الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

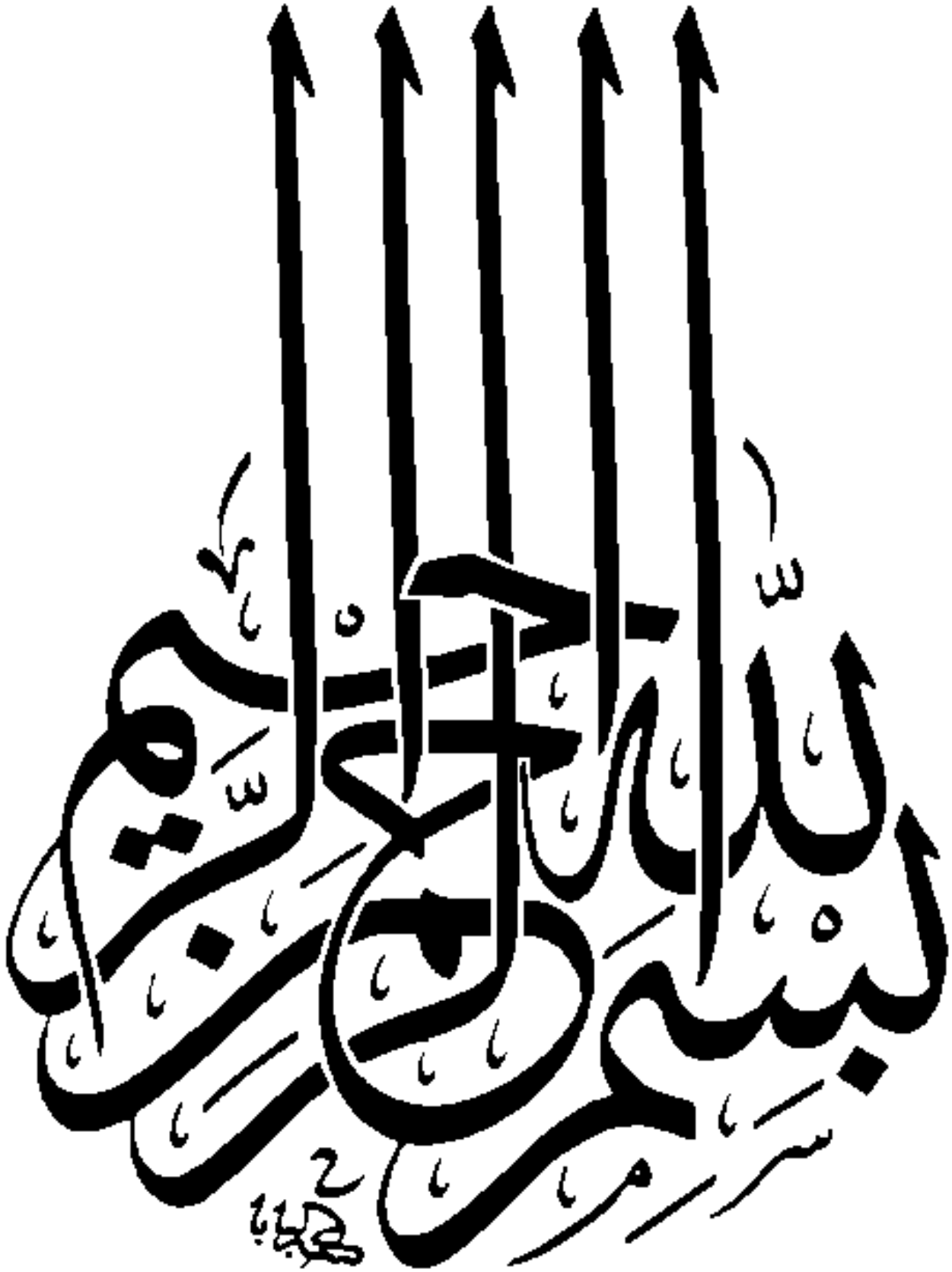
المرجع:...../ 2021

الأبعاد النفسية والأسطورية
في شعر أبي ذؤيب الهذلي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي
تخصص " أدب عربي قديم"

إعداد الطالبتين:
نعيمة سند لزرق
لويزة خلف الله

إشراف الأستاذ:
بشير عروس


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله حمد الشاكرين، على جلال فضله وعظيم نعمه. الحمد لله الذي كفانا مؤونة هذه الدراسة، و يسر لنا من الوقت و الجهد و الصحة و العزيمة ما أعاننا على إتمامها إنه على كل شيء قدير، و الصلاة و السلام على سيدنا محمد و على آله وصحبه أجمعين...

بعد أن وفقنا الله بإكمال هذه الدراسة، و التي انبثقت عن رحلة بحث واسعة، لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل لأصحاب البصمات الواضحة على هذا الجهد العلمي المتواضع.

و نبدأ بالأستاذ "بشير عروس" الذي زودنا بإرشاداته العلمية التي لم تخل من الرعاية أبدا طيلة فترة هذه الدراسة فشكرا له على جهده الحثيث و دأبه المسؤول.

و نتقدم بالشكر و الاعتزاز لأساتذتنا في معهد الآداب واللغات في المركز الجامعي بميلة و العاملين به و طلابه.

كما نشكر كل من ساهم معنا ماديا أو معنويا، ونعتذر لمن فاتنا ذكره ولم نتمكن في هذا المقام من شكره سائلين الله تعالى أن لا يضيع لهم أجرا.

شكرا لكم، نسأل الله أن يسدد على طريق الخير خطانا إنه سميع مجيب.

المقدمة

مقدمـــــــــــة:

امتدت الدراسات النقدية من دراسة السياق الخاص بالنص إلى دراسة مضمونه و سبر أغواره، و منه استندت إلى استقراء مكوناته و استنتاج مدلولاتها، فكانت تدرس المبدع و تهتم بخصوصية فنّه، و بظهور النقد النفسي الذي أقرَّ بالبحث عن العالم المظلم فيه و استنطاق اللاَّشعور المتحكّم في جلّ سلوكات الفرد الشاذة، لما دلّ بتسمية المبدع بالمريض الذي يسكب مرضه في فنّه، هذا الأخير كوّن الإغراب في النص، فاللاشعور في التحليل النفسي هو بمثابة وثيقة تعريفية كاملة استخلصت من النص الأدبي لتفسير الظاهرة غير السّوية للفنان، و البحث عن منابعها في الشعور وتعليل سيطرة الوعي على إنتاج النص بصفة خاصة الرموز التأويلية دائمة الحضور في التلميحات الأسطورية للخلوص إلى رصد الغموض والضبابية في تكوين النصوص، فالاستفادة من هذا المنهج لقراءة الشعر الجاهلي تبرز مدلوله الثقافي نحو مقاربة نقدية ناجعة ترصد الظواهر الاجتماعية لفك ألغازها و كشف غموضها.

قد كان لملاحظة تغييب الربط بين الدّراسات النفسية و الأسطورية، مع اقتصار كل واحدة منهما على السعي إلى إثبات النظريات و البحث عن تمثّلاتها في الشعر العربي في نماذج متفرّقة، ممّا لا يكفل للنظرية موثوقيّتها، و لا يكفل للنصوص أن تدرس دراسة وافية، و عليه تأتي دراستنا هذه محاولة لإيفاء واحد من أهمّ دواوين العربية في نسقها الشفهي الجاهلي؛ ألا و هو ديوان أبي ذؤيب الهذلي الذي اخترناه لبداوة صاحبه و قربه من الحياة الفطرية الجاهلية، و خصوصيته النفسية، ليكون هذا البحث محاولة للإجابة عن إشكاليته المتمثلة في الأسئلة الآتية:

- **كيف تجلّت الملامح النفسية و الأسطورية في شعر أبي ذؤيب؟**
- **ما الخصوصيات النفسية لأبي ذؤيب؟**
- **ما مدى ارتباطها بالجماعة (القبيلة) و نظامها؟**
- **و كيف تجلّى الوعي الأسطوري عند أبي ذؤيب حضوراً شعرياً؟**

و للوصول إلى الإجابة عن هذه الإشكالات اعتمدنا منجزات المنهجين: **النفسي**

و **الأسطوري** لنجاعتهما في دراسة: "الأبعاد النفسية والأسطورية في شعر أبي ذؤيب الهذلي"؛ التي وطّأنا لها بلمحة عامة عن القبيلة و الشاعر لنعقد بعد التوطئة ثلاثة فصول:

***أولها:** مفاهيم نقدية متعلّقة بالمنهجين: النفسي و الأسطوري من حيث المفاهيم و النظريات التي استند إليها كل منهج، و المصطلحات و الآليات عند الغرب والتلقي النفسي والأسطوري عند العرب،

*و **ثانيها:** دراسة تطبيقية نفسية على شعر أبي ذؤيب تناولت البعد الوجداني و البوح الذاتي و البعد المادي و الانعكاس الواقعي.

*أما **الفصل الثالث** فتناول الأبعاد الأسطورية في شعر أبي ذؤيب التي تجلّت في المظاهر الطبيعية ذات الدلالة الأنتروبولوجية و المظاهر العقدية المرتبطة بالجوانب الفكرية، لنخلص إلى جملة النتائج في خاتمة البحث.

تجدر الإشارة إلى أنه رغم شهرة شعر الهذليين، و الملاحظ غياب الدراسات النفسية في شعر أبي ذؤيب بصفة خاصة، إلاَّ أن تلك الدّراسات على قلتها والمبثوثة هنا و هناك أنارت لنا طريق البحث، و من المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا: كتاب "**أبي سعيد السّكري**" شرح أشعار الهذليين، و "**سيغموند فرويد**" الأنا والهو"، و **حسين الحاج حسن** " الأسطورة عند العرب في الجاهلية " و **محمد عجينة** "موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة و دلالاتها ".

و لنا أن نسجّل بأسف صعوبة الحصول على بعض المراجع المتخصصة رغم الثورة الرقمية و الترجمية التي يعيشها العالم، حيث لم نتمكّن –على جدّية سعينا– من الحصول على كتاب **نصرت عبد الرحمان** " الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي" مع الحاجة الشديدة إليه في هذا البحث، وكذا غياب الدّراسات النفسية المعاصرة التي ما تزال المكتبات في حاجة إليها.

بالإضافة إلى ذلك ضيق الوقت و اتساع البحث وصعوبة إدراك أبعاد النص بسبب غرابة اللّفظ التي تميّز شعره.

و قد سعينا لإنارة الجوانب النفسية و الأسطورية في شعر أبي ذؤيب من خلال ديوانه كاملاً، و الفضل في ذلك يعود للأستاذ المشرف "**بشير عروس**" الذي كان لنا أفضل معين في تجاوز هذه العقبات بصبره و رحابة صدره و توجيهاته التي بدّدت المخاوف و رسمت لنا معالم البحث، و تشجيعاته التي كانت لنا حافزاً قوياً، فندعو له بالصحة و العافية سائلين الله عزّ و جلّ أن يجازيه أحسن جزاء.

و في الختام نشكر الله تعالى ونحمده على نعمة العلم و الهدى، فإن وُفقنا فمن الله و إن أخفقنا فمن أنفسنا، و الله ولّي التوفيق.

التوطئة

توطئـــــــــــــة:

تنتسب **هذيل** إلى مدركة بن إلياس بن مضر وتتفرّع إلى بطون كثيرة، أهمها: **لِحيان بن هذيل، خناعة بن سعد بن هذيل، حريث بن سعد بن هذيل، كاهل بن سعد، صاهلة بن كاهل، صبح بن كاهل وكعب بن كاهل،** و هي من أشهر القبائل شعرا و فصاحة قبل الإسلام و بعده، حتّى إنّ الإمام الشافعي (150هـ – 204 هـ) أقام في القبيلة أكثر من اثني عشر عاما يكتسب منها الفصاحة و البيان، و قد اشتهرت هذيل أكثر ما اشتهرت بالشعر خاصة، و أشعر شعرائها أبو ذؤيب، فقد "روي عن محمد بن سلام أنّ أبا عمرو قال: « سُئل حسان بن ثابت من أشعر الناس؟ فقال حياً أو رجلاً ؟ قالوا: حيّاً، قال: « هذيل أشعر الناس حيّاً. قال ابن سلاّم: و أقول: إنَّ أشعر هذيل: أبو ذؤيب »"[1]، و تعتبر عينيته في رثاء أولاده من عيون المراثي في شعرنا العربي القديم، و حظيت بمكانة راقية عند الهذليين و غيرهم، و صدّر بها جامعو أشعارهم كتبهم مثلما فعل السّكري و الأصمعي الذي جعل بيت أبي ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد الى قليل تقنع

أبدع بيت قالته العرب.

و قد وردت أخبار أبي ذؤيب و شعره في الكثير من المصادر وكتب التراجم والسير كالأغاني و الأمالي و طبقات فحول الشعراء، و يترجم له الزِّركلي في الأعلام بقوله:

" خويلد بن خالد بن محرث، أبو ذؤيب، من بني هذيل بن مدركة، من مضر، شاعر فحل مخضرم، أدرك الجاهلية و الإسلام، و سكن المدينة، و اشترك في الغزو و الفتوح، و عاش إلى أيام عثمان، خرج في جند عبد الله بن سعد بن أبي السّرح إلى أفريقية سنة 26هـ غازيا ."[2]

تذكر الأخبار أنه "سعى لرؤية النبي (ﷺ) عندما سمع بمرضه، وأنه قدم المدينة و النبي (ﷺ) مسجىً"[3]، في خبر طريف تكتنفه العجائبية، و فيه شعر لم يرد فيما جمع

---

[1] عزالدين بن الأثير: أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار ابن حزم، بيروت، ط:1، 2012م، ص:1318.

[2] خير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2 ، ص:325.

[3] ينظر: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، تح: عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995 م، ج7، ص111.

من قصائده، يلفّه التطير و زجر السّنيح و تنبؤه بخطب يصيب الأمة من خلال رؤيا رآها في منامه وقت السّحر.

يذكر أنه " حضر البيعة في السقيفة"[1]، لتنقطع أخباره إلاَّ ما ذكر من " اشتراكه في فتح أفريقية ووفاته في طريق العودة حوالي 27هـ (648 م)"[2] مع خبر طريف كذلك ترويه كتب الأخبار عن قرعة قائد الجيش على من يبقى إلى جوار أبي ذؤيب؛ ابنه أو ابن أخيه أبي عبيد، وطارت القرعة لأبي عبيد الذي وارى عمّه التراب وينسب لأبي ذؤيب في هذا الخبر شعر يرثي فيه نفسه.

يكاد شعر الرثاء يهيمن على ديوانه، فإلى جانب رثاء أبنائه في عينيته الشهيرة، نجده يرثي أبطال قبيلته و رجالها، حتى أنه يرثي أحد المقربين منه بعدة قصائد دون الاكتفاء بواحدة، ممّا يكشف عن الأثر النفسي للموت في شخصيته و شعره، في مقابل ما نلمسه من إقبال على الحياة و ملذّاتها من خمرٍ ونساء، و إقدام في الحروب في ديوانه.

هذا إضافة إلى النظرة التأملية في الموجودات والأحداث التي يغتني بها ديوانه شاهداً على شاعر خاصّ وفترة خاصة من حياة العرب.

الملاحظ أن المدح عند أبي ذؤيب لا يظهر إلاَّ في صيغة الرثاء، الذي يمدح فيه الأموات، كما أنه كان ميّالاً إلى الإصلاح بين المتهاجين دون تعرّض منه للهجاء، هذا كلّه راجع إلى خصوصية نفسية له تستحق الدراسة في تمظهراتها و بواعثها، إلى جانب الخصوصية اللغوية و الصفاء الذي ميّز لغة هذيل، إذ أن لغة الهذليين فصيحة سليمة تجري على السليقة، لا تشوبها شائبة بسبب انغلاق القبيلة على نفسها، فكانت حياتها قريبة من الحياة الفطرية التي تمثل البداوة والإنسان الفطري، الأمر الذي جعل شعر الهذليين بشكل عام وشعر أبي ذؤيب بشكل خاص مادّة أسطورية حافلة بالأنماط الأوّلية.

---

[1] المرجع السابق، ص 112.

[2] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، تح: أبو الفداء عبدالله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987 م، المجلد الثاني، ص 486.

الفـصل الأول:

مفـاهيم نقديـة

المبحث الأول: **النقد النفسي – عرض وقراءة–**

- **المطلب01** : أسس النقد النفسي للنص الأدبي
- **المطلب02**: التلقي النفسي عند الغرب
- **المطلب03**: التلقي النفسي عند العرب

المبحث الثاني: **النقد الأسطوري –عرض وقراءة–**

- **المطلب01**: الأساطير الأنواع والنظريات
- **المطلب02**: الأسطورة في شعرنا العربي القديم

المبحث الأول: النقد النفسي – عرض وقراءة –

▪ المطلب الأول: أسس النقد النفسي للنص الأدبي:

تقوم القراءة النفسية للنص الإبداعي على تفسير الظاهرة النفسية له، و على القارئ أن يكون مستسيغ الفهم و يحسن إسقاط التفسيرات النفسية على النص المقروء و الإحالة بوجود رمزيات سيكولوجية مبطنة داخل النص؛ و أنها رموز ذات دلالات تبرز عمق المنظمة اللغوية و الفنية داخل النص، فالنص رسالة صاحبه يبرز فيها المبدع الآثار النفسية التي حكمت وترجمت عنفوان شعوره.

