رمزية المرأة في الشعر العربي بين الواقع والمثال: قراءة نقدية في أربعة نصوص شعرية

دكتورة/ سمر كمال السقا

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة الجوف

ملخص البحث:

الكلمات المفتاحية: التفسير الأسطوري للشعر- النماذج العليا- المتخيل الشعري- المرأة/المثال

تحاول هذه الدراسة التثبت من صحة عدد من الفرضيات تطرحها الباحثة للدرس النقديّ، وعلى رأسها أنه على مدار قرون متتابعة، لا يبدو أن الشاعر العربي قد تخلص تمامًا من رواسبه القديمة المتمثلة في استحضار صورة المرأة المعبودة (العزى/ الزهرة/ أفروديتي) ذات الطابع الأوليّ الوثني، بملامحها المتعارف عليها، عند قيامه بالتشبيب والتغزل في محاسن محبوبته، وكيف أن العقل الجمعيّ الذي حوى النماذج العليا (**Archetypes**) بما تتسم به من الذائقة الجمالية على مدار كل العصور السابقة واللاحقة لم يستطع التخلص من استدعاء هذه الأوصاف والسمات التي تكاد تكون نمطًا واحدًا ثابتًا للجمال والحسن، برغم ما أصاب القصيدة العربية على مدار قرون متتابعة من تحولات وتبدلات في المظهر والجوهر، وأن هذا النمط الجمالي ظل هو السائد المهيمن على مختلف العصور.

كما تحاول الباحثة أيضًا إثبات أن المتخيل الشعري الجمالي لصورة محبوبة الشاعر العربي (قديمًا وحديثًا) لم يخرج عن نطاق بعينه، ووفق قيم جمالية وتصويرية تكاد تشكّل "نمطًا" واحدًا متّبعًا، على الرغم من تبدل الأزمنة، وتطور الذائقة الشعرية وتجدد بناء القصيدة على مختلف العصور، وأنه على الرغم من قيام الشعراء باستخدام صورة المرأة / المثال تلك (التي تكاد تكون نمطية)، فإنهم لم يعبروا بها عن قضية واحدة بعينها؛ بل جاء تعبيرهم من خلال استخدامها وتوظيفها عن قضايا عديدة مختلفة، بعضها ذاتيّ أو وجودي، والآخر: موضوعي، وأن إعادة تشكيل الصورة الشعرية لمتخيل المحبوبة السردي في القصيدة العربية إنما جاء استجابة لمعطيات عصر كل شاعر، ووفق ثقافته ووعيه الخاص، وأنه على الرغم من بروز نمطية صورة المحبوبة فإن الأدوات التعبيرية والتصويرية التي صاحبت تشكيل هذه الصورة لدى كل شاعر جاءت مختلفة ومتباينة، وتم التعبير بها عن قضايا مختلفة.

Symbolism of women in Arabic poetry between reality and ideal: Critical reading in four poems

Samar Kamal EL-Saqqa

Assistant Professor at the Faculty of Arts, Al-Jouf University

ABSTRACT

This study tries to verify the validity of a number of hypotheses put forward by the researcher for the critical study, chiefly that over the course of several successive centuries, the Arab poet does not seem to have completely rid itself of his ancient deposits of evoking the image of the deified woman (al-Uzah / Zahra / Aphrodite) of the initial pagan character. With its recognizable features, when he reincarnated and flirted with the merits of his beloved, and how the collective mind that contained the archetypes with its aesthetic taste throughout all the previous and subsequent eras was unable to get rid of these descriptions and features that are almost one fixed pattern Of beauty and beauty, despite what evolution to the Arabic poem over the course of successive centuries of transformations and changes in appearance and essence, and that this aesthetic pattern remained the dominant one over all eras.

And that although the poets used this image of the woman / example (which is almost stereotyped), they did not express with it a single issue; Rather, their expression came through their use and employment on many different issues, some of them subjective or existential, and the other: objective, and that the re-formation of the poetic image of the narrative beloved imagination in the Arabic poem came in response to the data of each poet's age, according to his own culture and awareness, and despite the emergence of The stereotype of the beloved image, the expressive and graphic tools that accompanied the formation of this image for each poet were different and varied, and different issues were expressed with them.

Keywords: The mythical interpretation of poetry - archetypes - poetic imagination - woman / ideal

-١-

أغرم الشاعر العربي على مدى العصور المتوالية بالكتابة في غرض (التشبيب)؛ وقلّ من الشعراء المبرّزين من لم يكتب فيه؛ والتشبيب كما هو متعارف عليه التغزّل في محاسن النساء، ويرى "ابن قتيبة ت٢٧٦هـ أن التشبيب "قريب إلى النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فيه في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلال أو حرام"([1])، ويذكر "الحصري القيرواني ت ٤٨٨ه" أنك "إن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رشيقًا، والمعنى رقيقًا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق"([2])، ويحدد "أبو هلال العسكريّ ت ٣٩٥هـ" صفات التشبيب فيرى أنه " ينبغي أن يكون التشبيب دالاً على شدة الصبابة، وإفراط الوجد، والتهالك في الصبوة، ويكون بريًا من دلائل الخشونة والجلادة، وإمارات الإباء والعزة"([3])، حيث اختلطت في كل النصوص الشعرية أو أغلبها القائمة على التشبيب أو التغزل في المحبوبة صورة الواقع بالخيال، وتحولت المحبوبة من المرأة/ الواقع إلى المرأة/ المثال، وهو الأمر الذي انتبه إليه وتحدث فيه باستفاضة الدكتور "علي البطل" في أحد فصول كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها"؛ حيث بيّن احتفاء الشاعر العربيّ القديم بالمحبوبة؛ فأعاد تشكيل صفاتها وملامحها وفق صورة الإلهة المعبودة كاملة الأوصاف لديه وهي (اللات/ الشمس) المنطبعة في مخيلته وذاكرته؛ وتحولت القصيدة عنده إلى ما يشبه الطقس الدينيّ، وباتت ممارسة الحب والدخول فيه شعيرة دينيّة لها طقوسها الخاصة؛ وأغلب الظن أن الشاعر القديم لم يكن يربط بين محبوبته والإلهة (اللات) الشمس، بل بين صورة محبوبته والإلهة (العزى) التي تؤكد المصادر الميثولوجية (الأسطورية) والتاريخية أنها كانت تمثل كوكب الصباح (كوكب الزُهَرة)، وقد عبدت من قبل قبائل "بني سليم" و"غطفان" و"جشم"، ومن المعتقد أنها نفس الإلهة (أفروديتي) عند الرومان. وكانت العُزّى أعظم الأصنام التي عبدتها قريش قبل الإسلام.

([1]) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م، ص ٧٥

([2]) الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمار الألباب، مفصّل ومضبوط ومشروح بقلم الدكتور زكي مبارك، وحققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، دار الجيل، الطبعة الخامسة، بيروت/ لبنان ١٩٩٩م، ص ١٥٢.

([3]) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، علق حواشيه وضبط كل نصه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان (د- ت) ، ص ١٠٥.

ويرى الدكتور "إبراهيم عبد الرحمن" أنه "على الرغم من قلة الأخبار التي بين أيدينا عن كوكب "الزهرة" وغموضها أحياناً، فإن في هذا القليل ما يدلّ على شيئين: الأول، أن الزهرة كانت لدى عبّادها في مختلف الديانات الوثنية رمزًا على العشق والشهوة والإغواء، ومن ثم فقد ارتبطت عبادتها بهذا الجانب العاطفيّ الذي جعل منها "أفروديتي" اليونان، و"فينوس" الرومان، و"عشتروت" الفينيقيين، و"تينا" السومريين"([1]).

أما عن كيفية انتقال عبادة "الزُهَرة" إلى العرب من الشعوب المجاورة، فيذكر "محمود سليم الحوت" نقلاً عن "نلينو" و"ولهوزن" " أن بعض العرب المجاورين للشام والعراق كانوا يعبدونها عند ظهورها، وكانوا يسمونها إذ ذاك العزى"([2]).

وقد عرفت هذه المعبودة بأسماء شتى، فقد "سماها الهنود "مايا" وبهافاني، والفرس ميترا، والفينيقيون عشتروت، والأشوريون أنايتيس، واليونان [أفروديتي] والرومان فينوس، واصطلح العرب على تسميتها بالزُهَرة، وفي القبطية بادخت، ولها أسماء أخرى عديدة تختلف باختلاف الأمم التي عرفتها"([3]).

وكانت "الزُهَرة في الميثولوجيا من أشهر المعبودات وأقدمها لأنها إلهة الجمال والحب، وكانت عبادتها قائمة باستباحة المنكرات وارتكاب القبائح الناشئة عن روح العشق في الطبيعة البشرية. ولذلك قد اشتهرت بعبادتها وانتشرت في أقطار الأرض وشاعت بين الأمم القديمة كل الشيوع، وكانت كل الأمم تقيم لها المعابد وتنحت لها التماثيل لا سيما الرومان والرومان"([4]).

ويورد البستاني مقولة "إيسيودوس" عن ولادتها وخلقها "أنها تولدت من زبد البحر والدم الذي جرى من قطع أعضاء كيلوس التناسلية، وأصل هذا الرأي مبني على ما في الطبيعة البشرية من الميل إلى الأمور الشهوانية وحب اللذات والملاهي ونحو ذلك، ولذلك قالوا إنها ولدت بالقرب من صخور جزيرة كيثيرة ([5])، وظهرت هناك ببهاء وأبهة الجمال الفائق واقفة على صدفة كبيرة يحملها اثنان من التريتونة والزهور نابتة تحت أقدامها"([6]).

([1]) إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م، ص ١٣٠.

([2]) محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٥٥م، ص ٨٧.

([3]) المرجع السابق، ص ٨٨.

([4]) بطرس البستاني: دائرة المعارف، المجلد التاسع (من روسو إلى سليك) ، المطبعة الأدبية، بيروت ١٨٨٧م، ص ٢٨٥.

([5]) **كثيرا** kythera : شاطئ في قبرص.

([6]) بطرس البستاني: دائرة المعارف، المجلد التاسع ، ص ٢٨٦.

وقد تعددت الأخبار حول الزُهَرة غير أن أكثر ما يهمنا من أخبارها في هذا المقام هو "ما كان يضفيه عليها عبّادها من عرب الشمال، من معاني البياض والحسن والبهجة، فقد دعاها المنجمون بـــ "السعد الأصفر"، لأنها في السعادة دون "المشترى"، وأضافوا إليها صفات الطرب والسرور واللهو، كما اعتقدوا في أن النظر إليها يجلب الفرح ويخفف عن الناظر، أحيانًا، تباريح العشق إذا كان محبًا" ([1]).

وواضح أن طقوس الاحتفاء بالزُهَرة أو العزّى كان الغرض منها بالأساس تكريس فكرة الخصب، وامتداد السلالة البشرية واستخلاف الأرض، ومثّل الشغف بالجسد نوعًا من التلذذ الذي ربما لا يعود لما يسمى بـــ (الإيروتيكية)([2])؛ بقدر ما أنه يمثل نوعًا من الاحتفاء بالجسد المقدس/ المثال؛ حيث تتجلى المحبوبة في صورة المرأة المثال ويصيران شيئًا واحدًا مكتملاً؛ ويصبح الدخول إلى عالم المحبوبة بمثابة الدخول إلى ملكوت المثال/ المقدس لإلهة الحب والتناسل، وبهذا التداخل بدا الشاعر العربي على مر العصور لا يستشعر أي غضاضة في أن يتجاوز المألوف ويمضي إلى الوصف غير المعتاد أو المباح للمرأة مع ذكر مفاتنها (وبالأخص مناطق الخصب عندها)، وهو الأمر الذي يبدو غير معتاد في الثقافة العربية القديمة، غير أن الشاعر وجمهور متلقيه وفق الثقافة العامة للمجتمع كانا يتفقان على الاستمتاع بهذا النهج الذي بدا نمطًا مقدسًا، والشاعر يدرك أنه يمارس طقسًا شعائريًا أكثر مما هو يتلذذ بممارسة لذة حسية وقتية.

-٢-

وتحاول هذه الدراسة التثبت من صحة عدد من الفرضيات تطرحها الباحثة للدرس النقديّ، وعلى رأسها أنه على مدار قرون متتابعة، لا يبدو أن الشاعر العربي قد تخلص تمامًا من هذه الرواسب القديمة المتمثلة في استحضار صورة المرأة المعبودة (العزى/ الزهرة/ أفروديتي) ذات الطابع الأوليّ الوثني، بملامحها المتعارف عليها، عند قيامه بالتشبيب والتغزل في محاسن محبوبته، وكيف أن العقل الجمعيّ الذي حوى النماذج العليا (**Archetypes**) بما تتسم به من الذائقة الجمالية على مدار كل العصور

([1]) إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص ١٣٠.

([2]) **الإيروتيكية:** تنسب إلى إيروس Eros في الميثولوجيا الإغريقيّةِ وهو إلهُ الحُبِّ والرَغبةِ والجنس والخصب والسّعادة، كانَ ملازمًا لأفروديت أمّه، وراصدًا لتجلّياتِ الجنسِ عبْرَ الحضاراتِ البشريّة، فصُوّرَ في هيئة أعمى لا يرى عيوبَ المعشوق، أو بجناحيْن في زرقةِ السّماء، أو عازفًا على قيثارة، أو كما ظهرَ في الفنِّ القبطيِّ ممتطيًا ظهْرَ دولفين. وكلمةُ إيروتيك Erotic مشتقّةٌ مِن الكلمةُ Eros؛ أي جنسيّ وشهوانيّ، ويُماثلُهُ في الميثولوجيا الرّومانيّة كيوبيد Cupid، والمحاورُ الّتي تدورُ في فلكِها الإيروسيّةُ هي: الرّغبةُ الجنسيّةُ العارمةُ والجامحة، والجسدُ والانتشاءُ.

