الخوف والإبداع
قراءة في ديوان "النابغة الذبياني"

حامد بن صالح الربيعي

قسم البلاغة والنقد – كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى

المُلخّص

هذا بحث غايته التحقق من مدى صواب حكم نقدي قديم جاء بشأن تفضيل أربعة من شعراء العرب في العصر الجاهلي في أغراض شعرية ومواقف نفسية محددة. و موضوعه النابغة الذبياني الذي وُصف بأنه أشعر العرب إذا رهب. وعُدَّته الطروحات العلمية في مجالي النفس والإبداع. و وسيلته التعاطي مع شخصية النابغة ومدونته، وصولاً إلى شاعريته وشعرية «الخوف» عنده. و آليته القراءة المتأنية في تجربته الشعرية من خلال عدد من المحاور؛ أهمها: مظاهر الخوف وسياقاته، وتداعياته، وتجلياته على مستوى المفردات اللغوية، وعلى مستوى نسق الجملة، و على مستوى الصورة؛ وصولاً إلى نتيجة تقطع الشك باليقين، مبنية على أسس علمية، وممارسة مقاربات نقدية منهجية.

الكلمات المفتاحية: الخوف – الإبداع – النابغة الذبياني – شعراء العرب – المفردات اللغوية

مُقدّمة:

١ – في البدء :

مضى زمن طويل وأنا أقرأ وأقرئ ما يروى في مصادر الأدب والنقد، من أنه ذات يوم(قيل لكثيّر: من أشعر العرب ؟ فقال : امرؤ القيس إذا ركب ، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب ، والأعشى إذا شرب)(*).

وكنت ومازلت أعتقد أن هذا قد كان حكماً نقدياً انطباعياً ، أصدره صاحبه دون تأمل وتمحيص ، وأن هذا الحكم لن يثبت جملة وتفصيلاً عند الدراسة المتأنية، بل سيهوي ويتلاشى ، ذلك لما رسخ في الأذهان من أن أكثر المرويات النقدية القديمة تحمل أحكاماً ذوقية ذاتية ، لا تستند على مقياس أو نظرية أو رؤية نقدية ناضجة. وهذا في ظاهره كله حق، لا نزاع فيه ولا اختلاف حوله.

إلا أن قراءتي في هذه المرة كانت مختلفة ، قراءة المتثبت مما يقرأ ، الباحث عن الحقيقة والبرهان ، المتجرد من الهوى ، الفاحص بعين الإنصاف . فنظرت فلم أجد فيما وصلت إليه يدي من دراسات وبحوث ما يفي ويشفي حول ما أردت ، وإليه تشوَّفت. فما كان مني إلا أن عقدت العزم ، وبيَّتُّ النية على أن استجلي الأمر، بادئاً بالنابغة الذبياني ؛ لأضع أحد مكونات ذلك الحكم النقدي على محك الدراسة ، وفي دائرة البحث العلمي ، من خلال قراءة متأنية في المدونة الشعرية ، فهي وحدها التي يمكن أن تثبت ذلك الحكم أو تنفيه.. والله الموفق.

* * *

٢ – مدخل: المفاهيم :

«**الخوف والإبداع – قراءة في ديوان النابغة الذبياني**» عنوان يقصد به رسم دائرة واضحة المعالم للبحث والتعاطي مع ظاهرة من ظواهر المدونة الشعرية التي تركها لنا «النابغة الذبياني». ومن الضروري قبل أن نلج إلى ما يوحي به هذا العنوان من قضايا، وما يطرح من أفكار محورية أو جزئية ، وقبل أن نمضي إلى ميدان البحث والدراسة علينا أن نبدأ بتحديد مفاهيم المفردات الرئيسة التي يتشكل منها هذا العنوان ، وتنبني عليها كل مقاربة نقدية تأتي تحته . ليكون ذلك نبراساً نقيم على

(*) انظر مثلاً: الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ١٤٠١هـ ، ص ٣٢. و:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ،ط٤ ، ١٩٧٢م ، جـ١، ص ٩٥.

هدى منه جميع تصوراتنا ورؤانا ، فنمضي في البحث مطمئنين في كل خطوة نخطوها .

ويقتضي هذا وقفة تأمل وتفحص للمفردات المكونة لهذا العنوان ، وهي : «الخوف»، «الإبداع»، «قراءة». وهي مفردات — لا شك — مألوفة من جهة دلالاتها اللغوية، والمهم هنا هو الوقوف على مفاهيمها وقد ارتبطت بسياق محدد.

٢-١ يتحدث العلماء والباحثون في مجال علم النفس عن « الخوف « على أنه انفعال دافعه الهرب، أو التماس الأمن . فالهرب والتماس الأمن غريزة فطرية ، مثله مثل بقية الغرائز كالضحك الناتج عن انفعال الفرح والسرور ، والبكاء الناتج عن انفعال الحزن والألم ، ونحو ذلك من الغرائز التي تأتي تلبية لانفعالات محددة»[١]. وذلك ما جاء واضحاً في قوله تعالى : ﴿ فَلْيَعْبُدُوا۟ رَبَّ هَٰذَا ٱلْبَيْتِ ۝٣ ٱلَّذِىٓ أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَءَامَنَهُم مِّنْ خَوْفٍۭ ﴾[٢]. فالخوف «من أهم الانفعالات الأولية التي تعمل في صورتها الطبعية للمحافظة على الحياة»[٣]. ويرى بعض الباحثين أن الخوف ليس طبعياً فينا ، وإنما هو مكتسب ، أو على الأصح قد فرض علينا بسبب قلق أهلنا ومخاوفهم ، وإذا كان ذلك كذلك فإنه يمكن التخلص منه»[٤].

ويعتقد الباحث أن لا تعارض بين هذا الرأي وما سبقه من أن الخوف انفعال ، وظاهرة نفسية كامنة في فطرة الإنسان والحيوان على حد سواء ؛ لأن المراد في القول بأنه مكتسب — على ما يبدو — هو ذلك الخوف الذي ينمو ليصبح مرضاً نفسياً كما سيأتي.

ومعنى هذا أن الخوف واحد من تلك الانفعالات التي تتشابه في (كونها حالات داخلية لا يمكن ملاحظتها أو قياسها مباشرة . وفي أثناء تفاعل الأفراد مع الخبرات التي يتعرضون لها تنشأ الانفعالات فجأة ... حالات داخلية تتصف بجوانب معرفية خاصة ، وإحساسات ، وردود أفعال فسيولوجية ، وسلوك تعبيري معين . وهي تنزع للظهور فجأة ويصعب التحكم فيها)[٥].

ولأن القدماء كانوا « ينظرون إلى الخوف على أنه ألدّ أعداء الإنسان ، واستمرت هذه الفكرة حتى بين المثقفين في الوقت الحاضر . فقد ورد في كتاب لأحد المؤلفين المحدثين أنه : ليس أجدر من الخوف بالكراهية ، فهو أحط الانفعالات النفسية جميعها ؛ إنه عدو التقدم ليس فقط بالنسبة للفرد ، بل وأيضاً بالنسبة للجنس البشري بأجمعه»[٦].

ولما كان هذا الحكم غير دقيق ، فقد استدعى التفريق بين نوعين من الخوف ، «خوف طبعي ومعقول ، وخوف غير طبعي وشاذ.. أطلق «فرويد» على هذا النوع من الخوف اسم «القلق» ، ويصفه بأنه إحساس شاذ سلبي ، يشمل الشخصية كلها، ويعبر عن نفسه بصورة مرضيَّة مختلفة ذات خصائص محدودة)[٧].

وقد أمكن التمييز بين القلق والخوف من ناحيتين، هما[٨]:

١ – موضوع الخوف يسهل تحديده ، أما موضوع القلق فغالباً ما يكون غير واضح.

٢ – شدة الخوف تتناسب مع ضخامة الخطر ، أما شدة القلق فهي غالباً أكبر من الخطر الموضوعي إذا عُرف. وفي الحياة الواقعية ليس من السهل التفرقة بين القلق والخوف . ولذا يستعمل كلا التعبيرين بالتبادل . وهناك مصطلح ثالث يتماس في دلالته مع السابقين ، وهو لفظ «المخاوف» ، (غير أن الاستخدام السيكلوجي الحديث يقصر هذا اللفظ على أنواع معينة من الخوف تبدو غريبة شاذة ومستعصية على الفهم)[٩].

ويتضح مما تقدم أن « الخوف « العادي يستثار عندما يكون هناك موضوع ، أو موقف خارجي يهدد

(١) انظر مثلًا : أصول علم النفس ، د. أحمد عزت راجح ، دار القلم — بيروت ، ١٩٧٩م، ص ٩٥. علم النفس التربوي ، د. أحمد زكي صالح ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١١، ١٩٧٩م ، ص ٧٩٩.

(٢) الآيتان (٣ ، ٤) من سورة قريش

(٣) الخوف ، و.ج.ماكبريد، ترجمة : د. سيد محمد غنيم ، دار الفكر العربي — مصر ، تقديم د.فؤاد السيد، ص٧.

(٤) انظر : دائرة المعارف السيكولوجية ، عرض وتلخيص : لويس الحاج، المجلد الثاني، دار صادر — بيروت ، ص ٢٧٥.

(٥) مدخل علم النفس ، لندال . دافيدوف، ترجمة:د.سيد الطواب وآخرين، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ط٣، ص ٤٧٩ — ٤٨٠ .

(٦) الخوف ، ص ١٤.

(٧) الخوف ، ص ١٤ ، ١٦

(٨) مدخل علم النفس ، لندال . دافيدوف، ص ٤٩٦. ولمزيد من التفاصيل انظر: ص ٦٥٨ وما بعدها.

(٩) الخوف ، ص ٥٨، هامش ١

كيان الفرد ، وانفعال الخوف في مثل هذه الظروف هو انفعال طبعي جداً ، كما أنه يتيح الفرصة أمام الفرد كي يستعد لمواجهة الموقف ، إما بالدفاع أو الهروب وأن «القلق» — بمظاهره المختلفة — يستثار دون أن يدرك الفرد موضوعاً أو موقفاً خارجياً يبرر مظاهر السلبية والاضطراب التي تبدو عليه ، فهو إلى حد ما إحساس شخصي بعدم الارتياح والاضطراب الانفعالي. أما «المخاوف» فإن أسبابها ومثيراتها توجد في البيئة، كالخوف من بعض المخلوقات ، إلا أن الموضوعات أو المواقف التي تسبب هذا الخوف لا تثير — عادة — الاهتمام أو الخوف عند الشخص العادي.

وترجع المخاوف عادة إلى أفكار مكبوتة ذات صبغة انفعالية ،أي إلى عقد لم يتكيف معها الفرد، فإذا لم يعبر عنها ، أو لم يجد لها حلاً فإنها تستقر في اللاشعور ، مما يجعل الانفعال المصاحب لها يحيا في سراديب العقل[١٠].

تلك — إذاً — أبرز صور الخوف ؛ أولها فطري يوصف بالخوف العادي، وثانيها القلق، ويوصف بالخوف المرضي، وثالثها يكون فيها الخوف مكتسباً، وهو المخاوف . وهي جميعاً لا تظهر لدى الفرد إلا حين يوجد الدافع ، الذي يعرف بأنه (حالة داخلية — جسمية أو نفسية — تثير السلوك في ظروف معينة ، وتواصله حتى ينتهي إلى غاية معينة ... والأصل في الدافع أن يكون كامناً غير مشعور به ، حتى يجد من الظروف ما ينشطه ويثيره . والمنبه أو المثير داخلياً كان أو خارجياً هو ما يحيل الدافع من حالة الكمون إلى حالة النشاط)[١١]. وهذا يفضي إلى إمكانية وصف عملية انفعال الخوف ومسيرته في الصورة الآتية[١٢]:

مثير ← حالة توتر ← سلوك موجه ← غاية ترضي الدافع فتزيل التوتر وتنهي السلوك.

فما الذي يجعل الإنسان الراشد الكبير يخاف؟ أو يعاني من تجربة انفعال الخوف؟.

لقد انتهت الدراسات والبحوث النفسية إلى نتيجة مختصرة جاء فيها : (...وبالنسبة للراشد الكبير فإن هناك عدداً كبيراً من المواقف التي يمكن أن تدفعه إلى الأفعال ، هذه المواقف تتضمن تهديداً إما حقيقياً أو خيالياً بالنسبة لوجوده الفيزيقي والسيكولوجي ، وتهدد سعادته المادية والمعنوية . وأحياناً يخاف الفرد من أشياء ليست ماثلة أمامه ، وليست موجودة في البيئة الراهنة ، وتعتمد هذه المخاوف على التعلم ، ومن ذلك الخوف من فقدان المكانة الاجتماعية)[١٣].

٢ —٢ و«الإبداع» كلمة تتعدد دلالاتها بتعدد السياقات التي ترد فيها ، والحقول المعرفية أو الفنية التي تستخدم فيها[١٤]،ويحتم السياق هنا أن يكون المراد بها هو «الإبداع الشعري» ، وهو (فن مادته اللغة، ويختص بأنه أكثر فنون القول سحراً وتأثيراً، وأن لغته ذات تشكيل جمالي خاص ، يقيم فيها المبدع عالماً جديداً، ووجوداً شعرياً للأحياء والأشياء . ومن هنا كانت اللغة الشعرية ، أو الإبداع الشعري من القول المتجاوز ، الخارج عن مستوى المعتاد والمألوف،وكان لا بد- بناء على ذلك -أن يكون المبدع «الشاعر» إنساناً ذا خصوصية لا تتوافر لغيره من بني جنسه.لما يحمل كلامه من ملامح القدرة الخارقة على الملاحظة،والتجليات المتفردة في نوعها، وتنوع التداعيات ،وغنى الصور وخصب الخيال ..)[١٥].

ومعنى هذا أن الإبداع الشعري اقتدار فني[١٦]، يتآزر في تكوينه ما هو فطري وما هو مكتسب ،وهذا مما لا خلاف عليه عند قدامى النقاد ومحدثيهم[١٧] . كما أنهم لم يختلفوا — أيضاً- حول العلاقة الوثيقة التي تربط بين الإبداع الشعري والنفس ، تلك العلاقة التي كشف

(١٠) انظر : الخوف ، ص ٥٨ — ٦٠
(١١) أصول علم النفس ، ص ٧٣
(١٢) انظر: أصول علم النفس ، ص ٧٩

(١٣) علم النفس ومشكلات الفرد ، د. عبدالرحمن محمد عيسوي ، منشأة المعارف — الأسكندرية ، ص ١٣٩.
(١٤) انظر : الإبداع ، عابد خزندار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص ١١.
(١٥) مجلة كلية دار العلوم — جامعة القاهرة ، العدد(٢٢)، شعبان ١٤١٨هـ ، ص ٢٢٦، بحث بعنوان : الخطاب النقدي وآليات الإبداع الشعري ، للدكتور حامد صالح الربيعي .
(١٦) انظر : مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب ، د.محمد طه عصر ، عالم الكتب — القاهرة ، ط١، ١٤٢٠هـ ، ص ٣٤ وما بعدها .
(١٧) انظر : مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب ، د.محمد طه عصر ، عالم الكتب — القاهرة ، ط١، ١٤٢٠هـ ، ص ٤٠ وما بعدها.

أبعادها وجلاها الإمام عبدالقاهر الجرجاني[١٨].

وعلى أساس من أهمية الأبعاد النفسية ومكانتها في الإبداع ، فقد (لقيت مشكلة الإبداع الأدبي من عناية النفسيين أضعاف ما لقيته من عناية دارسي الأدب. ولعل مرجع ذلك اختلاف الرؤية والأداة بين هؤلاء وأولئك . فعلماء النفس يرون الإبداع ظاهرة نفسية ، وقدرة عقلية ، ولوناً من السلوك الفردي ، فتناولوه في هذا السياق بغية اكتشافه وتعليله ، أو تعديله والارتقاء به . ولهذا ولوا وجوههم شطر العملية الإبداعية ذاتها، كيف تتم ، وشخصية المبدع ، من هو ، ولماذا أبدع؟)[١٩].

هذه الأسئلة وغيرها حاول الإجابة عنها بالتفصيل الباحث « الكسندرو روشكا»[٢٠]، تحت عدد من العناوين ، أهمها : نظريات الإبداع ، عملية الإبداع، الشخصية المبدعة ، الإبداع الفني،[٢١].حرص من خلالها على تكريس عدد من الأمور ، لعل من أهمها ما يأتي:

أ — عملية الإبداع مظهر نفسي داخلي للنشاط الإبداعي الذي يتضمن اللحظات والآليات النفسية، بدءاً من ولادة المشكلة أو صياغة الافتراضات الأولية، وانتهاء بتحقيق النتاج الإبداعي . وتندرج في إطار هذه العملية نشاطات التفكير والقدرة على نقل المعلومات، وإيجاد العلاقات بين العناصر المعرفية، وتندرج أيضاً دينامية الحياة العاطفية والانفعالية والعوامل الشخصية بكاملها.

ب — يحتل علم النفس مكان الصدارة في دراسة الإبداع ، وبناء على معطيات هذا العلم يمكن صياغة نظرية نفسية للإبداع ضمن إطار نفسي موحد ومتكامل علمياً، ومثل هذا الإطار يتضمن الوحدات المعرفية والنشاطات لواقع ما، حيث إن الظواهر النفسية لا يمكن فهمها وشرحها خارجاً عن إطار الحتمية العلمية.

جـ - لا يمكن لعملية الإبداع أن تكون منفصلة عن الدافعية والاستعداد والتمثل الفكري ، وعن حياة الأشخاص المبدعين ، والشخصية بكل أبعادها . ومن جهة أخرى فإن الشخصية تغدو أكثر فأكثر أساساً منهجياً لعلم النفس، ولا سيما أن دراسة الظواهر النفسية تتم من خلالها ، منظوراً إليها عبر ارتباطها الوثيق بالنشاط والسلوك ، حيث إن الشخصية تنمو وتتطور.

د — فيما يتعلق بالإبداع الأدبي فإن دوراً هاماً يرجع إلى عمليات التفكير بمحتوى سلوكي في معرفة الناس بإحساسهم ورغباتهم وانفعالاتهم وميولهم . ولذا فإن ملاحظة الأديب تختلف عن ملاحظة العالم ؛ فالأول يعكس ما هو خاص وجوهري في موضوع ملاحظته، أما العالم فإنه يحاول أن يكون موضوعياً تجاه موضوع ملاحظته .

إن الأديب في ملاحظته للآخرين يدخل في عالمهم الداخلي ، فهو بتصويره شخصية ما ، يعيش حياتها ، ويراها من الداخل ، وفي الوقت ذاته يعرف كيف ينظم ملاحظاته ليسكبها في تعبير جمالي مناسب ، بعد أن يربطها في ذهنه مع ملاحظات وانطباعات عن الحياة كان قد كونها سابقاً. وبقدر ما تكون حياة الأديب أكثر غنى ، وشخصيته متشعبة الجوانب بقدر ما تكون الترابطات أو التداعيات أكثر تنوعاً وأكثر عدداً، وبالتالي فإن إمكاناته الإبداعية تكون أكبر . ويدخل في إطار الموهبة الأدبية خصائص الشخصية «الطبع» ، مثل : احترام الذات ، والمسؤولية تجاه الناس، والحساسية تجاه المشكلات ، وتمثل القواعد الأخلاقية والجمالية .. الخ.

ومع ما حظي به «الإبداع» بعامة ، والأدبي بخاصة من عناية واهتمام علماء النفس، إلا أنهم قد اختلفوا فيما يتعلق بنقاط التركيز التي اهتموا من خلالها بعملية الإبداع . ولذلك فإن مفهوم الإبداع عندهم يستخدم (كي يشير إلى العمليات العقلية والمزاجية والدافعية والاجتماعية ، التي تؤدي إلى الحلول والأفكار والتصورات والأشكال الفنية والنظريات أو المنتجات التي

(١٨) انظر : العملية الإبداعية عند عبدالقاهر الجرجاني ، د.عبدالحميد القط، بحث منشور ضمن مواد الموسم الثقافي لكلية اللغة العربية — جامعة أم القرى ، عام ١٤١٨هـ ، ص ٧٠ وما بعدها .

(١٩) مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب ، ص ٠٩

(٢٠) انظر كتابه : الإبداع العام والخاص ، ترجمة : غسان عبدالحي أبوفخر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ، جمادى الأولى ، ١٤١٠هـ.

(٢١) انظر : الإبداع العام والخاص ، ترجمة : غسان عبدالحي أبوفخر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب — الكويت ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ، جمادى الأولى ، ١٤١٠هـ ، ص ٢٢ وما بعدها ، ٣٧ وما بعدها ٤٩٠ وما بعدها ، ١١٧ ومابعدها .

تكون فريدة وجديدة)[٢٢].

وقد أدى ذلك الاختلاف إلى ظهور تعريفات كثيرة للإبداع ، تتراوح وفقاً لجوانب تركيز العلماء على القدرات أو العلميات أو المنتجات أو سمات الشخصية أو عمليات التنشئة الاجتماعية ، أو ما أشبه ذلك من الجوانب المناسبة ، وتتراوح هذه التعريفات بدءاً من النظر إلى الإبداع على أنه عملية بسيطة ، إلى إدراكه على أنه عملية تحقيق وتعبير كامل عن إمكانات الفرد الفريدة والمتميزة[٢٣].

ولعل من أهم ما انتهى إليه البحث في الإبداع في ضوء نظرية التحليل النفسي، هو أن سبب الإبداع الفني الممتاز يتمثل في تقلقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى المبدع، ويدفعه للحصول على اتزان جيد. كما أن الأزمات النفسية الخاصة بالمبدع قد تعمل أيضاً على هز استقراره واتزانه النفسي ، مما يدفعه إلى استعادة ذلك الاتزان المفقود.[٢٤]

وفي سياق الإجابة عن بعض أسئلة الإبداع قال أحد علماء التحليل النفسي: (تبرهن لنا سيكولوجية اللاشعور برهاناً قاطعاً لا مراء فيه على أن الخلق الفني ليس في جميع تجلياته إلا ظاهرة بيولوجية نفسية، وليس إلا تعويضاً تصعيدياً عن رغبات غريزية أساسية ، ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق في العالم الداخلي أو العالم الخارجي)[٢٥].

وإذا كانت أحدث النظريات النفسية قد أثبتت أن الإبداع الشعري ظاهرة نفسية ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالانفعال والتوتر النفسي ، فإن ذلك لا يعتبر كشفاً عن أمر جديد بالنسبة لنا، ففي تراثنا النقدي والبلاغي ما يدل دلالة قطعية على أن البلاغين والنقاد القدامى ومعهم الشعراء والأدباء قد تحسسوا هذه الظاهرة تحسساً تاماً، وأشاروا إليها ، وجلّوها تجلية مقنعة ، كما لا نعدم الإشارة إليها عند الفلاسفة المسلمين في القسم الخاص بالنفس من دراساتهم[٢٦].

ولما كانت العملية الإبداعية عملية نفسية في المقام الأول ، فإن ذلك يقتضي تداخل الذاتي والموضوعي في الإبداع الفني؛ لأنه يرتكز على الوعي بالواقع ، وصياغة نتائج هذا الوعي في آثار فنية . ولقد برهنت الدراسات النفسية التي عالجت التفكير الإبداعي على وجود تضافر عضوي بين عملية الخلق الذاتية وبين انعكاس الأشياء الحقيقية في وعي الفنان ؛ لذا فإنه لا ينبغي تغليب الذاتي على الموضوعي ولا العكس في الإبداع ؛ لأن تغليب أحدهما على الآخر يؤدي إلى تطرف من نوع ما ، فعلاقة الذاتي بالموضوعي علاقة غاية في التعقيد والتشابك، والفنان النابه الواعي لا يعي نفسه أو وجوده خارج نطاق العلاقات المجتمعية بكل ما فيها من تعقيد وإشكالات[٢٧].

وتأسيساً على ما تقدم يظهر أنه من الواضح جداً أن الإبداع عملية ذات طبيعة انفعالية[٢٨]، لا تنفك عن الرغبات الفطرية الإنسانية ، التي تمارس سطوتها على الإنسان ، وبناء عليها يمكن تفسير جوانب عديدة من سلوك الإنسان في ضوء ميل هذا الإنسان إلى البحث عن حالات خاصة بأهداف شخصية ، وتلك الرغبات أو الحاجات تنحصر في الحاجات الفسيولوجية الأساسية، والشعور بالأمان ، والانتماء والحب ، والاحترام والتوقير، وتحقيق الذات[٢٩].

وهذه الحاجات بما فيها من شمول تحرك الناس في شتى مجالات الحياة ومنها مجال الإبداع . (فقد عرف الشعراء من غير شك أن الحب والكراهية والخوف ، هي القوى

(٢٢) علم نفس الإبداع ، د. شاكر عبدالحميد ، دار غريب للطباعة والنشر — القاهرة ، ١٩٩٥م، ص١٣.

(٢٣) للاطلاع على تلك التعريفات انظر: علم نفس الإبداع ، د. شاكر عبدالحميد ، دار غريب للطباعة والنشر — القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ١٣ وما بعدها.