و إذا كانت القراءة النفسية تعنى بالوظيفة النفسية للنص فإنها تبني مقولاتها على السياق، و النص المقروء –نفسيا– هو الذي يحقق قصدية صاحبه، و ذلك فيما يمتلك من التعبير و الدلالات و هنا تظهر وظيفة النقد في استقراء مكنونات هذه الدلالات و تفسيرها وهذا ما يفضي إلى القول بأن القراءة النفسية تتضمن: التحليل والتأويل وتفسير السياق.[1]

فالقضية قضية تفكير و روية تمتهن الاعتدال و الخبرة و قد استبان النقد النفسي أحوال النص الدلالية والفنية، و إزالة الغموض المهيمن على النص بتفسيره و استبيان اللاشعور المسيطر على معانيه، و ذلك باستقراء الصور اللاشعورية الكامنة داخله، و استبيان الألفاظ المشفرة و إضفاء روح الوضوح على سياقاته المتعددة.

و التحليل يكون داخل النص و غالبا ما يكون اهتمام المحللين بمكنونات النص و خفاياه أكثر من اهتمامهم بقصدية مبدعة، و هذه قضية مهمة في صيرورة الاتجاه النفسي بشكل عام، إذ أن النص يرسل أطيافا إلى ذهن قارئه ربما مؤلفها لم يكن قاصدا إياها[2].

أما القراءة النفسية تشمل قراءة حياة المبدع، قراءة أعماله، فلسفته، مذهبه كل ما يتعلق به أو يمت له بصلة، و التحليل يكون داخل القراءة التي هي أعم منه فهو يهتم بالنص أكثر من اهتمامه بالشاعر، يبحث عن العلامات الدالة في النص[3]، العلامة التي ترمز إلى أن المبدع قد قام بالتعبير عن الصفة المحسوسة داخله؛ و أن هذه الصفة أصبحت دلالة رمزية

---

[1] محمد عيسى: القراءة النفسية للنص الأدبي، العدد(1+2)، 2003م، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، المجلد 19، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] المرجع السابق، ص 38.

على الشعور الحسي لديه، أعيق طريق وصوله إلى الموضوع الطوبوغرافيا فانحرف ونحا طريقا آخر إلى ما قبل الشعور ومنه إلى اللاشعور.

ويعتبر الإبداع الأدبي والنصوص الأدبية والفن تعبيرا جميلا عن طريق هذه الإدراكات الحسية اللاشعورية، و على المحلل أن يكون مستفيض الفهم للكلام الذي تناوله النص و ذلك أن الكلام هو مادة عمل المحلل و أن وظيفة المحلل أن يسمع ويتخيل[1] و هو بمثابة استقراء للوقائع وتقصي أثرها من خلاله.

و التحليل وسيلة لاستيعاب النص، و القراءة هي وسيلة لاستنطاق الآثار النفسية في النص، فعلى النص الاحتواء على المعالم النفسية التي توطد العلاقة بين الأدب وعلم النفس، و لا غرو على اتصالهما فهي حكاية لم يلغ تاريخها بعد.

إن النفس تصنع الأدب، و كذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، و الأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، و النفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب، هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة. و إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا. و هما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيضعان لها بذلك معنى، و الإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى.[2]

و دليل الناقد هو: كيفية تتم عملية الإسقاط الصائبة على النص، و تعداد التفسيرات النقدية للنص، و استخراج الأبعاد النفسية المضمرة داخله، و كيف استطاعت هذه الأبعاد استبيان الكفاءة النصية من ناحية الاتساق و الانسجام بين وحدات النص النفسية و الفنية، و يرجح أن هذه الإسقاطات التي يقوم بها الناقد الوصل بين مفاصل النص و ملء الثغرات و الفجوات التي حكمت سطوره بتحليله و قراءته، فلا يكن النَّظم مستسيغ الفهم، متلف المبنى، حسن المعنى، إلا بالتوافق الفعلي بين ترجمان الحديث النفسي للمبدع وبين المقولات السياقية التي يقرأها الناقد.

و ما يكون في نقد النص النفسي هو التأويلات التي يحكمها الانزياح الفعلي لها فالناقد هنا يستطيع قراءة ما قاله الشاعر و ما لم يقله، سواء أكان ذلك عن قصد أو عن

---

[1] جاك لاكان: إغواء التحليل النفسي، تح: عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1999م، ص 140.

[2] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 4، مصر، ص 06.

غير قصد، وتقوم هذه التأويلات على الخيال الواسع للناقد في تفسيراته للحالات النفسية التي مر بها المبدع، ومن ناحية أخرى الإحالات التي يستنبطها الناقد النفسي فهي العلاقة التي تربط معاني النص وألفاظه، يوظفها الكائن قصد الترابط بين أجزاء النص، و بالتالي فهي تساهم في اتساقه وترابطه.[1]

و تقوم هذه الإحالات على عملية اختزال لألفاظ النص و معانيه المبطنة داخل السياق النصي، و يجنح إليها المبدع لخلق حالة من الغموض و الرمز تتيح له توظيف مواضيع جديدة في مواضع مختلفة و أغراض متنوعة دون إسهاب و مبالغة، و على الناقد أن يكون فطنا لمثل هذه الإحالات، فمنها: ما يلزم أن تفهم من الضمائر وأسماء الإشارة...إلخ و منها ما تفهم من الفقرات و الجمل اللاحقة ومنها ما تفهم من السياق أو الموقف[2]، و تقوم على عملية التقصي إلى ما هو خارج النص أو الظروف التي أقيم فيها هذا النص؛ و هذا هو مبتغى النقد النفسي في أن يدرس الحيثيات الأولى لظهور النص و السنن و الرواتب التي قام عليها، و القواعد التي حكمته حتى أصبح هذا النظم محكم الترتيب أصيلا في التهذيب و استنطاق اللسان الصامت للفظ و المعنى الإحالي؛ فالعنوان هو الابتداء قبل التخبير عمّا ورد داخل النص و ما احتواه من أهواء ومشاعر و معانٍ و إحساسات و تعابير و فنون.

و هنا يكثر التغيير والتحول من موضع إلى موضع، و بهذا يسير الناقد في ثنايا النص من كلمة إلى كلمة مستبينا الآثار التي رسخها المبدع في نصه.

نشأت علاقة بين النص و المتلقي تقوم على عملية التأثير و التأثر، النص يثير انفعالات المتلقي؛ فينحى دراسة الظاهرة الإبداعية التي أثارت عقله و وجدانه. و تكون نتائج بحثه هي بمثابة عملية الاستجابة لهذه المثيرات. فالعملية الأدبية باعتبارها مجموعة علاقات متشابكة بين ثلاثة أطراف، المرسل...المرسل إليه، الرسالة[3] و التحليل النفسي يبدأ عملية التحليل من المرسل و هو المبدع، و تقصي أثر حياته منذ طفولته، باعتبار أن الاستجابات و المبادئ و مجموع الاعتقادات و التكون العقلي يتكون في الطفولة المبكرة في نظر

---

[1] مشري أمال: الإحالة أثرها في دلالة النص وتماسكه عيون البصائر "أنموذجا" العدد 16، 2018م، دراسات أدبية وفكرية مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص 71.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 71.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002م، ص:69.

"**فرويد**Freud". و تنعكس هذه الأخيرة على شكل إبداعات وفنون، و تحتويها النصوص الأدبية، و التحليل النفسي يدرس صيرورة هذه الحياة إلى أن وجد الإبداع تقصيا لأصله و بداياته، بحثا عن معرفة جاهزة تأويلية تعطي" حقيقة النص".[1]

و لما كان للمنهج النفسي الاهتمام البالغ بحياة المبدع و الآثار الأدبية النابعة منه يسعى لمعرفة ماذا يدور داخل النص، و معرفة كيف يحدث أيضا.

و قد عد المنهج النفسي من المناهج النقدية التاريخية في تقصيه لحياة الأديب، و التنقيب عن تاريخه وأصله.

و مع ظهور التحليل النفسي أصبحت الأعمال الأدبية في هذا الجانب مرتبطة بما تقدم به البحث في الجاني النفسي من علم النفس. و نحا إلى دراسة النص الأدبي دون صاحبه، و دراسة النص على أنه وثيقة نفسية لاستنباط أحكاما عن أمراض مختلفة؛ فالمبدع على أنه إنسان تضع المصطلحات (النظرية الفرويدية) لتفسير ارتباط الإنسان بدوافعه الملزمة أو الكبت الذي يفرضه المجتمع عليه، حكم الفرويدية على ذلك الإنسان هو مريض من قبل أن يكون نذلا، وهو حكم يتفق تماما مع رفض الطبيعة إدانة الكائن ليس مسؤولا و إنما هو مغفل تخدعه قوى طبيعية و ما قيل للبشر عليه.

و قد بدا أن علم النفس كذلك يقر النزعة الرومانسية إلى التعبير عن الذات و استثمار الظروف المعاكسة. إن الكثير من (جنون) الرمزيين الفرنسيين والتجريبيين الذين تبعوهم يمكن الآن أن يعد منهجا من مناهج اللاوعي،[2] فالرومانسيون بنظرتهم الغزلية المحبة لكل ما هو يفتن ويثير انفعال الحب للفرد أو الحياة أعدّه "**فرويد**Freud" من المخلفات الشهوانية و التجريديون المحبون للحزن و الانفعالات الشعورية المأسوية والحياة البائسة نتاج ذلك عنه هو نزعة الموت، وبما أن المذهب التجريبي يأتي عن طريق التجربة التي لا تؤتى إلا بالحواس و الخبرة؛ فإنه ارتأى أنها نابعة من شق شعوري و هو الحواس، و شق لاشعوري و هو الخبرة.

---

[1] مارسيل ماريني: ضمن كتاب خمسة مداخل إلى مناهج النقد الأدبي، مج كتاب، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، د.ط، 1978م، ص 51.

[2] ويلبر سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ت: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981م، د.ط، ص ص 75- 76 .

و منه التف المحللون والناقدون إلى دراسة لغة النص كمادة لتحليل شخصية المبدع و الغوص في ثنايا النحو و البلاغة و الصرف، إيذانا بأساسية الكلمات في إغواء التحليل و تعبيرا عمّا قيل و لم يقال في النص، و من هنا أصبح النقد النفسي يشترك مع البنيوية في دراسة بنية النص، و مع التفكيكية في تفكيك وحداته الموضوعية و البنائية، و مع السيميائية في وضع إشارات رموز لوحدات النص و تحليلها تحليلا نفسيا.

أصبحت إذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الإبداع، و لا تتوقف عند بعض مظاهر النص، إنما تشتمل بعض التلقي و الاستجابة، و الفهم و بناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية[1].

فأصبح المتلقي هو الذي يغوص بخياله داخل النص منفردا عن المؤلف وحياته، فمنه أصبح يفسر كما يعكس له الفهم والتحليل و لو كان المؤلف لا يقصد ذلك، و أصبح لا يرتكز على مبدأ القصدية لدى المؤلف، و إنما يرتكز على التأويل أكثر منه على التحليل. و بذلك نجد المنظور النفسي قد أصبح داخلا بشكل قوي في التحليلات الأدبية، مستخدما تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية، و إنما بعض آليات التفكيك التي ترتبت على البنيوية، و بعض آليات التأويل التي جاءت بعدها[2] ذلك أن القراءة النفسية للأدب تهدف إلى البحث عن عملية الخلق و الإبداع الفني، و بيان العوامل الشعورية و غير الشعورية التي تشكل من خلالها[3] وسبر أغوار النص للكشف عن الدوافع النفسية التي أنتجت هذا المنتوج الإبداعي.

ذلك أن عملية الخلق النفسي تقوم على المستوى اللاواعي و حدثت في ظروف غامضة تنهل من اللاشعور مكامن فنيتها، و بيان العلاقة بين الأدب و الآخرين أي بيان تأثر المتلقي بالأدب[4]. أي أنه يبحث في أساس العقلية الأدبية و إسهاماتها في تصوير الحياة الخارجية و نقل انفعالاتها إلى الداخل –النص–؛ و ترتكز هذه الأخيرة على حسن التصوير الفني للمؤلف، و يعد الغوص في عمق التصوير الفني للوضع الإنساني الخارجي

---

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 79.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) وليد قصّاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، 2009م، ص53.

(4) المرجع نفسه، ص 54.

الدافع الذي شجع الناقد لاستنباط الحالات النفسية و الأمراض الشاذة التي أنتجت هذا النص، فالكاتب يصارع النزعات اللاشعورية لتخرج إلى النظم الفني و ذلك لا يعرف إلا بمعرفة الناقد بسيرة المؤلف، فعلاقة الفنان بفنه أشبه بعلاقة المريض بالحلم، كما يرى "**لورانس**Laurence" أن الكاتب يسكب مرضه في كتبه و الناقد عندئذ يبدو محللا يتخذ الفن كالعرض المرضي و يستطيع بتعليله و تحليله أن يكتشف مكبوتات الفنان اللاشعورية و دوافعه. و يمكن أن تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفني، بل إلى تفسيره نفسه.[1] فتحليل نماذج كتابات المؤلفين وتحليل النصوص الإبداعية تبرز ظواهر نفسية يمكن أن يستند في تحليلها الناقد إلى فهم دوافع النفس الشاعرة في تحقيق بلاغ النص النفسي. إذا كانت هذه غايته، و في سيره داخل النص يمكن أن يسد الفجوات التي بقت غير مكتملة فيه بالانطباعات الخيالية لاستكمال الصورة وتأكيد التفسيرات التي يقوم بها بتوسعه في التحليل و التأويل المستبان.

إن إغفال الجانب الجمالي للنص الأدبي أثناء التحليل النفسي قد يكسبه طبعا نفسيا يخرجه خارج الإبداع، بل يجعله وثيقة نفسية تخل عيادة الأطباء النفسيين، فاستخراج المعنى المبطن في النص–اللاشعور–، لا يعتبر لذة يتذوقها الناقد فحسب، و إنما هي بحث في استنتاج مبادئ الجمال والفنية في النص، كما أنه يبرز الشعرية الأدبية النصية التي جعلت من النص أن يرتقي إلى مصاف الإبداع الأدبي.

و يلعب حس التذوق الجمالي للنص الأدبي عامة دورا هامة في إبانة الخبايا السيكولوجية، ذلك أن عملية الخبرة الجمالية للمتلقي و الفنان إنما تأتي من خلال عملية التوحد[2] بين الذوق وبين عملية النقد الأدبية، و تكمن هذه التوحدات بالموازنة بين التفسيرات التي يجعلها للأعمال الأدبية. في فن تلقيه لنفسية المؤلف و حسن صياغة معالم هذه النفسية كما يجب أن تكون؛ و يربطها بالأسس التي ترتكز عليها حياته، و شعره و أعماله...إلخ.

إن هذه الصياغة لا يمكن أن تخلو من الحدس الفني، الذي يقوم على الخبرة الجمالية ارتكازا فيها على عنصر التخيل الذي يضاهي الحلم في الهروب من التعبيرات المجردة غير

---

(1) إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، د. ط، 1982م، ص 59.

(2) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت،2001م، ص 133.

المحسوسة، و ذلك خلافا لما ينادي به الأدب بالحركة اللامتناهية التي توحي بنص حي و بالغوص اللامتناهي في قراءة السطور الجمالية في النص.

لكنه لم يقل –"**فرويد**Freud"– أن المحتوى الكامن النوعي أو الخاص بعمل الفنان ينبغي أن يتردد صداه كما هو، أو على نحو مرآوي، أو يكشف، أو يعاد كشفه، كما هو من خلال المتلقين، بل أشار بدلا من ذلك أن عملية التوحد تتم في إطار تلك العملية العامة الخاصة بهذا الإنكار المراوغ أو الهروب الرمزي من الرقيب اليقظ، و ذلك من خلال إشباع الرغبات في الخيال، (أو من خلال عمليات التخييل/ أو أحلام اليقظة) و عملية الهروب المؤقت هذه هي جوهر الخبرة الجمالية سواء عند المبدع أو لدى المتلقي.[1]

ذلك أن هروب الانفعالات و انفلاتها لا تقتضي تفسيرها دوما عن طريق الحلم، فالحلم يجد صعوبة في تدقيق تفاصيل الانفعال ويجد صعوبة في الخروج من حالة الوعي الكامل، فالإنسان لا يستطيع تفريغ الانفعالات عن طريق أحلام اليقظة، وتذكر تفاصيل الحلم يكون ببلوغ الشخص درجات من الانفعال والتقصي لآثار اللاوعي التي حكمت الحلم، و من هنا نستطيع أن نفرق بين الأديب و المريض النفسي؛ ذلك أن الأديب يكون مؤلفه في بعض الحالات واعيا بما يقول، و ذلك ما يفسر حكم "حسان بن ثابت" عن "أبي ذؤيب" أنه أشعر قبيلة هذيل، وذلك لأنه كان واصفا خير الوصف لما عاشه و لما رأى، و لأن مشاعره بانت خلال ترجمته للحركة الحسية فإنه عاشها بكل أحاسيسه، و بهذا وصل لمرحلة التصعيد للانفعالات أن كان مترجما دقيقا و منسقا بارعا في نظمه.