السابقة واللاحقة لم يستطع التخلص من استدعاء هذه الأوصاف والسمات التي تكاد تكون نمطًا واحدًا ثابتًا للجمال والحسن، برغم ما أصاب القصيدة العربية على مدار قرون متتابعة من تحولات وتبدلات في المظهر والجوهر، وما اكتسبته المرأة العربية من حقوق – على مدار سنوات طويلة– أدت إلى تغيير صورتها القديمة، فأصبح بإمكانها الخروج للشارع، وامتهان الوظائف، ومشاركة الرجل في بناء المجتمع الجديد في كل مناحي الحياة، مما أتاح لها مساحة من الاحتكاك والتفاعل أكثر، وهذه الأوصاف القديمة النمطية التي يستحضرها الشاعر عادة ما تكسب قصائده طابعًا خاصًا؛ يراه بعض النقاد استحضارًا للطقوس الأسطورية القديمة التي كانت تحتم عليه فنيًا عند مروره على عتبة نصه الشعري في صوره المتعددة (التي لم تخرج غالبًا عن البكاء على الأطلال الدارسة واستحضار صورة المحبوبة الظاعنة والرحلة سواء لها أو إليها، والتشبيب بهذه المحبوبة ذات الصفات التي يمتزج فيها الواقع بالأسطورة في إطار ما يسمى بـ (التاريخسطورة **legend myth**)([1])، واستحضار أوصاف بعينها لمحبوبته، وأن هذه الممارسة التصويرية إنما هي بقايا عقيدة تعبّدية، انتهت منذ عهد بعيد وبقيت رواسبها متأصلة في بناء القصيدة العربية لا تنفصل عنها، ولا نغالي إذا قلنا إنه حتى في العصر الحديث وعلى الرغم من كل التحولات التي رسختها الثقافة الإسلامية منذ القرون الأولى فإنها لم تستطع أن تمحو تمامًا من ذهن الشاعر العربي هذه الرواسب الأسطورية، وستثبت الباحثة صدق ما تذهب إليه من خلال تحليلها لعدد من النصوص القديمة والحديثة على السواء، فالشاعر العربي لم يتخلَ قط عن حلمه الدائم في تحقيق الوصال مع محبوبته بالغة الجمال والحسن، وبالغة الدلال والعفة، استنادًا لما يسمى منهج "التفسير الأسطوري للشعر القديم"، حيث " أصبح التفسير الأسطوريّ للشعر شغل أغلب الدارسين الشاغل، وإن لم يمنع ذلك – وهي تشعر دائمًا بحاجة إلى تفسير الآداب مدرسيًا– من أن تهاجم هذا الاتجاه، بل ترفضه كل الرفض، تمامًا كما ترفض البنائية، حتى ولو اكتفت بزي السيميولوجية **Semiology** تظهر به

([1]) يُفترض أن الأسطورة لها أساس ما في الحقائق التاريخية وتميل إلى ذكر أشخاص أو أحداث حقيقية، غير أنه تتحول الحقيقة التاريخية إلى أسطورة عندما يتم المبالغة في الحقيقة لدرجة أن الأشخاص الحقيقيين أو الأحداث يتخذون صفة "أكبر من الحياة"، وفي المقابل ، فإن الأسطورة تمثل نوعًا من رواية القصص الرمزية التي لم تكن مبنية قط على الحقائق. وقد سعت الأساطير وعلى مر العصور إلى محاولة تقديم تفسير أو شرح للمفاهيم الصعبة التي واجهت العقل الإنساني مثل نشأة الكون والفصول الأربعة وغيرها، وذلك من خلال استخدامها لعناصر القصة الشائعة، كالتجسيد والرموز. وحول هذا النوع من الأساطير الذي يمتزج بالتاريخ انظر: أحمد كمال زكي: الأساطير: المكتبة الثقافية، العدد ١٧٠، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧م، ص٦.

في اهتمامات رمزية ذات طبيعة خاصة، أي طبيعة خاصة، أي طبيعة تفرقها عن الرمزية الأدبية **Symbolism** بوجه عام"([1]).

ويعدّ الدكتور " نصرت عبد الرحمن" في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأدبي الحديث) أول من أسس للنقد الأسطوري في العالم العربيّ سنة ١٩٧٦م حيث استقى منهجه من نظرية نقدية غربية لا قِبَل للعرب المحدثين بها" ([2])، ثم تعاقب على استخدام المنهج نفسه من اعتنوا بالبحث في أصول المنهج ونشأته عند الغربيين وبالتحديد على يد "نورثروب فراي (**Herman Northrop Frye**) (١٩١٢-١٩٩١م)"([3]) مؤسس النقد الأسطوري وصاحب كتاب (نظرية الأساطير في النقد الأدبي)([4])، ويخلص الدكتور نصرت عبد الرحمن إلى أنه " لو قدر لحادث انتصار أو هزيمة أن يقع اليوم لحلله الناس دون إدخال قوة غيبية، أما في الجاهلية فهو حدث يرتد على النفس وإلى الآلهة، وهذا يعني أن الفكر الجاهلي الذي هو عبارة عن حد يقف في طرفه الإنسان، ويقف في الطرف الآخر عالم الأعيان، ويختلف عن مثلث الفكر الجاهلي الذي لا يكتفي بالذات والموضوع بل يضيف الآلهة، وعلى هذا الأساس تكون الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية مكونة من ثلاث علاقات أو مواقف هي:

١- علاقة الذات بالآلهة.

٢- علاقة الآلهة بالموضوع.

٣- علاقة الذات بالموضوع.

ولا يشترط أن تتوافق علاقة الذات بالموضوع مع علاقة الآلهة بالموضوع؛ لأن الشاعر الجاهلي كثيرًا ما يعتدّ بنفسه ويتحدى كل شيء"([5]).

([1]) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م، ص ١١٥.

([2]) انظر: المثنى مد الله العساسفة وآخرون: المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمن (دراسة نقدية) ، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٩، العدد ٣، الأردن ٢٠١٢م، ص ٥٨٥.

([3]) نورثروب فراي: ناقد كندي ولد في شيربروك بولاية كويبك الكندية عام ١٩١٢م وتوفي بمدينة تورونتو من مقاطعة أونتاريو بكندا عام ١٩٩١م. اشتهر بدراساته المتعددة لعدد كبير من عصور وشخصيات ونصوص الأدب المكتوب باللغة الإنجليزية. تلقى تعليمه الجامعي في جامعة تورونتو وكلية إيمانويل بمدينة تورونتو الكندية وجامعة أكسفورد البريطانية. ثم قام بالتدريس في كلية فكتوريا بكندا منذ عام ١٩٣٩م.

([4]) حول مفهوم المنهج الأسطوري انظر بالتفصيل: الربعي بن سلامة: المنهج الأسطوري بين النظرية والتطبيق، مجلة الآداب، علمية متخصصة محكمة سنوية، تصدر عن قسم الآداب واللغة العربية بجامعة الأخوة – منتوري- قسنطينة/الجزائر، العدد ١٤، جوان ٢٠١٤م، الصفحات من (١٠-٤٧). وكذلك انظر: ميجان الرويلي وسعد الغامدي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء/ بيروت ٢٠٠٢م، الصفحات ممن (٣٣٧-٣٣٩).

([5]) انظر: نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأقصى، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى ١٩٧٦م، الصفحات من (١٩٨-٢٠٤).

-٣-

ستنحصر فروض هذا البحث في خمسة فروض رئيسة هي:

١- أن المتخيل الشعري الجمالي لصورة محبوبة الشاعر العربي لم يخرج عن نطاق بعينه، ووفق قيم جمالية وتصويرية تكاد تشكّل "نمطًا" واحدًا متّبعًا، على الرغم من تبدل الأزمنة، وتطور الذائقة الشعرية وتجدد بناء القصيدة على مختلف العصور.

٢- أنه على الرغم من قيام الشعراء باستخدام صورة المرأة / المثال تلك (التي تكاد تكون نمطية)، فإنهم لم يعبروا بها عن قضية واحدة بعينها؛ بل جاء تعبيرهم من خلال استخدامها وتوظيفها عن قضايا عديدة مختلفة، بعضها ذاتيّ أو وجودي، والآخر وهو القليل: موضوعي، استنادًا إلى الانشغالات التي اختص بها كل منهم.

٣- أن إعادة تشكيل الصورة الشعرية لمتخيل المحبوبة السردي إنما جاء استجابة لمعطيات عصر كل شاعر، ووفق ثقافته ووعيه الخاص بعصره ومجتمعه.

٤- أنه على الرغم من بروز نمطية صورة المحبوبة فإن الأدوات التعبيرية والتصويرية التي صاحبت تشكيل هذه الصورة لدى كل شاعر جاءت مختلفة ومتباينة.

٥- أن مجال التفسير الأسطوري للشعر لا يقف فحسب عند شعر الأقدمين من شعراء عصر ما قبل الإسلام، بل هو حقل خصب ممتدّ لشعر العصر الحديث، وهو ما يدفعنا للتأكيد على أن المخيلة الإبداعية للشاعر العربي ما تزال تراوح هواجسها الأولى وأفكارها البدائية، وأنه ما يزال الشاعر/ الإنسان ينزع للصورة المثلى التي تشكلت في مخيلته ووعيه من خلال إبداعات تراثه الشعري، وأنه لم يستطع – رغم كل التحولات التي خاضها– أن يتخلى عن هذا الموروث الشعري الذي ما يزال يتفاعل معه، ويستوحيه ويغترف من مائه النمير، ويعزف على أوتاره أشجى ألحانه وأعذب إيقاعاته، ويعبر به عن قضاياه وهموم وجوده.

-٤-

أما عن المنهج الذي رأته الباحثة صالحًا لمعالجة هذه الفرضيات في إطاره، فهو منهج قائم على شقين: أولهما بحكم طبيعة الموضوع، فلا بد من استخدام معطيات **(المنهج الأسطوري)** في تفسير النص الشعري، ويقصد بالمنهج الأسطوري: ذلك النوع من المناهج البحثية النّقدية الذي تعود أصوله إلى علم الأديان والأساطير والحفريات وعلم الآثار والتحليل النفسي، ويرتبط مفهومُه بالتراث الإنسانيّ القديم، وما احتواه ذلك التراث من نماذج وأنماط وطقوس وعادات ومعتقدات وموروثات ثقافية وفكرية ودينية.

ويتخّذ هذا المنهج من المعطيات الأسطورية والأنثروبولوجية Anthropology (علم الإنسان) والتاريخية والأثرية أداةً في تفسير النّص الأدبي وفكّ أسراره، وفهم مراميه، وإدراك غايته ورسالته. ويتميز النقد الأسطوري بقدرته على كشف النماذج الثقافية الأساسية ذات التأثير في الأعمال الفنية، فيبدأ من أعمق نقطة في التجربة الإنسانية (النماذج البدائية)، ليصل إلى إحدى صورها الدالة وهي الأدب.

ولأن **المنهج الأسطوري** هو في حد ذاته منهج يغفل عن الجوانب الجمالية، فيرتكز على المضمون وتفكيك البنى الداخلية للنص الشعري وردها إلى روافدها الأولى الأسطورية أكثر من ارتكازه على التحليل الفني للنصوص، مما يحيله إلى دائرة المناهج التفسيرية والتأويلية، فقد ارتأت الباحثة أن تضيف لمعطيات هذا المنهج جانبًا جماليًا، فالنصوص التي يتم دراستها هي بالأساس نصوص شعرية، تخضع لمعطيات القيم الجمالية للشعر، ولا يمكن الوقوف على الأبعاد الفنية والجمالية لهذه النصوص دون تحليل أبنيتها الداخلية وفق معطيات فن الشعر، فالنص الأدبي ليس مجرد وثيقة اجتماعية تعكس الأبعاد الثقافية والاجتماعية لمرحلة بعينها أو فكر بذاته، وإنما هو وعاء فني بالأساس، يحمل خطابًا فكريًا بأبعاد جمالية لا محدودة، ولذلك فإن منهج الباحثة سيكون في إطار تعانق هذين الجانبين: التفسير الأسطوري للشعر، والتحليل الفني لهذا الشعر.

-٥-

من مطلع البيت الأول في قصيدة (يا جارتي ما كنت جارة) ([1]) لـ "الأعشى (ميمون بن قيس ت٧هـ)" ([2])، يبدو اختلاط صورة المرأة/ المثال بالمرأة /الواقعية المحبوبة واضحًا تمامًا؛ وبمجرد استحضار صفات هذه المحبوبة سيستدرجنا الشاعر شيئًا فشيئًا إلى عالم الكمال والمثال:

يا جارَتي ما كُنتُ جارَه بانَت لِتَحزُنَنا (عُفارَه)

فالشاعر يستهلّ قصيدته بموقف الحبيبة / (الجارة) التي يدعوها الشاعر (عُفارة)، فإذا هي تُظهر الجرأة عليه في تغنج، كأنما تخالفه لمجرد الخلاف، وتُبدي دلّها ودلالها متحصنة بفتنة وحسن، مكسو بشباب يشي بصغر السن، وبالتصابي والغفلة:

تُرضيكَ مِن دَلٍّ وَمِن حُسنٍ مُخالِطُهُ غَرارَه

([1]) ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٠، وشغلت القصيدة الصفحات من (١٥٣-١٥٥).

([2]) **الأعشى**: هو ميمون بن قيس بن جندل، لقّب بالأعشى لأنه كان ضعيف البصر، والأعشى – في اللغة– هو الذي لا يرى ليلاً. عاش عمرًا طويلاً وأدرك الإسلام ولم يسلم. عمي في أواخر عمره. ولد في قرية منفوحة باليمامة، وتوفي بها عام ٧ للهجرة، وفيها داره وقبره.

وهي صفراء العشية لأنها تتزين بالزعفران وحين تطلي جسمها بالطيب، فإنها تبدو مثل شجرة نورانية موقدة، يكاد يشع ضوئها على اصفرار له وضاءة:

بَيضاءُ ضَحوتُها وَصَف راءُ العَشِيَّةِ كَالعَرارَه

إنها تتمدد على أريكتها (سريرها) في بيتها وتضطجع على قبة، مسترخية في أريحية، متخذة من طرف الستارة حاجبًا يسترها عن العيون التي لو لمحتها فإنها ستسبي لا محالة، فجمالها أخّاذ يأسر العقول ويفتنها، بما لها من ملاحة وقوام مياس رخص:

وَسَبَتكَ حينَ تَبَسَّمَت بَينَ الأَريكَةِ وَالستارَه
بِقَوامِها الحَسَنِ الَّذي جَمَعَ المَدادَةَ وَالجَهارَه

هذا العود الريان المفعم بالحياة والانسيابية، يتمايل في دعة كما يتمايل السكران وهو مرتد ثوبه المشقوق بلا أكمام، فيبدو وكأنه يمشي الهوينا متعثرًا:

كَتَمَيُّلِ النَشوانِ يَر فُلُ في البَقيرَةِ وَالإِزارَه

أما جيدها فهو جيد غزالة ترعى ولدها، وهو أجمل لها، وأظهر لحنانها ووداعتها وأمومتها، أما الوجه فتكسوه نضارة:

وَبِجيدِ مُغزِلَةٍ إِلى وَجه تُزَيِّنُهُ النَضارَه

إنه متلألئ شفاف كالبللور، يبرق أوله وحده، فيشفي العليل ذاهبًا بعقله، منتزعًا عنه لهيب السخونة والحمّى:

وَمَهاً تَرِفٌ غُروبُهُ يَشفي المُتَيَّمَ ذا الحَرارَه

إن أعلاه لمثمر، منير، تخرج عنه الزهرة كأنما هو الأقحوان، حواليه ورق أبيض، وأوسطه اصفرار، ولأن وجهها به أنفة، فإنه يعلو ويرتفع عن مستقر الماء:

كَذُرى مُنَوِّرِ أُقحُوَا نٍ قَد تَسامَقَ في قَرارَه

ونلاحظ هنا ربط الشاعر بين أنفة الوجه وسموق الزهور عن الماء، ومتعارف عليه أن ميلاد (أفروديتي) كان في صدفة طافية على الماء وتحتها زهور متفتحة. إن خصلات شعرها الطويلة السوداء الفاحمة لفرط طولها تنسدل من رأسها لتلامس ردفها، في جمال ودعة، وهي حين تلتفت فتظهر باطن كفها فإذا به مخضب بالحنّاء، وتمد ساعدها فيملأ معصمها كاشفة عن سوار عريض ملتف يزينه:

وغَدائِرٍ سود عَلى كَفَلٍ تُزَيِّنُهُ الوَثارَه
وَأَرَتكَ كَفّاً في الخِضا بِ وَساعِداً مِثلَ الجِبارَه

ثم إذا نازعتك الحديث فإنها سرعان ما تنثني معرضة في دلال، مبتعدة عنك وعن شغفك بها، لأنها لا ترغب لحبك المكظوم بصدرك أن يؤتي ثماره عندها:

وَإذا تُنازِعُكَ الحَدي ثَ ثَنَت وَفي النَفسِ إزوِرارَه
مِن سِرِّكَ المَكتومِ تَن أى عَن هَواكَ فَلا ثَمارَه

وإنها لتعود أحيانا عما تفعله، فتلجأ للين والهوادة أحيانًا، وحين تفعل ذلك ينتابك الأمل في الوصال القريب، غير أنها سرعان ما تعرض عنك وتعود لسابق سيرتها الأولى، من الشح والإعسار والإقتار:

وَتُثيبُ أَحياناً فَتُط مِعُ ثُمَّ تُدرِكُها الغَرارَه

إنها أخذت بعقلك، لا تتولك منها وطرًا، على طول صبرك وما تكابده من الهمّ وكتمان المحبة، ولا ترأف بحالك وأنت تحاول أن تستجمع أشلاء نفسك المبعثرة، وتبدو متماسكًا وقورًا:

تَبلَتكَ ثُمَّتَ لَم تُنِل كَ عَلى التَجَمُّلِ وَالوَقارَه

إنها تملك أن تسخو عليك بحبها، وتعاودك فتردك عما أنت عليه من حال مذرٍ، وتغنيك بحبها، غير أنها تستعذب هوانك، وعذاباتك، وقد حال من دونها بينكما الباب واحتوتها الديار فانفلتت للداخل:

وَما بِها أَن لا تَكو نَ مِنَ الثَوابِ عَلى يَسارَه
إِلّا هَوانَكَ إِذ رَأَت مِن دونِها باباً وَدارَه

حين رأت الشيب يغزوك وقد شمل فوديك، فاستشرى البياض، فإنها تبش لك، ضاحكة من هذا الشيب، داعية أن تراعي سنك وحالك، فما كل شيء ينال، وأن الزمان كفيل بإصلاح النفس وتهذيبها، فلا ينبغي ألا يفارقنا أبدًا ذلك الاستبشار ولا هذا الأمل المرجو الدائم:

وَرَأَت بِأَنَّ الشَيبَ جا نَبَهُ البَشاشَةُ وَالبَشارَه

وتجعله تصرفاتها تلك يفيق من غفلته وصبوته، فيدعو نفسه للتصبر والتأسي، ويناجي هذه النفس قائلاً لها: اصبر، فلطالما أفنيت عمرك في خسائر لا تنتهي، وآن لك أن تفيق مما أنت عليه، من الصبابة والخلاعة والمجون:

فَاصبِر فَإِنَّكَ طالَما أَعمَلتَ نَفسَكَ في الخَسارَه

كما أنه يتحتم عليك الآن أن تنتبه من سكرتك ونشوتك الزائلة، وتعمل على إعادة النظر فيما آل إليه حالك، وتكف عن الصبابة والوجد، فما هما – وقد بلغت ما بلغت– إلا فسق وخبث وفجور لا يليق بك ولا بسنك:

وَلَقَد أَنى لَكَ أَن تُفي ق مِنَ الصَبابَةِ وَالدَعارَه

فبعد أن استمتعت بكل ألوان الملذات في الحياة أجمعها، ولبست أثواب النعيم منعمًا، ترفل فيها وتنال كل ما تشتهيه نفسك من مطعم أو شراب، وصلت وجلت في شبابك متبخترًا كبرًا، تياهًا، وشربت الخمر من كل آنية وجفنة؛ حتى إذا أخذتْ منك كل مأخذ إذا بك يصيبك الدوار لكثرة ما شربت، وتغشاك النشوة:

وَلَقَد لَبِستُ العَيشَ أَج مَعَ وَارتَدَيتُ مِنَ الإِبارَه
وَأَصَبتُ لَذّاتِ الشَبا ب مُرَفَّلاً وَنَعِمتُ نارَه
وَلَقَد شَرِبتُ الراحَ أُس قى مِن إِناءِ الطَهرَجارَه
حَتّى إِذا أَخَذَتْ مَآ خِذَها.. تَغَشَّتني اِستِدارَه

فتبدو القصيدة وكأنها على نهج بردة كعب بن زهير، فالحبيبة متدللة كـ (سعاد) شديدة الجمال، وتكتسب المحبوبة كل صفاتها في إطار البيئة الحضرية، فهي تتطيب وتتعطر ويتضوع شعرها بالمسك، وهي ناصعة البياض جميلة القد، طويلة الشعر الأسود، يزين كفها الخضاب، ويملأ معصمها السوار، ريانة العود، جيدها كجيد الغزال، وكفلها مشدود ممتلئ، ووجهها إذا طالعه العليل يشفى، تتعالى على حب عاشقها، فتضنّ عليه بالود، وتأخذ بعقله كل مأخذ.

وتأخذ القصيدة منحى آخر بعد تنحيه عن وصال محبوبته، وإدراك الشاعر (المتخفي خلف قناع السارد) أن العمر قد جرى، وأن هذه الحسناء الفاتنة من الصعب الحصول عليها، فدونهما مسافات وأبواب مغلقة، وعمر مضى إلى غير رجعة، وفتوة تلاشت، ويبدو المنال أقرب المستحيل، منه إلى الواقع الفعلي.

تتحول المحبوبة إلى رمز للديمومة والاكتمال، بينما يقف العاشق المحب منفردًا في مواجهة الزمن يتأمل تحولاته وتبدلاته، وتطل عليه شيخوخته، مع قسوة زمن لا يرحم، فيحس بتعاسة ترده لواقعه، ويكتشف أن أجمل ما أصابه كان من محبوبته وفاتنته، إنها قدره ودهره، شبابه وشيخوخته، ويفرك كفيه فلا يجد إلا قبض ريح؛ حب عنيف وجمال وفتنة، ولم ينل منه وطرًا ولم يغترف من معينه، لتبقى الحكمة الموجعة:

تَبلَتكَ ثُمَّتَ لَم تُنِل كَ عَلى التَجَمُّلِ وَالوَقارَه

وينبهنا الدكتور "علي البطل" إلى أنه "لا يروعنا الأعشى الحضري بوصف تحضر صاحبته المبتسمة بين "الأريكة والستارة" ولا هي ترفل "في البقيرة والإزارة" فمظاهر التحضر هذه ثانوية في الصورة، أما العناصر الأصيلة فلا تخرج عن صورة البدوية صاحبة المرقش فهي بدينة تمشي كما يتمايل النشوان، وقوامها يجمع بين

"المدادة والجهارة" وهي ذات أرداف مليئة، حتى أنه يسميها "كفَلاً" وسواء كان هذا الكفل لحصان أو ناقة أو امرأة فالأمر لا يختلف لأن هذه كلها معبودات تتحد في معناها وإن اختلفت صورها ([1])".

-٦-

وعلى هذا المنوال نفسه تجئ قصيدة اليتيمة"([2]) "سويد بن أبي كاهل اليشكري ت نحو ٦٠هـ"؛ ليفتتح الشاعر قصيدته بهذا الإقرار الجميل:

بَسَطَت رابِعَةُ الحَبلَ لَنا فَوَصَلنا الحَبلَ مِنها ما اِتَّسَعْ

فيتقدم الشاعر بهذه الأبيات مانحًا محبوبته تفاعلاً حقيقيًا معه، فهي المانحة المانعة، وقد بدأ البيت باستخدام فعل ماضٍ: (بسطت) قائم على امتداد العلاقة التي كانت تجمعهما، إنه يبدأ الشطر بها وينتهي بـ " لنا"، حيث يسرب إيحاء المجموعة التي كانت تحت رهن القبول لها، وعقّب بالوصل الذي تعلق بالرضى وكان اختصارًا للبعد بينهما، إن محبوبته (رابعة) تمدّ له حبال المودة والوصال، وتتعطف عليه وعلى حاله، وكان لزامًا عليه أن يقابل صنيعها هذا بوصل حبال المحبة بينهما:

حُرَّةٌ تَجلو شَتيتاً واضِحاً كَشُعاعِ الشَمسِ في الغَيمِ سَطَعْ

فالرضى في هذا البيت واضح مستقر، وفي إطار هذا الرضى يبدأ الشاعر في وصف ثغر المحبوبة المبتسم الجميل، فهو حر لا تقيده انفعالات تجلو عن أسنانها التي تشع ضوءًا يبين على الملأ بالرضا والحسن، فهي محبوبة حرة أي أصيلة، وهي صافية اللون، ومحدثة حلوة الحديث، وإذا ما تحدثت كشفت عن أسنان مفلجة، (والفلج كما هو معروف في الأسنان تباعد ما بين الثنايا والرباعيات)، حيث تبدو كأنها لؤلؤ منثور لمّاع، وهّاج كشعاع الشمس الساطعة الطالعة بين الغيوم:

صَقَلَتهُ بِقَضيبِ ناضِرٍ مِن أَراكٍ طَيِّبٍ حَتّى نَصَع

إنها تجلو فمها وتنظف أسنانها بقطعة من سواكٍ غصن لين ناضر ناعم من أجود أشجار الأراك الزكية الرائحة، فتبدو أسنانها لكثرة صقلها له به ناصعة البياض:

([1]) الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بيروت/لبنان ١٩٨١م، ص ٦٣.

([2]) سويد بن أبي كاهل اليشكري: شاعر مخضرم من بني حارثة بن حسل بن مالك ، جعله ابن سلام الجمحي من شعراء الطبقة السادسة الفحول. عاش في الجاهلية دهرًا، وعمر في الإسلام عمرًا طويلاً، عاش إلى ما بعد سنة ٦٠ للهجرة. له شعر كثير وديوان مطبوع جمعه وحققه شاكر العاشور وأصدرته وزارة الإعلام بالعراق عام ١٩٧٢م، وشغلت قصيدته تلك (العينية) الصفحات من (٢٣-٣٥). وقد وردت القصيدة في طبعة المفضليات بتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، إصدار دار المعارف بالقاهرة، وشغلت الصفحات من (١٩٠-٢٠٢).

أَبيَضَ اللَونِ لَذيذاً طَعمُهُ طَيِّبَ الريقِ إِذا الريقُ خَدَع

إن عود الأراك يصقل أسنان المحبوبة وينزع عنها كل شائبة قد توجد، والثغر ناضر غض عبق، بما يميز هذا الثغر من طيب الريق، ومبسم المحبوبة ناصع البياض عذب المذاق، ويقدم الشاعر في هذا التصوير صورة فطرية من وحي البيئة لجمال ثغر المحبوبة، وإن كان الباحث "عبد الله الطيب" يرى أن العرب كانت تهتم "في نسيبها بوصف الثغر لأنه يدلّ على الابتسام وحسن الحديث، وبوصف الطرف لأنه يعبّر عن العواطف ويدلّ على الشخصية، ولم تكن نساء العرب حمر الألوان أو شقر الألوان، ولم تصف شعراء العرب في جاهليتها وفي أيام الإسلام الأولى نساءها بتوريد الخدود، وإذا قالوا امرأة بيضاء عنوا بذلك أنها جميلة، وربما وصفوا اللون نفسه فذكروا أن فيه صفرة كبيض النعام أو كالفضة التي مازجها ذهب أو الروضة التي شعّت عليها شمس الأصيل أو الأترجة أي البرتقالة الفواحة الطيبة الرائحة" ([1])

تَمنَحُ المَرآةَ وَجهاً واضِحاً مِثلَ قَرنِ الشَمسِ في الصَحوِ اِرتَفَع

وتتجاوز عطايا المرأة التي تشبه المثال، فتنحو نحو إضفاء الحياة على الجامد وأنسنته أي إكسابه الصفة الإنسانية، وهي قبول المنح كصورة تشرق على من يطل عليها، إن وجهها لا يبين إلا من خلال المرآة، فيتجلى صافي اللون، كحيل العينين، ساكن الطرف، ما فيه خشونة أو نتوء، إنها تعطي مرآتها وجهًا جميلاً، فتعكسه المرآة في صورة أبهى وأزهى، كأنه مظهر للشمس إذ ترتفع في سماء صحوة انقشع عنها ضباب السحاب، فبدت مشرقة وضاءة:

صافي اللَونِ وَطَرفاً ساجِيًا أَكحَلَ العَينينِ ما فيهِ قَمَع

ويتجلى الوجه صبوحًا صافي اللون، كحيل الطرف دون اكتحال، فهو جمال رباني الحسن، بهيّ الطلعة، ويتجلى الوقار في ملامح هذا الوجه حيث يهدأ الطرف فيه ويكاد يسكن، على عيون خلت من الأوجاع والأمراض، فلم يصبها رمد يقمع جوانب الجفون، ولم يمس الوجه جديري يترك ندوبه فيه:

وَقروناً سابِغاً أَطرافُها غَلَّلتها ريحُ مِسكٍ ذي فَنَعْ

ويرى الدكتور "محمد علي أبو حمدة" – الذي خصص كتابًا كاملاً في التذوق الجمالي للقصيدة– أن هذا البيت يعد " تعزيزًا لفكرة أن "رابعة" هي حبيبة "شعرية" وليست واقعًا كان موجودًا، وليس ثمة من يتنبه إلى صفاء لون الوجه إلا أن يكون هو

([1]) عبد الله الطيب: قصيدة سويد بن أبي كاهل: بسطت رابعة الحبل لنا، الخرطوم/ السودان (د–ت) ، ص ١٨–١٩.

الذي يرسم صورة المرأة "المثال"، ويتخير النِسَب التي يريد، لا أن يقبل بما هو موجود، أو كما يقول المثل الإنجليزي: **Collect it or leave it** إما أن تقبل، وإما أن تترك"([1]).

وتعكس المرآة أيضًا رفرفة شعرها الجميل المنسدل على ظهرها في خصلٍ وضفائر، أطرافها غزيرة، تشربت المسك فتضوعت به، وتكفلت الرياح بفواح أريجه، في وصف لحال النشوة التي صنعها وجود هذه المحبوبة الجميلة، فعصفت بكل من يقترب منها، بعطر يهيج حال مريدها الذي طرق بابها لتمنحه الرضى والقبول:

هَيَّجَ الشَوقَ خَيالٌ زائِرٌ مِن حَبيبٍ خَفِرٍ فيهِ قَدَعْ

إن طيف المحبوبة تلك التي طوى رحلتها الزمن، يزور الشاعر في منامه، ويقض مضجعه، بالحنين والشوق إلى لقائها، يذكره بأن محبوبته كانت دومًا ذات احتشام وحياء، كما أنها كانت تفيض وقارًا وهدأة وتعففًا محببًا.

