسه بيتًا ويقول:

هذه غرفة راحتي

هذه صُنعت لأستريح فيها

ويوم يذهب بي مصيري سأرقد وسطها

إيّاه سوف أقتل

وسوف أُدمّر غرفة راحته".

وفي حضارة مصر القديمة دار صراع بين (رع) –الإله المصري العظيم– والبشر الذين راحوا يسخرون منه ويسقطون عليه أوصافًا مقذعة، فهو هرم وعاجز وشقي، فأمر ابنته سخمت بالانتقام له، وفعلًا حصل ما أراد، فقد انطلقت لبؤة (ممفيس) وأشدّ الرّبّات حبًّا لسفك الدماء تلاحق البشر في كل مكان، تثخن فيهم طعنًا بالخناجر والأنياب، وتضرب هنا وهناك، تذبح وتقتل، وتصبّ الدماء صبًّا انتقامًا لأبيها المقدس ممن كانوا يقللون من شأنه (كامل، د.ت، الصفحات 22–24).

### 3.1.3 الكرم والضيافة

تباهى العرب القدماء بقيمة الكرم، فهي ظاهرة جمعية مترسخة في أذهانهم، وتعد طبعًا متأصّلًا في نفوسهم، يقول الألوسي: ""أما كون العرب أقرب للسخاء من غيرهم فذاك الذي لا يحتاج إلى بيان، ولا يعوز إلى إقامة دليل ولا برهان. قد شهد لهم به الأوداء والأعداء، واعترف لهم الأقربون والبعداء، إذا ألمّ بهم ضيف حكموه على أنفسهم، واستهانوا له ما وجدوه من نفيسهم، وهذا شعرهم ينطق بما جُبلوا عليه، ويُعرب عما ألقوه، وجنحوا إليه" (الألوسي، د.ت، صفحة 46، الجزء 1).

ففي ظل الطبيعة الجغرافية القاسية للجزيرة العربية؛ كان شعراء المعلقات يمدون أيدي المساعدة للضيوف، ويشعرون بالزهو عندما يرحبون بهم، فهذا طرفة بن العبد لا يتنازل عن قرى الضيف، ولا يقصّر في البذل والعطاء، يقول (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 24):

**ولَسْتُ بِحَلَّالِ التِّلاعِ مَخافَةً ولَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ**

وكان الإنسان الجاهلي الذي لا ينهض بتحقيق ما ينتظره الضيوف من طعام أو شراب مدعاة للهجاء والسخرية (نعناع، 1994، صفحة 126)، ومن هذا المنطلق يسارع قوم عمرو بن كلثوم إلى الإعلان عن تقديم الطعام للمنتظرين مخافة أن توجه إليهم سهام النقد (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 73):

**نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا فَأَعْجَلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتُمُوْنَا**

ويتحدث لبيد بن ربيعة عن الكرم في أوقات الشتاء الصعبة، وتحديدًا عندما تهبّ الرياح الشمالية الباردة، فيكون الإنسان بأمسّ الحاجة إلى العطاء والضيافة، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 176):

**وَغَـــداةِ ريـــحٍ قَـــد وَزَعـــتُ وَقَـــرَّةٍ إِذ أَصـــبَحَت بِيَـــدِ الشَّـــمالِ زِمامُهـــا**

ويبدو مما سبق أن الفخر بالكرم مستقر في الوعي الجماعي لشعراء العصر الجاهلي، ولكن السؤال: هل الكرم نمط أولي وصل إلى أذهانهم من أعماق اللاوعي الجمعي المشترك عند الشعوب، ثم تمثلوه في معلقاتهم؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب أن ننبش في الفكر القديم، فمنذ الأزل كان الطعام والشراب والمأوى من أبرز هموم الإنسان، فإذا وجد أشخاصًا بعينهم يتكفلون بهذه الاحتياجات، ويغدقون النعم، ويتصفون بالجود والكرم، فمن الطبيعي أن يحيطهم بهالة من التقديس والتعظيم، ويجعلهم في مرتبة متساوية مع آلهته.

فالشخص الكريم كان مقدسًا في الموروث القديم، وامتدت هذه النظرة إليه حتى العصر الجاهلي، ومن هنا يُفسَّر تكرار الفخر بالكرم في شعر أصحاب المعلقات، فهم يبلغون شأو منزلة مرتفعة، وعلى اتصال بالماضي التليد، ويتمثلون القيم التي حرص الآلهة على القيام بها.

وفي الموروث الأسطوري ما يؤكد أن الكرم نمط أولي مشترك بين البشر، ففي اللوح السابع من الإينوما إيليش يظهر كرم الإله البابلي (مردوخ)، الذي كان يقدّم العطايا بلا مقابل (السواح، 1996، الصفحات 89-90):

"حاكم مزارع الآلهة

ربّ الغلال الوفيرة والمحاصيل الكثيرة

واهب الثروة الذي أغنى المساكن

مانح الذرة ومنبت الشعير".

وفي أساطير الكنعانيين وُصِفَ (داغون) بأنه إله الحبوب، فكان يفيض بكرم وسخاء على عباده، وينهال عليهم بالحبوب والزرع (نعمة، 1994، صفحة 94). وفي أساطير الإغريق يتصف (زيوس) بالكرم، فقد منح رجلًا يدعى (تروس) عنقود عنب مصنوعًا من الذهب الخالص، وزوجًا من الخيول الرائعة النادرة يفوق كل الخيول (شعراوي، 2005، الصفحات 78–79، الجزء 3). وفي اليابان كان (إناري) ربّ الزراعة كريمًا يقدّم الخير للناس.. (نعمة، 1994، صفحة 124)

وتقترن شعيرة الكرم المقدسة بالميسر في معتقدات الجاهليين، فكان للميسر جانب اجتماعي مهم أشار إليه ابن قتيبة، بقوله: "وأما نفع الميسر فإن العرب كانوا في الشتاء عند شدة البرودة وجَدْب الزمان، وتعذر الأقوات على أهل الضر والمسكنة يتقامرون بالقداح على الإبل، ثم يجعلون لحومها لذوي الحاجة منهم والفقراء، فإذا فعلوا ذلك اعتدلت أحوال الناس وأخصبوا..، وكانوا يسمّون الموسر الذي لا يدخل معهم في الميسر: (البَرَم)" (ابن قتيبة، د.ت، الصفحات 43–44).

ويُصنَّف لبيد بن ربيعة من بين أكثر الشعراء الجاهليين الذين افتخروا بلعب الميسر؛ لغرض إطعام الجار والضيف، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 178):

**وَجَـــزُورِ أَيْسَـــارٍ دَعَـــوْتُ لِحَتْفِهَـــا بِمَغَـــالِقٍ مُتَشَـــابِهٍ أجســـامُها**

**أَدْعُـــو بِهِـــنَّ لِعَـــاقِرٍ أَوْ مُطْفِـــلٍ بُـــذِلَتْ لِجِيـــرَانِ الجَمِيـــعِ لِحامُهـــا**

**فَالضَّـــيفُ وَالجـــارُ الجَنيـــبُ كأنّمـــا هَبَطـــا تَبالَـــةَ مُخصِـــبًا أَهضـــامُها**

**تَـــأوي إِلـــى الأَطنـــابِ كُـــلُّ رَذِيَّـــةٍ مِثـــلُ البَلِيَّـــةِ قـــالِصٌ أَهـــدامُها**

**وَيُكَلِّلـــونَ إِذا الرِيـــاحُ تَناوَحَـــت خُلُجًـــا تُمَـــدُّ شَـــوارِعاً أَيتامُهـــا**

فاشتراك لبيد في الميسر؛ ومقامرته بالإبل النفيسة العاقرة والمطفلة معًا، يعد آية على كرمه، "فالغني الذي يتصف بالجود هو الذي يشترك بلعب الميسر" (نعناع، 1994، صفحة 195)، وما يثير الالتفات أن حرص الشاعر الجاهلي على لعب الميسر؛ لإطعام الفقراء والمحتاجين، يرجع إلى رواسب أسطورية، ظلت

محفوظة في اللاوعي الجمعي، فالميسر مقدس عند القدماء، ودخل في معظم مجالات حياتهم، وكان علامة دالة على الجود، أو عملًا مجيدًا رائعًا.

وهكذا، فإن لعب الميسر لأغراض اجتماعية نفعية لم يكن مستحدثًا في حياة الجاهليين، بل كان في منشئه شعيرة فلكية لاهوتية مثلها في هذا مثل القرعة، فيقال إنه كان هناك اعتقاد شعبي شائع لدى المصريين القدماء فحواه أن الأيام الخمسة النسيئة المنتزعة من السنة المصرية القديمة بحسب التقويم الفرعوني السنوي؛ ما هي إلا الأيام الخمسة التي كسبها الإله (تحوت) أو (هرمس)، إله الكتابة، حين لاعَب الإلهة القمرية الأم (إيزيس) الدومينو أو السيجة، وكسب منها. وكذلك كان هناك علاقة دينية بين لعب القمار والتقويم الفلكي اللاهوتي عند أغلب الشعوب الآسيوية. ويمكن أن يمتّ الميسر بصلة إلى شخصية لقمان بن عاد، بدلالة تلقيب نسره الخامس باسم الميسر أو الميسرة، وهي كلمة مرادفة للحظ والسعد، ومنها جاء الميسر بمعنى القمار، وأيضًا يُعرف أن المقامرة نوع من التكهن والاستشارة، إنها جواب الآلهة للسائل (عبد الحكيم، 2012، صفحة 97).

### 3.1.4 المفاخرة بالمجد القديم والنسب العريق

تغنّى الجاهليون بماضيهم المشرق، وحرصوا على الفخر بنسبهم العريق، فقد كان الواحد منهم إذا تعرّض لحاضر مؤلم، فإنه يعود تلقائيًا إلى الوراء، ويتذكر سادته القادة الأبطال، فهذا لبيد بن ربيعة يرى نفسه محظوظًا بالانتماء إلى معشر لهم تاريخ طويل، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، الصفحات 179-180):

**مِـــن مَعشَـــرٍ سَـــنَّت لَهُـــم آبـــاؤُهُم ... وَلِكُـــلِّ قَـــومٍ سُـــنَّةٌ وَإِمامُهـــا**

**لا يَطبَعـــونَ وَلا يَبـــورُ فَعـــالُهُم ... إِذ لا يَميـــلُ مَـــعَ الهَـــوى أَحلامُهـــا**

**فَـــاقنَع بِمـــا قَسَـــمَ المَليـــكُ فَإِنَّمـــا ... قَسَـــمَ الخَلائِـــقَ بَينَنـــا عَلّامُهـــا**

**وَإِذا الأَمانَـــةُ قُسِّـــمَت فـــي مَعشَـــرٍ ... أَوفـــى بِـــأَوفَرِ حَظِّنـــا قَسّـــامُها**

ورث لبيد من أجداده صفات البطولة والأنفة والرغبة في اكتساب المعالي، فهؤلاء الأجداد لم تدنس أعراضهم بعار، ولم تفسد أفعالهم، وكانوا يُحكِّمون العقول ولا يخضعون لأهوائهم، ويوفون بالأمانة ولا يخونون العهود، وهكذا ختم الشاعر معلقته بفخر جماعي يوشك أن يكون نشيدًا قبليًّا بالغ الأثر في النفوس ينشده كل فرد من أفراد قبيلته، ويتغنّون به أمام القبائل الأخرى.

ويرى عمرو بن كلثوم أن المجد ينتقل وراثة من الآباء إلى الأبناء، فكأنه قدر حبته الآلهة لمن تريد، ومن حسن حظ الشاعر أن قبيلته نالت ذلك المجد، فأصبح أفرادها يمتلكون سلطة عليا لا يمتلكها أي إنسان غيرهم، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، الصفحات 80-81):

**وَرِثنـــا مَجـــدَ عَلقَمَـــةَ بـــنِ سَـــيفٍ أَبَـــاحَ لَنـــا حُصـــونَ المَجـــدِ دينـــا**
**وَرِثـــتُ مُهَلهِـــلًا وَالخَيـــرَ مِنـــهُ زُهَيـــرًا نِعـــمَ ذُخـــرُ الـــذاخِرينا**
**وَعَتّابًـــا وَكُلثومًـــا جَميعًـــا بِهِـــم نِلنـــا تُـــراثَ الأَكرَمينـــا**
**وَذا البُـــرَةِ الَّـــذي حُـــدِّثتَ عَنـــهُ بِـــهِ نُحمـــى وَنَحمـــي المُحجَرينـــا**
**وَمِنّـــا قَبلَـــهُ السَّـــاعي كُلَيـــبٌ فَـــأَيُّ المَجـــدِ إِلّا قَـــد وَلِينـــا**

حريّ بمن كان أسلافه أمثال أولئك السادة العظماء: (علقمة بن سيف، ومهلهل، وعتّاب، وكلثوم، وكليب)، أن يفخر ويشعر بالاعتزاز والشموخ، فلا أحد يضاهيه، ولعل توريث المجد والمكانة العالية ليس جديدًا على واقع الشاعر الجاهلي، وإنما يرجع إلى الماضي، ففي الأساطير القديمة كان الإله ينقل إلى ذريته من البشر صفات الألوهية، فكأن العظمة أو الألوهية موجودة في الجينات، ويتم توريثها من جيل إلى جيل، ومن الأمثلة على ذلك أن (نينورتا) حظي بالألوهية؛ لأن أباه (إنليل) كان إلهًا مبجلًا في بلاد وداي الرافدين (الشواف، 1996، صفحة 32، الكتاب الثالث).

وقد نتجه إلى أن سبب توارث المجد يمكن تفسيره من خلال اللاوعي الجمعي، فمن كان أجداده زعماء أو قادة؛ فإنه سيكون مؤهلًا -أكثر من غيره- لالتقاط مؤهلات القيادة والعظمة التي يجود بها اللاوعي الجمعي عبر الحدس، فنراه يتباهى بنفسه كثيرًا، ويتصرف بصورة مختلفة عن الآخرين.

ويوشك الفخر الوارد في معلقة عمرو بن كلثوم أن يكون عبادة دينية يؤديها أفراد القبيلة جميعًا من غير استثناء في معبدهم الأكبر/ القبيلة، فهم يجمعون على تمجيدها؛ لأنها مصدر الخير والقوة.

### 3.2 اللاوعي الجمعي في المدح

لاقى المديح أرضًا خصبة في آداب الشعوب القديمة والحديثة على حد سواء، فقد مال إليه معظم الشعراء، ونظّموا فيه القصائد الكثيرة التي تعدد مآثر الفرد والجماعة، ولا غرو في أن يأخذ غرض المدح شهرة واسعة؛ فالإنسان بطبيعته يميل إلى الثناء ويسعد بألفاظ المديح، والملاحظ أنه قيل في البداية لمجرد الإعجاب الصادق، أو تقديم الشكر والعرفان لشخص ما، ثم أخذ ينحو منحى التزلف والتكسب، فأصبح مهنة تدر الأموال (محمد، د.ت، صفحة 6).

وبتوجيه الأنظار صوب المعلقات يتبين أن الملك حاز مكانة رفيعة عند الشعراء الذين نظروا إليه على أنه خارق، فهم تارة يحشدون القبيلة، ويعمدون إلى القصيدة؛ حتى يتمكنوا منه، كما فعل عمرو بن كلثوم، وتارة أخرى يكثرون من مديحه والثناء عليه، فلا يطيقون فراقه، ويحاولون أن يتلاشوا غضبه ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، كما ظهر في معلقتي: النابغة الذبياني، والحارث بن حلزة.

يُشار إلى أن مكانة الملك في ثقافة الشاعر الجاهلي لم تكن وليدة أفكار الجاهليين، ولكنها انحدرت إليه من موروثات الأقوام السابقة عن طريق اللاوعي الجمعي المسؤول عن توارث الفكر البشري من قوم إلى قوم آخر، وما يثبت ذلك وجود النقوش والألواح الطينية والأختام الأسطورية والرسوم والكتابات والمسلّات التي تحمل إشادة بالآلهة والملوك والقادة، وتكشف عن انتصاراتهم، وتضفي الألقاب والنعوت عليهم.

ففي فكر السومريين كانت الملوكية من المظاهر الإلهية، وكان أول من تقلّد وظيفة الملك في السماء والأرض هو الإله إنليل، ومن أهم شارات الملوكية التي ظهرت محفوظة لدى الإله (آنو) في السماء: التاج، والصولجان، وعصا الرعي (سليمان، 1993، صفحة 28، الجزء 2).

ويتحلى الملك عند الفينيقيين بمزايا محددة تجعله أهلًا لتولي المسؤولية الملقاة على عاتقه، فعليه أولًا أن يكون منحدرًا من عائلة نبيلة أو مقدسة؛ فعرش الملوكية مقدس ومن يقوم عليه يجب أن يكون أشبه بإله تُحترم إرادته (صقر، 1999، الصفحات 48-51).

وفي حضارة وادي النيل كان "ملك مصر نفسه هو أحد الآلهة، وممثل البلاد بين الآلهة..، وهناك نص في تمجيد الملك يعادله بعدد من الآلهة في وقت واحد: إنه (سينا) إله الإدراك، إنه (رع) إله الشمس، إنه (خنوم) خالق البشر على دولاب الخزاف، إنه (باستيث) الإلهة الحامية، إنه (سخمت) إلهة العقاب" (فرانكفورت، 1980، صفحة 82)، وذهب المصريون إلى أن الملك هو الابن الجسدي الذي جاء من صلب إله الشمس (رع) (فرانكفورت، 1980، الصفحات 89-90).

وكان لملك مصر مكانة عظيمة، فقد نظر إليه الولاة بإجلال واحترام، كتب إليه أحدهم: "أنا خادمك والتراب الذي تحت قدميك، والأرض التي تطؤها، وخشب العرش الذي تجلس عليه، والكرسي الذي تضعه تحت رجليك، إنني حافر جوادك، إني أتمرغ سبع مرات في تراب قدمي مولاي الملك شمس السماء" (سليم، 1989، صفحة 54)، وكذلك بدا كل ما في الطبيعة مما يتصل برفاه مصر تحت إمرة الملك فرعون، فهو سيد النسيم العذب، ذلك الهواء المبرّد الذي يهبّ من البحر الأبيض المتوسط؛ فيجعل مصر صالحة للسكنى (فرانكفورت، 1980، صفحة 99).

وفي بلاد الإغريق وصل الملك إلى مرتبة من التقديس والتعظيم، فهناك شاعر أثيني يخاطب أحد الملوك بقوله (هـ.ج، 1965، الصفحات 131-132):

" غيرك من الآلهة يعيشون بعيدًا.. بعيدًا جدًا

أو لعلّهم غير موجودين، أو لا يأبهون بأحوالنا شروى نقير

أمّا أنت، فإنّنا نراك أمامنا

ليس من برونز أو رخام، بل بشخصك أنت

ولذلك نتضرّع إليك قائلين

أنعم علينا أيها الحبيب بالسلام

لأنّك أنت مالكه ومانحه".

وأُنزِل الملوك العبرانيون من الناس منزلة لها صبغة إلهية، كممثلين ليهوه على الأرض وكصورة له، وكان يُسمّى عرش الملك بعرش يهوه، ومن الألقاب التي دُعي بها الملك: (آدوني هاميليخ)؛ أي سيدي، أو ربّي الملك (فريزر، 1979، صفحة 29)، واعتقد الناس في أيام المملكة العبرانية أن للملك قوة هائلة تمكّنه من إلحاق المرض بالناس أو شفائهم (فريزر، 1979، صفحة 32).

وفي الحضارة الهندية كان الملك يُطاع كإله، فإذا ما ارتقى العرش، ولو بعد جناية يقترفها، نُظِر إليه ممثّلًا لمشيئة قدسية وقدرة إلهية، جاء في شريعة (منو): "يجب ألا يُستخفّ بالملك..، وذلك بأن يُقال: إنه إنسان، فالألوهية تتجسّم في صورة الملِك البشرية" (لوبون، 2009، صفحة 306).

ونظر العرب قديمًا إلى الرجل العظيم أو الملك بعين التقدير، فراحوا يقدسونه، ولعل في قصة الأصنام الخمسة: (ود، وسواع، ويغوث، ويعوق، ونسر) خير إشارة إلى هذا المعتقد؛ إذ كانوا قومًا صالحين يقومون بأعمال البر والتقوى، فنحتوا لهم صورهم، وعبدوهم، فالعرب عظّموا ملوكهم تعظيم العبادة، ولا عجب فهم غير مرتبطين بإله واحد، ولا يجمعهم دين واحد، وما يحلّ محلّ كل هذا، هو أواصر القبيلة التي كانت مثال العروة الوثقى بينهم، ولماذا لا يعظّمون سيد القبيلة، ويرفعونه إلى مكان العبادة؟ (حسن ح، 1998، صفحة 174)، ومن مظاهر احتفاء العرب بالملوك: قيامهم ركودًا أمام الملوك كأنهم يقومون للهلال.

وبعد هذه الجولة في حضارات العالم، نستقر إلى أن الموروث القديم ملازم للإنسان مثل ظلّه، ويصعب أن يزيله من عقله؛ لأنه يتعدى القشرة الواعية إلى ما تحتها، ولا يستبعد تأثُّر الشاعر الجاهلي بمن سبقوه، فهو

يختزن أفكارًا ومعتقدات أسطورية، ويضيف عليها من خياله وتجربته الغنية في لحظات الإبداع، فلا اختلاف في نظرته إلى الملك عن نظرات غيره.

فهذا الحارث بن حلزة يمدح المنذر بن ماء السماء جاعلًا إيّاه فوق الجميع، فهو كإله يستحوذ على الدنيا وما فيها، يقول ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 70):

**فَمَلَكنـــــا بِـــــذَلِكَ النـــــاسَ حتـــــى  مَلَـــكَ المُنـــذِرُ بِـــنُ مـــاءِ السَـــماءِ**

**وَهُـــوَ الـــرَبُّ وَالشَـــهيدُ عَلـــى يَـــو  مِ الحَيـــــارَينِ وَالـــــبَلاءُ بَـــــلاءُ**

**مَلِـــــكٌ أَضـــــلَعُ البَرِيَّـــــةِ لا يـــــو  جَـــدُ فيهـــا لِمـــا لَدَيـــهِ كِفـــاءُ**

يستمد الشاعر القوة والبأس من الملك، فالملك الموصوف في الأبيات السابقة لا يضاهيه أحد، ولا يوجد له نظير، فهو يملك زمام أمور البشرية. وفي قوله: (وَهُوَ الرَبُّ) ما يدعّم الفكرة التي تذهب باتجاه ألوهية الملك وتقديسه، وقد يقصد الحارث من وراء استخدام هذه الكلمة استقطاب ممدوحه؛ إذ يبدو أن الجاهليين قد درجوا على نعت ملوكهم بالأرباب، وفي الفكر القديم كان الملوك يُقدَّسون في كثير من الأحيان، ليس فقط بصفتهم رجال دين أو كهنة أو كوسطاء بين العبد وربه، بل أيضًا بوصفهم آلهة وأربابًا قادرين على أن يمنحوا أتباعهم وعبادّهم تلك البركات التي كان يُظنّ أنها تجاوز طاقة البشر الفانين (الشوري، 1996، صفحة 69).

فالملك في فكر الحارث مقدس، ويستحق المديح، ولا غرابة في ذلك؛ لأن الملوك –منذ زمن قديم– احتلّوا "منزلة سامية– ذات جلال ورهبة– في النفوس، يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم" (النعيمي، 1995، صفحة 82).

ثم يلحّ الشاعر على إلصاق صفات الألوهية بالملك، وذلك حين يقول ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 72):

**مَلِـــكٌ مُقسِـــطٌ وَأَفضَـــلُ مَـــن يَـــم  شـــي وَمِـــن دونِ مـــا لَدَيـــهِ الثَنـــاءُ**

**إرمـــــيٌّ بِمثلِـــــهِ جالَـــــتِ الجِـــــنُّ فَآبَـــــــت لِخَصـــــــمِها الإجـــــــلاءُ**

يُعرف الملك بالعدل بين الناس، فلا يظلم البتة، كما يعد أكمل من يمشي على الأرض عقلًا ورأيًا، ويرى الشاعر أن الثناء قليل عليه، وهذا الملك إرميٌّ؛ أي يعود في نسبه إلى إرم عاد، فهو يمتلك تاريخًا طويلًا، ويتصف بالشدة والقوة مثل قوم عاد، وبمثله جالت الجن، والجن في هذا الموضع دهاة الناس وأبطالهم، فيوصف الرجل إذا كان بطلاً بالجني، ومن هنا يجعل الشاعر ممدوحه خارقًا متصلًا بالعالم العلوي.

وفي أبيات أخرى تظهر العلاقة على أكمل وجه بين الملك والإله، يقول الحارث بن حلزة ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، الصفحات 72-73):

**مَـــن لَنـــا عِنـــدَهُ مِـــنَ الخَيـــرِ آيـــا تٌ ثَـــلاثٌ فـــي كُلِّهِـــنَّ القَضـــاءُ**

**آيـــةٌ شـــارِقُ الشَـــقيقَةِ إِذ جـــا وَوا جَميعًـــا لِكُـــلِّ حَـــيٍّ لِـــوَاءُ**

**حَـــولَ قَـــيسٍ مُســـتَلئِمِينَ بِكَـــبشٍ قَرَظِـــيٌّ كَأَنَّـــهُ عَـــبلاءُ**

يمدح الشاعر عمرو بن هند لأنه أغنى قومه، ووقف معهم في الحروب، وتجاوز بهم الخطوب، ثم يشبهه بكبش له قرنان، وهذا التشبيه ناجم عن أثر اللاوعي الجمعي في الإبداع الشعري، فقد قفزت إلى ذهن الشاعر صورة القرنين اللذين يرمزان إلى الإله القمر في طور الهلال، فاستغلّها أفضل استغلال؛ ليُلبس ممدوحه ثوب القداسة.

ومن بين الأساطير القديمة التي تأثّر بها الشاعر أيضًا، ما يوجد في العراق القديم، وتحديدًا في عهد (نرام سين) حفيد سرجون الأكادي، فقد "أظهرت المنحوتات الملك وهو يلبس الخوذة ذات القرنين، وهي خوذة ترمز عادة إلى الإله، وكتب اسمه مسبوقًا بعلامة النجمة، وهي علامة دالة كانت توضع قبل أسماء الآلهة، وفعل الشيء نفسه مؤسس سلالة أور الثالثة" (سليمان، 1993، صفحة 30، الجزء 2).

وقد يكون الشاعر متأثِّرًا بذي القرنين الذي سُمّي بهذا الاسم؛ لأنه كان له غديرتان من شعر يطلقهما، وقد أشبهه جلجامش في ذلك، ففي الصور الباقية حتى اليوم في نقوش كثيرة موزعة بين متاحف العالم الكبرى،

وأهمها موجودة في متحف اللوفر بباريس، يظهر عملاقًا جبارًا، بارز عضلات الذراعين والساقين على أسلوب الفن العراقي القديم. ومن مفرق الشعر فوق جبهته تخرج ضفيرتان غليظتان تستديران بالوجه تشبهان تمام الشبه قرني الكبش الكبير، وتضعان العينين الواسعتين والحاجبين الكثّين في إطار يُشيع الهيبة في النفس (البهبيتي، 1981، الصفحات 168–169).

ولعل التفاف الشعراء حول عمرو بن هند، وكثرة حديثهم عنه، يعود في المقام الأول إلى سطوة هذا الملك وما عُرف عنه من بطش وقوة، فقد أُطلِق عليه لقب المُحرِّق؛ لأنه أحرق مئة من بني تميم، وكان ذلك في يوم (أوارة) باليمامة (ابن منظور، د.ت، صفحة 42، الجزء 10).

ولم يخرج النابغة في مديحه عن موروثه القديم، فمن يتعمق في معلقته يلمس استخدامه لعبارة (أبيت اللعن) في قوله (النابغة الذبياني، د.ت، صفحة 27):

**هــذا الثّنــاءُ، فــإن تَســمَعْ بــه حَسَــناً فلــم أُعــرِّض–أَبَيــتَ اللّعــنَ–بالصَّــفَدِ**

فعبارة "أبيت اللعن" في بيت النابغة السابق، هي رمز للتقرب والتودد، أو هي أشبه بتعويذة سحرية يستخدمها الناس؛ لاتقاء الشر والمخاطر، وقد وظّفها الشاعر في معرض مديحه للملك النعمان بن المنذر، فقد كان للملوك (الأرباب) في الجاهلية تحايا خاصة بهم؛ إذ درج بين الناس قولهم للملوك "أبيت اللعن"، ومعناها" أبيت أيها الملك أن تأتي ما تلعن عليه، واللعن: الإبعاد والطرد من الخير" (علي، 1993، صفحة 223، الجزء 5).

ويبدو أن هذه التحية انتشرت عند الجاهليين كانتشار النار في الهشيم، فهذا عبد المطلب بن هاشم يقول مخاطبًا الملك سيف بن ذي يزن: " أبيت اللعن لقد أتيت بخبر ما أتى بمثله وافد، فلولا هيبة الملك وإجلاله وإعظامه لسألته من بشارته إياي ما ازداد به سرورًا" (الألوسي، د.ت، صفحة 268، الجزء 2).

يُذكر أن أول من حيي بتحية الملوك: (أبيت اللعن) يعرب بن قحطان، ولم تقتصر تحايا الملوك على العرب، وإنما كانت شاملة للبيئات الأخرى، فالعجم كانوا يقولون لملكهم: زه هزار سال؛ المعنى: عش سالمًا ألف عام (علي، 1993، صفحة 223، الجزء 5).

فثقافة تقديم التحايا للملوك المقدسين ليست بدعة جاهلية، إنها ثقافة تعود إلى جوف الماضي، وأفضل الأمثلة على ذلك يمكن أن تؤخذ من الديانة المصرية القديمة، فهذا الكاهن (نس با سفى) يقدّم التحية لرع متودّدًا له ومتقرّبًا منه، يقول: "التحيات لك يا رع في كل شروق لك في الأفق الشرقي للسماء" (الصيفي، 2009، صفحة 56)، وفي نص آخر تُقدَّم التحية للإله الملك أوزير: "التحيات لك أوزير، الكائن الجميل المبرَّأ.. الخارج من السماء، ملك الأرض العظيمة، سيد الغرب وسيد أبيدوس، عظيم السلطان، صاحب تاج (أتف) في أهناسيا. سيد العالم الآخر..، جئت إليك لضرب أعدائك في كل مكان أمام التّاسوع والمجمع الإلهي" (الصيفي، 2009، صفحة 277).