و ذلك لأن الأدب لفظ مفيد يدل على معنى مفيد، أما الحلم فيعتمد تقنية تداعي المعاني بكل حريتها ويعد انفلاتا من الرقابة لا تحكمه قوانين، فهو عمل أوتوماتيكي داخل العقل الإنساني يملكه العامة ولا تمييز بين حلم فلان و حلم فلان، عكس ما يمتاز به الأديب بملكته الشعرية عن غيره.

و الحالم لا يستطيع تناول الحلم مرة أخرى بدرجة انفعاله في الوعي مثلما حدث في اللاوعي، ذلك لأنه يشعر بمدى عدم ملائمة التفاصيل لإيصال الانفعال الذي تسبب في حصولها[2]. وصحيح أن الحلم يُسكت أفواه الفجوات التي تتركها اليقظة عن طريق تجسيد

---

[1] المرجع السابق، ص 135.

[2] كنيث بورك: العملية الشعرية ضمن خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر سكوت، ص 86 .

التفاصيل داخل رزنامة من المواقف والأحداث، ولكن لا نستطيع تفسير علاقته بالمريض كعلاقة الأديب بأدبه فهو بدوره يستطيع اختيار التفاصيل ويحسن إسقاطها على الحالة التي يمر بها، ويمكنه أن يصف حالة تأثر بها أيما تأثر فعكس منظرها على نصه، عكس ما ينادي به الحلم فهو صفة شخصية ملتصقة بالفرد الواحد أو يمكن أن تلتصق بالجماعة.

و بالكشف عن التنوع في المادة الفنية يلبس الفن لباس التجديد و الإثارة غير المتناهية ذلك أن خير وسيلة للبلوغ إلى البروز هو بالطبع تبديل الأشكال التكنيكية.

إن أي وسيلة لجلب الانتباه سرعان ما تغدو مملة إذا ما تكررت كثيرا... إن استغلال عدد قليل من الأشكال التكنيكية يؤدي إلى التكلف بينما استعمال الكثير منها يصوغ الأسلوب[1] ، و ما يميز العمل الفني عن الحلم، هو ذاك التكنيك الذي يحافظ على العمل في حد ذاته، أو خلق تفاصيل جديدة.

و هنا يمكن أن نقول أن عملية الإبداع قد أخذت مجراها من حيث التأثير المطلوب حدوثه من خلال العمل الفني.

و شرط ذلك أن تكون عفوية الظهور،[2] فالجمال هو المصطلح الذي نطلقه على نجاح الشاعر في إثارة انفعالاتنا.[3] و هنا تدخل الإحالات التي تنتج الرمز و التكرار في النص و يحيل بوجود دافع نفسي و دافع جمالي فني، و منه إلى الإنتاج النموذجي في الأعمال، و القارئ يعيش داخل النص من منظور عقلي يفسر به الإحالات التي انزاحت داخل النص، و يستثير الأدب المتلقي من حيث الرموز الشعرية، حيث أنها تساعده على العيش مرة أخرى عن طريق النص المؤلف.

و بذلك راحت تزيح المؤلف عن بؤرة الاهتمام، فأصبح التحليل النفسي يركز على ما يقدمه الأدب للقارئ ومن متعة و لذة و إشباع لرغباته، فالعمل الأدبي أصبح هو و التحليل النفسي وجهان لعملة واحدة، يختلفان من حيث الدلالة ويتفقان من حيث المنطلق، تحت شعار مطابقة الكلام لمقتضى الحال. منها شقان أساسيان: شق خيال المبدع و إرهاصات تلك الخيالات التي أدرجها في الواقع، و شق تأويل المتلقي في شرح تلك الدلالات الرمزية

---

[1] المرجع السابق، ص87.

[2] المرجع السابق، ص 87.

[3] المرجع نفسه، ص 94.

فالنص طاقة غنية متجددة، أي أن المتلقي يقوم بإعادة إنتاج النص و تحديد الموقف النقدي منه.

و يكون التوفيق بين رؤى الكاتب و المتلقي ملتقية في الحياة اللاشعورية للمؤلف و منه من أنتج لا شعور النص كما يرى" **لا كان**Lacan" الذي نادى باللغة النفسية، أو لغة النص ذات دلالات نفسية تحيل بلاشعور آخر متجدد يجب التنبؤ به و استخراج معانيه المضمرة.

ومن أساسيات الجمال في القصيدة تآلف المعاني، و قصدية اللفظ في التصويب نحو المعنى، الذي بدوره يساعد على البحث عن حقيقة إنسانية الشاعر داخل القصيدة، و البحث عن المتشابهة و ما يميزها و اختلاف رؤاها و منطلقاتها و قصديتها؛ و ذلك وفق ما تقتضيه فكرة السياق التصوري لصياغته القائمة على الاحتمالات و التجاوز المستمر، و قد جاء النقد المعاصر المتشبع بأنواع شتى للمعارف ليعوض عن فكرة نهاية النص الذي يتسم بالثبات، و قصره في حكم الفصل، إلى خرق الحدود الفاصلة بينه و بين تحولات العلوم الإنسانية الأخرى التي تدعو إلى إشباع مجال النص وفق تعددية المعنى.

و وجود النص الإبداعي في إطار سياق الإشارات المفتوحة يحتم علينا فهم العلاقة الداخلية التي تهب النص معناه الحقيقي في تفاعله مع التوازن الداخلي للذات المبدعة[1]. و هذا ما يحدد الحدود الفاصلة بين التحليل النفسي في العيادة الطبية والتفسير السيكولوجي للسلوك البشري من خلال النص الإبداعي.

فالنقد النفسي عبارة عن عملية تمحيص وفرز للسلوك الإنساني من خلال منطلقات الإبداع مرورا بالذات المبدعة التي أنتجته، و يختص هذا المنهج بفهم هذا الإنسان و يقوم بالاقتراب من فضاء النص اللامحدود.

و يمكن أن نفترض التطبيقات النفسية على الأعمال الأدبية كونها تستند على أرضية ثابتة المعالم ألا وهي الوجدان، الذي يعد أساس الحياة الأدبية التي يعيشها النص و يحرك مبتغاها و يوحي بديمومتها، و ما يوحي بأنها تستند إلى تطبيقات عملية منسقة عبارة عن تكنيكات يتوجه الناقد المحلل إلى تأكيد فعاليتها، و إمكانية رسوخ مبادئها لتحليل الرموز و تفعيل خاصية التحليل للغموض الشعري، فإن الإغراء التكنيكي للرمز يكمن حقيقة كونه مبدأ من مبادئ التوجيه المنطقي، و يساعد على تكرار ذاته في تفاصيل متغيرة تحافظ على

[1] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، د.ط، ص 7.

النسبة الأصلية كشيء ثابت[1] فإن الرمز ينحدر إلى منحنيات عدة تتضمن معاني و تفسيرات تحيل إلى دلالات أمكنة تعددت و تغيرات جذرية في الأحداث المتواترة في القصيدة أو الرواية يرونها رأي العين متكررة الحدوث؛ و يفهمونها علم الرأي و التحليل أنها رمزيات حركية تنعش روح النص و تتقفى أثار الإتقان و التحيز إلى المبادئ الجمالية التي تجعل من الأدب علما للشخوص المبدعة.

إن دراسة النشوء مثلا، يمكن أن يقال عنها تكرار متكرر في مظاهر جديدة لنسبة النشوء الأصلية، كذلك الأمر مع رمز الفن، فهو يتطلب تكرارا مستمرا لذاته في كل التشبعات الممكنة في خيال الفنان ... فتكرار الرمز على نشوء العقدة القصصية، مادام هذا التكرار بالذات هو المحرك الأول للحوادث،[2] و مما يستثيره الرمز هو التداخل الانفعالي لمختلف القوى النفسية بين النص و المتلقي و النص و صاحبه، و يوحي بمكيناكية الاستعمال المنهجي لأدوات النقد النفسي لتحقيق الانسجام الموضوعي و العضوي و اكتمال وحدتهما معا داخل النص، و بماهية البنية الجمالية في العمل الأدبي تكتمل الصور البلاغية في النص الأدبي؛ فعلى التحليل النفسي المحافظة على هذه البنية داخله وألّا تمسه شوبة شائب من النقص أو التفكيك، ذلك أن التقدير الجمالي للعمل الفني و شرح الموهبة الفنية ليست من وظيفة التحليل النفسي، و لكن يبدو أن التحليل النفسي في وضع يخول له أن يقول الكلمة الحاسمة في كل المسائل ذات العلاقة بحياة الناس المتخيلة[3] فهو يبحث في المكنونات النفسية في شخصية المبدع سواء أكان فنانا أو أديبا، فالتحليل يمكن أن يوصف بعلم النفس التطبيقي؛ الذي يتخذ النظريات السيكولوجية، القواعد النفسية النظرية؛ ويسقطها على الشخصيات فهو يرمي إلى أغراض عملية لا إلى مجرد المعرفة النظرية للنظريات والمبادئ التي تهيمن على السلوك.[4] فالمحلل لا ينبغي أن يقتل الإحساس بالجمال الذي ألهم الشاعر إنتاج هذا النظم، و إنما تفسيره، و هذا التفسير يقوم على الإحالات التي تعكس

---

[1] ويلبر سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص 96.

[2] المرجع السابق، ص96.

[3] سارة كوفمان: طفولة الفن، تر: وجيد اسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989م، ص 8.

[4] محمد مصطفى زيدان: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، ط1، دار الشروق، السعودية، 1979م، ص 315.

الحالات التي يعكس الرمز في الذوق الجمالي بغية إكمال نظرة الفن و تحديد مركز نبوعه تحت مسمى فلسفة الجمال.

و لكن تشترك نظرية التحليل النفسي و نظرية الجمال في أنهما يجعلان النص وحدة متعددة المخارج، يقال لها الرمز أو اللاشعور، و المحلل و الناقد يحاول أن يجعل النص يقول أكثر مما يقول، أو شيئا مختلفا عما يقوله، في حرفيته الدقيقة.[1] فالذوق الأدبي يستند إلى الأحكام التي يطلقها الناقد على النص و هو بدوره يبحث عن الصلات التي تربط المنطلقات النفسية بالنص الأدبي ويستنتج منها أحكاما و قواعد يجعلها المحرك الأساسي للعملية التحليلية النفسية للأدب؛ و هذا ما يسمى النقد الذاتي الذي يعتمد على تصورات الناقد و أحكامه، و قد يستند إلى الوقائع التي يجري مجراها في الواقع؛ منها ما تستند على حياة المؤلف أو تاريخ العصر الذي عاشه. و هنا تظهر التداخلات بين النقد الذاتي و النقد الموضوعي.

فالمحلل النفسي يستطيع فكَّ رموز الألفاظ والمعاني البلاغية غير أنه يرى الحالة النفسية و يستنتج أهي مريضة أم سوية.

فالألفاظ في الأدب يجب أن تكون ذات دلالات متعددة من حيث معناها و أن يكون أسلوبها فنيًا جزلًا، و علم النفس برؤيته المجردة اتجاه البنية الجمالية للأدب لا يستطيع استنطاق الدلالات الفنية و المقاصد التكرارية الجمالية، و الفن كعرض يستطيع بتفسيره كشف مكبوتات الأديب اللاواعية و دوافعه قد تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفني نفسه، بل و حتى إلى تفسيره .... فالنقد الذي يقوم بتمثيل أمثلة من الحياة الواقعية تشرح أفعال الشخوص، و ردود أفعالها و إدراجها داخل القصة أو غيرها من الأجناس الأدبية يصبح بذلك محللا نفسيا، ويبحث عن أنماط اللاوعي التي تحرك الشخصية[2].

و لكن التحليل النفسي الذي يسنده إلى الناقد هنا ليس إلا مجموع إسقاطات تنبع من التقمص الفعلي للدور، و ليس عيش الدور و الشخصية له كأنه هو.

فالأديب مصور بارع للحياة و ما يحدث فيها، يرسم أثار الانفعالات وكأنها حقيقية المنظر، أما الناقد النفسي فيربط بينهما و ليس كونه محللا نفسيا فقط فهو مقوم للعمل

---

(1) سارة كوفمان: طفولة الفن، ص 6.

(2) ينظر: ويلبر سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص 78

الأدبي، فالحشو يمكن أن يهرب إليه المحلل النفسي تفاديا للمجازات الكثيرة الموجبة، عكس ما يقوم به الناقد بتحليلها تحليلا فنيا وتنسيقها مع التحليل النفسي.

ذلك أن النص هو الذي يضع نفسه موضع التحليل المستجاب لطبيعته لا القارئ فالنص فيه ربط بعوالم الحس، و أن تصاغ العبارة من معطيات الحواس، و أن تكون مجازات حية[1] فوظيفة الناقد النفسي هو استنطاق للبنية الجمالية النفسية لهذه المجازات التي شكلت حيوية الحركة الفنية في النص الأدبي.

المطلب الثاني: التلقي النفسي عند الغرب:

احتفى النقد القديم بالدراسات الفلسفية التي قامت على آراء **أفلاطون** و **أرسطو** فيما رأوه من دراسة العقل الإنساني و أنماط التعبير المسموحة بالظهور، و جعلوا من التعبير الطريقة السامية لتحقيق انسجام الفرد بين أجزاء روحه و جسمه و عقله.

إن ديناميكية التعبير لديهم تؤسس لمقولة التطهير التي تأتي بنودها على شكل تحفيز داخلي لتحقيق الانسجام الروحي، و ذلك بتفعيل خاصية المحاكاة الداخلية للمثل العليا عند أفلاطون، و تطبيق التقليد السامي لعالم المثل كآلة للتفكير الوجودي المتعالي في التحقيق الفعلي للنقاء الإنساني.

كما أنهم جعلوا الأدب عامة والشعر خاصة تفريغا لانعكاسات الحياة داخل الفرد (الشاعر) فالتراجيديا مرآة عاكسة لحياة الحزن و المأساة المتغلبة على النفس البائسة المستنيرة بالحياة المظلمة كعارض تعبيري عن البؤس و الشؤم، و الملحمة هي رسالة انتصار على الواقع التراجيدي الذي يفرض القيود على المعصم التحفيزي للبطل، مستوطنا فيها البطل بفرض بلوغ قمة التأثير على مكامن السمع و تعزيز ملكة الحس المرهف و الكوميديا باعتبارها استفراغا إنسانيا قائما على الحركة اللامتناهية من الحيوية المستثارة من النفس المبتهجة بنصاعة القلب الوجودي، هذا ما نادى به "**أفلاطون**Platon" و"**أرسطو**Aristot" فلسفة وجود الفرد النوعي وإن الشعر ترجمة أفعال بلغة مستكينة تسمح له – الفرد – بتكوين فن يعبر عن ملكته الجمالية، وذوقه المرهف، في تزيين صورة الأشياء وهذا ما يستطيع أن يكون جانبا مشرقا للفرد يجعله متألق النظر دوما.

---

[1] محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، 1944م، د.ط، ص 106.

وقد نادت الدراسات الحديثة انطلاقا من دراسة **أفلاطون**Platon بتحقيق هاته النظرية في ضوء وجود دراسات أخرى تعكس مبتغى النقد التطبيقي للنص الأدبي، و أن استخراج مكامن الإبداع التي أنتجها الأديب إنما تكون بغية دراسة العقل الأدبي، كيف أنتج فنا يثير به الانفعال الوجداني على مر الزمن، و يأتي النقد النفسي ليقف على شفا هذه الدراسات منذ ولي أهمية "**فرويد**Freud" لدراستها انطلقت فعلية النظر إلى النفس البشرية بمنظور علمي وفلسفي آخر يفهمها.