ثم يمضي الشاعر ليأخذه الحنين كل مأخذ، ويذهب به طيف محبوبته الزائر، إلى زمن الحب العفيف، فيؤلمه ويوجعه فراق محبوبته، ويتذكر ما كان من حاله، وحال المحبين، ومفارقتهم للنوم وتسهيدهم وأرقهم، طوال الليل الذي يطول حتى لا يكاد يبين له صبح، فالمحبوبة كاملة الأوصاف تلك خبلته وشغفته حبًا، حتى كاد من فرط حبه لها أن يصاب بالجنون:

خبَّلتني ثمَّ لمَّا تُشفني ففؤادي كُلَّ أوبٍ ما اجتمعْ

لقد فتن بها وبجمالها حتى أنه كاد يصاب بالخبلٍ، وبعد أن تركته مريضًا، رفضت أن تمنحه الدواء لمرضه، فذهب قلبه يبحث عنها في كل جهة من ضروب الأرض، مشوقًا إليها، حالمًا بأن يلقاها، وكأن لسان حاله يقول ما قاله بعد ذلك "الشريف الرضي":

وتلفتتْ عيني فمذ خفيتْ عني الطلولُ.. تلفتَ القلبُ

ثم يعود الشاعر بعد ذلك ليعدد أسباب حبه لها، وكيف تفننت في الإيقاع به وبقلبه، بحيلها وجمالها، وحديثها الساحر العذب، وأسقطته في حبائل جمالها وفتنتها، فنصبت له شركًا ما كان بوسعه تفاديه، كما نصب الصيادون للثور الوحشي كمينهم، فسحرته برقاها فأنزلته من موضعه الأشم المرتفع، ليهبط في الشرك الأسفل، هاويًا مأسورًا:

([1]) الدكتور محمد علي أبو حمدة:في التذوق الجمالي لقصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري،دار عمار للنشر،عمان/الأردن١٩٩٥م، ص٢١.

ودعتْني برقاها إنَّها تُنزلُ الأعصمَ من رأس اليفعْ

ويعود الشاعر ليؤكد على حلو حديثها وعذوبة كلامها، حتى أنها تسمع من يصغي لها حديثًا حسنًا، لو التمسوه عند سواها ما وجدوه ولا تحصلوا عليه؛ لأنها هي وحدها فقط من يملك براعة القول الذي تسبي به القلوب والعقول، وهي وحدها من تحوز الفتنة والسحر:

تُسمع الحدّاثَ قولاً حسنًا لو أرادوا غيره لم يستمعْ

وهكذا يكشف الشاعر عن كل صفات محبوبته، في مختلف أبعادها وتكويناتها الجسدية والنفسية، ونجده مع كثرة استخدام كل هذه الصور الجميلة فإنه لا يتطرق إلى المواضع الحسية لدى المحبوبة، كالصدر والخصر والأرداف، فبيئة الشاعر البدوية تكسبه حياءً وأدبًا، وربما كذلك مبعث التقديس في المحبوبة هو ما حال دون أن يظهرها الشاعر بمظهر غير المحتشمة.

ولا يقلقنا تداخل الشاعر بين أسماء حبيبته التي دعاها أول مرة (رابعة) وأخرى (سلمى)، حتى أن الدكتور "طه حسين" لفرط هذا التداخل ولأمور فكرية أخرى يخلص إلى أن" هذه القصيدة ليست قصيدة واحدة، وإنما هي تأتلف من قصيدتين، قيلت أولاهما في الجاهلية، ثم أضاف إليها الشاعر في الإسلام هذه الأبيات التي يكثر فيها ذكر الله والتحدث بنعمته، وتصور فيها الغيبة على نحو ما صورت في القرآن الكريم"([1]).

وفي كل الأحوال فإنه لا يخص بحثنا التثبت من اسم المحبوبة، وهل هي (رابعة) أم (سلمى) أم هما شخصية واحدة تعددت أسماؤها، فهي في الأحوال جميعها ليست امرأة واقعية، بل هي متخيل سرديّ، وإن كنا نلاحظ أن (رابعة) هي من انطبعت بصفات الجمال الأسمى أكثر من (سلمى)، وربما هذا يؤكد صدق ما توصل إليه الدكتور "طه حسين"، فمعروف أن شعراء الإسلام وخاصة في مراحله الأولى لم يعنوا كثيرًا بالتغزل في أوصاف المرأة.

وإذا كانت أوصاف الأعشى تعكس أنه من أهل الحضر، وكذلك محبوبته، فإنه على العكس من ذلك تشي كثير من أبيات سويد وصوره ببداوته، وتكشف عنها، وها هو الدكتور طه حسين يقر بذلك في غير موضع وهو يتحسس أبيات عينيته؛ فيصرح "يعجبني من هذا البدوي تشبيه ما يكون من صفاء الثغر النقيّ الواضح الناصع بين الشفتين بشعاع الشمس حين يظهر أثناء الغيم. وليس أدلّ على بداوة الشاعر وبعده عن

([1]) الدكتور طه حسين: حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٤م ص ١٧٢.

تكلف المترفين، من هذا البيت الذي يأتي بعد ذلك، والذي يصور صاحبته معنية بأسنانها، تصقلها وتجلوها بالسواك الناعم الناضر حتى يظهر ناصعًا نقيًا"([1]).

ويستطرد في موضع آخر فيقول: " وانظر إلى قوله: إذا الريق خدع" فهو أيضًا يصور سذاجة الشاعر وبداوته، وبعده عن تكلف المترفين، فصاحبته معنية بالنظافة لا تهمل ثغرها، فهي لا يفسد فمها إذا فسدت الأفواه، ولا يتغير ريقها إذا تغير الريق، وواضح أن هذا كلام لا يقوله المترفون، وإنما يهملونه ويتجافون عنه، ولكن صاحبنا بدوي يصور بيئة بدوية، ثم انظر إليه كيف أراد أن يصف صورتها، فلم يصفها مباشرة، وإنما عكسها في المرآة، وزعم أن صاحبته تمنحها للمرآة منحًا" ([2]).

تصبح (رابعة) رمزًا للحياة التي تقبل عليك، ولكنك لا تأخذ منها شيئًا، ولا تمنّ عليك بمحبة، إنها تتدلل حتى توقعك في حبائلها؛ فإذا تيقنتْ من وقوعك في شباكها وحبائلها زهدت فيك ورحلت عنك إلى غير رجعة، مخلفة ذكريات حزينة وجمالاً لا يندثر:

خبَّلتني ثمَّ لمَّا تُشفني ففؤادي كُلَّ أوبٍ ما اجتمعْ

وهكذا شأن الحياة، فلا تأمنن لها، إنها كرابعة فاتنة ساحرة، لكنها قادرة على كل شيء، تملك السقم والترياق، غير أنها لا نعطي ترياقها لأحد:

ودعتْني برقاها إنَّها تُنزلُ الأعصمَ من رأس اليفعْ

لقد أحبها حب الجنون، ومن منا لا يحب الحياة، فجن بها، وخبلته، فما يكاد يقوى على شيء بعدها، ثم تركته يواجه شيخوخته ومصيره، وما أقسى الصراع بين الإنسان والزمن، صراع محسوم من قبل أن يبدأ.

-٧-

ويمتدّ هذا النسق الثقافي حتى العصر الحديث فنجد في الربع الأول من القرن العشرين قصيدةً تجسّد هذا التداخل بين المرأة المحبوبة بصورتها الواقعية وتلاحمها مع صورة المرأة المعبودة القديمة؛ وهي الربة الرومانية "فينوس **Venus**" ربة الحب والتناسل والمقابلة للإلهة "أفروديتي **Aphrodite** عند اليونان([3])، فيخطّ الشاعر

([1]) المرجع السابق، ص ١٦٧.

([2]) الدكتور طه حسين: حديث الأربعاء، ص ١٦٧.

([3]) **فينوس**: إلهة الحب والجمال والرغبة والجنس والخصب والرخاء والنصر لدى الرومان، اسمها في اليونانية "أفروديت"، وقد اعتقد الرومان أن الإلهة فينوس ولدت في البحر، وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة.

التونسي: أبو القاسم الشابيّ" (١٩٠٦-١٩٣٤م)([1])، قصيدته "صلوات في هيكل الحبّ"، وواضح تمامًا من العتبة النصية الأولى وهي دالة عنوان القصيدة (صلوات في هيكل الحب) ([2])، أن الشاعر يمارس طقسًا تعبديًا للجمال وإلهة الجمال، فـ "يعدل الشاعر عن الموضوع الأساس/ الحب، وتنزاح عباراته باتجاه ما قد يبدو أنه موضوع جديد، هو الصلاة/ الدين أو العقيدة، فتبدو القضية مخالفة لأصلها، وخروجًا عن موضوعها. فـ (صلوات في هيكل الحب) تعبير عن حب عميق وتقديس وتعظيم لشخص الحبيبة يجسده الشاعر عبر تهديم العلاقات المعيارية بين الألفاظ، وإقامة علاقات جديدة غير مألوفة بينها" ([3]).

وتحيلنا مفردتا (صلوات) و(هيكل) إلى مستويات دلالية خاصة تغوص بنا إلى عمق النماذج العليا **Archetype**، فالصلاة ليست صلاة واحدة، بل هي (صلوات) تتكرر وتتعدد في أوقاتها، وهي صلوات أقرب لما يمكن تسميته بصلاة (الاستسقاء) لكي ينزل المطر الموسمي، إنها صلوات لاستجلاب الحب والمحبة، الذي يبدو أنه لم يعد متحققًا على نحوٍ ما، ومكانها واحد هو: (الهيكل) في محراب (قدس الأقداس)، وواضح أنه يؤديها كثير من الناس، لا الشاعر وحده وهو ما جعل كلمة (صلوات) تخلو من ياء الملكية، فلا تصبح (صلواتي)، و" يختار الشاعر هذا التركيب الألسني: (صلوات في هيكل الحب) ويحمله قضيته، غير أن الشاعر بهذا الاختيار، أيضًا، يفاجئنا بخروقات عدة لمسألة الحب نفسها، بل وللمفردة الدالة على الحب. فكلمة (صلوات) ترتبط بالعقيدة والدين، وبشكل خاص ترتبط بمكان معروف لدينا هو المسجد أو الكنيسة أو المعبد... فكيف ترتبط الصلوات بالهيكل والحب، ما المسوغ لذلك؟ لعله يوحي بأحاسيس الشاعر العميقة تجاه معبودته، فهو يرى فيها المعشوق المتميز، لهذا تصور

([1]) وُلِدَ الشاعر **أبو القاسم الشابّي** في ٢٤ شباط/فبراير من عام ١٩٠٩م في تونس، في قريةٍ تُعرف باسم الشابة وتقع في محافظة توزر في جنوب تونس، والده هو الشيخ والقاضي محمد بن القاسم الشابي الذي تخرج من الأزهر، ودرس في جامعِ الزيتونة في تونس لمُدّةِ سنتين، ثم أصبح قاضياً شرعياً. نشأ أبو القاسم الشابي في أسرةٍ مُثقفةٍ ومتدينةٍ، وكان يرافق والده منذ طفولته في مختلفِ تنقلاته ورحلاته بين المُدنِ التونسيّة التي كان يعمل بها، وجعله ذلك يكتسب المعرفة بالعديدِ من المناطق في تونس، أمّا وفاته فكانت في التاسع من شهر تشرين الأوّل/أكتوبر من عام ١٩٣٤م؛ حيث أُصيبَ بمرضٍ تضخم القلب وهو في عمرِ ٢٢ عاماً، وتوفي عن عمر ٢٥ عاماً بعد صراع مع مرض القلب، وكانت وفاته في مدينة تونس العاصمة في مستشفى الحبيب ثامر الذي كان يُعرف بالمستشفى الإيطالي.

([2]) انظر القصيدة في: ديوان أبي القاسم الشابي: قدم له وشرحه الأستاذ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الطبعة الرابعة، بيروت/ لبنان ٢٠٠٥م، وشغلت القصيدة الصفحات من (٦٠-٦٣).

([3]) افتخار سليم محي الدين وفتحي محمد رفيق (أبو مراد): الانزياح في قصيدة "صلوات في هيكل الحب" لأبي القاسم الشابّي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، العدد (١١) ، ١٤٣٧هـ، ص ٥٥٣

أن له مكانًا يتواصل معه من خلاله. فهذا تعبير عن حب عميق وتعظيم لشخص الحبيبة وتقديس لها"([1]).

ويبدأ الشاعر أولى تسابيحه أو ترانيمه لتلك المحبوبة، بإقرار اتساع مساحات فضاء هذه المحبوبة، فهي متجسدة في كل مناحي الحياة البهيجة: الطفولة والأحلام ونور الصباح، والسماء الصافية، والليلة التي يضوي فيها القمر، والورد، وابتسام الرضيع الذي يستقبل الحياة لأول مرة مستبشرًا جذلان:

عذبة أنت كالطفولة كالأح لام كاللحن كالصباح الجديد

كالسَّماء الضَّحُوك كاللَّيلَة القمراء كالوردِ كابتسامِ الوليدِ

ترتقي المرأة في قصيدة الشابي لتصل إلى مرتبة المثالية بتخليصها من الشوائب، إنها نقية مثل كل البدايات النقية؛ إنها كالطفل وكبدايات الصباح، وهي بعمق الحلم عندما يترنم على الأذهان، وهي ضحكات السماء النقية، وهي الليلة القمراء التي احتضنت الأحبة، ولا تتوقف صورة المرأة عند هذا الحد؛ بل يستمر الشاعر في وصفها بالورد الفواح الذي يسر الناظرين ويختم البيت بابتسامة الطفل:

يا لها منْ وَداعة وجمالٍ وشَبابٍ مُنعَّمٍ أُمْلُودِ

ثم تكتمل ملامح هذه المرأة المثال في صفات الخلود الثلاثة: الوداعة، والجمال، والشباب الخالد الناعم اللين العود، فهي تتصف بالرقة والوداعة والحسن البالغين وينعكس هذا الحسن وتلك الفتنة في تدفق الشباب في العروق، وفي انسياب العود الذي يتراقص مياسًا لدنًا رخصًا، غير أن الشاعر ينقلنا من إطار هذه الفتنة الحسية إلى مستوى أرقى وأعلى، فإذا بهذه الصفات الفاتنة المليئة بالإغراء، لا تذهب بنا باتجاه الحسيّ، بل باتجاه الروحيّ المقدس:

يا لها من طهارة تبعثُ التَّقديـــ سَ في مهجَةِ الشَّقيِّ العنيدِ

إن هذا الجمال وهذه الفتنة التي لا مثيل لها تمضي باتجاه الروحي، إنها رقة قادرة على أن تفلق الحجر الصوّان، وتخرج من أعماقه الصلبة ورودًا وأزهارًا تكسو ربوع الدنيا بالخضرة الزاهية والألق:

يا لها رقَّةً تَكادُ يَرفُّ الوَرْ دُ منها في الصَّخْرَةِ الجُلْمودِ

ويقودنا استحضار الورد هنا في الصخور الصلبة صورة "أفروديتي" اليونانية أو "فينوس" الرومان حيث ارتباط مولدها بالزهور، إذ" ولدت بالقرب من صخور كيثيرة

([1]) افتخار سليم محي الدين وفتحي محمد رفيق (أبو مراد): الانزياح في قصيدة "صلوات في هيكل الحب" لأبي القاسم الشابّي، ص ٥٥٣.