(٢٤) انظر: علم نفس الإبداع ، د. شاكر عبدالحميد ، دار غريب للطباعة والنشر — القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ٦٢.

(٢٥) نقلًا عن : علم النفس والأدب ، د. سامي الدروبي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، ص ٨٨.

(٢٦) هذا ما تكفّل بتجلية أبعاده د. مجيد عبدالحميد ناجي ، في فصل بعنوان : (الإبداع القولي وعلاقته بالتوتر النفسي) من فصول كتابه : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٤٠٤هـ ، ص ١٧ ومابعدها .

(٢٧) انظر : قضايا الإبداع الفني ، د. حسين جمعه ، دار الآداب — بيروت ، ط١، ١٩٨٣م ، ص ٦٣ وما بعدها .

(٢٨) للاستزادة انظر : قضايا الإبداع الفني ، د. حسين جمعه ، دار الآداب — بيروت ، ط١، ١٩٨٣م ، ص ٧٣ وما بعدها .

(٢٩) انظر : علم نفس الأدب ، ص ١٢٥.

التي حركت الرجال والنساء ، لكن الألفاظ العديدة التي استخدمت في أي لغة من اللغات قد مالت إلى إبهام الحقيقة القائلة إن هناك — بصفة أساسية — قوة واحدة بسيطة تحرك الإنسانية كلها .. وقد اختار فرويد لتسمية هذه القوة كلمة الجنس. وهي — ككل الكلمات — قد مالت إلى أن تأخذ أكثر من معنى واحد، فتكون محمودة أو مذمومة بخاصة إذا ارتبطت بالسرور أو الألم ، أو ارتبطت بالسلام أو بالخطأ)[٣٠].

ومعنى هذا أن الفعل الإبداعي ينتج بسبب دوافع أو حالات خاصة، (وهي التي يستثيرها موضوع أو موقف أو منبه معين ، قد يكون مصحوباً بحالة من القلق أو غير ذلك من الحالات ، وقد يكون للمبدع موقف أو رأي حيال موضوع معين ، وقد يكون هذا الموضوع مفضلاً أو مكروهاً منه ، ومحاولات التخلص من هذه الحالات المؤقتة أو التعبير عن هذه الأفكار أو الاتجاهات أو المواقف الملحة هي التعبيرات الإبداعية عن تلك الدوافع الخاصة ... وكتعبير عن مثل هذه الدوافع أو الحالات المؤقتة قال كافكا: (أودّ اليوم أن أنزع من نفسي بالكتابة كل حالة القلق ، فأنقلها من أعماقي إلى أعماق الورق)[٣١].

إن حياة المبدع — كما يرى أحد الباحثين — (لا يمكن إلا أن تكون مليئة بألوان الصراع ؛ لأن في داخله قوتين تتصارعان ، هما : الميل البشري للسعادة والرضا والاطمئنان في الحياة من جهة ، وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية من جهة أخرى ، فحياة الفنانين بصفة عامة غير مُرضية إلى حد بعيد ، إن لم نقل إنها مؤسفة)[٣٢].

ومما هو بمثابة الأصل من أصول تناول الإبداع الشعري وقضاياه تلك السمات النفسية الشخصية للشاعر ، فالتركيب النفسي المنتقل إليه وراثة ، أو المكتسب عن طريق البيئة أو التفاعل الاجتماعي أو سواهما من العوامل ، يطبع أثره الواضح في فنه ، حتى صح القول : إن الأسلوب هو الرجل ، والعملية الإبداعية ترتبط بالسمات والخصائص النفسية للمبدع شاعراً كان أم كاتباً، وبها تتفاوت قدرة الناس على الإبداع القولي ، وهي ما دعاه البلاغيون القدامى بـ»الطبع»[٣٣].

تلك أبرز ملامح ومعطيات البحث في ظاهرتي «الخوف» و«الإبداع» على المستوى النظري من الوجهة النفسية ، وهي ما سيعول عليه الباحث في التعاطي مع شعر النابغة الذبياني، استناداً إلى تلك المقولة النقدية القديمة ، وإلى تلك الوشائج التي تربط بين الإبداع والخوف .

٢ — ٣ أما «القراءة» ، فإن المقصود بها هنا قراءة الإبداع الشعري دون إغفال المبدع الذي أنتجه وضمنه تجاربه . مع أن الباحث يميل أحياناً كثيرة إلى القول بمغايرة الشعر لقائله، إلا أن ذلك (لا يقتضي بالضرورة الدعوة إلى قصر البحث الأدبي على الكون الشعري للقصيدة ، فتراجم الشعراء من حيث هي نظرية تتعلق بحياة الأفراد الذين يكتنفهم الزمان والأحداث التاريخية لا يسوغ تجاهلهم في علم الشعر...)[٣٤].

فنحن بين يدي قراءة من نوع فعل تلقي النص المكتوب باعتباره أثراً للمعنى ، أو هي فعل تال لكتابة النص وبث رسالته وتداولها[٣٥]، وهذا النوع من القراءة (عملية تركيبية للإدراك والخلق ، وهي تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً، فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارىء لها في حال انتظار وملاحظة ، والمؤلف كذلك حتمي لا لأن القارىء يكتشف موضوعه فحسب — أي يبرزه إلى الوجود — بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق...)[٣٦].

ومعنى هذا أن القارىء لا بد أن يعي تمام الوعي ما

(٣٠) التفسير النفسي للأدب ، د.عزالدين إسماعيل ، مكتبة غريب — القاهرة ، ط٤ ، ص ٣٥.
(٣١) علم نفس الأدب ، ص ١٧٠.
(٣٢) نقلًا عن : التفسير النفسي للأدب ، ص ٣٨.
(٣٣) انظر ذلك بالتفصيل في : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص ٣٣ وما بعدها. و: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي — أصوله وقضاياه ، د. سعد أبوالرضا ، مكتبة المعارف — الرياض ، ط١ ، ١٤٠١هـ ، ص ٥٥ وما بعدها.
(٣٤) التركيب اللغوي للأدب ، د. لطفي عبدالبديع ، مكتبة النهضة المصرية — القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٠م، ص ١١٦.
(٣٥) انظر : في معنى القراءة — قراءات في تلقي النصوص ، الطَّائع الحداوي، دار الثقافة — الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٩م، ص ٧.
(٣٦) التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٣٧.

يتعلق بالشاعر والنص والموقف النفسي الذي كان فيه الشاعر في لحظة إنشاء النص ، وما يكتنف ذلك من رؤى وتصورات. وبهذا فإن الاقتراب من الشاعر يؤدي — حتماً — إلى التفاعل معه ، والتأثر برؤاه وتصوراته وتجاربه وما يحيط بها من مؤثرات ، وصولاً إلى أبعاد التجربة وقيمتها الفنية.

ولقد حظي الشعر الجاهلي باهتمام كثير من الدارسين المحدثين ، الذين عنوا بدراسته باعتباره يمثل الأصول الأولى للشعر العربي ، فتعددت بذلك القراءات النقدية للنصوص . وربما كان السبب في تعدد تلك القراءات وكثرتها الرغبة في تقديم رؤية مختلفة من القراءة ، إذ إن النصوص الشعرية تتسم بقدرتها على أن تكون قابلة لتعدد قراءاتها ، إذ تقف كل قراءة على بُعد في النص لم يقف عليه الآخرون ، فكما يرى بعض الدارسين من أن العمل الفني لا ينضب معينه ، ولا تنتهي قراءته ، فالمتلقي حين يعاود قراءة العمل يزداد سعة في معرفته ، وتنكشف له أسرار لم تنكشف في القراءة السابقة ، وحين يوجه رموزه وعلاماته يميل إلى توجيه ما ، وحين يمسك ذلك العمل شخص آخر قد يوجه تلك العناصر توجيهاً ينسجم وأدواته المعرفية، فيخرج بتأويل مختلف نسبياً — أو كثيراً — عما سبقه من تأويل ، وفقاً لاقتراب أدواته المعرفية أو اختلافها ، ووفقاً للسائد من النظريات النقدية ، ووفقاً لقدرات كل واحد في توجيه النص ولغته وعناصره ، ووفقاً لألفة كل متلق للأعراف السياقية التي ينتمي إليها النص المدروس ، وبما يتمثله من أعراف وسنن متأتية من التراكم المستمر بسبب احتكاكه بالنصوص الأخرى ، أو الجنس الأدبي[٣٧].

ويميز «تودروف» بين ثلاثة أنواع من نظرية القراءة، هي :

١ — الإسقاط : قراءة تتعلق بما هو خارج النص.

٢ — التعليق : التفسير أو القراءة الدقيقة .

٣ — الشاعرية : البحث عن المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة ، وهي منفتحة وليس ثمة قراءة صحيحة أبداً ؛ لأن العمل الأدبي غاية في التعقيد[٣٨].

وإذا كان ذلك كذلك فإن القراءة التي نزمع القيام بها في مدونة النابغة الذبياني الشعرية وسيلة تبررها الغاية ؛ فغايتها تفحص تلك المدونة انطلاقاً من حكم نقدي قديم جاء في إطار من الانطباعية حين قطع بأن النابغة أشعر العرب إذا رهب دون تعليل فني نتفق معه أو نختلف ؛ ولذا فإن هذه القراءة تحاول الإجابة عن أسئلة كثيرة ، يأتي في مقدمتها : ما العلاقة بين الخوف والإبداع عند النابغة ؟ وما صلة الخوف بالنبوغ والتفوق الشعري الذي عرف به النابغة ؟ وما مظاهر ذلك الخوف ؟ وما أسبابه؟ وما تجلياته؟ وما مفرداته؟ وما سياقاته ؟ ومامدى تأثيره في البناء والصورة في النصوص الشعرية؟.

وممارسة هذه القراءة على نحو منهجي منتج تقتضي من الباحث أن ينطلق فيها بعد أن يسيطر على المادة الشعرية من ناحيتين اثنتين : تتعلق الأولى باختيار النصوص موضوع القراءة ، وتتبع دلالاتها ، وتمظهراتها اللغوية ،وكيفيات إنتاج معانيها وتصنيفها. وتتعلق الثانية بالفهم الواعي لتلك النصوص ، وما يتصل بها من جهة نفسية ، ومحاولة استنطاق تلك العلاقة أو الجدلية المختبئة بين الشاعر وشعره ، وصولاً إلى أبعادها وآثارها.

* * *

٣ — **النابغة الذبياني** هو : زياد بن معاوية بن ضباب بن جناب بن يربوع بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن وريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر . ويكنّى «أبا أمامة» و «أبا ثمامة» ، وأمامة وثمامة ابنتاه ،كنّي بهما على عادة العرب»[٣٩]، شاعر جاهلي ، من الطبقة الأولى ، من

(٣٧) انظر : النص وإشكالية المعنى ، عبدالله محمد العضيبي ، الدار العربية للعلوم — بيروت ، ط١، ١٤٣٠هـ ، ص ٤٧ — ٤٩.

(٣٨) النقد الأدبي الحديث — بداياته وتطوراته ، د. حلمي محمد القاعود ، دار النشر الدولي — الرياض ، ط١ ، ١٤٢٧هـ ، ص ٣٠٠.

(٣٩) جاءت ترجمته في عدد من المصادر والمراجع ، نذكر منها :

– طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، قرأه وشرحه : محمود شاكر ، مطبعة المدني — القاهرة ، جـ١ ، ص٥١.

– الشعراء والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق وشرح : أحمد شاكر ، ط٣ ، ١٩٧٧م ، جـ١ ، ص ١٦٣ وما بعدها .

– جمهرة أشعار العرب ، أبوزيد القرشي ، حققه وضبطه : على محمد البجاوي ، دار نهضة مصر — القاهرة ، ط١، ١٨٣.

– الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي — مصر ، مصور عن طبعة دار الكتب ، جـ١١، ص ٣ وما بعدها

– الأعلام ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين — بيروت ، ط٦ ، ١٩٨٤م

أهل الحجاز ، وهو أحد الأشراف في الجاهلية ، تشير المصادر إلى أنه توفي نحو عام ٦٠٤م ، الموافق ١٨ قبل الهجرة»[٤٠]، أما تاريخ ميلاده فلم يشر إليه أحد. وقد قيل فيه (كان شعره نظيفاً من العيوب ؛ لأنه قال كبيراً ومات عن قرب ولم يُهتر ، وأكثر ما جاء الإهتار في صفة الكبير الذي يختلط كلامه . وقولهم في شعر النابغة : إنه قال كبيراً، يدل على أنه بهذا يسمى نابغة كما عند أكثر الناس ، لا لقوله : « فقد نبغت لنا منهم شؤون»)[٤١]. كانت تضرب له قبة من جلد أحمر بسوق عكاظ ، فتقصده الشعراء فتعرض عليه أشعارها ، وكان أبو عمرو ابن العلاء يفضله على سائر الشعراء»[٤٢].

وللقدماء من مؤرخي الأدب ونقاد الشعر أقوال كثيرة تناولت حياة النابغة الذبياني وشاعريته ومكانته وشعره»[٤٣]. مما قد لا يلزمنا ذكره واستيفاؤه هنا. غير أن للمحقق المدقق «محمد أبوالفضل إبراهيم» كلاماً يتصل بما نحن فيه اتصالاً مباشراً[٤٤]، ذلك قوله : «نشأ النابغة في قومه ذبيان ، وكانت منازلهم بين الحجاز وتيماء ، ولم يكد يتجاوز سن الحداثة إلى سن الصبا ثم الكهولة ، حتى وجد نفسه شاعراً مطبوعاً كريم اللفظ والمعنى ، ثم تتنقل سمعته بين القبائل ، وتشتهر في الأسواق والمواسم حتى تصل إلى عكاظ ، فينصب له فيها قبة من أَدم ، ويحتكم إليه الشعراء ، فيقضي بينهم ، وكان حكمه مقبولاً ورأيه موفقاً رشيداً».

ثم تترامى إليه أخبار النعمان بن المنذر ملك الحيرة المعروف بأبي قابوس وأنه يحتفي بالشعر ويهتم به ، وأن الشعراء يقفون ببابه ويمدحونه ، فيخف إليه ويمدحه وينال عنده الحظوة ، ويصبح شاعره الخاص ونديمه المفضل ، فحسده أترابه ولداته من المقربين عند النعمان ودسُّوا له ، ووضعوا على لسانه شعراً أوغروا به صدر الملك ، وأثاروا عنده الحفيظة والغضب ، فتغير عليه ، وأبعد منزلته منه ، وتوعده ، فلم يجد النابغة بداً من الهرب والنجاء بنفسه ، والرجوع إلى قومه .

وكان بمشارف الشام دولة فتية ، تنتمي إلى غسَّان ، تنافس المناذرة وتخاصمهم ، فرحل إليهم ، وكان ذلك على عهد الحارث بن عمرو الغسَّاني ، وفي أيام علوّ شأنه واتساع نفوذه ، فوجد عنده مرعى خصيباً ، وعند الأمراء من حوله احتفاء وتكريماً ، فطابت له الحياة عندهم زماناً ، وأخذ يتنقل معهم بين جلّق والجولان ، وفي قصورهم يعيش وبين أعطاف نعمائهم يتقلب.

ولكن ناله ما ينال مصاحب السلطان ، فلم يصف له العيش بين ملوك غسَّان ، ولم يكد يموت ممدوحه الحارث بن عمرو حتى تنكر له من خلفه ، بسبب سوء العلاقة بينهم وبين قومه من ذبيان وحلفائهم من أسد ، مما دفعه إلى أن يعود إلى بلاده وقومه.

ثم لم يلبث أن تذكر مليكه من المناذرة ، وما ناله من أعطيات النعمان ، وما كان له عنده من المنزلة والتكريم ، فحن إليه ، وأنشد القصائد في مدحه ، وفيها الأبيات السائرة من الاعتذار من ذنبه ، والتنصل مما أشاعه عنه خصومه وحسَّاده ، وتشفع عنده ببعض أصحابه من فزارة ، فقبل النعمان شفاعتهم ، وأمر برد النابغة إلى منزلته ، ومنحه ما تعود من أعطيات . ثم ظل يتردد بين الحيرة ومنازل قومه بالحجاز إلى أن نعي إليه النعمان فجزع وقال كلمته المشهورة : « طلبه من الدهر طالب الملوك »...

إن ما تقدم يشير بوضوح إلى أبرز ملامح ومراحل حياة النابغة الشاعر ، أو المراحل التي احتضنت شاعريته وشعره ، وشكلت تجاربه الشعرية وأكثر ما وصل إلينا من أشعاره ، وهي حياة — كما هو واضح — محفوفة بعدد من دواعي القلق والخوف والحزن ؛ فمصاحبة السلاطين وما تستدعيه من جور الحساد والخصوم ، وما يحيكونه من الدسائس والوشاية وإثارة الغضب ضد الصديق

، جـ٣ ، ص ٥٤ — ٥٥.
– شعراء النصرانية في الجاهلية ، الأب لويس شيخو ، مكتبة الآداب ومطبعتها — القاهرة ، جـ٥، ص ٦٤ – ٧٣٢.
– العصر الجاهلي ، د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر ، ط٨، ١٩٧٧م ، ص ٢٦٦ وما بعدها.
(٤٠) انظر : شعراء النصرانية ، جـ٥ ، ص ٦٤٠، و: الأعلام ، جـ٣ ، ص ٥٤.
(٤١) شعراء النصرانية ، جـ٥، ص ٦٤٠ ، هامش ١
(٤٢) انظر : الأعلام ،جـ٣ ، ص ٥٥.
(٤٣) انظر تفاصيل ذلك في : ديوان النابغة الذبياني ، شرح وتعليق : د. حنا نصر الحتّي ، دار الكتاب العربي — بيروت ، ط١، ١٤١١هـ ، ص ١١ — ١٦ ، وص ٢٠٣ — ٢٣٠.
(٤٤) ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار المعارف — مصر ، ط٢، ص ٥ — ٦

والنديم ، وما نتج عن ذلك من إبعاد وتوعد ، وما كان من سوء علاقة بين قومه من ذبيان وحلفائهم وبين من خلفوا الحارث بن عمرو الغساني في الحكم بعد وفاته ، وما جرَّ إليه ذلك من تنكر وإيذاء لواحد من أقرب المقربين للملك الراحل.

كل ذلك وغيره كان له آثاره السلبية على النابغة الذي كان يعتد بحسبه ونسبه ومكانته الأدبية ، وسنه أيضاً ، فهو كان في مرحلة من العمر (تكون ملامح الأديب الأدبية قد تحددت وتبلورت... والواقع أن هذه المرحلة هي مرحلة الإنتاج الجاد في حياة الأديب ... يستمر في الإنتاج الأدبي إذا لم تعقه الأمراض)[٤٥]. هذا بالإضافة إلى أن الفنان بصفة عامة ، والأديب بخاصة ، يهتم (بالحفاظ على عالمه الداخلي بغير أن يقتحمه مقتحم ، وبغير أن يغير عليه مغير ، بل وبغير أن يكشف أحد النقاب عن أسرار ذلك العالم الداخلي الخاص به، فهو في الواقع يعيش حياته الشخصية جداً أكثر مما يعيش حياة المجتمع . وحتى بالنسبة لمخالطات وعلاقات الفنان الاجتماعية ، فإنها لا تعدو أن تكون قشوراً في حياته ، ولا تمثل حياته الحقيقية ، فحياة الفنان الحقيقية تتمثل في عالمه الداخلي المستقل)[٤٦]، فهو يضيق ذرعاً بكل ما يمكن أن يهدد أمنه النفسي . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن النابغة الذبياني — كما هو معلوم — كان يعيش مرحلة متقدمة من العمر ، وتعتبر تلك المرحلة (في حياة الأديب المرحلة الخصبة والعميقة في حياته الأدبية ، فهي بحق مرحلة النضج والحصاد ، ففيها يقدم الأديب جماع خبراته وأحسن أعماله الأدبية وأعمقها وأطولها ؛ ذلك أن هذه المرحلة تمتاز بالتؤدة والرزانة والنفس الطويل والإفادة من الخبرات السابقة ، والتخطيط المتأنى وإصابة الهدف وتحقيق الذات ، والنظرة الموضوعية إلى الأشياء مع مسحة فلسفية تصبغ الأعمال الأدبية في هذه المرحلة)[٤٧]، لذا فإن عمله في هذه المرحلة يتسم بالإتقان.

٣— ١ ومن الراجح أن تلك العلاقة الجدلية بين الإبداع الشعري والنفس قد كانت حاضرة على نحو واضح في مدونة النابغة الذبياني الشعرية ، وتلك العلاقة بين الأدب والنفس ، كما يقول د.عزالدين إسماعيل: (لا تحتاج إلى إثبات ؛ لأنه ليس هناك من ينكرها . وكل ما قد تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة ذاتها وشرح عناصرها . على أي نحو يرتبط الأدب بالنفس ؟ أيستمد الأدب من النفس أم تستمد النفس من الأدب؟ أم العلاقة بينهما علاقة تبادل من التأثير والتأثر؟.

إن النفس تصنع الأدب ، وكذلك يصنع الأدب النفس . النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب ، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس ... والمؤكد أن كثيراً من النقاد والبلاغيين العرب قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة على نحو أو آخر. فانتبهوا إلى الظروف التي تواتي النفس فتنشيء الأدب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس وإثارة ألوان عدة من المشاعر . غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح الموضوعي...)[٤٨].

وقد حرص كثير من النقاد في العصر الحديث على استثمار معطيات ومفردات المنهج النفسي وأبعاده العلمية في تفسير الإنتاج الشعري والأدبي ، انطلاقاً مما سماه العقاد «مفتاح الشخصية»[٤٩]. ويرى «فرويد» أن الشخصية تتكون من ثلاثة نظم أساسية تتفاعل مع بعضها ، ويصعب فصل تأثير كل منها في السلوك الإنساني ، مع أن لكل نظام وظائفه وخصائصه المنفردة . تلك النظم الثلاثة هي : الهو ، والأنا ، والأنا الأعلى.

فالهو يرتبط بالغريزة ، وما هو موجود في النفس منذ الولادة . إنه يعمل بأسلوب يفرغ التوتر مباشرة ، ويعود بعده الكائن الحر إلى مستوى مريح ، ومبدأ خفض التوتر عند الهو يسمى «مبدأ اللذة» . والأنا هو الجزء الشعوري الواعي ، أو الجانب المضمون المعقول من شخصية الفرد ، ويتوسط بين المطالب الغريزية للكائن

(٤٥) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف مخائيل أسعد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ١١٥.
(٤٦) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف مخائيل أسعد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ٩٥ — ٩٦
(٤٧) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف مخائيل أسعد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ٢٣٤
(٤٨) التفسير النفسي للأدب ، ص ٥ — ٦
(٤٩) انظر : النقد الأدبي الحديث — بداياته وتطوراته ، ص ١٤٧

الحي وظروف البيئة المحيطة به ، ومهمته المحافظة على حياة الفرد والعمل على تكاثر النوع . أما الأنا الأعلى فهو يمثل القيود الخلقية والضمير الحي الذي ينزع نحو الكمال ، ويراقب الذات ويضغط عليها كي تتجه نحو المثل العليا . وافترض «فرويد» بناء على ذلك وجود مجموعتين من الغرائز لتفسير جوانب الشخصية ؛ الأولى: الغرائز الجنسية ، والأخرى : غريزة الموت(٥٠).

كما يميز فرويد فيما يتعلق بالشخصية بين الشعور وما قبل الشعور ، واللاشعور ، فالشعور حالة مؤقتة ، والفكرة المصاحبة له تظهر ثم تتلاشى ، وقد تظهر ثانية إذا توفرت ما قبل الشعور . أما اللاشعور فهو يحوي الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية المكبوتة . وينتهي فرويد إلى أن الأدب والفن تعبير عن اللاشعور الفردي، حيث تظهر فيه تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية . فيقول : (الفنان — في الأصل — رجل تحول عن الواقع ؛ لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الإشباع الغرزي كموضوع أولاً ، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه. غير أنه وجد طريقاً للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع ، وهو يصوغ في تهويماته بمواهبه الخاصة نوعاً آخر من الواقع ، ثم يمنحها الناس تبريراً باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية . وهكذا ، وبواسطة مسلك معين يغدو فعلاً البطل أو الملك أو الخالق المفضل ، الذي رغب في أن يكونه ، متجنباً بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي)(٥١)، فالشاعر إذن حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع وبدلاً من أن يغير شخصيته يؤبد خيالاته وينشرها(٥٢).

ومعنى هذا أن « فرويد « يقر (بأن الفرد المبدع يعيش أزمة صراع بين رغباته وواقعه السَّيء الذي يجعله دائم البحث عن مخرج ، الذي هو الإبداع الفني . وهنا يركز فرويد على ظاهرة «الحُلم» عند المبدع ، ففي الحلم تجد الرغبات متنفساً لها ، فتظهر بلا قيود . والحلم نشاط إنساني يسهم في خلق الإبداع لدى الفرد الفنان ، الذي يخلع على أحلامه صبغة جمالية ، وعناصر فنية فيشرك المتلقي الذي قد يجد في هذا النتاج الجمالي صورة لرغباته ، وبذلك تنتقل من الذاتي إلى الجماعي ، ومن الخاص إلى العام)(٥٣).