انتبه "**سيغموند فرويد**Sigmund Freud " إلى أن الحياة الإنسانية ترتكز على الأحاسيس التي تقال وتعرف دوما، وأن الحياة النفسية قائمة على ماهية الشعور فقط؛ و لا اختلاف إذ أن علم النفس يحلل هذه الإحساسات الوجدانية والتنظير لها بقواعد وأسس تحكم فهمها وتفسرها. إلا أنه لم تكن السلوكات المبهمة معروفة المبدأ و الاعتقاد الدافع لها ؛ فانساق وراء معرفة الدوافع الخفية وراء هذه السلوكات؛ في أنه نادى بوجود مكبوتات لا شعورية تعيش في جزء مبهم مخفي داخل عقل الإنسان تحرك شخصيته دون إرادته.

و أن وجود جانب مظلم يكرس جهده لاستنطاق الأفعال غير المرغوبة في ذات الفرد فذهب لدراسة الأمراض النفسية الناتجة عن المؤثرات الخارجية في الداخل النفسي للإنسان منذ ولوج الروح في جسمه المادي، و جعل العقل اللاشعوري أداة لضبط الانفعالات المختزنة في الكهف المظلم، و جعل التنفيس عن هذه الانفعالات هي الوجه التقريبي للتمييز بين الوعي، و اللاوعي فيما يحدده العقل من عمليات فكرية مكبوحة تنشط ذكراها إلا بعد التفريغ و ملء مخزون الإطلاق التحرري لها من القيود المفروضة عليها داخل اللاوعي، و جعل الغرائز هي الدافع الرئيسي لانحراف وتيرة "الأنا" التي هي الذات، و الهو هو الدافع المعيق والمنشأ للصراع الانفعالي الهائج على الأفعال الردودية المانعة له.

يقوم منهج "**فرويد**Freud" على مجموعة انطلاقات فلسفية تحكم طريقة دراسته للكشف عن الجانب المظلم للإنسان، و اتخذت شروحات هذا الأخير تتسع لتنال قسطا من النجاح ؛ حيث استطاع استنباط الأحكام والقواعد التطبيقية للتحليل النفسي وجعل لها بابا تلج منه إلى الحياة النفسية اللاشعورية و ربطها بالأمراض العضوية التي تصيب الفرد.

و جعل للحياة النفسية أهمية بالغة في استسلام المرء للوضع الذي يعيشه مركزا على الدوافع الجنسية التي تنتج الشذوذ و الانحراف، و أنه استحمل عوائق التعاقبات التعميمية في

التحليل، و تواردها بالتداعي و جعل لها التزامات و قيود في حالات تداعي الأفكار بأريحية مطلقة و دون توقف و جعل التداعي ينضح من كأس الزيادة كلما تقلص الخروج الانفعالي للأفكار المكبوتة، و قسم هذا الأخير الجهاز النفسي إلى مستويات قصد ترتيب الحياة النفسية.

♦ مستويات التحليل النفسي عند"**فرويد**Freud":

قسم "**فرويد**Freud" الحياة النفسية إلى عدة مستويات هي:

أ. **الشعور**:

هو ذلك القسم من العمليات النفسية التي نشعر بها و نذكرها [1] حيث أن "**فرويد**Freud" نظر إلى النفس نظرة علم النفس، فالشعور عنده هو حالة وقتية غير مقترنة بالدوام و أنها حالة نفسية سطحية على الجهاز النفسي، فهو ليس أساس الحياة النفسية.

فعلم النفس الذي يقتصر على دراسة الشعور لا يمكنه حل مشكلتي الأحلام والتنويم المغناطيسي[2] و تعتبر المرحلة الشعورية مرحلة وصفية بحتة تعمل على إدراك المحسوسات المباشرة من العالم الخارجي دالة على يقينية المصدر و تبين خبرته في حسن نقل المادة المحسوسة من العالم المادي إلى العالم النفسي في الجانب الشعوري؛ و حسن استقبالها أيضا، و يوصف الشعور على أنه نشاط نفسي قصير المدى جدا، و هو المنطقة التي تتضمن الأفكار والرغبات التي يعلم بها الإنسان و يشغل نفسه بها في وقت ما.[3]

فالفكرة التي تكون شعورية الآن تظل شعورية في اللحظة التالية[4]، و يظن "**فرويد**Freud" أنها مختزنة في العقل إلى وقت مسمى؛ مثلا كلمة صباح يحس بها الإنسان في وقتها فقط و حين تذكر له الكلمة بعد مضي وقت ما تنتقل إلى الشعور فجأة؛ فهو يعرفها حق المعرفة من خلال إدراكه الحسي بها، فهي كامنة أي أنها يمكن أن تكون شعورية في أي وقت،[5] و تسمى هذه المرحلة بقبل الشعور و هي المنطقة الواقعة بين الشعور و اللاشعور، فما هو لا شعوري بالمعنى الوصفي و ليس بالمعنى الدينامي هو الشيء

---

(1) سيغموند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط4، 1402هـ-1982م، ص 14.

(2) المرجع نفسه، ص: 26.

(3) حامد عبد القادر: العلاج النفساني قديما وحديثا، دار إحياء الكتب العربية، ط.1، 1366هـ، 1997م، ص 97.

(4) فرويد: الأنا و الهو، ص 26.

(5) المرجع نفسه، ص 26.

الكامن قبل الشعور و الذي يستطيع أن يظهر بسهولة في الشعور إذا توافرت شروط معينة.[1]

و هي المنطقة الأقرب إلى الشعور منها إلى اللاشعور، فالتمييز بين نوعين من النشاط النفسي يعتمد على الإدراك الحسي بدليل ثابت و برفض قاطع، فلا يمكن إثباتها ما دامت مجهولة المحتوى، و وجود هذه الإدراكات تعتبر نشاطا نفسيا ظاهرا على العلن و لا يمكن اعتبارها كذلك إلا باستنطاقها للعوامل الداخلية التي تحكم العملية النفسية و تحويلها إلى نشاط نفسي وصفي بحت قابل للظهور و الوضوح؛ ليتمكن من فرض نفسه داخل الحياة النفسية الشعورية.

و جعل الشعور أساس الحياة النفسية لأنه دائم الحركة والتغير، و لا يعرف التوقف و هو دائم متجدد بين الفينة و الأخرى و دائم الظهور للعيان.

ب. **اللاشعور**:

عمد "**فرويد**Freud" إلى دراسة الظواهر النفسية الخفية في الإنسان، و يشمل هذا الحياة الأولى له أي من الطفولة إلى الرشد، و ذلك ليفسر الأحكام والقواعد التي تتحكم في سلوك الإنسان السوي و غير السوي، و من هنا اعتمد في التحليل النفسي على البحث في المشاعر الوجدانية المكبوتة في منطقة العقل الباطن و التي تجد لها مقاومة من الخروج إلى العالم الخارجي؛ وتشمل هذه المكبوتات رغبات النفس المنحصرة من الخروج، و مجموع الانفعالات و التأثيرات التي غلبت على العقل و أصبحت ذكريات مؤلمة و عقد نفسية محجوبة عن التعبير أو الإدراج بها على أرض الواقع. و ذلك ليفسر معنى خروج رد فعل شاذ و سلوك غير سليم للإنسان و هذا ما يسمى باللاشعور؛ الذي هو امتداد للأفكار و الآثار التي تحدث داخل الشعور؛ يكون هذا الشعور تحت ضغط المقاومة التي تمنعه من الظهور تحت سقف الشعور، فيصبح مكتوما خفيا، و يترسخ داخل العقل فيصبح هو المحرك الأساسي للتصرفات الإنسانية الشاذة و غير المفهومة.

و بهذا فإن توجيه عنايتنا إلى بعض الخبرات التي تظهر فيها أثر الدينامية العقلية التي هي في التحليل النفسي التفاعل بين القوى والدوافع المختلفة في الإنسان وما ينتج عن ذلك من تأثير في السلوك .

---

[1] فرويد: الأنا و الهو ، ص 28.

و يرى التحليل النفسي أن سلوك الإنسان في أي وقت من الأوقات يكون مدفوعا بدوافع معينة وتكون هذه الدوافع على الأغلب لاشعورية[1] فوجد عمليات عقلية وأفكار قوية جدا تستطيع إثارة الجهاز النفسي وتحدث في العقل ما تحدثه الأفكار العادية.

درس "**فرويد**Freud" الظواهر النفسية من نواح ثلاث هي:

- ✓ الناحية الأولى: و هي الناحية الدينامية، أي دراسة الدوافع الغريزية و القوى الدافعة للظواهر النفسية،[2] التي تنتج عن الإنسان أي البحث عن الأسباب التي تكمن وراء حدوث الإصابة الفعلية للأفكار داخل العقل و أثارها على الجهاز النفسي.
- ✓ و الناحية الثانية: هي الناحية الطبوغرافية أو المكانية أي تحديد مراكز الظواهر النفسية في الجهاز النفسي[3] أي مكانها أين؟ هل انزاحت الأفكار إلى منطقة الشعور أو اللاشعور، أو قبل الشعور؟.
- ✓ أما الناحية الثالثة: هي الناحية الاقتصادية أو الكمية، أي دراسة القوانين و الشروط التي تحدد نشوء الطاقة النفسية و توزيعها و استهلاكها.[4] و هي البحث في مقومات الحالة النفسية التي جعلتها تدخل منطقة من مناطق الجهاز النفسي، و إرهاصات ظهورها هناك ؛ قصد تفسير الدافع المؤثر في نشؤها و الظروف التي انزاحت عنها هذه الظاهرة النفسية و الأسس التي تقوم عليها الطاقة النفسية.

فاللاشعور يستمد مفهومه من نظرية الكبت، وينقسم اللاشعور بدوره إلى نوعين: لاشعور كامن يستطيع أن يكون شعوريا، ولا شعور مكبوت الذي لا يستطيع بذاته الخروج إلى الشعور إلا بعد جهد مضني في محاولة نقله إلى المنطقة الشعورية بفعل قوى خارجية تساعده في ذلك.

فما هو كامن ولا شعوري فقط بالمعنى الوصفي ليس بالمعنى الدينامي فإننا نسميه قبل شعوريا. وما هو لا شعوري بالمعنى الدينامي فهو الشيء المكبوت الذي يجد مقاومة تمنعه

---

[1] فرويد: الأنا و الهو ، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص 27

[3] المرجع نفسه، ص 27.

[4] المرجع نفسه، ص 27.

من الظهور في الشعور،[1] فاللاشعور يعتمد على استخراج الذكريات المكبوتة الخالية من الإحساس، والتي أحدثت اضطرابا مبهما في عقلية الإنسان وسلوكه.

وما ذهب إليه فرويد في نظرية الكبت أمر جلل فهي تنتج من مادة غير معروفة جعل فيه أمر الكبت فرضية حتمية تحكم كل سلوكات الإنسان. وأن كل شيء يحدثه الشخص هو منبع الكبت، ويتم استكشاف ذلك عن طريق المقابلات التي يجريها مع فئة من الأشخاص وعلاج ذلك عنده التداعي المطلق للمعاني.

ج. **الأنا:**

تقوم هذه العملية السيكولوجية على النقل والإبدال وذلك بتحويل الطاقة النفسية المكبوتة من المعنى الأصلي لها إلى معنى أخر وموضع أخر في الجهاز النفسي. وذلك بمعرفة ماهيتها والقيام بالتفريغ الانفعالي للشيء المكبوت ذلك، ولما كان الزعم أن الأنا احتمال أن يكون لها جانب لا شعوري بقدر ما هو شعوري ونابع من الإدراك الحسي.

فالأنا لا تستطيع فهم الإدراك الحسي إذا كان نابعا من الداخل فهو مجهول بالنسبة لها، فتقوم بقلب المكبوت إلى إدراك حسي خارجي نابع عن صور لفظية مطابقة للشعور ناتجة عن الآثار الباقية في الذاكرة عن سطح الشيء المطابق بعد تحليله وتفسيره؛ وبهذا يستطيع الأنا الكشف عن اللبس والإبهام الناتج عن المقاومة التي تعتريها حين يتم الاقتراب من الموطن اللاشعوري فيها، وتقوم بالمقاومة قصد الحفاظ على المعنى المتكامل للذات وإنشاء خلية تواصلية مثالية بين الذات التي هي نتاج رؤية وبناء الأنا من خبرات الشخص وبين المجتمع الخارجي.

وبفعل هذه المقاومة ينشأ ما يسمى (الألم) وينتقل إلى الجهاز النفسي، فهو شيء متوسط بين الإدراك الحسي الخارجي وبين الإدراك الحسي الداخلي، وهو يتصرف كأنه إدراك حسي داخلي، حتى ولو كان صادرا عن العالم الخارجي.[2]

ويرتبط هذا الأخير ارتباطا طفيفا بالهو (اللاشعور) و جزئه الأسفل وذلك لاعتبار الأنا لا شعوري أيضا، حيث أنه توجد صلة وثيقة بين الأنا و الهو، وهو أن اتصال الشيء المكبوت يكون عن طريق اتصال الكبت بالأنا عن طريق الهو. و نستطيع أن نرى أن الأنا

---

[1] فرويد: الأنا و الهو ، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص39.

هو ذلك القسم من الهو الذي تعدَّل نتيجة تأثير العالم الخارجي فيه تأثيرا مباشرا بوساطة الإدراك الحسي–الشعور– أي أن الأنا هي عبارة عن امتداد لعملية تمايز السطح.

وفضلا عن ذلك فإن الأنا ينقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزعات ويحاول أن يضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو. ويلعب الإدراك الحسي في الأنا نفس الدور الذي تلعبه اللذة في الهو. ويمثل الأنا بما نسميه الحكمة وسلامة العقل على خلاف الهو الذي يحوي على الانفعالات.[1]

فالأنا هي الجانب المعتدل في شخصية الفرد والجانب المدرك للعوامل الحسية التي تحدث على سطح الجهاز النفسي، أي عبارة عن صورة ذهنية مشكلة من مجموع الإدراكات الحسية للتجربة المحسوسة في العالم الخارجي. ويفتعل الأنا بعضا من الفهم لهذه الإدراكات وجعلها الاعتقادات التي تحكم حياة الشخص.

وينقسم الأنا بدوره إلى أنا أعلى (الأنا المثالي) الذي يقوم بإحاطة الصراعات بينه وبين الهو القائمة داخل العقل ويحكم هذا الصراع الأنا؛ وذلك بتوليه الإشراف على منافذ الحركة وبملخص حكم الأنا وإشرافه أنه إذا كان الهو أكثر قوة من الأنا فإن الأنا تقاوم وحين تستنفذ طاقتها تجد من البدّ أن تساير الهو، وتنقله إلى تلبية رغباته إي أن القوة الدافعة لهذه الرغبات تجنح إلى الخروج بعامل أو بآخر متخلصة من قيود الأنا[2].

الأنا هي الذات المتعلقة بالبدن وهي الإحساسات البدنية كالمرض مثلا؛ حين يؤلم الشخص عضو من أعضائه يقول أنا وليس البدن، واعتبر هذا الأخير مصدرا لنبوع الأنا ونقطة اتصال إحساس اللمس في البدن بالشعور الإدراك الحسي الخارجي لمصدر الألم الذي هو إدراك حسي داخلي، ويفصل هنا الأنا بتمايزه؛ أي أنه ليس مجرد كيان سطحي وإنما هي عبارة عن إسقاطات يقوم بها على السطح لسد الفجوة التي تحدث أثناء الإبهام. أي أنه إدراك حسي لفظي مكاني لمجموع الإحساسات البدنية. لأن الشعور بالإنّية (أي الشعور بالذات) إنما هو مستمد في الأصل من الإحساسات البدنية، والأنا منطقة إسقاط لجميع الإحساسات التي تحدث في البدن.[3]

---

[1] فرويد: الأنا و الهو ، ص 42– 43.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص44.

د. **الهو:**

هو مجموع الأهواء والشهوات والانفعالات الدنيا التي تحدث في قسم اللاشعور.

وتعبر هذه الأخيرة عن المكبوتات المخزنة في العقل الباطن للإنسان وهو محاولة الخروج من سجن الكبت على شكل غرائز يشبعها الفرد من العالم الخارجي، بدافع اللذة لتجنب الألم.

و الهو هو ذلك القسم من النفس الذي يحوي كل ما هو موروث وما هو ثابت في تركيب البدن، وما هو غريزي في الطبيعة الإنسانية. وهي نتاج رؤية مكونة في العقل من الطفولة. والهو لا يتبع منطقا ولا أخلاقا،إنه يهتم فقط بإشباع الدوافع الغريزية تبعا لمقتضيات مبدأ اللذة، وكل شيء في الهو غامض و لا شعوري[1]، وهو ضَرْبٌ من الأَضْرُب التي أراد بها "فرويد" فهم الدوافع التي تنتج السلوك.

وتتبع هذه المنطقة(الدافع) من الغريزة التي هي عند "فرويد" تعبر عن قوة نفسية راسخة في العقل مرت عبر بمراحل عدة، والمقاومة هي التي جعلت منها تختفي وتندثر في الباطن، وعند خروجها إيذانا بوجود اختلال أصاب الأنا.