وظهرت هناك ببهاء وأبهة الجمال الفائق واقفة على صدفة كبيرة يحملها اثنان من التريتونة والزهور نابتة تحت أقدامها"([1]).

وتتعمق حالة الاستغراب التي ينتقل لها الشاعر بهذه الأبيات؛ لوصف مدى مثالية هذه المرأة، حتى تبلغ الذروة في الوداعة والجمال، ثم ينتقل بعد ذلك لتقديم الصور الضدية بين القداسة والشقاء، والورد والصخر الجلمود، وإنها بمنتهى الرقة والقداسة تذيب العنيد، وتصهر جوف الجلمود بلا هوادة، ثم يأتي التصريح من الشاعر باسم المحبوبة/ المعبودة (فينوس)، وكان قد مهد له في البيت السابق حين ربط بين معبودة الجمال وإنبات الورود ولو في الصخر الجلمود:

أَيُّ شيءٍ تُراكِ هلْ أَنْتِ فينيسُ تَهادتْ بَيْنَ الوَرَى مِنْ جديدِ

وتبدو عودة المحبوبة مرتهنة بإعادة الحياة إلى مجراها الأول، فتضخ الدماء في العروق، لتفور الأجساد بالشباب والقوة، ويتسرب الفرح الحقيقي لكل أرجاء الدنيا، فينزع التعاسة والشقاء عن الناس، ويردهم للبهجة والأفراح:

لتُعيدَ الشَّبابَ والفرحَ المعســ ولَ للعالمِ التَّعيسِ العميدِ

إن الطقس الشعائري يؤتي بثماره، وتستجاب الصلوات لأنها صدرت عن عقيدة مخلصة، لا دافع وراءها غير إعادة الخصب للكون مرة أخرى بعد أن فقدها، وهكذا تطلّ من جديد معبودة الحسن والجمال (فينوس) مبتعثة من جديد، تتهادى بين البشر مختالة ريانة بالفتنة والعطاء، غير أن هذا العطاء لا يكون للإغواء ولا للشهوات بقدر ما إنه ليبعث الخصب في أرجاء الكون، بالمحبة والمسرة، فتبدو (فينوس) في ثوبها القشيب الجديد ملاكًا وضيئًا من الفردوس الأعلى يحط على الأرض مرفرفًا بجناح المحبة، باعثًا الدفء في عروق الكائنات، ليستعيد الأمان المفتقد وليسترد السلام المعهود:

أَم ملاكُ الفردوس جاءَ إلى الأَر ضِ ليُحيي روحَ السَّلامِ العهيدِ

ويمنح الشاعر (المتخفّي خلف قناع السارد) المرأة صورة الإلهة متجددة الشباب، فهي أجمل لوحة فنية شكلها الوجود وتفانى في تصميمها وتجسيدها وتخليدها، ويمنحها كذلك القدرة على تحويل الحياة التعيسة إلى سعادة وسرور، فتبدو كأنها ملاك نزل من الجنة ليمنح الأرض السلام ويفتتح عهدًا جديدًا:

أَنتِ، ما أنت؟ أنت رسم جميلٌ عبقريٌّ من فن هذا الوجودِ

([1]) بطرس البستاني: دائرة المعارف، المجلد التاسع ، ص ٢٨٦.

أنتِ.. ما أنت؟ أنت فجر من السحر تجلّى لقلبي المعمودِ

وإذا كانت "اللغة شريك الشاعر الذي لا ينفصل عنه"([1])، فإن أبا القاسم الشابيّ يضفر على المفردة اللغوية (أنتِ) كثيرًا من نسيج أبياته، ويعيد تكرارها في عدد من الأبيات فتبدو تساؤلاً ودهشة واستفسارًا، إنه يريد أن يحتوي المحبوبة في عبارة أو صورة واحدة، فيعجز لأنها أشمل وأكبر من الوصف والاحتواء، وتأتي الإجابة عن السؤال الذي يبدو مفاجئًا:

١- أنت صورة ساحرة متفردة بذاتها من صنع هذا الكون، فيك ما في الكون من الغموض والعمق والجمال والدعة والنعومة.

٢- أنت نور وبهاء وغبشة سحرية أطلت من الكون لتلمس شغاف قلبي الذي طالما أنهكه المرض وأوجعه.

٣- وأن هذا الجمال اختص به الشاعر وتكشف له في لحظات تجلٍ، منبهًا إياه إلى ما في الحياة من جمال وحسن وبهاء، يخلد بالإنسان.

فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ وجمالٍ مقدس أملودِ
فأراه الحياة في مونق الحسنِ وجلَّ له خفايا الخلودِ

ويعود الشاعر المتخفي خلف قناع السارد ليكرر مرة أخرى تساؤلاته حول كنه هذه المحبوبة، ومن أين جاءت وكيف خلقت، ذلك لأنها ليست شيئًا عاديًا مألوفًا، ويستبين له أنه ربة الخيال والشعر والفن التي تسبي العقول وتتجاوز الأزمنة والمسافات، لأنها شيء متفرد عبق السحر، رائع النشوة، لأنها كل الوجود وجوهره، فهي الربة المقدسة، وهي كل الحياة: القداسة والطهر والهيكل والربيع والنشوة والسرور والإبداع الخالد على مر العصور:

أنتِ فوق الخيالِ، والشعرِ، والفنِّ وفوق النهى وفوق الحدودِ
أنتِ قدسي، ومعبدي، وصباحي وربيعي، ونشوتي، وخلودي

وإذا كانت " رسالة الشعر هي أن تكشف عن قيمة هذا العالم- عالم تجربة الإنسان الحيّ، ولكن الشعر يعيش في لغته ولا يمكن فصله بأي حال عن ألفاظه الأصيلة التي كتب بها، فتلك طبيعة الشعر"([2])، ولذا يلجأ الشاعر (المتخفي خلف قناع السارد) في البيت الأخير "إلى توحيد المشبه، وتعدد المشبه به، عبر صورة بلاغية

([1]) إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: الدكتور محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت/ نيويورك ١٩٦١م، ص ٣٣٨.

([2]) إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٣٣٥.

تحاول أن تتجاوز علاقات الواقع المألوفة، بإنشاء علاقات جديدة بين المكان والكائن، تهب المشبه، في كل مرة أبعادًا جديدة مدهشة، تعمل على تنامي الصورة وانتشارها، عبر حلقات دائرية يشكل المشبه مركزها، والمشبه به محيطها، كما نلحظ في قوله السابق :

أنت { **قدسي، معبدي، صباحي، ربيعي، نشوتي، خلودي** "([1]).

إنها ربة الربيع، ولا يأتي ذكر الربيع هنا لمجرد الاستدعاء اللفظيّ، فـ (فينوس) هي ربة الربيع والخضرة والنماء والخصب، ولا يتحقق كل ذلك إلا في هذا الفصل كما هو معروف، فهي جوهر الربيع، وهي آيته الكبرى، وكلما تهادت على الأعشاب انحنت لها إجلالاً ومحبة الزهور والورود، حيث فاق جمالها جمال كل الورود وأزهار الربيع، فتفتحت بمجرد ملامستها لتويجاتها، وازدادت نضرة وألقًا وجمالاً، تجلى في استقبالها للمحبوبة، فهي ترقص فرحًا وطربًا للقياها:

أَنتِ روحُ الرَّبيعِ تختالُ ف ي الدُّنيا فتهتزُّ رائعاتُ الورودِ

وتمضي المحبوبة لتهب الحياة معناها ووضاءتها، وهي حين تختال بين أزهار الربيع الفواحة بالأريج، فتستمد منها الزهور عطرها الذي تنعش الناس به، فيثملون برائحة طيبها، ويصدح الكون بأعذب الألحان والأغاني:

وتهبُّ الحَيَاةُ سَكرى من العط رِ ويدْوي الوُجُودُ بالتَّغريدِ

ثم يعود الشاعر ليصور المرأةَ رمزًا للحياة والخصب، فهي جمال الخضرة، وهي تفتح الأزهار والأشجار، وكل البدايات الجميلة، ويجعلها – في النهاية– كأسًا تتذوقها الحياة، فتتهادي بالنسائم التي تعطر الوجود؛ ليزغرد طربًا بها، فيخفق قلبه بحب الحياة، ويسترد محبته لهذه الحياة الجميلة، بعد أن استلبتها منه الأحزان والهموم، فترفرف أوراق عمره، وتصفق فرحًا لاستقبال السعادة والهناءة والسرور، وتعمّ البهجة قلب

([1]) افتخار سليم محي الدين وفتحي محمد رفيق (أبو مراد): الانزياح في قصيدة "صلوات في هيكل الحب" لأبي القاسم الشابّي، ص ٥٧٣.

الشاعر الذي كان يقتله الحزن والغمّ، فتنتشي روحه التي كانت خربة كئيبة وتغني كالبلبل الصداح بأجمل الأشعار وأزهى الصور:

كـــلمـــا أبصرتْك عينـــاي تمشين بخطوٍ موقّـــعٍ.. كالنشـــــيدِ
خفق القلب للحياة، ورفّ الز هر في حقل عمري المجرودِ
وانتشتْ روحي الكئيبة بالحبّ وغنّتْ كالبلبل الغرّيدِ

وتنتهي صلوات العاشق في هيكل حبه وترانيمه، وقد عادت له محبوبته بالغة الفتنة والجمال، فتذهب الوحشة، ويتلاشى الحزن والكآبة، وتنتفض روحه الوثابة للحياة مرة أخرى، تنشد أجمل الألحان وأعذبها، حتى تضاهي بشدوها البلابل الغريدة الصداحة.

وبعودة سيدة الحب تسترد الحياة قيمتها ومعناها، ويسترد الشاعر كذلك عافيته، وإقباله على الحياة، منشدًا مغردًا بأجمل القصائد، فيعود الشباب والفرح المعسول لكل شخوص الدنيا، وللعالم التعيس القعيد.

أنت أنشودة الأناشيد غنّاك إله الغناء، ربُّ القصيدِ

ويربط الشاعر هنا بين (فينوس) و(شالوميث) الراعية في (نشيد الأنشاد) الوارد في العهد القديم، الذي يمثل في تأويلٍ له أحد مظاهر عبادة عشتار(١) وأدموزي (تموز) إله الرعي والصيد البابلي القديم، حيث تنعت المحبوبة فيه بأوصاف متعددة، تكشف كلها عن النضارة والجمال والشباب والفتنة ويتم اختصارها في جملة **(كلك جميل يا حبيبتي.. ليس فيك عيبة)**:

(هَا أَنْتِ جَمِيلَةٌ يَا حَبِيبَتِي، هَا أَنْتِ جَمِيلَةٌ! عَيْنَاكِ حَمَامَتَانِ مِنْ تَحْتِ نَقَابِكِ. شَعْرُكِ كَقَطِيعِ مِعْزٍ رَابِضٍ عَلَى جَبَلِ جِلْعَادَ. أَسْنَانُكِ كَقَطِيعِ الْجَزَائِزِ الصَّادِرَةِ مِنَ الْغَسْلِ، اللَّوَاتِي كُلٌّ وَاحِدَةٌ مُتْئِمٌ، وَلَيْسَ فِيهِنَّ عَقِيمٌ. شَفَتَاكِ كَسِلْكَةٍ مِنَ الْقِرْمِزِ، وَفَمُكِ حُلْوٌ. خَدُّكِ كَفِلْقَةِ رُمَّانَةٍ تَحْتَ نَقَابِكِ. عُنُقُكِ كَبُرْجِ دَاوُدَ الْمَبْنِيِّ لِلأَسْلِحَةِ. أَلْفُ مِجَنٍّ عُلِّقَ عَلَيْهِ، كُلُّهَا أَتْرَاسُ الْجَبَابِرَةِ. ثَدْيَاكِ كَخِشْفَتَيْ ظَبْيَةٍ، تَوْأَمَيْنِ يَرْعَيَانِ بَيْنَ السَّوْسَنِ. إِلَى أَنْ يَفِيحَ النَّهَارُ وَتَنْهَزِمَ الظِّلاَلُ، أَذْهَبُ إِلَى جَبَلِ الْمُرِّ وَإِلَى تَلِّ اللُّبَانِ. ٧كُلُّكِ جَمِيلٌ يَا حَبِيبَتِي لَيْسَ فِيكِ عَيْبَةٌ)"(٢):

---

(١) **عشتار**: هي إلهة الجنس والحب والجمال والتضحية في الحرب عند البابليين، ويقابلها لدى السومريين (إنانا)، و(عشتاروت) عند الفينيقيين، و(أفروديتي) عند الرومان، وهي نجمة الصباح والمساء (كوكب الزهرة) ورمزها (نجمة ذات ثماني أشعة منتصبة على ظهر أسد، على جبهتها الزهرة، وبيدها باقة زهر، وقد تعددت صورها ورموزها، وظهرت في معظم الأساطير القديمية، وتغنى بحبها الشعراء، وتفنن بتصويرها المثالون بالرسم والنحت. انظر: فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق/ سوريا ١٩٩٩م.

(٢) نشيد الأنشاد: الإصحاح الرابع: ٦/١

ونلاحظ هنا التداخل بين محبوبة الشاعر وبين فينوس وبينها وبين (شالوميث) راعية نشيد الأنشاد، التي تمثل المرأة في كل صور الجمال الفطرية، (الشعر– الأسنان– الشفاه– الثغر– الخد– الجيد/ العنق– الثديان)، حيث ينتهي نص النشيد هنا بالإقرار بأنه **(كلك جميل يا حبيبتي.. ليس فيك عيبة)**، إنه مختصر ما يسر به الشاعر علانية:

فيك شبّ الشبابُ، وشَّحه السحرُ وشدو الهوى، وعطر الورودِ

ثم تتوالى أبيات الشاعر لتصف جمال المحبوبة في تمايل عودها، وفي تراقص إيقاع مشيتها، واستقامة الجيد، وانبثاقة النهدين، وتتحول الأبيات إلى غنائية موازية للصور الواردة في نشيد الأنشاد، حيث يتجلى الإيقاع في صوره المتعددة، حتى أن كل شيء في جسد المحبوبة يتهادى على إيقاع الحياة الراقص الطروب:

فتمايلتِ في الوجود كلحنٍ عبقري الخيال حلو النشيدِ
خطوات، سكرانة بالأناشيد وصوتٌ، كرجع نايٍ بعيدِ
وقوامٍ، يكاد ينطق بالألحان في كلّ وقفة وقعودِ
كل شيء موقّعٌ فيك، حتى لفحة الجيدِ، واهتزاز النهودِ

ويعود الشاعر (المتخفي خلف قناع السارد) ليختصر صورة المحبوبة في عدد من الدوال المرتبطة بالحياة في صورها المتعددة: الحسن والخصب والسحر والربيع والخلود:

أنت.. أنتِ الحياة في قدسها السامي وفي سحرها الشجيِّ الفريدِ
أنتِ.. أنت الحياة في رقة الفجر، في رونق الربيع الوليدِ
أنتِ.. أنت الحياة فيك وفي عينيك آيات سحرها الممدودِ

والتي يمكن اختزالها في الشكل التالي:

أنت الحياة ← **في قدسها السامي وسحرها الشجي الفريد**
في رقة فجرها وفي الربيع الوليد
في عينيك آيات سحرها الممتدة

وبهذه الأوصاف يتم استكمال تقديم صورة المحبوبة عند أبي القاسم الشابيّ، فتبدو لنا (فينوس) بكل أبعادها الجمالية ومستوياتها الدلالية.