ويفرض اللاوعي الجمعي على النابغة استخدام الرقم مئة في معرض ذكر الصفات الحسنة للملك النعمان بن المنذر، فهذا الرقم يعد رمزًا على التمام والكمال، يقول (النابغة الذبياني، د.ت، صفحة 22):

**الواهِبُ المائَةَ المِعكاءَ زَيَّنَها سَعدانُ توضِحَ في أَوبارِها اللِّبَدِ**

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها يجد النابغة ذاته ضحية حكم متعجّل يقوم على التلفيق والاتهام، ولا يستند إلى أدلة وبراهين موثوقة، فهو ينشد من الملك أن يعيد النظر في هذا الحكم قائلًا (النابغة الذبياني، د.ت، الصفحات 23-25):

**احْكُم كحكمِ فَتَاةِ الحيّ إذْ نَظَرتْ إلى حَمَامٍ سِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ**

**يَحُفُّهُ جَانِبَا نِيقٍ وَتُتْبِعُهُ مِثْلَ الزُّجاجَةِ لم تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ**

**قالَتْ أَلاَ لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إلى حَمَامَتِنَا، ونِصْفُهُ فَقَدِ**

**فَحَسَّبُوهُ فألفَوْهُ كَمَا حَسَبَت تسعًا وتسعينَ لَمْ تَنقُص ولم تَزِدِ**

**فَكَمَّلَـــت مائَـــةً فيهـــا حَمامَتُهـــا وَأَســـرَعَت حِســـبَةً فـــي ذَلِـــكَ العَـــدَدِ**

من الأبيات السابقة تتكشف الجذور الأسطورية لهذا الرقم، فبمجرد أن يذكر الشاعر:(فتاة الحي) يتبادر إلى الذهن زرقاء اليمامة المعروفة التي ضُرب بها المثل في سرعة الحكم ودقته، فالعرب تقول: "أحكم من زرقاء اليمامة" (الميداني، د.ت، صفحة 222، الجزء 1)، جاء في قصتها أنها "كانت قد نظرت إلى حمام يروم الورد وهو في مضيق، فقالت:

**ليـــــــت الحَمـــــــام ليَـــــــهْ إلـــــــــــى حمامتيـــــــــــهْ**

**ونصـــــــــفه قَدِيَـــــــــهْ تَـــــــمّ الحَمـــــــام ميَـــــــهْ**

وكان الحمام ستًا وستين..، فذاك تسع وتسعون، ولها حمامة فتكمل بذلك مئة" (ابن سعيد، 1982، صفحة 53، الجزء 1)، فالشاعر يرغب في أن يكون الملك مثل زرقاء اليمامة في رجاحة الحكم وصوابه.

ولعل خير إثبات على أن هذا الرقم وصل إلى ذهن الشاعر من أغوار اللاوعي الجمعي البعيدة، تكراره بصورة ملحوظة في ثقافات الأمم القديمة، ففي بلاد ما بين النهرين كان العرافون أو الكهنة يشكّلون مجلسًا للدفاع عن الملك؛ إذ يختارون ملكًا بديلًا له في حالات الخطر الشديد أو الكوارث، وكانت الفترة الممنوحة للبديل مئة يوم في العهود الآشورية، يحظى فيها بصلاحيات إدارة شؤون البلاد، وربما كان يُقتل بعدها، وقد ترافقه سيدة من القصر تقوم بدور الملكة، في حين يبقى الملك الحقيقي في قصره منعّمًا يقوم بممارسة الشعائر الدينية، وهذا الطقس يبرز في رسالة من عهد آشور بانيبال، تقول (سليمان، 1993، صفحة 33، الجزء 2):

" دامقي وسيدته من البلاط، وكما هو مناسب، قد أخذوا

على عاتقهم مسؤولية الملك البديل، بدلًا من الملك

(آشور بانيبال) سيدي، وبدلًا من شمش– شوم".

ومن المواطن الأخرى التي يعظّم فيها النابغة النعمان بن المنذر– ملك الحيرة– في معلقته الدالية (النابغة الذبياني، د.ت، الصفحات 20–21):

**فَتِلـــــكَ تُبلِغُنـــــي النُعمـــــانَ إِنَّ لَـــــهُ فَضـلًا عَلـى النـاسِ فـي الأَدنـى وَفـي البَعَـدِ**
**وَلا أَرى فـــاعِلاً فـــي النـــاسِ يُشـــبِهُهُ وَلا أُحاشـــي مِـــنَ الأَقـــوامِ مِـــن أَحَـــدِ**
**إِلّا سُـــــلَيمانَ إِذ قـــــالَ الإِلَـــــهُ لَـــــهُ قُـــمْ فـــي البَرِيَّـــةِ فَاحـــدُدها عَـــنِ الفَنَـــدِ**
**وخَـــيّسِ الجِـــنَّ إِنّـــي قَـــد أَذِنـــتُ لَهُـــم يَبنـــونَ تَـــدمُرَ بِالصُّـــفَّاحِ وَالعَمَـــدِ**

للنعمان فضل كبير على الناس، فخيره شمل الأدنى والبعيد، ولم يُستثنَ منه أحد، ويبدو أنه متفرّد يختلف عن الناس، أو هو يترفّع إلى منزلة النبي سليمان الذي وهبه الله القدرة على التحكم في الجن الذين لم يرفضوا له طلبًا، فقد أمرهم ببناء مدينة تدمر الشهيرة التي تحوي بداخلها أبنية عجيبة؛ فأذعنوا لأوامره، فكأن النعمان لم يكتفِ بتسخير البشر لخدمته، بل سخّر أيضًا الجن وتحكم فيها تمامًا كما فعل النبي سليمان، والواضح أن هدفه من هذا المديح هو الحصول على عفو الملك، وإنهاء العداء الذي تسبب به الوشاة.

كذلك يجعله الشاعر أجود من نهر الفرات في قوله (النابغة الذبياني، د.ت، الصفحات 26–27):

**فَمـــا الفُـــراتُ إذا هـــبَّ الرِّيـــاحُ لـــه ترمـــي غَوارِبُـــه العِبْـــرينِ بالزَّبَـــدِ**
**يمُـــدّهُ كـــلُّ وادٍ مُتْـــرَعٍ لجـــبٍ فيـــه رُكـــامٌ مـــن اليَنبـــوتِ والخَضَـــدِ**
**يظـــلُّ مـــن خوفِـــهِ المـــلاَّحُ مُعتَصِـــمًا بالخَيزُرانَـــة بعـــد الأيـــنِ والنَّجَـــدِ**
**يومـــاً بـــأجوَدَ منـــهُ ســـيْبَ نافِلَـــةٍ ولا يَحـــولُ عطـــاءُ اليـــومِ دونَ غـــدِ**

ومن المعروف أن نهر الفرات يفيض على الناس بالخصب والنماء؛ لذا فإن وصف النعمان به أتى برهانًا على مكانة هذا الملك الرفيعة، فهو مسؤول عن حماية الناس، وإمدادهم بالماء في وقت كانت فيه مصادر المياه شحيحة.

ويمكن القول: إن الربط بين سخاء الملوك ومصادر المياه كالأنهار مخزون في اللاوعي الجمعي، فما جاء به النابغة من مديح للنعمان له ما يشبهه في تاريخ الحضارات القديمة، ففي مصر القديمة عُثر على نصوص في مديح الملك بطليموس الثاني، منها (حسن س، مصر القديمة "من أواخر عهد بطليموس الثاني إلى آخر عهد بطليموس الرابع"، د.ت، صفحة 66، الجزء 15):

" الإله الكامل كثير المحاصيل (من الحبوب)

الإله الكامل رع مصر (أي شمس مصر) وقمر البلاد الأجنبية

الإله الكامل نيل مصر.."

وللنعمان وجهان: أما الأول فهو الوجه السمح البشوش، وذلك حين يطيعه الناس فيقف معهم ويدفع بهم إلى طريق الهداية والرشد، وأما الثاني فوجه غاضب ساخط، يظهر عند عصيان أوامره، فيبدو طاغيًا ينتقم ممن تمردوا على تعاليمه، يقول الشاعر مادحًا الملك في ذلك (النابغة الذبياني، د.ت، صفحة 21):

**فَمَـــن أَطاعَـــكَ فَإِنفَعـــهُ بِطاعَتِـــهِ كَمـــا أَطاعَـــكَ وَادلُهُ عَلـــى الرَّشَـــدِ**

**وَمَـــن عَصـــاكَ فَعاقِبـــهُ مُعاقَبَـــةً تَنهـــى الظَّلُـــومَ وَلا تَقعُـــد عَلـــى ضَـــمَدِ**

إن البيتين السابقين يمثلان خلاصة ما اختزنه اللاوعي الجمعي عن الملك، فمن المعلوم أن الملك يكافئ المحسنين إليه، ويعاقب المتمردين عليه، ومنذ الأزل كانت تُخشى عواقب الملك، فقوانينه نافذة؛ لأنه ممثل الآلهة على الأرض، فالملك هو "السلطة العليا في المملكة وهو الموجه والمدير المدبر لأمورها، وله على أتباعه حقوق، منها: حق التسليم والخضوع والطاعة، فطاعة الملك طاعة واجبة، وله حق جباية الشعب؛ أي أخذ الضرائب منه: ضرائب على الزراعة، وضرائب على التجارة، وحق إعلان النفير والحرب، والامتناع عن دفع حقوق الملك المتفق عليها، والخروج على أمره هو خروج على الحق والقانون" (علي، 1993، صفحة 253، الجزء 5).

والرهبة من الملوك ماثلة في فكر الجاهليين، وقد تشرّبوها من أجدادهم القدماء، فهم كغيرهم ينهلون من الفكر القديم، ولدريد بن الصمة كلمة في تقديس الملوك قالها لقومه بعد هرمه: " أما أول ما أنهاكم عنه، فأنهاكم عن محاربة الملوك؛ فإنهم كالسيل بالليل، لا تدري كيف تأتيه، ولا من أين يأتيك، وإذا دنا منكم الملك واديًا، فاقطعوا بينكم وبينهم واديين، وإن أجدبتم فلا ترعوا حمى الملك، وإن أذنوا لكم؛ فإن من رعاه غانمًا لم يرجع سالمًا" (السجستاني، 1961، صفحة 28).

ومن ثَمَّ فإن الرهبة من النعمان بن المنذر الماثلة في قول النابغة السابق ناجمة عن موروثات قديمة، فالنعمان لُقب بأبي قابوس، وهو قاتل الشاعر عبيد بن الأبرص في يوم بؤسه، وقاتل عدي بن زيد العبادي، وهو غازي قَرْ قِيسياء (ابن سعيد، 1982، صفحة 280، الجزء 1)[1].

وأمثال النعمان كثر في التاريخ، فهناك ملوك اعتادوا الظلم والتجبر وإلحاق الأذى بالذين لا يمتثلون لطلباتهم، ومنهم: الملك (النمرود بن كنعان) الذي حكم بابل فترة طويلة من الزمن، وقيل إنه استمر في ملكه أربعمئة سنة، وكان قد طغا وبغى وتجبّر وعتا، وآثر الحياة الدنيا، وادعى لنفسه الربوبية ( ابن كثير، 1986، صفحة 148).

وكان ملك كسرى (أبرويز بن هرمز) "من أشد الملوك بطشًا، وأنفذهم رأيًا، وأبعدهم غورًا، وبلغ من النجدة والظفر، وجمع الأموال ما لم يتهيأ لملك أكثر منه، ولذلك سمي (أبرويز)، وتفسيره بالعربية: المظفر" (ابن الجوزي، 1995، الصفحات 303-304، الجزء 2).

وأخيرًا، فإن استخدام الشعر لغرض المديح لم يقتصر على ما جاء في المعلقات، ولكنه كان مشتركًا بين البشر، ومحفورًا في لا وعيهم الجمعي، ففي اليونان "نُظّمت أولمبياد بندار في الثناء على رجال فازوا في السباق الرياضي الأوليمبي، فكان الشاعر يشدّ الرحال إلى بلادهم بطلب منهم ليكتب لهم شعرًا يكبّر به

[1] قَرْ قِيسياء: بلدة عند ملتقى الخابور بالفرات، وهي اليوم في سورية قرب بلدة البصيرة.

بطولتهم، ويشهد بنفسه الفرقة الغنائية التي تؤدي هذا الشعر على آلاتها، ويختار هو رئيسها والمشرف على تنظيمها، وينال مكافأته عليه مالًا" (البهبيتي، 1982، صفحة 281).

### 3.3 اللاوعي الجمعي في الحكمة

الحكمة متأصّلة في النفس البشرية، ومتجذّرة في اللاوعي الجمعي، وما يدل على ذلك وجود آلهة متخصصة بالحكمة في تاريخ الحضارات القديمة، فقد عُرف عن (عشتار) البابلية أنها "إلهة للحكمة الأنثوية" (السواح، 2017، صفحة 243). وكذلك يعد (إنكي) إله الحكمة عند السومريين (هووك، 1983، صفحة 23). وفي الميثولوجيا اليونانية تهب (أرتميس) الحكمة للبشر، وكانت ربّة الحكمة والنقاء عندهم تدعى (أثينا) أو (أثيني)، ومثيلتها عند الرومان هي (منيرفا) (شابيرو، 2008، صفحة 49). ومن ألقاب إله القمر في نصوص العرب البائدة في اليمن "صدق وصديق، وحكم وحكيم، وعلم وعليم" (عبد الحكيم، 2012، صفحة 84).

ولم تنفصل الحكمة عن الكتب المقدسة، ففي القرآن الكريم تشديد على أهمية الحكمة، قال تعالى:﴿ يُؤْتِي ٱلْحِكْمَةَ مَن يَشَآءُ ۚ وَمَن يُؤْتَ ٱلْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾ [البقرة: 269]، وترى حكمة الجامعة أن لكل شيء أوانًا، فلا يوجد شيء إلا بأوانه، ولهذا جاء الشتاء في أوانه والربيع في أوانه (عبود ، 1999، الصفحات 97-98).

ويرى يونغ أن العجوز الحكيم نمط أولي أو بدئي، فالحكيم حامل الضوء والعلم، أو هو الروح الخالدة التي تخترق ظلمات الهيولي بوساطة ضوء المعنى (أحمد، 1987، صفحة 28)، وبالنظر إلى المعلقات؛ فإن زهير بن أبي سلمى الذي اقترب من الموروث البدئي، وعاش ثمانين حولًا يعد مثالًا جيدًا لنمط العجوز الحكيم، فهو يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 110):

**سَئِمتُ تَكاليفَ الحَياةِ وَمَن يَعِش ثَمانينَ حَولاً لا أَبا لَكَ يَسأَمِ**

إن حكمة زهير ليست وليدة الطيش أو اللهو، إنها وليدة عجوز حكيم لا فتى عابث، فهذا الشاعر الحكيم أُلقيت على كاهله أحمال قومه الثقيلة، ولم يستطع أن يسقطها أرضًا؛ لأن من واجبه نقل خبراته إلى المجموع، والوصول بهم إلى بر الأمان، وقيادتهم نحو حياة أفضل، وقد يكون إحساسه بالسأم نابعًا من صرامة الالتزام بالحرص على إعادة التوازن المفقود الذي تسببت به الحرب الضروس، فشعاره واضح يتمثل في منح الأمل لمن يحتاجه بالرغم من معاناته الداخلية وتوتره المتفاقم، فمن ينظر إلى القتلى، ويشعر بأحزان الأمهات الثكالى؛ فإنه يتجه إلى الوسائل المتباينة حتى يخفف من الفواجع.

ومن يقرأ أبيات الحكمة الواردة في ختام معلقته، يقف متأملًا طبيعة الكون، والصراع القائم في الحياة بين الخير والشر، والحرب والسلم، والغضب والحلم، ثم يسأل ماذا بعد؟ وعلامَ الخلاف بين الناس؟ فأشعار زهير بن أبي سلمى صالحة لكل زمان ومكان، ولا تقتصر على الجاهليين، بل إنها تؤدي وظيفتها أو دورها في الزمن الحالي، ودائمًا ما يستشهد بها الإنسان المعاصر عندما تحرق جسده الحروب، وهذه سمة الأدب الراقي الذي يولد من رحم اللاوعي الجمعي.

ولبيان أثر اللاوعي الجمعي في شعر الحكمة عند زهير بن أبي سلمى يمكن الوقوف على البيت الآتي (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 110):

**رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ**

فالمقصود في قوله: (رأيت) ليست الرؤية الحقيقية، بل هي الرؤيا التي تتجاوز النظر إلى ما هو أبعد من ذلك، إنها الحدس الذي يزور الفنان المبدع في لحظات اليقظة محمَّلًا بمضامين اللاوعي الجمعي والموروثات القديمة، ويُفهم من بيت الشاعر أن الحياة قسمة ونصيب، والقدر لا رادّ له، والموت حقيقة حتمية، لكنه مجهول الموعد، فهو كالزائر الذي يزور من يشاء من الناس؛ فيحكم عليهم بالفناء، أما من لم يحظوا بزيارته فلهم طول العمر والبقاء.

تلك الثنائية الضدية: البقاء والفناء، كابوس الحرب وحلم السلم، لم تكن جديدة على زهير، إنها محفورة في اللاوعي الإنساني، والحكم التي أبدعها زهير كانت بتأثير واضح من هذه الثنائية التي شغلت باله وبال الجاهليين على حد سواء، ويظهر اعتماده المتكرر على أسلوب الشرط؛ إذ "يبدو فعل الشرط ممثّلًا لتجربة مضت، وجوابه هو نتيجة تلك التجربة السابقة، والصياغة تكاد تشبه صياغة القوانين المعاصرة، الفعل هو الواقعة والجواب هو حكمها، لكن الأحكام هنا ينفذها الأفراد، ولهذا بدأ سيل الحكمة بحديث ذاتي" (العطار، 1982، صفحة 136).

ويتكشّف عمق التجربة، وأمانة الالتزام الاجتماعي والأخلاقي، والصدق مع النفس والآخر في قوله (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 110):

**وَأَعلَمُ ما في اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمِ**

تخترق مادة اللاوعي الجمعي ذهن زهير بن أبي سلمى يوميًّا، وتكون محمّلة بالحكم المستمدة من تجارب الماضي، فيقوم باستغلالها جيدًا وتحويلها إلى أشعار؛ حتى يفيد الجماعة، فالشاعر الحكيم تتقزّم ذاته وتنصهر في الجماعة من أجل أن يعمّ الخير عليها، فكأنه يضحي بذاته في سبيل المجموع، فهو كالشمعة التي تحترق من أجل أن تنير الطريق للآخرين، ويمكن وصفه بالأب الذي لا يتوانى عن تقديم الحكم لأبنائه، والتضحية من أجلهم، وإذا أصابهم مكروه أو رحلوا عن الحياة؛ فإن الفاجعة تلحق به، ويصيبه الانهيار.

ويسرد زهير حكمة تدعو الناس إلى الرفق واللين والمسالمة في تعاملاتهم، فمصانعتهم في أمور كثيرة تبعد الشر وتحمي النفس، يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 110):

**وَمَن لَم يُصانِع في أُمورٍ كَثيرَةٍ يُضَرَّس بِأَنيابٍ وَيوطَأ بِمَنسِمِ**

فمن لم يسامح ويتسم بالحلم والكياسة في تعامله مع الناس؛ قهروه وغلبوه وأذلوه وربما قتلوه كالذي يُضرس بالناب، ويُداس بخف البعير، فالحياة كالوحش المفترس الذي لا سبيل أمام البشر إلا ترويضه، وإلا انتهى

بهم الأمر أن يكونوا مطحونين تحت أنيابه، والظاهر أن الشاعر يلحّ بكل قواه على ضرورة احتراف فن التعامل مع الآخرين؛ إذ يبدو أنه هادٍ لقومه أو رجلٌ محترفٌ فن التنمية البشريّة.

ولا يبتعد بيت زهير بن أبي سلمى عن حكمة قديمة قالها (أحيقار الحكيم)، وهي: "لا تقاوم من كان في أوج قوّته، ولا تناحر النهر في طغيانه" (السواح، د.ت، صفحة 367)، وهذا يثبت أن الأفكار والتجارب تتلاقى بين البشر، فزهير الشاعر الحكيم يفكر كما يفكر (أحيقار الحكيم)، وكذلك كان زهير شاعرًا لامعًا في العصر الجاهلي وعُرف بحكمه المؤثّرة، وبالمثل كان أحيقار "كاتبًا لامعًا وحاملًا لختم الملك سنحاريب، وكان بحكمته ورجاحة عقله مشيرًا لكل بلاد آشور، وعَظُم شأنه جدًا" (السواح، د.ت، صفحة 359).

ومن حكمه أيضًا الدعوة إلى بذل المعروف دائمًا؛ لأنه يصون العرض، ويحفظ الشرف (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 110):

**وَمَـــن يَـــكُ ذا فَضـــلٍ فَيَبخَـــل بِفَضـــلِهِ عَلـــى قَومِـــهِ يُســـتَغنَ عَنـــهُ وَيُـــذمَمِ**

**وَمَـن يَجعَـلِ المَعـروفَ مِـن دونِ عِرضِـهِ يَفِـــرهُ وَمَـــن لا يَتَّـــقِ الشَـــتمَ يُشـــتَمِ**

يتحدث الشاعر عن أهمية العطاء والسخاء والكرم والإنفاق على الأهل والعشيرة، و يحذّر من البخل والأنانية؛ لأنهما يجلبان الوحدة والعزلة والإهمال حتى من ذوي القرابة، ويرى أن الإحسان يجب أن يسدى لمن يستحقه، فالذي يضع الإحسان في غير موضعه؛ سيعض أصابعه ندمًا، وسيلقى الذم والطعن ممن أحسن إليه.

وبتفسير آخر، فإن كل إنسان يستطيع أن يساعد في إحلال السلام، فذلك فضل ومنة منه، ولكنه إذا عزف عن المشاركة في السلام أو أيد الحرب، فلن يؤثر قيد أنملة في مسيرة الجماعة، بل سيستغنون عنه، وسيصفونه بأقبح الأوصاف.

ومن أوفى بعهده لم يلحقه الذم، يقول الشاعر (زهير بن أبي سلمى، الديوان، صفحة 111):

**وَمَــن يــوفِ لا يُــذمَم وَمَــن يُفــضِ قَلبُــهُ إِلـــى مُطمَـــئِنِّ البِـــرِّ لا يَـــتَجَمجَمِ**

فمن يطمئن قلبه إلى البر والصلاح لن يعاني من الحيرة والتردد، فكأن الشاعر يريد أن يقول: إن الشخص الوفي الصالح لن يتردد في الصلح، أو في فعل الخير الذي يقود البشرية نحو حياة أفضل، ويدل الفعل (يفضي) على الرحلة الطويلة والاجتهاد للوصول إلى حالة من السلام النفسي والاستقرار، كذلك يشير إلى العمل الدؤوب المتمثل في تغليب المصالح العامة على الخاصة، وإجبار النفس على التسليم بالواقع الجديد، والقبول بالصلح وإن كان فيه طعم الخسارة لأي طرف من الأطراف المتحاربة.

ويقدّم زهير حكمة يغلّفها التهديد والوعيد لأولئك الذين يأبون الصلح، ويشجعون على الحرب، ويحرّضون على الأخذ بالثأر، بأنه سيأتي يوم من الأيام تذللهم فيه الحرب؛ فيطلبون السلم مكرهين على ذلك؛ لأنهم ذاقوا الويلات والعذاب بسببها (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 111):

**وَمَـــن يَعـــصِ أَطـــرافَ الزُّجـــاجِ فَإِنَّـــهُ يُطيـــعُ العَـــوالي رُكِّبَـــت كُـــلَّ لَهـــذَمِ**[1]

يتكئ الشاعر على عادة جاهلية في هذا البيت، فالجاهليون كانوا يستقبلون العدو إذا أرادوا الصلح بأزجّة الرماح –أي أسافل الرماح– فإن أجابوهم إلى الصلح؛ انتهت الحرب، وإن لم يقبلوا بالصلح؛ قلبوا إليهم الأسنة، وبدأ القتال (الشنتمري، 1980، صفحة 28).

فالسلاح صاحب الكلمة الفصل في المعارك، فمن يعصه عندما لا يكون في وضع الإشهار (وَمَن يَعصِ أَطرافَ الزُجاجِ) يندم ندمًا شديدًا، ولات ساعة مندم! فقوة السلاح تجعل الإنسان مضطرًّا ومذعنًا للقبول بالصلح؛ للهروب من جحيم المعارك، والرجل العاصي الذي يرى أنه قادر على القتال في البداية، سوف يخضع منكسرًا للسلم في النهاية.

ولكن لا يظن المتلقي أن الشاعر يدعو إلى الاستسلام، بل يناضل من أجل السلام، ويبذل جهده لصون حريمه، والذود عن دياره، وحماية أهله (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 111):

[1] الزّجاج: الحديد المركب في أسفل الرمح. واللهذم: السنان الطويل.

**وَمَــن لا يَــذُد عَــن حَوضِــهِ بِسِــلاحِهِ  يُهَــدَّم وَمَــن لا يَظلِــمِ النــاسَ يُظلَــمِ**

تقتضي طبيعة الحياة أن يسعى الإنسان إلى العيش بسلام وأمن واطمئنان، ولكن إذا لم يجد بدًّا من ذلك، فعليه أن يقف شجاعًا في وجه المعتدين؛ لأنه سيواجه مصيرًا مؤلمًا، حين تُهضم حقوقه ويُظلم، فمن لا يردّ الظلم بقوة يقع عليه الظلم، وهذه الحقيقة مختزنة في اللاوعي الجمعي، فمنذ بدء الخليقة انقسم الناس بين ظالم ومظلوم.

ويواصل الشاعر الحكيم تزويد الإنسانية بالحكم الرائعة، ولا ينسى الإنسان المغترب، فيقدّم له الحكم التي تنفعه في غربته، ويدعوه إلى ضرورة التأني وعدم التسرع في اختيار الأصدقاء، فالعدو ثعلب ماكر نهم يكتسي ثوب الصديق؛ كي يخدعه، يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 111):

**وَمَــن يَغتَــرِب يَحسِــب عَــدُوًّا صَــديقَهُ  وَمَــن لا يُكَــرِّم نَفسَــهُ لا يُكَــرَّمِ**

وقد يقصد زهير الإنسان المغترب داخل وطنه، الذي غدره أصدقاؤه داعين أنهم مع السلم، وهم في الحقيقة يدفعون باتجاه الحرب، فهؤلاء يجعلون الوطن جحيمًا، ويحوّلونه رمادًا، ويحاول الشاعر لفت الانتباه إليهم، ويدعو إلى الحذر منهم.

كذلك ينبّه الشاعر إلى أهمية الترفع بالنفس، والإحساس بقيمتها، فالإنسان الذي لا يُكرم نفسه لا يجد من يُكرمه أو يُلقي له بالًا، ومن لا يشعر بقيمته لا أحد يشعر به، وبالتأكيد سيكون فضلة على المجتمع.

ثم يدعو إلى الوضوح وتطهير النفس من الشرور والآثام، فمهما حاول الإنسان إخفاء العيوب والتنكر إلا أنها ستظهر وتنكشف أمام الجميع، يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 111):

**وَمَهمــا تَكُــن عِنــدَ امــرِئٍ مِــن خَليقَــةٍ  وَإِن خالَهــا تَخفــى عَلــى النــاسِ تُعلَــمِ**

ولم يقف شعر الحكمة عند زهير بن أبي سلمى، بل ورد في معلقة عمرو بن كلثوم الذي يرى أن الموت مقدر على الإنسان، ولا مفرّ منه، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 66):

**وَإِنَّـــا سَـــوْفَ تُـــدْرِكُنَا المَنَـــايَا مُقَـــدَّرَةً لَنَـــا وَمُقَدَّرِيْنَـــا**

ويسرد طرفة بن العبد حكمًا رائعة في معلقته؛ إذ يرى أن الاختلاف بين الشحيح والمسرف يكون في الحياة، أما في الموت فهما سيّان، فعلى كل منهما كومتان من تراب فوقهما أحجار صلبة (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 26):

**أرى قبـــرَ نَحّـــامٍ بخيـــلٍ بمالـــه كقبـــر غَـــويٍّ فـــي البَطَالـــةِ مُفسِـــدِ**

**تـــرى جُثـــوَتَينِ مـــن تُـــرابٍ عليهِمـــا صَـــفائِحُ صُـــمٌّ مـــن صـــفيحٍ مُنَضَّـــدِ**

وما ذكره طرفة بن العبد ومن قبله عمرو بن كلثوم، يشبه ما قاله (أوتو – نبشتم) الأب الرحيم الحكيم لجلجامش، فقد رأى أن الموت حق ومقدر على الجميع، فكل الناس سواسية أمامه؛ إذ لا فرق عنده بين عبد وسيد، أو غني وفقير (باقر، 1971، الصفحات 125–126):

"إنّ الموت قاسٍ لا يرحم

متى بنينا بيتًا يقوم إلى الأبد؟

متى ختمنا عقدًا يدوم إلى الأبد؟

وهل يقتسم الأخوة ميراثهم ليبقى إلى آخر الدهر؟

وهل تبقى البغضاء في الأرض إلى الأبد؟

وهل يرتفع النهر ويأتي بالفيضان على الدوام؟

والفراشة لا تكاد تخرج من شرنقتها فترى وجه الشمس حتى يحلّ أجلها

ولم يكن دوام وخلود منذ القدم

ويا ما أعظم الشبه بين النائم والميت

ألا تبدو عليهما هيئة الموت؟

ومن ذا الذي يستطيع أن يميّز العبد من السيد

إذا وافاهما الأجل!".

وما جاء في ملحمة جلجامش– أيضًا– لا يختلف كثيرًا من حيث المضمون والفكرة الرئيسة عن الحكم المذكورة في سفر الجامعة، فلا فرق بين الإنسان الحزين الذي يشقى في حياته، والإنسان السعيد الذي لا يشقى أمام الموت، فالحياة في تعاقب واستمرار ولا تتوقف عند أحد، يقول الجامعة (العهد القديم، سفر الجامعة، 1: 2–5):

" باطل الأباطيل الكلّ باطل

ما الفائدة للإنسان من كلّ تعبه الذي يتعبه تحت الشمس

دور يمضي ودور يجيء والأرض قائمة إلى الأبد

والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق".

فهذه قطوف من الحكم الواردة في شعر المعلقات، وليست هي الوحيدة، إنما يوجد غيرها، ومن الممكن القول: إن الشاعر في العصر الجاهلي يعد قديسًا يحظى بالتبجيل والاحترام في نظر قومه؛ لأنه يهتم بهم، ولا يبخل عليهم بحكمه ونصائحه، ويرشدهم إلى طريق الهداية والنور.