ويتضح مما تقدم أن اللاشعور قد غدا (مسؤولاً أكبر عن الإبداع ، فكلما وجد حوافز وقنوات وأساليب اتخذ له طرقاً لتمرير إنجازاته ... بحيث تجد اللغة ضالتها في كشف هذه المعطيات ، التي يجتهد المحلل النفسي في تحليل أبعادها ، كما أبرز فرويد. ويبدو أن الاتجاه النفسي في تحليل الإبداع قد أعلى من سلطان اللاشعور ، حتى جعله المسؤول الأساس عن الإبداع الذي ما هو في الواقع سوى ثمرة نتاج حلمي ، متحرر من الرغبات المكبوتة أو المقيدة ، والتي تجد متنفسها في الإبداع)(٥٤).

ومما يتصل بما تقدم ما يراه الباحثون في مجال سيكولوجية الإبداع من أن ما يقدمه الفنان من إنتاج فني يكون موضوعياً ، ولكنه يكون في الوقت نفسه مصوغاً بصياغة ذاتية فالعناصر الفنية هي عناصر موضوعية ، ولكن الفنان يعيد تشكيل الأشياء وفق مزاجه الفني ، ووفق المهارة الفنية التي اكتسبها. فثمة فنانون يميلون إلى الموضوعات الصاخبة، وآخرون يميلون إلى الموضوعات الهادئة . وبعضهم يميلون إلى الموضوعات الغريبة أو المشحونة بالانفعالات ، وبعضهم يميلون إلى الموضوعات العادية التي لا تحمل في طياتها شحنات انفعالية كثيرة . ومنهم من يميلون إلى الجوانب المحزنة أو المبتذلة أو الفقيرة ، ويميل آخرون إلى الجوانب السارة أو المستحبة أو المرغوبة أو الغنية ومن الطبعي أن ينحو كل فنان إلى التفرد والتميز فيما ينتجه من فن ، ونجاح الفنانين في التميز والتفرد يتباين من فنان لآخر ، فهناك فنانون ينجحون في ذلك بدرجة كبيرة ، في الوقت الذي لا يقع لغيرهم إلا قدر ضئيل في هذا الصدد.

(٥٠) انظر : مدخل علم النفس ، ص ٥٨٥ وما بعدها .
(٥١) نقلًا عن : نظرية الأدب ، أوستن وراين ، ورينيه ويليك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — دمشق ، ص ١٠٣. وانظر: النقد الأدبي الحديث — بداياته وتطوراته ، ص ١٥٣.
(٥٢) انظر النقد الأدبي الحديث — بداياته وتطوراته ، ص ١٥٣
(٥٣) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج ، د. حسن مسكين ، مؤسسة الرحاب الحديثة — بيروت ، ط١ ٢٠١٠م ، ص ٤٩.
(٥٤) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج ، د. حسن مسكين ، مؤسسة الرحاب الحديثة — بيروت ، ط١ ٢٠١٠م ، ص ٤٨ — ٤٩

وتصنف العمليات السيكولوجية التي تشترك في إنتاج الإبداع الفني إلى عدد من التصنيفات ؛ منها ما يتعلق بالشعور الواعي ، مثل : الإحساس والإدراك ، والخيال ، والعمليات الأدائية التي يضطلع بها الفنان للإبانة عن تلك الصور الذهنية التي تعتمل لديه ومنها ما يتعلق باللاشعور ، مثل : إسقاط المقومات اللاشعورية المكبوتة في اللاشعور على الإنتاج الفني ، وأحلام اليقظة والأحلام التي يراها الفنان في منامه . ومن تلك التصنيفات تصنيف العمليات الإبداعية لدى الفنان إلى عمليات نفسية وأخرى اجتماعية ؛ فالعمليات النفسية منها ما يتعلق بالانفعالات الذاتية الشخصية كالتفجرات الانفعالية ذات الطبيعة الفسيولوجية. ومنها ما يتعلق بالتفاؤل والتشاؤم ، وثالثها ما يتعلق بالانطوائية والانبساطية . أما العمليات الاجتماعية ، فمنها : القيم الدينية والأخلاقية ، والثقافة العامة التي حصلها الفنان وأثرها في إبداعه ، ثم المستوى الحضاري الذي ينشأ الفنان في إطاره ويتفاعل معه . أما التصنيف الثالث فإنه يتصل بما هو موروث وما هو مكتسب في إنتاج الفنان ؛ فالوراثة ليست في حالة انعزال عن المقومات المكتسبة ، فهما في حالة تفاعل مستمر ينتج عنه مركب جديد هو الذي يتفاعل بعد ذلك ، والمقومات الموروثة تختلف اختلافاً بيناً بين فنان وآخر ، إلا أن ثمة خصائص وراثية جمعية تتعلق بالأجناس البشرية المتباينة فيختص كل جنس بخصائص وراثية عامة .

أما عن البيئة فإنها — من المؤكد — لا تخلق الفنان ، وإنما تتفاعل المؤثرات البيئية مع بعض المؤثرات الوراثية ، وكل تفاعل مع المؤثرات البيئية الجديدة يكون مع ما انتهى إليه المرء نتيجة التفاعلات الكثيرة السابقة وبين المؤثرات الجديدة . وتلك التفاعلات التي تتم بين شخصية الفنان وبين المؤثرات البيئية مستمرة من جهة ، ولا شعورية من جهة أخرى . بمعنى أن الفنان لا يفتعل التفاعل ، وإنما يتم ذلك وفق نظام ديناميكي غير إرادي.

وللإبداع الأدبي من الوجهة السيكولوجية عدد من المقومات ، منها :

١ — المقومات العقلية ، فالأديب يختص بميزة ذهنية فريدة ، هي القدرة على التخزين الخبري ؛ لأن الأديب يستقبل الأحداث والوقائع والعلاقات ، وصور الأشياء والأشخاص ، ويقوم بتخزينها في ذهنه تخزيناً انتقائياً وليس عشوائياً، وهو في الوقت نفسه تخزين تفاعلي وليس تراكمياً ، ذلك أن الأديب عندما يتقبل عنصراً خبرياً جديداً فإنه لا يضيف الجديد إلى القديم وحسب ، وإنما يتفاعل الجديد مع القوام الخبري الكلي الذي يشبه جهازاً مركباً ومعقداً ، يزداد تركيباً وتعقيداً كلما تم له التفاعل مع المقومات الخبرية الجديدة . وهذا القوام الخبري المحوري تتفاعل مكوناته فتنجب أجيالاً جديدة من الأفكار والمفاهيم والاتجاهات . ثم إن ما ينساه الأديب لا ينساه تماماً ، ولكنه نسيان جزئي ، فالخبرات تترك خلفها آثاراً تدل عليها ، ومن الممكن إحياء الخبرات المنسية بما يشير إليها أو بما يذكر الأديب بها ، وربما تعود إلى ما كانت عليه من قوة ونصوع وجلاء .

ويتميز الأديب عن غيره بالقدرة على الإبانة والتعبير عن الذات ، أو نقل الداخل إلى الخارج وإيصال ما في ذهنه من صور إلى المتلقي بواسطة اللغة ، ولكل أديب طابعه الخاص في الإبانة بحسب مزاجه الشخصي وثقافته وما سبق أن تلقاه من خبرات ، وتزداد قدرة الأديب على الإبانة عن طريق التلقي عن الآخرين والتفاعل بما تلقاه ، والتدريب على الإبانة(٥٥).

٢ — المقومات الوجدانية ، وهي التي يضطلع بها الأديب بطريق شعوري أو بطريق غير شعوري ، فالأديب يمر بجميع الحالات الوجدانية الانفعالية التي يمر بها سائر الناس ، بيد أنه يمتاز بالقدرة على تكثيف وجداناته ، بحيث يركزها ويصبها في عمل أدبي ، إلا أنه لا يقدم انفعالاته ووجداناته كما هي ؛ لأن من طبيعتها أن تكون كالوحوش غير المستأنسة ، يخضعها الأديب للترويض ، ولكثير من الصقل والتنظيم ، وتوزيع الشحنات الانفعالية ، ويكون شأن الأديب معها كشأن الرسام الذي يقوم بتوزيع الألوان على اللوحة ، مراعياً مبدأ الانسجام بينها . والأديب يتذرع في سبيل توزيع

(٥٥) نجد في مثل هذا قد قيل في ثنايا تعاطي نقادنا القدماء مع الشعراء وقضاياه ، ولكن في إشارات سريعة ، انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي على الجرجاني ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوي، دار القلم — بيروت ، ص ١٥.

انفعالاته على عمله الأدبي بالصيغ والكلمات ذات الأطياف الوجدانية والانفعالية المتباينة ، مراعياً في ذلك كله القيم الاجتماعية والدينية التي تسود المجتمع.

وتقوم هذه المقومات أو العمليات على خمس خامات انفعالية وجدانية ، هي:

١. الانفعالات النفسجسمية ، فالإنسان بعامة ينفعل أولاً بجسمه ثم بعد ذلك بوجدانه وأخيراً بعقله . وهناك حالات يبدأ فيها الانفعال من العقل ثم يتجه إلى الوجدان ، ثم أخيراً إلى الجسم . وتؤدي هذه الانفعالات دوراً كبيراً في حياة الأديب وفي إنتاجه ، وربما كانت هي الركيزة التي تقوم عليها مناشط الأديب وإنتاجه الأدبي.

٢. الخبرات اللاشعورية المكبوتة ، وهي عناصر وجدانية تتعلق بالخوف أو الإحباط أو غير ذلك من مواقف عاطفية يكون الأديب قد اكتسبها في إحدى مراحل عمره ، فهو يسير في إنتاجه الأدبي في ضوء تلك المكتسبات الوجدانية التي ترسبت في أعماقه ، وصارت من لحم كيانه النفسي ، يقوم بإسقاطها على الشخصيات التي يعرض لها في قصصه أو في شعره أو نثره .

٣. القيم الدينية والأخلاقية ، وهي في مجملها مقومات وجدانية انفعالية ، والأديب الصادق يصدر فيما ينتجه من أدب عن إيمان بقيمه الدينية والأخلاقية.

٤. مدى شعور الأديب بالأمن ، وما قد يستشعره من خطر يتهدده ، فهو يسير في حياته الوجدانية والذهنية بما يحمله من ماضي حياته من جهة ، وبما يحس به في حياته الراهنة من جهة أخرى . فإذا كانت حياته محفوفة بخطر حقيقي أو وهمي ، فإن ذلك الإحساس يتجلى في إنتاجه الأدبي.

٥. الأمراض النفسية التي تصيب الأديب ، وما يشتمل عليه من حالات نفسية ومتباينة ، فالأديب ليس بالضرورة شخصية سوية ، وبعض الأمراض النفسية يمكن أن تكون سبباً في عبقرية الأديب ، وتكون حافزاً له على تقديم إنتاج أدبي رائج ، والواقع أن كثيراً من الأدباء عبر التاريخ كانوا مصابين بمرض أو آخر من الأمراض النفسية[٥٦].

وأنا أورد هذه الرؤى – مع طولها – للصلة الوثيقة بين ما جاء فيها وبين ما نحن مقدمون عليه من تناول شخصية النابغة الذبياني وشعره ، فقد يكون فيها ما يمكن أن يكون إضاءة ، أو يعين على تعليل ظاهرة نفسية أو شعرية ، فالدراسة النفسية للآثار الأدبية ليست جديدة، والصلة بين علم النفس والنقد الأدبي وثيقة جداً، وهي غالباً ما تكون أقرب إلى المنهجية[٥٧]؛ لأن هذا النوع من التناول يعالج (مشكلتين اثنتين ، يجب أن نفرق بينهما تفريقاً واضحاً . فأما المشكلة الأولى فهي التي يعبر عنها هذا السؤال : ما الذي يجعل الفنان فناناً؟ ما الذي يجعل الأديب أديباً؟. وأما المشكلة الثانية فهي التي يعبر عنها هذا السؤال : كيف نعرف شخصية الفنان أو الأديب من آثاره؟ وما العلاقة بين شخصية الفنان أو الأديب وبين مضمون إنتاجه الفني أو الأدبي؟)[٥٨]. وهما سؤالان ينطويان على أبرز أسئلة هذا البحث والغاية منه.

* * *

٤ – وبعد : أجد الوقت قد حان للولوج إلى النابغة الذبياني وعوالمه الشعرية إذا رهب ، وبزّ فيها غيره من شعراء عصره وجيله . و(رهِب ، بالكسر ، يَرْهَبُ رهبةً ورُهباً، بالضم ، ورَهَباً بالتحريك ، أي خاف . ورهِب الشيءَ رهْباً ورهَباً ورَهْبَة:خافه)[٥٩]. والخوف انفعال نفسي ، اتضح فيما سبق أنه من ألدّ أعداء الإنسان ، وأنه من أبرز دوافع ومحفزات الإبداع .

وإذا كان ليس فيما بين أيدينا من المصادر ما يسعفنا بقليل أو بكثير عن حياة النابغة في مراحلها الأولى ، وعن شخصيته ، أو العوامل التي تشكلت من خلالها تلك الشخصية بكل أبعادها الجسمية والنفسية والثقافية والأدبية والفكرية وغيرها . فإننا سنركن مضطرين غير مختارين إلى ما ورد من روايات وأقوال دارت حول النابغة وقد تقدم به العمر ، وحول تجربته الشعرية وقد نضجت

(٥٦) انظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، ص ٢١ ، ٦٥ ، ١٧١ وما بعدها.

(٥٧) علم النفس والأدب ، ص ٢٥٣.

(٥٨) علم النفس والأدب ، ص ٢٢٥.

(٥٩) لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق : عبدالله علي الكبير وآخرين ، دار المعارف بمصر ،»رهب» ، ج٣. ص ١٧٤٨

وملأت الآفاق شهرة ، وهي تجربة استوت — كما تقدم — في أحضان الخوف الذي كان يجلبه مصاحبة السلطان ، ووجود الحساد ، والتوعد بالعقاب والتنكر المقيت . فهذه أبرز دواعي الخوف التي خالطت حياة الشاعر ، وشغلت حيزاً كبيراً من شعره ، وكانت أبرز أسباب تميزه.

فالخوف من مظاهر الإقصاء والعنف كان هو الهم الإبداعي الأبرز ، والهاجس الذي أرق النابغة، وشغل فكره ووجدانه ، فأفصح عن هذا الهاجس وذلك الهم في قصائد كان فيها أشعر الناس ؛ لأن الخوف كان هو القضية المركزية لها ، وبها تتجلى طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين الشاعر والواقع ، وكذلك طبيعة المرحلة التي استمرت فيها تلك العلاقة .

لقد تمكن الشعور بالخوف من نفس الشاعر ، مما انعكس— كما سيتضح — ثراء وتنوعاً دلاليين ، وإثراء للإمكانات اللغوية ، وفتح آفاقاً فكرية تعمقت عبرها الرؤية للواقع ومن فيه وما فيه من أحياء وأشياء .

إن طبيعة الانفعال واللغة في التجربة والخطاب الشعري عند النابغة تتيح الوقوف على قدرته في خلق بلاغته وجماليته الخاصتين به ، وتفتح أبواباً لأسئلة نقدية ومعرفية حول ذلك الخطاب وتلك التجربة ، وهي أسئلة — لاشك — تؤكد خصوبة الأرضية ، وشح الدراسات التي انفتحت على تلك الأسئلة ، أو ارتادت شعر النابغة على هدى منها .

وبالرجوع إلى الديوان ، وفي قراءة أولى متعجلة ، تبين أن الخوف قد ظهر على نحو لافت للانتباه ، بشكل كلي أو جزئي في أكثر النصوص الشعرية ؛ فالشاعر خائف من السلاطين وعليهم ، ومن الموت ، ومن الدهر ، وعلى ابنته ، وعلى ناقته ، ومن الوقيعة . والنساء يظهرن خائفات ، وكذلك الحيوانات والطيور ، وهو حين يتحدث عن قومه يخوفهم ، وحين يمدح يخوف الممدوح ، ويمدحه بما يخيف ، وحين يتحدث عن نفسه يخوف أعداءه من لسانه ، ويصف قومه ، وأحياناً نفسه بعدم الخوف من الموت . هذا وغيره يدل على أن الشعر عند شاعرنا نتاج تجربة إنسانية حقيقية ، متمكنة من النفس وهو شعر يمكن وصفه ابتداء بأنه فردي شخصي ، ملتفت إلى نفسه ، يقول كلامه الخاص ويرفع صوته عبر الكلمات في محاولة مستديمة لتحويل الصراخ إلى كلام ، وجعل الصمت صراخاً[٦٠].

٤ -١ إن الخوف ظاهرة نفسية إنسانية عامة ، تتحول عند المبدع إلى طاقة وحافز على الإبداع ، فتصير بذلك ظاهرة إبداعية كغيرها من الظواهر ، يمكن دراستها وتجلية أبعادها ؛ لأن المعرفة الحقيقية للعالم — كما يرى الفيلسوف الألماني « إدموندهو سيرل»- لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات ، وإنما بتحليل الذات نفسها ، وهي تقوم بالتعرف على العالم ، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر .

وقد أفضت هذه الرؤية إلى نظرية نقدية تتعاطى مع العمل الأدبي باعتباره عملاً يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ . وتعني المعايشة هنا نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ . ذلك أن النص لا يأتي كاملاً من مؤلفه ، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات . وهذه النظرية ليست جزئية كما قد يبدو لأول وهلة؛ لأنها تؤكد على أن يكون تناول العمل الأدبي أو الجزء منه ضمن الإنتاج الكلي للكاتب ، ضمن مسعى الناقد على استخلاص الرؤية الكلية للعالم لدى ذلك الكاتب على ما في تلك الرؤية من تفرد.[٦١]

و«النابغة الذبياني» كما تروي مصادر الأدب عن حياته ، وكما يظهر من شعره، رجل مارس الإبداع وقد تقدم به العمر، فهو شيخ يستمد أبرز مقومات شخصيته من عدد من الجهات ، لعل أهمها ما يأتي :

١—الالتزام الديني والخوف من الله ، يقول:[٦٢]

حياكِ ربي فإنا لا يحل لنا
لهو النساء ، وإنَّ الدِّين قد عزما

(٦٠) الشاعر والتجربة ، حسن نجمي ، دار الثقافة — الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٩م ، ص ٢٠ — ٢١

(٦١) انظر: دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء ، ط٢ ، ٢٠٠٠م ص ٢١٤ — ٢١٥.

(٦٢) ديوانه ، ص ٦٢. والخوص المزمة :الإبل الغائرة العيون التي عليها أزمتها.

مشمِّرين على خُوص مزمَّمة
نرجو الإله، ونرجو البر والطُّعما

٢–الاعتداد بنسبه. قال:(٦٣)

ولحقت بالنسب الذي عيرتني
وتركت أصلك يايزيد ذميما
عيرتني نسب الكرام وإنما
فخر المفاخر أن يعدَّ كريما

وقال :(٦٤)

فإما تنكري نسبي فإني
من الصهب السبال بني الضباب
ضباب بني الطؤالة فاعلميه
ولا يغررك نأيي واغترابي
وإن منازلي وبلاد قومي
جنوب قساً هنالك فالهضاب

٣–الاعتداد بحسبه . قال(٦٥)

هلا سألت بني ذبيان: ماحسبي؟
إذا الدخان تغشَّى الأشمط البرما
ينبئك ذو عرضهم عني وعالمهم
وليس جاهل شيء مثل من علما
إني أتمم أيساري وأمنحهم
مثني الأيادي وأكسو الجفنة الأدُما
وأقطع الخرق بالخرقاء قد جعلت
عد الكلال تشكي الأين والسأما

٤–الاعتداد بأخلاقه وطباعه . يقول في سياق الرثاء:(٦٦)

يقول رجال ينكرون خليقتي
لعل زياداً–لا أبا لك– غافل
أبى غفلتي أني إذا ما ذكرته
تحرك داء في فؤادي داخلٌ

ويقول أيضاً:(٦٧)

سارعى كلَّ ما استودعت جهدي
وقد يرعى أمانته الأمين

٥ – الاعتداد برجاحة عقله ورأيه.قال:(٦٨)

نصحت بني عوف فلم يتقبلوا
وصاتي ولم تنجح لديهم وَسائلي

٦ – الاعتداد بقومه في قصيدة مطلعها:(٦٩)

ليهنىء بني ذبيان أن بلادهم
خلت لهم من كل مولى وتابع
سوى أسد يحمونها كل شارق
بألفي كميٍّ ذي سلاح ودارع

ويقول في أخرى مجيباً عامر بن الطفيل :(٧٠)

فإن تكن الفوارس يوم حِسْيٍ
أصابوا من لقائك ما أصابوا
فما إن كان من نسب بعيد
ولكن أدركوك وهم غضاب
فوارس من مُنُولة غير ميلٍ
ومرة ، فوق جمعهم العقاب

ويقول :(٧١)

لا ترهبيني بقوم وانظري نفري
هل مثل واحدهم من معشر رجل

٧ – الاعتداد بشعره . من ذلك قوله في قصيدة يهجو فيها زُرعة بن عمرو بن خويلد(٧٢)

نُبِّتُ زُرعة والسفاهة كاسمها
يهدي إليَّ غرائب الأشعار
فحلفت يازرع بن عمرو إنني
مما يشق على العدو ضراري
أرأيت يوم عكاظ حين لقيتني
تحت العجاج فما شققت غباري
فلتأتينْكَ قصائدٌ ولَيَدْفعن
جيشاً إليك قوادم الأكوار

(٦٣) ديوانه ، ص ١٠٢
(٦٤) ديوانه ، ص ١٩٩
(٦٥) ديوانه ، ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ . والأشمط الذي بدا الشيب في رأسه. الخرقاء : الناقة النشيطة.
(٦٦) ديوانه ، ص ١١٩
(٦٧) ديوانه ، ص ٢١٨
(٦٨) ديوانه ، ص ١٤٣
(٦٩) ديوانه ، ص ٨٦. وشارق : صباح حين تشرق الشمس.
(٧٠) ديوانه ، ص ١١٠. يوم حسي : يوم كان لبني ذبيان على عامر. ومنولة :امرأة من تغلب . ميل : جمع أميل وهو الذي لا يستوي على السراج إذا ركب . العقاب : الراية
(٧١) ديوانه ، ص ٢١٠
(٧٢) ديوانه ، ص ٥٤

وقوله في هجاء يزيد بن عمرو بن الصعق[٧٣]:

فحسبك أن تهاض بمحكمات
يمر بها الروي على لساني
فقبلك ما شُتمت وقاذعوني
فما نُزر الكلام ولا شجاني
يصد الشاعرُ الثنيان عني
صدود البكر عن قرْمٍ هجان

وقوله في قصيدة أخرى موجهة لعيينة بن حصن[٧٤]

ألكني ياعيين إليك قولاً
سأهديه إليك إليك عني
قوافي كالسَّلام إذا استمرت
فليس يردّ مذهبها التَّظنيّ
بهن أدين من يبغي أذاتي
مُداينة المدَاين فليدنيّ

٨ – الاعتداد بمنزلته عند السلاطين والملوك . فهو يقول:[٧٥]

ولكنني كنت امرأ لي جانب
من الأرض فيه مُستراد ومذهب
ملوك وإخوان إذا ما أتيتهم
أُحَكَّمُ في أموالهم وأُقَرَّب

هذه أبرز ملامح شخصية «النابغة» وهي – على ما يبدو – شكلت عنده شعوراً بالتميز وعلو المكانة على مختلف المستويات ، وذلك كفيل بأن يجعله يحس إحساساً عميقاً بالخوف من أن يلحقه قول أو فعل يزعزع ذلك التميز وتلك المكانة . فكان مما يثير انفعال الخوف في نفسه ما يأتي :

١ – الوشاية . وهذا ما تكرر كثيراً في شعره ، من ذلك قوله:[٧٦]

ما قلتُ من سيّءٍ مما أُتِيْتَ به
إذاً فلا رفعت سوطي إليَّ يدي
إلا مقالة أقوام شقيتُ بها
كانت مقالتهم قرعاً على الكبد

وقوله:[٧٧]

لعَمرى وما عمري على بهيّن
لقد نطَقَتْ بُطْلاً عليَّ الأقارعُ
أتاك امرؤ مُسْتبطنٌ لي بغضة
له من عدوٍّ مثل ذلك شافع
أتاك بقول هَلْهل النَّسج كاذبٍ
ولم يأت بالحق الذي هو ناصع
أتاك بقول لم أكن لأقوله
ولو كُبِلَتْ في ساعديَّ الجوامع

وقوله:[٧٨]

رأيتك ترعاني بعينٍ بصيرة
وتبعث أحراساً عليَّ وناظرا
وذلك من قول أتاك أقوله
ومن دسّ أعدائي إليك المآبرا

وقوله يمدح عمرو بن الحارث بن أبي شمر الغساني[٧٩]:

لقد تلفَّف لي عمرو على حنق
عن قول عرجَلَةٍ ليسوا بأخيار

٢ – الحقد والعداوة . يقول:[٨٠]

ألا أبلغا ذبيان عني رسالة
فقد أصبحت عن منهج الحق جائره
أجدَّكمُ لا تزجروا عن ظُلامةٍ
سفيهاً، ولن ترعوا لذي الودّ آصره
فلو شهدت سّهْمٌ وأفناءُ مالِك
فُتعذرُني من مرَّة المتناصره
وإني لألقى من ذوي الضر منهم
وما أصبحت تشكو من الوجد ساهره

٣ – الخيانة . وفي ذلك يقول[٨١]:

(٧٣) ديوانه ، ص ١١٢. والقرم : الفحل من الإبل . الهجان : الإبل البيض.
(٧٤) ديوانه ، ص ١٢٦. والسِّلام : الحجارة . التظني: التظن ، أبدل من إحدى النونات ياء.
(٧٥) ديوانه ، ص ٧٣. والمستراد : الإقبال والإدبار. المذهب : موضع الذهاب.
(٧٦) ديوانه ، ص ٢٥
(٧٧) ديوانه ، ص ٣٤ – ٣٥. والجوامع : الأغلال.
(٧٨) ديوانه ، ص ٦٨ – ٦٩ ، والمآبر جمع مئبرة ، وهي : النميمة .
(٧٩) ديوانه ، ص ١٨٣. والعرجلة : الرَّجَّالة.
(٨٠) ديوانه ، ص ١٥٣ – ١٥٤ ، وهو في هذا النص يشير إلى تحالف بني مرة عليه وعلى قومه ، واجتماع قومه عليه ، وما لحقه من ظلم بسبب الحقد والعداوة ، ويشبه ذلك بقصة ذات الصف التي تتحدث عنها العرب وتذكرها في أشعارها ،وهي الحية ، وما وقع بينها وبين حليفها.
(٨١) ديوانه ، ص ٢١٨ . والحديث هنا عن سعاد وقد بانت ونأت.