إن الحب يوقظ الموتى من السبات، ويحيى الروح الخامدة، فيبعث في القلب الخفقان والدفء، وينشر المحبة ترفرف في كل ربوع الدنيا، فتنتشي الروح الحزينة المكتئبة، وتسترد عافيتها ووهجها:

كـــلمـــا أبصرتْك عينـــاي تمشين بخطـــوٍ موقّـــعٍ.. كالنشـــيدِ
خفق القلب للحياة، ورفّ الز هر في حقل عمري المجرودِ
وانتشتْ روحي الكئيبة بالحبّ وغنّتْ كالبلبل الغرّيدِ

تتحول المحبوبة – عند الشابيّ– إلى رمز للبعث وتجدد الحياة، ويصبح استدعاؤها مطلبًا ملحًا وضروريًا لذاته التي باتت حزينة مكتئبة لا تشعر بمعنى لوجودها، وهنا يتوجه الشاعر إلى قدس أقداس إلهة الحب والخصب، يناجيها ويترنم لها لعلها ترد له ذاته المغيبة، وتمنحه معنى للوجود، وتبعث فيه الحياة بعد أن تجردت حياته من كل معنى جميل.

-٨-

نواجه في نص الشاعر المصري "محمد الشهاوي"([1])، صورةً لمحبوبةٍ تشبه المستحيل، تتشكل صورتها، وأبعادها الإنسانيةُ والجمالية والفكرية بما يحتاج معه لكي يحيط بها الشاعر في كل جوانبها لغةً جديدةً وإيقاعًا مستحدثًا يتجاوز ركودَ الإيقاعات القديمة، إذ تتخلق معاييرُ أخرى للجمال تفوق كلَّ المعاييرِ السابقةِ التي استقرت عند علماء الجمال والنقاد؛ وبما يحتاج لإعمال عقل وفكر جديدين كلَّ الجدة، وتبدأ قصيدة المرأة الاستثناء بالانهمار على النحو التالي ([2]):

لينهمرِ الشعرُ بالأغنيات الجديدةِ بين يديها
طويلاً..
طويلا.
ألا..
وليؤسسْ (على قدرها)
لغةً
وعَروضاً جديدينِ

([1]) هو محمد محمد محمد الشهاوي، شاعر مصري، من مواليد (قلين الكبرى) بمحافظة كفر الشيخ، ولد في الخامس والعشرين من مارس عام ١٩٤٠م، ألحقه أبوه بكتاب القرية، ثم التحق بالمعهد الديني، وبرزت موهبته الشعرية في مرحلة مبكرة، أصدر مجموعته الشعرية الأولى عام ١٩٦٢م وحملت عنوان (ثورة الشعر)، ثم توالت دواوينه بعد ذلك حتى وصلات إلى ثمانية عشر ديوانًا منها: قلت للشعر ١٩٧٢م، ومسافر في الطوفان ١٩٨٥م، وزهرة اللوتس ترفض أن تهاجر ١٩٩٢م، وإشراقات التوحد ٢٠٠٠م، وأقاليم اللهب ومرايا القلب الأخضر ٢٠٠١م، ومكابدات المغني والوتر ٢٠٠٣م.

([2]) محمد الشهاوي: إشراقات الوجد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٠م، وقد شغلت القصيدة في الديوان الصفحات من (٢٢-٢٧).

يستحدثانِ مقاييس أخرى..

وذائقة..

وعقولا

إنها امرأةٌ تشع نورًا قدسيًا، فهي مفعمة بالدفء والوضوح، تكاد تشبه الشمس في صورها وأبعادها، غير أنها على خلاف مع الشمس التي تغرب وتأفل؛ فإنها لا تغرب ولا تأفل، فهي دائمة التوقد والتوهج:

هي امرأةٌ تشبه الشمسَ..

إلا أُفولا.

ويكشف الشاعر عن أبعادَ أخرى لهذه المحبوبة، فهي كالنور المتوهج، لألاءة، تمتلئ فتنةً وأنوثة بما لا يقاس، وهي تجمع بين النورانية واللهيب، إنها كالأساطير، والسحر، لا تشيخ ولا تترهل، إنها مثل سيدات الأساطير القديمة، التي وردت أسماؤهن في الكتب المقدسة كنشيد الأنشاد، والمزامير، وكل المقدسات القديمة التي أفصحت عن حبيبة لا مثيل لها، فهي (شالوميث) الراعية حيناً التي حدثنا عنها نشيد الأنشاد في كتب الأقدمين، وهي عشتار ربة الخصب في بابل القديمة، وهي إيزيس ثالثةً في مصر، تبعث الحياة بقبلتها، وترد الموتى، وهي العزّى أو أفروديت تشتعل فتنة وجمالاً:

على شاطئ الألق المترقرقِ..

مفعمةً بلهيب الوضاءةِ،

مترعةً بأريج الأنوثةِ..

تُسلم أعضاءَها ليد السحر،

ترسم في جسمها الغضِّ..

أحلى الأساطيرِ

ماذا يقول لسان المزاميرِ عنها

إذا ما أراد لنا أن يقولا

إنها حقًا امرأةٌ تكاد تشبه المستحيل، بأوصافها وفتنتها الأخاذة ورجاحة عقلها، ونورانيتها وشفافيتها، وانطباق مقاييس الجمال النموذجية عليها وعلى أعضاء جسدها:

هي امرأةٌ تشبه المستحيلا !

يفتتن الشاعر بالجسد الجميل والروح الوثابة، حيث " تنبثق نافورة الشعر من الجسم، ومهما تكن فيه من خواص سحرية أو روحية، لا يمكن أن نفصلها من الحواس. إن اللغة نفسها وسيط حسيّ، وهي تخلق جسمًا جديدًا ماديًا لوعي الشاعر، ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن عالم الحواس وعالم الفكر الداخليّ والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر، ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين" يفتتن الشاعر بالجسم الفتان، حيث " تنبثق نافورة الشعر من الجسم، ومهما تكن فيه من خواص سحرية أو روحية، لا يمكن أن نفصلها من الحواس. إن اللغة نفسها وسيط حسيّ، وهي تخلق جسمًا جديدًا ماديًا لوعي الشاعر، ولكن بالإضافة إلى ذلك فإن عالم الحواس وعالم الفكر الداخليّ والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر، ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين"([1])، ويستطرد الشاعر المفتون بحب هذه المرأة /المثال، فيحدثنا عن نورانيتها، إذ يشع الضوء من قدميها، وينسرب النور من بين ساقيها، فتصبح فوق هالة من النور، ممتزجة بالطل يبلل أعطافها؛ ويكشف تضاريس جسدها فيكسوها فتنة وجمالاً، وهي تصغي لتسابيح المغني/ الكاهن/ الشاعر يتغزل في حسنها، بالنشيد المقدس، وترانيم المعابد والترتيل المقدسة لسيدة الكائنات، وينسدل الضوء منعكسًا فوق صدرها ومرفرفًا فوق ردفها، ليستقر أخيرًا على وجهها النوراني فيكسوه ألقًا ونورانية، فكأنها الشمس تطلع من ظلمة دامسة؛ ليضيء الصباح الجديد بنورها، ويشرق اليوم الجديد:

هي امرأةٌ يشرب النورُ..
من قدميها (اللتين تشعَّانِه)
هاطلات السنا
والندى
كي يبل الصدى
والمغني.. هنالك محتدماً بأوار التراتيلِ..
يرسلُ اللانهائيَّ في مقلتيها
بريد المواويلِ
وهو يناغمُ رقَرقة الضوءِ إذ يتدحرجُ
فوق جبال المدى
ليصافحَ في وجنتيها الصباحَ الجميلا

([1]) إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٣٩.

إنها امرأة صاغها النور والدفء، تنشَد فيها الأغنيات والمواويل، ويكتب فيها المحبون والشعراءُ قصائدهم، لتعدد أوصافها، وبهاء فتنتها، وليس الشاعر بدعًا بين الشعراء، ولذا فإنه يقف – مثلهم– ببابها طالبًا إذن الدخول إلى هيكلها المقدس، لينشد في عينيها قصائده، تتحرر من ربقة قيد التقاليد إلى فضاء المطلق الحر، لا تحده مقاييسُ ولا تمنعه ضوابطُ إلا بما يمثله التأدب في حضرة سيدة الكائنات، وما قد تجود به القريحة، وهي لا تمنع عشاقها من الدخول إلى باحة القلب، تفتح صدر الأمانيِّ لهم وتصغي لما ينشدون فيها من أغانيَّ وأشعار:

وسيدة النورِ تعلمُ:
أن القصائدَ..
مفتاح باب الدخولِ..
إلى باحةِ المطلق المتهللِ
آهٍ. وإني أود الدخولا

ويمضي الشاعر في احتفائه بمحبوبته وسيدته فيؤكد أنها امرأة لا شهوانيةٌ ولا صاحبة لذة، فهي لا تعطي نفسها إلا للحلم وحده، لا يملكها أحد، ولا يعرف الطريق إلى قلبها إنسان، إنها للكل، لكنها ليست لأحد في الوقت نفسه، لأنه لا أحد يستحقها وحده؛ ولا أحد يوازيها مكانة وسموًا، أما فتاها – وما أكثرَ أحبابَها!– فإنه قد أسلم قلبه للأمانيّ، يعلم أنها لن تتحقق، ولكنه يثابر، ويجاهد، لا يتراجع عن حلمه الأبديّ، ولا يستطيع الوصول إليه، فيصيبه النحول والسقم، بفعل التهاب الجوى في قلبه، تتقاذفه الرغبات والأمنيات وروائح الأبخرة المتصاعدة:

هي امرأةٌ..
لم تراودْ سوى الحلْمِ عن نفسِهِ..
وفتاها..
تَوَزَّعَهُ الحلمُ وَحَّدَهُ
والشذا
والجوى
والنحولا

وينتقل الشاعر من تصوير صورة المحبوبة المقدسة التي تكاد تشبه سيدات الأساطير، إلى رصد حالة المحب العاشق المنسحق أمام فتنة هذه السيدة، أو حالته الشخصية، إنه يقطع كل الأماكن، شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا، باحثًا عن حل لعذاباته، وما يضنيه، ولكنه يعود في النهايةِ منهكًا مهدودَ القوى، غير أن إخفاقه في الوصول إلى حلٍّ لأزمته لا يحول دون تشبثه بالأمل:

فأترع كلَّ الجهاتِ أفاويقَ وجدٍ

بهِ ما بهِ من ضنىً لن يحولا

يكابد هذا العاشقُ كلَّ صنوف الشوق والوجد، ويحط بكل مقامات العشق، وينشد، ويتبتل، ويغني في حضرة المحبوبة، مشتعلاً بالمحبة، متقدًا بالصبابة والوجد، لا يخاف أن تزداد علتُه، ومكابدتُه، ولا يخاف الفناء والموت ولا يعبأ له، فأجمل العشقِ ما يموت فيه المحبون فداء لأحبابهم، مثل كل المحبين الذين خلّد التاريخُ موتهم بالمحبة:

أجل..

إنه موقف الشوقِ..

والتوقِ،

والسهدِ..

والوجدِ..

والشدو..

والشجوِ،

فلتشهدي يا جميع المواقيتِ..

أن المغنيَ..

ما زال في حضرة الشوْفِ

يتلو كتاب صباباتِه،

وفِدى من أحبَّ

يموت قتيلا

إنه ما يزال يراهن على الحب والوجد، ويمني نفسه بلقاء سيدة الكائنات وتحسس فتنتِها، فما زال هناك موعدٌ قائم، لا تضيّعه السنوات ولا تطويه الأيام، ولا ينتفيه

المستقبل، وما زال اللقاء الذي اتفقت عليه العيون، وأثبته الصمت بعدم الرفض، والصمت كما هو معلوم يدل على الموافقة:

ويا سيدي الوجدَ
إن لنا موعداً (عقدته العيونُ)
ووثَّقهُ الصمتُ
والصمت أصدق قيلا

ولأن المحبوبة والحب شيء واحد، فالشاعر كما يتغنى للمحبوبة، يتغنى للحب وللصبوة والصبابة، مما يؤكد على أن المحبوبةَ والحبَّ شيءٌ واحد، ولذا فإنه يتوجه للحب ذاته ويخاطبه قائلاً له إنه يحبه، كما يحب خليلته ومحبوبتَه، اللذين لا ينفكان أن يكونا شيئًا واحدًا:

أحبك يا سيدي الوجدَ
يا ذا الخليل الذي..
لم يملّ الخليلا.