وبعد؛ فإن شعر الحكمة في العصر الجاهلي يعود في جذوره إلى الآداب القديمة، فهناك قصيدة بابلية عنوانها "لأمجدنّ رب الحكمة"، وفي اللغة البابلية "لدلل بعل نيميقي"، والمقصود برب الحكمة أو سيد الحكمة إله بابل (مردوخ)، ويُرجَّح أن بطلها كان أحد الوجهاء أو الأمراء البابليين اسمه (شبسي– مشرى– نرجال)، وتشير خصائصها اللغوية إلى أن زمن تدوينها يرقى إلى العهد الكشي (علي ع، 1971، صفحة 147).

وشعراء المعلقات بتضمينهم الحكم في أشعارهم يقتربون من الملوك والأبطال الأسطوريين الذين لم يبخلوا بالحكم التي قادت مجتمعاتهم نحو الرقي والتقدم، فثمة أسطورة أو ملحمة بابلية تحمل عنوان " أتراحاسيس"، ويَغلُب أن يكون اسم (أتراحاسيس) صفة مركبة تعني: المتناهي في الحكمة، وهي ذاتها صفة لبطل الطوفان (أوتو – نبشتم) (معدّى، 2012، صفحة 143).

وهذا (أنكيدو) أصبح يمتلك الحكمة كما جاء على لسان (شمخة) البغي المقدسة عندما جامعها: "صرت تحوز على الحكمة يا أنكيدو وأصبحت مثل إله" (باقر، 1971، صفحة 59)، فالجنس يجعل الإنسان حكيمًا، ويصيّره مثل الإله. ويُطلق على السيدة العذراء: صوفيا؛ أي حكمة الرّبّ التي صاغها اللوغوس منذ الأزل، ومن ألقابها (مقر الحكمة)، ومنها استمد القديسون حكمتهم، فهي التي أمدت القديس يوحنا بالحكمة والمعرفة، يظهر ذلك من روايته حول انكشاف بصيرته " فقد تم بخارقة من خوارق السيدة العذراء، فبينما كان أمام تمثالها يومًا، يصلّي، وهو ما زال طفلًا، فإذا بالحياة تدب في التمثال، وتخاطبه العذراء قائلة: يوحنا، تعال قبّل شفتي، ولسوف تحل عليك بعد ذلك المعرفة. فتقدّم منها بعد تردد، ثم طبع على شفتيها قبلة، كانت كافية لأن تملأ كيانه حكمة ومعرفة" (السواح، 2017، صفحة 251).

وفي جزيرة ساموس اليونانية ولد( بيثاجوراس) الذي شغل فكره بالآلهة في علياء سمائها، وببصيرته النافذة تعمّق في أسرار الطبيعة الكامنة التي تخفى عن البشر، وكان أول من أخذ على البشر أكل لحم الحيوان، كما كان بحق أول من نطق بالحكمة حين قال: "أيها البشر الفاني لا تدنّسوا أجسادكم بطعام تبغضه الآلهة وبين أيديكم الغلال والفاكهة التي تثقل غصون الأشجار وعناقيد الكروم الناضجة وطيّبات من النباتات تنضجها النار وتحيلها ليّنة شهية. وما تضنّ الطبيعة عليكم باللبن ولا بالشهد الذي يفوح بأريج الزعتر، وحقول الأرض سخيّة تقدّم لكم نتاجها، وغذاؤها الشهي تُزحَمُ به موائدكم دون حاجة إلى ذبح أو سفك دماء" (أوفيد، 1992، صفحة 317).

وكان سليمان متسلطًا على جميع الممالك، من النهر إلى أرض فلسطين، إلى تخوم مصر، أما عن حكمته وعظمته فيقرر الكتاب المقدس أنه أعطيهما بناء على دعائه ربه، وكان رد الرّبّ عليه: "هُوَ ذَا قَدْ فَعَلْتُ حَسَبَ كَلاَمِكَ، هُوَ ذَا أَعْطَيْتُكَ قَلْبًا حَكِيمًا وَمُمَيِّزًا حتى إِنَّهُ لَمْ يَكُنْ مِثْلُكَ قَبْلَكَ وَلاَ يَقُومُ بَعْدَكَ نَظِيرُكَ" (الكتاب المقدس: سفر الملوك، 3:12).

ويجدر التنويه إلى أن "حكمة سليمان تمثلت في ثلاثة آلاف مثل، وشعر حكمي تضمن حديثًا عن الشجر والطير والسمك والدبيب (أي النمل).." (القمني، 2020، صفحة 222)، فحكم سليمان وصلت إلى كل مكان، في الشرق والغرب، وحرص الناس على الاستماع إليها، والأخذ بها.

إن الحكم التي رافقت شعراء المعلقات انطلقت من قعر اللاوعي الجمعي؛ لذلك كانت هي الحكم نفسها التي وظفها الأدباء المعاصرون في أدبهم، مع اختلاف الطريقة أو الأسلوب المتبع في صياغتها، "فهذا شكسبير يربط الحكمة بالتجربة، أو بالأحرى بالمعاناة الإنسانية" (عبود ، 1999، صفحة 98)..، وفي الأدب العربي الحديث احتلت الحكمة مكانة رفيعة، وتسابق الأدباء على إلقاء الحكمة من أفواههم إلى آذان الجماهير التي تتوق إلى سماع ما يهديهم إلى طريق الحق والنور.

### 3.4 اللاوعي الجمعي في وصف الخمر

عرف العرب في جاهليتهم الخمر المعتصرة من الأعناب وثمرات النخيل والشعير، وقد "تصرفوا في أسمائها وكُناها بحسب اللون ودرجة الإسكار والبلاد التي كانت تجلب منها، ومن ذلك أنهم كانوا يسمّون نبيذ الشعير الجعة، ونبيذ العسل البتع، أما المزر فنبيذ الحنطة، والسكركة اسم معرّب لخمر الحبشة" (نصر، 1978، صفحة 328).

ويأتي شعراء المعلقات في مقدمة الشعراء الجاهليين الذين عنوا بالخمر، فهم تحدثوا عن مجالس الشراب بإفاضة، وأبدعوا في رسم صورها، ولم يُغفلوا أي عنصر من عناصرها، فأشاروا إلى الزمان الذي ذهب فيه الشاعر إلى الحانة، ووصفوا الحانة بدقة، وتحدثوا عن الساقي اليهودي، أو العبادي، أو النبطي، وتطرقوا

إلـى السـاقية مشـيدين بحسـنها وجمالهـا وعذوبـة صـوتها، ولـم يتركـوا آنيـة الشـراب مـن الدواسـق والقـداح والقـازوزات، وأيضًـا تفننـوا فـي وصـف الخمـر ذاتهـا وطريقـة وصـولها إلـى الحانـة (عبـد الـرحمن، 2013، صفحة 67).

ويعود سبب ولع شعراء المعلقات بها إلى أنها كانت مصدر لذتهم، وبها تخلصوا من فراغهم الطويل الممل، كذلك كـانوا يشـربونها لأنهـا تزيـدهم جـرأة وحماسـة فـي الحـروب، ومـا يتطلـب الإشـارة إليـه أن الباحـث فـي أشعارهم يجد صورها مكرورة لديهم، فهناك تشابه واضح بينهم؛ حتى يكاد المرء يكتفي بدراسة الخمر عند شـاعر واحـد، وهـذا يؤكـد ارتباطهـا بأصـول شـعائرية قديمـة وصـلت إلـى الشـاعر الجـاهلي مـن اللاوعـي الجمعي.

فالخمور – بأنواعها المختلفة– غدت جزءًا لا يتجزأ من الشاعر الجاهلي، فعندما يشربها تتغلغل في جسده الداخلي، وتسري في عروقه، وتختلط بدمه، وبوجودها يمارس حياته الطبيعية، وبغيابها تضحي الدنيا أمامه سوداء قاتمـة تبعث علـى اليأس، فكأنهـا تنقلـه مـن عـالم متعثر مملوء بـالهموم إلـى عـالم صـاخب بالحيـاة والنشاط خالٍ من الأسى والأحزان.

وثمـة قضـية مهمـة تستحق الإشـارة إليها، تتمثل فـي علاقـة الإبداع بحالـة الثمالـة، فأصـحاب المعلقات آمنوا بدور الخمر في كتابة الأعمال الشعرية الخالدة، فهي تعمل على تخفيض مستوى الوعي الإنساني رويدًا رويـدًا وصـولا بـه إلـى أدنـى الـدرجات عندئـذٍ يظهـر دور اللاوعـي الجمعـي؛ إذ يُـدخِل المبـدع إلـى أسـرار الطبيعـة المكنونـة، ويعرض أمامـه مجموعـة من الأنمـاط الأوليـة التـي تثري القصـائد، وتجعلها صـالحة لكل زمان ومكان.

وظلت الخمر مصدر إلهام الشعراء القدماء والمحدثين، وكانت الشراب المفضل عند معظمهم، فهم كانوا يتجهون إليها عندما يشعرون بصعوبة النظم، فحين طلب عبد الملك بن مروان من أرطأة بن سهية أن

يقول شعرًا، ردّ عليه الأخير: "كيف أقول وأنا ما أشرب، ولا أطرب، ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه" (ابن قتيبة، 1985، صفحة 31).

فهذا طرفة بن العبد لا يفارق الحوانيت، فلا يشعر بالراحة إلا فيها، فهو سيدٌ لاهٍ مدمن على تناول الخمور، يقول (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 24):

**فَـــإن تبغِنـــي فِـــي حلقَـــةِ القَـــوْمِ تَلْقِنِـــي وَإِنْ تَقتَنِـــصني فِـــي الحَوَانِيْـــتِ تَصْـــطَدِ**

**نَـــــدامايَ بـــــيضٌ كَـــــالنُجومِ وَقَينَـــــةٌ تَـــــروحُ عَلَينـــــا بَـــــينَ بُـــــردٍ وَمَجسَـــــدِ[1]**

**رَحيـــبٌ قِطـــابُ الجَيـــبِ مِنهـــا رَقيقَـــةٌ بِجَـــسّ النَـــدامى بَضَّـــةُ المُتَجَـــرَّدِ[2]**

**إِذا نَحـــنُ قُلنـــا: أَســـمِعينا اِنبَـــرَت لَنـــا عَلـــى رِســـلِها مَطروقَـــةً لَـــم تَشَـــدَّدِ[3]**

يتصدر طرفة حلقات القوم؛ لأنه قائد بالفطرة، ويحظى باحترام الأفراد، وله مكانة اجتماعية عالية، ويلهو ويستمتع بأوقاته مع ندامى بيض، توجد أمامهم قينة بثيابها الزاهية المصبوغة بالزعفران، وهي تتصف بنعومة بدنها ورقة جلدها، ولها جيب واسع يُدخِل فيه الشاربون أيديهم للمسها، وإذا طلبوا منها الغناء؛ فإنها لا تردّ طلبهم.

ويبلغ إقباله على الخمر مبلغًا كبيرًا عندما يضحي بأمواله من أجلها، فهو يحرص على إشباع لذاته، ويضعها فوق كل اعتبار، يقول (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 25):

**وَمـــا زالَ تَشـــرابي الخُمـــورَ وَلَـــذَّتي وَبَيعـــي وَإِنفـــاقي طَريفـــي وَمُتلَـــدي**

فيشير قوله: (وما زال) إلى استمراره في شرب الخمر، ولعل اهتمامه المبالغ بها دليل على قدسيتها، فهي تقربه من الآلهة، وتجعله صنوًا لها، وهذا الاعتقاد وصل إليه من الموروث الديني القديم عبر اللاوعي

[1] القينة: الفتاة المغنية. البُرد: ضرب من الثياب، وكذلك المجسد.

[2] الرحيب: الواسع. القطاب: أعلى الجيب. البضّة: الرقيقة الناعمة.

[3] المطروقة: الهادئة في أدائها.

الجمعي المشترك، فالخمر شراب إلهي مقدس يحلّ في الشخص الذي تصطفيه الآلهة، ويحظى برضاها؛ ولذلك فالشاعر عندما يحصل عليها يكثر منها، حتى لا يكاد يفارقها؛ لأنه يرى أن هذه الفرصة لن تتكرر.

إن ما سبق يفسر الجهد المضاعف الذي بذله طرفة في سبيل الحصول على الخمر، فلم يكن الظفر بها أمرًا سهلًا، فعندما يضحي الشاعر القديم بالمال الذي يجنيه بشقّ الأنفس من أجلها، إنما يضحي بنفسه وطاقته لأمر عظيم.

ويقدّم عنترة إبداعًا جميلًا في وصف الخمر، لا يبتعد عما أبدعه طرفة في الأبيات السابقة، إذ يقول (عنترة بن شداد، 1964، الصفحات 205-206):

**وَلَقَـــد شَـــرِبتُ مِـــنَ المُدامَـــةِ بَعـــدَما رَكَـــدَ الهَـــواجِرُ بِالمَشـــوفِ المُعلَـــمِ**

**بِزُجاجَـــــةٍ صَـــــفراءَ ذاتِ أَسِـــــرَّةٍ قُرِنَـــت بِـــأَزهَرَ فـــي الشِّـــمالِ مُفَـــدَّمِ**

**فَـــإِذا شَـــرِبتُ فَـــإِنَّني مُســـتَهلِكٌ مـــالي وَعِرضـــي وافِـــرٌ لَـــم يُكلَـــمِ**

فعنترة يقبل على شراء الخمر الثمينة المعتّقة التي دام حبسها زمنًا طويلًا بالدينار المجلو المنقوش، وتكون موجودة في إبريق أبيض مسدود الفم بخرقة من قماش، ثم تُصبّ في زجاجة صفراء، بعد ذلك يشربها الشاعر الذي يتباهى بسكره، ويعتقد أنها تحمله على محامد الأخلاق، وتكفّه عن المثالب، فالخمر في العصر الجاهلي "كانت من أهم مظاهر الرجل النبيل الذي يحقق ما لا يستطيعه غيره" (ناصف، 1981، صفحة 134).

وليست الخمر من مظاهر القوة والنبل في العصر الجاهلي وحده، بل كانت كذلك في موروثات الأمم القديمة التي حثّت على شربها باستمرار، ففي ملحمة جلجامش يتضح ذلك (السواح، 2017، صفحة 279):

"كل الخبز يا أنكيدو

عماد الحياة هو

وخذ الشراب القوي فهو عادة أهل البلاد".

ولعل لون آنية الشراب الأصفر وصل إلى الشاعر بأثر من اللاوعي الجمعي، فقد شُربت الخمر قديمًا بأقداح ذهبية، واللون الذهبي أحد درجات اللون الأصفر، يؤكد ذلك النص الآتي: " تعالي يا إلهة الحب وصُبِّي برِقَّةٍ من الأقداح الذهبية الرحيق المخلوط الذي سنتناوله في لَهْوِنا" (ويلكنز، د.ت، صفحة 234).

وإذا كانت الأقداح التي تُشرب بها الخمور مطلية بالذهب الثمين، فهذا يثبت أن الخمر لا تقدر بثمن رخيص عند الجاهليين، بل هي من أنفس النفائس في معتقداتهم، وبلا شك، فإن من يحوزها هو الرجل المميز ذو المنزلة الرفيعة.

ويعد الأعشى أشعر شعراء الجاهلية في موضوع الخمر، فهو إمامهم الذي يدينون إليه بالولاء، ومن يولّي وجهه شطر ديوانه يرى دقّة وصفه لها، فتراه يغرق في الحديث عنها، وعن خمارها، وسقاتها، وحانوتها، وأوانيها، والساقية أو الساقي، والكؤوس، وما يصاحبها من أهازيج وغناء، فإذا ذُكر اسم الأعشى تقفز إلى الذهن مباشرة الخمور.

ويُرجَّح أن تكون الخمر سبب عدول الأعشى عن الإسلام، إذ لم يهتم بتحريم الإسلام الزنا والربا، ولكنه جزع أشد الجزع حين علم أنّه يُحرّم الخمر (الديك، 2013، صفحة 186)، فحين عُرض عليه ترك الخمر، قال: "أوَّهْ أرْجع إلى صُبَابةٍ قد بقيت لي في المهراس، فأشربها" (الأصفهاني، 2008، صفحة 93، الجزء 9).

فكأن الخمور أصنام أو أوثان يعكف الشاعر على عبادتها، فمن شعره يتضح مدى قداستها، وهذه الإطالة في الحديث عنها ليست من فراغ، فقد تكون تعويضًا عن القحل والموت، إذ تعمل على إرواء الجسد، وبعث الحياة فيه.

وفي معلقته وصف دقيق لشرب الخمر، يقول (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، صفحة 59):

**وَقَـــد غَـــدَوتُ إِلـــى الحَـــانُوتِ يَتبَعُنـــي  شـــاوٍ مِشَـــلٌّ شَـــلولٌ شُلشُـــلٌ شَـــوِلُ**

**فـــي فِتيَـــةٍ كَسُـــيوفِ الهِنـــدِ قَـــد عَلِمـــوا  أَن لَـــيسَ يَـــدفَعُ عَـــن ذي الحيلَـــةِ الحِيَـــلُ**

**نـــــازَعتُهُم قُضُـــــبَ الرَيحـــــانِ مُتَّكِئًـــــا  وَقَهـــــوَةً مُـــــزَّةً راوُوقُهـــــا خَضِـــــلُ**

**لا يَســـــتَفيقونَ مِنهـــــا وَهـــــيَ راهِنَـــــةٌ  إِلّا بِهـــــاتِ وَإِن عَلَّـــــوا وَإِن نَهِلـــــوا**

**يَســـعى بِهـــا ذو زُجاجـــاتٍ لَـــهُ نُطَـــفٌ  مُقَلِّـــصٌ أَســـفَلَ السِـــربالِ مُعتَمِـــلُ**

**وَمُســـــتَجيبٍ تَخـــــالُ الصَّـــــنجَ يَســـــمَعُهُ  إِذا تُرَجِّـــــعُ فيـــــهِ القَينَـــــةُ الفُضُـــــلُ**

**مِـــن كُـــلِّ ذَلِـــكَ يَـــومٌ قَـــد لَهَـــوتُ بِـــهِ  وَفـــي التَجـــارِبِ طـــولُ اللَهـــوِ وَالغَـــزَلُ**

فالشاعر يتجه إلى الحانوت بصحبة نديمه النشيط، ثم يجلسان معًا برفقة فتية أبطال حول مائدة الشراب، ويقدّم لهم الساقي الشراب المسكر، فيشربون بلا توقف، ويثملون، ولعل هذا المشهد الذي صوّره الأعشى جاء بتأثير من اللاوعي الجمعي، فما فعله يشبه ما ورد في أسطورة (إنكي) و(إنانا)، فقد طلب إله الحكمة (إنكي) من خادمه (أيسموند) أن يقدّم البيرة (لإنانا) في أكواب مقدسة، تقول الأسطورة (السواح، د.ت، الصفحات 222–223):

" إنكي إله الحكمة الذي يعرف كلّ شيء

نادى خادمه أيسموند

هلمّ إليّ يا معيني

إنّ الفتاة الشابة على وشك دخول الإبسو

وعندما تدخل إنانا إلى الهيكل المقدس

قدِّم إليها كعك الزبدة لتأكل

وهب لها ماءً باردًا لتشرب

وقدِّم إليها البيرة عند تمثال الأسد

عاملها كندٍ لنا وُلِد

وحيّها عند المائدة المقدسة، مائدة السماء".

هناك طقسٌ دينيٌّ يلوح في الأفق، فالشاعر المقدس يقترب من الإله (إنكي) في الأسطورة، والساقي الذي يقدّم الشراب لمن في الحانة يشبه الخادم أيسموند، أما رفيق الشاعر الذي يتصف بخفة الحركة فيظهر مثل (إنانا) المدعوّة إلى مائدة الشراب.

وعند متابعة قراءة ما في الأسطورة يتضح أن (إنكي) تناول الشراب مع (إنانا) بإفراط، ثم راح يعطيها النواميس المقدسة واحدًا إثر الآخر، فأصبحت إلهة مقدسة، مثلما حاز الرفيق المقرب ومن معه صفة القداسة؛ لأنهم تناولوا الشراب مع الشاعر المقدس (السواح، د.ت، صفحة 223):

إنكي وإنانا شربا البيرة معًا،

شربا مزيدًا من البيرة،

شربا مزيدًا ومزيدًا من البيرة معًا.

بأكواب أوراش، أم الأرض،

تبادلا الأنخاب وبارى كل منها الآخر.

ثم قال إنكي وهو يرفع نخب إنانا:

باسم قدرتي، باسم هيكلي المقدس

سأعطي ابنتي إنانا ناموس الكهنوت وناموس الألوهية

أعطيها ناموس التاج النبيل الدائم، وناموس عرش الملوكية

فأجابت إنانا: أنا أقبل بهم".

وبالعودة إلى أبيات الأعشى، فإن القارئ يجد نفسه أمام شريط سينمائي أو فيلم مصور يعجّ بالحركة، وهذا ليس غريبًا، "فأبرز سمة للصورة الجاهلية هي الحركة، فكل شيء في التصوير الجاهلي يكاد يظهر متحرّكًا" (عبد الرحمن، 2013، صفحة 208)، فهناك أشخاص يتبادلون الأحاديث الظريفة بينهم، ويشربون الخمر دون سأم أو توقّف، وإذا تأخر الساقي عن إمدادهم بالكؤوس؛ هتفوا إليه بضرورة الإسراع في إحضارها: (هاتِ)، ويبدو الساقي غلامًا شابًّا يرتدي قميصًا قصيرًا، ويعلق في أذنه أقراطًا مزينة باللآلئ، ويتحرك بخفة وسرعة، ولا تخلو الأجواء من عنصر الموسيقى، ذلك يتضح بوجود آلة العود، والقينة المغنية التي تصدح بصوتها الجميل، ومن ورائها نساء يرفلن في شفيف الثياب، ويحملن قرب الخمر الصغيرة على أعجازهنّ متمايلات في دل وجمال، ولم يفوّت الشاعر على نفسه فرصة الاستمتاع بهذه الأوقات.

أما لبيد بن ربيعة فإن ندماءه كانوا كرامًا، وكثيرة هي الليالي اللذيذة التي احتسى الخمر فيها بصحبتهم، يقول (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، الصفحات 175-176):

**بَــل أَنــتِ لا تَــدرينَ كَــم مِــن لَيلَــةٍ طَلــقٍ لَذيــذٍ لَهوُهــا وَنِــدامُها**
**قَــد بِــتُّ ســامِرَها، وَغايَــةُ تــاجِرٍ وافَيــتُ إِذ رُفِعَــت وَعَــزَّ مُــدامُها**
**أُغلــي السِّــباءَ بِكُــلِّ أَدكَــنَ عــاتِقٍ أَو جَونَــةٍ قُــدِحَت وَفُــضَّ خِتامُهــا**
**وَصَــبوحِ صــافِيَةٍ وَجَــذبِ كَرينَــةٍ بِمُــوَتَّرٍ تَأتالُــهُ إِبهامُهــا**
**بــادَرتُ حاجَتَهــا الــدَّجاجَ بِسُــحرَةٍ لِأُعَــلَّ مِنهــا حــينَ هَــبَّ نِيامُهــا**

ويتحدث لبيد عن مكانته بين أصحابه، فهو من يقود الحديث في ليالي السمر، ويبدو جوادًا لاشترائه الخمر عندما تصل أسعارها إلى ذروة ارتفاعها، فلا يقصّر بالحصول على كل خابية سوداء قد فُضّ ختامها، ومن الجلي أن الشاعر لم يشرب الخمر باستعجال، بل كان يستمتع مع كل رشفة يرتشفها من الأقداح، وما يزيد لياليه بهجة تلك الجارية التي تتقن العزف على العود، وظل على هذه الحال يشرب الخمر حتى قبل صياح الديكة.

وتأويل اصطفاء اللون الأسود كلون مميز للخوابي النفيسة، هو أن الخوابي السوداء تحجب الخمر بداخلها، وبذلك تحجب الأمل والحياة عن الناظرين، وعندما تُصبّ الخمر تتكشف أمام الأعين، فيشرع الأمل يدبّ في النفوس، وتعود إليها الحياة من جديد، فكأن الحياة تخرج من رحم الموت، فالفرج يأتي بعد الضيق.

ومن المهم التركيز على تسمية الخمر بالصبوح في قول لبيد: "وَصَبوحِ صافِيَةٍ"، وهذا الاسم ناجم عن أثر اللاوعي الجمعي في الشاعر عند الإبداع، فهو مرتبط بنجمة الصباح (الزهرة): كوكب الحسن والجمال، وراعية الخصب والخمر (أحمد، 1987، صفحة 189)، و"قد اشتهرت الزهرة بعبادتها وانتشرت في أقطار الأرض وشاعت بين الأمم القديمة كل الشيوع، وكانت كل الأمم تقيم لها المعابد وتنحت لها التماثيل، وسبق لبابل أن مثلتها– وهي عشتار الساميين– امرأة حسناء عارية إلا أن صورتها هذه لم تقتصر على بابل بل عمّت العراق القديم وسورية وفينيقية وفلسطين" (الحوت، 1955، صفحة 88).

وهي العزى التي كانت أعظم الأصنام عند قريش، فكانوا يزورونها، ويهدون لها، يقول ابن الكلبي: "فأما العزى، فكانت قريش تخصّها دون غيرها بالزيارة والهديّة، وذلك فيما أظن لقربها منها" ( ابن الكلبي، 1995، صفحة 27)، وكذلك أقسموا بها، وتسمّوا بها، وزعموا أنها من بنات الله، يقول تعالى: ﴿ أَفَرَءَيْتُمُ ٱللَّٰتَ وَٱلْعُزَّىٰ ﴿١٩﴾ وَمَنَوٰةَ ٱلثَّالِثَةَ ٱلْأُخْرَىٰٓ ﴿٢٠﴾ أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلْأُنثَىٰ ﴿٢١﴾ تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ ﴿٢٢﴾ إِنْ هِىَ إِلَّآ أَسْمَآءٌ سَمَّيْتُمُوهَآ أَنتُمْ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَٰنٍ ۚ إِن يَتَّبِعُونَ إِلَّا ٱلظَّنَّ وَمَا تَهْوَى ٱلْأَنفُسُ ۖ وَلَقَدْ جَآءَهُم مِّن رَّبِّهِمُ ٱلْهُدَىٰٓ ﴿٢٣﴾ ﴾[النجم:19–23].

ولعل قصة الملكين هاروت وماروت تُبين بدقة علاقة الخمر بالزهرة، فالخمور تسلب العقول وتجعل الإنسان منشغلا بالنشوة واللذة لا شيء آخر سواهما، وكذلك الزهرة تتمتع بجمال يفقد العقول القدرة على التركيز، وتتلخص قصة الملكين فيما يلي: " لما وقع الناس من بعد آدم في الضلال، شرعت الملائكة تطعن في أعمالهم، فأراد الله أن يبتلي الملائكة أنفسهم، فأمرهم باختيار ملكين من أعظم الملائكة علمًا

وزهدًا وديانةً، فاختاروا هاروت وماروت، واهبطا إلى الأرض بعد أن رُكّبت بهما شهوات الإنس، وأُمرا أن يعبدا الله ولا يشركا به أحدًا، ونُهيا عن قتل النفس والزنا وشرب الخمر، وغير ذلك من المعصيات، وفي الأرض عرضت لهما امرأة (وهي الزهرة وبالنبطية تسمى بيدخت) جميلة كالزهرة بين الكواكب، فغلبت عليهما الشهوة، فأقبلا عليها وراوداها، فأبت إلا أن يكونا على أمرها ودينها، وأخرجت لهما صنمًا يعبدانه ويسجدان له. فامتنعا، وصبرا ردحًا ثمّ أتياها وراوداها على نفسها فأبت ثانية، واشترطت عليهما إحدى ثلاث: إما عبادة الصنم، أو قتل النفس، أو شرب الخمر. ثمّ احتدمت بهما الشهوة فآثرا أهون المطاليب وهو شرب الخمر، فسقتهما حتى إذا أخذت الخمر منهما وقعا بالزهرة" (الحوت، 1955، الصفحات 89-90).

ويتلذذ عمرو بن كلثوم بشرب الخمر التي تمده بالخيال الإيجابي، ويعيش لحظته الحاضرة دون تفكير في المستقبل أو عودة إلى الماضي، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 64):

**أَلا هُبّي بِصَحنِكِ فَاصبَحينا وَلا تُبقي خُمورَ الأَندَرينا**

يطلب الشاعر من الساقية أن تستفيق من نومها، وتجود بالخمور على رفاقه، فالساقية –هنا– تهب اللذة والحياة، أو تكون دالًا على بدء زمن يمتلئ بالخير، واختيارها تحديدًا لتقديم الخمور ليس محض صدفة، ولكنه يعود إلى مأثورات قديمة انتقلت إلى الشاعر عبر اللاوعي الجمعي، ففي مدينة أوروك القديمة عُثر على عقد من الأحجار الكريمة، وقد حمل أحد الأحجار النقش الآتي: (كوباتوم لوكور شو–سين)، ومعناه أن (كوباتوم لوكور) هي ساقية مكرّسة لخدمة الإله الملك (شو– سين)، وتنشد هذه الساقية نشيدًا تقول فيه: "عذب يا إلهي هو شراب الساقية" (الشواف، 1996، صفحة 176، الكتاب الأول).

ومثلما لجأ لبيد بن ربيعة إلى تسمية الخمر بالصبوح، ها هو ذا عمرو بن كلثوم يلجأ إلى الفعل (اصبحينا) في حديثه عن الخمر، وفي تكرار استخدام هذا المصطلح ومشتقاته دلالة على أنه متجذر في لا وعي الجاهليين، وفيه إثبات على أن الجاهليين كانوا يمكثون بشرب الخمر إلى ما قبل شروق الشمس، "ولعل

الكأس في هذه الفترة تكون آخر ما يعاقره الشاعر قبل أن ينصرف، كأنه أدى الطقس الذي فرضته الزهرة منذ قديم" (زكي، 1981، الصفحات 116–117، عدد 3).

ويمكن الاستشهاد بهذا البيت الذي بدأت به معلقة عمرو بن كلثوم لإثبات ارتباط الشعر في بداياته بالرقص والغناء والخمر، فالشعراء القدماء كانوا يطربون على صوت المرأة وعزفها المتناغم، ويطلبون منها أن تقدّم لهم الخمر/ الصبوح، وتؤدي رقصتها المتوارثة، فيبدأ الشعر ينهال عليهم ويبدعون أعمالًا رائعة، ففي مدن الإغريق القديمة كان إلهام الشعر مرتبطًا بالنبيذ والغناء، فقد نشأ عن جلسات الشراب القديمة أرقى الأشعار، وأفضل مثال على ذلك أشعار هوراس الرائعة (ويلكنز، د.ت، صفحة 226).