هـ. **الأنا الأعلى:**

هو الجانب المثالي من الأنا، فإذا كانت الأنا هي العقل والإدراك والفهم، والهو هو مجموع الأهواء والغرائز فإن الأنا الأعلى هي الضمير الذي يوجه الفرد إلى ما هو موافق ومناسب له في المجتمع والعادات والتقاليد، وهو رد فعل قوي ضد الاختيارات التي يقوم بها الأنا والهو[2] ويكون هذا الرد عبارة عن أوامر ونواهي ناتجة عن السلطة الأبوية.

هذا الجانب أصابه تعديل لما كان فيه من امتصاص للقيم الاجتماعية الحسنة والمثل العليا.

و بهذا استطاع أن يحقق فعالية النقد النفسي بدراسة مواطن النفس الشعورية واللاشعورية، وأخذت بجرأة تعكس ثمارها المجنية من خلال الأعمال الأدبية؛ كدراسة للوحة "الموناليزا" دراسة أدبية بحث فيها عن سر الابتسامة التي فعلها "دافنشي" إغراء لكل من رأى منظرها، وقال إنها ابتسامة إغواء تحكم نفسية "دافنشي" المستخباة وراء اللذة والمتعة التي خلقتها الآثار النفسية داخل اللوحة، فهو يبحث عن أشياء تقولها اللوحة وأشياء لم تقلها أي

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

جعل الرسام يقول أكثر مما يقول، وعكس فيها كيفية غثيان الفنان في اللوحة، وقضية انحلال نفسه داخلها وتكونها على أنها صورة نصف حية للواقع المرئي، فالتواضع في تصريحات "فرويد" على ما يبدو ترغم الفرد بالتأكيد أن يقرأ نص "فرويد" قراءة حذرة، ولابد من فك رموزه شأنه شأن كل تسوية[1] ذلك أنه ابتكر تحليلات تفضي إلى ربط عناصر النفس ربطا معقدا يستلهم الروية في التفكير، ويستقي من الامتداد الانفعالي المتداعي في الفن تنظيرا لطبع الفنان واستنطاقا لعقله الفني داخل النص أو اللوحة.

ورأى بنظره أن الفنان والشاعر و الأديب يعيشون حالات من التسامي المطلق، في أنهم جعلوا الفن مرآة عاكسة للحياة وأنهم يألفون الحياة ويفهمون الوجود والحقائق المعرفية أحسن من الآخرين.

غير أنه جعل الأديب شخصا يهذي بما يقوله مرضه وجعل الفن وعاء يسكب فيها شذوذه وانحرافاته، أن الطبيعة الجمالية للهذيان أنها تحكي القصة النفسية الداخلية له، وجعل الواقع الإبداعي واقعا متملصا محضا من الأحداث المرضية المسيئة، وعلى الروائي، أن يتحاشى الطب النفسي و أن يدع للأطباء وصف تلك الحالات المرضية.

و لكن لم يتقيد أي روائي بهذه القاعدة، ذلك أن تمثيل الحياة النفسية من اختصاصه،[2] فهو يجعل الفن أداة يمتهن بها القفز فوق الخيال غير المألوف، ويخلق عالما مثلا فيه يسحر بها الآذان، هروبا من الواقع المرير، وتنكيتا بالدهر المستصعب، وبما أن الأديب أصبح ذا شأن عالٍ عند "فرويد" أخذ يبحث شخصيته ونفسيته ويدرس مبنى عقله لكي يفسر الواقع.

وعقد بذلك أمرا بتطبيق الصوابية التامة كما يرى على النصوص الإبداعية، ومنه استقى التفسيرات التخيلية للأدب على شخصيات نصوصه وجعلها رموزا للآثار النفسية الواقعة، فإنه يرى أكثر مما يرى العالم في نظره كجعله الملك "أوديب" الذي عشق أباه رمزا لنظرية الغرائز الجنسية التي تنحو إلى طريق خلاف فطرتها، وسماها بعقدة أوديب السلبية، وأما الايجابية فهي انسحابه إلى فطرة توجهه، ومنه عقدة " إلكترا" أيضا سارت نفس الاتجاه، وأطلق العنان للبيدو لتحقيق فعالية الحياة الغريزية متراوحة بين الحب الفطري السوي والغير السوي، و بين

---

[1] سارة كوفمان: طفولة الفن، ص 9.

[2] فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط:1، 1978م، ص49.

غريزة العدوان والتدمير الإنساني؛ وجعلها المتحكم الفعلي في سلوك الإنسان، فبيان القرابة والتمييز بين الأفعال الفردية والنصوص الكلامية المبدعة، واكتشاف العلاقة بينهما وسبر أغوار المعرفة النفسية داخل الأنواع الأدبية هي الطريقة التي سكن "**فرويد**" فيها[1] فإنه بذلك يعكس ميتافيزيقا جديدة هي التي تنهل من التخيل المعرفي المتمكن في التنوير الإبداعي رسميا لا تضيع ودائعه، وعكس في أبحاثه أن نتاج كل هذه الإبداعات هي الأحلام التي تراود الفرد أثناء نومه أو يقظته؛ وجعلها المحرك الأساسي للتعبيرات الإنسانية المبدعة وأسند نظريته في معرفة القوى المحركة للأحلام إلى أن الحلم هو الطريق الأمثل إلى أعماق النفس،[2] وأن الأحلام نوع من التسامي النفسي يربط ثقافات متعددة في أفكارها ونبوغها، وهي التي استطاعت تحريك العقل النفسي للفرد في أنه استقى منها إبداعه وتعبيره. ذلك أن الحلم يعتمد اعتمادا شديدا عند الفنان على قوة الحدس والتربية المزاجية التي تفضي بدينامية عقلية متقنة، وهذا ما استطاع **فرويد** ملاحظته ومحاولة إخضاعه للمنهج العلمي قصد التفسير، قصد بذلك تشريح جزئيات العقل وتلقيح أغشاء التفكير بعيدا عن التأويلات الواهية التي لا تخضع لقواعد معينة.

– عند "**آدلر Adler**": رأى أن الأبحاث النفسية التي قام بها "**فرويد**" ومناداته بالغرائز الجنسية التي تحكم التصرف الإنساني ليس إلا نقص في المعرفة النفسية للفرد، وليست هذه الغرائز هي سبب شذوذ الفرد، و إنه لا ينكر هذه النظرية ولكنه يرى أن "عقدة ضعة" أو "عقدة النقص" هي المتحكم الرئيسي في السلوك الفردي، فالتسامي الذي نادى به "**فرويد**" يراه "**آدلر**" في انتقاص الفرد لنفسه إذا ما عاش حياة كلها قسوة حيث تنتج فردا غائبا كل الغياب عن التأثيرات الخارجية ومنه الداخلية، وإن جنون العظمة الذي يحكم الفرد دوما إنما هو تعالي مفرط لإثبات الظهور ولفت النظر إليه، وهذا ما يمكن أن يفسر به الأدب المأخوذ على الشهرة في أنه تعالٍ مفرط عكس ما نادى به **فرويد** أنه تفريغ انفعالي يكرم الفرد في الأماكن العالية ، فمبدأ " آدلر " يقوم على التعويض ذلك أن النفس تبتغي التخلص من الخيالات السلبية.[3] فيخيل لها العقل هروبا من الواقع وتعويضا عن النقص أنها بطل من

---

[1] ينظر: سارة كوفمان: طفولة الفن، ص 9.

[2] سيغموند فرويد: تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان و مصطفى زيو، دار المعارف، القاهرة، ص 9.

[3] ينظر: حامد عبد القادر: العلاج النفساني قديما وحديثا، ص 101.

الأبطال، أو إنتاج إبداع ما تفرض بها آراءها، فالحياة في نظره مجموع صراعات إذا لم يتم الحكم بانتصار النفس تنتج الفرد غير السوي، و تصبح الكوابيس هي المنحنى الدلالي على ذلك، و إن لم يتم ضبط الزمن النفسي و المكاني لها تصبح عارضا مرضيا لا يكتفي بتأثيره على النفس فقط وإنما على الغير أيضا، ومن هنا ينشأ الشذوذ عند " **آدلر**" فهو يتخذ الأحلام وثيقة وصفية لعلاج المرض[1] من حيث ربط الفرد بماضيه وترك له العنان بتحرير نفسه منه و اتصاله بالمصالحة الذاتية ، و جعله المبنى الأساسي لبناء المستقبل المجيد للفرد.

عند "**يونجYong**": استند على منهج "**فرويد**" في تحليله، و رأى ما رآه "**فرويد**" و"**آدلر**" و لكنه بعد جل تجاربه و بحوثه ارتأى أن تطبيقاتها تنطبق على فئة معينة في المجتمع و لا تنطبق على الأخرى، و فيما درس المعتقدات المجتمعية في حالات العجز التي صادفته أحيانا. قال بأن الخافية (اللاشعور) هي التي تنقذ الموقف بأنها تجد حل ذلك في وقت ما تحل هذا المشكل العويص، و كان يجعل مثله الأعلى في اعتقاده هذا الأساطير والحكايات الجمعية في أنه هناك سرداب سري يظهر في حالات عجز الإنسان يحل معضلاته و ينير دربه. ولعل حقنا أن نصوغ الموضوع على هذا النحو«الاستعصاء» حادث نموذجي يستثير فنيا، على مر الزمن، رجوعات (= رد فعل) نموذجية و أعواضا، و لذلك يحق لنا أن نتوقع على درجة من اليقين احتمال ظهور شيء مماثل في رجوعات الخافية، مثلما هو الحال في الأحلام مثلا. [2] ذلك أن نظره فيما هو خفي يمكن معرفته عن طريق تحليل الأحلام و أنها هي الكامنة وراء صيرورة الدوافع الإنسانية في كشف الحلول غير المتوقعة. و يعبر عنها أنها الحياة الثانية التي يعبر فيها الفرد عن حبه لذاته، فإنها تفسيرات للخافية تفيد المريض في التنفيس عن مكبوتاته المنسية في الواقع، و أن التأثيرات الخارجية التي تؤثر على الفرد تكون أحلامه، و يمكن أن تكون توقعات عن شيء يمكن حدوثه مستقبلا أو مخاوف من شيء مضر، و أن هذه التوقعات الخاصة بالأحلام يمكن أن تكون استباقات تمهد لنضوج أفكار تشغل ميدان العقل فيها. و ذاك ما يسمى بميتافيزيقا الخافية في أنها تكون تخيلات و أحلام تترجم الكلام الذي لا يقال.

---

[1] حامد عبد القادر: العلاج النفساني قديما وحديثا ، ص 102.

[2] كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار، سوريا، ط2، 1997م، ص 86.

و من هنا تظهر مشكلات المعرفة و تنبثق الاسترجاعات الفلسفية في تكوين منطق يحيل إلى استنباط أحكام تفسر أسباب ظهور هذه الاعتقادات، فيما يعني أنها استطلاعات عن إمكانيات التفسير العقلي للظواهر الخفية الميتافيزيقية وأن اعتبار الفنانين مرضى نفسيين، وأن كل مريض ينتج فنا فإن قيمة هذا المنطلق لا توجد عند "يونج"، ذلك أنه يرى أن هذا الانتساب استصغار للفن فإذا أسندناه إلى مكنونات غير متزنة فالمريض يحاول التفريغ من أجل الشفاء أي أنه يتحرر من قيود التعبير السليم والسوي، أما الفنان فهو ينتج خلقا فنيا يواكب فيه صيرورة التأمل الفكري للإنسان العبقري، لا سطو على ذاك الفكر إلا بالعمليات العقلية و الوجدانية المعقدة بيد أنه رأى الفن تعبيرا مضبوطا يستند إلى نزعة فردية قائمة على الإبداع. فالأساطير و الأوثان و الميثولوجيا كانت فكرة فردية تستقى إيديولوجيتها من الاستطلاعات الابستيمولوجية للعقل المنطقي للفرد المتنوع في الثقافة، مستبينا القواعد التي تجعلها تطأ حقيقة وجودها على أرض الواقع، و من هنا استقى تكون اللاشعور الجمعي في الفكر المجتمعي فالنزعة الفردية المتكونة من الأساطير.

* و في الأخير نستخلص أن الحياة الفردية التي يستنطقها المذهب النفسي حياة لا تعدل على الإبداع فقط، وإنما تحكم القواعد المستقاة من الواقع للعيش على أصولها، و الفن رسالة صاحبه و هي استجلاء للخفايا المتنوعة و الابستيمولوجية في النص.

← إن هذه الاعترافات النفسية التي يدلي بها الشاعر في نصوصه تكشف عن الرموز الإيحائية التي بها يعرف مكمن الإبداع.

← إن دراسة اللاشعور الفردي يستلهم الظاهرة الأدبية بدراسة لا شعور النص الفعلي، في أنه دراسة ميكانيكية تعدو إلى انزياح الحياة النفسية إلى داخل النص.

← إن العدول في الشعرية النصية من داخل المباحث النفسية عن إداوة يفرغ فيها زلال النفس البشرية، بذلك الأدب فن جميل يعبر عن شيء جميل.

← إن سبر أغوار الحادثة الجمالية للفن من خلال الاستدلال الاستقرائي للعمق النفسي هو بغرض استنتاج للعقل العبقري المنتج للحادث النفسي المتقن، فليس التصوير الإيقاعي للحالات النفسية هو بمثابة قول فقط؛ وإنما هو حركة موسيقية تعزف على أنغام التواترات الإيديولوجية الإبداعية داخل النفس.

←الأحلام والأساطير هي تداعيات فعلية تخييلية تنحو إلى تجربة وصفية محضة تدلي بحقائق الوجود الكوني والمثالي للنوع الذاتي.

المطلب الثالث: التلقي النفسي عند العرب:

اهتم النقد العربي القديم بالشعر أكثر من اهتمامه بالنثر، وكان نقدا بلاغيا وصفيا يمتحن فيه الشاعر وجودة سبكه، وتآلف معناه ومبناه، مدى فعالية النظم الفني في تصور الموضوعات الحياتية، يعتمد على المنطقة الواعية للاستنساخ الإبداعي للفن المقولي.

كما أن النقاد القدامى كانوا يولون الاهتمام بفن الكلمة التي يمكن أن تكون: غرضا شعريا أو مجموع أغراض. ويولون الاهتمام لدقة المعنى وجزالة اللفظ الذي يوحي بمكنونات الشاعر الخفية، وأن الشعر هو وسيلة للهروب من الواقع الأليم الذي عاشته القبائل العربية فيما مضى، وهو تعمير نقص لهذه الفجوة، وقد انزاحت هذه الفجوة إلى الإبداع لتكون نظما واعيا يستعد لها الشاعر لتأكيد فاعلية الحركة الصادقة داخله، وكان يشترط في المبدع أن يكون واعيا بما يقول ليكون خارج دائرة التكلف، قول فيصيب، وينهل من الطاقة الشعورية قوة متنه وطلاقة لسانه، و مطابقة الكلام لمقتضى الحال، و اكتمال الإدراك الحسي للحالة التي يصفها وأن توافق تصوراتهم الترجمة الحسية الواعية ليصل إلى عملية الخلق الفني.

بهذا ارتأى النقاد القدامى أن تفسير الأدب يكون بتقويمه، الجيد منه والرديء من ناحية البلاغية و الوصفية.

فمنهم من ارتكز على تصنيف الشعراء إلى فحول والفحل فيهم من كان شعره أجود و معناه أسبق، و يعتمد على الزمن الكرونولوجي في شعره. وهذا ما يلاحظ في كتاب طبقات الشعراء "**لابن سلام الجمحي**"، و"**ابن قتيبة**" في كتابه "الشعر والشعراء" عمد إلى دراسة النص الشعري من حيث التآلف الفني بين اللفظ والمعنى، و أدرج في هذه النظرية أنه اعتمد عليها في تصنيف الشعراء، و منه إلى الجرجاني في نظرية النظم نحا إلى تقصي النفس الشاعرة التي كونت النظم البلاغي، و البحث في فاعلية انصهار النفس في الطبيعة والتوليد للقوى المؤثرة في النص والمحركة له. و ذهب "**ابن سينا**" في دراسته للنفس البشرية إلى ترجمة الحواس للعالم الخارجي عن طريق التعبير الفني، و كيفية استجابة الوسط الخارجي لهذا المثير. غير أنه رأى أن الانفعال ينتج عن مجموع مثيرات العالم الخارجي

تجعل النفس تستقي الخبرة الكامنة وراء الإبداع. مذهبه فلسفي علمي في التفسير و كما أنه شابه أفلاطون في بعض مقولاته عن المثل العليا.

و هذا ما استقاه النقد القديم في الطريقة الاستخبارية عن المواقف النقدية اتجاه النصوص الشعرية، و هذا ما يوافقه علم النفس الحديث أو التحليل النفسي بالأحرى في تفسير النص الأدبي.