وحين تمتزج المحب بالحب ويصبحان كلاً واحدًا، يغني الشاعر لهما، ويرغب في أن تخلد قصائده ويخلد معها عمرُه بأشعاره وأغانيه، لتبقى لكل الأجيال من العشاق اللاحقين على مر العصور؛ يتخذونها منسكًا لهم واتباعًا، ويرددونها في حضرة هذه المحبوبة التي يتسع قلبُها لتشمل كل الأحباب في كل العصور:

أحبكَ..
فاكتب إلى العمر أغنيَّتي
علهُ..
ــ رحمةً بالمحبين ــ
ألا يزولا

ولهذا السبب تبقى هذه المحبوبة التي تمنح قلبها للعاشقين وتمدهم بالأمل والسرور والمحبة، للأبد، نموذجًا للمرأة المثال، ولذلك فإنها:

هي امرأةٌ تشبه المستحيلا

ولأنها مستحيلة، فهي ليست امرأةً عادية، تشكلت في بطن أمها من نسغ أبيها، وإنما اجتمعت لها خصائصُ غيرُ عادية، إذ شكلتها المعجزات والأساطير، في أزمنةٍ سحيقة، واستغرق تشكيلها أمدًا طويلا:

هي امرأةٌ..
قد تفرغتِ المعجزاتُ لتشكيلها
والمقاديرُ..
دهراً طويلا

وهي إذا ما قورنت بكل النساء العالم فإن جمالهن وفتنتهن لا تساوي شيئًا بجوار جمالها وفتنتها المميزة، وهي تمتلك غير تلك الخصال والصفات ملكات أخرى تتميز بها عليهن، حيث تشكلت من ماء البحر كـــ(أفروديت **Aphrodite**) تلك التي صنعتها آلهة اليونان ووضعتها في صدفة محارة في البحر، فانفلقت تلك المحارة، وخرجت منها تلك المرأة المائية، عاريةً تمامًا، فالماء مملكتها وعرشها، وأول من راودها عن نفسها ربما كان إله البحر(بوسايدون **Poseidon**) الذي فتنته بجمالها المثالي، وكان المتقدم الثاني لخطبتها كما تروي الأساطير اليونانية، وما زال يحاول أن يطوقها بمائه عبر كل العصور والأجيال، ويراودها عن نفسها وهي لا تستسلم لنداءاته ولا تستجيب:

هي امرأةٌ..
وجميع النساءْ
سواها ادعاءْ
لها البحر من قبل بلقيس عرشٌ
وكل المياه إماءْ
يخاصرها الموجُ في نـهمٍ
ممعناً في الصبابة جيلاً..
فجيلا

ويقر الشاعر (المتخفي خلف قناع السارد) بأنه على استعداد أن يتنازل عن حياته وجميع ما كتب من أشعار في مقابل أن يتجول في مملكة جسدها، ويتحسس أبعادها،

ويمس هضابها، ويذوق تفاح جناتها مغتبطًا متغنيًا، ولا يرى أي غضاضة في أن يتنازل عن كل عمره وإبداعه الخلاق مقابل ليلة واحدة تمنح نفسها له فيها:

أقايضها..

بدمي

وجميعِ دفاترِ شعري..

مقابلَ..

أن أتريض عبر فراديسِ أبْهائها

أن أجوس خلال أقاليم لألائها

أن أسوح بأغوار أغوار آلائها..

أو أجولا

ويعود ليكرر تأكيده على أنه على استعداد لأن يتخلى عن جوهر عمره: حياته وشعره، من أجل أن يتأمل فتنتها ليلة واحدة صباحًا ومساء:

أقايضها بدمي

وجميع دفاتر شعري

مقابل أن أتملى مفاتنها بكرةً

وأصيلا

ويقدم مبرره على ذلك بأن هذه المرأة المحبوبة المستحيلة التحقق إلا في أذهاننا، ممتلئة عبقًا وروائحَ طيبةً وفتنة وخصبًا، يعرف ذلك كل من يود الوصول لقلبها ملتمسًا إلى ذلك سبيلا، ومتخذًا من قلبه إليها دليلاً:

هي امرأةٌ ملء أعطافها عبقٌ

يستدل عليها به من يود الدليلا

فهي امرأة لا مثيل لها، فتنة، وجمالاً، ونضرة، لم تتشكل من طين الأرض، ولم تتخلق كما يتخلق الناس:

هي امرأة تشبه المستحيلا

ويكشف السارد عن أن هذه المرأة ليس لها اسم محدد تنادى به، فقد احتُفيَ بميلادها عبر كل العصور، حيث كان لها في كل زمانٍ اسمها الخاص بها المميز لها الذي تدعى به، وكان لها بهجتها وحضورها واكتمالها بمعبدها المقدس، فتارة قد تكون (اللات) أو (العزى) وأخرى تدعى (عشتروت) ورابعة (أفروديت أو فينوس) وخامسة (إيزيس)، وعبر كل الأسماء

والعصور فهي رمز الجمال والفتنة والجنس والخصب، وهي واحدة في كل الصور وكل العصور؛ ولذا فهي لا شبيه لها، تتعدد الأسماء والأصل واحد، لا شبيه له، إنه امرأة تشبه المستحيل، لأنها ليس كمثلها امرأة:

هي امرأة..
ليس لي أن أسمَّيها
أو أكنِّي
لطلعتها القلبَ..
يرقص حيناً،
وحيناً يغني
وهْيَ من لا يشابهها غيرُها
إن أردت المثيلا

ويختتم الشاعر قصيدته بعد كل تلك الرحلة المضنية للوصول للمحبوبة المثال، والتي عبر عن طول معاناة الوصول إليها باللهاث والشهيق المتحقق في القافية التي اتخذها لقصيدته، ولم يحد عنها في كل مقاطعها وهي قافية (اللام المطلقة المفتوحة المسبوقة بكسرة في الأغلب) مما تعطي مساحة الامتداد الصوتي لها عند تلفظه في فضاء الإنشاد إحساسًا باللهاث والشهيق: حسرة ولوعة وفضولا، ذلك أنها امرأة يشهق المرء حين تواجهه فتنتها، فلا يقوى على الصد ولا الرد، ولا حتى أن ينطق قيلا، ذلك أنها:

هي امرأة تشبه المستحيلا (١)

لقد "استعمل الشعراء المحدثون كثيرًا من الأساطير والنماذج العليا من التاريخ بتفسيرات مختلفة للتجربة الإنسانية، مثل سيزيف، وبروميثيوس، وإيكاروس، ويوليسس، والسندباد، وأيوب، والحلاج"(٢). وبإمكاننا أن نضيف كذلك إلى هذه النماذج تموز أو أدونيس، وعشتار، وإنانا، وأفروديتي وغيرهم، وقد كان شعر الطليعة العربي الحديث في عمومه " شعر نماذج عليا، شديد التأثر بالاكتشافات الحديثة في مجال الأنساق النفسية ودور الأسطورة في اللاوعي الإنساني"(٣).

---

(١) نشرت القصيدة لأول مرة في مجلة (إبداع) المصرية، في عام ١٩٨٩م، ثم وردت في ديوان (إشراقات التوحد) الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ثم أعيد طبع الديوان في سلسلة مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٣م، ثم صدرت ضمن أجزاء طبعة الأعمال الشعرية الكاملة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة (أربعة أجزاء) عام ٢٠٠٣م.

(٢) الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت/ لبنان ٢٠٠٧م، ص٨١٣.

(٣) المرجع السابق، ص٨٢٢.

وترى الباحثة أن الشاعر" محمد الشهاوي" المتخفي خلف قناع السارد قد نجح في استخدام قصيدته للتعبير عن أزمة وجودية طاحنة يدور معتركها بداخله، من خلال دمج الأسطوري بالواقع، وأن أزمته الوجودية وإحساسه بالرغبة في التحقق، وإعادة الحياة إلى ما كانت عليه قديمًا من الجمال والبساطة ومحبة الحياة، وبما لدى الشاعر من (شهوة إصلاح العالم) كما يقول "بيرسي شيلي **Percy Bysshe Shelley**"(١٧٩٢-١٨٢٢م)؛ فقد استلزم عليه أن يقدم طقوس الولاء والتضحية وتسخير أشعاره وترانيمه حتى يتم استرجاع الحب والمحبة، من خلال الانغماس في التجربة الطقوسية والاندماج الكليّ فيها، وهو هنا لا يخرج عن القواعد التي أسسها رواد الحركة الشعرية الحديثة، فقد كان استخدام الأساطير ملمحًا فنيًا بارزًا "سواء كانت الأساطير تستعمل صراحة أو ضمناً، فإن روح الشعر العربي الحديث قد تشربت بها... فالأسطورة توفر وسيلة سريعة للوصول إلى لب التاريخ، وعن طريق الشعر سيغدو ممكناً ربط اللحظة الحاضرة من الوجود العربي (وهي لحظة أزمة فعلية) بكثير من لحظات الأزمات في التاريخ"([١]).

وإذا كان الشاعر يتحقق في كتابة نصه الشعري من خلال توظيفه للصور والأخيلة، ذلك لأنه ربما "يجد في عملية الإنشاء كشفاً جديدًا يؤدي إلى المزيد من درايته بنفسه وبالعالم من حوله"([٢])، وكما يقول "أرشيبالد مكليش **Archibald MacLeish** "(١٨٩٢-١٩٨٢م) ذلك لأن "الشاعر يتوجه نحو "أشياء" العالم ، لا ليكون أفكارًا عنها، بل ليكتشفها وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها"([٣])، فجوهر العملية الإبداعية الاكتشاف؛ وبه يتحقق الانسجام النفسي لدى الشاعر، وتهدأ روحه القلقة ويتجلى إلهامه الفنيّ، حيث " في الفن وحده يرى الإنسان رمز الانسجام في كماله وهناك فقط يقدر أن يتأمل فيه دون أن يستطيع له تفسيرًا، فالتقويم الجمالي المجرد أمر شاق، ونحن نعترف على مضض أن النقد يساعد على فهمه وأن أي ألفاظ نستعملها في الحديث عن قصيدة أو لوحة أو قطعة موسيقية قد تمهد الطريق للإلهام، ولكنها لا تأتب به، فالتجربة النهائية يتحتم أن تكون فردية وأن تكون اتصالاً مباشرًا بين العمل الفني وخالقه وقارئه وسامعه"([٤]).

([١]) نفسه، ص ٨٢٢

([٢]) إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٣١.

([٣]) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت/ نيويورك، ١٩٦٣م، ص ٣٠.

([٤]) الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، ص٨٢٢.

خاتمة

يعدّ التشكيل بالرمز أحد أهم وسائل التعبير الشعري المعاصر، و"لقد اتفق أغلب الدارسين على أن الرمز من أهم العناصر التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية؛ لما يكسبه من أبعاد فنية ودلالية تتجلى من خلاله رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، وهكذا يغدو الرمز عنصرًا مهمًا في خطابات الشعر المعاصر وصفة من صفات الإبداع الشعري، فقد أولى الشعراء له اهتمامًا كبيرًا بعد أن وجدوا في الرمز أداة تعبيرية مناسبة تمنحه الحرية وتمكنه من التعبير عن ذاته وعن تجربته الشعرية"([1]).

ويأخذ الرمز الشعري بعدًا أكبر عندما يلتحم بنسيج الصورة الشعرية، و "لا ريب أن شعرنا الحديث قد أفاد من هذه الوسيلة الرمزية في تركيب الصورة الشعرية"([2])، كما أنه كذلك "صحيح أن الشعر العربي في أطواره التاريخية لم يعدم من تلك الوسيلة نموذجًا هنا وآخر هناك"([3])، غير "أن هذه الظاهرة لم تتجلَ في شعرنا الحديث على نمط واحد، بل تعددت أشكالها وتفاوتت في درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء"([4]).

وفي إطار هذا الفهم قامت الباحثة بتناول الرمز ممتزجًا بالصورة الشعرية، وهو (رمزية صورة المرأة) في أربعة نصوص شعرية قديمة وحديثة تمثل مراحل تاريخية متباينة، وحاولت أن تتتبع صورة المرأة كما قدمتها هذه النصوص، حيث بدا الأمر وكأن كل الشعراء الأربعة في كل العصور المختلفة مجتمعون على تقديم صورة واحدة بأبعاد مشتركة، وهذه الصورة لمحبوبة حقيقية أو متخيل سردي، غير أنهما يغترفان من نبع واحد، وتتشكل أبعاد هذه الصورة الرمزية في إطار المرأة/ المثال، التي تعد امتدادًا للمرأة الأسطورية ربة الخصب والنماء، التي عبدت في مراحل وثنية سابقة وعرفت بأسماء متعددة، فهي اللات أو العزى، وهي عشتار، وهي إيزيس، وهي فينوس أو أفروديت.

قدّم "الأعشى" صورة لمحبوبته (جارته) فبدت مترعة بكل الصفات الأنثوية الجميلة، وهي من المؤكد صورة يصعب توافرها في امرأة بشرية في مجتمعات القبيلة،

([1]) يوسفي سوهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة: قراءة في الشكل- خليل حاوي أنموذجًا، دكتوراه غير منشورة، إشراف: أ.د/ الأحمر الحاج، جامعة الجيلالي اليابس، كلية الآداب واللغات والفنون، ٢٠١٧-٢٠١٨م، ص١.

([2]) الدكتور محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٣٣٤.

([3]) المرجع السابق، ص ٣٣٤.

([4]) نفسه، الصفحة نفسها.

إنها لفرط جمالها الأخّاذ ولفرط فتنتها، تسبي قلب عاشقها، وهو يعلم أنه مثل كل العشاق المحبين يحب ولا ينال منها شيئًا، إنها لا تعطي نفسها له، ولا يملكها أحد، لكنها لا تمنع نفسها من ترك المتمنين يحلمون بلقائها، والتماسّ معها، فهي حلم كل الشباب وكل الرجال على السواء.

وإذا ما تتبعنا صفاتها وجدناها جميلة الصفات، فالحبيبة ذات دلٍّ وجمال، تتطيب وتتعطر ويتضوع شعرها بالمسك، وهي ناصعة البياض جميلة القدّ، شعرها أسود فاحم بالغ الطول، يمتد من فروة رأسها لردفها، ويزين كفها الخضاب، ويملأ معصمها السوار، ريانة القد، جيدها كجيد الغزال، وكفلها مشدود ممتلئ، ووجهها تشفي نظرته كل عليل حمّ، وتنزع عنه الحمى، تتعالى على حب عاشقها، فتضنّ عليه بالودّ، بعد أن أخذت بعقله كل مأخذ.

إنها المرأة المثال، ولهذا فالشاعر يعزي نفسه في إهمالها لحبه ورحيلها، فهو ليس الوحيد الذي وقع ويقع له ذلك، وعليه أن يحاول نسيانها ونسيان ذكراها، فقد ولّى الشباب، ورحلت ذكراه ونزواته، وتلك التي بدا نوال قلبها غير ممكن.

وعلى المنوال نفسه نجد يتيمة "سويد بن أبي كاهل اليشكري"، غير أن محبوبته هنا مختلفة الاسم، فهي (رابعة)، والشاعر يمعن في تصوير جمالها فنجد فيه اختلافات قليلة عن صورة امرأة الأعشى، إنها ملتصقة بالضوء مباشرة، يشف وجهها نوارانية وألقًا مستمدين من نور الشمس، وتتطاير ضفائرها أو خصلاتها في الهواء، فيتناثر العبق بفعل تسرب رائحة المسك الممتزجة بشعرها، وحين ترنو بنظرتها يطلّ عليك وجه أكحل العينين، صافي الوجنتين، لا تشوبه شائبة من مرض أو سقم، أما ثغرها فيكون فيه صفاء الثغر النقي الواضح الناصع بين الشفتين، ويشبه وميض هذا الثغر في نقائه وبياضه، كوميض الشمس حين يظهر بين الغيم، والحبيبة معنية بأسنانها ونظافتها، لا تكلّ ولا تملّ عن تنظيفها بالسواك الناعم الناضر طيب الرائحة من شجر الأراك، حتى يبين ناصعًا نقيًا، أما عن ريقها فهي ليست ممن يفسد الريق فمهم ولا تتغير رائحة هذا الفم ولو تغير الريق نفسه.