وفي قوله (عمرو بن كلثوم، 1996، الصفحات 64–65):

**مُشَعشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فيها إذا ما الماءُ خالَطَها سَخينا**

**تَجورُ بِذي اللُبانَةِ عَن هَواهُ إذا ما ذاقَها حتى يَلينا**

تبدو الخمر شديدة الحُمرة بدليل استخدامه مفردة الحصّ؛ أي "الورس نبت له نوّار أحمر يشبه الزعفران" (الزوزني، 1992، صفحة 113)، ولعل تركيز الشاعر على شدّة حمرتها منبعث من رواسب أسطورية قديمة قابعة في اللاوعي الجمعي، فقد كانت الخمر قديمًا دم الإله، تُشرب في أعياده المقدسة، وما زالت "تُشرب في ممارسات دينية تعيش حتى الآن ممثلة لدم الإله في الأعياد التي تحيي ذكرى موته، ومن لا يشربها بهذه الصفة لا يعد من المؤمنين" (البطل، 1981، صفحة 75).

وتزداد قدسية المقدمة الطللية في المعلقة عندما يجعل الشاعر الخمر ممزوجة بالماء الحار المنقّى من الشوائب، وبذلك يلتقي المقدسان معًا: (الخمر والماء) اللذان يرتبطان بالحياة والوجود وخلق الكون، فتغدو الحياة جميلة في عيون الشارب الثمل الذي يعيش عالمًا خاصًا يعجّ باللهو والمرح.

ويمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك بالقول: إن مزج الخمر بالماء يعدّ طقسًا من طقوس الاستسقاء التي مارسها القدماء، فكأنهم عندما يمزجون الماء بدم الإله/ الخمر يطلبون منه أن يعمّ الخير على الأرض، وأن تجود السحب بقطرات الماء الكثيرة.

وقد انتقل مزج الخمر بالماء إلى الشاعر الجاهلي من موروث قديم، فاحتساء الخمر الممزوجة بالماء كانت عادة منتشرة في بلدان العالم القديم، فقد مارسها الإغريق في مدنهم، ولم تقتصر ممارستها على طبقة دون الأخرى، بل شملت طبقات المجتمع كافة من رجال ونساء (ويلكنز، د.ت، صفحة 102). وفي سفر الأمثال من الإصحاح التاسع ما يؤيد وجود الخمر الممزوجة: "الحكمة بنت بيتها، نحتت أعمدتها السبعة. ذبحت ذبحها، مزجت خمرها، أيضا رتبت مائدتها. أرسلت جواريها تنادي على ظهور أعالي المدينة. من هو جاهل فَلِيَمِلْ إلى هنا، والناقص الفهم قالت له: هلمّوا كلوا من طعامي، واشربوا من الخمر التي مزجتها" (الكتاب المقدس: العهد القديم، سفر الأمثال، 9: 1-5).

ويدرك الشاعر أن الموت قادم لا محالة، ويعي جيدًا أن الوسيلة المناسبة لتجاوز التفكير به؛ تتمثل في شرب الخمر المسؤولة عن الوصول إلى اللذة والنشوة، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 66):

**وَكَـــأسٍ قَـــد شَـــرِبتُ بِبَعلَبَـــكٍّ وَأُخـــرى فـــي دِمَشـــقَ وَقاصِـــرينا**

..

**وَإِنّـــا سَـــوفَ تُـــدرِكُنا المَنايـــاَ مُقَـــدَّرَةً لَنـــا وَمُقَـــدَّرينا**

فالشاعر يشرب كؤوس الخمر أينما حلّ وارتحل، ووقوفًا على ذكره لمدينة دمشق فمعناها "شراب الدم" (عبد الحكيم، 2012، صفحة 56). أما قاصرين، فهي بلدة بسورية راجت فيها تجارة الخمور قديمًا. وهناك إشارة واضحة لعلاقة مدينة بعلبك بالخمر، فقد "ارتبطت بعلبك بالاحتفالات السنوية الماجنة، بعيد قيامة الإله الممزق (أدونيس)، ثم (ديونيسيوس) خلال حكم اليونان، وأخيرًا (باخوس) بعد مجيء الرومان، وكانت الاحتفالات تُقام في السهول الممتدّة حول بعلبك حيث الكروم والخمر التي أسكرت الناس وثنيات السهول الخصيبة" (عبد الحكيم، 2012، صفحة 51).

فشرب الخمر عند عمرو بن كلثوم أشبه بعبادة مفروضة يؤديها كل يوم وفي أماكن مقدسة، ولا يمكن أن يفوته فرض من فروضها، وإلا سيشعر بتأنيب الضمير، فهي وسيلته لاسترضاء الآلهة، والخلاص من الشقاء والمعاناة الناشئة من التفكير في مصير الإنسان والكون.

وهذه الوسيلة التي لجأ إليها عمرو بن كلثوم في محاولة الخلاص من متاعب الحياة والكون جاءت إليه من أعماق اللاوعي الكوني، فها هم سكان الشرق الأدنى القديم يصنعون خمرهم المعروف بالجعة أو العرقي من ثمار النخيل، فكانوا يشربون ويسكرون، وكانت قرى بأسرها تشرب وتسكر وتنام كلما خيّم الليل؛ وذلك مخافة الانزلاق والتفكير في معميات الحياة والموت والفناء (عبد الحكيم، 2012، صفحة 53).

إن إلحاح عمرو بن كلثوم على ذكر الخمر، وشرائها للندماء، وحثّهم على شربها، يعود –في الأصل– إلى موروث قديم، فالإله (ديونيسيوس) اكتشف زراعة الكرمة، وصنع منها الخمر، ثم علّم الناس شربها، وأقنعهم بها (السواح، 2017، صفحة 332).

وبالمحصّلة، فإن خمريات الشاعر العربي القديم قد لا تكون نتاج تجربته الشخصية أو عقله الواعي، ولعلها تكون منبثقة عن تجارب كونية أو صادرة عن العقل الجمعي، يدعم ذلك ما قاله يونغ: "إن الفرد ليس كائنًا مفردًا ومعزولًا بشكل مطلق وحسب، فهو أيضًا كائن اجتماعي، وكذلك فإن العقل الإنساني ليس فقط ظاهرة معزولة وفردية تمامًا بل هو أيضًا ظاهرة جماعية" (يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، 1997، صفحة 45).

# الفصل الرابع

# الأنماط الأولية في شعر المعلقات

## 4.1 نمط الأم الأولي

يعد نمط الأم الأولي نمطًا عامًا واسع الانتشار في الديانات القديمة كلها، فالأم تحنو على أبنائها وتبذل أقصى ما بوسعها لحمايتهم، وهي –بلا شك– تقترن "بالأرض التي أنجبت الزرع والإنسان والحيوان" (الديك، عينية الحادرة: ترتيلة استمطار في محراب عشتار، 2010، صفحة 13)، فأحشاء الأرض كأحشاء الأم منهما تخرج الحياة، ويمكن القول إن "الأرض هي أمنا، وكل ما يحصل للأرض من سوء لا بدّ أن يحصل هو ذاته لأبناء الأرض، كل ما نعرفه أن الإنسان لا يملك الأرض، العكس هو الصحيح، الأرض تملك الإنسان" (كامبل، 1999، صفحة 61).

فنمط الأم الأولي أو البدئي يرتبط بالأرض، فالإنسان القديم "وجد في الأرض أمًّا رؤومًا كبرى، فهي التي تحمل روح الخصوبة وهي التي تغذّيه، يخرج الزرع من بطنها كما الوليد من بطن أمه، هي الأم الحاملة والمولدة، مانحة الحياة ومنجبتها أو منتجتها، وما إخصاب التربة إلا نوع من الميلاد المتجدد للمحصول مما حدا بعقله إلى عبادتها وتقديسها" (الديك، 2013، الصفحات 8–9)، فالأرض قديمًا كانت تعد قوة كونية خالقة لها أعضاء تناسلية وتتمتع ببعد ميثولوجي لدى ديانات عدة، يقول هوميروس عنها في إحدى أناشيده (نعمة، 1994، صفحة 36):

"إنّها الأرض التي أغنّي

الأمّ الكونية،

إليك يعود أيتها الأرض

أن تعطي الحياة للأموات

مثلما يعود إليك أن تأخذيها

طوبى للذين تغمريه بكرمك".

واعتقد الإنسان أن المرأة العاقر خطر على الأرض وعلى الزراعة، وظن أنها تتألم عند قطع الأعشاب، ففي الهند يعد هرس الأرض أو سحقها خطيئة لا تغتفر، يقول أحد الأنبياء الهنود القدماء (نعمة، 1994، صفحة 36):

" إنّها خطيئة أن نجرح ونمزّق أمّنا المشتركة، الأرض

بأعمال زراعية،

تطلبون مني أن أركش الأرض؟

وهل أطعن أحشاء أمي بالخنجر؟".

ولا بدّ من التعريج على الغايا أو الجايا، فهي ربّة الأرض البدائية المسؤولة عن خلق العالم من جبال وأنهار وبحار..، ومنها تناسلت الآلهة، ويبدو من ترتيلة هوميرية أن هذه الآلهة كانت أول معبودات الإغريق، يقول مطلع الترتيلة: "غنّوا لجايا، أم الكون، وأقدم الآلهة" (السواح، 2017، صفحة 58)، فالجايا "تجسيد للأرض التي عُبدت باعتبارها الأم المنعمة على الجميع، ومن هنا كلمة الجيوغرافي؛ أي صورة الأم الأرض، حيث أخذ علم الجغرافيا اسمه" (كامبل، 1999، صفحة 59).

ونلاحظ أن التسميات التي أطلقت على الأم البدئية أو الكبرى اختلفت باختلاف الشعوب التي قدستها، ففي بلاد ما بين النهرين "كان أول اسم معروف لها هو (كي) قرينة (آن) إله السماء، وهي فيما بعد (ننماخ، وننخرساج مامي، ماما، نينتو، نيسابا) حيث كان الاسم يختلف حسب المهمة التي تقوم بها الإلهة، فالأرض تحت اسم (نينتو) كانت إلهة للولادة والمخاض، وتحت اسم (ماما) أو (مامي) كانت تقوم بفعل خلق الكائنات البشرية، أما لدى الكنعانيين فهي (عشيرة) زوجة (إيل) وأم الجميع، وفي آسيا الصغرى هي

(سـيبيل) أم (آتـيس)" (نعمـة، 1994، صـفحة 36)، وهـي" (أنـايتيس) الأشـورية..، و(أثيـرة) الفينيقيـة، و(عشـتروت) العبرانيـة، و(أفروديـت) الإغريقيـة، و(فينيـوس) الرومانيـة، و(إيـزيس) المصـرية، و(أناهيـد) الفارسية" (الديك، 2013، صفحة 12).

ويُقال إن للأم الكبرى ألقابًا كثيرة منها: "يو- ياه- ديدا- عنت- تنيت- الزهرة- أرتميس-أوروبا- بعلتي- اللات- الفرقد- حنه- نعمة" (عبد الحكيم، 2012، صفحة 45).

إن نمـط الأم الأولـي مترسـب فـي قـاع اللاوعـي الجمعـي، ومسـتمر فـي ضـمير الإنسـان عبـر العصـور، ومتشابه لدى الجميع، كما وصل إلى البقاع القريبة والبعيدة من الكرة الأرضية، فهناك ترتيلة جاءت من كولومبيا بأمريكيا الجنوبية، تقول: " سيدة الأناشيد والأغاني، أم النسل البشري. حملت بنا منذ البدء. أم الأجنـاس جميعًـا وأم القبائـل المختلفـة. سـيدة الرعـود والأمطـار، أم الأنهـار والأشـجار. سـيدة الصـخور والأحجـار، أم الحبـوب وكـل شـيء حـي. أم الشـعوب المجـاورة، وأم الأجانـب والأغـراب. سـيدة الـرقص والأغـاني، ربّـة المعابـد كلهـا أم الحيوانـات الواحـدة المؤلهـة. سـيدة المجـرة المضـيئة.. لا أم لنـا إلا هـي" (السواح، 2017، صفحة 60).

ولهذا النمط مظاهر متنوعة، يتضح ذلك في حديث عشتار عن نفسها قائلة (السواح، 2017، صفحة 7):

"أنا الأول، وأنا الآخر،

أنا البغي، وأنا القديسة،

أنا الزوجة، وأنا العذراء،

أنا الأم، وأنا الابنة،

أنا العاقر، وكُثرٌ هم أبنائي،

أنا في عرس كبير ولم أتخذ زوجًا،

أنا القابلة ولم أنجب أحدًا،

وأنا سلوة أتعاب حملي،

أنا العروس وأنا العريس،

وزوجي من أنجبني،

أنا أمّ أبي، وأخت زوجي،

وهو من نسلي".

والمتأمل في كتابات يونغ يرى أنه أولى نمط الأم عناية كبرى؛ إذ جعله في مقدمة أنماط التحول، فالأم عطوف وحنون، وتتصف بالحكمة وكل ما يساعد على النمو والخصوبة، ولكنها قد تصبح مهيبة وبغيضة، وحارقة كجهنم، أو تنقلب إلى أي شيء يفترس ويغوي ويهلك (أحمد، 1987، صفحة 30)، فالأمومة لها وجهان: إحداهما جميل ومعطاء، والآخر قبيح وفتّاك.

فعشتار "سيدة الهلاك والدمار؛ تعشق في الليل، وتقاتل في النهار؛ تبدو رمز الحنو وراعية الحوامل والمرضعات، وتبدو بوابة مظلمة تلتهم جثث البشر" (مسعود، 1994، صفحة 40).

وهناك ترتيلة بابلية تجمع بين وجهها الأغبر كسيدة للدمار والمعارك ووجهها الأبيض الذي يمنح البركة للبشر (السواح، 2017، الصفحات 213-214):

"لك أرفع صلاتي، يا سيّدة السيدات، يا إلهة الإلهات

أي عشتار، يا مليكة كل الشعوب وحاكمة البشر

أي (أرنيني) العالية، سيّدة أرواح السماء

أنت الجليلة القاهرة، واسمك الأعلى بين الأسماء

أنت نور السماوات والأرض

أنت ربّة كل سلاح، ولك الأمر الفصل في المعارك

أنت مستتَّة الشرائع، وعلى رأسك تاج السلطان

أي سيّدتي، إنّ قدرك العظيم ليسمو فوق كل الآلهة

أنت سبب العويل والنواح، تزرعين العداوة وتفرقين بين الإخوة

أي (جوبترا) أنت متمنطقة بالمعارك، متّشحة بالرعب والهول

لذكر اسمك تهتز السماوات والأرض

يرتجف الآلهة وتترنّح أرواح البشر".

فمثلما كان لعشتار وجه أبيض، كان لها كذلك وجه أسود، فقد أظهرتها الأساطير تارة ابنة لسن إله القمر، وتارة ابنة لآنو إله السماء، فكابنة لآنو كانت عشتار إلهة للخصب والحب ومتع الحياة، وكابنة لسن– القمر حاكم الليل– كانت إلهة للدمار، ومن ألقابها (نجمة العويل)، و (سيدة المعارك)، و(سيدة النواح)، و(سيدة الليل) التي تختطف الأصحاب وتفرّق بين الأحباب، مثّلتها الأعمال الفنية في عدة الحرب الكاملة، تعتلي مركبة تجرها سبعة أسود وفي يدها قوسها المشدود (السواح، 2017، صفحة 212).

فنمط الأم الأولي "يحمل إلينا الصورة الموروثة الفطرية للأم الطبيعية والأم الروح؛ أي الصورة الموروثة للحياة بكاملها تلك الحياة التي نشكل نحن منها جزءًا ضئيلًا، والأم هي الوقاء والكمون، الأصل العجيب لكل نمو وتغيّر، السكون الممتد الذي يبدأ فيه كل شيء وينتهي في كل شيء، معروف وغريب كالطبيعة والفطرة، ودود قاسٍ كالقدر، سار لا يملّ حين يمنح الحياة" (أحمد، 1987، صفحة 31).

ويشبّه يونغ الابن بالوعي والأم باللاوعي الجماعي، فهي الحاضنة الكبرى، وإذا ظن الابن (الوعي) أنه حر يستطيع أن يفعل ما يشاء، فإنه لا بدّ أن يعود إلى حضن الأم ويرضخ لسلطة اللاوعي (عوض، 1972، صفحة 32).

وقد عدّ يونغ "تعلّق الإنسان بالأرض شوقًا لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة. ولا يقتصر هذا الشعور على الإنسان البدائي، بل يتمثل بالإنسان المتحضر الذي يحسّ إحساسًا غامضًا باتحاده اتحادًا صوفيًّا بأرضه، يتخطى الشعور الوطني إلى الشعور بأنه ولد من الأرض الخصبة، كما تولد الصخور والأنهار والأشجار والزهور، لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض الأم" (عوض، 1972، صفحة 26).

ويتبدى نمط الأم الأولي في شعر المعلقات بوضوح، ولعل مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى يثبت ذلك بلا ريب أو لبس، فهو يقول (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 102):

**أَمِـــن أُمّ أَوفـــى دِمنَـــةٌ لَـــم تَكَلَّـــمِ بِحَومانَـــــةِ الـــــدّرّاجِ فَـــــالمُتَثَلَّمِ**

جاء اسم المرأة مصدَّرًا بأم (أم أوفى)، ولم يكن خطاب زهير لأم أوفى في معلقته عبثيًّا على الإطلاق، فثمة شيء يؤرق نفسه، فقد رحلت سيدة الحكمة والخصب ومالكة الدراج والمتلثم منذ أن شبت نار الحرب بين عبس وذبيان، وأدى رحيلها إلى إقفار الديار، وها هو الشاعر يتجه إلى هذه الأم الكبرى؛ كي تعود من جديد، وتجود بالأمن والسلام على أفراد قبيلته، وتنقذهم من براثن الفقر والجوع.

وهذا التوسل والتضرع إلى الإلهة الأم الكبرى ترسب في شعر زهير بأثر من الدين القديم، فنمط الأم البدئي أو الأولي المقدس لم يكن من اختراع زهير، وإنما وجد طريقًا سلسلة إلى ذهنه، فتمثله في معلقته، فالشاعر البابلي القديم تضرّع إلى الإلهة عشتار وتوسّل إليها أن تفرّج كربه، وبكى كثيرًا من أجل ذلك، يقول (السواح، د.ت، صفحة 354):

"إنّي أصرخ إليكِ وكلّي ألم وتعب وكمد، أنا خادمك

التفتي إليَّ يا سيّدتي، وتقبّلي صلاتي

انظري إليَّ بإحسان واستمعي لضراعتي

أشفقي على جسدي المهزول الذي تملؤه الأوجاع

أشفقي على قلبي المريض الذي تملؤه الدموع

أشفقي على بيتي المصاب الذي ينوح بمرارة".

وفي ترتيلة أخرى نظَّمتها الكاهنة العُظمى (إنجدوانا) ما يشيرُ إلى التضرّع والتذلّل للإلهة إنانا/ عشتار طمعًا في رضاها، ورغبةً في الوفرة والنماء، تقول (السواح، د.ت، صفحة 350):

"يا واهبة الحياة التي تليق بالنواميس صاحبة الكلمات المبجَّلة

يا واهبة الحياة، الرحيمة، المشعة القلب، أرفع إليك أغنيتي وفق النواميس

أنا الكاهنة العليا إنجدوانا".

ولا يطيق الأعشى فراق هريرة في معلقته التي يقول فيها (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، صفحة 55):

**وَدِّع هُرَيـــــرَةَ إِنَّ الرَكـــــبَ مُرتَحِـــــلُ وَهَـــل تُطيـــقُ وَداعًـــا أَيُّهـــا الرَجُـــلُ**

**غَـــرّاءُ فَرعَـــاءُ مَصـــقولٌ عَوارِضُـــها تَمشـي الهُوَينـا كَمـا يَمشـي الـوَجِى الوَجِـلُ**

**كَـــأَنَّ مِشـــيَتَها مِـــن بَيـــتِ جارَتِهـــا مَـــرُّ السَّـــحابَةِ لا رَيـــثٌ وَلا عَجَـــلُ**

فهل يفزع الشاعر ذو المكانة الرفيعة لفراق امرأة عادية؟ أم أنه يخاطب قوة إلهية خارقة باحثًا عن شيء مفقود يريد تعويضه؟

إن الأوصاف التي أسقطها الشاعر على هريرة ارتفعت بها من إطار البشرية وجعلتها إلهة تحظى بالتبجيل والتقديس، فهي امرأة فتية بيضاء، وواسعة الجبين، وشعرها طويل، وأسنانها تبدو عند الابتسام مصقولة، وكذلك تمشي الهوينا فلا تبدو بطيئة أو عجولة للناظر من بعيد، فقد وصف تهاديها كمرّ السحابة، وهذا

الوصف يحمل في أطوائه أبعادًا دينية وأسطورية، فالسحابة تسير بأمر من الإله المقدس، ومنها تسقط الأمطار الخيّرة التي تجود بالخير على الكائنات، وتُبقي الموجودات على قيد الحياة.

وتقترب أكثر ما يكون من الإلهة الأم الكبرى/ عشتار في قوله (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، صفحة 55):

**هِركَولَـــــــةٌ فُنُـــــــقٌ دُرِمٌ مَرافِقُهـــــــا كَـــــأَنَّ أَخمَصَـــــها بِالشَـــــوكِ مُنتَعِـــــلُ**

**إِذا تَقـــــومُ يَضـــــوعُ المِســـــكُ أَصـــــوِرَةً وَالزَنبَـــــقُ الـــــوَردُ مِـــــن أَردانِهـــــا شَـــــمِلُ**

فهريرة امرأة سمينة، ضخمة الوركين، مترفة ومنعمة، تضوع رائحة المسك منها، وهي بهذه الصفات لا تختلف عن الأم الكبرى التي تُظهر لها التماثيل سمات متشابهة، فقد بولغ في تضخيم الأعضاء الأنثوية، "فمنطقة الثديين والبطن والحوض وأعلى الفخذين التي تشكل معًا كتلة ممتلئة، عُنِي الفنان بإظهار وتضخيم كل جزء فيها بطريقة تبدو معها بقية الأعضاء كأنها رسمت لتُظهر ما لهذه الكتلة من أهمية قصوى، فالثديان عبارة عن كتلتين هائلتين مستديرتين، والبطن منتفخ في إشارة لحمل أبدي، والردف ثقيل، والوركان قويان بارزان..، وقد يتدلى الثديان ليشكلا مع البطن والوركين تكوينًا واحدًا متراصًّا تتجمع فيه هذه الرموز في بؤرة واحدة هي مستودع الخلق" (السواح، 2017، الصفحات 41-42).

إن غزل الشاعر بهريرة وذكره لصفاتها المتمثلة بضخامة الجسد وامتلائه، وكثافة الشعر، وجمال الوجه، يعكس توقه إلى إبقاء الحياة اللاهية المملوءة بالأمن والسلام، فقد بدت "هرّ في الشعر الجاهلي رمزًا للحياة اللاهية التي تمثل القيان والشراب والجنس" (عبد الرحمن، 2013، صفحة 172).

وكذلك عبلة في معلقة عنترة بن شداد (عنترة بن شداد، 1964، صفحة 183)، فجذرها عبل يرتبط بالإخصاب والضخامة والمتانة، يقول ابن منظور في لسانه: " العبل: الضخم من كل شيء..، وامرأة عبلة أي تامة الخَلْق والجمع عَبْلاتٌ وعِبال مثل ضَخْمات وضِخام..، وأعبل الشجر إذا خرج ثمره" (ابن منظور، د.ت، الصفحات 420-421، الجزء 11)، ولا غرابة في الوصول إلى مثل هذه النتيجة، فالجاهليون

كغيرهم عبدوا المرأة وقدسوها، و"خلعوا أجزاء جسمها على سلسلة نسبهم المقدس مثل: البطن والفخذ والصلب والظهر والرحم، وقدروا المرأة المنجبة الولود، واعتنوا بالبدينة الممتلئة، وجمعوا لها صفات الأمومة والخصوبة" (الديك، عينية الحادرة: ترتيلة استمطار في محراب عشتار، 2010، الصفحات 13-14).

وفي قول ابن منظور: " الأعبل حجر أخشن غليظ يكون أحمر، ويكون أبيض، ويكون أسود" (ابن منظور، د.ت، صفحة 421، الجزء11)، تقترب عبلة من أن تكون صنمًا معبودًا يَمثُل أمامه الشاعر بالدعاء، ويقدّم له الصلوات؛ حتى يحظى برضاه، ويتأكد ذلك عند تقليب حروف الجذر الثلاثي: (عبل)، فيصبح بعلًا، والبعل صنم مذكور في القران الكريم يقول تعالى: ﴿ أَتَدۡعُونَ بَعۡلٗا وَتَذَرُونَ أَحۡسَنَ ٱلۡخَٰلِقِينَ ﴾[الصافات:125].

وينتقل عنترة إلى الحديث عن امرأة أخرى، تُدعى أم الهيثم، فبعد رحيل هذه الأم الكونية انتشر الجدب، وساد الألم والعذاب.

أما أسماء ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 66)، ففي معلقة الحارث بن الحلزة تبدو أمًّا كبرى متقلبة لا تبقى على حال، بل هي في تحول مستمر، تصل وتقطع، تأتي وتغادر، ولكن الشاعر يرغب في بقائها باستمرار؛ فأسماء "رمزٌ للمراعي، أو لحياة الرعي" (عبد الرحمن، 2013، صفحة 170)، وبقاؤها يعني بقاء الخصب واستمرار الحياة، وغيابها يشير إلى الجدب والقحط والفناء.

وبالنظر إلى جذر كلمة أسماء فهو (سمو) ويعني العلو والارتفاع، فالسماء هي مكان الآلهة المترفعة عن البشر الذين يعيشون على سطح الأرض، وكأن الشاعر باختياره هذا الاسم يقصد- بلا وعي منه- الأم الكبرى/ عشتار أو عشتارت التي دعاها الساميون بالسيدة السماوية أو ملكة السماوات (السواح، 1996، صفحة 371)، أو يقصد (إنانا) التي تقول: " أنا ملكة السماء، ذلك المكان الذي تُشرق فيه الشمس" (السواح، 1996، صفحة 318).

وخولة في معلقة طرفة بن العبد (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 19)، ليست امرأة حقيقية من لحم ودم، يحزن الشاعر على فراقها، ويعاني الأمرّين برحيلها، ولكنها "سيدة الزرع، وما يتبع هذا الزرع من حياة الغنى واليسار" (عبد الرحمن، 2013، صفحة 172)، ورحيلها يشكل ضربة قاسية تؤلم الشاعر وقومه، فالزرع هو مصدر حياة الإنسان والحيوان، وانعدامه يعني انعدام الحياة، واجتثاثها من جذورها.

وتتضح ربوبية خولة وتعاليها على الناس من خلال معناها، فخولة "مأخوذة من التخويل والتمليك، وقيل من الرعاية..، والخول حشم الرجل وأتباعه" (ابن منظور، د.ت، صفحة 225، الجزء 11)، فهي تُمَلِّك الإنسان أن يعيش حياته بشرط أن يفني نفسه في عبادتها، ويظل عبدًا تابعًا لها، يستجدي نفعها، ويقيم الصلوات في محرابها المقدس.

أما نوار التي نأت وانقطعت عن لبيد بن ربيعة (لبيد بن ربيعة العامري، د.ت، صفحة 166)، فهي من النور والإشعاع، ويقال امرأة نوار: "نافرة عن الشر والقبيح" (ابن منظور، د.ت، صفحة 245، الجزء 5).

واستنادًا إلى ما ورد، فإن المرأة المذكورة في معلقة لبيد تبدو انعكاسًا للإلهة الأم (إنانا) المرتبطة بالنور المشع، التي تهب الحياة، تقول إحدى الصلوات المرفوعة إليها: " سيدة النواميس الكونية، أيها النور المشع، يا واهبة الحياة وحبيبة البشر، أنت أعظم من كبير الآلهة (آن)، وأعظم من الأم التي ولدتك، يا مليكة البلاد الحكيمة العارفة، يا مكثرة المخلوقات" (السواح، 2017، صفحة 52)، أو تقترب من عشتار التي لها ألقاب وأوصاف معظمها يشير إلى علاقتها بالنور، "فهي عابرة السماوات، وهي نور السماوات، وهي الساطعة المنيرة، وهي اللامعة، وهذه هي (إيزيس) تتخذ ألقابًا مشابهة؛ فهي سيدة السماوات، وسيدة الشعلة المضيئة، وسيدة النور، والنار الساطعة، وواهبة النور، حتى إذا وصلنا إلى السيدة مريم العذراء وجدناها تحمل نفس الألقاب القمرية، فهي سلطانة السماء، وهي قمر الروح، والقمر الخالد، وقمر الكنيسة" (السواح، 2017، صفحة 66).

ويطول الحديث عن أسماء النساء الواردة في المعلقات وفي أشعار الجاهليين بوجه عام، ولكن يجدر الانتباه إلى أن أولئك النسوة ليست من لحم ودم وعظم، بل هنّ ارتداد إلى نمط الأم الأولي، تلك الأم الكبرى/ عشتار التي قدسها الإنسان القديم، وتغنّى بها، وابتهل إليها بالصلوات والأدعية.

أما غزل شعراء المعلقات بالمرأة فلم يكن غزلًا عاديًّا أو وصفًا صريحًا من محبٍّ لمحبوبته، فلا يعقل أن يتحدث الشاعر بفحش عن عشيقة يخاف عليها، ولا يعقل أن يصفها وصفًا دقيقًا من رأسها حتى أخمص قدمها مع تركيزه الكامل على الأعضاء المثيرة للشهوة الجنسية كما فعل عمرو بن كلثوم في معلقته حين قال (عمرو بن كلثوم، 1996، الصفحات 68–69):

**تُريـــكَ إذا دَخَلـــتَ عَلـــى خَـــلاءٍ وَقَـــد أَمِنَـــت عُيـــونَ الكاشِـــحينا**
**ذِراعَـــي عَيطَـــلٍ أَدمـــاءَ بِكـــرٍ هِجـــانِ اللَّـــونِ لَـــم تَقـــرَأ جَنينـــا**
**وَثَـــديًا مِثـــلَ حُـــقِّ العـــاجِ رَخصًـــا حَصـــانًا مِـــن أَكُـــفِّ اللامِســـينا**
**وَمَأكَمَـــةً يَضـــيقُ البـــابُ عَنهـــا وَكَشـــحًا قَـــد جُنِنـــتُ بِـــهِ جُنونـــا**

إن تفسير الأبيات يشير إلى أن الشاعر يتغزل بثدي حبيبته الأبيض المستدير الذي لم يمسّه أحد، أما المقصود بالمأكمة: "رأس الورك، ويريد بها العجيزة" (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 69)؛ أي لها عجيزة ضخمة يضيق الباب عنها، وبعد هذا الغزل العاري المكشوف لا يمكن القول إن الشاعر الجاهلي يتحدث عن محبوبة حقيقية يغالي في تصوير أعضائها الجنسية، إنها الأم البدئية أو الكبرى المترفعة عن الجميع، ولا يستطيع أحد الوصول إليها أو لمسها.