جنح النقد النفسي الحديث إلى ممارسة التطبيقات النفسية لعلم النفس على الواقع الأدبي، ذلك أن الأدب مادة غنية بالطاقة المتجددة و الحركة الحياتية الموحية، و لما يتميز به النص الأدبي من إحياء و بعث للإنسان عقلا وفكرا و روحا، فمع قراءة جديدة يعيش النص، خلقا فنيا جديدا.

ظل البحث يستقي من العلوم الأخرى المعرفة والحكمة، إلى أن وصل دخول هذه العلوم على شكل مناهج نقدية يدرس بها الأدب كفن يحتوي عليها، ومنها ما سرى دأب المعارف النفسية المضمرة في النص الأدبي. و كانت من أولى الإشارات و البحوث في هذا الصدد هي دراسة "أمين الخولي": "البلاغة وعلم النفس"، أدرج فيه صلة الأبحاث البلاغية والنفس الإنسانية، ومن ناحية أن القرآن إعجاز بلاغي ففهم البلاغة مرتبط بعلم النفس و لا يفهم إعجاز القران إلا بفهم علم النفس والدراية به. يقول: «في النظر الصائب إليه–القرآن– و فهمه الصحيح له.... إلا على إدراك ما استخدمه من ظواهر نفسية».[1] أن القرآن لا يكاد يكتفي بالوقوف عند المطبات النفسية فقط، و إنما يهاجر فيه المعنى إلى العلوم الحية الأخرى و العلوم العلمية و غيرها، و لكنه ضيق نظرة الإعجاز و قصرت على علم النفس فقط.

– إن بعض الدراسات النقدية العربية انطلقت من البحث في تكوين العمل الأدبي أساسا وتطبيقا وصولا إلى النتيجة المستوفاة للحقيقة الانفعالية للنص، وصولا إلى استنتاج ملموس حول الواقع الفعلي للنص، وهنا يذهب "عز الدين إسماعيل" في كتابه" التفسير النفسي للأدب" إلى البحث عن كنه الشيء، ومقوماته الجمالية المشكلة للنظرة النفسية، والعاكسة للإمتاع النفسي الذي استلهم في سبيل تحقيق الحركة الحية في النص.

[1] على عماري: البلاغة وعلم النفس، مجلة الرسالة، العدد: 682، 1946م، ص 3.

إن هذه الدراسة نادت بالحياة الجمالية والنفسية معا دون فصل بينهما، ارتأى فيها الناقد أن تكون أساس المعرفة، الإحالات التي تتوطأ بين التلذذ النفسي باللفظ الإيحائي وبين نقل التجربة الواقعية وانعكاسها داخل النص، واستنباط كيفية الترابط النصي بين الكلمة و مدلولها المتشعب، وانسجامها مع المشاهدة النفسية التي تعبر عن النضج التعبيري و الانفعالي للشاعر أو للأديب.

و استنتج الفعالية النفسية للنص الجمالي (الشعر خاصة) من اللغة؛ التي هي أداة زمانية، لأنها لا تعدو تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعل واه دلالات بذاتها.[1] ذلك أنها تتيح الفرصة للتعبير عن أعمق الخلجات الشعورية، و أنسب تصوير للوضع الإنساني و هي أداة تحليل الكلام في النص، تعبر عن الحالات النفسية للشاعر من خلال تأديته للمقاطع الصوتية الاحتكاكية تعبيرا عن الحزن، و المقاطع الصوتية المنفرجة تعبيرا عن الابتهاج، و هنا تظهر وظيفة اللغة في تلبية حاجتها المكانية، و هذه الافتتنات التي تخلق انزياحات إبداعية في القصائد الشعرية، و تجعل جو الغموض تغيم عليه سحب الإبهام. كل هذا يفضي إلى امتلاء المعنى في القصيدة فالحركة التي تنتجها الأوزان والموسيقى تعنى بالحالة النفسية للشاعر، و إن آليات هذه الحركة في التناقل بين حالة و حالة هي الإضافة التي يشكلها الشاعر من خلال الصورة الحسية في القصيدة، و هذا يتراوح بين ما هو شعري و نثري من خلال اللغة الموحية في النص الأدبي.

عند **العقاد** انتهى إلى دراسة الشخصية التراثية في بحوثه السيكولوجية، من خلال دراسته لشخصية "أبي نواس" قدم دراسة استكشافية لمعالم الشخصية النواسية، مستفيضا في شرحه على النتيجة من أول بحثه، مسقطا هذه المعارف النفسية التي استقاها من علم النفس على أبي نواس؛ ففي كتاب "**أبو نواس**" يستشرف تطبيقات "**فرويد**" بنظرة أخرى، يكشف على خبايا الأمراض النفسية من نص شعري فهو يتبع المنهج النفسي التطبيقي معقبا على نظريات "**فرويد**" وزعماء علم النفس الآخرين، حيث أنه لم يتقبل نظريات "فرويد" عن الجنس وأنها ليست المتحكم الأساسي في السلوكات البشرية مستوفيا المؤثرات النفسية التي نحتت

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 47.

شخصية الشاعر من المؤثرات الاجتماعية والبيئية، ومن هنا بان أنه حلل أبا نواس كشخصية اجتماعية لا كعقلية مبدعة مؤثرة من خلال الفن الشعري.

أما في كتابه "ابن الرومي وأبو العلاء" استنار بالنقد السيكولوجي في ترجمة سيرتهما واعتبر وصف ابن الرومي مرضا نفسيا موسوما بالعظمة، وأنه نقص يعوضه ببراعته في الوصف الدقيق للمحسوسات المادية، وكذا أبو العلاء في التخييل للصورة الذهنية للحياة التي لاقى فيها المعاناة التي استنطقت الإلهام الداخلي له وعكست الواقع الفني لديه على النصوص.

أما "**مصطفى سويف**" في كتابه "الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة"فقد استلهم النقد السيكولوجي من التجربة الوجدانية القائمة على التجريب الانفعالي.
و قال أن التجربة لا يمكن أن تكون دون فاعل يساعدها على التكوُّن، وهذه الأخيرة هي التي تحكم عملية التعبير والإخراج الفني، فعمد إلى دراسة هذه العوامل المؤثرة في تناثر التجربة وتكوُّن الخبرة منها.

و أقام الربط بين الفن والحياة وأسقط تفسيرات النفس على الفن وأسباب إنتاجه وإخراجه، وأثر الوظائف الحياتية في الفن والمقومات الأسلوبية التي احتوت هذه الخبرة، موظفا المنهج النفسي التجريبي مستبينا العلل التي مرت بها الدراسات النفسية دون قواعد، فارتأى دراسة نفسية بقواعد مبينة فاستعمل المنهج التجريبي الذي ينادي بالتوافق بين الفن والحياة ويعتمد على التجربة والاستدلال الاستقرائي، فعلاقة الفن بالحياة علاقة تكاملية.

المبحث الثاني: النقد الأسطوري – عرض و قراءة-

المطلب 01 : الأساطير؛ الأنواع والنظريات:

1. تعريف الأسطورة:

من الصعب تحديد تعريف أو مفهوم دقيق موحد للأسطورة لتعدد مفاهيمها لدى العلماء والفلاسفة والدارسين، كل حسب مجاله و زاوية نظره العلمية أو الفلسفية وقد اجتهد الكثير من الدارسين لوضع المصطلح في متناول الباحثين.

فقد عرفتها الباحثة البريطانية المختصة في تاريخ الديانات " كارين أرمسترونغ" **Karen Armstrong** في كتابها (تاريخ الأسطورة) بقولها: « فالأسطورة بمعنى ما، تروي قصة حدث حصل في زمان ما، وتجعله ممكن الحصول في كل الأزمنة»[1]

و بناء على هذا فالأسطورة قصة تقوم على حدث وقع في الماضي وقد يقع مرة أخرى في أي زمن لاحق.

أما "ريتشارد تشيز" «فيجعل علاقة وطيدة بين الشعر والأسطورة قوامها تلبية الحاجات الإنسانية، فأساس الأسطورة والشعر الهدف الإنساني لهما، والأسطورة حسبه تختلف عن العقيدة».[2]

ويعود سبب اختلاف المفهوم إلى النظريات التي اعتمد عليها الباحثون ، ورؤاهم ونظرتهم الفلسفية للأسطورة؛ فمن يربطها بالمعتقد الديني يجعلها عبارة عن حكاية مقدسة تعبر عن طقوس عقائدية أكثر ما تتصل بطقوس العبادة خاصة في جانبها القولي: «فالأسطورة هي محاولة الإنسان الأول في تفسير الكون تفسيرا قوليا والأسطورة هي دين بدائي و الأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية المقدسة».[3]

ويوسع "محمد عجينة" مفهوم الأسطورة لتشعب صلاتها بالدين والتاريخ بقوله: «فهي التاريخ لأنها تحكي قصة كائنات علوية هي محلّ تقديس واحترام لأنها أصل كل شيء

---

[1] كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط:1، 2008م، ص:13.

[2] ينظر سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثالث، أبريل 1981م، المجلد الأول، ص: 103.

[3] فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م، ص: 20.

و هي الدين تبعا لذلك، كما أنها المعرفة لأنّها تخبر بأصل الموجودات بدءا من الكون إلى المؤسسات الإنسانية.»[1]

غير أن النظرية الرمزية التي تعتمد التفسير المجازي للأسطورة ، وتعتبرها تصويرا مجازيا لحقيقة وكشفا عن عالم خفي ميتافيزيقي يعتمد لتحقيقه على ثلاثة اتجاهات هي: الفعل والحب والمعرفة « والأسطورة تظهر كمثل منطقي لفعل أو رغبة روحية تسمح أهدافها المتبعة بالتمييز بين ثلاث اتجاهات للتحقيق الميتافيزيقي هي الفعل والحب والمعرفة ».[2]

وهناك من يجمع بين اتجاهين أو أكثر في تحديد مفهوم للمصطلح، كأن يجمع بين الدين والتاريخ، أو بين الدين والرمز وغير ذلك، إذ يعرف"جوزيف كامبل" **Joseph Campbell** الأسطورة بقوله: «الأسطورة هي أيضا قناع للإله، وصورة مجازية لما هو مخبأ خلف العالم المرئي، غير أنها تتناغم فيما بينها في دعوتنا إلى المعرفة العميقة لذلك الحدث العظيم الذي هو الحياة ذاتها»[3].

فالأسطورة بذلك حكاية تروي حدثا أو أحداثا مرتبطة بالطقوس الدينية أو بالتاريخ إذا كانت عبارة عن أحداث تاريخية حدثت في الماضي وصارت عبارة عن أساطير، أبطالها أشخاص أسطوريون أو دخلوا عبر الزمن عالم الأسطورة بما أضافته ألسن الرواة وألبسته عليهم من خوارق وإنجازات يعجز الإنسان العادي عن القيام بها.

ولما عجز الإنسان عن تفسير منطقي يرضي عقله ، ويلبي رغبات نفسه للظواهر الطبيعية المحيطة به ، والتي يعايشها صباح مساء في حياته اليومية أرجعها إلى قوة خفية قد تكون عبارة عن آلهة أو أنصاف آلهة أو شخصيات كانت محل تقديس، كمحاولات منه للتفسير وبحث عن أسرار الكون.

فالأسطورة إذن قصة خيالية تجمع بين الدين والتاريخ والطبيعة والمجاز في التعبير تكشف عن مرحلة بدائية في حياة الإنسان و تعبر عن جانب ثقافي من حياته.

---

[1] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994م، ص35.

[2] لوك بنوا: إشارات ورموز وأساطير، تر: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط1، 2001م، ص97.

[3] جوزيف كامبل: قوة الأسطورة، تر: حسن صقر و ميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999م، ص15.

2. نشأة الأسطورة:

لقد حاول علماء الأنثروبولوجيا تفسير الأساطير و تحديد بداياتها و البحث عن أسبابها و بواعثها، فمنهم من يرى بأنها نشأت من قبل الملوك و الكهنة، و منهم من يرى أنها نتاج الفكر الإنساني، لكنها تعرضت للزيادة حسب الظروف و المستجدات، وهناك من ينسبها إلى الطبيعة، و للوصول إلى تفسير دقيق لأصل الأساطير حدد " توماس بوليفنشي " **Polifenchi Thomas** في كتابه (ميثولوجية اليونان وروما) أربع نظريات[1] و هي:

2.1 النظرية الدينية:

يرى أصحاب النظرية الدينية أن الأسطورة ما هي إلا طقوس عقائدية وأنها مأخوذة من الكتب المقدسة، و شخصياتها آلهة أو أنصاف آلهة أي شخصيات علوية مقدسة، و تهتم بالجانب القولي الممارس عند العبادة.

فالإنسان البدائي عندما تساءل عن الظواهر الكونية وعجز عن تفسيرها أرجعها إلى قوى غيبية علوية ، وفكّر في إقامة طقوس وشعائر تعبدية يقوم بها في مناسبات معينة، فتشكلت بذلك الأسطورة الطقوسية.

2.2 النظرية التاريخية:

تعتبر هذه النظرية الأسطورة أحداثا تاريخية وقعت بالفعل في الماضي السحيق للإنسان، وأن أبطالها أشخاص حقيقيون عاشوا فعلا ، و بسبب ما قاموا به من إنجازات بطولية مبهرة صاروا أشخاصا أسطوريين ، ودخلوا عالم الأساطير، أو أنهم أشخاص عاديون قاموا بأعمال جليلة لكن خيال الإنسان و إضفاء الصبغة الخيالية على هؤلاء جعلهم مادة أسطورية.

2.3 النظرية الرمزية:

ترتكز هذه النظرية على التفسير المجازي للأسطورة و تعتبر الأساطير بجميع أنواعها ما هي إلا دلالات مجازية لم تفهم فهما صحيحا ، أو فهم الجانب الحرفي لها فقط، باعتبار أن بعض المعاني و الأفكار المجردة لا يمكن التعبير عنها بلغة بسيطة ، فاستخدم في هذه

[1] ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير، دار الكتاب، العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967م، ص11.

الحالة اللغة الرامزة من ذلك أن: « "سارتون"**Sarton** يلتهم أولاده رمزا إلى أن الزمان يلتهم كل ما فيه».[1]

و من نماذجها كذلك أسطورة (الأرض أم الثمرات) فنسبة الأمومة إلى الأرض نسبة مجازية تختلف عن الأمومة الحقيقية.

2.4 النظرية الطبيعية:

يرى أصحاب هذه النظرية أن للأساطير منشأً طبيعيا، فنسبوها إلى العناصر الطبيعية التي سحرتهم ، ونسج حولها خيالهم القصص الخرافية، فالأساطير قد ترجع إلى الشمس أو القمر أو السماء أو الرعود و البروق وغيرها من مظاهر الطبيعة التي عجز الإنسان عن تفسيرها. هذا تفسير إرجاع الأساطير إلى عناصر الطبيعة، وكذلك وجد تفسير آخر يرى أن عناصر الطبيعة تخفي وراءها مخلوقات و كائنات غيبية، كالشمس و القمر و الآلهة بدليل أنها من المعبودات قديما.

3. **مناهج دراسة الأساطير:**

تقوم دراسة الأساطير وفق ستة مناهج؛ هي:

3.1. المنهج اليوهيمري: يعد أقدم منهج يرى الأسطورة قصة لأمجاد أبطال حقيقيين تحولوا إلى آلهة.

3.2.المنهج الطبيعي: يعتبر شخصيات وأبطال الأساطير ظواهر طبيعية شخصت في أسطورة اكتسبت القداسة بعد ذلك.

3.3. المنهج المجازي: الأسطورة قصة مجازية تخفي أعمق معاني الثقافة.

3.4. المنهج الرمزي: الأسطورة هي قصة رمزية تعبر عن عصر معين؛ عن فلسفته و لفك هذه الرموز لابد من الإلمام بالعصور و فلسفة الحياة فيها.

3.5. المنهج العقلي: يقوم هذا المنهج على اعتبار الأسطورة سوء فهم الإنسان في تفسيره أو وقوعه في خطأ عند سردهم لحادثة قديمة أو قراءتها أو تفسيرها.

---

[1] جمعية التجديد الثقافية: الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2009م، ص ص ،31 –32.

3.6. المنهج النفسي: أو منهج التحليل النفسي الذي يعتمد على ما توصل إليه علم النفس في كشف خبايا النفس الإنسانية فيرى أن الأسطورة رموز لرغبات النفس المكبوتة و هي أحلامه المترسبة في أعماقه.[1]

4. أنواع الأسطورة:

هناك العديد من الاعتبارات في تقسيم الأساطير، أهمها: الموضوع و الفرض و الوظيفة الأساسية و المصدر، و التصنيف يلعب دورا مهما في فهم الأسطورة و إدراك إبعادها.