وحلَّت في بني القين بن جسر
فقد نبغت لنا منهم شئون
فكيف مزارها إلا بعقد
مُمَر ليس ينقضه الخئون

٤ – التهديد والعقاب. وقد جاء في ذلك **قوله**[٨٢]:

أُنبئت أن أبا قابوس أوعدني
ولا قرار على زأر من الأسد

وقوله[٨٣]:

وعيد أبي قابوس في غير كنهه
أتاني ودوني راكسٌ فالضواجع
لكلفتني ذَنْبَ امرئ وتركته
كذي العُرِّ يكوى غيره وهو راتع
فإن كنت لا ذو الضغن عني مكذب
ولا حلفي على البراءة نافع
ولا أنا مأمون بشيء أقوله
وأنت بأمر لا محالة واقع
فإنك كالليل الذي هو مدركي
وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسع

وقوله[٨٤]:

حبوت بها غسان إذ كنت لاحقاً
بقومي وإذ أعيت عليَّ مذاهبي

وقوله[٨٥]:

أتاني-أبيت اللعن- أنك لمتني
وتلك التي أهتم منها وأنصب
فبتُّ كأن العائدات فرشنني
هراساً به يُعلى فراشي ويُقْشَب

واضح من الأبيات السابقة وغيرها أن النابغة كان يعيش خوفاً متعدد الأسباب والمصادر ، خوفاً من أمور تهدد أمنه النفسي والجسدي على حد سواء ، ولا غرابة إذن أن تتشكل تجاربه في رحم المعاناة ، ليأتي الخوف سمة بارزة وعلامة فارقة لإبداعه الشعري؛ لأن انفعال الخوف قد وجد تربة خصبة في طبيعة تكوينه النفسي .

٤ -٢ والنابغة كغيره من الشعراء – كما تدل على ذلك مدونته الشعرية- لم ينتج قصائده التي ارتكزت على الإحساس بالخوف إلا بعد أن تهدأ ثورة الانفعال وحدتها[٨٦]ولذا تعددت وتنوعت السياقات التي عبر فيها عن خوفه ومخاوفه . ومن تلك السياقات ما يأتي:

١ – معاناة الخوف ، وقد جاء ذلك في عدد من القصائد ؛ منها تلك القصيدة التي أنشأها عندما بلغه اعتلال النعمان بن المنذر ، ومطلعها[٨٧]:

كتمتك ليلاً بالجمومين ساهراً
وهمَّين هماً مستكناً وظاهرا
أحاديث نفس تشتكي ما يريبها
ووِردُ همومٍ لم يَجِدْن مصادرا

وأخرى يخاطب فيها النعمان، ويتنصل مما رمي به ونسب إليه كذباً.يقول في مطلعها[٨٨]:

نأت بسعاد عنك نوىً شطونُ
فبانت والفؤاد بها رهين
بِتبلٍ غير مُطَّلَبٍ إليها
ولكنّ الحوائن قد تحين

وثالثة وجهها لعامر بن الطفيل، ولم يهجه فيها خوفاً من شعره وسطوته، جاء في مطلعها[٨٩]:

فإن يك عامر قد قال جهلاً
فإن مَظِنَّة الجهل الشباب
فكن كأبيك أو كأبي براء
توافقك الحكومة والصواب

٢ – سياق المدح، فهو حين يمدح النعمان بن المنذر، يمتزج المدح بالخوف والاعتذار كما في القصيدة التي مطلعها[٩٠]:

(٨٢) ديوانه ، ص ٢٦

(٨٣) ديوانه ، ص ٣٢ – ٣٧ . وراكس : واد، والضواجع : جمع ضاجعة ، وهي منحنى الوادي ومنعطفه.

(٨٤) ديوانه ، ص ٤٨ . وقوله : حبوت بها ، أي القصيدة .

(٨٥) ديوانه ، ص ٧٢. والعائدات : الزائرات في المرض ، والهراس: الشوك ، أي : على فراش عولي بالشوك ، ويقشب: يُجدد ويُتعاهد بالشوك.

(٨٦) للاستزادة حول هذه المسألة انظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، ص ١١٦ وما بعدها.

(٨٧) انظر : ديوانه ، ص ٦٧ وما بعدها. والجموم : اسم ماء ، ثناه بما قرب منه.

(٨٨) انظر : ديوانه ، ص ٢١٨ وما بعدها. ونوى شطون : بعد. رهين:مولع بحبها. بانت: بعدت.

(٨٩) انظر : ديوانه ، ص ١٠٩ – ١١٠. ومظنة الشيء: الذي لا يكاد يطلب فيه إلا وجد به.

(٩٠) انظر ديوانه ، ص ١٤ وما بعدها . والعليا ما ارتفع من الأرض . والسند: سند الجبل . أقوت: خلت من الناس.

يا دار ميَّة بالعليا فالسَّندِ
أقْوتْ وطال عليها سالفُ الأبد

وكما في التي مطلعها[٩١]:

عَفَا ذو حُسَىً من فَرتنى ، فالفوارع
فجنبا أريكٍ، فالتِّلاعُ الدَّوافع

وكما في التي مطلعها[٩٢]:

أتاني-أبيت اللعن- أنك لمتني
وتلك التي أهتم منها وأنصب

وكما في التي مطلعها[٩٣]:

أَمنْ ظَلاَّمة الدِّمَنُ البوالي
بمُرْفَضِّ الحُبَيِّ إلى وُعال

وكما في القصيدة التي مدح فيها النعمان بن وائل الكلبي. ومطلعها[٩٤]:

أهاجكَ من سُعداكَ مغنى المعاهد
بروضة نُعْمِيٍّ ، فذات الأساود

والتي مدح فيها عمرو بن الحارث الغساني، ومطلعها[٩٥]:

لقد تلفَّف لي عمرو على حنق
عن قول عرجلةٍ ليسوا بأخيار

٣ – سياق الرثاء. كما في رثاء النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني في القصيدة التي مطلعها[٩٦]:

دعاك الهوى ، واستجهلتك المنازلُ
وكيف تَصابى المرء والشيبُ شامل

٤ – سياق الوصف، كالذي جاء في القصيدة التي وصف فيها المتجردة ، ومطلعها[٩٧]:

أَمِن آلِ مَيَّة رائحٌ أو مغتد
عجلان ذا زاد وغير مُزَوِّدِ

وفي القصيدة التي وصف فيها الناقة ، ومطلعها[٩٨]:

ودِّع أمامةَ والتوديع تعذير
وما وداعُك من قَفَّت به العير

وكما في القصيدة التي وصف فيها رحيل الأحبة ، ومطلعها[٩٩]:

أَصَاحِ ترى برقاً أُريك وميضه
يضيء سناهُ عن ركام مُنضَّد

والقصيدة التي وصفه فيها وقعة عمرو بن الحارث الأصغر الغساني ببني مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان، ومطلعها[١٠٠]:

أَهَاجَكَ من أسماء رسمُ المنازل
بروضة نُعمِيٍّ فذات الأجاول

٥ – سياق النصح. فالنابغة – كما يبدو- من شعره كان يميل إلى السلم ونبذ الخصومات الشخصية أو القبلية ؛ لذا فإن لسانه دائماً يلهج بالنصح والتوجيه إلى ما يرى فيه مصلحة أصحاب القضايا التي تقود إلى أبواب الشر أياً كان ، وقد كثرت النصوص الشعرية التي جاءت في هذا السياق، إلا أن ما يلحظ عليها أن الشاعر لم يستطع التخلص من خوفه ومخاوفه ، فهي البوابة التي يدخل منها إلى النصح والمناصحة ؛ لذلك جاء الخطاب الشعري محملاً بمظاهر الخوف، منبهاً على العواقب ، مفصحاً عن التحذير والتخويف، وعن كل ما له صلة بذلك.

فهو حين مدح عمرو بن الحارث الأصغر أخذ يخوف أعداءه من شدة بأسه وقومه الغساسنة ، وذلك في قصيدة كان مطلعها[١٠١]:

كليني لهمّ يا أميمة ناصب
وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب

وحين توجه للاعتذار من النعمان بن الحارث الغساني على ما فعله بنو أسد وبنو فزارة وما هم مقدمون عليه من أمر محاربة النعمان ، اعتذر في قصيدة مطلعها[١٠٢]:

(٩١) انظر : ديوانه، ص ٣٠ وما بعدها . وذو حسي : موضع . وعفا: درس . فرتني : يريد منازل فرتني . أريك: موضع.
(٩٢) انظر:ديوانه، ص٧٢ ومابعدها. ونصب : عناء ومشقة
(٩٣) انظر : ديوانه ، ص ١٤٩ وما بعدها . والمراد : أمن دمن ظلامة هذه الدمن؟ الحبي ووعال : موضعان مرفض الحبي :حيث انقطع وتفرع واتسع.
(٩٤) انظر:ديوانه، ص ١٣٧. المعاهد: حيث عهدوا وكانوا . ونعمي وذات الأساود : موضعان .
(٩٥) انظر : ديوانه ، ص ١٨٣ . وقد ورد في موضع سابق.
(٩٦) انظر : ديوانه ، ص ١١٥ وما بعدها.
(٩٧) انظر : ديوانه ، ص ٨٦ وما بعدها.
(٩٨) انظر : ديوانه ، ص ١٥٧ وما بعدها.
(٩٩) انظر : ديوانه ، ص ٢١٢ وما بعدها .
(١٠٠) انظر : ديوانه ، ص ١٤١ وما بعدها . ونعمي وذات الأجاول: موضعان.
(١٠١) انظر : ديوانه ، ص ٤٠ وما بعدها.
(١٠٢) انظر : ديوانه ، ص ٤٩ وما بعدها .والأود: جمع ودّ ، وهو ذو الودّ.

إني كأني لدى النعمان خبَّره
بعضُ الأَوُدِّ حديثاً غير مكذوب

وعندما دعا بنو عامر إلى قطع الحلف مع بني أسد، أنشأ قصيدة ينصح ويخوف فيها بني عامر من قوة بني أسد، وهي التي تبدأ بقوله[١٠٣]:

قالت بنو عامر خالوا بني أسدٍ
يا بؤس للجهل ضرَّاراً لأقوام

وعندما أراد النعمان بن الحارث غزو بني حُنّ بن حزام، وهم من عذرة ، نصحه النابغة وخوفه مما هو مقدم عليه، وذلك في قصيدة يقول في مطلعها[١٠٤]:

لقد قلتُ للنعمان يوم لقيته
يريد بني حُنٍّ ببرقة صادر

وكذلك نصح الملك عمرو بن هند ، وخوفه من الحرب ، وذلك في مقطوعة أولها[١٠٥]:

مَنْ مبلغٌ عمرو بن هند آية
ومن النصحية كثرةُ الإعذار

كما نجده ينصح قومه ويخوفهم من الحرب ونتائجها ، من ذلك ما جاء في قصيدته التي يخوفهم فيها من عمرو بن الحارث الغساني، وتبدأ بقوله[١٠٦]:

لقد نهيتُ بني ذبيان عن أُقُرٍ
وعن تربُّعهم في كل أصفار

ومنه أبيات قالها وهو خائف ويخوفهم من جيش عمرو بن هند، أولها[١٠٧]:

إن يَسْلم الحارثُ الحرَّاث تعترفوا
جيشاً مغيراً على ثُهْلان أو خطرا

ولأن النابغة لا يميل إلى الهجاء ولا يدعو إلى حرب مع اعتداده بلسانه وبقومه–كما تقدم– فإنه يلجأ إلى تخويف الخصم، والتلويح بما يمكن أن يكون إذا هو لجأ إلى الهجاء أو إلى الحرب ، كما حصل حين أراد عيينة بن حصن عون بني عبس أن يخرج بني أسد من حلف بني ذبيان ، فارتفع صوت النابغة في قصيدة يقول في مطلعها[١٠٨]:

غشيتُ منازلاً بعُرَيَتناتٍ
فأعلى الجزع للحيِّ المبِنِّ

٦ – سياق الهجاء، فهو حين يهجو خصمه لا ينشغل كثيراً بذكر المثالب كما يفعل الشعراء ، وإنما يتوعده ويخوفه بالهجو والغزو ، كما هو الحال في القصيدة التي هجا فيها زُرعة بن عمر بن خويلد ومطلعها[١٠٩]:

نبئتُ زُرعة والسفاهة كاسمها
يهدي إلى غرائب الأشعار

وفي القصيدة التي هجا فيها يزيد بن عمرو بن الصعق .يقول في أولها[١١٠]:

لعمرك ما خشيت على يزيدٍ
من الفخر المضَلِّل ما أتاني

تلك – إذاً – أبرز سياقات الخوف ومظاهره في شعر النابغة ، وهي تدل دلالة قطعية لا يعتريها الشك على أن ظاهرة الخوف كانت الظاهرة النفسية الأبرز التي انعكست وتجلت في إبداعه الشعري خوفاً وقلقاً وتخوفاً وتخويفاً، يقول ويعني ما يقول دون تردد، ولا يرى في ذلك عاراً.

وعيرتني بنو ذبيان خشيته
وهل عليَّ بأن أخشاك من عار![١١١]

وحسب الأبعاد النفسية التي قررها علماء النفس[١١٢] يمكن تصنيف النابغة الذبياني في ضوء كل ما تقدم عن شخصيته وشعره على أنه : قوي الإرادة ، متروٍّ، ثابت ، مرن انفعالي، طموح، قلق، مسالم، متواضع ، رقيق القلب خيِّر، مستقيم، صريح، صادق، أمين.

٤ – ٣ وللخوف الذي كان يلازم نفس النابغة ، ويسكنها تداعيات كثيرة ، في النصوص التي أشرنا إليها ، ونصوص لم نشر إليها مما لم يكن الخوف موضوعها

(١٠٣) انظر : ديوانه ، ص ٨٢ وما بعدها . وخالوا : فارقوهم وقطعوا حلفهم.
(١٠٤) انظر : ديوانه ، ص ٩٨ وما بعدها .
(١٠٥) انظر : ديوانه ، ص ١٦٨ – ١٦٩ . ويروى : الإنذار.
(١٠٦) انظر : ديوانه ، ص ص ٧٥ وما بعدها .وفي كل إصفار : شهر صفر ؛ لأن صفراً كان في الربيع يومئذ، وقيل : حين ينصفر الماء في آخر الصيف.
(١٠٧) انظر : ديوانه ، ٢٠٦
(١٠٨) انظر: ديوانه ، ص ١٢٥. وعريتنات : موضع ، الجزع : منعطف الوادي. الحي المبن : أي المقيم بهذه المنازل زمن الربيع.
(١٠٩) انظر : ديوانه ، ص ٥٤ وما بعدها.
(١١٠) انظر : ديوانه ، ص ١١٢ – ١١٣
(١١١) انظر : ديوانه ، ص ٧٨
(١١٢) انظر :علم النفس والأدب ، ص ١٠٦ – ١٠٧

الرئيس. من ذلك مثلاً[١١٣] خوف الشاعر نفسه من النعمان بن المنذر ، ومن عمرو بن الحارث الغساني، ومن عامر بن الطفيل، ومن جيش عمرو بن هند، وخوفه على النعمان بن المنذر من الموت، وخوفه لموت النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني، وخوفه على ابنته ومن معها من السبايا والأسرى ، وعلى ناقته. وخوفه من الوقوع في الحرام، ومن الرحيل والموت. وخوف الأعداء من النعمان بن الحارث الغساني ، وخوف المتجردة، والأمة، وخوف نساء بني مرة بن عوف بن ذبيان، وخوف النساء وهن في الظعن الذي يحملهن، وخوف ثور الوحش، وخوف الكلب من الثور، وخوف الخيل، وخوف الملاّح، وخوف الناقة، وخوف الجمال، وخوف النعامة، وخوف البقرة، وخوف النعام ، وخوف الجنان ، وخوف القطان.

ومن تداعيات الخوف الذي خيم على نفس الشاعر ووجدانه ظاهرة التخويف للآخرين ، فهو يمدح الممدوح بما يخيف الأعداء، ويهجو ويخوف المهجو ، ويتحدث عن نفسه وقومه فيخوف الخصوم، وفي مواقف الحكمة وإسداء النصح لأصدقائه والقريبين منه، يكون نصحه تحذيراً وتخويفاً من عواقب أمور أو أفعال قد يقدمون عليها[١١٤].

ومع أن الشاعر – كما تقدم- قد ظهر في أغلب شعره خائفاً مخوفاً، غير أن ثمة بعض المواضع مدح فيها قومه وممدوحه بعدم الخوف من الموت ، وأنهم لا يخافون إلا العواقب[١١٥] . وكذلك امتدح نفسه في موضع واحد[١١٦] بأنه لا يخاف من الهجاء ومفاخرة الشعراء؛ لأنه يثق بنفسه وبقومه وبلسانه وبمكانته عند النعمان بن المنذر.

(١١٣) سأكتفي هنا بالإشارة إلى رقم النص ورقم البيت في الديوان ، انظر ٣٧/١ – ٤١ ، ١٠/٢ وما بعده ، ٩/٧ وما بعده ، ١/٨ وما بعده ، ٤/٢٣ – ٥ ، ١٢/٢٧ وما بعده ، ٣٨/٧٥ – ٤٠ ، ١/٩ وما بعده ، ١٨/٢٦ – ١٩ ، ١/٤٦ – ٢ ، ١/٢٠ وما بعده، ١/٦٧ وما بعده ، ٤/٧ – ٨ ، ١/١٨ – ٤ ، ١٢/٢٢ وما بعده ، ٨/٢٥ وما بعده ، ٥/٢٩- ٩ ، ٦/٦ ، ٣/١٣ وما بعده، ١٧/٧٤ – ١٩ ، ٧/٧٥ – ٨ ، ١٤/٢٢ ، ١٧/١٣ – ١٩ ، ٥/١، ١٣/٢٦ – ١٤ ، ١٢/٧٤، ٩/١ وما بعده، ٢٠/٦ – ٢١ ، ١١/٢٩ – ١٢ ، ٨/١ – ١٩ ، ٣١/١ ، ٤٦/١، ٢٣/٦،١٠/١٨ ، ١١/٢٣، ٣/٢٥، ٥/٢٦ ، ٤/٤٤، ٧/٧٣.

(١١٤) انظر: نص رقم ٣، ٤، ٥، ١١، ٢٣، ١٤، ١٧، ٢٦، ٣٥

(١١٥) انظر : ٢٤/٣، ٢١/٢٣

(١١٦) انظر : ١/٢١ وما بعده.

وهكذا نرى تداعيات التجربة النفسية التي شغلت حيزاً كبيراً من شعر النابغة الذبياني، فالحياة عنده لحن يهواه، وهو في رحلة يبحث فيها عن هواه، يبحث عن الأمن والأمان دون سأم؛ لأنه يبحث عن سر من أسرار الوجود ، وثمن هذا السر هو الخوف الذي ما يكاد ينتهي إلا ليبدأ ولا يختفي إلا ليظهر ، خوف يجده في نفسه وفي غيره، حتى غلب على الوجود الشعري عنده ،حتى لكأنه لا يرى في الوجود من حوله إلا خائفا ومخيفا.

لقد عاش الشاعر في مواجهة مع الخوف والموت؛ لأن شروط الحياة الآمنة لم تتحقق له، ولو سئل : ما الحياة؟ وما الأمن؟ لأجاب : الحياة هي الأمن ، والأمن هو الحياة.

إن الشعر الذي يوحي بهذه الإجابة هو الشعر الذي يعبر عن الهواجس ويصور خلجات النفس وانفعالاتها أكثر من أي شيء آخر؛ لأن الشاعر حين نظم لغته وصاغ صوره كان صادقاً بالنسبة لطبيعته ، معبراً عما يهمه حقاً ، وكانت لديه الشجاعة الكافية للتعبير عن ذاته . وأصالة الشاعر (هي أولاً وأخيراً في شجاعته التي تمكنه من أن يكون صادقاً في إدراكه ، مخلصاً لطبيعته ، ولا توجد أصالة حقيقية غير هذه ، وإن كان بعض الشعر غير الأصيل قد يبدو للقارئ أصيلاً إلى حد كبير ، وما هذا إلا لأن القارئ لا يألفه)[١١٧].

ومعنى هذا أن مواجهة الخوف وانعكاساتها وتداعياتها هي المفتاح والوسيلة الأهم للكشف عن تجربة النابغة وشاعريته؛ لأن ثمة عملية جدلية مستمرة تجري بين العالم والذات ، وبين الذات والعالم ، وكل منهما يتضمن الآخر، ولا يمكن فهم أحدهما إذا استبعدنا الآخر؛ ولهذا لا يمكن للمرء أبداً أن يحدد موضوع الإبداع بوصفه ظاهرة ذاتية ، كما لا يستطيع المرء أن يدرسها أبداً في حدود ما يجري داخل الشخص. ومن ثم فإن العالم يمثل جزءاً لا ينفصل عن إبداع الفرد، وما يجري هو عملية يتفاعل فيها الشخص مع عالمه .. وبهذا المعنى يرتبط الإبداع ويخضع للموقف التاريخي ويتأثر به[١١٨].

(١١٧) الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر، ترجمة د.مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ، ص ١٦٥

(١١٨) انظر : شجاعة الإبداع ، روللو ماي ، ترجمة : فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح – الكويت ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٥٨ – ٦٣

وننتهي إلى أن انفعال الخوف كان حاضراً بتداعياته المختلفة في شعر النابغة على مستوى الموضوع والتجربة النفسية الشعورية واللاشعورية ، كما اتضح أنه مبدع أصيل من هذه الناحية ، عبر عن نفسه وعما ترسب في أعماقه من مشاعر ، وأضفى على الواقع من ذات نفسه، فجاءت عوالمه الشعرية منسجمة مع إحساسه ومزاجه الشخصي؛ ولهذا كله وجد إبداعه الشعري قبولاً عند الناس بعامة ، وعند نقاد الشعر بخاصة من هذه الجهة . أما الجهة الأخرى ، وهي ما يتعلق بالإبداع على مستوى الشكل فإن ذلك لا يتضح إلا من خلال محاولة الإجابة عن سؤال جوهري ، وهو : ما أبرز تجليات الخوف في ديوان النابغة الذبياني؟.