وهذا الغزل العاري المكشوف محفوظ في اللاوعي الجمعي البشري، فتلك المرأة الأم تكشف عن مفاتن جسدها في الأبيات السابقة كما كشفت البغي عن مفاتنها المثيرة لأنكيدو في ملحمة جلجامش (باقر، 1971، الصفحات 58–59):

"علّمي الوحش الغر فنّ وظيفة المرأة

ستنكره حيواناته التي ربيت معه في صحرائه

إذا حفي بك، وانعطف حبه إليك

فأسفرت البغي (شمخة) عن صدرها، وكشفت عن عورتها

فتمتّع بمفاتن جسمها

لم تحجم بل راودته وبعثت فيه الشوق

نضت عنها ثيابها فوقع عليها".

ويركز عنترة على ثغر المحبوبة طيب الرائحة، وريقها العذب الذي يُذهب العقل، فمن يقبّلها؛ يستمتع بطعم لذيذ، وريح طيبة، يقول (عنترة بن شداد، 1964، صفحة 194):

**إذ تَســـــــتَبيكَ بأَصْـــــــلَتِيٍّ نَـــــــاعِمٍ عَـــــذبٍ مُقَبَّلُـــــهُ لَذيـــــذِ المَطعَـــــمِ**

إن ثغر المحبوبة الرائع يشبه ثغر الأم الكبرى/ عشتار، فهناك ترتيلة في تمجيدها نُظّمت في أواخر سلالة بابل الأولى، وليس ببعيد أن تكون قد وصلت إلى ذهن الشاعر الجاهلي، فتمثلها في معلقته، ومما جاء فيها (باقر، 1976، صفحة 204):

" الإلهة التي ترتدي اللذة والحب

المفعمة بالحيوية والسحر والشهوة واللذة

حلوة في شفتيها، ويكمن سرّ الحياة في فمها".

ويتحول الغزل إلى تصوير واضح وفاضح لعلاقات جنسية في معلقة امرئ القيس، إذ يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 9):

**كَـــــدِينِكَ مِـــــنْ أُمِّ الحُـــــوَيرِثِ قَبلَهَـــــا وَجارَتِهـــــا أُمِّ الرَّبـــــابِ بِمَأسَـــــلِ**

فالقارئ الذي يمرّ عن هذا البيت مرورًا سريعًا دون تدقيق وتمحيص، يقف عند علاقة غرامية لا تخلو من الفحش والإغراء، فهو يفهم أن الشاعر كان بصحبة (أم الحويرث) و (أم الرباب) بمأسل، وبذلك يكون امرؤ القيس ملهِمًا وعاشقًا يبحث عن تجارب مع النساء، تمكنه من إفراغ شهوته الجنسية.

ولكنه إذا أعاد القراءة من جديد، وطوَّع ما لديه من معارف مختلفة، فسوف يتجه نحو مسلك مختلف عن مسلكه الأول، لأن البيئة الجاهلية ليست مسرحًا يمثل فيه امرؤ القيس دور البطل، بينما تمثل النساء دور المعشوقات الزانيات، فالأعراف الجاهلية لا تسمح بذلك، فقد استحوذت المرأة الجاهلية على مكانة مميزة في قديم الزمان، وكان لها احترام كبير.

ثم إذا فكر مليًا في أسباب اختيار الشاعر لأسماء محبوباته، يجدها تحفل بالدلالات العميقة التي تبعده عن سوء الفهم والتأويل، فأم الحويرث تصغير للحارث، وهذا الاسم مشتق من الجذر الثلاثي (حَرَثَ) الذي يعني: "العمل في الأرض زرعًا كان أو غرسًا..، والحرث الزرع، والحرَّاث الزرّاع" (ابن منظور، د.ت، صفحة 134، مجلد2)، ففعل الحرث يعني تقليب التراب وتهيئته؛ حتى يكون صالحًا لاحتواء البذور بداخله، وبلا هذا الفعل يغدو التراب غير صالح للزراعة، فالحرث مسؤول عن الخصب والخير، فهو من يمهد الطريق لولادة النبات الذي يؤسس لاستمرار حياة الإنسان.

وفي التنزيل العزيز:﴿ نِسَآؤُكُمۡ حَرۡثٞ لَّكُمۡ فَأۡتُواْ حَرۡثَكُمۡ أَنَّىٰ شِئۡتُمۡۖ ﴾ [البقرة:223]، يُفهم من هذه الآية أن الحرث يدل على الاتصال الجنسي بين الذكر والأنثى، فرحم المرأة يختزن عبر الفعل الجنسي الجنين بداخله، ويرعاه إلى أن يكتمل الخلق، لتحصل بعد ذلك عملية الولادة، وعليه، فإن ما سبق يثبت أن هذه المرأة مرتبطة بالخصب والزرع، وينفي عنها أيّ حقيقة تذكر.

أما أم الرباب فهي تشير إلى الرّبّة أو الإلهة التي تمنح الخير، أو هي عشتار البيضاء أو الأرض ذات التربة الجيدة التي كَثُر نباتها، يقوّي هذا التفسير ما جاء في لسان العرب: "الرَّبابُ بالفتح: سحاب أبيض،

والرَّبابة: السحابة التي قد ركب بعضها بعضًا، وجمعها رَباب، وبها سُمّيت المرأة الرَّباب.. والمطر يربُّ النبات والثّرى وينمّيه" (ابن منظور، د.ت، صفحة 402، مجلد1).

وعند تأمل معنى كلمة: (الدَّين) وهو الدأب: أي العادة (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 9)، يتضح أن اللقاء بأم الحويرث وأم الرباب لم يكن مرّة واحدة، بل تكرر كثيرًا، وقد يُسأل السؤال الآتي: لماذا لم يذكر الشاعر أم الحويرث وحدها؟ إن اجتماعهما معًا أمر ضروري، فاسم الأولى– كما سبق ذكره– يعني حراثة الأرض أو الاتصال الجنسي بالمرأة، واسم الثانية يشير إلى السحاب والمطر، فالأرض المحروثة بحاجة إلى الماء؛ كي يكتمل نمو النبات فيها، وكذلك الماء يمد الجنين بالحياة في بطن أمه. وإجمالًا، فقد هدف الشاعر إلى الإبقاء على الخصب، وكان حريصًا على الدفع بعجلة الحياة إلى الأمام.

وما ذهب إليه امرؤ القيس من تصويرٍ لطبيعة العلاقة الجريئة مع أم الحويرث وجارتها أم الرباب رغبة في الخصب والحياة، يعود بجذوره إلى عشتار إلهة الحب والجمال، وربّة العشق، وملكة اللذة، وسيدة الدافع الجنسي، "ومن طقوس عبادتها البغاء المقدس الذي كان يقام في معابدها مددًا للقوة الإخصابية الكونية، ودعمًا لها، وذلك لإخصاب الطبيعة والأرض، وللمحافظة على استمرارية الوجود، وتواصل الحياة" (الديك، 2013، صفحة 24).

فلم يكن الفعل الجنسي في علاقة امرئ القيس مع هاتين المرأتين "استجابة لغرض دنيوي وتحقيقًا لمتعة فردية، بل استجابة لنداء مبدأ كوني شامل؛ لذلك ارتبط الجنس بالطقس والعبادة، وكان الاحتفال الديني في بعض جوانبه مناسبة يُظهر فيها البشر انسجامهم مع ذلك المبدأ وتحقيقهم لأهدافه وأغراضه" (السواح، 2017، صفحة 108)، "تُبرز الأعمال الفنية التشكيلية منذ العصور الحجرية قدسية الدافع الجنسي والقيمة الدينية للممارسة الجنسية؛ فمن العصر النطوفي الذي يعد مقدمة للعصر الحجري الحديث في سورية الجنوبية، وصلتنا تماثيل صغيرة تعود للألف التاسع قبل الميلاد تمثّل أزواجًا متعانقة في أوضاع جنسية، وفي هذه التماثيل تعبير عن قيم جنسية دينية مرتبطة بمعتقدات ذلك العصر، كما تُظهر المعابد المكرسة للأم

السورية الكبرى نظرة الإنسان القديم للجنس باعتباره فعلًا دينيًّا مقدّسًا، فبعض هذه المعابد قد صُمِّم بطريقة توحي بالعضو الجنسي للمرأة، كما هو الحال في معابد تل العُبيد وخفاجة وأوقير" (السواح، 2017، الصفحات 178–179).

ولفعل امرئ القيس الجنسي مثيل في قصيدة غزلية يُعتقد أنها نظمت بمناسبة عرس رابع ملوك سلالة أور الثالثة المسمّى (شو–سين)، يرد فيها (باقر، 1976، صفحة 192):

"أيّها العريس الذي يعشقه قلبي ويهواه

ما ألذ وصالك، فهو حلو كالشهد

لقد أسرتني بحبك، فيا ليتك دخلت إلى غرفة الاضطجاع

دعني أقبّلك يا عريسي، فقبلاتي أحلى من الشهد

وفي سرير الاضطجاع دعني أتمتع بجمالك

فهلمّ يا عريسي إلى الفجر نم فيه إلى الفجر

يا سيّدي الإله، وسيّدي الحامي، يا شو–سين، يا من يسرّ قلب إنليل".

ويوجد له مثيل في ملحمة جلجامش، فقد وجد أنكيدو في المدينة فرصة للتقرّب من النساء الفاتنات، وإقامة علاقات مع البغايا المقدسات، يقول الشاعر البابلي (السواح، 1987، صفحة 101):

"امضِ إلى أوروك المنيعة يا أنكيدو

حيث يزهو الناس دوماً بحلل الأعياد

وكل يوم من أيامهم عيد

حيث الغلمان المخنثون يرتعون

والبغايا المقدسات بأشكال فاتنة يمرحن

طافحات شهوة لاهيات طربًا

يجذبن أكابر القوم إلى مخادعهنّ ليلًا".

وبإمعان التبصّر في قصة دارة جلجل المذكورة في معلقة امرئ القيس، يتضح تأثُّر الشاعر بنمط الأم الأولي أو البدئي، فهو يقول (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 10-12):

**ألا رُبَّ يَـــوْمٍ لَـــكَ مِـــنْهُنَّ صَـــالِحٍ ... وَلا سِـــيَّمَا يَـــوْمٌ بِـــدَارَةِ جُلْجُـــلِ**

**ويَـــوْمَ عَقَـــرْتُ لِلْعَـــذَارَى مَطِيَّتِـــي ... فَيَـــا عَجَبًـــا مِـــنْ رَحلِهـــا المُتَحَمَّـــلِ**

**يَظَـــلَّ العَـــذَارَى يَـــرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَـــا ... وشَـــحْمٍ كَهُـــدَّابِ الـــدِّمَقْسِ المُفَتَّـــلِ**

**ويَـــوْمَ دَخَلْـــتُ الخِـــدْرَ خِـــدْرَ عُنَيْـــزَةٍ ... فَقَالَـــتْ: لَـــكَ الـــوَيْلاتُ إنَّـــكَ مُرْجِلِـــي**

**تَقُـــولُ وقَـــدْ مَـــالَ الغَبِـــيْطُ بِنَـــا مَعًـــا: ... عَقَـــرْتَ بَعِيْـــرِي يَـــا امْـــرأَ القَـــيْسِ فَـــانْزِلِ**

**فَقُلْـــتُ لَهَـــا: سِـــيرِي وأَرْخِـــي زِمَامَـــه ... ولا تُبْعِـــدِيْنِي مِـــنْ جَنَـــاكِ المُعَلّـــلِ**

ذهب قسم من الرواة والشّرّاح القدامى ومن تبعهم من المحدثين إلى أن هذه القصة قد حدثت على أرض الواقع فعلًا، ولم يكن الشاعر إلا موظّفًا لها، فهم يجعلون امرأ القيس مغامرًا بطوليًّا، يخوض معركة رابحة من الجنس والهوى مع حبيبته وابنة عمّه "عنيزة" بنت شرحبيل، وكان قد حُظِر عليه لقاؤها؛ لذا راح يتصيَّد الفرص لملاقاتها، "فانتظر ظعن الحي، وتخلّف عن الرجال حتى إذا ظعنت النساء سبقهنّ إلى الغدير المسمى دارة جلجل واستخفى، ثم علم أنهنّ إذا وردن هذا الماء اغتسلن. فلما وردت العذارى اللواتي كانت عنيزة فيهنّ ونضون ثيابهنّ وشرعن في الانغماس في الماء ظهر امرؤ القيس وجمع ثيابهنّ وجلس عليها، ثم حلف على أن لا يدفع إليهنّ ثيابهنّ إلا بعد أن يخرجن إليه عاريات، فخاصمنه زمنًا طويلًا من النهار، فأبى إلا إبرار قسمه، فخرجت إليه أوقحهنّ فرمي بثيابها إليها، ثم تتابعن حتى بقيت عنيزة، وأقسمت عليه، فقال: يا ابنة الكرام لا بدّ لك من أن تفعلي مثل ما فعلن، فخرجت إليه فرآها مقبلة مدبرة، فلما لبسن ثيابهنّ أخذن في عذله، وقلن: قد جوعتنا وأخرتنا عن الحي، فعقر راحلته ونحرها..، وكانت معه ركوة فيها خمر

فسقاهنّ منها، فلما ارتحلن قسّمن أمتعته فبقي هو دون راحلة، فقال لعنيزة: لابد لك من أن تحمليني.. فحملته، فجعل يدخل رأسه في الهودج يقبّلها ويشمّها" (الزوزني، 1992، صفحة 9).

إن أبيات امرئ القيس التي تحدثت عن دارة جلجل ليست واقعية، فلا يعقل أن تخرج مجموعة من النسوة إلى غدير ماء دون علم أحد في مجتمع لم يصل إلى هذه الدرجة من الانحلال الخلقي، وكيف لامرئ القيس أن يمتهن كرامة نساء قومه، ويخدش حياء ابنة عمه ويطلب منها عنوة أن تخلع ثيابها في ظل العصبية القبلية التي يحافظ فيها الجاهلي على شرفه، ولا يسمح لأحد بتدنيسه، أو الانتقاص منه؟

فما جاء به امرؤ القيس ليس من بنات أفكاره، بل هو منبعث من الأساطير التي انتقلت إلى وعيه، ولعل من أبرزها ما ورد في ملحمة جلجامش (باقر، 1971، صفحة 57):

"فقال جلجامش له، قال للصياد:

انطلق يا صيّادي واصطحب معك البغي شمخة

وحينما يأتي إلى مورد الماء لسقي الحيوان

دعها تخلع ثيابها وتكشف عن مفاتن جسمها

فإذا ما رآها اقترب منها وانجذب إليها".

تأتي هذه الأسطر في خضم الحديث عن العلاقة التي أراد جلجامش وقوعها بين أنكيدو والبغي (شمخة)، وكان له ما أراد، ففي مورد الماء كشفت البغي (شمخة) عن مفاتنها وتمتع بها أنكيدو، ويبدو أن امرأ القيس تأثّر بذلك، فقصة دارة جلجل في معلقته كانت بالقرب من غدير ماء، وكشفت له عنيزة عن مفاتنها، الأمر الذي جعله يبدو سعيدًا.

وإذا أراد القارئ أن يملأ الفجوات الناجمة عن هذه القصة، فعليه أن يقارن بينها وبين قصة الأمير الهندوسي (كريشنا)، عندئذٍ سوف يخرج بنتيجة مفادها أن امرأ القيس تمثل اللاوعي الجمعي الإنساني، ولم يكن يعبر عن تجربة واقعية حصلت معه.

فما جاء في قصة الأمير (كريشنا) يكاد يصل إلى حد التطابق مع ما روي عن قصة دارة جلجل، ومن جملة ما جاء فيها: " اعتقد (كريشنا) أن الحياة ما هي إلا مرح.. حينما يكون في النهر لم تكن الفتيات يتوقفن عن السباحة حتى يخرج، وهو يعلم أنهنَّ يرقبنه بنظرات من طرف عيونهنّ.. وكانت هناك فتيات راعيات جميلات وبعض المسنات الجميلات أيضًا يستحممن في النهر وهنّ متمتعات، فقد كان الوقت منتصف النهار ولا يوجد أي من الرعاة على الضفَّة. وقعت عيناه على ملابس النسوة ملقاة قرب الشجرة، واختفى خلف العشب، وذهب بخفة إلى الشجرة وجمع الملابس بأكملها وربطها في حزمة ثم تسلّق الشجرة ليختفي بين أغصانها جالسًا بهدوء هناك، بعد ذلك خرجن من المياه وأجسادهنّ تقطر ماء، غير أنه راح يرمي لهنّ الملابس جزءًا بعد جزء" ( ك. م. مونشي، 2007، الصفحات 91-93).

إن ما فعله الأمير (كريشنا) من مراقبة للفتيات عند النهر، وسرقة لملابسهنّ، وتمتع بالنظر إلى أجسادهنّ، ينطبق على أحداث (دارة جلجل)، وهذا يشير إلى التأثير المتبادل بين الثقافات العالمية، وتأثير اللاوعي الجمعي في الفكر الإنساني بعامة.

وفي الأساطير الهيلينية القديمة –أيضًا– ما يشبه قصة (دارة جلجل) الواردة في المعلقة، حيث اختارت الإلهة (أرتميس) ابنة الإله (زيوس) الأحراش مملكة لها، وجعلت من الصيد حرفة لها، وكانت تجد متعة كبيرة في ارتياد الغابات هي ووصيفتها، وكثيرًا ما كنَّ يبلغن أثناء الصيد بحيرة مكشوفة في الغابة تظللها الأشجار الزكية الرائحة، فيسبحن في مياهها العطرة، وكانت (أرتميس) عذراء لم تتزوج يعشقها صياد يُدعى (أكتايون) الذي كان يمتلك مجموعة من الكلاب يخرج بها للصيد، فسمع يومًا أصوات الفتيات مع (أرتميس) يسبحن في الماء، ولم يستطع أن يحوِّل بصره عنهنّ، فغضبت (أرتميس)، وأرادت أن تقتص

منـه، ولكنـه سرعان مـا تحـوَّل إلـى وعلٍ، لحقتـه كلابـه فمزقتـه وأطبقت عليـه (عبد الحكيم، د.ت، صـفحة 608).

وإجمـالًا، فـإن اختيـار الشـاعر موضـع دارة جلجـل وهـو غـدير مـاء، ليكـون مسـرحًا لأحـداث قصـته، يعـود بجذوره إلـى المـوروث الجمعـي القديم، فقد كانت أجمل حكايات العشق والجنس تتم في المواقع القريبة من الماء؛ نظرًا لخصوبتها، يؤكد ذلك ما جاء به الأبشيهي من حكايات عن بنات الماء، إذ يقول: "أمة ببحر الروم يشبهن النساء، ذوات شعور وثدي وفروج، وهنّ حسان، ولهن كلام لا يفهم، وضحك ولعب..، ويقال: إن الصيادين يصطادونهنّ ويجامعونهنّ، فيجدون لذة عظيمة لا توجد في غيرهنّ من النساء" (الأبشيهي، 1982، صفحة 367).

وفي اختياره العذارى لإقامة علاقات جريئة معهنّ رغبة في الخصب والتجدد، عودة إلى طقس دينيّ موغل في القدم، ففي قبرص "كان على كل فتاة أن تخدم في معبد (أفروديت) كبغي مقدسة تعطي جسدها للغرباء فترة من الزمن قبل أن تتزوج.. وفي بابل كان على كل امرأة أن تستسلم في معبد عشتار لأول غريب يطلبها، وتأخذ منه أجرًا رمزيًّا غير محدد تسلّمه إلى الهيكل هبة منها لإلهة الحب، وتوكيدًا على انعدام الأهداف الفردية لفعلها الجنسي. ولم تكن المرأة بقادرة على العودة إلى بيتها قبل أن يمرّ بها ذلك الغريب؛ لذا كان فناء المعبد مليئًا على الدوام بنسوة في الانتظار، ولربما قضى بعضهنّ سنوات قبل أن يقع عليهنّ اختيار أحد. وفي بعلبك وبيبلوس وغيرها من مراكز الثقافة السورية، سادت عادات مشابهة في معابد الإلهة (عشتارت).. وفي أرمينيا، كانت العائلات النبيلة تقدّم بناتها للخدمة كبغايا مقدسات في معبد (أنايتيس) إلهة الخصب، حيث يمكثن هناك فترة لا بأس بها قبل الزواج، وعند انتهاء خدمتهنّ كنّ يمضين إلى بيوتهنّ ويتقدّم لخطبتهنّ أكابر القوم" (السواح، 2017، الصفحات 192-193).

ووصف مؤرخو اليونان من أمثال (هيرودوتس) و(سترابو) بعض عادات الشعوب غير المتحضرة، منها: الكفّارة الجنسية التي ما زالت شائعة بينهم، على سبيل المثال كانت "العروس في ليلة زفافها تضاجع كل مَن يجلب إليها هدية زواج، أو كانت تضاجع أقارب العريس واحدًا واحدًا مبتدئة بأكثرهم قرابة، فإذا انتهى الأقارب

جاء دور الأصدقاء، وأخيرًا يأتيها عريسها.. وتصبح صالحة للإخلاص الزوجي" (السواح، 2017، صفحة 192).

ويظل التعطش للخصب والأمومة واضحًا للمتلقي؛ إذ لم يكن الدخول إلى خدر عنيزة مجرد وسيلة تقود إلى التسلية، بل إن هناك إشارات تنبعث منه، فهو يعد طقسًا من طقوس العبور، فالخدر هو الملاذ الآمن الذي يتمنى الشاعر الوصول إليه.

وإن كان اسم (عنيزة) واضحًا، فإنه يمثل نقطة انطلاق للبحث والتقصي والتأويل، فما هو مألوف يقود إلى اللا مألوف، فهو تصغير عنزة أنثى الوعل، وللعنزة دور كبير في الخصب والحياة، فهي التي أرضعت الإله أتيس، ذلك الأمر يتضح في قصة ولادته: "يُحكى أن أمه حملت به وهي عذراء وذلك عن طريق احتضان غصن لوز أو رمان، وأرضعته عنزة برية حتى شبّ وكبر" (السواح، 1996، الصفحات 359-360).

أما الأيام الصالحة التي خصّها الشاعر: (يوم منهن لك صالح، ولا سيما يوم بدارة جلجل، ويوم عقرت، ويوم دخلت) فهي إثبات صريح بأن الشاعر حقق مبتغاه بالحصول على خصب الأم الكبرى، "فاليوم الصالح تعبير نمطي في شعره عن ذكرى حافلة بالفتوة والبطولة، وهو يتخذ كلمة يوم إيماء إلى عظمة تلك الذكريات؛ فمفردة يوم في كلام العرب تحيل إلى حدث خطير وزمن مشهود، حتى إن تاريخ العرب قد ارتبط بمصطلح أيام العرب" (الفيفي، 2001، صفحة 95).

### 4.1.1 الأم الحبلى والمرضع

تعد الأم الحبلى أو المرضع إحدى أبرز تجليات نمط الأم الأولي، وقد انبلجت بصورة دقيقة في بيتي امرئ القيس الآتيين (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 12):

**فَمِثْلِـــكِ حُبْلَـــى قَـــدْ طَرَقْـــتُ وَمُرْضِـــعاً  فَأَلْهَيْتُهَـــا عَـــنْ ذِي تَمَـــائِمَ مُغْيَـــلِ**

**إذا مَـــا بَكَـــى مِـــنْ خَلْفِهَـــا انحرَفَـــتْ لَـــهُ بِشِـــقٍّ وشِـــقٌ عنـــدنا لَـــمْ يُحَـــوَّلِ**

فاتجاه الشاعر إلى الحبلى والمرضع من أجل إقامة علاقة جنسية معهما كان بأثر من نمط الأم الأولي الذي استحوذ على تفكيره، فقد تواردت إلى ذهنه الإلهة الأم التي ظهرت "بهيئة امرأة حُبْلى، أو أم تضم إلى صدرها طفلها الصغير، أو عارية الصدر تمسك ثدييها بكفيها في وضع عطاء، أو ترفع بيديها باقة من سنابل القمح، أو باسطة ذراعيها في وضع مَن يستعد لاحتواء العالم" (السواح، 2017، صفحة 25).

ولعل حديثه عن الحبلى والمرضع يفضح ما بداخله من أمنيات أراد تحقيقها، فهما مخصبتان: فالأولى تحمل في بطنها جنينًا، والثانية ترضع طفلًا صغيرًا، وعليه فإن إقامة مثل هذه العلاقات مع نساء مخصبات كان بدافع التخلص من القحط والجفاف.

وفي شقِّ جسد المحبوبة إلى نصفين دلالة أعمق من اللذة والمتعة، فإرضاع الطفل من نصف الأم العلوي من شأنه أن يبقيه على قيد الحياة، وكذلك فإن ممارسة العملية الجنسية في نصفها السفلي، وهو موطن العضو التناسلي، يقود إلى الخصب والتكاثر، ويجعل عجلة الحياة في دوران مستمر، دون توقف.

وشقّ جسد المحبوبة إلى نصفين ليس بدعة من وحي أفكار الشاعر، بل قد يكون قادمًا إليه من الأساطير القديمة، ففي أسطورة خلق الكون، كان الإله البابلي (مردوخ) في صراع مع الإلهة (تيامات)، وتمكن من هزيمتها، حيث قام بإطلاق سهم اخترق أجزاءها الداخلية، فشطر جسدها نصفين، ولعل الآتي يؤكد ذلك (قاشا، د.ت، صفحة 92):

"شطر جسدها شطرين

أعلاهما ثبَّته في السماء، منه خلق السماء

والأسفل ثبَّته في الأرض منه خلق الأرض".

وفي أسطورة التكوين السومرية كانت الإلهة (نمو) أصل الكون وأم الجيل الأول من الآلهة، وقد أنجبت السماء والأرض ملتصقتين في جبل بدئي تغمره المياه، ثم انقسم الجبل إلى نصفين كما الصدفة، فصار الشقّ الأعلى سماء وارتفع، وصار الشقّ الأسفل أرضًا واستقرّ (السواح، 2017، صفحة 53).

ويظهر ذلك –أيضًا– عندما استولى (بيليوس) على مدينة (أولكس) ودمرها، وتمكن من سبي زوجة الملك (دارستي داميا) وشقّ جسدها إلى نصفين، وترك جيشه يمر بينهما، وكان هذا المرور تأمينًا للنصر، ضد كل المحاولات الرامية لإجهاضه (عبد الحكيم، د.ت، صفحة 172).

ولأن الشاعر في حضرة الإلهة (الأم الكبرى) فعليه أن يكون مستسلمًا خاضعًا لها؛ حتى يظفر بلقاء جنسي معها، وهذا يظهر من خلال استخدامه همزة النداء للقريب، وتصغير اسم فاطمة للتودد، يقول (امرؤ القيس ، 1984، الصفحات 12–13):

**أفـــاطِمَ مَهْـــلا بَعْـــضَ هَـــذَا التَّـــدَلُّل وإِنْ كُنْـــتِ قَـــدْ أزمَعْـــتِ صَـــرْمِي فَـــأَجْمِلِي**

**وَإِنْ كنـــتِ قـــد ســـاءتكِ منـــي خَليقَـــةٌ فسُـــلّي ثيـــابي مـــن ثيابِـــكِ تَنْسُـــلِ**

**أغَـــرَّكِ مِنِّـــي أنَّ حُبَّـــكِ قَـــاتِلي وأنَّـــكِ مَهْمَـــا تَـــأْمُرِي القَلْـــبَ يَفْعَـــلِ**

ولاسم فاطمة علاقة بالأم المرضع، فهذا الاسم مأخوذ من الأصل الثلاثي فطم، يقول ابن منظور في معناه: "وغلام فَطِيم ومَفْطُوم وفطَمَتْه أُمه. تَفْطِمه: فصَلته عن رضاعها" (ابن منظور، د.ت، صفحة 454، الجزء 12)، فالشاعر يبدو مثل الرضيع الذي يستجدي بقاء أمه الكبرى إلى جانبه، وهذا الأمر لا يتحقق دائمًا، لأنها تظهر بوجهين: الأبيض الطيب والأسود الخبيث، ثم إنها تتحول من حال إلى حال، وتنقطع عن الشر لمصلحة الخير، أو تصبح شريرة بعد أن كانت حنونة وعطوفة.

### 4.1.2 الأم البيضة

اقترنت البيضة بالإلهة الأم، فهناك جامع مشترك بينهما هو الرقة والنعومة والخصوبة، إضافة إلى وحدة اللون، فالبيضة بما تجمعه من بياض وصفرة "إنما هي جماع لسر الشمس في صحوتها وعشيها، وغلافها الرقيق الهش يماثل رقة بشرة المرأة وملاسة أديمها وصفائه ونضرته، وخلوه من أثر الزمن، وتجاعيد السن" (البطل، 1981، صفحة 80)، وفي القرآن الكريم ما يؤكد هذا الاقتران أو التقارب بينهما، فالحور العين يشبهن البيض المكنون في بياضهنّ وجمالهنّ ونعومتهنّ، قال تعالى: ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ﴿٤٩﴾﴾[الصافات:48-49].

ومن المواطن التي شبّه فيها أصحاب المعلقات الأم بالبيضة، ما قاله الأعشى (الأعشى ميمون بن قيس، د.ت، صفحة 139):

**أَو بَيضَـــةٍ فـــي الـــدِعصِ مَكنونَـــةٍ أَو دُرَّةٍ شـــيفَت لَـــدى تـــاجِرِ**

**يَشـــفي غَليـــلَ الـــنَفسِ لاهٍ بِهـــا حَـــوراءُ تُصـــبي نَظَـــرَ النـــاظِرِ**

فيشبّه الشاعر محبوبته بالبيضة المخبوءة في كثيب الرمل، وهذا التشبيه يؤكد قداستها، فهي الأم الكبرى التي تتصف بالنقاء والصفاء، ويظهر أن الاجتماع بها ليس هينًا؛ نظرًا لاختفائها عن الأعين، فهي تنتظر عبّادها الذين يتوقون لرضاها، ويبذلون كل ما في وسعهم؛ للظفر بنعيمها.