فمن حيث الوظيفة هناك الأساطير التعليمية ذات غايات تعليمية والأساطير الوعظية التي يدور موضوعها حول الحث و الوعظ لبناء القيم وتحسين العلاقة بين الإنسان والرب وتحذر من مغبّة العصيان و التمرد، و الأسطورة العلمية التي تدهش العقل و تتناول خلق الحيوان والنبات والإنسان. و قد اتفق الكثير من الباحثين على تقسيم الأساطير إلى أربعة أقسام هي :

4.1.الأسطورة الطقوسية:

تعرف كذلك بالأسطورة الدينية أو العقائدية لارتباطها بالدين، و تعتبر من باب الحقائق و المسلمات التي ترفض الإنكار أو الشك وتهتم بالجانب القولي من الطقوس التعبدية، يقول أحمد كمال زكي: «فأما الأولى (و يقصد بها الأسطورة الطقوسية) فمن الواضح أنها ارتبطت أساسا بعمليات العبادة –مهما يكن شكلها وطريقتها– و عنيت بالجانب الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح "حكاية" لهذه الطقوس» [2]

فالسلوك الذي يقوم به الإنسان في حالة العبادة يسمى طقسا، ويقسم "فراس السواح" الممارسات الطقسية إلى ثلاث مجموعات رئيسة هي: «الطقوس السحرية، والطقوس الدينية الروتينية، و الطقوس الدورية الكبرى.»[3]

---

[1] فراس السواح: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط2، 2001م، ص132.

[2] أحمد كمال زكي: الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص 4.

[3] فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص132.

فالطقوس السحرية تقوم على اعتقاد قوة غير ظاهرة وغير صادرة عن الآلهة و غير محدودة و من نماذجها شفاء الأمراض و طرد الأرواح الشريرة و إعادة الحياة للموتى.

أما الطقوس الدينية الروتينية فهي مختلقة حسب الديانة و المعتقد، و في العقيدة الواحدة تختلف هذه الطقوس من معبد لآخر، إلا أن الدين هو الرابط بينهما، ومن نماذجها الصلاة والقرابين في المعابد، وغسل تماثيل الآلهة وإطعامها وكسوتها.

الطقوس الدورية الكبرى مرتبطة بدورة الحياة وتغير الفصول ومن نماذجها ما كان يقوم به الإنسان من طقوس في رأس السنة وفي فصل الربيع فصل الخصب والنماء.

4.2. الأسطورة التعليلية:

يرتبط هذا النوع من الأساطير باعتقاد الإنسان بوجود قوى خفية تختفي وراء الظواهر الطبيعية، و يفسر الإنسان هذه الأساطير بناء على البحث عن العلة والسبب من باب البحث العقلي و المنطقي في التفسير لغياب التفسير العلمي المقنع.

4.3. الأسطورة التاريخية:

تتعلق الأسطورة التاريخية بأحداث وقعت في التاريخ ، أو بأمكنة لها دلالات تاريخية أو بأشخاص حقيقيين دخلوا عبر الزمن مجال الأسطورة، منها حكاية داحس والغبراء في التاريخ العربي في العصر الجاهلي، و حرب طروادة في تراث الإغريق و ملحمة جلجامش عند البابليين.

4.4. الأسطورة الرمزية:

يقترب هذا النوع من الأساطير التعليلية لكنها تعبر وتفسر الأسطورة بطريقة مجازية معتمدة على الظلال السحرية للكلمات و اللغة، فاللغة ذات وجهين؛ وجه دلالي مرتبط بالمعاني المباشرة ، و وجه رمزي متلون يتأرجح بين الوضوح و الإيماء، « و من نماذجها أسطورة (الأرض أم الثمرات) فالأرض قد نسبت إليها الأمومة مجازا ليست كالأمومة الحقيقية.»[1]

[1] أحمد كمال زكي: الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م، ص: 6.

5. وظيفة الأسطورة:

إن كل ما قدمته الأساطير من أخبار وحقائق عن الآلهة وأصنافهم والملوك والكهنة ليس بهدف التسلية بل لتمكين الإنسان من محاكاتهم واختبار تجربة الألوهية، فالأسطورة توجيه للإنسان نحو المعرفة والحقيقة التي يتحسسها بحدسه.

والأسطورة كما عاشتها المجتمعات القديمة تتكون من رواية أفعال قامت بها كائنات علوية، وهذه الرواية تشكل قصة حقيقية لأنها تتعلق بحقائق ، و هي مقدسة لارتباطها بالدين أو بالكائنات العليا، « و الأسطورة تتعلق دائما بـ"خلق" شيء جديد».[1]

ولكل ما تتميز به الأسطورة فهي تؤدي وظيفة إنسانية، تساعد على كشف العوالم وتلمس الحقائق، «وقد صممت الأسطورة إذًا لمساعدتنا على التعامل مع المآزق البشرية المستعصية، وإعانة الناس على تحديد موقعهم في العالم وتجديد وجهتهم فيه».[2]

و هناك جانب آخر أكثر أهمية تكشفه الأساطير و هو الجانب النفسي أو حياة الإنسان النفسية، فإن مؤسس المنهج الأسطوري "كارل يونغ"Carl Jung يعتبر «وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة في حياة الإنسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا.»[3]

أما من الجانب التاريخي فإن الأساطير قد حفظت الوقائع و الأحداث التاريخية وكأنها سجل حافل بما أنجزه الإنسان عبر العصور خاصة البدائية منها، و سجلت تفاصيل تلك الأحداث و الوقائع متى صارت مادة موضوعاتية لها حتى أن البعض يعتبر من يمزجها بالخرافة أو يعتبرها مادة خرافية فهو على خطإ، فقد ورد في (الأسطورة توثيق حضاري) قول المؤلفين: « و إنه من الخطأ الفادح أن ننظر إلى أساطير الأولين بأنها خرافات لا تمت إلى الواقع بصلة».[4]

ومن خلال كل ما سبق يمكن تحديد مجالات وظيفية عديدة للأسطورة منها:

---

[1] مارسيا الياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط:1، 1991م، ص:21.

[2] كارين أرمسترنغ: تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م، ص: 11- 12.

[3] سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 3، أفريل 1981 م، المجلد 1، ج2، ص 99.

[4] جمعية التجديد الثقافية: الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2009م، ص 100.

5.1 المجال المعرفي:

حيث تتمثل في تفسير الأسطورة وتبسيطها للظواهر المحيطة بالإنسان بهدف الوصول إلى الحقيقة خاصة في الفترة الأولية البدائية لحياة الإنسان الذي عجز عن تفسير الظواهر الطبيعية و تحليلها، يقول الدكتور " سيد القمني" : «أن ضعف قوى الإنتاج في المبتدأ الاجتماعي، لم يساعد الإنسان على اكتشاف الأسباب الحقيقة لما يقع أمامه من ظواهر؛ و هنا تقدمت الأسطورة لتقوم بهذه المهمة للتفسير».[1]

وهذا التحليل والتفسير بهدف تقريبها إلى العقل وهي بهذا وسيلة تعليمية تثقيفية للإنسان.

5.2 المجال العقائدي:

تنبع الأسطورة من الطقوس العقائدية والمعتقدات الدينية و إن لم تكن جزءا جوهريا منها، و هي تحاول التوفيق و إحداث التوازن بين عالمين: عالم مرئي و آخر غيبي.

5.3 المجال النفسي:

للأسطورة صلة بالنفس البشرية، و لها تأثير بالغ فيها، وهي في هذه الوظيفة كالشعر الذي يؤثر في النفس و الوجدان، تفسر حالات القلق و الحيرة لديه، و تقوم مقام العلاج لأدوائه النفسية.

5.4 المجال السياسي: و هذه الوظيفة أكثر بروزا ووضوحا في العصر الحالي و هي وسيلة لتوضيح الإيديولوجيات السياسية و خلق تصورات تخدم السّاسة، فالصراع بين الآلهة قديما كان محاولة كل إله بسط نفوذه و سلطانه لدى الإغريق القدامى.

[1] سيد القمني: الأسطورة والتراث، مؤسسة هنداوي،د.ط، 2017م، ص 25.

المطلب02: الأسطورة في شعرنا العربي القديم.

بما أن المنهج الأسطوري منهج نقدي يحلل العمل الأدبي وفق آليات هذا الاتجاه فلزاما ترتبط الأسطورة بالأدب من خلال إنتاج أدبي، وبما أن الأسطورة –رغم تضارب التعاريف و المفاهيم– هي حكاية طريفة متوارثة منذ أقدم العهود، فبذلك هي فن و أدب سردي حتى و إن كانت تراتيل شفهية عقائدية. و الأديب المتعامل مع الأسطورة والمستثمر في رموزها يحولها إلى فن إبداعي ليقوم الناقد الأسطوري بفك رموزها وفتح ما استغلق من صور متعلقة بها.

فالعلاقة وثيقة بين الأسطورة والأدب إلى درجة أن العمل الأدبي هو أساس دراسة الأساطير، يقول "أحمد كمال زكي": « والحقيقة أننا بصفة عامة عندما نتقدم لدراسة الأساطير لا نجد إلا النصوص الأدبية، وأقدم ما وصلنا من هذه النصوص هو الشعر».[1]

بهذا فإن الأعمال الأدبية تؤدي دورها في نقل الأساطير والحكايات عبر التاريخ، عبر تلك الشخوص سواء كان لها وجود في الواقع التاريخي أو كانت من خيال الإنسان البدائي، تلك الشخوص الأسطورية تعتبر: « مركز إشعاع لأنها سلوكية صادرة عن نماذج بشرية متنوعة»[2] و هي نماذج أولية تشكلت من تراكمات معتقدية.

عرفت كل الشعوب في العالم الأساطير، ولكل أمة أساطيرها التي تعبر عن تراثها وتفكيرها وثقافتها « و من الأسطورة تسربت ألوان الأدب و منها تحرر فكر الإنسان ليخلق مختلف أشكال الأدب»[3]

إذا تناولنا علاقة الأسطورة بالشعر نجدها أعمق و أبعد غورا، فاعتبر الشعر الابن الشرعي للأسطورة « الشعر هو السليل المباشر للأسطورة و ابنها الشرعي، و قد شق لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح ».[4]

---

[1] أحمد كمال زكي: الأساطير، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة،1967م، ص69.

[2] عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب الجاهلي، مكتبة الأدب المغربي، د.ط، ج2، 1986م، ص11.

[3] فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،(د.ط)، 2002م، ص21.

[4] فراس السواح: الأسطورة والمعنى (دراسات الميثولوجيا والديانات الشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع و الترجمة، ط 2، 2001 م، ص22.

فيتضح لنا من خلال قول السواح إن خيوطا متينة تجمع بين الشعر و الأسطورة وأن الشعر قد تأثر بالأسطورة من خلال خاصيتي التصريح أحيانا والتلميح أحيانا أخرى، فاكتسب منها السحر و الجمال و الخيال و الرمز، إذن فالقاسم المشترك بينهما هو الرمز و الإيحاء و استخدام الظلال السحرية للغة.

اللغة قوام الأدب وأساسه؛ شعرا كان أو نثرا ، فاللغة صوت ومعنى، تنتج عن الصوت الموسيقى أما المعنى فمصدره الأسطورة حسب " ليفي شتراوس"**Lévi-Strauss** .[1]

يعتبر "جيامبتيستا فيكو"**Giambattista Vico** أحد المؤثرين في بحث علاقة اللغة بالأسطورة أنها « نوع من اللغة الشعرية و هي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية من تطور البشرية »[2]

إذ أن أغلب الأساطير العالمية خاصة الإغريقية القديمة اشتملت على الملامح الشعرية كإلياذة "هوميروس و أدويسه" و "الإليادة لفرجيل" وغيرها.

حتى أن « " **تشيز**" لا يرى الأسطورة نوعا من العقيدة وإنما هي كالشعر تلبي حاجات الإنسان ».[3]

إن كانت الأسطورة قصة فأحداثها تروى في قالب قصصي قوامه الشعر على حد قول فراس السواح: « الأسطورة هي قصة، و تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة و عقد وشخصيات وما إليها، و غالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيبها في المناسبات الطقسية ». [4]

أما ليفي **شتراوس**Lévi-Strauss فيوسع العلاقة ليجمع الأسطورة و العلم و الموسيقى و يجعل بينها قاسما مشتركا .

---

[1] ينظر: فريال جبوري غزول، المنهج الأسطوري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثالث، أبريل 1981م، المجلد الأول، ص114.

[2] سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثالث، أبريل 1981م، المجلد الأول، ص101.

[3] ينظر: سمير سرحان : التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،العدد 3 ، أفريل 1981 ، ص103.

[4] فراس السواح: الأسطورة والمعنى (دراسات الميثولوجيا والديانات الشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق ط2، 2001م، ص12.

الفرق الوحيد بين الأسطورة و الأدب هو الانزياح، فهناك الأسطورة الأولية البدائية و هناك صورة لها أدبية منزاحة عن الأصلية أو لا تعدو كونها تكرارا لها.[1]

الأسطورة مصدر إلهام للأديب يستقي منها عناصر فنية للإبداع، « لذلك جاء كثير من الأعمال الفنية والشعرية بمثابة إعادة صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير ».[2]

عرفت الأمة العربية كغيرها من الأمم الأساطير، و الإنسان الجاهلي أقرب إلى الفترة البدائية ولأسباب عديدة كانت لديه قابلية لخلق الأسطورة، منها ميله إلى البساطة في الحياة ونبذ التعقيد و عجزه أمام أسرار الكون، و اعتماده على الحقائق المادية الملموسة في التفسير أكثر من الحقائق والمعاني المجردة، بالإضافة إلى قوة الملاحظة التي تميز بها.

يشير د/ حسين الحاج حسن في كتابه "الأسطورة عند العرب في الجاهلية" إلى أن الأساطير في الجاهلية استنبطت من عادات العرب و معتقداتهم من خلال تتبع أثارهم ولاستقصائها على الباحث بحتمية دراسة العقلية العربية في العصر الجاهلي والإلمام بجميع جوانبها الطبيعية و الاجتماعية و الدينية وغيرها. و ما يميز العرب قديما عدم قدرتهم على إدراك الموجودات إدراكا علميا. فيقول: « و إني أرى أن عرب الجاهلية كانوا عاجزين عن الإعراب عن ضمائرهم بلسان مبين، كما أنهم كانوا قاصرين عن فهم الموجودات فاخطأوا في إدراكها علميا سواء أكان من الناحية الدينية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الحربية».[3]

لذلك وجدناهم يلجأون إلى التفسير المادي للأمور الخفية الغيبية كتصويرهم الجن في صورة حيوان، والروح في شكل الهامّة. كما كانت لهم بعض العادات أو الخرافات أغلبها ذات علاقة بمعتقدهم الديني كالكهانة والعرافة و العيافة و الاقتسام بالأزلام و غيرها.

وأساطيرهم قسمان:

- أساطير عاشوها فعلا كالتطير و التشاؤم أو التفاؤل ببعض الطيور، و عقر الإبل على القبور و التصفيق و قلب القميص...

---

(1) سناء شعلان: المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النصوص الأدبية، 28 فبراير 2017. www.daralkashkol.com

(2) نقلا عن: د/ حاكم عمارية الأسطورة ودورها في الإبداع، جامعة الدكتور مولاي الطاهر، سعيدة، ص 135.

(3) حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998م، ص 25.

– و أساطير أخرى خيالية كالهامة والصدى و وضع التمائم للوقاية من العين و الحسد و المرض.

« و العرب يعتبرون علم الرؤيا فراسة و هي في نظرهم فعل النفس الناطقة »[1] و الرؤى عندهم نوعان:

أضغاث أحلام لا يعتدون بها ويعتبرونها خواطر لا قيمة لها وقد اعتمدها القرآن الكريم للدلالة على الأحلام الكاذبة أو الأحلام التي لا تفسير لها كما ورد في قوله تعالى: ﴿بَلۡ قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمٖ بَلِ ٱفۡتَرَىٰهُ بَلۡ هُوَ شَاعِرٞ فَلۡيَأۡتِنَا بِـَٔايَةٖ كَمَآ أُرۡسِلَ ٱلۡأَوَّلُونَ﴾[2]

نوع ثان صحيح قد يحتاج إلى تأويل وقد لا يحتاج .

أما الطوطمية، فقد اختلف في شأنها بين الدارسين، فمن يجعل للعرب مذهبا طوطميا قد اعتمد على أسس تتلخص فيما يلي:

– القبلية العربية كانت تسمى بأسماء الحيوانات (كبني أسد، وبني كلاب ...) من باب تقديس الحيوان كالقبائل الطوطمية.

– القبيلة العربية أو فروع القبيلة الواحدة تتعاون تعاونا تبادليا في ما بينها.

في قضية الزواج: « كانوا يتزاوجون داخل العشيرة حتى أنهم كانوا يعاقبون الزاني بالموت والزنا عندهم من جامع امرأة من غير عشيرته »[3].

– استحسن العرب التلفظ بغير صفات الطوطم أو الحيوان المقدس، فكنوا عند المنهوش و الملدوغ بالسليم و سموا الأسد أبا الحارث و الضبع بأم عامر.