٤ – ٤ إن الشكل ، أو البنية اللغوية للنص الأدبي هي مناط البناء لفعل الإبداع ، وفيها وبها تتضح جماليات الإنتاج وقيمته الفنية ودلالاته ، بوصفها المفتاح لفهم ذلك الإنتاج ، الذي هو ناشيء ومتولد عن الانفعال النفسي وما يتصل به من عمليات ذهنية وعقلية واعية وغير واعية . وكما يرى «كولريدج» فإنه يجب أن تفهم كلمة الانفعال هنا بأعمّ معانيها ، باعتبار أن الانفعال حالة مستثارة من حالات المشاعر والقدرات . ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص فسيكون له كذلك أنماطه التعبيرية المميزة له ، ولكن حيث يكون هناك ذلك القدر من العبقرية والموهبة الذي يؤهل كاتباً ما لأن يتوق لمنزلة شاعر، فإن عملية التأليف الشعري ذاتها تكوُّن، ومسموح لها بأن تتضمن وأن تنتج حالة غير عادية من الاستثارة ، تبرر بطبيعة الحال وتتطلب اختلافاً مقابلاً في اللغة ، لا يقل صدقاً عن ثورة الانفعال ذاته ، كالحب والخوف والغضب والغيرة .. فالشعر هو الفيض التلقائي للمشاعر القوية ، ينبع من عاطفة ترجع إلى الذاكرة في حالة هدوء ، فتغدو العاطفة موضوع تأمل ، وتظهر بالتدرج وتوجد بالفعل في العقل عاطفة شبيهة بتلك التي كانت من قبل موضوعاً للتأمل . وبهذه الطريقة تبدأ بصفة عامة الكتابة الناجحة وتستمر[١١٩]. فالتلقائية والشكل متجاوران متلازمان ، و(الشكل نفسه لا يمكن تجاوزه مادام الإبداع مستمراً ، ولو قدر للشكل أن يتلاشى لتلاشت معه التلقائية أيضاً)[١٢٠].

وعند قراءة مدونة النابغة الشعرية وتأمل نصوصها في ضوء ما تقدم ، انتهينا إلى أن الخوف قد تجلى فيها في عدد من المظاهر أو المستويات ، نورد منها ما يأتي :

١ – على مستوى المفردات :

لم يكن الأمر على خلاف التوقع في هذا الشأن ، فكثير من مفردات الشاعر اللغوية دارت حول همه الأول ، فجاءت حاملة لأبعادها ، ومعبرة عن انبعاثات شعرية ودلالية . يأتي في صدر تلك المفردات كلمة «خوف» ومشتقاتها ، فقد تكررت تسع مرات[١٢١].

أما بقية المفردات التي يتجلى بها معنى الخوف ومظاهره وأحواله وأسبابه فمنها:مستأنس ، ارتاع ، تمزع ، تنجو، أوعد، وعيد، ساور، السم، بِغْضَة، كاذب، نرهب، حراس ، أعداء ، مجرم ، أهتم، أنصب، وعيد، خيانة، الواشي، خشية، أخشى ، الغراب، الترحل ، نظر السقيم ، عِظَام اللُّها، لقاء ، الموت، يهلك ،غدر ، خان، روعات، يحذر، مفجعة، إليك عني، يقعقع ، نعامة ، أشباه جن ، شطّت ، لجّت ، ترعوي ، الجوافل، نصحتُ، ضوارب بالأيدي ، الخواذل ، خَلُّوا له ، المنايا ، الخطوب ، فاجر ، ودِّع، وداع، حِسِّ أطْلسَ، تداعت ، قتل ، حبس ، حية ، حرب ، الذنب ، آية ، نصيحة ، رماح، داهية ، يَفْرَق، حنق ، أضم ، القنابل ، شهاب حرب، وقعة ، يستلب ، الذعر ، هلك ، حتف ، صَّبح، نأى ، الخئون ، منون ، الشامتون ، منية[١٢٢].

هذه القائمة ، وما شابهها وسار في فلكها من مفردات لغوية ، تعلن في قدر غير يسير من الوضوح إلى سمة من أبرز – إن لم تكن أبرز– سمات المعجم الشعري في إنتاج النابغة ، وهي سمة تنسجم تماماً مع ظروف ومحيط ومقام تلقي ذلك الإنتاج ، التي – غالباً – ما يشير إليها الشراح بين يدي النص الشعري ، وهو ما سمي (السياق الخارجي للنص)[١٢٣]، وفيه يتم تحديد

(١١٩) النظرية الرومانتيكية – سيرة أدبية ، ترجمة : د.عبدالحكيم حسان، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ ، ٤٤٣.

(١٢٠) شجاعة الإبداع ، ص ١٤١

(١٢١) انظر : ديوانه : ص ٢٧، ٦٥ ، ١٤٤ ، ٢٠٦ ، ٢٢٢

(١٢٢) تمزع : تسرع في سيرها . ما يرجون : لا يخافون ويتقون ، اللُّها : الحلوق ، الطَّلسة : الكدرة إلى سواد ، وهو لون الذئب . أضم : غضب.

(١٢٣) السياق والنصف الشعري من البنية إلى الدلالة ، على آيت أوشان ، دار

المتكلم والمتلقي والمناسبة .

إنه معجم يكشف عن أن منتجه كان يعيش انشطاراً عميقاً ، ومعاناة داخلية وتوتراً عنيفاً، مما جعله يتأوه ، ويختار من المفردات ما يعبر عن انشطاره ومعاناته وتوتره ، متجاوزاً الاقتصار على التعبير بها عن ذاته هو ، إلى إسقاط دلالاتها — في كثير من الأحيان — على ذوات أخرى تختلف في النوع ، وتلتقي في انفعال الخوف الذي هيمن على عوالمه الشعرية ، ذواتاً وأزمنة وأمكنة ، ليكون هو واحداً من أفراد تلك العوالم ، ويكون الأفراد منفذاً ومعبراً لإحساسه .

واختيار تلك المفردات (يرجع إلى التوتر الذي يدفع الشاعر إلى البحث عن الكلمة المناسبة للمعنى ، ولا يعني هذا الفصل بين اللفظ والمعنى ، فهما يتكاملان... وتتيح لنا المادة التي بين أيدينا القول بأن الاختيار يقوم إما على أساس أن الكلمة المختارة تفوق كلمات أخرى في أداء وظيفتها الدلالية ، أو على أساس أن الكلمة المختارة تتميز ببنية صوتية معينة ، تمكنها من دقة التعبير عن المعنى ، وتتيح لها فرصة تصوير المعنى ومحاكاته)[١٢٤].

من النوع الأول كلمة «مُستأنِس»، في قوله:

كأن رحلي ، وقد زال النهار بنا
يوم الجليل على مُستانِس وَحَد[١٢٥]

وكلمة «الذعر» في قوله:

كأن على الحُدوج نعاجَ رملٍ
زهاها الذعر أو سمعت صياحا[١٢٦]

ومن النوع الثاني كلمة «تمزع»، في قوله[١٢٧]:

والخيل تمزع غرباً في أعنتها
كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرَدِ

وكلمة « جافلة ، في قوله[١٢٨] :

فانشق عنها عمود الصبح جافلةً
عدوَ النَّحوص تخاف القانصَ اللَّحما

إن ثمة ما يسترعي الانتباه في المفردات اللغوية التي شكلت المعجم الشعري في شعر الخوف عند النابغة ، وهو غلبة الأسماء والصفات وتفوقها إحصائياً على الأفعال ، فالأسماء هي المحور الرئيس ، فهي وفيها ومنها أو بسببها يكون الخوف ، والأفعال تدور وتتحرك حول هذا المحور .مما جعل الخطاب يتسم بالسكون الذي هو من طبيعة الأسماء، وهذا يضعنا أمام مفارقة وظاهرة شعرية تستحق التأمل ؛ لأن شعر الخوف شعر توتر ، والتوتر يتضمن معنى الحركة ، والحركة لا تكون إلا في الأفعال .

ولعلي أكون أقرب إلى الصواب حين أفسر هذه الظاهرة بأن محورية الأسماء وما فيها من سكون وثبات تتناسب مع تجربة الخوف التي سكنت نفس الشاعر ، فأسبابها ودواعيها ومظاهرها ثابتة راسخة في خياله ووجدانه ؛ لذلك قلت الأفعال على غير المألوف ؛ لأنها تأتي في حالات تفجر الانفعال وحركته المزعجة للنفس ، التي تصورها أفعال مثل : ارتاع ، تمزع ، أوعدني ، تؤرقه ، نرهب ، أنصب ، يهلك ، خان، يحذر ، لجت ، قتل ، حبَس، يستلب ، صبَّحه، ونحو ذلك .

ثم إن تلك المفردات ليس من بينها ما هو مألوف إلى درجة الابتذال ، ولا ما هو غريب إلى درجة الحوشية والجفاء ، وهذا هو الاعتدال الذي أجمع النقاد والبلاغيون القدماء على أهميته ، وعلى أنه من أهم مقومات الإبداع الأدبي ؛ لأنه يكشف عن مقدرة الشاعر وبراعته[١٢٩] في مراعاة الجانب الاجتماعي للغة النص باعتبارها شكلاً من أشكال التواصل بين من ينتج النص ومن يتلقاه ، لكي لا يكون النص مقطوعاً أو مختلاً اجتماعياً فلغة النص تحيل حتماً إلى حقيقة عامة وهي المجتمع في إطار عصر محدد، يتميز بعادات وأذواق وتقاليد تميزه عن غيره من العصور[١٣٠].

الثقافة — الدار البيضاء ، ط١ ، ١٤٢١هـ ، ص ١٤٥.

(١٢٤) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، د.محمد العبد، مكتبة الآداب — القاهرة، ط ٢ ،١٤٢٨هـ، ص ٧٦.

(١٢٥) ديوانه، ق١، ص ١٧.والجليل : شجر ، وهو الشمام. والمستأنس : ثور يخاف الأنيس.

(١٢٦) ديوانه ، ق ٧٤، ص ٢١٤.والحدوج: الهوادج. نعاج : بقر . زهاها: استخفها وذهب بها.

(١٢٧) ديوانه ، ق ١ ، ص ٢٣. وتمزع : تسرع في سيرها. والغرب : الحدة والنشاط . والشؤبوب: دفعة المطر وشدته.

(١٢٨) ديوانه، ق ٦، ص ٦٥. وجافلة : مسرعة . النحوص : الأتان التي لا لبن لها ، ولا حمل بها . اللحم : الذي يأكل اللحم كل يوم، فهو أحرص على طلب الصيد.

(١٢٩) انظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص٧٣ وما بعدها.

(١٣٠) انظر: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، د.حسين

وإذا راجعنا تلك المفردات في مواضعها وسياقاتها فإننا – لا شك – سنلحظ حقيقة مهمة، وهي أن أيا منها لم يأت مستكرهاً من أجل الوزن أو القافية ، أو متكلفاً من أجل صنعة بديعية ، وإنما جاءت كلها وفق ما يقتضيه المعنى ، ووفق ما يتطلبه الصدق الفني في الشعر ، الأمر الذي رفع من شأنها ، ومنحها قيمتها الجمالية المؤثرة ، التي عللها النقاد والبلاغيون القدماء بالبعد عن التكلف والتصنع ، واستدعاء الألفاظ من أجل الحرص على اسم في البديع(١٣١).

إن هذه السمات وغيرها مما اتسم به معجم النابغة تشكل أبعاداً فنية ، وقيماً جمالية جديرة بأن تحظى بالإعجاب والتقدير عند كل من لديه دراية بمسالك الخطاب الشعري، وأسرار الإبداع في مضماره .

٢ – على مستوى نسق الجملة :

ولئن اتضح ما للكلمة المفردة من سمات في المعجم الشعري لشعر الخوف عند النابغة الذبياني ، وهي سمات لا تنفك عن طبيعة الانفعال الذي جاءت في سياقات ومواقف التعبير عنه ، فإن القيمة الشعرية للمفردة لا تتبلور وتكتمل إلا بانتظامها مع غيرها في جملة كما أثبتت الدراسات النقدية قديماً وحديثاً(١٣٢)؛لأن ترتيب الألفاظ تابع لترتيب المعاني المجردة في الذهن . ولأن المعاني أسبق وجوداً في الذهن من الألفاظ ، فإن الشاعر إذا أراد أن ينسج شعراً ، فلابد أن تكون له معان ذاتية عاشها أو تفاعل معها أو تصورها ، ويريد نقلها إلى الآخرين . وهذا يعني أنه قد تصور المعنى الذاتي الذي يريد توصيله ، أو عاش التجربة الشعورية التي يريد للمتلقي أن يعيشها معه أولاً، ثم بعد ذلك يبحث عما يلائمها من الألفاظ ليقدمها من خلالها . ولكي يكون النص أكثر قدرة وفعالية في إثارة الانفعال المناسب عند المتلقي ، لابد أن تترتب هذه الألفاظ بحسب ترتيب المعاني المجردة في ذهن الشاعر ، وتتحرك وفق حركة نفسه وذبذبتها الشعورية، وصولاً إلى الدقة في نظم الألفاظ مع بعضها في الجمل والأساليب ، وانتقاء الموقع المناسب لكل منها، حتى يتوافق نظمها ونسقها مع تلك الحركة النفسية والذبذبة الشعورية،ويحكي ترتيبها وصورتها في ذهن المبدع بصدق وأمانة(١٣٣).

ولأن الخطاب الشعري يتشكل بحسب الأحوال النفسية التي من طبيعتها أنها تتباين وتختلف ، ولما كان النسق اللغوي إما «خبراً أو إنشاء «. يقول القزويني : (ووجه الحصر أن الكلام إما خبر أو إنشاء ؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه ، أو لا تطابقه ، أولا يكون لها خارج . الأول الخبر ، والثاني الإنشاء)(١٣٤). فإن قراءتنا للنسق اللغوي في شعر الخوف عند النابغة ستدور حول هذين المحورين ، من خلال عدد من النماذج . ومما جاء في تلك النصوص من حيز الخبر ما تضمنته هذه الأبيات:(١٣٥)

أُنبئتُ أن أبا قابوس أوعدني
ولا قرار على زأر من الأسد
وعيد أبي قابوس في غير كُنْهِهِ
أتاني ودوني راكسٌ فالضواجع
أتاني-أبيتَ اللعنَ-أنك لمتني
وتلك التي تَسْتكُّ منها المسامع
أتاك امرؤ مستبطن لي بِغْضَةً
له من عَدُوٍّ مثل ذلك شافع
أتاك بقول هلْهَل النسج كاذب
ولم يأت بالحق ا لذي هو ناصع
ونحن نُرجّي الخلد إن فاز قِدْحُنا
ونرهب قِدْح الموت إن جاء قامرا
رأيتك ترعاني بعين بصيرة
وتبعث حُرَّاساً عليَّ وناظرا

خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت ، ط١، ١٤٢٨هـ ، ص ٢٧٣ – ٢٧٤.

(١٣١) انظر مثلا: أسرار البلاغة ، عبدالقاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر ، دار المدني بجده، ط١ ، ١٤١٢هـ ، ص ٦ وما بعدها .

(١٣٢) انظر مثلا: أسرار البلاغة ، ص ٤ . المرايا المقعرة ، عبدالعزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢، ١٩٧٨م ، ص ٢٢٦. وقد استخدم الإمام عبدالقاهر هنا وفي غيره من المواضع مصطلح «النسق».

(١٣٣) انظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص ٨٤.

(١٣٤) الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق : محمد عبدالمنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة ، ط٢ ، جـ١، ص ٥٥.

(١٣٥) ديوانه ، الصفحات : ٢٦ ، ٣٢، ٣٤ ، ٣٥، ٦٨، ٧٢، ١١٨ ، ١٤٠، ١٨٣، ٢٠٦، ٢١٤، ٢٢١، ٢٢٢. وتستك: تشتد وتضيق، فلا تسمع. قدح الموت : المنية .كأنه يقامر المنية ، فهو يفرق ويرهب أن تقمره فيفوز سهمها بالنعمان . عالني : فدحني وشق عليَّ. لروعاتها : جمع روعة ، من راعه الشيء إذ أفزعه . أضم : غضب – تأوبني : من آب أي رجع ، أي رجع إلي. يعمله: اسم مكان .نآدى : شديدة. ميون :كذوب . شحط : بعد.

أتاني-أبيتَ اللعنَ- أنك لمتني
وتلك التي أهتمُّ منها وأنْصَبُ
لقد عالني ما سرَّها وتقطّعت
لروعتها مني القوى والوسائل
فسكَّنت نفسي بعدما طار رُوحها
والبَسْتَني نُعْمى ولستُ بشاهِد
لقد تلفف لي عمرٌو على حنقٍ
عن قول عرجلة ليسوا بأخيار
فجئتُ عمراً على ماكان من أضم
وما استجرت بغير الله من جار
إني أخاف عليهم صَولَ ذي لبد
في عارض لابن هند يمطر الشررا
وأكره أن يلاقي المرءَ حتفٌ
وفي المكروه يلقى المستراحا
تأَوَّبني بِيَعْمَلَةَ اللواتي
منعنَ النومَ إذ هدأتْ عيونُ
أتاني أن داهية نآدَى
على شَحَطٍ أتاك بها مَيُونُ

ومع أنني أنكر – منهجياً – انتشال البيت من سياقه في الدراسة النقدية ، إلا أنني أبيح ذلك هنا ؛ لأنني لا أنوي تحليل النصوص الشعرية ، وإنما أردت تعقب تجليات الخوف في تلك النصوص على مستوى الجملة الشعرية . وأعتقد أن هذه الأبيات كافية لتحقيق الغاية ، فهي أبيات منتقاة ، تمثل مواطن انفعال الخوف وأسبابه وما يصاحبه من توتر نفسي عند الشاعر . ويتبين منها ما يأتي :

أولاً : راوح الشاعر بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية سيراً على قانون الحركة والسكون ، غير أن الجملة الفعلية كان لها الحظ الأوفر في الأبيات ؛ إذ لا يخلو بيت من جملة فعلية أو أكثر ؛ لأنها الأقدر على نقل التجربة الشعرية وحركتها وتموجاتها ، فهي أخبار مرتبطة بأزمانها الماضية والحاضرة ، تعبر كلها عن الخوف وما يتصل به .

وعند تتبع حركة الفعل في هذه الأخبار نلحظ أن الشاعر كان يعيش تحت تأثير الماضي ، كما في : أنبئتُ، أوعدني ، أتاني أنك لمتني، أتاك امرؤ، رأيتك ترعاني ، عالني ما سرها ، تقطعت القوى ، طار روحها، تلفف لي عمرو ، جئت عمراً، استجرت، تأوبني ، منعن النوم ، أتاك ميون... فقد جاءت كلها في سياقاتها الكبرى «النصوص» والصغرى «الأبيات» مفصحة عن قدر المعاناة وشيء من أسبابها ومظاهرها ، صادرة عن شاعر يعرف لغة الخوف من الإقصاء ، ومن الموت والفناء . فبين تلك الجمل الخبرية – كماهو واضح- نسب عريق ، من حيث كانت جميعاً تلتقي في أفق دلالي واحد، هو الخوف. شأنها في ذلك شأن الجمل الخبرية التي تبدأ بالفعل المضارع ، مثل :نُرجّي الخلد، نرهب قدح الموت، في البيت الخامس ، وترعاني وتبعث حراساً ، في البيت السادس، وأهتم وأنصب ، في البيت السابع ، وأخاف ويمطر الشررا، في البيت الحادي عشر، وأكره أن يلاقي المرء حتف، ويلقى المستراح في المكروه ، في البيت الثاني عشر، ويهلك أبوقابوس ، ويهلك ربيع الناس ، ويُلق قطوعها، وتنحط حصان ، وتفضفض ضلوعها في البيتين الأخيرين . ففي كل جملة من هذه الجمل جانب من جوانب تجربته النفسية وانفعالاته ، فهي جمل تجعل المتلقي أمام مشاهد حركية تصور شيئاً من حالات التشظي التي كان يعيشها الشاعر.

وكذلك الجمل الاسمية ، فإنها تنجذب إلى ذلك الأفق، فالشاعر لم يبرح ينتقل من خوف إلى خوف، فمن «أبوقابوس أوعدني» ، إلى «وعيد أبي قابوس أتاني» ، ثم البحث عن ملاذ آمن «دوني راكس فالضواجع» . ومن «أنك لمتني»، إلى «تلك التي تستك منها المسامع»، و»تلك التي أهتم منها وأنصب»، حتى «أن داهية أتاك بها ميون». فهو لم ينج من الخوف حتى عندما يطمع في خلافه ، وذلك كما في :»ونحن نُرجّي الخلد.. ونرهب قدح الموت»، فالإحساس بالأمن والأمان مطلب عزيز المنال.

ومما يلحظ على هذه الجمل أن المبتدأ هو مصدر الخوف ، أو الذات الخائفة ، وأن الخبر جملة فعلية ، وهكذا تجمع هذه الأخبار بين الثبات والحركة ، فمصادر الخوف ثابتة ومظاهره وتداعياته متحركة تلاحقه فيشقى بها.

وحتى عندما يتصدر النفي جملة اسمية أو فعلية ، فإن

ذلك لا يعني نفي الخوف أو أمراً يتعلق به ، وإنما يأتي النفي لتعزيز ذلك والتأكيد عليه ، كما هو الحال في قوله:»ولا قرارعلى زأر من الأسد» ، و:«ولم يأت بالحق الذي هو ناصع»،و«ليسوا بأخيار»، و«ما استجرت بغير الله من جار» .

ثانياً : راوح الشاعر بين الضمائر (المتكلم والمخاطب والغائب) مراوحة ربما كانت الأنسب لروح الخطاب في الأبيات ؛ فضمير المتكلم جاء بصيغة المفرد في موقع المفعول به أو ما أصله ذلك ، وفي موقع المجرور ، وفي موقع المضاف إليه كما في :أُنبئتُ ، أوعدني، أتاني ، لمتني ، ترعاني ، ألبستني ، تأوبني، عليّ ، منّي ، دوني، نفسي. وذلك في حالات الضعف والانكسار النفسي ، ولم يخرج عن ذلك إلا في حالتين ، إحداهما : عندما يخاف على غير ذاته ، فإنه يستعمل ضمير الجمع «نحن»، كما في البيت الخامس ، الذي عبر فيه عن خوفه على الملك . والأخرى : عندما يتسلل إلى نفسه نوع من الأمان، أو عندما يتحدث عن مصادر الخوف ومشاعره نحوه ، فإنه يكون فاعلاً ،كما في :»سكَّنتُ نفسي»و» لست بشاهد» ، و»فجئتُ عمراً... وما استجرت « ، و» إني أخاف عليهم»، و»أكره أن يلاقي المرء حتفٌ».

وجاء ضمير المخاطب بصيغة المفرد في موقع المبتدأ ، « أنك لمتني « ، وفي موقع الفاعل ، «لمتني ، ترعاني ، تبعث ، ألبستني «، وفي موقع المفعول به ، «أتاك امرؤ، رأيتك». وظاهر من هذه المواقع أن ضمير المخاطب قد جاء ظاهراً متصلاً حين كان له معنى الابتداء ، ومعنى المفعولية ، وجاء مستتراً حين كان له معنى الفاعلية ، وكل ذلك في سياق الاعتذار للسلطان أو الثناء عليه .

وضمير المخاطب في حالتي الظهور والاستتار لا ينفك عن حالة الخوف التي كانت تعتري الشاعر في تلك السياقات ، ففي ظهور الضمير إحضار للمخاطب ، وبث مضمون الخطاب مباشرة ، وذلك أبلغ في استعطافه والتوسل إليه.أما حين يكون الخوف حقيقة لا مناص منها ، أو يلوح الأمن فإن تركيز الشاعر ينصرف إلى الباعث على الخوف أو الأمن ، فيستتر الفاعل ؛ لأن الخطاب المباشر يصبح متعذراً فعلاً وقولاً.

أما ضمير الغائب فقد كان أكثر الضمائر حضوراً في الأبيات ، وهو يختلف عن سابقيه من ناحية الدلالة ؛ لأن دلالة ضمير المتكلم وضمير المخاطب حضورية ، أما دلالة ضمير الغائب فذهنية ؛ لأن مرجعه يكون في ذهن المتلقي لكونه مذكوراً أو في حكم المذكور لقرائن الأحوال(١٣٦).

ضمير الغائب لا يكاد يخلو منه بيت ، فقد جاء ظاهراً ومستتراً، متصلاً ومنفصلاً، ووقع في موقع الرفع والجر والنصب . فالضمير «هو» جاء في « أوعدني ، أتاني ، لم يأت،أتاك بقول ، جاء قامرا، يمطر الشررا، يلقى المستراحا، تأوبني بيعملة ، هو ناصع»، والضمير «ها» جاء في «كنهه ، منها ، له، لروعتها، روحها، بها» ،»وهم» في «عليهم».

فعندما يكون مرجع الضمير هو مصدر الخوف ، فإن الضمير «هو» يأتي مستتراً في حين يأتي ضمير المتكلم «الخائف» ظاهراً بالباعث على الخوف ، وهذه إحدى المفارقات في توزيع الضمائر في الأبيات . أما الضمير «ها» فإنه غالباً ما يأتي ليحقق بعداً نفسياً آخر، وذلك أن هذا الضمير يأتي للدلالة على سبب الخوف وباعثه، فكأن الشاعر بهذا يحاول تغييب تلك الأسباب والبواعث ، بسبب حضورها الضاغط على نفسه وشعوره.

لعل فيما ما تقدم ما يكشف عن مدى قدرة الضمائر على نقل التجربة الشعورية وتجلياتها في نصوص النابغة ؛ لأن تلك الضمائر في سياقاتها أنتجت دلالات تتعانق مع التجربة وحركتها في وجدان الشاعر ، في إطار من الذاتية والموضوعية التي شكلت مضامين الخطاب الخبري في تلك النماذج الشعرية.