ووجود البيضة في الرمال الصحراوية القاحلة معناه أن مظاهر الحياة لن تنتهي، فالجدب قد ينتشر، ولكن الخصب لا بدّ أن يعود في يوم من الأيام، فالأم الكبرى حاضرة في كل مكان، وتساعد باستمرار في إبقاء النشاط والحركة.

وهذا زهير بن أبي سلمى لا يبتعد كثيرًا عما قاله الأعشى في البيتين السابقين، فهو يشبّه المحبوبة الناعمة الجميلة بالبيضة المخبوءة، يقول في قصيدة له (زهير بن أبي سلمى، 1988، صفحة 22):

**أَو بَيضَـــةُ الأُدحِـــيِّ، بـــاتَ شِـــعارَها كَنَفـــا النَعامَـــةِ: جُؤجُـــؤٌ، وَعِفـــاءُ**

مما سبق يتبين أن تشبيه المحبوبة بالبيضة ظاهرة جمعية متفق عليها في الشعر الجاهلي بوجه عام، أما في المعلقات فظهر التقارب بين المرأة والبيضة في معلقة امرئ القيس بوضوح، فقد شبّه الشاعر محبوبته ببيضة الخدر، وكان حريصًا على التمتع بها، حيث تسلل إليها مقتحمًا المخاطر والأهوال، غير مبالٍ بوجود الحرّاس الذين يضمرون له الشر، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 13):

**وبَيْضَـــةِ خِـــدْرٍ لا يُـــرَامُ خِبَاؤُهَـــا تَمَتَّعْـــتُ مِـــنْ لَهْـــوٍ بِهَـــا غَيْـــرَ مُعْجَـــلِ**

**تَجَـــاوَزْتُ أَحْرَاسًـــا وأَهْـــوالَ مَعْشَـــرٍ عَلَـــيَّ حِـــرَاصٍ لَـــوْ يُشِـــرُّوْنَ مَقْتَلِـــي**

فمعشوقة امرئ القيس تلازم خدرها؛ لذلك يصعب الوصول إليها، وهي تشبه البيضة في سلامتها من الافتضاض، أو في الصون والستر، أو في صفاء اللون ونقائه، أو في بياضها المشوب بصفرة، فالشاعر أراد من تشبيه تلك المحبوبة بالبيضة أن يبرهن على طهارتها ونقائها وعذريتها، فهي وفيَّة، وتشعّ بالنور الإلهي الذي يدخل السرور إلى القلوب.

وامرؤ القيس واحد من الشعراء الجاهليين الذين احتفوا باللون الأبيض، وكلفوا به، واستخدموه في أشعارهم، وبخاصة اللون الأبيض المائل إلى الصفرة، ومنه لون الدرة والبيضة والشمس، فقد قرنوه بالزهرة/عشتار؛ فهو قناع وجه ربّة الخصب والحياة.

ولعل أهم ما يجمع المعشوقة الأم بالبيضة ما يلي: فمن البيضة يخرج الطير، ثم يبدأ بالتحليق في السماء، ومن رحم الأم يخرج المولود الذي يثري الحياة، فالبيضة والرحم رمزان للتكاثر والإخصاب، والاشتمال، وانبعاث الحياة، وتجددها، وكذلك يؤكد وجود العلاقة الجامعة بينهما ما هو متعارف عليه في اللغة؛ إذ يُقصد بالمؤنث الحقيقي: كل ما يلد أو يبيض.

فلم يكن ربط الأم بالبيضة فارغًا من مضمونه في العقل البشري، فهما تلتقيان في دورهما الذي يتجلى في القدرة على الخلق، فالإلهة الأم إليها يُردّ ما في الكون من مخلوقات، وكذلك ينتشر في كثير من

الميثولوجيات القديمة تصوّر مفاده أن العالم كان في الأصل بيضة، بعد ذلك انقسمت قشرتا البيضة الاثنتان، كانتا الواحدة منهما من فضة والأخرى من ذهب. الفضية هي الأرض، أما الذهبية فهي السماء، والجبال هي جلد البيضة الخارجي، والغيوم والضباب هي جلد البيضة الداخلي، والشرايين هي الأنهار، وماء الخصب هو المحيط (كامبل، 2003، صفحة 282).

ويظهر إلحاح الشاعر وإصراره على الوصول إلى علاقة منتجة مع (بيضة الخدر) جليًا عندما زارها فوجدها قد خلعت ثيابها، وارتدت ثوب النوم الخاص بها، يقول (كامبل، 2003، صفحة 14):

**فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَتْ لنَوْمٍ ثِيَابَهَا لَدَى السِّتْرِ إِلَّا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ**

**فَقَالتْ: يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ العمايَةَ تَنْجَلِي**

إن المعنى الظاهر للبيت يشير إلى عدم قدرة (بيضة الخدر) على دفع الشاعر عن زيارتها، فلا يوجد سبب جدير بوقوع علاقة بينهما، ويمكن تأويل توق الشاعر ورغبته في لقائها إلى إدراكه لأهمية فعل الجنس في التجدد واستمرارية الحياة، إضافة إلى ذلك فهو يبقيه على عرش ملوكيته.

ثم ينجح الشاعر في إقناع بيضة الخدر باللحاق به، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 15):

**فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ حِقْفٍ ذِي رُكَامٍ عَقَنْقَلِ**

فالعلاقة الجنسية بين الشاعر وبيضة الخدر قد تمت في أرض رمليّة مطمئنة بعيدًا عن أعين الناس، وبالتدقيق في كلمة عقنقل ما يوحي بقدسية هذا الطقس الجنسي من بدايته إلى نهايته، فعقنقل كما ورد في لسان العرب، تعني: "ما عظم من الأودية واتسع" (ابن منظور، د.ت، صفحة 463، الجزء 11)، ولا يغيب عن الذهن أن الأودية أماكن مقدسة؛ لأنها تعد مستقرًا للجن والقوى الخفية، ونظرًا لانخفاضها فإنها ترتبط بالعالم السفلي عالم الأرواح، كما ترتبط بهبوط عشتار في الأسطورة البابلية إلى العالم السفلي، وهبوط إنانا في الأسطورة السومرية.

أما هدف الشاعر من وراء اختيار الأرض الرملية المنخفضة لعقد لقائه مع بيضة الخدر، فيتجلى في البحث عن الخصب، ولا استغراب في ذلك، فقد كانت المرأة التي تريد أن تحبل تعمد إلى محاكاة البادرة النموذجية التي قامت بها الأم البدئية في العصر الذهبي، عندما قام الإله الأكبر (ايو)، وأضجعها على الأرض (إلياد، 1987، الصفحات 51–52)، وفي الأوديسة يتحد ديمتير بجاسون على الأرض المبذورة حديثًا في مبتدأ الربيع، ومعنى هذا الاتحاد واضح: يسهم في إخصاب الأرض، وتحريض قوى الخلق الأرضية. وفي الصين كان الزوجان يتحدان في فصل الربيع فوق الحشيش؛ كي يحرضا على فعل ولادة الكون ثانية (إلياد، 1987، الصفحات 52–53).

ويفهم المتلقي أن هناك مكانًا مقدسًا حوى بداخله علاقة تجمع بين ملك نُظِر إليه نظرة مقدسة، وأم ترمز إلى الخصب والألوهية، والنتيجة هي إشارات التقديس التي تنبعث من هذا البيت وغيره، ولعل ذلك ما جعل هذه المعلقة تُعلّق على الكعبة.

ولا مراء في أن الأفكار البدئية كانت تراود الشاعر من حين إلى آخر، فلعله تأثّر بسلفه (إيروس) إله الحب والجنس في الميثولوجيا الإغريقية، ففي الموروث البدئي اجتمع الإله الممثل للغريزة الجنسية والأم الكبرى، وكانت نتيجة هذا الاجتماع المتعة والتكاثر.

### 4.1.3 الأم الظبية

حرص شعراء المعلقات على تشبيه المرأة المخصبة أو الأم المنتجة بالحيوانات الطوطمية المقدسة التي تحنو على صغارها، وتعطف عليهم، ومن هذه الحيوانات: الظبية التي تربعت على عرش الأمومة عند القدماء، واتصفت بالجمال الفتّان المستمد من الإلهة عشتار ربة الجمال، والخصب الكوني.

فهذا امرؤ القيس يضفي على المعشوقة المثال صورًا تجعلها إلهة الخصب والحياة؛ إذ يلجأ إلى تشبيهها بالظبية التي تتصف بالرأفة والحنان، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 16):

**تَصُـــدُّ وتُبْـــدِي عَـــنْ أسِـــيْلٍ وَتَتَّقـــي  بِنَظِـــرَةٍ مِـــنْ وَحْـــشِ وَجْـــرَةَ مُطْفِـــلِ**

**وجِيْـــدٍ كَجِيْـــدِ الـــرِّئمِ لَـــيْسَ بِفَـــاحِشٍ إِذَا هِـــــيَ نَصَّـــــتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــــلِ**

إن تشبيه المعشوقة في حسن عينيها واتساعهما أو في رفعها عنقها بظبية وجرة المطفلة، ليس من أجل البرهنة على جمالها كما تذهب التفسيرات السطحية، بل إن هناك ما هو أبعد من ذلك بكثير، فاهتمام الشاعر بالعين والجيد يعكس قيمة أمومية عظيمة، فالظبية تميل بعنقها وتلتفت إلى وليدها مرسلة إليه نظرات العطف والشفقة، وهكذا فقد استخدم الشاعر الرمز الحيواني (الظبي)؛ ليشير إلى جمال المرأة المخصبة المطفلة قرينة عشتار في حسن عينيها، وطول جيدها، وقد وصفها وصفًا دقيقًا تشعّ حنانًا وأمومةً، كأنها الأم الكبرى التي تحنو على عبّادها، وتمنحهم الخصب والحياة.

وعلى خُطى امرئ القيس يخطو عنترة، فها هو ذا يشبه جيد المرأة بجيد الظبي الصغير، يقول (عنترة بن شداد، 1964، صفحة 214):

**فكَأَنّمـــــا الْتَفَتَـــــتْ بِجِيـــــدِ جَدَايَـــــةٍ رَشَـــأٍ مِـــنَ الغِـــزْلانِ حُـــرٍّ أَرْثَـــمِ**

يشير الفعل (التَفَتَتْ) إلى وجود الحركة، فالمرأة هنا تبدو نشيطة كولد الظبية الصغير، وتمتاز بالحيوية والنعومة والحنان، وهي في أوج عطائها الجنسي. إنها تبدو جميلة بيضاء لا تختلف عن الأم الكبرى/ عشتار منبع الجمال، والنشاط، والقوة، والطاقة.

وشبّه طرفة بن العبد المحبوبة بالظبية في كحل عينيها، وسمرة شفتيها، وامتداد عنقها، وكذلك فهي تتزيّن بعقدين: أحدهما من اللؤلؤ، والآخر من الزبرجد، يقول (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 20):

**وَفـــي الحَـــيِّ أَحـــوى يَـــنفُضُ المَـــردَ شـــادِنٌ مُظـــــاهِرُ سِـــــمطَي لُؤلُـــــؤٍ وَزَبَرجَـــــدِ**

**خَـــــذولٌ تُراعـــــي رَبرَبـــــاً بِخَميلَـــــةٍ تَنـــــاوَلُ أَطـــــرافَ البَريـــــرِ وَتَرتَـــــدي**

**وَتَبْسِـــمُ عـــن أَلْمَـــى كـــأَنّ مُنَـــوّرًا تَخَلّـــلَ حُـــرّ الرّمْـــلِ دِعْـــصٌ لـــه نَـــدي**

فيبدو من قول طرفة بن العبد أن هذه الظبية مطفلة، اغتربت من أجل حياة أولادها، وعادت إلى حضنها الدافئ بحثًا عن الخير والبركة، فقد راحت ترعى مع صواحبها في أرض ذات شجر، وكانت تمد عنقها؛

لتلتقط ثمر الأراك. ومن يتمعن في بيتي الشاعر يستنتج أن نمط الأم الأولي قابع في لا وعيه، فقد لجأ إلى رمزين من رموز الأم الكبرى، هما: الظبية المقدسة، والأرض.

ويمكن استخلاص نتيجة تتمثل في ارتباط صورة الظباء بالمرأة في أشعار أصحاب المعلقات، فهم أسبغوا على الظباء كثيرًا من صور الحس والرقة: الحسن في بياضها، وعيونها الكحيلات، وخدودها الأسيلة، وطيب طعامها، والرقة في التماسها فروع الأراك الغضّة، وفي ذلك الحنو المفرط على أطفالها. حقًا إن منظر الظبية المطفل من المناظر الآسرة في الشعر الجاهلي (عبد الرحمن، 2013، صفحة 98).

ولم يتجه الشعراء إلى تشبيه المرأة بالظباء إلا لوجود موروث قديم مسيطر على عقولهم، فالظبية ترتبط بالخصب، وهي تحظى بالتقديس والتبجيل، فهذا جلجامش يدعو الظبية الأم أن تشاركه في رثاء صديقه أنكيدو علّها تخفف عنه الألم، وتحمل له بشائر الخير، يقول: (باقر، 1971، صفحة 105)

يا أنكيدو إنّ أمك ظبية ..، وقد ربيت

على رضاع لبن الحمر الوحشية

لتندبك المسالك التي سرت فيها في غابة الأرز

وعسى ألا يبطل النواح عليك مساء نهار

وليندبك الدب.. والأيل والسبع

والعجول والظباء وكلّ حيوان البرية".

وفي نشيد الإنشاد يتراءى الحبيب/ تموز في صورة الأيل والظبي: "ارْجِعْ وَأَشْبِهْ يَا حَبِيبِي الظَّبْيَ أَوْ غُفْرَ الأَيَائِلِ عَلَى الْجِبَالِ الْمُشَعَّبَةِ" ( الكتاب المقدس: نشيد الإنشاد، 17:2).

وبتوجيه الأنظار صوب لسان العرب، نجد علاقة واضحة بين الأم والظباء أو الغزلان، يقول ابن منظور: "إذا خرج الدّجال تخرج قدّامه امرأة تسمّى ظبية، وهي تنذر المسلمين به" (ابن منظور، د.ت، صفحة 22،

مجلد15)، وثمة صلة دينية وثيقة بين الشمس الأم والغزالة، فهما شيء واحد أو صورتان لمعنى واحد معبود هو معنى الأمومة (البطل، 1981، صفحة 70).

فالظباء أو الغزلان تعد رموزًا أو نظائر للإلهة الأم/ الشمس، ومما يؤكد قداسة تلك الحيوانات أن الجاهليين كانوا إذا وجدوا غزالًا ميتًا يحزنون عليه، ويكفِّنونه كفنًا يليق به، ويوارونه بإجلال، وينوحون عليه سبعة أيام، وكانوا يعتقدون أن من يقتل غزالًا يُعاقب عقابًا سماويًّا ماحقًا، ثم إن شعراء الجاهلية على كثرتهم وتعدد قبائلهم لم يذكروا أنهم قد صادوا غزالًا، فالغزال حيوان طوطمي مقدس تُعمل له التماثيل ويوضع في محاريب الملوك (عبد الرحمن، 2013، صفحة 128، 130).

### 4.1.4 الأم النخلة

قدّس الساميّون الأوائل الأشجار؛ لاعتقادهم أن أراوح الآلهة كانت تسكن أو تحلّ فيها، ثم وصل معتقدهم هذا إلى الإنسان العربي الجاهلي، فيقال إن بعض العرب كانوا يتوقفون عند "شجرة عظيمة خضراء يُقال لها ذات أنواط، يأتونها كل سنة، فيعلّقون أسلحتهم عليها..، ويعكفون عليها يومًا" (ابن هشام، د.ت، الصفحات 84-85، الجزء 1)، وكذلك "كانت العزى شيطانة تأتي ثلاث سمرات ببطن نخلة" ( الكلبي، 1992، صفحة 25).

ومما لا نزاع فيه أن شعراء المعلقات تأثّروا بموروثهم القديم، فوصفوا الأنثى المعشوقة بالأشجار المقدسة، ولعل من أبرز الأشجار التي حظيت باهتمامهم: شجرة النخيل؛ لأنها رمز الإخصاب، ويمكن الوقوف على بيت لامرئ القيس في معلقته، يبدو فيه شعر الأم الأسود شبيهًا بقنو النخلة المخصبة (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 16):

**وفَـــرْعٍ يُغَشِّـــى المَـــتْنَ أسْـــوَدَ فَـــاحِمٍ  أثِيْـــثٍ كَقِنْـــوِ النَّخْلَـــةِ المُتَعَثْكِـــلِ**

وقد نُكمل الصورة بهاء وحيوية، فتكون الأم أرضًا خضراء معشوشبة، وقامتها نخلة باسقة، أما شعرها الأسود الغزير فهو كالعذق الذي يحوي بداخله الرطب، وهكذا تغدو هذه الأم مثيرة جنسيًا، وتتصف بالغزارة، والقوة الإخصابية، ويمكن الذهاب إلى أنها عشتار ربّة الخير والنماء.

ومثلما تدفع النخلة المثمرة صاحبها إلى التقاط ثمرها، فإن شعر المرأة الكثيف دليل على جمالها وأنوثتها، وهو سبب من أسباب وقوع المرء في الغرام، وكذلك يستسلم المتعبّد لجمال الأم الكبرى، ويندفع بكل ما أُوتِي من طاقة إلى الحصول على حنانها، وعطفها، وخيرها الكثير.

وما جاء به امرؤ القيس أبدع ما يشبهه طرفة بن العبد في إحدى قصائده، حين قال (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 40):

**وَعَلـــــى المَتنـــــينِ مِنهـــــا وارِدٌ حَسَـــــنُ النَبـــــتِ أَثيـــــثٌ مُســـــبَطِرّ**

**جابَـــــةُ المِـــــدرى لَهـــــا ذو جُـــــدَّةٍ تَـــــنفُضُ الضـــــالَ وَأَفنـــــانَ السَّـــــمُر**

وبوجه عام، فإن الربط بين قنو النخلة غزير الثمر وشعر الأم، لم يكن وليد فكر أصحاب المعلقات، بل وصل إلى وعيهم من تاريخ الأمم القديمة، فالنخلة عند الساميين رمز للأم الكبرى، وعُرفت باسم شجرة الحياة في الزخارف الرمزية التي شاع استعمالها في العراق القديم، وبخاصة في عصر الأشوريين، وفي شريعة حمورابي وضعت غرامة كبيرة على من يقطع شجر النخيل (النعيمي، 1995، الصفحات 171-172).

ووحّد الفينيقيون بين النخلة وإلهة الإخصاب الجنسي والتعشير عشتروت أو عشتار، فالنخلة هي شجرة عشتروت المقدسة، ومن ثمرها- أو تمرها- تسمّت عشتروت، وكذلك من اسم ثمرها جاء اسم الإله (دامور) أو (تامير) أي التمر، ووجدت آثار هذا الإله في جزر البحر المتوسط التي استعمرها الفينيقيون. ولقد سمّى اليونانيون فينيقيا والشرق الأدنى القديم عامة ببلاد النخيل، واعتقدوا أن الآلهة: (أبولو، ونبتون، وذيلين)

ولدوا تحت نخلة. وعبد العرب نخلة نجران كإلهة، وكانوا يزيّنونها سنويًا بأزياء نسائية ملونة (عبد الحكيم، 2012، صفحة 51).

وكانت النساء الجاهليات يضعن حليهنّ وأثوابهنّ على جذوع النخل؛ ابتغاءً للذرية (أبو سويلم، 1991، صفحة 57)، وقد استمرّ هذا التقليد الجاهلي إلى اليوم، فبعض النساء يعلقن خرزهنّ وثيابهنّ على الأشجار، أو يلصقن قبضة من العجين عليها.

وتعد النخلة شجرة الولادة والحياة في الموروث الديني الإسلامي، فهي التي رعت ميلاد عيسى عليه السلام، يقول تعالى: ( فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾ فَنَادَىٰهَا مِن تَحْتِهَآ أَلَّا تَحْزَنِى قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿٢٤﴾ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ ) [مريم:23-25] ، وبهذا يظهر أن سبب تقديس النخلة وعبادتها عند الشعوب القديمة يعود إلى كونها من رموز الإخصاب والأنوثة، فلها علاقة واضحة بتوالي الولادة واستمرار الحياة.

**4.2 نمط الطفل**

فصّل يونغ الحديث عن نمط الطفل، فقد عدّه إلهًا يتمتع بقوى خارقة، وأشار إلى المسيح الطفل الحي الذي تكلّم في المهد، وفعل ما لم يستطع الآخرون فعله، ونبّه إلى أن مكرورة الطفل تظهر في الفولكلور على هيئة قزم أو جني صغير كتجسيدات لقوى خفية في الطبيعة، أو تظهر أحيانًا في زهرة أو بيضة ذهبية، وكذلك قد يبدو الطفل ذا أصل غريب، أو أكثر كونية كأن يكون محاطًا بالنجوم، أو مكللًا بإكليل نجمي، أو على هيئة ملك الشمس، أو كابن ساحرة (أحمد، 1987، صفحة 32).

فصورة الطفل بما يصدر عنه من أعمال فطرية غير مقصودة واحدة لدى الجنس البشري كلّه، فلا يوجد اختلاف بين طفل وطفل آخر في التفكير، فالطفل يتصرف بناءً على ما يختزنه عقله من معلومات قادمة من عمق اللاوعي الجمعي المشترك.

ويتحدث كارل يونغ عن بعض الظواهر المتصلة بنمط الطفل، فهو وإن كان ضئيلًا مجهولًا؛ أي: مجرد طفل، فهو أيضًا سماوي مقدس، وتؤكد الأساطير أن الطفل ذو قوة خارقة؛ لأنه يولد من رحم اللاشعور من أعماق الطبيعة البشرية أو بالأحرى من الطبيعة الحية نفسها. إنه التشخيص الحي لقوى حية خارج نطاق عقلنا الشعوري المحدود، لقدرات وإمكانات لا يعرف العقل الشعوري شيئًا عنها (أحمد، 1987، صفحة 33).

إن الطفولة هي الذكرى الأثرية الباقية في نفوسنا، وهي صورة الأشياء المنسية فينا، والجسر الموصل بين شعورنا الحاضر، واللاشعور الفطري في العصور السحيقة، فعندما يتم إحياء قوة الطفولة النمطية، تستعيد كل أنماط القوة الأبوية والأمومية العظيمة سطوتها، فكل ما هو منفتح على الطفولة له قوة الأصالة (الديك، النماذج البدئية في الأغنية الشعبية الفلسطينية: أغنية ( بكره العيد وبنعيد) نموذجًا، 2010، صفحة 2072).

وهكذا، تكمن قيمة الطفل في الربط بين الماضي والحاضر، "لهذا اهتمت الأساطير والأديان بإبراز صورة الطفولة، واستحضارها في طقوسها وأحداثها الكبرى، حتى لا ينفصم الحاضر عن الماضي، ولا تنقطع الصلة بالتجارب الأصلية، ولا يبتعد الناس عن حالتهم الفطرية الغريزية البدائية" (الديك، النماذج البدئية في الأغنية الشعبية الفلسطينية: أغنية ( بكره العيد وبنعيد) نموذجًا، 2010، صفحة 2072).

وإضافة إلى أهمية الطفل في الربط بين الماضي والحاضر، فإنه يمهد الطريق لتغيير مستقبلي، فعليه تعقد الآمال في الوصول إلى مستقبل مثمر، فما الحياة إلا تدفق واندفاع نحو المستقبل؛ لذلك فليس من الغريب أن نجد كثيرًا من المنقذين الميثولوجيين من الآلهة الأطفال.

وهناك نص سومري مفصّل يتحدث عن عودة الإله الميت إلى الحياة، واسمه: "أيها الرّبّ الطفل السامي العظيم الممجّد في السماء والأرض" (السواح، 2001، صفحة 169)، والحق أن اسم النص يؤكد حقيقة واضحة هي أن الطفل نمط أولي أو بدئي محفور في الذاكرة الجمعية للبشرية.

وما يبرهن على أهمية الطفل ومكانته في الأساطير القديمة أن "(البانثيون) الأكادي أوكل لليليث مهمة في غاية الخطورة وهي أن تقف إلى جانب السرير وتغنّي للأطفال أغنية المهد أو (الهدهدة)، تاركة شعرها الفاحم الطويل بين أيديهم يلعبون به حتى يخطفهم ملاك النوم. وبهذه الأغنية ينام الطفل آمنًا مطمئنًا ويريح جسده من عناء اللعب. وهذه الأغنية ماتزال مستمرة عندنا وعند غيرنا. إنها واحدة في كل أرجاء العالم. فهي دائمًا يجب أن تكون ناعمة هادئة تدعو إلى السلم والمحبة والإخاء والتعاون والتضحية من أجل الآخرين. إنها باختصار أغنية تريح أعصاب الطفل وتهيئه لحياة الدعة والهدوء.. إنها أغنية (سلميّة) تصدح بها كل مساء ليليث الجميلة ذات الشعر الفاحم الطويل، وتظل تغنّي بصوتها العذب الرخيم حتى يسافر الطفل إلى عالم الأحلام الجميلة الوادعة، وهي تعرف أن الطفل سافر إلى عالم الأحلام من شعرها، إذ عندما تترك قبضته شعرها؛ تعرف ليليث أن الطفل قد نام، فينتهي هنا عملها، ولكنها تظل تحرسه طيلة الليل، وما أن يشرق الصباح حتى تنسحب ليليث وتستسلم لإغفاءة نهارية تريح بدنها النحيل، فإذا عمّ الظلام وعاد المساء، عادت ليليث إلى عملها في ترنيم هدهدتها الجديدة، فينام الطفل من جديد قرير العين لا تزوره إلا الأحلام الوردية الهامسة" (عبود ، 1999، الصفحات 143-144).

ونمط الطفل كغيره من الأنماط الأولية يوجد في شعر المعلقات، ولعله يتبدى واضحًا دون شك أو جدال في معلقة عمرو بن كلثوم حين يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 91):

**إذا بَلَـــــغ الفطـــــامَ لنـــــا وليـــــدٌ تَخِـــــرُّ لَـــــهُ الجَبـــــابِرُ ســـــاجِدِينا**

يظهر الطفل في قول الشاعر كالإله المبجل الذي تخرّ له الجبابر ساجدين معظمين، فهو خارق للعادة، فعلى الرغم من صغر سنه، فإن أفعاله تبدو كأفعال الكبار الأقوياء، فلا يوجد في الكون من يقف في طريقه، ومن يحاول إلحاق الأذى به؛ فإنه سيتعرض للهلاك.

وصورة الطفل تلك التي انتقلت إلى ذهن الشاعر، فاستحضرها في معلقته تعود إلى زمن ماضٍ، فقد أجمعت الأمم القديمة على وجود الإله الطفل، ففي المعتقدات المصرية كان الإله حورس قويًا يهابه الجميع، و"كان هذا الإله على هيئة طفل عارٍ يضع سبابته اليمنى في فمه وتتدلى خصلة من الشعر على جانب رأسه، ويمثّل واقفًا أو جالسًا على ركبتي أمه (إيزا)، وقد انتشرت عبادته انتشارًا كبيرًا في العصر المتأخر في جميع أرجاء مصر وفي بعض بلاد حوض البحر المتوسط، وإلى جانب التمائم الكثيرة لهذا المعبود نجد له التماثيل الصغيرة" (الماجدي، 1999، صفحة 107).

فقوة الطفل تنبع من ارتباطه بالآلهة، وفي الأساطير الحثية ما يثبت ذلك، فقد وضعت القابلات الطفل على ركبتي الإله الحثي (كوماربي) (كريمر، 1974، صفحة 140):

"القابلات جئن به إلى الولادة

وربّات المصير والإلهات رفعن الطفل

ووضعنه على ركبتي كوماربي".

وفي رواية إغريقية يبدو الطفل محاطًا بالآلهة التي تتسابق للظفر به، ومن جملة ما جاء فيها "أن أم الإله (أدونيس) قد حوّلت نفسها إلى شجرة عندما حملت به، ثم ولدته وهي في هذه الحال، فأتى طفلًا ذا جمال لا حدّ له، فأحبته الإلهة (أفروديت) وهو طفل صغير فأخذته إليها. وفيما هي تستعد لغياب طويل، وضعت أدونيس في صندوق أحكمت إغلاقه خوفًا على الصغير، ثم أودعت الصندوق لدى (بيرسفوني) إلهة العالم الأسفل، وغادرتها معتقدة أن (بيرسفوني) سوف تحافظ على الصندوق دون أن يدفعها فضولها إلى فتحه ومعرفة ما بداخله. وعندما عادت (أفروديت) من غيبتها، وجدت أن (بيرسفوني) قد فتحت الصندوق وبهرها جمال الطفل فقررت الاحتفاظ به لنفسها. هنا ينشأ نزاع بين الإلهتين حول الاستئثار بأدونيس الصغير، ينتهي بأن تحتكما إلى كبير الآلهة الذي يحكم بأن تتقاسم الإلهتان (أدونيس)، وذلك بأن يقضي نصف السنة في

العالم الأسفل بصحبة (بيرسفوني)، ونصف السنة الآخر بصحبة (أفروديت)" (السواح، 2017، صفحة 301).

وهناك رواية إغريقية أخرى تتحدث عن طفولة هرقل، "فعندما تأتي الإلهة (هيرا) زوجة (زيوس) لإرضاع هذا الطفل الخارق، يمتصّ من ثديها مصة قوية كانت كافية ليندفع الحليب منه إلى السماء مشكِّلًا درب المجرة المعروف في اللغات الأوروبية باسم درب اللبن نسبة إلى لبن الإلهة (هيرا) الذي انتثر في الأعالي وما زال عالقًا هناك" (السواح، 1996، صفحة 227).

وصورت الأعمال التشكيلية الإله اليوناني (ديونيسيوس) الذي يتصف بالقوة على شكل طفل له رأس عجل يجلس في حضن امرأة (السواح، 2017، صفحة 328).

وتروي الأساطير أن الإله الهندي (كريشنا) كان "في طفولته ولدا يهوى اللعب، ولكن ذلك لم يمنعه من تحقيق المعجزات :قتْل العفاريت، وحماية الرعاة من العواصف، برفع جبل هوفارد هانو على إصبعه، وحمله كالمظلّة إلى أن تنتهي العاصفة" (م.ف.ألبيديل، 2005، صفحة 230).

وتصور الجاهليون الإله (رضو) على هيئة طفل، وذهب بعض الباحثين إلى أن الإله (رضى) (رضو) الذي يرد في النصوص الثمودية والصفوية هو الإله (عثتر)، وله صنم منحوت على هيئة طفل عاري الجسم في الكتابات التدمرية (علي، 1993، الصفحات 170-171، الجزء 6).