تبدو الاختلافات شكلية بين مثال الأعشى ومثال سويد، وربما يكون السبب في ذلك الاختلاف مرده لبيئة كل منهما، فسويد بدويّ، يستمد صوره التي يسقطها على محبوبته من واقع هذه البيئة على خلاف مع بيئة الأعشى الذي ولد ونشأ في (منفوحة) وهي قرية حضرية على ضفاف (وادي حنيفة) في (نجد)، وعلى حين يقر الأعشى بأنه لم ينل من محبوبته شيئًا، يبدو في قصيدة سويد أنه ارتبط ومحبوبته حينًا من الدهر،

ولكن الأيام فرقت بينهما، إنه وصلها وهي وصلته، وامتد ما بينهما حبل المودة ما أذن لهما الزمان بذلك، "فإذا كان هناك فراق أذاه، ونأي أصابه، فصاحبته لم ترغب في فراق، ولم تعمد إلى النأي، وإنما هي خطوب الأيام، وصروف الحوادث" ([1]).

صحيح أننا لا نعرف أبعاد هذا الودّ، ولا كيف نما بين العاشقين، ولا كيف انفصمت عراه، ولكن من الواضح أنها من بادرته بالعشق والمحبة، وبسطت له حبل الوداد، فاستجاب طائعًا مختارًا، ثم قضت الأيام ما قضت بينهما فانصرفا على نحو ما، باقية بينهما الذكرى والحب، وهكذا جاء الفراق دون تدخل منهما.

أما الشاعر التونسي "أبو القاسم الشابي" فقد أقرّ من العتبة النصية الأولى لقصيدته أنه في حضرة (إلهة الحب)، فقصيدته ترنيمة عشق في محراب أو ابتهال صلاة في معبد الحب، وهناك دالّ نصي مصاحب حيث إنه في البيت السادس من قصيدته يصرح بأن محبوبته صورة من صور إلهة الحب الرومانية (فينوس):

أيُّ شيءٍ تُراكِ هلْ أَنْتِ فينيسُ تَهادتْ بَيْنَ الوَرَى مِنْ جديدِ

وإذا ما تتبعنا صفات هذه المحبوبة وجدناها كما يلي، فهي بريئة كالطفولة صافية كالأحلام، متناغمة الإيقاع كما الألحان مع إشراقة الصباح الجديد، وهي كإطلالة السماء في الليلة المقمرة، وهي طيبة الرائحة كالورد، نقية كابتسام الرضيع لأمه، إنها حازت الجمال كله والوداعة والشباب، تحوطها طهارة، وقداسة تبعث الأمل في نفوس المعذبين، وتملكها رقة الورود والأزاهير، فتلين القلوب التي هي كالحجارة أو أشد قسوة، إنها بكل هذه الصفات التي حازتها صورة من صور (فينوس) تبعث من جديد؛ لتعيد نشر الحب والطهارة والخصب والفتنة والشباب للعالم الذي فقد كل ذلك، وتنثر الورود من كل لون ورائحة على الوجود فيعود الربيع له، ويسترد الوجود بهجته ووضاءته، وتغرد أصوات عصافيره فوق الأشجار وتملأ الدنيا بالزقزقة والأغاني:

أَنتِ روحُ الرَّبيعِ تختالُ ف ي الدُّنيا فتهتزُّ رائعاتُ الورودِ

وتهبُّ الحَيَاة سَكرى من العط رِ ويدْوي الوُجُودُ بالتَّغريدِ

ولا يحتاج الأمر منا جهدًا لكي نتبين أن هذه المحبوبة ما هي إلا صورة من صور إلهة الحب والجمال (فينوس)، حيث يقرّ الشاعر بذلك صراحة.

أما الشاعر "محمد الشهاوي" فهو من العتبة النصية الأولى لقصيدته: (العنوان) يؤكد على أنه لا يتحدث عن امرأة عادية، إنها (المرأة/ الاستثناء)، وإذا بحثنا عن

([1]) طه حسين: حديث الأربعاء، ص١٦٦.

مبررات استثنائها وجدناها كالتالي، إنها امرأة نورانية متجددة الإشراق كالشمس غير أنها تتميز عنها بعدم الأفول، فهي دائمة الإشراق دائمة البزوغ، وحتى يحاط بكل أوصافها وصفاتها فإننا نحتاج لغة تتجاوز المعروف لدينا من قيم الجمال والحسن والبهاء، إذ تتفوق على كل ما ورد بلغتنا القديمة، ولكي نصف إيقاع خطوتها فنحن بحاجة إلى نظم إيقاعية جديدة قادرة على رصد إيقاع خطوتها، إنها مولودة على شاطئ البحر (مثل أفروديت التي خرجت من صدفة انشقت عنها على شاطئ البحر)، ومثلما خرجت أفروديت ممتلئة بالحسن والجمال، فإن محبوبة الشاعر تملؤها الفتنة وتحويها الوضاءة(على شاطئ الألق المترقرق/ مترعة بأريج الأنوثة)، وهو يقر بأسطوريتها(تسلم أعضاءها ليد السحر/ ترسم في جسمها الغض أحلى الأساطير، إنها امرأة تشع نورًا وماء وخصبًا (هي امرأة يشرب النور من قدميها اللتين تشعانه هاطلات السنا/ والندى)، إنها سيدة النور والجمال، لا تستطيع القصائد أن تحيط بكل ملامح فتنتها، ولا الأناشيد، تتردد في معبدها (باحة المطلق المتهلل)، الذي يتوق الدخول إليه كل الشعراء وكل العشاق، أما حبيبها المنتظر وفتاها وفارسها فما زال الحلم يأخذ بنواصيه، والعطر والحب والضنى والنحول، ويدوي صوت المنشد في معبد الحب يتلو مزامير عشق القدامى الذين فنوا تحت أقدامها، حتى يصيبه الوجد فيفنى لفرط تعلقه مثلهم، ويقع قتيل غرامها، وهذه المرأة المحبوبة الإلهة الدائمة الممتدة، شكلتها المعجزات فاجتمعت لها كل صنوف الجمال والحسن والبهاء على مر الزمان، إنها المرأة في صورتها المثال (هي امرأة وجميع النساء سواها ادعاء)، يسجد لفتنتها البحر، ويتقدس الموج حين يلامس قدميها، وهي ليس لها اسم محدد تنادى به، أو ربما لأن اسمها مقدس فلا يكاد أحد أن يجرؤ أحد على النطق به، وهي في الحالتين كلتيهما لا يشابهها غيرها، إذ ليس لها أي مثيل.

وهكذا تتعدد صورة المحبوبة على مدار التجارب الشعرية المتنوعة عبر العصور الأدبية المختلفة، لكن يبقى هناك قاسم مشترك بينهم جميعًا يتمثل في أن هذه المحبوبة لها صفات وأوصاف معينة تتجاوز بها صفات أي امرأة بشرية، وأنها تقترب بهذه الصفات والسمات من درجة الربوبية، وتتطابق مع آلهة الخصب والجنس والنماء، بل تكاد كل صور المحبوبات تلتف حول صورة أفروديت أو فينوس بأبعادها المختلفة.

وهكذا يمكن القول إن الشعراء الأربعة قد نجحوا في استحضار صورة المحبوبة المثال، وأن المتخيل الشعري الجمالي لصورة المحبوبة عندهم لم يخرج عن نطاق

بعينه، ووفق قيم جمالية وتصويرية شكلت "نمطًا" واحدًا متّبعًا، على الرغم من تبدل الأزمنة، وتطور الذائقة الشعرية وتجدد بناء القصيدة على مختلف العصور.

فبالرغم من قيام الشعراء الأربعة باستخدام صورة المرأة / المثال تلك (التي تكاد تكون نمطية)، فقد جاء تعبيرهم من خلال استخدامها وتوظيفها عن قضايا عديدة مختلفة، بعضها ذاتيّ أو وجودي، والآخر وهو القليل: موضوعي، فعبر بها الأعشى عن تحول المحبوبة إلى رمز للديمومة والاكتمال، بينما وقف الشاعر العاشق المحب منفردًا في مواجهة الزمن يتأمل تحولاته وتبدلاته، وتطل عليه شيخوخته، مع قسوة زمن لا يرحم، فينقل إلينا إحساسه بالتعاسة والتردي، ويكتشف أن أجمل ما أصابه كان من محبوبته وفاتنته، إنها قدره ودهره، شبابه وشيخوخته، ويفرك كفيه فلا يجد إلا قبض ريح: حبًا عنيفًا وجمالاً وفتنة، لم ينل منه وطرًا ولم يغترف من معينه، لتبقى الحكمة الموجعة.

وعبّر من خلالها "سويد" عن صورة الحياة التي قد تقبل عليك في هيئة امرأة بالغة الحسن والفتنة، ولكنك لا تأخذ منها شيئًا، ولا هي تمنّ عليك بمحبة، إنها تتدلل حتى توقعك في حبائلها؛ فإذا تيقنتْ من وقوعك في شباكها زهدت فيك ورحلت عنك إلى غير رجعة، مخلفة ذكريات حزينة وأسى واضطرابًا.

أما أبو القاسم الشابّي فقد تحولت المحبوبة عنده إلى رمز للبعث وتجدد الحياة، ويصبح استدعاؤها مطلبًا ملحًا وضروريًا لذاته التي باتت حزينة كئيبة لا تشعر بمعنى لوجودها، وهنا يتوجه الشاعر إلى قدس أقداس إلهة الحب والخصب، يناجيها ويترنم لها لعلها ترد له ذاته المغيبة التائهة، وتمنحه معنى للوجود، وتبعث فيه الحياة بعد أن تجردت حياته من كل معنى جميل.

وأما الشاعر "محمد الشهاوي" فقد نجح في استخدام قصيدته للتعبير عن أزمة وجودية طاحنة دار معتركها بداخله، من خلال دمج الأسطوري بالواقع، وأنه وظف استدعاء الأسطورة للبحث عن حل لأزمته الوجودية وإحساسه بالرغبة في التحقق، وإعادة الحياة إلى ما كانت عليه قديمًا من الجمال والبساطة ومحبة الحياة.

وهو ما يؤكد أن توظيف صورة المحبوبة المثال لدى الشعراء الأربعة كان استنادًا إلى الانشغالات التي اختص بها كل منهم؛ ووفق رؤيته ووعيه، وبأدواته التعبيرية وتشكيلاته الجمالية التي تنبع من فهمه للشعر ومن دوره بوصفه شاعرًا.

وتؤكد الدراسة على أن إعادة تشكيل الصورة الشعرية لمتخيل المحبوبة السردي إنما جاء استجابة لمعطيات ثقافة كل شاعر، ووفق وعيه الخاص بقضايا عصره

ومجتمعه، كما تؤكد الدراسة أيضًا أنه على الرغم من بروز نمطية صورة المحبوبة فإن الأدوات التعبيرية والتصويرية التي صاحبت تشكيل هذه الصورة لدى كل شاعر جاءت مختلفة ومتنوعة.

كما أظهرت الدراسة كذلك أن مجال التفسير الأسطوري للشعر لم يقف فحسب عند شعر الأقدمين من شعراء عصر ما قبل الإسلام، بل امتدّ لشعر العصر الحديث، وهو ما يدفعنا للتأكيد على أن المخيلة الإبداعية للشاعر العربي ما تزال تراوح هواجسها الأولى وأفكارها البدائية، وأنه ما يزال الشاعر/ الإنسان ينزع للصورة المثلى التي تشكلت في مخيلته ووعيه من خلال إبداعات تراثه الشعري، وأنه لم يستطع –رغم كل التحولات التي خاضها– أن يتخلى عن هذا الموروث الشعري الذي ما يزال يتفاعل معه، ويستوحيه ويغترف من مائه النمير، ويعزف على أوتاره أشجى ألحانه وأعذب إيقاعاته، ويعبر به عن قضاياه وهموم وجوده.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- ديوان أبي القاسم الشابي: قدم له وشرحه الأستاذ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، الطبعة الرابعة، بيروت/ لبنان ٢٠٠٥م.

٢- ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٠م.

٣- ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، جمعه وحققه شاكر العاشور، وزارة الإعلام بالعراق، بغداد ١٩٧٢

٤- محمد الشهاوي: إشراقات التوحد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م.

ثانيًا: المراجع:

٥- أحمد كمال زكي: الأساطير: المكتبة الثقافية، العدد ١٧٠، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧م.

٦- إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م.

٧- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.

٨- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، علق حواشيه وضبط كل نصه الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان (د- ت).

٩- أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت/ نيويورك، ١٩٦٣م.

١٠- إليزابث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: الدكتور محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت/ نيويورك ١٩٦١م.

١١- بطرس البستاني: دائرة المعارف، المجلد التاسع (من روسو إلى سليك)، المطبعة الأدبية، بيروت ١٨٨٧م.

١٢- الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمار الألباب، مفصّل ومضبوط ومشروح بقلم الدكتور زكي مبارك، وحققه وزاد في تفصيله وضبطه وشرحه محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني، دار الجيل، الطبعة الخامسة، بيروت/ لبنان ١٩٩٩م.

١٣- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت/ لبنان ٢٠٠٧م.

١٤- طه حسين: حديث الأربعاء ،ثلاثة أجزاء)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٤م.

١٥- عبد الله الطيب: قصيدة سويد بن أبي كاهل: بسطت رابعة الحبل لنا، الخرطوم/ السودان (د-ت).
١٦- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بيروت/لبنان ١٩٨١م.
١٧- محمد علي أبو حمدة: في التذوق الجمالي لقصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري، دار عمار للنشر، عمان/ الأردن ١٩٩٥م.
١٨- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م.
١٩- محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٥٥م.
٢٠- ميجان الرويلي وسعد الغامدي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء/ بيروت ٢٠٠٢م.
٢١- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأقصى، عمان/ الأردن، الطبعة الأولى ١٩٧٦م.
٢٢- يوسفي سوهيلة: الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة: قراءة في الشكل- خليل حاوي أنموذجًا، دكتوراه غير منشورة، إشراف: أ.د/ الأحمر الحاج، جامعة الجيلالي اليابس، كلية الآداب واللغات والفنون- ٢٠١٨م.

ثالثًا: الدوريات:

١- أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م.
٢- افتخار سليم محي الدين وفتحي محمد رفيق (أبو مراد): الانزياح في قصيدة "صلوات في هيكل الحب" لأبي القاسم الشابّي، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، العدد (١١)، ١٤٣٧هـ.
٣- الربعي بن سلامة: المنهج الأسطوري بين النظرية والتطبيق، مجلة الآداب، علمية متخصصة محكمة سنوية، تصدر عن قسم الآداب واللغة العربية بجامعة الأخوة – منتوري- قسنطينة/الجزائر، العدد ١٤، جوان ٢٠١٤م.
٤- المثنى مد الله العساسفة وآخرون: المنهج الأسطوري عند الدكتور نصرت عبد الرحمن (دراسة نقدية)، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٩، العدد ٣، الأردن ٢٠١٢م.