ثالثاً : راوح الشاعر في الجمل الخبرية بين الالتزام بالترتيب النحوي لعناصر الجملة، وبين الخروج عن ذلك الترتيب .. ومعلوم أن ترتيب الجملة الفعلية هو :

- الفعل + الفاعل + المفعول به .
- الفعل + الفاعل + متعلق (جار ومجرور أو ظرف).
- الفعل + الفاعل + فضلة (حال أو تمييز).

(١٣٦) انظر : التعريف في البلاغة العربية ، ص ٧٧، أطروحة ماجستير محفوظة بجامعة أم القرى، إعداد : حامد صالح الربيعي.

وترتيب الجملة الاسمية هو : المبتدأ + الخبر . وترتيب الأوصاف هو : الموصوف + الصفة . ويجوز للمتكلم بلاغياً الخروج عن هذا الترتيب لغايات فنية جمالية ، وذلك ما عالجه علم المعاني قديماً وعلم الأسلوب حديثاً.

ومن مظاهر الخروج عما هو نحوي إلى ما هو بلاغي في الأبيات السابقة ما يأتي:

١. تقديم الفاعل على الفعل في قوله : أن أبا قابوس أوعدني ، وعيد أبي قابوس أتاني، نحن نرجيّ الخلد.

٢. تقديم المفعول به على الفاعل في قوله : يلاقي المرء حتف .

٣. الجملة الاعتراضية بين الفعل والفاعل في قوله : أتاني — أبيت اللعن — أنك لمتني.

٤. تقديم الخبر على المبتدأ في قوله : دوني راكس فالضواجع .

٥. تقديم الجار والمجرور في قوله: «ولا قرار على زأر مع الأسد» ، تستك منها المسامع، مستبطن لي بغضة، وتقطعت لروعتها مني القوى ،تلفف لي عمرو ،أتاك بها ميون.

وقد يقال في تعليل وجود بعض هذه الظواهر الأسلوبية : إنها جاءت مراعاة للوزن والقافية . وهذا في اعتقادي لا يكفي ، فاللغة ثرية بمفرداتها ، والشاعر مالك زمامها ، واللغة الشعرية من طبيعتها خرق الأعراف اللغوية ، والانزياح عن الأنساق النحوية .

لقد تقدم الفاعل على الفعل واحتل الضمير مكانه ، ليكون هو المركز الذي يدور عليه الخبر ، وليكون حاضراً لا يغيب في بداية الجملة وفي نهايتها . وتقدم المفعول به على الفاعل تلافياً وتأجيلاً لذكره ؛ لأن الحتف نهاية ، والشاعر يكره اقتراب النهاية ، ولذلك تقدم المفعول به ؛ لأن النهاية لاحقة وليست سابقة . وجاءت الجملة الاعتراضية معلنة مقدار الألم والتمزق الذي يعانيه الشاعر بسبب ما يدل عليه الفاعل «اللوم». فقد تأسس هذا الانشطار بين ركني الجملة على ذلك الانشطار النفسي ، مما جعل الشاعر يلجأ إلى هذه الجملة ملتمساً الخلاص مما يجلبه له اللوم ، ومنبهاً المخاطب «النعمان» إلى أن هذا الأمر قد يكون سبباً في لعنه ، ولا يليق بملك أن يأتي أمراً يلعن عليه.

وتقدم الخبر على المبتدأ بحثاً عن أمان في المكان والزمان ، فكان من المهم أن يأتي الخبر «دوني» أولاً ؛ لأنه هو السبب المكاني الذي يحس معه الشاعر بأنه في منأى عن الوعيد والتهديد.

أما تقديم الجار والمجرور فقد جاء في حالتين ، أولاهما : أن المجرور هو الحدث أو سبب المعاناة ، والأخرى : إذا كان المجرور هو ضمير الخائف من تداعيات الحدث . وهذان هما لبّ قضية الشاعر ، من الأولى : على زأر ، منها ، لروعتها، بها . ومن الثانية : لي ، مني، لي . وهذه الأسماء والضمائر هي التي تشغله ، فهو منشغل بذاته وبما يخيفه ، ولا يستغرب أن يتطابق الملفوظ الشعري مع المنطوق النفسي ، فتسبق تلك المجرورات ما يتلوها من عناصر الجمل.

وهكذا يتضح ما كان للسياق المعنوي وظروف الموقف الشعري من أثر كبير في الحركة اللغوية للجملة الخبرية ، فالتراكيب فيها (تتوجه وفق مقتضيات هذا السياق على نحو يجعل أي تغيير يطرأ على التشكيل اللغوي يسبب تغييراً في العمل الفني كله. لقد كانت لغة النابغة أكثر التصاقاً بالمضمون الفكري والوجداني ؛ لذا فقد انبثقت عنه ، وتوجهت بتوجهاته على نحو يصعب معه الفصل بينهما فالمضمون يضيع ، وتذهب ملامحه بتغير الشكل اللغوي. وهذا يعني أن الظواهر البلاغية لم تكن زينة أو وشياً طارئاً بل كان عنصراً مهماً من عناصر تكوين المعنى)[١٣٧]. فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها ، لها دلالة سيميائية لا تنكر[١٣٨].وهذا ما انتهى إليه الإمام عبدالقاهر الجرجاني[١٣٩] وقرره من قبل ، وشرحه بما لا مزيد عليه، وبما لا يبقى معه شك في أن لكل عبارة معنى ولكل معنى عبارة، وهو الباب الذي تجلى منه الخوف في نظم الجملة الخبرية في تلك النماذج الشعرية

(١٣٧) الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني ، ابتسام أحمد حمدان، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر — دمشق، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٢٥٧.

(١٣٨) تحليل الخطاب الشعري ، د.محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء ، بيروت ، ط٣، ١٩٩٢، ص ٧٩.

(١٣٩) انظر: دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر ، مكتبة المعارف — الرياض ، ط٥، ١٤٢٤هـ ، ص ٥٤ وما بعدها.

من ديوان النابغة.

أما ما جاء في تلك النصوص من حيز»الإنشاء» فمنه:

أولاً – القسم ، كما في الأبيات التالية(١٤٠):

١-فلا لعَمْرُ الذي مسَّحتُ كعبته
وما هُريق على الأنصاب من جسد
والمؤمنِ العائذات الطَّير يَمسَحُها
رُكبانُ مَكةَ بين الغَيْل والسَّعَد

٢-لعَمري وما عَمْري عليَّ بهَيِّن
لقد نطقتْ بَطْلاً عليَّ الأقارع

٣-فآليتُ لا آتيك إن جئتُ مجرماً
ولا أبْتَغي جاراً سواك مجاورا

٤-حَلفْتُ فلم أترك لنفسك ريبةً
وليس وراء الله للمرءِ مذهبُ

٥-ورَبِّ بني البرشاءِ ذُهْلٍ وقيسها
وشيبان حيث اسْتَبْهلتْها المناهلُ
لقد عالني ما سرَّها وتقطعت
لروعاتِها متّي القوى والوسائلُ

٦-حَلفتُ بما تُساقُ له الهدايا
على التَّأويب يعصمُها الدَّرينُ
وربِّ الرَّاقصاتِ بكل سَهْبٍ
بِشُعْثِ القوم موعدُها الحُجون

ثانياً : الاستفهام ، كما في الأبيات(١٤١):

على حين عاتبتُ المشيبَ على الصِّبا
وقلتُ:ألما أَصْحُ والشيبُ وازعُ؟

أتوعدُ عبداً لم يخنك أمانة
وتتركُ عبداً ظالماً وهو ضالع؟

ألم تر أن الله أعطاك سَوْرةً
ترى كلَّ مَلْك دونها يتذبذب؟

أقِلّبُ أظْهُراً أمري بُطُوناً
وهل تُغني من الخوف الفنون؟

أغيرك معقلاً أبغي وحصناً؟
فأعيتني المعاقلُ والحُصون

ثالثاً : النداء، كما في قوله:(١٤٢)

ياقوم إن ابن هندٍ غيرُ تاركُكُم
فلا تكونوا لأدنى وقعة جَزرا

رابعاً : النهي ، كما في قوله:(١٤٣)

فلا تتركنّي بالوعيد كأنني
إلى النَّاس مطليٌّ به القارُ أجربُ

أربعة أنواع من الإنشاء متباينة البنيات أو البنية والأغراض والسياقات ، ولكنها تلتقي عند النابغة في نسق واحد، هو نسق التعبير عن الخوف ؛ لأن من طبيعتها أنها وثيقة الصلة بالانفعالات النفسية ، والمواقف التي يغلب عليها التوتر .

فالقسم ، والاستفهام ، والنداء ، والنهي في الأبيات السابقة كانت نتاج مواقف وحالات تلون فيها كل شيء بلون الموت ، فجاءت زفرات تحمل معاني الضيق والألم ، وصرخات رهبة يرسلها الشاعر بين وقت وآخر ، في المواقف التي يلوح له فيها شبح العقاب أو الحرب أو الفناء وأسبابها ونتائجها.

إنها زفرات وصرخات تأتي لا على سبيل الاستعلاء والقوة ، وإنما على سبيل الإذعان والاستسلام ، فهي تكشف عن هوية الألم الذي يكابده والخوف الذي يعانيه.

وإذا تأملنا الخطاب في الأبيات وسياقاتها ، فإنه لا

(١٤٠) انظر : ص ٢٥، ٣٤، ٦٩ ، ٧٢ ، ١١٧، ٢٢٢. والأنصاب : حجارة كانوا يذبحون عليها تقرباً لآلهتهم . الجسد:الدم اللازق. المؤمن العائذات: الله تبارك وتعالى . العائذات : التي عاذت بالحرم . الغيل: الشجر الملتف ، وكذلك السعد. لعمري : البقاء، وهي يمين كثرت في الاستعمال . البطل : الباطل . الأقارع : بني قريع بن عوف . آليت : أقسمت . البرشاء : أمهم ، سميت بذلك لأنها برشاء من آثار النار . استبهلتها : أخرجتها وفاضت بها. وأقامت بها مبهلة . المناهل : المشارب. بما تساق له : يعني البيت . يعصمها : يمسكها ويشددها ويقويها. الدرين : يبس البُهمَى . السهب : الواسع من الأرض . الراقصات : الإبل السراع التي يُحج عليها.

(١٤١) انظر : ص ٣٢ ، ٣٨ ، ٧٣ ، ٢٢٢. وضالع : مائل عن الحق جائر . السورة : المنزلة الرفيعة. يتذبذب : يتعلق ويضطرب . المعقل : المكان الآمن .

(١٤٢) انظر: ص ٢٠٦.

(١٤٣) انظر : ص ٧٣ – وقوله : مطلي به القار : أي مطلي بالقار فقلب ، والقار : القطران .

يلبث أن يفصح عن ذات مرعوبة و»أنا» ممزقة غير قادرة على التمرد والانعتاق مما يخيم على واقعها من مظاهر الخوف من فعل الحسَّاد والوشاة، ومن التهديد والوعيد، ومن الشيب والموت ، وغير ذلك مما لم يجد منه نجاء ، وتقطعت منه القوى والوسائل ، فأصبح يقلب أمره ظهراً وبطناً محتاراً متعباً، إذ لم يجد بديلاً عن الخوف وعواقبه ، وعما سيؤول إليه أمره أمام الوعيد ونتائجه وآثاره إلا اللجوء إلى الله ، فليس له مذهب سواه.

إن التأمل في أنساق تلك الجمل الإنشائية في شعر النابغة يفضي بنا- لامحالة- إلى قدر غير يسير من تجليات الخوف . فتلك الجمل تشير بوضوح إلى طرفين؛ «أنا» الضعيفة المرعوبة الباحثة عن الأمان ، و»هو» قوي قادر مخيف . وهذه الثنائية هي التي شكلت البنية الدلالية لتلك الأبيات ، فنحن أمام»أنا» غائبة أو مغيبة، راغبة طامحة إلى الحضور والانتصار على ما تواجهه ، ولكن الخيبة تنتصر على الرغبة ، والغياب يعلو على الحضور ، فتعود هذه الأنا منكسرة لتعبر عن تجاربها شعراً صادقاً ، وفناً أصيلاً، استوعبته لغة راقية ،وخيال متفرد . كل ذلك نلحظه في تلك الأساليب الإنشائية ، التي انطلقت كنفثات مصدور عليل يستجدي ويلتمس النجاة مما هو فيه ، لا يملك غير ذلك؛ لأن خصمه السلطان ، فهو الخصم والحكم ، والشاعر مع هذا يحاول جاهداً مقاومة همومه وخيباته ، ويعبر عن أمانيه وطموحاته التي ظهرت في القسم ومفرداته ، والاستفهام وتجلياته ، والنداء والنهي وقيمهما البلاغية ، شافعاً ذلك بحججه وبراهينه بشأن تكذيب الوشاة ، وإبطال حسد الحاسدين ، وبعده عن مقارفة الذنب والخطيئة ، معبراً عن حسرته وضعف موقفه ، متخوفاً من سوء المصير ، ومما قد يؤول إليه أمره ، طالباً النجاة والخلاص، مستدعياً مطلوباً غير حاصل وقت الطلب.

وقد تجتمع تلك الأساليب الإنشائية جميعاً في خطاب وسياق ونسق واحد إذا زادت الأزمة واشتد الخطب ، كما جاء في قوله(١٤٤):

فإن كنت امرَأً قد سؤت ظناً
بعبدك والخطوب إلى تبال
فأرسل في بني ذبيان فاسأل
ولا تعجل إليّ عن السؤال
فلا عَمْرُو الذي أُثني عليه
وما رفع الحجيج إلى إلال
لما أغفلت شكرك فانتصحني
وكيف ومن عطائك جُلُّ مالي؟
ولو كفّي اليمين بغتك خوناً
لأفردت اليمين من الشَّمال
ولكن لا تُخانُ الدَّهر عندي
وعند الله تجزية الرجال

فقد احتشد النابغة في هذا الموقف الرهيب للدفاع عن نفسه وتبرئتها مما كان سبباً في سوء ظن الملك به ، فتوالت على لسانه وتلاحقت الجمل الإنشائية ، فالأمر والنهي والقسم والاستفهام تشكل مجتمعة قوام هذا الخطاب الذي يصور مدى الأزمة وحدة الانفعال التي صدر عنها.ومما يزيد الأمر وضوحاً أن تلك الجمل قد جاءت بين جملتين شرطيتين شاركتا في إبراز الداعي إلى تشكيل الخطاب على هذا النحو والاعتذار والبراءة منه.

٣ – على مستوى الصورة :

إن جل محاسن الكلام متفرعة عن الصورة وراجعة إليها، فكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها كما يقول عبدالقاهر الجرجاني(١٤٥)، ويبني على ذلك رؤاه النقدية حول التشبيه والتمثيل والاستعارة وغيرها من أصول الصورة(١٤٦)، التي تتشكل بناء على المقارنة بين شيئين أو أمرين مختلفين ، ومن تلك الرؤى ما يمكن تلخيصه في أن اختيار الفنان الموضوع «ج» ليقارن به موضوعاً معيناً»ب» سابقاً له في الوعي ، يجلو شعوراً معيناً لدي حول الموضوع «ج» نفسه، وليس حول «ب» فقط، كما يجلو عالمه النفسي، بالإضافة إلى كشف إدراكه للتشابه «حسياً» وعلى صعيد شعوري « بين «ب» و»ج» . من هنا

(١٤٤) انظر: ديوانه ص ، ١٥١، يخاطب النعمان بن المنذر . وإلى تبال : أي إلى ابتلاء واختبار . فلا عمر الذي: أراد فلا يعمر الذي أثني عليه ، وهو الله عزوجل ، والعمر : البقاء . وما رفع الحجيج : يعني الإبل . الحجيج جمع حاج: إلال : جبل عن يمين الإمام بعرفة . أفردت : قطعت .

(١٤٥) أسرار البلاغة ، ص ٢٧.

(١٤٦) أسرار البلاغة ، ص ٢٤٣ وما بعدها .

فإن الصورة ليست تقريراً لمعلومات تتعلق بـ «ب» فقط، وإنما هي إلى مدى بعيد تعبير عن شعور معين تجاه «ح»(١٤٧).

ومعنى هذا أن (نظرة الشاعر إلى الكون لا يستغنى عنها أبداً في نقد الشعر ؛ لأن تلك النظرة هي التي تنير الطريق أمام الناقد فلا تجعله يخبط في ليل مظلم ... ولا تعني هذه المعرفة القبلية أن بحثنا في لغة الشعر قد توقف ، ولا تعني أننا سنقوم بعملية مطابقة أضلاعهما وزواياهما، ففي الشعر خفاء يشبه خفاء الكهرباء ، نعلم مسبقاً أنها تسري في الأسلاك ، فلا نرى أثرها إلا عندما نلمسها)(١٤٨).

وقد تمكن النابغة من توظيف الصورة بما لها من قدرة وثراء في التعبير عن تجربة الخوف فتجلت هذه التجربة في مظهرين اثنين؛ أولهما : خوف الشاعر نفسه . والآخر : خوف الأحياء من حوله.

من الأول ما جاء في قوله معتذراً إلى النعمان بن المنذر(١٤٩):

ما قلتُ من سَيءٍ مما أُتيتَ به
إذاً فلا رفعتْ سَوطي إليَّ يدي
إلا مقالةَ أقوامٍ شَقَيتُ بها
كانت مقالتُهم قرعاً على الكَبِد

وقوله(١٥٠):

وعيدُ أبي قابوس في غير كُنهه
أتاني ودوني راكسٌ فالضَّواجع
فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ
من الرُّقش في أنيابها السُّمُّ ناقع

وقوله(١٥١):

لكلَّفتني ذَنْبَ امرىءٍ وتركته
كذي العُرِّ يُكوى غيرُه وهو رائع
فإن كنتُ لاذو الضِّغن عنِّي مكذَّب
ولا حَلفي على البراءة نافع
ولا أنا مأمون بشيء أقوله
وأنت بأمر لا محالة واقع
فإنكَ كالليل هو مُدرِكي
وإن خِلتُ أن المنتأى عنكَ واسع

وقوله(١٥٢):

أتاني-أبيتَ اللَّعن- أنك لُمتني
وتلك التي أهتم منها وأنصب
فبتُّ كأن العائداتِ فرشْنَني
هَراساً به يُعْلى فراشي ويُقْشَب

فلا تتركنِّي بالوعيد كأنني
إلى الناس مطليُّ به القارُ أجربُ

وقوله(١٥٣):

أتاني أنَّ داهية نآدى
على شَحَطٍ أتاك بها مَيُون
فبتُّ كأنَّني حَرِجٌ لعينٌ
نفاه الناسُ أو دَنِفٌ طعين
أُقَلِّبُ أظْهُراً أمري بُطوناً
وهل تُغْني من الخوفِ الفنون

لقد اصطنع النابغة هذه الصور التي تنفرد وتعرف بسماتها، واستمدها من هاجس التوتر والمعاناة، ينبيء عن هذا تلك الياءات المطردة في : «شقيت»، «ساورتني»، «كلفتني»، «مدركي»، «فرشنني»، «تتركني»، «أتاني».

تلك الياءات جاءت في سياقاتها متصلة بالفعل كالتصاق الهم بالنفس ، وممتدة في الصوت كامتداد ليل المكروب الذي داهمته الخطوب ، وتكانفه الواشون ، ولاحقه الوعيد الذي كان به الشقاء وتشكلت أبعاد المعاناة ، التي كانت مصدر ألم عميق، يختصره ويصوره في صورة القرع المستمر على الكبد، فهو ألم خفي لا يحس به إلا هو . وتلك المكابدة التي كانت تؤرقه في

(١٤٧) انظر: جدلية الخفاء والتجلي ، كمال أبوديب ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط٣، ١٩٨٣م ، ص ٤٤.
(١٤٨) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، د.نصرت عبدالرحمن ، مكتبة الأقصى – عمّان ، ١٩٧٦م، ص ١٦.
(١٤٩) ق١، ص ٢٥.
(١٥٠) ق٢، ص ٣٢ ، ٣٣ . وساروتني : واثبتني . الضئيلة : حية دقيقة ، قل لحمها واشتد سمها . الرقش: التي فيها نقط، سواد وبياض.
(١٥١) ق٢، ص ٣٧ – ٣٨ . والعر: داء يصيب الإبل . الضغن : الحقد والعداوة . المنتأى : الموضع الذي يُتناءى فيه ، أي يتباعد. والنأي : البعد.
(١٥٢) ق٨، ص ٧٢ – ٧٣ .
(١٥٣) ق ٧٥، ص ٢٢٢ . والحرج : المذنب الآثم . الدنف : المريض ثقل مرضه ودنا من الموت .

وقت المبيت ، فلا يهدأ له بال ، ولا يستقر به فراش ولا يطيب له نوم.مما جعل ليله يختلف عن ليل الآخرين ، تحضر فيه المخاوف وأسبابها التي غشيته فلا مفر منها، وهو في صراع دائم معها كمن يصارع حية ذات سم فتاك قاتل لمن أصابه، أو كمن يعاني مرضاً عضالاً طال به ، فهو يبيت بسببه يتململ ويتقلب على فراش كأن عليه الشوك الذي لا يمكن معه الاستقرار على جنب واحد، أو كمن هو مذنب مطرود يحاذر العيون ويخشى العقاب .

ويزداد الألم ويتضاعف حين يحس النابغة أن مساحة الخوف من الوعيد والعقاب تتسع لتعم الناس من حوله ، فلا يجد من يجبره أو يعينه على الخلاص مما هو فيه ، ليشقى شقاء من نوع آخر بسبب العزلة ، وتلافي الناس لقاءه ومخالطته ، حتى أصبح كالبعير الأجرب الذي يتحاماه الناس ويطردونه عن إبلهم ، لئلا يعديها بجربه، أو كمريض اشتد به مرضه ، ودنا من الموت . فهو بين مطرقة النعمان وسندان المجتمع أينما حل وارتحل.

ونمثل لظهور « الأنا» في هذه الصور كما يلي :

وبهذا يظهر أن «أنا» في الأبيات مسكون بهموم

الذات ورغبتها في تحقيق وجودها وكينونتها، وهي تواجه الآخر محملة بشعور قوي ينبع من الأعماق ، ليفجر كل ما يتنافى مع عالمه. كما أنها تعيش لحظات انشطار عميق نتيجة معاناتها الداخلية ، مما يجعلها تفجر قلقها؛ لأنها أضحت تشعر بالانفصال عن كل شيء(١٥٤).

وأشير هنا إلى أن الصورة في الأبيات السابقة قد أدت وظيفة نفسية مهمة، بالإضافة إلى دلالاتها المعنوية . فالشاعر حين يقول : « كانت مقالتهم قرعاً على الكبد»، «فبتُّ كأني ساورتني ضئيلة «، «فإنك كالليل الذي هو مدركي» ، « فبتُ كأن العائدات فرشنني» ، « كأنني على الناس مطلي به القار أجرب» ، « فبتُّ كأنني حرج لعين» ، « أو دنف طعين» . فإنه لم ينو أن ينبئنا بأنه خائف ، ولكن ذلك جاء ضمناً ، ويحتمل أن يكون هذا التضمين لا واعياً. ومع ذلك فإن الصور قد جلت حالته وما كان عليه ، وتلك خصوصية قد تمثل جانباً من فاعلية الصورة الشعرية ، يمكن أن يسمى « المستوى النفسي»(١٥٥)لها. وهذا ما جاء واضحاً جلياً في طروحات الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، في معرض تحليله للعلاقة بين التمثيل والاستعارة ، من حيث طبيعة وجه الشبه الذي يتقصاه كل منهما(١٥٦). ويمثل لما يطرحه من رؤية نقدية سابقة لزمانها ببيت النابغة السابق.

فإنك كالليل الذي هو مدركي

وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وتتلخص تلك الرؤية في أن الصفة التي يقارن النابغة الملك بالليل على أساس منها ليست السواد، وإنما هي شيء ينبع مما يدرك من الليل ، وهو قدرته على الوصول إلى أي مكان والحلول في أي موضع ، ويرى الجرجاني استحالة تحويل هذه الصورة إلى الشكل الاستعاري، أو إلى شكل التشبيه البليغ ، فمن المحال أن تقول : «إن فررت أظلني الليل»،أو «فإنك الليل الذي هو مدركي» ؛ لأن التعبير الأول لا يتضمن الفكرة الأساس في البيت ، وهي أن الشاعر يعجز عن الهرب من الملك ، والفكرة في هذا التعبير هي أنني إذا هربت منك تحولت الحياة كلها علي إلى ظلام ، أو ضللت طريقي وتحيرت ولم أهتد ، وهذا خارج عن الغرض ؛ إذ ليس في الليل دليل على النكتة التي قصدها الشاعر، من أنه لا يفوته وإن أبعد في الهرب ، وصار إلى أقصى الأرض؛ لسعة ملكه وطول يده ، وأن له في جميع الآفاق عمالاً وصاحب جيش ومطيعاً لأوامره ، يرد الهارب ويسوقه إليه. أما في التعبير الثاني الذي هو من التشبيه البليغ ، « فإنك الليل ..» ، أو « أنت الليل الذي هو مدركي» ، فلا بد من تقدير أداة تشبيه ؛ لأن القصد المبالغة ، فيكون الأصل : « فإنك مثل الليل «، ثم تحذف «مثلاً» ، والمبالغة لا تتحقق إلا إذا كان للملك صفة وخصوصية يعرفها المخاطب، ويمكن على أساسها أنه جُعل الليل تماماً، كما هو الحال حين تعرف الشجاعة في الرجل الذي يُجعل أسداً. فإن قلت : تلك الصفة هي الظلمة ، وأنه قصد شدة سخطه

(١٥٤) السياق والنص الشعري ، ص ١٤٧ – ١٤٨ «بتصرف».