وفي شعر المعلقات إشارات لا تُهمل عن ألعاب الأطفال في الجاهلية، منها ما يحمل الطابع الفردي، ومنها ذو طابع جماعي، أما الألعاب الفردية فمنها الخذروف التي ما زال الأطفال يمارسونها إلى اليوم (عبد الرحمن، 2013، صفحة 70)، وتظهر في معلقة امرئ القيس (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 21):

**دَريـــــرٍ كَخُـــــذْروفِ الوَليـــــدِ أمَـــــرَّهُ تَقَلُّـــــبُ كفَّيـــــهِ بخـــــيطٍ مُوصَّـــــلِ**

شبّه الشاعر سرعة فرسه وشدة عدوه بالخذروف في دورانه إذا بولغ في فتل خيطه، وذِكر هذه اللعبة في معلقة امرئ القيس التي اشتهرت على نطاق واسع في الجاهلية، دلالة على قداستها، فهي من ألعاب الملوك.

أما الألعاب الجماعية، فمنها المفايلة التي تظهر واضحة في معلقة طرفة بن العبد (طرفة بن العبد، 2002، صفحة 19):

**يَشُــقّ حَبــابَ الْمَــاءِ حَيْزُومُهــا بهــا  كَمَــا قَسَــمَ التّــرْبَ الْمُفايــلُ باليَــدِ**

والفيال: "ضرب من اللعب، وهو أن يجمع التراب، فيدفن فيه شيء، ثمّ يقسم التراب إلى نصفين، ويُسأل عن الدفين في أيهما هو" ( الزوزني، 1992، صفحة 48)، وقد جاء هذا البيت في سياق تشبيه شقّ السفن بالماء بشقّ المفايل التراب المجموع بيده.

وفي معلقة عمرو بن كلثوم توجد لعبة المخراق، يقول (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 76):

**كَــأَنَّ سُيُــوْفَنَا فِينَــا وفيهــم  مَخَــارِيقٌ بِأَيْــدِي لاَعِبِينَــا**

والمخراق: "من الخرقة وهي الخلق من الثياب، واللعبة تمثيل للحرب يقوم بها الأطفال، وفيها يأتي اللاعب بخرقة ويفتلها حتى تصبح كالحبل، ويعقد طرفيها، ويقسم الأطفال أنفسهم إلى فريقين، ويتضاربون بالخرق حتى تخور قوى أحد الفريقين وينهزم" (عبد الرحمن، 2013، صفحة 71)، ويقول الزوزني: المخراق: "سيفٌ من خشب" ( الزوزني، 1992، صفحة 119)، فقوم الشاعر يستخدمون السيوف الحادة ويتحكمون بها كما يتحكم الصغير بسيف من خشب عندما يلعب مع أصدقائه.

ومن ألعابهم القلين، وهي خشبة يلعب بها الصبيان، يديرونها ثم يضربون بها، يقول عمرو بن كلثوم (عمرو بن كلثوم، 1996، صفحة 88):

**وَمَــا مَنَــعَ الظَّعَــائِنَ مِثْــلُ ضَــرْبٍ  تَــرَى مِنْــهُ السَّــواعِدَ كالقُلِينَــا**

وبالاستطاعة القول: إن جزءًا كبيرًا من الألعاب التي مارسها الأطفال في الجاهلية ما زالت تُمارس حتى اليوم، وهذا يؤكد أنها محفوظة في اللاوعي الجمعي، فلم يخلُ مجتمع من المجتمعات من وجود ألعاب يمارسها الأطفال وإن اختلفت طبيعتها أو مسمياتها إلا أنها تلتقي في كونها تمثل انعكاسًا لبيئة الفرد وعاداته وتقاليده التي ورثها عن سلفه.

### 4.3 نمط القربان

يعد القربان نمطًا أوليًّا أو أنموذجًا أصليًّا وموتيفًا أسطوريًّا قابعًا في اللاوعي الجمعي، فقد درجت الأمم القديمة على تقديم القرابين للآلهة؛ لأنها كانت الوسيلة المناسبة لإثبات الإخلاص والولاء للإله المعبود، فكان الإنسان يشعر بالذنب إذا لم يقدّم ثمار النباتات للآلهة، ويشعر بالضجر والخوف إذا لم يذبح الحيوانات تقرّبًا إليها، ووصل به الأمر إلى ذبح أطفاله اعتقادًا منه بأن ذلك يساعده في البقاء، ويمنحه استقرارًا وعيشًا هادئًا.

يُقال إنه عُثر في مارسيليا وفي قرطاجنة على قائمة بما يصلح أن يكون قربانًا، "وأولها الثيران، ثم بحسب الترتيب التنازلي العجول والظباء والكباش والجديان وصغار الماعز وصغار الظباء والطيور والحبوب وإهراق الزيت أو اللبن أو النبيذ أيضًا (كونتنو، د.ت، صفحة 143).

فالتضحية بالقرابين واجب لا مفرّ منه في الدين القديم، فالبابليون اعتادوا تقديم الطعام للمعبود، فما أُثر عن حمورابي أنه كان يضع مأكولات وأطعمة طاهرة أمام الآلهة، وفي معبد (أنو) بأوروك كانت هناك يوميًا وجبتان تتكونان من الشراب والخبز والفاكهة واللحوم تقدّم للآلهة في كل صباح (ديلا بورت. ل، 1997، الصفحات 163-165).

وكانت ذبيحة الدم عادة حملًا أو جديًا، تقول إحدى النصوص البابلية (ديلا بورت. ل، 1997، صفحة 164):

"الحمل فداء للبشر

لقد قدّم حملًا بدلًا من حياته

لقد قدّم رأس الحمل بدلًا من رأس الإنسان

لقد قدّم عنق الحمل بدلًا من عنق الإنسان

لقد قدّم صدر الحمل بدلًا من صدر الإنسان".

وفي مصر القديمة احتفل الفراعنة بتقديم القرابين في نهر النيل للإلهة (إيزيس) عند الفجر (منصور، 1988، صفحة 15)، وكانت عين حورس التي قدّمها لأبيه (أوزريس) في أساطيرهم رمزًا للقربان الأول، ثم صارت رمزًا لكل تضحية، وأُطلق على كل هبة أو قربة عين حورس، وبخاصة إذا قدّمت قربانًا للمتوفى (بريستيد، 1999، الصفحات 117–118).

وكانت تضحية الطفل البكر عرفًا جاريًا لدى الكنعانيين في العصر العتيق، بدليل وجود عظام أطفال مودعة في أسس المنازل. واحتفظ الفينيقيون بهذه العادة إلى العصور القريبة، فكانوا في حالات الأخطار العامة يضحّون بأعزّ أبنائهم؛ لإبعاد الكوارث عن أنفسهم، أما في الأحوال العادية فكان بالإمكان إحلال حيوان محل الضحية البشرية. وعُرف عن الإغريقيين تقديم القرابين لآلهتهم، ومن ذلك أن (كرونوس) عندما نزل الطاعون ضحّى بابنه الوحيد وأحرقه تشريفًا لأبيه أورانوس (كونتنو، د.ت، صفحة 145).

واحتفل الرومان بعيد رأس السنة، فقد كانوا يقدّمون القرابين للإلهة (ستيرنة)؛ لتمنحهم الصحة والنجاح والبأس (منصور، 1988، صفحة 16).

وعند العبرانيين كان غضب الإله (يهوه) لا يزول إلا بالتضحيات التي تُحرق على المذبح، ويُسرُّ لرائحتها كثيرًا، يتضح ذلك في سفر الخروج: " وتوقد كلّ الكبش على المذبح، هو محرقة للربّ، رائحة سرور، وقود هو للربّ" ( العهد القديم، سفر الخروج، الإصحاح 17:29)، وغضب (يهوه) لا يزول بالتضحية الحيوانية

فقط، بل لا بدّ من التضحية الإنسانية أيضًا، ففي سفر صموئيل الثاني من العهد القديم يظهر ما يثبت ذلك: "وسلَّمهم إلى يد الجبعونيين، فصلبوهم على الجبل أمام الرّبّ، فسقط السبعة معًا، وقُتلوا في أيام الحصاد" (لعهد القديم، سفر صموئيل2، الإصحاح 21:9).

أما عند الهنود "فكان يُضحّى برجل منهم في وقت البذر حتى تخصب الأرض بدمائه..، وإذا ما حلّ موسم الحصاد فسّروه بأنه بعث للرجل الذي مات ضحية، فكانوا يخلعون عليه قبل موته وبعده جلال الآلهة، ومن هذا الأصل نشأت الأسطورة التي تروي في ألف صورة مختلفة كيف يموت الله في سبيل شعبه ثم يعود إلى الحياة بعدئذٍ ظافرًا" ( ديورانت، 1988، صفحة 113، الجزء 1).

وفي الثقافة الإسكندنافية القديمة كانت فترة حكم الملك تستمر تسعة أعوام يجب قتله بعدها، ويُحكى أن أحد ملوك السويد عكف قبل حلول أجله على الصلاة وتقديم القرابين للآلهة؛ لتجنبه المصير المحتوم، فسمحت له الآلهة بالعيش إذا استطاع فداء نفسه بأحد أبنائه كل تسعة أعوام، فضحّى بهم حتى بلغ الشيخوخة (السواح، 2017، صفحة 317).

وعند الفرس كان لا مفرّ من التضحية بحيوان أولي من أجل تحقيق الخصب أو حتى الخلق، والمثال على ذلك: هو أن إله الشمس الفارسي (ميثراس) ضحّى بالثور؛ فانبثقت نتيجة لذلك الأرض بكل ما فيها من ثروة وخصب، وفي الأسطورة المسيحية التي تدور حول ذبح القديس (جورج) للتنين، يظهر أيضًا الطقس البدائي الذي يتم فيه تقديم الأضحية والذبح (يونغ، 2012، صفحة 323).

وبعد هذا العرض التفصيلي لوجود نمط القربان في الموروث الأممي، تجدر الإشارة إلى أن "هناك عادة دينية سنوية لدى كثير من الشعوب القديمة، تُقام زمن الاعتدال الربيعي، ابتغاء وفرة المحصول، يُقدَّم فيها للآلهة قربان هو رمز لإله الإنبات، فكانوا يضحّون أول الأمر بصلب الملك، وبعد موته يأكلون بضعًا من لحمه، وينثرون قليلًا من دمه، لتكسبهم بعض قدسيته، ثم ينشرون البقية في الأرض المهيّأة للزرع، ومع مرور الزمن استعاضوا عن الملك بالاقتراع على المضحى به، ثم استبدلوا بالقرعة مجرمًا محكومًا عليه بالموت،

وآخر الأمر استبدلوا بكل هذا حيوانًا، وحبذا لو كان خروفًا أو تيسًا، وعند تعسّر الأحوال –غالبًا ما– كانوا يكتفون بفطيرة في صورة إنسان، أو بفطيرة مرسوم عليها إنسان، أو بصليب كرمز للإنسان المفترض أن يضحّى به صلبًا، وتحول ذلك تدريجيًّا إلى نوع من العشاء الربّاني يؤكل فيه الخبز رمزًا للجسد، وتعاقر فيه الخمر رمزًا للدم" (القمني، 2020، صفحة 91).

وانتشرت عادة تقديم القرابين في العصر الجاهلي، حيث ظهر عند عرب الجاهلية آنذاك ما يُعرف بهدي الكعبة، و"الهدي هو الحيوان الذي يسوقه الحاج ليذبحه بعد أداء مناسكه قربان شكر لله، وإذا كان الحيوان من البقر والإبل سُمّي بدنًا، وكلمة الهدي مشتقة من الإهداء على اعتبار أن القربان هدية من الحجاج إلى الله أو إلى الكعبة، وجرت عادة العرب على ذبح هديهم عند الأوثان والأنصاب في فناء الكعبة" ( الخربوطلي، 1991، صفحة 118).

فلم يبخل الجاهليون على أصنامهم، فراحوا يقدّمون لها المأكل والمشرب؛ "لاعتقادهم أنها تُسرّ بذلك وتفرح، فقد علقوا على ذي الخلصة –وهو صنم نصبه عمرو بن لحيّ– القلائد وبيض النعام والبرد النفيسة، وقدّموا له الحنطة والشعير، بل اللبن أيضًا؛ ليشرب منه، وذبحوا له" (علي، 1993، الصفحات 188–189، الجزء6)، فالذبح هو علامة التعظيم أو الشعار الدال على الإخلاص عند الجاهليين.

وعرف العرب القرابين البشرية، وخير دليل على ذلك ما رُوي عن عبد المطلب بن هاشم، فقد نذر أنه متى رُزق عشرة أولاد من الذكور، ورآهم بين يديه رجالًا أن ينحر أحدهم على باب الكعبة؛ شكرًا لربه (حسن ح، 1998، صفحة 101)، وقد وضع الإسلام حدًّا فاصلًا لهذه الظاهرة المتكررة، فاستعاض عن البشر بالحيوانات، ولعل قصة إبراهيم عليه السلام وابنه تثبت ذلك، فقد رأى إبراهيم عليه السلام في المنام أنه يذبح ابنه الوحيد، قال تعالى: ﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴾[الصافات:102]، ثم افتداه الله بكبش عظيم: ﴿ وَفَدَيۡنَٰهُ بِذِبۡحٍ عَظِيمٍ ﴾[الصافات:107].

ولا انفكاك للشعراء الجاهليين من الموروث القديم، فهو ينتقل من اللاوعي الجمعي إلى عقولهم الواعية عنوة، فيجودون بإبداع يلمس أحاسيس الناس في كل مكان، فنمط القربان وصل إليهم من الماضي وما كان منهم إلا أن يتمثلوه في أشعارهم، ويمكن أن يكون بيت امرئ القيس الوارد في معلقته مثالًا دقيقًا على ذلك، يقول (امرؤ القيس ، 1984، صفحة 11):

**ويَـــوْمَ عَقَـــرْتُ لِلْعَـــذَارَى مَطِيَّتِـــي فَيَـــا عَجَبًـــا مِـــنْ رَحلِهـــا المُتَحَمَّـــلِ**

إن الشاعر المتعبّد يقدّم ناقته –ذاك الحيوان المقدس (الطوطم)– قربانًا للعذارى؛ أي للآلهة المُثلى التي حاول استرضاءها بعد الفعل الشائن مع ابنة عمه في دارة جلجل، ولعل هذا الاعتقاد الذي جاء به انسحب إليه من موروثات الأمم وأساطيرها؛ إذ يبدو أن عادة العقر وتقديم القرابين بجانب أماكن المياه من بقايا الشعائر الدينية القديمة جدًا، فهذا جلجامش يقدّم قربانًا للإله (شماش) عند بئر ما (الأحمد، 1984، صفحة 262):

"وأمام الإله شماش حفر بئرًا

وصعد جلجامش إلى الجبل

وقدّم وجبته إلى البئر

وقال: أيها الجبل أرسل لي حلمًا".

وكذلك، فإن عادة تقديم القرابين للآلهة الأنثى موجودة في الثقافات القديمة، ففي الثقافة السومرية تقدّم (دوموزي) إله الرعي لخطبة (إنانا) إلهة الحب والخصب لدى السومريين، ونافسه في ذلك الإله المزارع (إنكمدو)، فقد تقدَّم كلٌّ منهما بقربان للإلهة (إنانا) من منتجاته، فقبلت (إنانا) تقدمة (دوموزي) الراعي وتزوَّجته، ولم تنظر إلى تقدمة (إنكمدو) المزارع (السواح، 1996، صفحة 375).

وفي الثقافة اليونانية "كانت (أرتميس) ربّة الغابات والبحيرات والينابيع والنباتات البرية والحيوانات الطليقة وربّة للصيد، تمثّلها الأعمال الفنية على هيئة امرأة شابة رشيقة القوام خفيفة الحركة، قاسية الملامح لا

تعرف الابتسام رغم جمالها الفائق، ترتدي التنورة القصيرة التي تكشف عن ركبتها وتمسك بيدها القوس وتضع على كتفها جعبة السهام.. يرافقها في حلّها وترحالها كلابها المتوحشة، ويشب عن يمينها ويسارها الأيائل والغزلان، لا تقام لها المعابد في المدن والأماكن المأهولة، بل في الأحراش حيث تتلقى قرابين عبّادها من بكور مواشيهم وبواكير ثمار شجرهم. ومن بعض الأساطير المتأخرة، نستنتج أن القرابين في الماضي كانت تتضمّن أيضًا أضاحي؛ ففي إلياذة هوميروس، تجعل (أرتميس) الرياح ساكنة أمام سفن اليونان فلا يستطيعون تقدّمًا حتى يذبح (آغاممنون) ابنته (أفيجينيا) قربانًا لها" (السواح، 2017، الصفحات 108-109).

وعند الهنود قُدّمت القرابين للأم الهندية الكبرى (كالي)، حيث يعد معبدها من أكثر المعابد دموية في التاريخ، فكمية القرابين الحيوانية التي كانت تقدّم لها جعلته مكانًا أقرب إلى بيت لذبح الماشية، ففي عيدها السنوي في كلكتا، يذبح الحجاج تحت قدميها كثيرًا من المواشي، ويكومون الرؤوس في أهرامات عالية أمام تمثالها، ثم يعود كل منهم ببقية الذبيحة إلى بيته ليقيم الوليمة المقدسة (السواح، 2017، صفحة 230).

وفي معلقة النابغة يُراق الدم المسفوح على الأنصاب وهي حجارة مقدسة كانوا يطوفون حولها ويذبحون عليها الذبائح، يقول (النابغة الذبياني، د.ت، صفحة 25):

**فَـــلا لَعَمـــرُ الَّـــذي مَسَّـــحتُ كَعبَتَـــهُ وَمـــا هُريـــقَ عَلـــى الأَنصـــابِ مِـــن جَسَـــدِ**

إن الدم سائل الحياة، وقد يكون ذبح القرابين وسفك دمائها على الأنصاب ومسح الكعبة به نابعًا من اعتقاد الشاعر أن الحجارة المعبودة تحتاج إلى الدماء باستمرار حتى تجدد طاقتها، وترضى عن عبّادها، فكأن صبغها باللون الأحمر يبقيها حية في فكر القدماء؛ لذلك فإن عادة إراقة الدماء على الأنصاب أو بالقرب منها ضرورية في المعتقد الديني القديم.

وتقديم القرابين أو إراقة الدماء على الحجارة المعبودة لم يأتِ إلى ذهن الشاعر الجاهلي فجأة، وإنما هو شأن أممي في المقام الأول، فمبدأ استرضاء الآلهة بالدم كان مسألة عامة عند شعوب الشرق القديمة، ففي

الاحتفالات السومرية الدينية كان الكهنة يضربون أنفسهم حتى تُلطِخ دماؤهم المذبح أو المعبد أو المكان الذي يحتوي على التماثيل والأصنام (القمني، 2020، صفحة 90).

وفي المقام الثاني شأن جاهلي، فقد كان العرب قديمًا يسوقون الذبيحة إلى النصب الخاص بالصنم أو إلى الصنم نفسه ثم يذبحونها بعد التسمية باسم ذلك الصنم، ويلطخون رأسه بدمائها (علي، 1993، صفحة 201، الجزء 6)، وكانوا يقدّمون لصنم العزى القرابين البشرية؛ فقد ذكر مؤرخ سرياني قديم أن الملك المنذر ضحى للعُزى بابن الحارث ملك غسان عندما وقع أسيرًا بيده، وكذلك ضحى لها ببعض الراهبات المتنسِّكات في بعض أديرة العراق، وجاء في أخبار أحد المؤرخين عن طقوس القرابين البشرية للعزى بين عرب الشمال: أنهم كانوا يكرّمون كوكب الصبح ويخرّون له ساجدين، ويضحّون له بأجود أسراهم الذين أخذوهم في الغزوات، وهم يفضلون لذلك الشباب إذا كانوا في عز الصبا وصبيحي الوجوه، فيُعدون لهذه الغاية مذبحًا من الحجارة والصخور التي يكومونها في انتظار الفجر، حتى إذا لاح كوكب الصبح ضربوا ضحاياهم بالسيوف (السواح، 2017، الصفحات 220–221).

ومن تلبيات الحج عند العرب قبل الإسلام تلبية كنانة التي تشير إلى الذبح بالقرب من الأصنام أو في الأماكن المقدسة ( قطرب، 1985، صفحة 118):

"لبيك اللهم لبيك

اليوم يوم التعريفْ

يوم الدعاء والوقوفْ

وذي صباح الدماء

ومن شجها والنزيفْ".

ويشير الحارث بن حلزة في معلقته إلى العتيرة التي أطلق عليها الجاهليون مسمّى الرجيبة؛ لأنها كانت تُذبح للأصنام في شهر رجب، يقول ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 71):

**عَنَنـــاً بَـــاطِلًا وَظُلمًـــا كَمَـــا تُـــع  تَـــرُ عَـــن حجـــرَةِ الرَبِيـــضِ الظِّبَـــاءُ**

فذبح العتيرة يتم في مكان مقدس بالقرب من حجارة الأصنام وفي زمان مقدس وهو شهر رجب، والذبيحة أو العتيرة هي الظباء المقدسة في الطقوس الوثنية القديمة، ويعكس بيت الحارث بن حلزة تقاليد جاهلية، فكان بعض أهل الجاهلية ينذر إذا بلغت "غنمه مئة ذبح منها واحدة للأصنام، ثم ربما ضنّت نفسه بها فأخذ ظبيًا وذبحه مكان الشاة الواجبة عليه" ( الحارث بن حلزة اليشكري، 1994، صفحة 96).

إن القرابين أو الذبائح التي أشار إليها الشعراء الجاهليون في معلقاتهم هي تكرار للذبيحة الأولى التي تمخضت عنها ولادة الكون، يقول مرسيا إلياد: "لا شيء يمكنه أن يدوم إن لم يُدبّ فيه حياة، وتُوهَب له (نفس) عن طريق تقديم ذبيحة، لأن الأنموذج الأولي أو الأصلي للبناء هو الذبيحة التي نُحرت عند إنشاء العالم، والحق أن العالم –في بعض أساطير خلق الكون– يكتسب الوجود بذبح هُوْلة بدئي، رمز العماء (تيامات)، أو بذبح إنسان أعظم كوْني (بان، كو، بورشا)" (إلياد، 1987، الصفحات 43–44).

فوجود نمط القربان في معتقدات الأمم القديمة وأديانها المتعددة يعد إقرارًا أو برهانًا حاسمًا على أثر اللاوعي الجمعي في الفكر البشري بعامة، فالتشابه بين الناس في الدين والمعتقد مردّه إلى ذلك السلطان المهمين على العقول.

## الخاتمة

بعد هذه الجولة في العقل البشري، والتوقف عند فكرة اللاوعي الجمعي، وتطبيقها على الشعر الجاهلي، فإن الباحث يخلص إلى النتائج الآتية:

1. إن الإبحار في أعماق العقل البشري واستكناه أسراره، لن يتأتى إلا بالعودة إلى الماضي السحيق، فالفكر الإنساني سلسلة متصلة الحلقات، لا تنفك إحداها عن الأخرى، وما يعتقد به إنسان اليوم يعود بأصوله إلى الإنسان البدائي.
2. إن السر في تلاقى أفكار البشر وتلاقحها يكمن في اللاوعي الجمعي المتأصّل في النفس الإنسانية، فهو يشكل الأرضية المشتركة لدى شعوب العالم كلها بغض النظر عن اختلاف أجناسها ولغاتها، فالقضايا المحورية التي شغلت بال الإنسان البدائي كالوجود والمصير والحرب والجدب والقحط..، هي القضايا نفسها التي استحوذت على تفكير الجاهلي، وظلت تراود الإنسان المعاصر من حين إلى آخر.
3. تشكلت مادة اللاوعي الجمعي من الأنماط الأولية أو العليا، وقد يُطلق عليها النماذج البدئية أو الأصلية، وهي تلك الصور البدئية التي وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور، ويوجد أمثلة عليها لا حصر لها في علم الأساطير.
4. اعتقد القدماء أن القوى الخارقة كالآلهة أو ربّات الشعر مسؤولة عن الإبداع الشعري، ثم انتقل هذا الاعتقاد إلى الجاهليين عبر اللاوعي الجمعي، فعندما تساءلوا عن الأسباب التي تقود إلى الإبداع وترتقي بالشعراء إلى درجات عالية، لم يكن أمامهم إلا أن يتشبثوا بأفكار السابقين، فآمنوا بقدرة الجن والشياطين والأرواح الخفية على مدّهم بالقصائد الخالدة.
5. حظيت المعلقات باهتمام القدماء والمحدثين؛ لأنها انبعثت من أعماق اللاوعي الجمعي، ولأنها لم تعبّر عن تجربة الشاعر الفردية بل تناولت آمال الإنسان أينما حلّ وارتحل.

6. قسّم يونغ الإبداع إلى قسمين: الأول هو الإبداع السيكولوجي الذي يعالج مواد مستمدة من الشعور الإنساني، أما الثاني فهو الإبداع الكشفي، وهذا النوع يستمد تجاربه من اللاوعي الجمعي الذي يزخر بالأساطير والخوارق، ويمكن عدّ المعلقات من الأمثلة البارزة على القسم الثاني.
7. إن كثرة النماذج البدئية أو الأنماط الأولية في شعر المعلقات برهان واضح على أثر اللاوعي الجمعي في الإبداع الشعري، فالشاعر الجاهلي كان بلا وعي منه يعود إلى الموروث القديم، ويوظّفه في أشعاره.
8. لم يكن الوقوف على الأطلال حديث الظهور في المعلقات، بل يعود إلى زمن موغل في القدم، وما يدلّ على ذلك أن الشاعر السومري وقف على أطلال مدينة نيبور، وراح يبكي أسوارها العالية، ورصيفها، ونبعها الصافي.
9. تشابهت أهداف الرحلة بين الشاعر الجاهلي والإنسان القديم، فكلاهما يحاول الابتعاد عن القحط والجفاف والموت، ويعمل على تخليص جماعته من الآلام والأوجاع، ويستهدف الوصول بهم إلى حياة وادعة مطمئنة، وكانت الناقة من أكثر الحيوانات التي اعتمد عليها الإنسان القديم في رحلاته الفردية أو الجماعية؛ لما تتصف به من قدرة على تحمل الصعاب التي تعترض طريقها، والملاحظ أن هذه الناقة تبدو طوطمًا مقدسًا في نظر شعراء المعلقات، فالناقة بما عليها من هودج تتراءى عظيمة أمام الرائي، كأنها سفينة تغطي بقعة كبيرة من الماء، وعادة ما يعمد هؤلاء الشعراء إلى تشبيهها بالظليم أو بثور الوحش أو بحمار الوحش أو بالنسر..، ويمكن القول إن طرفة بن العبد أسقط على ناقته أوصافًا دقيقة كانت بأثر من اللاوعي الجمعي والمشترك الإنساني، فهي تشبه النعامة التي تحتضن بيضها، وذيلها يشبه جناحي النسر، ولها فخذان متينان كأنهما بابا قصر عال، فكأنها تمثال يتأمل المشاهد تفاصيله الصغيرة والكبيرة.
10. استخدم شعراء المعلقات الخيل في رحلات صيدهم كثيرًا؛ لما تمتاز به من قوة وصلابة، وطول قامة، ولعل فرس امرئ القيس من أكثر الأفراس شهرة في الشعر العربي، فقد ظلت صورته ماثلة في أذهان

الشعراء إلى اليوم، وما جاء به امرؤ القيس من حديث عن الفرس ليس من عنده، ولكنه امتداد لصورة الفرس في الموروث الإنساني القديم.

11. إن سيل امرئ القيس يقتلع ويدمر، ولكنه في الوقت ذاته يطهر ويبني ويبعث الحياة من جديد، وأغلب الظن أن الشاعر قد تأثّر بالطوفان الوارد في ملحمة جلجامش، ففيها لم يكن الدمار الناجم عن الطوفان مطلقًا، بل كان الجبل طوقًا للنجاة، فعلى قمته بقيت السفينة سبعة أيام من غير أن تتزحزح أو تنقلب، وكذلك أطلق (أوتو – نبشتم) الحمامة والسنونو والغراب؛ ليعلن عن بدء حياة جديدة لا أثر فيها لسيل جارف.

12. تباهى الشعراء العرب القدامى بالبطولة الفردية، فقد أفرد عنترة بن شداد مساحة واسعة من معلقته للحديث عن قوته وشجاعته، والأمر ذاته ينطبق على طرفة بن العبد، ولبيد بن ربيعة، ولعل هؤلاء الشعراء لا يختلفون عن (ثيسيوس) البطل المؤله في الحضارة الإغريقية أو (هرقل) أو (بروميثيوس)، وغيرهم من الأبطال العظماء الذين خلدهم التاريخ، أما التغنّي بالبطولة الجماعية فظهر أكثر ما يكون في معلقة عمرو بن كلثوم الذي عمل جاهدًا على الإعلاء من شأن قبيلته من خلال إبراز قيم الشجاعة والكرم بين أفرادها.

13. بدا مدح الملوك واضحًا في معلقتي الحارث بن حلزة والنابغة الذبياني، ويبدو أنهما تأثّرا بالموروث الجمعي المشترك بين الشعوب، فالملك في فكرهما مقدس، يُنظر إليه نظرة تملؤها الرهبة والخوف.

14. يجافي الصواب من يظن أن الحِكم التي جاء بها شعراء المعلقات من وحي أفكارهم، بل هي من خلاصة تجارب البشرية، وليست من خلاصة تجارب الشعراء الفردية.

15. تحدث شعراء المعلقات عن مجالس الخمر بإسهاب، فوصفوا الحانة بدقة، وتطرقوا إلى الساقية أو الساقي، وتأمّلوا الكؤوس والأقداح، وفضّلوا الخمر المعتّقة، ويعود اهتمام الشعراء بها إلى أهميتها في حياتهم، فهي تخلصهم من أوقات الفراغ، وتنسيهم أحزانهم ومواجعهم؛ لذا صوّرا الخمر شرابًا إلهيا

مقدسًا، والحق أن هذا التصور انسحب إليهم من اللاوعي الجمعي الذي اختزن أفكار القدماء عن الخمور.