(١٥٥) جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٣.

(١٥٦) انظر : أسرار البلاغة ، ص ٢٤٤ وما بعدها.

، وراعى حال المسخوط عليه ، وتوهم أن الدنيا تظلم في عينيه حسب الحال في المستوحش الشديد الوحشة. فإن هذا المعنى لا يتأتى إلا وحرف التشبيه داخل على الليل كما هو في البيت ، فأما وأنت تريد المبالغة ، فلا يجيء لك ذلك ؛ لأن الصفات المذكورة لا يواجه بها الممدوحون ، ولا تستعار الأسماء الدالة عليها لهم إلا بعد أن يتدارك وتقرن إليها أضدادها من الأوصاف المحبوبة ، كقولك: « أنت الصاب والعسل «، لأن حلاوة العسل نقيض مرارة الصاب.

وهكذا ينتهي عبدالقاهر الجرجاني إلى أن «السواد» ليس هو درجة الشبه الذي أراده الشاعر في هذه الصورة ، وإنما هو قدرة الليل على الوصول إلى كل مكان .ومعنى هذا أن المبالغة ليست هي الأساس في الصورة.

وبهذا يكون الجرجاني قد كشف القناع عن حذق الشاعر وعن جماليات الصورة في البيت ، على هدى من الأصول النحوية والبلاغية ، والأعراف الاجتماعية ، والتقاليد الشعرية ، وكذلك إدراكه الأبعاد النفسية في الخطاب الأدبي ، لذا نجده يقول: (فاختصاصه الليل دليل على أنه روَّى في نفسه ، فلما علم أن حالة إدراكه وقد هرب منه حالة سخط ، رأى التمثيل بالليل أولى).[١٥٧]

هذا ربط واضح بين الصورة والسياق ، (فبربطه الصورة بالحالة النفسية للشاعر ، وبوعيه لأبعاد تجربته التي تخلق القصيدة ، ربط الجرجاني بين الصورة والسياق الكلي لعمله . ففي بيت النابغة لا يمكن أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط؛ لأن الصورة جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة كلها، تجربة النابغة في علاقته المعقدة بالنعمان ، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها ، وهذا السياق الكلي هو الذي فرض اختيار المشبه به على النابغة.. وفي هذا الرأي من الطرافة والجدة ما يضيف إليه شخصية الجرجاني لوناً لا نظير له في النقد العربي)[١٥٨]. والأطرف من ذلك أن هذه الصورة التي انعكست فيها تجربة النابغة الشعرية والشعورية ، قد استحوذت على اهتمام الجرجاني ، وأثمرت عدداً من الرؤى النقدية القديمة قدم صاحبها ، المتجددة بتجدد الإبداع ونقده.

وإذا كان قد اتضح مما تقدم كيف تجلى خوف الشاعر نفسه في مواقف وسياقات شتى ، ظهر فيها وقد سيطر عليه ذلك الانفعال الحاد، الذي كان يدفعه إلى الإبداع دفعاً ، فليس بمستغرب أن يتجلى ذلك الخوف – أيضاً– في الكائنات أو الوجود الشعري، لينتج صوراً للأحياء ، وهذا هو المظهر الآخر من مظهري تجليات الخوف في صور النابغة . وأوضح ما يكون ذلك في صور المرأة «النساء» ، وصور الناقة.

فمن صور المرأة ما جاء في وصف المتجردة ، فقد فاجأته ذات مرة فسقط نصيفها عنها، فغطت وجهها بمعصمها ، فكان مما وصفها به قوله[١٥٩]:

نظرتْ إليكَ بحاجة لم تقضها
نظر السَّقيم إلى وجوه العُوَّد

وقوله في وصف الظعن والرحلة[١٦٠]:

فيا لكِ حاجةً في صَدْر صَبٍّ
رَأَى الأظعَانَ باكِرةً فَبَاحا
كأنَّ الظُّعن حين طَفَوْن ظهراً
سَفينُ الشِّحْرِ يَمَمَتِ القَراحا
قِفا فَتبيَّنا أعُرَيتِنَاتٍ
تَوخَّى الحيّ أم أمُّوا لُباحا
كأن على الحُدوج نعاجَ رَمْلٍ
زهاها الذُّعرُ أو سمعت صياحا

ومن صور الناقة ما جاء في قوله[١٦١]:

(١٥٧) أسرار البلاغة ، ص ٢٥٥.

(١٥٨) جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٤٤ – ٤٥

(١٥٩) ديوانه ، ص ٩٣. أي أرادت كلامك – وهو حاجتها ، فلم تقدر على ذلك ؛ خشية الرقباء ، وخوفاً من أهلها . السقيم : العليل الذي لا يقدر على الكلام . العوّد: زوار المريض.

(١٦٠) ديوانه ، ص ٢١٣ – ٢١٤ . وباح : أظهر ما في نفسه . طفون : ارتفعن في الآل . والآل السراب . الشحر : موضع. عريتنات : موضع . لباح : موضع. توخى : تعمَّد

(١٦١) ديوانه ، ص ١٦ – ٢٠ . والقتود : عيدان الرحل . العيرانة : ناقة تشبه العير في القوة والنشاط . الأُجد: الموثقة الخلق . انم القتود: ارفعها على هذه الناقة . مقذوفة: لعظم خلقها وتراكب لحمها. الدخيس: الكثير المتداخل . النحص: اللحم.القعو:الذي فيه البكرة إذا كان من خشب . بازلها: نابها حين بزل اللحم، أي شقه وخرج. الصريف:صوته .المسد:الحبل. وجرة»طرف البَرِّي، وهو مجتمع الوحش ، وهي ستون ميلاً ، وماؤها قليل . موشى أكارعه: بقوائمه نقط سود وخطوط.صيقل: أبيض لماع. الفرد:المنفرد بالجودة . طاوي المصير : ضامر الإمعاء، كني بالمصير عن الإمعاء وجمعه مصران . أسرت : جاء ليلا. السارية: سحابة تسير ليلاً وتمطر .الجوزاء :نوء. تزجي الشمال :تدفع المطر على الثور . جامد : ما صلب وجمد. ارتاع:فزع الثور مما لقي من سوء مبيته من صوت . كلاب : الصائد ذو الكلاب . طوع الشوامت : أي بات في حالة يشمت

فعدِّ عما ترى إذْ لا ارتجاع له
وانم القُتُود على عَيرانةٍ أُجُدِ
مَقذُوفةٍ بدخيس النَّحضِ بازلُها
له صريفٌ صريفُ القَعو بالمسدِ
كأنَّ رحلي ، وقد زال النَّهارُ بنا
يوم الجليل على مُستأنس وحِدِ
من وحش وجْرةَ مَوشيٍّ أكارِعُهُ
طاوي المصير، كسيف الصَّيقل الفَرَدِ
أسْرتْ عليه من الجَوزاءِ ساريةٌ
تُزجى الشَّمالُ عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلَّابٍ فبات له
طوع الشَّوامت من خوفٍ ومن صرد
فبتَّهنَّ عليه واستمرَّ به
صُمْعُ الكُعُوب برئيات من الحرد
وكان ضُمرانُ منه حيث يُوزِعُه
طعن المعارك عند المحجر النَّجُد
شكَّ الفريصةَ بالمدرى فأنفذها
طعنَ المبيطرِ إذْ يشفي من العَضَدِ
كأنه خارجاً من جنب صفحته
سَفُّودُ شَرْبٍ نسُوه عند مُفْتأدِ
فظلَّ يَعجُم أعلى الرَّوق مُنقبضاً
في حالك اللون صدق غير ذي أود
لما رأى واشقٌ إقعاص صاحبه
ولا سبيل إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت له النَّفْسُ: إنِّي لا أرى طمعاً
وإنّ مولاك لم يَسْلم ولم يَصِدِ
فتلك تُبلغُني النُّعمان ، إن له
فضلاً على الناس في الأدنى وفي البَعَدِ

وقوله(١٦٢):

وأقطعُ الخرق بالخرقاء قد جعلت
بعد الكلال تشكِّي الأين والسَّأما
كادت تُساقطُني رحلي وميثرتي
بذي المجاز ولم تُحْسِس به نَعَما
من قول حِرميَّةٍ قالت وقد ظعنوا:
هل في مُخِفّيكُمُ من يشتري أَدَما؟
قلتُ لها وهي تسعى تحت لبتها:
لا تحطمنك إن البيعَ قد زَرِما
باتت ثلاث ليالٍ ثم واحدة
بذي المجاز تُراعي منزلاً زِيما
فانشقَّ عنها عمودُ الصُّبح جافلةً
عدو النَّحوص تخافُ القانص اللَّحما
تحيدُ عن أستن سُودٍ أسافله
مشيَ الإماءِ الغوادي تحمل الحزما
أو ذو وُشُوم بحوضي بات مُنكرسا
في ليلة من جمادى أخضلت ديما
بات بحِقْفٍ من البَقّار يحفزه
إذا استكفَّ قليلاً تُرْبُه انهدما

وقوله(١٦٣):

ليستْ ترى حولها إلفاً وراكُبها

(١٦٢) ديوانه ، ص ٦٤ — ٦٥ . والخرق : الواسع من الأرض . الخرقاء : التي كأن بها هوجاً من نشاطها . الأين :الإعياء والسأم والفتور .ذو المجاز:موضع بمكة من مواسم العرب.ميثرتي :ما يوطأ به الرحل . كادت تساقط:كادت تلقى رحلي عن ظهرها لأنها نشيطة تنفر من كل شيء . حرمية : امرأة من أهل الحرم . المخف : من لم يثقل بعيره. الأدم:الجلود المدبوغة الحمر. قول : صوت . قد زرما : انقطع . منزلاً زيما : يتفرع منه فرقاً فرقاً. تراعي : تراقب . تحيد تعدل وتنفر. الأستن : شجر سود، شبهه بإماء سود يمشين . الغوادي: يمشين في الغدو . ذوو شوم : ثور وحشي بقوائمه سواد. حوضي: موضع . المنكرس:المتداخل. أخضلت : بللت .ديم :مطرا دائم . وخص جمادى لأنها وافقت زمن الشتاء والبرد. حقف : رمل منعطف معوج . البقار : رمل يكثر فيه الوحش والجن . يحفزه : يرقب الحقف لئلا ينهال عليه . استكف:استدار واستوى.

(١٦٣) ديوانه، ص ١٥٨. ليست ترى حولها : أي الناقة . النشوان : السكران. الياغوث : موضع بالحيرة .جوته: داخله . الإوزّين:جمع أوزة . دارتها: موضعها الذي أقامت به في الحيرة .النوافل: العطايا . العصبة : الجماعة . الخاضب : الثور الذي خضبت أظلافه لطول السير أو للربيع . وقيل لشدة البرد. اللهق : الأبيض . القهد: الأبيض تعلوه كدرة. الإهاب:الجلد. الزنانير:رملة ، وقيل: اسم أرض. أصاخ : أصغى واستمع. النبأة : الصوت الخفي .الصماخ: أصل الأذن . الدخيس : اللحم المتراكب . أي لحم أصل الروق قد راحم الأذن ، فهو لا يسمع إلا بعد إصغاء. الأطلس : هو الصائد ، والطلسة :الكدرة إلى سواد وهي لون الذئب . الشرع: الكلاب ، شبهها بالأوتاد في دقتها ، وشبه أضراسها بالمناشير في حدتها.

عدو البائت إذا بات بها . الصرد: شدة البرد. بثهن عليه : بث الصائد الكلاب على الثور . صمع الكعوب: لسن برهلات المفاصل. الحرد: استرخاء عصب البعير من شدة العقال ، فاستعاره للثور . ضمران اسم كلب . يوزعه : يغريه بالثور . المعارك: المقاتل . المحجر : الملحأ. النجد: الشجاع . الفريصة: موضع عقب الفارس ، وهي مقتل . المدري : القرن . المبيطر:البيطار . العضد: وجع في العضد. السفود : أداة الشواء. مفتأد: موضع اشتوائهم . نسوه : تركوه . شرب : قوم يشربون . يعجم : يمضغ . حالك اللون : يعني القرن . صدق : صلب ، الأود: الاعوجاج .منقبضاً: اجتمع الكلب في القرن لما يجد من الوجع . واشق : اسم كلب آخر . العقل : غرم الدية . القود: قتل النفس بالنفس.مولاك : يعني الكلب المقتول . الأدنى:القريب . البعد: البعيد .

نشوانُ في جوة الباغُوثِ مخمورُ
تلقي الإوزّينُ في أكناف دارتها
بيضاً وبين يديها التِّبْن منشورُ
لولا الهمام الذي تُرجى نوافلُه
لقال راكبُها في عصبةٍ:سيروا
كأنها خاضبٌ إظلافُه لهقٌ
قَهْدُ الإهاب تَرَبَّبَه الزنانيرُ
أصاخ من نبأةٍ أصغى لها أُذُناً
صماخها بدخيس الرَّوق مستورُ
من حسّ أطلس يسعى تحته شرعٌ
كأن أحناكها السُّفلى مآشير
يقول راكبها الجنّي مُرتفقاً
هذا لكُنَّ ولحمُ الشّاة محجورُ

هذه لوحات شعرية بديعة أنتجها النابغة الذبياني في ظل تجربته الشعرية ، فكان الخوف لحمتها وسداها. أقول هذا لأن الشعراء في زمانه كانوا حين يصورون المرأة يصورون صفاتها الحسية والمعنوية(١٦٤)، أما الصفات النفسية والانفعالات فلم تكن موضوعاً للصورة عندهم.

أما النابغة فقد تجاوز المألوف في وصفه المتجردة ، فقد وصفها وأفرط في وصف المحسوس منها، ولكنه لم يتمكن من أن يبرح ذكر أوصافها حتى يجعل للخوف نصيباً منها ومن تكوينها.

لقد وصف المتجردة وصفاً مفصلاً إلا كلامها وصوتها ، فهو لم يتمكن من سماعه ؛ لأنها كانت في موقف الخائف من أن ينكشف أمره، فلم تقل شيئاً يمكن إدراكه بالحس مع حاجتها إلى ذلك ، فكانت كالمريض الذي لا يستطيع الكلام لعلة تمنعه ، وحين يعوده الأحبه والأصحاب يتحدث إليهم بعينيه دون صوته.

فهي تخاف الكلام وما قد يجر من عواقب ، وما قد يلحقه بها من أذى ؛ لأن الرقباء لها بالمرصاد ، ولو تكلمت لكانت أكثر حسناً.

بتكلمٍ لو تستطيع سماعه
لدنتْ له أروى الهضاب الصُّخَّد(١٦٥)

وإذا كان ذلك كذلك فيما يتصل بوصف المرأة المفردة ، فإنه قد انسحب — أيضاً- على النساء مجتمعات حين يصف الظعن والرحلة ،وحركة الظعن (هي التي تسبب للشاعر لحظة الحزن الأولى تاريخياً، في حين أن الوقوف على الأطلال يمثل لحظة الحزن الثانية . والشاعر يتذكر اللحظة الأولى ويتبصرها في الثانية ، وقد تسيل دموعه في كلتيهما ، كما قد يكتفي بواحدة دون الأخرى في نسيبه . ولعل أول سبب لهذا الحزن لدى الشاعر هو هذا التسليم بحقيقة الظعن وعدم القدرة على تغيير هذه الحقيقة أو تجنب مواجهتها)(١٦٦).

ومما يلحظ في وصف الظعائن في الشعر العربي القديم أن المرأة فيها تخرج بأبهى حللها وكامل زينتها ، وأن الهوادج نفسها تظهر كأنها في موكب ذاهب إلى عرس. كما أن المرأة ترحل عادة إلى الأنهار والينابيع، فتطوف في الصحراء ما تطوف ثم تضع رحالها بجانب الماء(١٦٧). غير أن النابغة قد خرج عن هذا العرف ، حين أبى الخوف إلا أن يجد له مكاناً في رحلة الظعن.

لقد كانت المرأة أحد عناصر الصورة ولكن على نحو آخر ، إذ كان نصيب النساء من تلك الصورة أن كن مذعورات ذهب بهن الذعر كل مذهب ،وحصل لهن منه ما يحصل لبقر الوحش حين تسمع الصوت. فتحول وصف الظعن عنده إلى طريق من طرق البوح، فقد رأى الأظعان باكرة فباحا. ويالها من صورة تلك التي لا يستقر للنساء في هوادجهن حال، فهن بين تلفت وإصغاء وترقب لخطر لا يدرين من أين وكيف يأتي.

إن الصورة — فعلاً — تعبر عن الشاعر ومعاناة الخوف ؛ لذلك قال في أعقابها:

فبتُّ كأنني يَسَرٌ غبين
يقلِّب بعدما اختُلِعَ، القِدَاحا(١٦٨)

(١٦٤) وهذا ما انتهى إليه الدكتور نصرت عبدالرحمن ، في كتابه : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ٤٨ وما بعدها .

(١٦٥) القصيدة نفسها ، ص ٩٦. والأروى : إناث الوعول ، وخصها لأنها أشد الوحش نفاراً عن الإنس . الصخد: الملس ، أي الصخور الملساء.

(١٦٦) شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام — قصيدة الظعائن نموذجاً، د. حسن البنا عزالدين، دار المفردات — الرياض ، ط٢، ١٤١٨هـ ص ١٥.

(١٦٧) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٢٧ — ١٢٩.

(١٦٨) اليسر : من الميسر ، وهو المقامر ، أحس أن خصومه قد وضعوا

ليكون جزءاً من المشهد، وليتم له ما أراد من البوح.

ولصورة الناقة في شعر النابغة حديث آخر يتقاطع مع ما سبق ، فهي تحمله في رحلته ، وتحمل قدراً من معاناته النفسية ؛ لذلك فارقت صورة ناقته–من هذه الجهة–صور نوق الشعراء الآخرين ، تلك الصور التي ألفوها وتواردوا عليها(١٦٩). إنها ناقة معذبة بالخوف ، تسير في فضاءاته في سياق من التوتر الحاد الذي يمزق نفس راكبها، فيسكب في كل صفة من صفاتها نبضة من نبضات قلبه، ولوناً من ألوان انفعاله ؛ فهي: ثورٌ وحيد يخاف الأنيس ، ويرتاع من الصوت، وهي تشتكي التعب والسأم ، تنفر من المرأة وتخاف صوتها ، جافلة ، تشبه في سرعتها الأتان حين تخاف القانص ، وتشبه الثور الوحشي الذي يبيت وهو يرقب الحقف لئلا ينهال عليه، وهي وحيدة لا ترى حولها إلفاً ، وهي كالظليم الذي يصغي ليسمع كل الأصوات حتى الخفي منها.

فما أتعسها من ناقة ، فليس لها ذنب ، وليس لكل ذلك سبب سوى أن القدر شاء أن تكون مطية هذا الشاعر ، ولم يبعد أحد شراح ديوانه عن الحقيقة حين قال عن واحدة من تلك الصور : وإنما يعني بهذا في الحقيقة نفسه(١٧٠).

ومما يتصل بما نحن فيه ما عرف اصطلاحاً بـ»المثل» ، وهو (أن يأتي الشاعر في بعض بما يجري مجرى المثل من حكمة أو نعت أوغير ذلك مما يحسن التمثل به)(١٧١). ويتحقق معنى المثل ومفهومه (في اعتبار إحدى خبرات الحياة ، التي تحدث كثيراً في أجيال متكررة ، ممثلة لكل الحالات المماثلة .فالمثل ليس تعبيراً لغوياً في شكل جملة تجريدية مصيبة، تنصب على كل حالة على سواء ؛ لأن هذه الصياغة الفكرية ، تخرج عن القدرة التجريدية للشعب البدائي ، فالتفكير الواضح للشعب وللشعراء يفوق في التأثير النفسي طريقة التعبير التجريدية بكثير)(١٧٢).

فالمثل – إذاً– لا يقل أهمية في الكلام عن الاستعارة والتشبيه ، من حيث التأثير في المتلقي ، كما يذهب إلى ذلك الإمام عبدالقاهر الجرجاني(١٧٣). ومن اللافت أن النابغة قد استثمر هذه الطاقة التعبيرية للمثل ، فكان له ولما يجري مجراه حضور جميل في الصور الشعرية ، التي تجلى فيها خوف الشاعر ومخاوفه وانعكاسات ذلك.

ومن تلك الأمثال وما يجري مجراها في شعره قوله: «ولا سبيل إلى عقل ولا قود»، و«ولا قرار على زأر من الأسد» ، و«تلك التي تستك منها المسامع»، و»ورود هموم لن يجدن مصادرا»، و»أصبح جَدُّ الناس يظلع عاثرا»، و«أي الرجال المهذب؟»، و«إن الليث منقبض» ، و»كأن صلاءهن جمر»، و«تبدو كواكبه والشمس طالعة»،«تستقي بأعجازها قبل استقاء الحناجر»، و» فإن مظنة الجهل الشباب»، و»حسبك أن تهاض بمحكمات»، و «لدى جرعاء ليس بها أنيس» ، و«وشيمة لا وان ولا واهن»، و»أنت لغيث الحمد أول رائد»، و«له بحر يقمِّصُ بالعَدوْي»، و«كذي العر يكوي غيره وهو راتع».(١٧٤)

هذه الأمثال وغيرها توزعت في عدد من النصوص لتشكل مظهراً من مظاهر بلاغة النابغة وشاعريته ، وقدرته على الإتيان بالمثير من التعبير. وإذا رجعنا إلى تلك الأمثال في سياقاتها وجدنا أن لكل مثل قصة، يأتي المثل في آخرها أو في ثناياها، مصوراً ومتضمناً جزءاً من تجربة الخوف ؛ لأن من طبيعة المثل الاختزال ، والإشارة إلى كثير من المضامين في أوجز عبارة . فهي فرادى ومجتمعه تجليات لانفعال لا يهدأ ولا ينقطع ، وتيار منبثق عن إحساس حاضر في النفس ، يجد الشاعر لذة

على القداح علامات فغلبوه من أجلها ، فأخذ يقلب القداح ليرى العلامات .

(١٦٩) للمزيد حول هذه القضية انظر : دراسة في البلاغة والشعر ، د.محمد محمد أبوموسى ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط١، ١٤١١هـ ، ص ١٣٦. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ٧٣وما بعدها . و:ص ١٣٢ وما بعدها.

(١٧٠) ديوان النابغة ، ص ٦٤ ،هامش ١٧.

(١٧١) خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي . شرح : عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال – بيروت ، ط١ ١٩٨٧م، جـ١ ، ص ١٨٦.

(١٧٢) الأمثال العربية القديمة ، رودلف زلهايم ، ترجمة :د. رمضان عبدالتواب ، مؤسسة الرسالة بيروت ، ط٤، ١٤٠٨هـ ، ص ٢٧.

(١٧٣) انظر : أسرار البلاغة ، ص ٢٥٨ وما بعدها.

(١٧٤) سأشير هنا إلى أرقام الصفحات على التوالي : ٢٠ ، ٢٦ ، ٣٤ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٢٧ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٥٢ . ويظلع : يعرج . منقبض : أي مجتمع متهيء للوثوب . تهاض : تخزى وتذل ، والهيض كسر بعد جبر . الجرعاء : أرض ذات رمل وطين . الشيمة : الطبيعة . الواني : الضعيف وكذلك الواهن . له بحر : أراد كثرة عطائه . العدولي : سفن كبار . يقمص : يرتفع بها ويقفز.

في التعبير كلما سنحت فرصة ، فيبث فيها شيئاً من تنهداته وآهاته، إنها صور لخوفه ومخاوفه وتخويفه، على توسلاته واستجداءاته.

والنابغة كغيره من الشعراء وجد في الأساطير والقصص الشعبية مادة صالحة للتعبير عن تجربته الشعرية بعامة ، وتجربته مع الخوف بخاصة ، فبنى على ذلك قوله(١٧٥):

احكُمْ كحكم فتاة الحي إذ نظرتْ
إلى حمامٍ شراع وارد الثَّمد
يَحفّه جانبَا نيقٍ وتتبعُه
مثل الزّجاجة لم تُكحل من الرَّمد
قالت:ألا ليتما هذا الحمامُ لنا
إلى حمامتنا ونصفه فقد

فحسَّبوه فألفوه كما حسبت
تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد

فكمَّلت مائةً فيها حمامتها
وأسرعتْ حِسبةً في ذلك العدد

وقوله(١٧٦):

لكلَّفْتني ذنبَ امريء وتركته
كذي العُرّ يُكوى غيره وهو راتعُ

وقوله(١٧٧):

وإنّي لألقى من ذوي الضِّغن منهمُ
وما أصبحت تشكو من الوجد ساهرهْ
كما لقيتْ ذاتُ الصَّفا من حليفها
وما انفكَّتِ الأمثالُ في الناس سائرهْ
فقالت له:أدعوكَ للعقل وافياً
ولا تغْشَيَنّي منك بالظُّلم بادرهْ
فواثقها بالله حين تراضيا
فكانت تَديهِ المالَ غِبًّا وظاهرهْ
فلما توفي العقل إلا أقلَّه
وجارتْ به نفسٌ عن الحق جائره
تذكَّر أنَّي يجعلُ الله جُنَّةً
فيُصبح ذا مالٍ ويقتُل واتره
فلما رأى أنْ ثَمَّرَ الله ماله
وأَثَّلَ موجوداً وسدَّ مفاقره
أكبَّ على فأسٍ يُحدُّ غرابها
مُذكَّرة من المعاول باتره
فقام لها مِنْ فوق جُحرٍ مُشيَّدٍ
ليقتلها أو تخطيء الكفَّ بادره
فلما وقاها الله ضربةَ فأسه
وللبر عين لا تُغمِّضُ ناظره
فقال : تعالي نجعلِ الله بيننا
على ما لنا أو تُنجزي لِيَ آخرهْ
فقالت: يَمين الله أفعْلُ إنني
رايتُك مَسْحوراً يَمينُك فاجرهْ
أبى لي قبرٌ لا يزالُ مُقابلي
وضربةُ فأسٍ فوق رأسي فاقرهْ

وقوله(١٧٨):

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ
من الرُّقْش في أنيابها السُّمُ ناقعُ
يُسَهَّدُ من ليل التِّمام سليمها
لحلي النِّساء في يديه قعاقع
تناذرها الراقون من سوء سَمِّها
تُطلِّقه طوراً وطوراً تُراجع

لقد وظف النابغة الموروث الثقافي فيما تقدم من شعر في التعبير عن تجربة الخوف في سياقين اثنين؛ أحدهما : المدح والاعتذار ، والآخر : العتاب. جاء الأول في قصيدته العينية المشهورة التي يمدح فيها النعمان بن المنذر، ويعتذر إليه . وجاء الآخر في قصيدة قالها معاتباً بني مرة على تحالفهم عليه وعلى قومه ، واجتماع

(١٧٥) ديوانه ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ . واحكم : كن حكيماً في أمرك . شراع : قاصدة إلى الماء . الثمد: الماء القليل . يحفه : يحيط به. النيق : الجبل . مثل الزجاجة : أي عينها صافية لم يصبها رمد . فقد: أي حسبي وكفاني.

(١٧٦) ديوانه ، ص ٣٧.

(١٧٧) ديوانه ، ص ١٥٤ .والضغن : الحقد والعداوة . ساهرة : امرأة سهرت لما بها من الوجد . الصفا: الحجارة. الحليف: المعاقد . ذات الصفا: الحية التي تتحدث عنها العرب . العقل : غرم الدية . الغب : أن تفعل شيئاً يوماً وتتركه يوماً . ظاهرة : كل يوم . جنة: سترة . الواتر : الذي عنده الوتر ، وهو طلب الدم . ثمره : كثره وأصلحه . أثل : كثر إبله . المفاقر : الفقر . غرائبها : طرفها وحدها . مذكرة : سيف ذو ذكرة . الباترة : القاطعة . يمين الله أفعل: يريد لا أفعل . المسحور : الذاهب العقل المخدوع. فاقرة : مؤثرة .

(١٧٨) ديوانه ، ص ٣٣. وتناذرها : أنذر بعضهم بعضا لأنها لا تجيب راقياً . تطلقه : تخفف عنه مرة ومرة تشتد عليه.

قومه عليه مع طلبه حوائجهم عند الملوك ، وما لحقه بسبب ذلك من الجور.

استلهم في هذين السياقين ما يأتي :

١. قصة فتاة الحي، التي قيل : إنها بنت الخُسّ ، وقيل المراد بها زرقاء اليمامة. وتتلخص القصة في أن تلك الفتاة كان لها قطاة واحدة ، ومر بها سرب من القطا ، فتمنت أن ذلك السرب لها ومعه نصفه ، ليكون لها مائة ، وكان عدده ستاً وستين ، وعندما وقع القطا في شبكة الصائد ، كان العدد كما قالت ، وبهذا تكون الفتاة قد أصابت ، ووضعت الأمر موضعه(١٧٩).

والنابغة حين يشير إلى هذه القصة ، فإنه يقصد التماس العفو من النعمان ، ويطلب منه أن يكون حكيماً مصيباً في الرأي ، وألا يقبل ممن سعى إليه بوشاية ، والالتماس في مقام الاعتذار لا يكون إلا نتيجة خوف أياً كان نوعه ، وإيراد الالتماس على هذا النحو يكون أكثر تأثيراً ، وأدعى إلى الاستماع والتأمل .

٢. ما يحكى من أن الإبل كانت إذا فشا فيها العر – وهو قروح تخرج بمشافر الإبل- أُخذ بعير صحيح وكوي بين أيدي الإبل بحيث تنظر إليه ، فتبرأ كلها(١٨٠). وفي هذا تصوير وإبداع لما آل إليه حال الشاعر حين يلقى ما يلقى دون جريرة اقترفها.

٣. قصة «ذات الصفا» ، أو قصة المثل (كيف أعاودك وهذا أثر فأسك؟)(١٨١)، وهذه القصة إذ تحكى على لسان حية كما يذكر الميداني(١٨٢) ، (والقصة ترمز كما يرمز مثلها إلى الضرر الذي يلحق بمن لا يفي بالعهد من عدم الثقة فيه ومن حرمانه الخير الذي قد يناله لو كان موثوقاً به)(١٨٣). استطاع الشاعر توظيفها في تصوير حاله أمام ما يلقى من الحساد وذوي الأضغان ، وخوفه مما يتربص به من غدر وخيانة من أناس كان وفياً معهم صادقاً في عهوده معهم.

(١٧٩) انظر :ديوانه ، ص ٢٣ ، ٢٤.

(١٨٠) مجمع الأمثال ، الميداني ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ١٩٧٨م ،جـ٣ ، ص ٤٩.

(١٨١) مجمع الأمثال ، الميداني ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ١٩٧٨م ،جـ٣ ، ص ٢٧.

(١٨٢) وقد أورد القصة كاملة في مجمع الأمثال جـ٣، ص ٢٧، ٢٨.

(١٨٣) الرمزية في الأدب العربي ، د. درويش الجندي ، نهضة مصر – القاهرة ، ص ١٧٨.

٤. ما يحكى من أن العرب كانوا إذا لدغ الرجل علقوا عليه الحلي سبعة أيام لتنفر عنه الحية التي لدغته(١٨٤) . وربما رجع ذلك إلى اعتقاد موغل في القدم ، مؤداه أن صليل الأجراس والحلي يطرد الأرواح الشريرة(١٨٥). وقد تمكن النابغة من اقتناص رمزية هذه الحكاية – أياً كانت مرجعيتها- ليصور ما يعتمل في نفسه من خوف ، وما يكتنفه من أسباب الهلاك والفناء ، في صورة ذلك اللديغ الذي يسهر ليله فزعاً لا يقر له قرار ، لضآلة الأمل في الشفاء ؛ بسبب ما دخله من سم فجرى في عروقه ، وهو سم قاتل لا يستجيب لفعل الرقاة. وهذا هو حاله مع النعمان ووعيده الذي لم يكن متوقعاً؛ لعدم ارتكاب الذنب الموجب له.

وهذا مظهر من مظاهر تجلي الخوف في شعر النابغة ، وفيه ما يدل دلالة واضحة على قدرة الشاعر على توظيف الموروث واستلهام معطياته في التعبير والتصوير بحرفية عالية، وعلى نحو متميز.

* * *

٥ – وفي الختام : لقد راهن البحث منذ البدء بمنهجه الوصفي ، على التعاطي مع شعرية الخوف وشاعرية النابغة الذبياني ، متوخياً من ذلك كله الوصول إلى مدى مصداقية ذلك الحكم النقدي القديم ، الذي ذهب فيه صاحبه إلى أن أشعر العرب النابغة إذا رهب ، مؤمناً بأن الشعر نشاط إبداعي في شكل لغوي ، وأنه لا يمكن إلا أن يكون تجربة إنسانية للمبدع؛ لأن كل شعر في الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه ، لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء ، ثم يجيئنا بالقصيدة فنقول :أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل ! وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد ، ويسهر الليل في تطويع معناه لنغمته ولفظه لما صاح البلبل ، ولا تدفق الينبوع . كما يقول العقاد(١٨٦).رحمه الله.

فكان من المتحتم على الباحث أن يدير عمله على

(١٨٤) ديوان النابغة ، ص ٣٣.

(١٨٥) المنتج الأسطوري في نقد الشعر الجاهلي ، د.عبدالفتاح محمد العقيلي ، مكتبة الزهراء – القاهرة ، ٢٠٠٩م ، ص ١٩٨.

(١٨٦) انظر : مطالعات في الكتب والحياة ، عباس محمود القعاد ، بيروت ، د.ت، ص ٤٤٤.

عدد من المحاور ؛ أهمها:

أولاً : الخوف بصفته ظاهرة نفسية ، والإبداع بصفته ظاهرة وتجربة إنسانية ، ومدى العلاقة بينهما.

ثانياً : المبدع «النابغة» وأبرز ملامح شخصيته وتجربته الشعرية .

ثالثاً: الإبداع الشعري وتشكلاته، وموضوعاته ، وبناءاته اللغوية والتصويرية ، وما فيها من مظاهر الخوف وتجلياته.

ويعتقد الباحث أنه قد اجتهد بالقدر الذي يمكن معه كسب ذلك الرهان ، حين بلغ البحث غايته، وشارف على نهايته ، وبانت واتضحت نتائجه التي يتلخص أبرزها في السطور الآتية:

١. انفعال الخوف ظاهرة نفسية فطرية ، يحتاج المرء إذا استثيرت عنده إلى ما يعيد إليه توازنه النفسي قولاً أو فعلاً.

٢. الإبداع اقتدار فني ومظهر نفسي ، عند فئة من الناس ، يتآزر في تكوينه ما هو فطري وما هو مكتسب ، ليتحول بذلك إلى سلوك فردي، يعبر فيه المبدع عن أفكاره واتجاهاته ومواقفه على نحو فني.

٣. العلاقة بين الإبداع والخوف وثيقة جداً، فالخوف من أبرز الحوافز التي تدفع المبدع إلى الإبداع الفني بعامة ، والقولي منه بخاصة.

٤. النابغة الذبياني مبدع موهوب بفطرته ، صقل موهبته بالخبرة والممارسة لفن الشعر ، واحتل في هذا المجال مكانة رفيعة . وكان من أبرز الانفعالات النفسية التي تعرض لها انفعال الخوف إلى الحد الذي فقد معه الأمن والأمان.

وتجربته مع الخوف التي ألقت بظلالها على نفسه وعلى إبداعه في آن معاً ، جاءته من حيث لا يحتسب ، فقد تمكن من أن يكون شاعر الملك النعمان بن المنذر ، ونديمه المفضل ، وهذا كان هدفاً من أهدافه ، وغاية يتمناها كل شاعر ؛ لما لها من دلالة على التفوق ، وعلى الشعور بالأمان الحسي والمعنوي ، وحين يكون الأمن والأمان يتبدد الخوف وينحسر . ولكن الأمر لمن يلبث كثيراً فتحول، ليصبح الآن مصدراً للخوف ، بل أشده.

وبهذا تكون الحياة النفسية للنابغة قد مرت بمرحلتين ؛ مرحلة الأمن المطلق ، ومرحلة الخوف المطلق ، ولنا أن نتصور الأولى على النحو التالي :

الآخر ← محب راض ← إيجابي اجتماعياً

الأنا ← آمن مطمئن ← إيجابي نفسياً.

الخوف ← كامن أو غير موجود ← سلبي غائب إبداعياً

أما في المرحلة اللاحقة فقد تحولت الأمور إلى :

الآخر ← غاضب متوعد ← سالب اجتماعياً.

الأنا ← هارب متشرد ← إيجابي نفسياً

الخوف ← متمكن ناشط ← إيجابي حاضر إبداعياً.

٥ – جاء أكثر شعر النابغة كشفاً لتجربة الخوف ومعاناته ، ومرآة تعكس ذاته وواقعه ، وذلك حين اتحد مع ذاته في مواجهة واقعه بنبرة شعرية تفيض رهبة ، ليكون الشعر هو الملجأ وطريقاً لخلاص النفس من شبح مطاردة الخوف ، فكان شعر القلق.

٦ – جاء شعر الخوف في سياقاته المختلفة من ديوان النابغة أكثر التصاقاً بالأبعاد النفسية والوجدانية ، على مستوى التركيب وعلى مستوى الصورة ، وقد اتضح من خلال الدراسة أن ذلك الشعر يتسم بعدد من الخصائص ؛ منها :

أ – البعد عن التقعر والإغراب في المفردات اللغوية.

ب – الدقة في التعبير ، والخلو من كل ما يمكن أن يكون ذا أثر سلبي على التركيب ؛ لذلك جاءت تراكيبه اللغوية واضحة ، سرعان ما تكشف عن معانيها ودلالالتها ، مع توافر كل مقومات الإبداع الشعري.

جـ . ثراء الخيال الشعري مما أتاح للصورة الفنية أن تكون أكثر ثراء ، وأكثر قابلية للخلود؛ لأنها مستمدة من المحيط الثقافي والموروث الحضاري ، ومن معطيات الحياة.

د – وحدة الموقف النفسي ، ليس على مستوى النص الواحد وحسب ، وإنما على مستوى مجمل النصوص التي تعاطت مع الخوف مباشرة ، حتى النصوص التي

جاءت وفق تقاليد القصيدة العربية في ذلك العصر ، من حيث المطلع ، فإن تلك المطالع لا تنفك عن الشعور بالخوف.

٧ – كان انفعال الخوف سبباً مهماً ومباشراً في تفجير طاقات إبداعية كانت كامنة عند النابغة الذبياني، وهو بوعي أو بلا وعي استثمرها فيما أبدع من شعر ، يمكن وصفه – بلا تردد – بالصدق الفني.

وإذا كان سر تميز الشاعر بإبداعه غامضاً منذ أقدم العصور ، وكانت مقدرته على الإبداع والابتكار وخصوصيته بذلك دافعاً لمحاولة تفسيرها . وإذا كان الشاعر ينفعل للإبداع ويعاني ، معتداً بنفسه ، حريصاً على الإتقان في عمله ، وعلى أن يكون ما أبدعه يحظى بإعجاب الناس، وكان ذا نوعية خاصة بموهبته وذكائه وانفعاله ، ومنطقه الخاص في تناول الحياة ، فإن ذلك لا يتجلى إلا في إنتاجه ؛ لأن طبيعة الخلق والإبداع أنه معاناة يستلذها المبدع. ولن يدرك أبعاد ذلك كله إلا من جانب المتلقين إذا استقبلوا إنتاجه استقبالاً حسناً على أساس المشاركة الوجدانية بين الطرفين ، وذلك هو ما يرضي المبدع المعتد بنفسه ، فيحقق له جانباً من المتعة يضاف إلى متعة المعاناة ، كما يحقق المتعة عند المتلقين ، نتيجة استثارته لمشاعر لديهم ، مماثلة لما اضطربت بها نفس المبدع عندما عانى التجربة التي أبدع صياغتها والتعبير عنها(١٨٧).

وإذا كان من أهم الزوايا التي يعتد بها النقاد في عملية تقييم الشاعر وشعره(١٨٨)، هو ما يتصف به الإنتاج من الألفة بين مضامين ذلك الإنتاج وبين المتلقين ، ليجدوا أنفسهم فيه ، والقدرة على الاستمرارية والسيرورة ، وما بذل فيه من صنعة ، والإفادة من خبرات الآخرين ، دون ظهور ذلك على نحو مباشر مكشوف ، وتكامل إنتاج الشاعر وانطباع أعماله بطابعه الشخصي ، في اتساق وانسجام ، بالاضافة إلى الصدق الفني في التعبير عن التجربة أو التجارب الشعورية.

إذا كان ذلك ، وكان مما لا تخطئه في تجربة النابغة الشعرية ، اتضح أن النقاد العرب قديماً قد كانوا على وعي تام بتلك العلاقة التي تربط بين المبدع وإبداعه ، وأنهم قد أدركوا ما في الشعر الذي أنتجه تحت تأثير انفعال الخوف من خصائص فنية وأبعاد جمالية ، تتحقق بها شروط الشعرية المتميزة، مما جعل هذا الشعر أفضل من غيره ، وهو حكم نقدي ثبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أو التردد صوابه ؛ ليظل النابغة «أشعر العرب إذا رهب» .

وأخيراً:الحمد لله الذي وفّق ، ويسّر ، وأعان له الحمد في الأولى وفي الآخرة ، نعم المولى ونعم النصير

* * *

قائمة المراجع

[١] الإبداع، عابد خزندار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م .

[٢] إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، د.محمد العبد، مكتبة الآداب – القاهرة، ط ٢،١٤٢٨هـ.

[٣] الإبداع العام والخاص، ترجمة : غسان عبدالحي أبوفخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ضمن سلسلة عالم المعرفة، جمادى الأولى، ١٤١٠هـ.

[٤] الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي- أصوله وقضاياه، د.سعد أبو الرضا، مكتبة المعارف، الرياض ط١، ١٤٠١هـ.

[٥] أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر، دار المدني بجده، ط١، ١٤١٢هـ.

[٦] الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبدالحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ.

[٧] أصول علم النفس، د. أحمد عزت راجح، دار القلم – بيروت.

[٨] الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين – بيروت، ط٦، ١٩٨٠م .

[٩] الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، وزارة الثقافة

(١٨٧) انظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي وقضاياه ، ص ٤٣ وما بعدها.

(١٨٨) انظر: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، ص ١٢٥، ١٢٦.

والإرشاد القومي – مصر، مصور عن طبعة دار الكتب.

[١٠] الأمثال العربية القديمة، رودلف زلهايم، ترجمة: د. رمضان عبدالتواب، مؤسسة الرسالة بيروت، ط٤، ١٤٠٨هـ .

[١١] الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق : محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة، ط٢ .

[١٢] تحليل الخطاب الشعري، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

[١٣] التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط١، ١٩٧٠م.

[١٤] التعريف في البلاغة العربية، أطروحة ماجستير محفوظة بجامعة أم القرى، إعداد : حامد صالح الربيعي.

[١٥] التفسير النفسي للأدب، د.عزالدين إسماعيل، مكتبة غريب – القاهرة، ط٤ .

[١٦] جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبوديب، دار العلم للملايين – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م .

[١٧] جمهرة أشعار العرب، أبوزيد القرشي، حققه وضبطه : على محمد البجاوي، دار نهضة مصر – القاهرة، ط١.

[١٨] الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني، ابتسام أحمد حمدان، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق، ط١، ١٩٩٢م .

[١٩] الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة د.مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة.

[٢٠] خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي. شرح : عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال – بيروت، ط١ ١٩٨٧م .

[٢١] الخوف، و.ج.ماكبريد، ترجمة : د. سيد محمد غنيم، دار الفكر العربي – مصر .

[٢٢] دائرة المعارف السيكولوجية، عرض وتلخيص: لويس الحاج، المجلد الثاني، دار صادر – بيروت .

[٢٣] ٢٣. دراسة في البلاغة والشعر، د.محمد محمد أبوموسى، مكتبة وهبة – القاهرة، ط١، ١٤١١هـ.

[٢٤] دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر، مكتبة المعارف – الرياض، ط٥، ١٤٢٤هـ .

[٢٥] دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م .

[٢٦] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف – مصر، ط٢.

[٢٧] ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق : د. حنا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي – بيروت، ط١، ١٤١١هـ .

[٢٨] الرمزية في الأدب العربي، د. درويش الجندي، نهضة مصر – القاهرة .

[٢٩] السياق والنص الشعري من البنية إلى الدلالة، على آيت أوشان، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط١، ١٤٢١هـ .

[٣٠] سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف مخائيل أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

[٣١] الشاعر والتجربة، حسن نجمي، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م .

[٣٢] شجاعة الإبداع، روللو ماي، ترجمة : فؤاد كامل، دار سعاد الصباح – الكويت، ط١، ١٩٩٢م.

[٣٣] الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح : أحمد شاكر، ط٣، ١٩٧٧م .

[٣٤] شعراء النصرانية في الجاهلية، الأب لويس شيخو، مكتبة الآداب ومطبعتها – القاهرة .

[٣٥] شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام – قصيدة الظعائن نموذجاً، د. حسن البنا عزالدين، دار المفردات – الرياض، ط٢، ١٤١٨هـ .

[٣٦] الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٠١هـ.

[٣٧] الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د.نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى –

عمَّان، ١٩٧٦م.
[٣٨] طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه : محمود شاكر، مطبعة المدني – القاهرة .
[٣٩] العصر الجاهلي، د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٨، ١٩٧٧م .
[٤٠] علم النفس التربوي، د. أحمد زكي صالح، مكتبة النهضة المصرية، ط١١، ١٩٧٩م
[٤١] علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م .
[٤٢] علم النفس ومشكلات الفرد، د. عبدالرحمن محمد عيسوي، منشأة المعارف – الاسكندرية .
[٤٣] علم نفس الإبداع، د. شاكر عبدالحميد، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٩٥م.
[٤٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل – بيروت،ط٤، ١٩٧٢م .
[٤٥] العملية الإبداعية عند عبدالقاهر الجرجاني، د.عبدالحميد القط، بحث منشور ضمن مواد الموسم الثقافي لكلية اللغة العربية – جامعة أم القرى، عام ١٤١٨هـ .
[٤٦] في معنى القراءة – قراءات في تلقي النصوص، الطَّائع الحداوي، دار الثقافة – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.
[٤٧] ٤٧. قضايا الإبداع الفني، د. حسين جمعه، دار الآداب – بيروت، ط١، ١٩٨٣م .
[٤٨] لسان العرب، ابن منظور، تحقيق : عبدالله علي الكبير وآخرين، دار المعارف بمصر،"رهب" .
[٤٩] مجلة كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، العدد(٢٢)، شعبان ١٤١٨هـ .
[٥٠] مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٧٨م .
[٥١] مدخل علم النفس، لندال . دافيدوف، ترجمة:د.سيد الطواب وآخرين، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ط٣.
[٥٢] المرايا المقعرة، عبدالعزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢، ١٩٧٨م .
[٥٣] مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، بيروت .
[٥٤] مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، د.محمد طه عصر، عالم الكتب – القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ .
[٥٥] مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، د. حسن مسكين، مؤسسة الرحاب الحديثة – بيروت، ط١، ٢٠١٠ م .
[٥٦] المنهج الأسطوري في نقد الشعر الجاهلي، د.عبدالفتاح محمد العقيلي، مكتبة الزهراء – القاهرة، ٢٠٠٩م .
[٥٧] النص وإشكالية المعنى، عبدالله محمد العضيبي، الدار العربية للعلوم – بيروت، ط١، ١٤٣٠هـ .
[٥٨] نظرية الأدب، أوستن وراين، ورينيه ويليك، ترجمة : محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق .
[٥٩] النظرية الرومانتيكية – سيرة أدبية، ترجمة : د.عبدالحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١م .
[٦٠] نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، د.حسين خمري، الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت، ط١، ١٤٢٨هـ .
[٦١] النقد الأدبي الحديث – بداياته وتطوراته، د. حلمي محمد القاعود، دار النشر الدولي – الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ .
[٦٢] الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي على الجرجاني، تحقيق :محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي: دار القلم بيروت.

Al–Dhobiani is Described As the Best Arabic Poet in the Case of Fearfulness

H. S. Al-Rubaie

Associate professor of literary criticism and rhetoricUmm Al Qura University

Abstract

This research aims to investigate about the validity of an old critical judgment which is about the preference of four Arabic pre-Islamic era poets in specific uses of poetry and psychological situations. Al-Nabigha Al-Dhobiani, how is one of these four poets, is the subject of this research. Al-Dhobiani is described as the best Arabic poet in the case of fearfulness. He is considered in the fields of psychology and literary creativity. The research uses the features of his personality and poems reaching his feeling and the techniques of fearfulness in his poems. The method of this research is the deep reading in his poetical experience through a number of points. The most important point is the aspect of fearfulness with its contexts and implications besides to its appearances in the level of vocabulary, sentence format and image. The research is founded on scientific basis and practicing critical methodical approaches.

Keywords: Fear - Creativity - Al-Nabigha - Al-Dhobiani - Pre-Islamic Era - I Feel the Arabs

Email: hsrabie@uqu.edu.sa