16. ارتبط نمط الأم الأولي بالأرض، ولم يكن ذلك من فراغ، فالأم تلد الجنين من رحمها، وكذلك الأرض تخرج النبات من جوفها، ومن يقرأ المعلقات يجد أن المرأة المثال أو الأم الكبرى قد حظيت باهتمام الشعراء، فكان الحديث عنها مطوّلًا، وينتابنا شعور بأن إلحاح الشاعر على إقامة علاقة جنسية معها؛ يُراد منه إحلال الخصب، وبعث الحياة، وإعادة الأمل.
17. تعد الحبلى والمرضع إحدى تجليات نمط الأم الأولى، وقد ورد الحديث عنهما في معلقة امرئ القيس، وهما ترمزان إلى الخصب والخير.
18. إن وجه التشابه بين الأم المخصبة والبيضة يكمن في الرقة، والنعومة، والطهارة، والنقاء، والصون، والحماية، واللون الأبيض أو الأبيض المشوب بصفرة.
19. لجأ شعراء المعلقات إلى تشبيه الأم بالظبية، وهذا التشبيه يرتد بجذوره إلى الإنسان القديم الذي التفت إلى الظبية؛ فوجدها حنونة على صغارها، ثم شبّهها بالأم التي تهتم بأطفالها.
20. تعد النخلة من أكثر الأشجار خصبًا في التاريخ القديم، ويدل على ذلك كثرة الأساطير التي تحدثت عنها، فهي رمز الإخصاب، وشجرة عشتروت المقدسة؛ ولذلك فلا غرابة أن يشبّه امرؤ القيس المرأة الأم بها في معلقته.
21. اتضح نمط الطفل الأولي في معلقة عمرو بن كلثوم؛ إذ بدا الطفل خارقًا مثل الإله المبجل الذي تخرّ له الجبابر ساجدين، أما ألعاب الأطفال الفردية أو الجماعية فليست مستحدثة عند الجاهليين، ولكنها تعود إلى الموروث المكتسب من القدماء.
22. تنوعت القرابين التي قدّمها القدماء إلى آلهتهم، فمنها: النباتي أو الحيواني أو البشري، وقد نقل الشعراء الجاهليون في معلقاتهم ما ورثوه عن أسلافهم من معتقدات حول القرابين، فهم آمنوا بضرورة تقديم الذبائح البشرية أو الحيوانية للآلهة، أو مدّها بثمار الأشجار المفيدة؛ ليكسبوا ودّها، ويحافظوا على أرواحهم وممتلكاتهم.

23. إن التشابه في الأفكار الرئيسة الواردة في المعلقات يعود إلى اللاوعي الجمعي والمشترك الإنساني، ولا علاقة له بالتقليد أو السرقات الشعرية، فكأن الشعر الجاهلي بدأ بقصيدة واحدة ثم تفرعت منها قصائد أخرى مشابهة لها في الشكل والمضمون.

24. يُحتمل أن يكون اللاوعي الجمعي مسؤولًا عن الشكل أو الهيكل البنائي للمعلقات، وما يدعم ذلك أن مطالع القصائد الجاهلية المعلقة لا تختلف كثيرًا عن المطالع الواردة في بعض الملاحم والتراتيل الدينية القديمة، فعلى سبيل المثال: بدأت المعلقات بالوقوف على الأطلال وبكاء الديار المقفرة، كما بدأت ملحمة جلجامش بالوقوف على أطلال مدينة أوروك وتأمل أسوارها المنيعة، وكان رحيل عشتار في الملحمة مماثلًا لرحيل الظعائن في المعلقات، بينما سار جلجامش في رحلته قاصدًا (أوتو – نبشتم) من أجل الحصول على سرّ الخلود، حيث سلك طرقًا وعرة، واجتاز جبالًا مخيفة وبلادًا بعيدة، وهذا الأمر ينطبق على شعراء المعلقات الذين واجهوا صعوبات جمّة في رحلاتهم الفردية، ولكن هدفهم المتمثل في الوصول إلى الخصب مدّهم بالإرادة والعزيمة لإكمال الطريق، ولا شك في أن هناك التقاء في الأغراض الرئيسة بين الملحمة والمعلقات، ففيهما حديث عن البطولة والشجاعة والفخر والخمر، وتزخران بالحكم والمواعظ، وإذا أخذت الناقة أو الراحلة حيزًا في المعلقات، فإن الثور الوحشي احتلّ جزءًا أساسيًّا في الملحمة، وفي المعلقات حديث عن الأمطار المنهمرة بغزارة، وكذلك الأمر خُتمت الملحمة بالطوفان المدمر الذي كان سبيلًا للخلاص من الشرور والآثام.

## المصادر والمراجع


**القرآن الكريم**

**الكتاب المقدس**

الأبشيهي، شهاب الدين بن محمد: ***المستطرف في كل فن مستظرف***، تحقيق: عبد الله أنيس الطباع، بيروت: دار القلم، 1982.

إبراهيم، زكريا: ***مشكلة الإنسان***، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت

إبراهيم، زكريا: ***مشكلة الفن***، مصر: دار الطباعة الحديثة، د.ت

الأحمد، سامي سعيد: ***ملحمة جلجامش***، بيروت: دار الجيل، 1984.

أحمد، عبد الفتاح محمد: ***المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي***، ط1، بيروت: دار المناهل للنشر والتوزيع، 1987.

الأرزقي، أبو الوليد محمد بن عبدالله: ***أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار***، ط1، تحقيق: عبد الملك بن دهيش، مكتبة الأسدي، 2003.

إسماعيل، عز الدين: ***الفن والإنسان***، مصر: مكتبة غريب، 1974.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: ***الأغاني***، ط3، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، 2008.

الأعشى ميمون بن قيس: ***الديوان***، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، د.ت

الألوسي، محمود شكري: ***بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب***، شرح: محمد بهجة الأثري، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت

إلياد، مرسيا: ***أسطورة العود الأبدي***، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1987.

امرؤ القيس : ***الديوان***، ط4، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، 1984.

الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم: ***شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات***، ط4، تحقيق: عبد السلام هارون، مصر: دار المعارف، 1980.

أوفيد: ***مسخ الكائنات***، ط3، ترجمة: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

باقر، طه: ***مقدمة في أدب العراق القديم***، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1976.

باقر، طه: ***ملحمة جلجامش***، ط2، وزارة الإعلام: مديرية الثقافة العامة، 1971.

براندن، ألبير فان دين: ***تاريخ ثمود***، دمشق: الأبجدية للنشر، 1996.

بريستيد، جيمس هنري: ***فجر الضمير***، ط1، ترجمة: سليم حسن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

البطل، علي: ***الصورة في الشعر العربي قبل الإسلام حتى أواخر القرن الثاني الهجري***، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

البهبيتي، نجيب محمد: ***الشعر العربي في محيطه التاريخي القديم***، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1987.

البهبيتي، نجيب محمد: ***المعلقة العربية الأولى عند جذور التاريخ***، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1981.

البهبيتي، نجيب محمد: ***المعلقات سيرة وتاريخًا***، ط1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1982.

البياتي، عادل جاسم: ***أيام العرب قبل الإسلام***، بغداد: مطبعة دار الجاحظ للطباعة والنشر، 1976.

التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني: *شرح القصائد العشر*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مصر: مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر، د.ت

الثعالبي، أبو المنصور عبد الله بن محمد: ***ثمار القلوب في المضاف والمنسوب***، ط1، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، 1965.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: ***الحيوان***، ط2، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مطبعة مصطفى بابي الحلبي، 1966.

جاكوبي، يولاند: ***علم النفس اليونغي، ط1***، ترجمة: ندره اليازجي، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1993.

الجندي، محمد: ***أطروحات جمالية***، ط1، دمشق: طبعة خاصة، 1985.

الجوراني، وداد: ***الرحلة إلى الفردوس و الجحيم في أساطير العراق القديم، ط1***، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1998.

ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن: ***المنتظم في تاريخ الأمم والملوك***، ط2، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عطا، بيروت: دار الكتب العلمية، 1995.

الحارث بن حلزة اليشكري: ***الديوان،*** ط1، تحقيق: مروان العطية، دمشق: دار الإمام النووي للنشر والتوزيع، 1994.

حسن، حسين الحاج: ***الأسطورة عند العرب في الجاهلية،*** بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998.

حسن، حسين الحاج: ***النقد الأدبي في آثار أعلامه،*** ط1، بيروت: المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، 1996.

حسن، سليم: ***الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة***، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت

حسن، سليم: ***مصر القديمة (من أواخر عهد بطليموس الثاني إلى آخر عهد بطليموس الرابع)،*** القاهرة: مطبعة كوستا توماس وشركاه، د.ت

الحسين، قصي: ***انتربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام***، ط1، لبنان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1980.

الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبدالله: ***معجم البلدان،*** بيروت: دار صادر، د.ت

حميد، عبد الرزاق: ***شياطين الشعراء***، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت

حنون، نائل: ***عقائد ما بعد الموت في حضارة وبلاد وداي الرافدين القديمة،*** ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

حنون، نائل: ***عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة***، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للنشر، 2002.

الحوت، محمود سليم: ***في طريق الميثولوجيا عند العرب***، ط، بيروت: مطبعة دار الكتب، 1955.

الحوراني، يوسف: ***البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسط الآسيوي القديم،*** بيروت: دار النهار، 1978.

خان، محمد عبد المعيد: ***الأساطير العربية قبل الإسلام،*** القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1937.

خان، محمد عبد المعيد: ***الأساطير والخرافات عند العرب،*** ط3، بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، 1981.

الخربوطلي، علي حسني: ***تاريخ الكعبة،*** ط3، بيروت: دار الجيل، 1991.

خياطة، نهاد: ***الدين من منظور يونغ،*** ط1، حلب: فصلت للدراسات والترجمة والنشر، 2000.

د. إدزارد، م.هـ.بوب، ف. رولينغ: ***قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية) في الحضارة السورية ( الأوغاريتية والفينيقية)***، ط2، تعريب: محمد وحيد خياطة. بيروت: دار الشرق العربي. د.ت

داكو، بيير: ***انتصارات التحليل النفسي،*** ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: مطبعة الرسالة، 1986.

داود، أنس: ***الأسطورة في الشعر العربي الحديث،*** القاهرة: مكتبة عين شمس، 1975.

الدروبي، سامي: ***علم النفس والأدب***، ط2، القاهرة: دار المعارف، د.ت

درويش، محمود: ***جدارية***، ط1، دار الريس للكتابة والنشر، 2000.

الديك، إحسان: ***صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي***، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية، أكاديمية القاسمي، 2013.

ديلا بورت. ل: ***بلاد ما بين النهرين (الحضارتان البابلية والأشورية)***، ط2، ترجمة: محرم كمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

ديورانت، ول وايريل: ***قصة الحضارة (نشأة الحضارة)***، ترجمة: زكي نجيب محمد، بيروت: دار الجيل، 1988.

ربابعة، موسى: ***تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي)***، ط1، عمان: دار جرير، 2011.

الرباعي، عبدالقادر: ***الطير في الشعر الجاهلي***، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.

رومية، وهب: ***الرحلة في القصيدة الجاهلية***، ط3، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1982.

ريد، هربرت: ***الفن والمجتمع***، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد صلى الله عليه وسلم، د.ت

زكي، أحمد كمال: ***الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)***، ط2، بيروت: دار العودة، 1979.

زهير بن أبي سلمى: ***الديوان***، ط1، شرحه وقدّم له: علي حسن فاعور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1988.

الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: ***شرح المعلقات السبع***، بيروت: لجنة التحقيق في الدار العالمية، 1992.

ستون، مارلين: ***يوم كان الرب أنثى***، ترجمة: حنا عبود، دمشق: دار الأهالي، 1998.

السجستاني، أبو حاتم: ***المعمرون والوصايا***، تحقيق: عبد المنعم عامر، القاهرة: منشورات دار إحياء الكتب العربية، 1961.

سرحان، نمر: ***موسوعة الفولكلور الفلسطيني***، ط2، عمان: دائرة الثقافة، د.ت

السعد، جودت: ***أوهام التاريخ اليهودي،*** عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1998.

ابن سعيد الأندلسي: ***نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب،*** تحقيق: نصرت عبد الرحمن، عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية، 1982.

سليم، أحمد امين: ***دراسات في تاريخ الشرق الأدنى القديم،*** بيروت: دار النهضة العربية، 1989.

سليمان، عامر: ***العراق في التاريخ القديم (موجز التاريخ الحضاري)،*** الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر، 1993.

السواح، فراس: ***الأسطورة والمعنى(دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية)***، ط2، دمشق: منشورات دار علاء الدين، 2001.

السواح، فراس: ***كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش***، ط1، دمشق: العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1987.

السواح، فراس: ***لغز عشتار( الألوهة المؤنثة أصل الدين والأسطورة)***، ط8، دمشق: دار علاء الدين، 2002.

السواح، فراس: ***مغامرة العقل الأولى،*** ط11، بيروت: دار الكلمة للنشر، 1996.

السواح، فراس: ***مدخل إلى نصوص الشرق القديم،*** دمشق: دار علاء الدين، د.ت

سويف، مصطفى: ***الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة***، ط2، مصر: دار المعارف، 1959.

أبو سويلم، أنور: ***المطر في الشعر الجاهلي***، ط2، عمان: دار عمار للنشر والتوزيع، 1987.

أبو سويلم، أنور: ***مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي***، ط1، عمان: دار عمان للنشر والتوزيع، 1991.

ابن سيده، أبو الحسن علي: ***المخصص***، تحقيق: لجنة التراث العربي، بيروت: المكتبة التجارية، د.ت

شابيرو، ماكس وروردا هندريكس: ***معجم الأساطير***، *ط3*، ترجمة: حنا عبود، دمشق: دار علاء الدين، 2008.

شعراوي، عبد المعطي: ***أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الكبرى)***، القاهرة: مكتبة الإنجلو المصرية، 2005.

الشنتمري، الأعلم: ***شعر زهير بن أبي سلمى***، ط3، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، 1980.

الشواف، قاسم: ***ديوان الأساطير(سومر وأكاد وآشور)***، ط1، قدّم له، وأشرف عليه: أدونيس، بيروت: دار الساقي، 1996.

الشوري، مصطفى عبد الشافي: ***الشعر الجاهلي تفسير أسطوري***، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996.

صقر، جوزيف: ***قصة وتاريخ الحضارات العربية القديمة***، Edito Creps International، 1999.

الصيفي، شريف: ***الخروج في النهار (كتاب الموتى)***، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009.

ضناوي، سعدي: ***أثر الصحراء في الشعر الجاهلي***، ط1، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جيري: ***تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك)***، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت

طرفة بن العبد: ***الديوان***، ط3، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، 2002.

عبد البديع، لطفي: ***عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب***، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1976.

عبد الحكيم، شوقي: ***مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية***، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

عبد الحكيم، شوقي: ***موسوعة الفولكلور والأساطير العربية***، ط1، القاهرة: مكتبة مدبولي، د.ت

عبد الرحمن، نصرت: ***الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث***، ط1، عمان: دار كنوز المعرفة، 2013.

عبد العزيز، كارم محمود: ***أساطير العالم القديم***، ط1، الجيزة: مكتبة النافذ، 2007.

عبد القادر، حامد: ***دراسات في علم النفس الأدبي***، ط1، الحلمية الجديدة: المطبعة النموذجية. د.ت

عبد الله، محمد صادق حسن: ***المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي***، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1994.

عبود، حنا: ***النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري***، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

عبيد بن الأبرص: ***الديوان***، ط1، شرح: أشرف أحمد عدرة، بيروت: دار الكتاب العربي، 1994.

عجينة، محمد: ***موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها***، ط1، بيروت: دار الفارابي، 1994.

العطار، سليمان: ***شرح المعلقات السبع (تبسيط الشروح القديمة)***، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1982.

علي، جواد: ***المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام***، ط2، ساعدت على نشره جامعة بغداد، 1993.

علي، عبد اللطيف أحمد: ***محاضرات في تاريخ العراق القديم***، بيروت: مكتب كزيديه إخوان، 1971.

علي، فاضل عبد الواحد: ***سومر أسطورة وملحمة***، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1999.

العماري، فضل بن عمار: ***الذئب في الأدب العربي***، الرياض: النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، 2012.

عمرو بن كلثوم: ***الديوان***، ط2، جمعه وحقّقه وشرحه: إميل بديع يعقوب، بيروت: دار الكتاب العربي، 1996.

عنترة بن شداد: ***الديوان***، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، 1964.

العنتيل، فوزي: ***الفلكلور ما هو ؟***( *دراسة في التراث الشعبي*)، القاهرة: دار المعارف، 1965.

عوض، ريتا: ***بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)***، *ط1*، بيروت: دار الأدب. د.ت

عيد، صلاح: ***الرحيل في تاريخ الشعر العربي***، مكتبة زهراء الشرق، د.ت

غويربر: ***أساطير الإغريق والرومان***، ترجمة: حسني فريز، عمان: منشورات دار الثقافة، 1976.

غيرستر، جورج: ***الصحراء الكبرى ( أرض الغد المشرق للجزائر العربية)***، ط1، بيروت: منشورات المكتب التجاري، 1961.

ف.ف ديرلاين: ***الحكاية الخرافية***، ط1، ترجمة: نبيلة إبراهيم، بيروت: دار القلم، 1973.

فرانكفورت، هنري: ***ما قبل الفلسفة (الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى)***، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

فريزر، جيمس: ***أدونيس أو تموز***، ط2، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

فياض، محمد: ***المرأة المصرية القديمة***، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1995.

الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: ***القاموس المحيط***، القاهرة: دار الحديث، 2008.

فيشر، أرنست: ***ضرورة الفن***، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.

الفيفي، عبد الله: ***مفاتيح القصيدة الجاهلية***، ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2001.

قاشا، سهيل: ***تاريخ الفكر في العراق القديم***، طرابلس: مكتبة التنوير، د.ت

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله: ***الشعر والشعراء***، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1985.

ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله: ***الميسر والقداح***، القاهرة: المطبعة السلفية، د.ت

القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: ***جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام***، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت

القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: ***آثار البلاد وأخبار العباد***، بيروت: دار صادر، د.ت

قطرب، محمد بن المستنير: ***كتاب الأزمنة وتلبية الجاهليين***، ط1، تحقيق: حنا جميل حداد، الأردن: مكتبة المنار، 1985.

القمني، سيد: ***الأسطورة والتراث***، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، 2020.

قنديل، فؤاد: ***أدب الرحلة في التراث العربي***، ط2، القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب، 2002.

القوصي، عبد العزيز: ***علم النفس الأدبي***، القاهرة: مكتبة النهضة، 1978.

القيم، علي: ***المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة***، ط2، الأهالي للنشر والتوزيع، 1997.

ك. م. مونشي: ***كريشنا (الأسطورة الهنديَّة)***، ط3، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية: دار الحريَّة للنشر والتوزيع، 2007.

كامبل، جوزيف: ***البطل بألف وجه***، ط1، ترجمة: حسن صقر، دمشق: دار الكلمة للنشر والتوزيع، 2003.

كامبل، جوزيف: ***قوة الأسطورة***، ط1، ترجمة: حسن صقر، دمشق: دار الكلمة للنشر والتوزيع، 1999.

كامل، مجدي: ***أشهر الأساطير في التاريخ***، دمشق: دار الكتاب العربي، د.ت

ابن كثير، إسماعيل بن عمر: ***البداية والنهاية***، دمشق: دار الفكر، 1986.

كريمر، صمويل نوح: ***أساطير العالم القديم***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.

ابن الكلبي، أبو المنذر هشام بن محمد: ***الأصنام***، ط3، تحقيق: أحمد زكي باشا، القاهرة: دار الكتب المصرية، 1995.

كورتر، آرثر: ***قاموس الأساطير***، ترجمة: سهى الطريحي، دمشق: دار نينوى، 2010.

كونتنو، ج: ***الحضارة الفينيقية***، ترجمة: محمد عبد الهادي شعيرة، شركة مركز كتب الشرق الأوسط، د.ت

لبيد بن ربيعة العامري: ***الديوان***، بيروت: دار صادر، د.ت

لوبون، غوستاف: ***حضارات الهند، ط1،*** ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة: دار العالم العربي، 2009.

م.ف.ألبيديل: ***سحر الأساطير (دراسة في الأسطورة، التاريخ، الحياة)***، ط1، ترجمة: حسان ميخائيل إسحق دمشق: دار علاء الدين للنشر، 2005.

الماجدي، خزعل: ***أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ***، ط1، عمان: دار الشروق، 1997.

الماجدي، خزعل: ***الدين المصري***، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1999.

الماجدي، خزعل: ***متون سومر***، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1998.

الماجدي، خزعل: ***المعتقدات الكنعانية***، ط1، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2001.

محمد، سراج الدين: ***المديح في الشعر العربي***، بيروت: دار الراتب الجامعية، د.ت

المزرباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: ***الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء***، ط1، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، 1995.

مسعود، ميخائيل: ***الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام***، ط1، بيروت: دار العلم للملايين، 1994.

المسعودي، أبو الحسن علي: ***أخبار الزمان***، بيروت: دار الأندلس للنشر والتوزيع، 1996.

المطلبي، عبد الجبار: ***مواقف في الأدب والنقد***، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980.

مظهر، إسماعيل: ***قصة الطوفان***، مصر: دار العصور للطبع والنشر، 1929.

معدّى، حسني حسني: ***الأساطير السومرية***، ط1، القاهرة: كنوز للنشر والتوزيع، 2012.

ابن منبه، وهب: ***التيجان في ملوك حمير***، ط1، صنعاء: مركز الدراسات والبحوث اليمنية، 1979.

منصور، جوني: ***الأعياد والمواسم في الحضارة العربية***، ط1، حيفا، 1988.

ابن منظور، جمال الدين محمد: ***لسان العرب***، بيروت: دار صادر، د.ت

مهران، محمد بيومي: ***بنو إسرائيل***، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1991.

مهران، محمد بيومي: ***الحضارة العربية القديمة***، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2008.

الموحي، عبد الرزاق: ***العبادات في الأديان السماوية***، سوريا: الأوائل للنشر، 2004.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد النيسابوري: ***مجمع الأمثال***، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار القلم، د.ت

النابغة الذبياني: ***الديوان***، ط2، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، د.ت

ناصف، مصطفى: ***دراسة الأدب العربي***، ط3، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1983.

ناصف، مصطفى: ***قراءة ثانية في شعرنا القديم***، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

ناصف، مصطفى: ***اللغة بين البلاغة والأسلوبية***، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1989.

ابن النديم، أبو الفرج محمد: ***الفهرست***، القاهرة: مطبعة الاستقامة، د.ت

نصر، عاطف جودة: ***الرمز الشعري عند الصوفية***، ط1، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، 1978.

نعمة، حسن: ***موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة***، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1994.

نعناع، محمد فؤاد: ***الجود والبخل في الشعر الجاهلي***، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1994.

النعيمي، أحمد إسماعيل: ***الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام***، ط1، القاهرة: سينا للنشر، 1995.

هـ.ج، روز: ***الديانة اليونانية القديمة***، ترجمة: رمزي عبده جرجس، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1965.

الهاشمي، طه: ***تاريخ الأديان وفلسفتها***، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، 1963.

هايمن، ستانلي: ***النقد الأدبي ومدارسه الحديثة***، ترجمة: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت: دار الثقافة، 1958.

ابن هشام، أبو محمد عبد الملك: ***السيرة النبوية***، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الأنباري، وعبد الحفيظ شلبي. بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت

هوراس: ***فن الشعر***، ط1، ترجمة: لويس عوض، مكتبة النهضة المصرية، 1947.

هوميروس: ***الإلياذة***، ترجمة: سليمان البستاني، مؤسسة الهنداوي، 2011.

هووك، صموئيل هنري: ***منعطف المخيلة البشرية***، ترجمة: صبحي حديدي، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1983.

ويلكنز، جون إم، وشون هيل: ***الطعام في العالم القديم***، ترجمة: إيمان جمال الدين الفرماوي، مؤسسة هنداوي، د.ت

اليوسف، يوسف: ***مقالات في الشعر الجاهلي***، رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001.

يونغ، كارل غوستاف: ***الإنسان ورموزه "سيكولوجيا العقل الباطن"***، ط1، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، 2012.

يونغ، كارل غوستاف: ***جدلية الأنا واللاوعي***، ترجمة: نبيل محسن، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997.

يونغ، كارل غوستاف: ***دور اللاشعور ومعنى علم النفس الحديث***، ط1، ترجمة: نهاد خياطة، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1992.

يونغ، كارل غوستاف: ***الدين في ضوء علم النفس***، ترجمة: نهاد خياطة، دمشق: العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1988.

يونغ، كارل غوستاف: ***علم النفس التحليلي***، ط2، ترجمة: نهاد خياطةدمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997.

يونغ، كارل غوستاف: ***الكتاب الأحمر***، ط1، ترجمة: متيّم الضايع ورنا البشور، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2015.

**الدوريات:**

الديك، إحسان: ***أسطورة النسر والبحث عن الخلود في الشعر الجاهلي***، *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، الجامعة الأردنية، مجلد (37)، عدد(2)، 2010.

الديك، إحسان: ***الأسطورة والمجاز***، مخبر تجديد مناهج البحث والبيداغوجيا في الإنسانيات، جامعة القيروان. مجلد(1)، 2016.

الديك، إحسان: ***عينية الحادرة (ترتيلة استمطار في محراب عشتار)***، المجلة الأردنية في اللغة العربيةوآدابها، *جامعة مؤتة*، مجلد( 6)، عدد(2)، 2010.

الديك، إحسان: ***النماذج البدئية في الأغنية الشعبية الفلسطينية: أغنية ( بكره العيد وبنعيد) نموذجًا،*** *مجلة جامعة النجاح للأبحاث، العلوم الإنسانية*، مجلد (24)، عدد(7)، 2010.

الرباعي، عبد القادر: ***مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة الجاهلية***، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد(6)، 1982.

روابنية، حفيظة: ***مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم***، مجلة التواصل في اللغاتوالثقافة والآداب، قسم اللغة العربية، جامعة باجي مختار، عنابة، عدد(33)، 2013.

زكي، أحمد كمال: ***التفسير الأسطوري للشعر القديم***، مجلة فصول، مجلد(1)، عدد(3)، 1981.

ستيتكيفتش، سوزان: ***القصيدة الجاهلية وطقوس العبور (دراسة في البنية النموذجية)***، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد (60)، جزء(1)، 1985.

عباسي، حسين: ***الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى (الذات والموضوع)***، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، مجلد(4)، عدد(13)، 2011.

عبدالله، يوسف محمد: ***نقش القصيدة الحميرية أو ترنيمة الشمس (صور من الأدب الديني في اليمن القديم)***، ريدان حوليةالآثار في النقوش اليمينة القديمة، المركز اليمني للأبحاث الثقافية والآثار والمتاحف، عدن، عدد(5)، 1988.

قانصو، أكرم: ***التصوير الشعبي العربي***، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد( 203)، 1995.

**الرسائل الجامعية:**

عوض، ريتا: ***أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث***، رسالة ماجستير مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1972.

# الملاحق

## ملحق (أ) شهادة قبول نشر البحث المستل من الأطروحة

**عنوان البحث:** تجليات نمط الأم الأولى في معلقة امرئ القيس

JiL Scientific Research Center
Academic Institution for Scientific Research
Has Scientific Agreements whit Arabs universities & Laboratories
The Scientific Council of UNSCIN

مركز جيل البحث العلمي
مؤسسة علمية تعنى بالبحث العلمي
له عدة توأمات علمية مع جامعات ومخابر بحث عربية
وهو المجلس العلمي للاتحاد العالمي للمؤسسات العلمية

02/01/2024

### إفادة نشر

يفيد مركز جيل البحث العلمي بأن: الباحث. عياش خالد فريد مصطفى من جامعة النجاح الوطنية،نابلس/فلسطين
قد نشر(ت) في العدد رقم 87 من "مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية"
الصادر في شهر نوفمبر 2023 مقالا تحت عنوان:
"تجليات نمط الأم الأولي في معلقة امرئ القيس "
وبناء للواقع والطلب أعطيت هذه الإفادة.

غزلان هاشمي
رئيسة تحرير مجلة
الدراسات الأدبية والفكرية

www.jilrc.com

**An-Najah National University**
**Faculty of Graduate Studies**

# THE AUTHORITY OF THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS IN PRE-ISLAMIC POETRY: THE CASE OF MU'ALLAQAT

**By**
**Khaled Farid Mustafa Ayyash**

**Supervisor**
**Prof. Ihsan Al-deek**

**This Disseration is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Ph.D in Arabic Language and Litrerature, faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus- Palestine.**

**2023**

# THE AUTHORITY OF THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS IN PRE-ISLAMIC POETRY: THE CASE OF MU'ALLAQAT

**By**
**Khaled Farid Mustafa Ayyash**
**Supervisor**
**Prof. Ihsan Al-deek**

## Abstract

The human mind is like a wide sea, consciousness represents its outer surface, while the collective unconscious lies at the bottom, where buried treasures and precious pearls are found, the deeper the diver descends into the depths of this sea; the best results he reaps and such results increase exponentially, and the researcher who wants to understand the concept of the collective unconscious must read deeply and consciously the ideas of the Swiss psychologist (Carl Jung), and if he wants to be able to understand this concept more and more; He must find out what is in the ancient world heritage, and search the myths of bygone nations.

And the truth that is said: The poetry of the Mu'allaqat reveals the influence of the pre-Islamic people on the collective unconscious, and this is not surprising, because the pre-Islamic era is very close to the first eras, and the pre-Islamic poet is almost an exact copy of his primitive ancestor.

This study revealed the role of the collective unconscious in interpreting the creative process of the Mu'allaqat poets, and touched on the motives that led to summoning their collective unconscious stock, as well as tracking the mechanism of their creativity from the collective unconscious to consciousness.

it proved that the collective unconscious is responsible for the similarity of the contents of the poetic paintings in the Mu'allaqat. There is not that vast difference among poets in their standing on the ruins and no trace of apparent difference between them in their talk about the journey. It can be said that Imru' al-Qays was the closest of them to the ancient, primitive heritage. The hunting trip in his painting has a counterpart among the ancients, while the painting of the torrent is an extension of the flood in the Epic of Gilgamesh.

And whoever reads carefully what was mentioned in the Mu'allaqat, concludes that its vocabulary or phrase has been influenced by ancient epics and myths, and he also finds that the poetic purposes found in the Mu'allaqat of pride, praise, wisdom, and description of wine are the same purposes found in the texts of the ancients.

It is noted that the initial patterns or archetypes were echoed in the tongues of the ancient poets, and were repeated in their commentaries, for example: night, eternity, raven, she-camel, mother, child, sacrifice, wise old man, mare, hero, savage bull, and tattoos..

**Keywords**: the collective unconscious, thought, ancient myths, primitive beliefs, the human common, Mu'allaqat.