– حزنهم عند موت الحيوان و قيامهم بدفنه مثلما يدفن الإنسان.

– تفاؤل العرب بالطيور و نباح الكلاب، إذ أن نباحهم دليل على مجيء الضيوف.

– عبادة العرب لأصنام لها أسماء حيوانات (نسر، يغوث، يعوق، يربوع...).

---

[1] حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية ، ص105.

[2] سورة الأنبياء، الآية: 05.

[3] محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1937م، ص63.

« و إن كانت الصفة الطوطمية لا تتعلق بحيوان مفرد بعينه، و لا لموضوع مفرد بعينه (من نبات أو قوة طبيعية) بل لجميع الأفراد التي تدخل في نوع الطوطم»[1]

أما من ينفي الطوطمية عن الأساطير العربية القديمة، فيستند إلى الأسس الآتية:

لم يتناول المستشرقون الذين اهتموا بدراسة معتقدات العرب في الجاهلية إلى طوطمية المعتقدات الوثنية.

الأصل في الطوطمية تحريم أكل الحيوان المقدس، في حين نجد العرب لا تتحرج في ذبح الذبائح وعقر الإبل وهي أنفس ما ملكوا من حيوانات.

– اعتمدت حياة العرب على الصيد ، كما سخرت أصنافا حيوانية في حياتها تسهيلا لصعوباتها كالتنقل في أطراف الصحراء و تقديم لحمها إكراما للضيف.

و قد حظي شعرنا القديم – بالأخص الشعر الجاهلي– بكم هائل من الأساطير حيث أن الإنسان الجاهلي عاش في الصحراء في فراغها المخيف وظلامها الرهيب، فلاذ بالأسطورة و لجأ إلى الخيال ليحلل ويفسر ما يحيط به من ظواهر لا يجد لها مسوغا وتفسيرا. ولا يمكن حصر الأساطير الشعرية في العصر الجاهلي، بل نكتفي بذكر نماذج منها:

أ. الجن:

عبد البعض من العرب الجن، والدليل على ذلك النص القرآني: ﴿بَلۡ كَانُواْ يَعۡبُدُونَ ٱلۡجِنَّۖ أَكۡثَرُهُم بِهِم مُّؤۡمِنُونَ﴾ [2] ونسبوا كل ما هو خارق للعادة إلى الجن، حتى الشعر جعلوه من صنعتهم ونسبوا لهم العبقرية (فعبقر واد اعتقد العرب أنه تسكنه الجن والشياطين).

و اعتقدوا أن الجن تركب الثيران، فتصد البقر عن الشرب، لذلك كانوا يقومون بضرب الثور الذي يركبه الجني، يقول الأعشى:

وَمَـــــا كَـلَّفْتُمُـونِي ورَبِّـكُم لَيَعْلَـمُ مَـن أَمْسَى وَأَعَقَّ وأَحْرَبَا

---

[1] سيغموند فرويد: الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص 09.

[2] سورة سبأ، الآية:41.

كَالثَّوْرِ والجني يَضْرِبُ ظَهْرَهُ وَمَا ذَنْبُهُ إِنْ عَافَت المَاءَ مَشْرَبًا[1]

ب. الهامة و الصدى:

الهامة و الصدى هما روح الميت التي تبقى ترفرف حول القبر– في اعتقاد العرب القدماء– بسبب قلقها واضطرابها، فتبقى حية هائمة، يقول "أبو ذؤيب" في رثاء ابن عمه نشيبة:

فَإن تُمس فِي رَمْسٍ بِرَهْوَةٍ ثَاوِيًا أُنْسِيكَ أَصْـداءَ القُبُورِ تَصِيْحُ[2]

و الأرواح في اعتقادهم تجوع و تعطش لذلك تكرر في شعرهم الدعاء بالسقيا للقبر أو الميت، و أن الروح تصيح (اسقوني، اسقوني) إشارة إلى أنها تطلب الثأر، كما اعتقدوا أن القبر يضيء إذا أخذوا بثأر القتيل و إذا تركوه و أهدر دمه أظلم قبره.

و من باب إرضاء روح الميت سكبوا الخمور على قبره.

ج. الغراب:

تستند بعض الأساطير إلى قصة دفن قابيل لأخيه هابيل ولا تستبعد عبادته لقداسته عند العرب القدماء، ومما ورد من كلامهم حوله تشاؤمهم منه وسموه (غراب البين) وقالوا: «أشأم من غراب البين».

د. الكهانة:

و هي التنبؤ بالغيب بالاعتماد على الكهنة و الجن، و كان للعرب كهان من الرجال كـ"سطيح" و" نفيل بن عبد العزى" و من النساء "سجاح" و"طريفة الكاهنة".

و من الأساطير الرمزية التي تعتمد على التفسير المجازي، تكرار الشاعر الجاهلي لبعض الألفاظ والعبارات منها (لله دَرُّكَ) و (أَبيت اللَّعن) التي ميزت اعتذاريات النابغة الذبياني و التي اعتبرها أحمد كمال زكي تطهيرا للملك و نوعا من التعاويذ.[3]

---

[1] ديوان الأعشى الكبير: ميمون بن قيس، ص115.

[2] ديوان أبي ذؤيب الهذلي: تح: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص72.

[3] ينظر: أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثالث، أبريل 1981م، المجلد الأول،(د.ط)، (د.ت)، ص116.

هـ. الناقة:

حظيت الناقة بنصيب الأسد في الشعر الجاهلي لغايات مرتبطة بالحياة اليومية للإنسان الجاهلي، و لغايات رمزية أسطورية ذات مصدر واحد هو الأمومة (الناقة الأم).[1] التي تتميز بالخصوبة ولذلك كان عقرها نذير شؤم و إيذانا بالهلاك يقول زهير في معلقته:

مَا الحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُم وَذُقْتُم ومَا هُو عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرْجَم

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيْمَـــةً وَتَضْـرُّ إِذَا ضَرّيْتُمُوهَا فَتُضْـرَمُ

فَتَعْرَكُكُـم عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَـــحُ كِشَافًا ثُمَّ تَحْمِلُ فَتَتْئَم

فَتُنْتِجُ لَكُـــم غِلْمَانَ أَشْأَم كُلُّهُم كَأَحْمَـــرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فَتَفْطِمُ[2]

و. المطر:

باب رمزية المطر في الشعر الجاهلي باب واسع لارتباطه بمصدر قوت العرب و لمعاناتهم من القحط و الجدب، فكان سقوطه مسألة حياة أو موت بالنسبة لهم، حتى أنهم أطلقوا أسماء المطر على مواليدهم كالمنذر بن ماء السماء، و أبي الغيث و غيث و مغيث و الغوث و غيّاث.

و المطر يعني الرحمة و النعمة والخير و الحياة، و كانت لهم عادات كاستطلاع المطر و ترقبه، يقول "أبو ذؤيب":

أَمِنْكِ بَرْقٌ أَبيتُ اللَّيْلَ أَرْقُبُهُ كَأَنَّهُ فِي عِرَاضِ الشَّأمِ مِصْبَاحُ[3]

و لهم طقوس الاستمطار يقومون بها كنوع من: «استرضاء القوى الخفية التي يعتقدون بتحكمها في سقوط المطر عن طريق التوسل و التذلل و البكاء و التعاويذ و تقديم القرابين».[4]

---

(1) ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص99.

(2) الزوزني : المعلقات السبع مع الحواشي المفيدة: تح: محمد خير أبو الوفاء، تص : مصطفى قصاص، مكتبة البشرى، ط1، باكستان، 2011م، ص80.

(3) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص78.

(4) أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987م، ص58.

المبحث الثالث : النقد الأسطوري عند الغرب و عند العرب:

منهج من المناهج السياقية الحديثة يتناول الأساطير و الرموز الخيالية التي تعتبر مرآة عاكسة لما هو واقعي له صلة بحياة الإنسان، يساعد في تحليل النصوص الأدبية من جوانبها المتعددة (الاجتماعية، النفسية، الأنثروبولوجية...) و يحاول التعمق في باطن النص الأدبي و في أعماق المبدع، يبحث عن الوحدات الأسطورية و دلالاتها، على أساس أن الأسطورة تتيح قدرا من المعرفة بالنفس الإنسانية.

وإن كانت محاولة تحديد مفهوم للنقد الأسطوري مهمة صعبة، لتعدد المفاهيم واختلافها من ناقد إلى آخر وعدم اتفاق النقاد حول آلياته وطريقة تطبيقه على النصوص الأدبية وهذا ما يجعلنا ملزمين بالعودة إلى نشأته الأولية ومرجعيات النقاد والفلاسفة في ذلك.

1. النشأة والمرجعيات:

تعود نشأة النقد الأسطوري إلى ما توصلت إليه بعض العلوم، كعلم الآثار و الحفريات و الأنثروبولوجيا و علم النفس و بشكل خاص الأنثروبولوجيا الثقافية.

و تعود البذور الأولى للمنهج إلى ما قدمه "**مورغان**" و"**فريزر**" و"**مالينوفسكي**" من دراسات يضاف إليها إسهامات عالم النفس" كارل يونغ" الذي يعتبر المؤسس الفعلي للمنهج، أما "**تورثروب فراي**" فهو أول من أطلق اسم" النقد الأسطوري" على هذا النوع من المناهج النقدية في كتابه(تشريح النقد).

2. مرجعيات النقد الأسطوري عند الغرب:

أ. **عند كارل غوستاف يونغ** Carl Gustav Jung:

لعبت نظريات (**يونغ** Jung) دورا كبيرا في الكشف عن النظريات الأدبية الحديثة في التحليل الأدبي و علاقته بعلم النفس.

و قد ارتكز على مفهوم اللاشعور الجمعي أو الذاكرة الجماعية و هي عبارة عن صور بدائية لا شعورية أو رواسب نفسية، ساهمت العصور الأولى في تشكلها، و هذا ما يعرف بـ (الأنماط العليا) أو (الأنماط الأولية).

يرى "**يونغ** Jung " أن :« النفس خنثى تتألف من " أنيموس" و " أنيما" يسود فيها الواحد على الآخر في الرجال والنساء على التوالي، أما الأنيما فهي ميدان الشعر ولغة أحلام اليقظة التي لا رقيب عليها، أما الأنيموس فيعبر عنه بلغة الوعي التام والنشاط الموجه»[1]

و لم يقتصر " **يونغ** Jung " على الأنماط الأولية فقط بل استقصي دور الأسطورة و الطقوس في تحقيق الانسجام بين الحياة اليومية و الدورة الطبيعية، و هذه الأنماط و إن كانت بدائية فإن مفعولها لا يزال مستمرا منذ الأزمنة السحيقة للبشرية إلى اليوم.

و قد سار "**يونغ** Jung" على نهج أستاذه "**فرويد**Freud" في علاج المرضى بالكشف عن اللاوعي الفردي لكنه وجد أن هذا اللاوعي الفردي متكرر فقادته قناعته إلى أن هذا الوعي ليس فرديا بل جماعيا« و كلمة جمعي في هذا المصطلح لا تعني شعبا بعينه، بل تعني البشرية جمعاء».[2]

و اللاوعي الجمعي قديم جدا مرتبط بنشأة الإنسان في صلته بالطبيعة، و هذا الإنسان لم يكن يميز بينه و بين الآخر الذي قد يكون إنسانا مثله أو طيرا أو حيوانا أو نباتا أو حتى جمادا، و لكن بوجود الوعي برز التناقض بين الوعي و اللاوعي الذي كان من نتائجه رغبة الإنسان في المعرفة و البحث في المصير و من هنا نشأت الأسطورة.

و الأنماط الأولية ما هي إلا تصورات للإنسان ليرضي عقله و يتعرف على الكون و الطبيعة و المجتمع و هي (لاشعورية) يمارسها الإنسان في حياته اليومية.

و نتج الأدب من سيطرة الأنماط الأولية على الإنسان و الذي يعالج العواطف الإنسانية كالحب و الكراهية، و الإخلاص و الصداقة، و القوة و الضعف، و الحياة و الموت و الاغتراب و الحنين، و الحزن والتحدي...

كما استند إلى الطبيعة معتمدا على عناصرها كأنماط أولية، كالشمس والقمر والبحر والغابة، حتى وإن كانت غير ثابتة على المرموز و ملازمة له. و هي أنماط واقعية من حيث أن الواقع الوجداني هو مبعثها و هي نشاط نفسي ووسيلة دفاع عن الذات وسبيل لتحقيق الهدف، و هي جماعية لأن جميع الناس يشتركون فيها سواء كانوا ذكورا أم إناثا.

ومن الخصائص المشتركة لهذه الأنماط:

---

[1] نقلا عن: الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الأعلام، بغداد، 1973، ص: 64.

[2] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، 1999م، ص:44

1. الأنماط الأولية جزء من كل و هي متطورة بتطور الفرد من طفولته إلى المراهقة و الكهولة والشيخوخة.

2. النمط الأولي متحول متشظّ بسبب تغير الحالة النفسية وتركيبتها لدى الإنسان، فالإنسان قد يكون بريئا قم يتحول إلى قاتل: « و النظرية الأدبية تقترف خطأ جسيما إذا ظنت أن الأنماط الأولية ثابتة.... فعلى الرغم من أن اللاوعي الجمعي يتجه اتجاها ثنائيا ضديا فإنه لا يجعل النمط ثابتا».[1]

و بذلك يمكن تصنيف الأنماط الأولية إلى:

- أنماط عليا: تحث على الوجدان الاجتماعي المثالي الراقي.
- أنماط عادية: القابلة للتغير و تتأرجح بين النجاح و التعثر.
- أنماط شيطانية: و هي أنماط مضادة للأنماط العليا و تسير في الاتجاه العكسي لها.

3. للأنماط الأولية وظائف مرتبطة بالهدف المتمثل في أحداث توازن للجنس البشري.

4. بما أن الأنماط الأولية نتاج بشري فالأنيما و الأنيموس يلعبان دورا هاما في النشاط الإنتاجي.

5. الأنماط الأولية في الأدب قد خضعت للتعديل كنوع من التجديد فيه.

6. أوجدت الأنماط الأولية للأدب لغة واحدة لا تكاد تتغير، « فنحن نقول اليوم عن وطننا أنه "الوطن الأم" ولكننا نقول عن الوطن الذي يعادينا بأنه وطن الغيلان و الطغاة... و هذا نمط من الأنماط الأولية يظل واحدا مهما تغيرت أساليب الأداء و مهما تعددت اللغات».[2]

ب. عند " نورثروب فراي Northrop Frye " :

يعتبر "**نورثروب فراي** Northrop Frye " أول من أطلق اسم "النقد الأسطوري" على هذا المنهج النقدي في كتابه(تشريح النقد).

و ينطلق من مفهوم " الميثا" « Mythos » لوضع أسس هذا المنهج، و الميثا هي الأسطورة و هي معتقد يتطلب طقوسا تؤدي وظيفة ذات دلالة، ويعتمد على الدورة الطبيعية التي تشكل السنة الشمسية التي تنقسم إلى أربعة فصول، لكل فصل ميثة خاصة به لها وظيفة طقسية، و هي:

---

[1] المرجع السابق، ص: 52.

[2] المرجع نفسه، ص: 59.

- ميثة الربيع (الكوميديا).
- ميثة الصيف(الرومانس).
- ميثة الخريف(التراجيديا).
- ميثة الشتاء (السخرية والهجاء).

و الأدب هو نتاج لهذه الميثات الأربع التي تؤدي –بسبب تغير الطبيعة فيها– إلى إحداث تغيرات في الأدب، و الميثة النواة أساسية يتشكل منها الأدب و الأسطورة و هو أدب جماعي ناتج عن تصورات لها ثلاثة أشكال:

1. تصور عالم فوق تصور البشر و هو عالم الآلهة و الأرواح و مكانه السماء و هو ما فوق الأرض.
2. تصور شيطاني: عالم الشياطين و الأبالسة و الأشرار من الجنّ و المردة ومكانه كل ما تحت الأرض.
3. تصور تماثلي أرضي: ينتج عن محاولة الارتفاع عن عالم البشر أو العكس أي محاولة التشبه بالعالم الشيطاني، و ما ينتج عن هذا التصور يمثل أدبا واقعيا يتسم بالتصور العادي البشري؛ فلا هو مرتفع إلى المستوى الأول و لا هو منخفض إلى المستوى الثاني.

وكل هبوط إلى العالم الأرضي ⟵ تراجيديا ⟵ لأنه يثير مشاعر الخوف والشفقة.

و كل صعود إلى العالم الأرضي ⟵ كوميديا ⟵ لأنه يثير الضحك.

الرومانس تجمع بين العالمين واتجاهها نحو الأعلى بشكل عام ولذلك نجد تجمع النقيضين.

و السخرية تصوير للسلبيات لأنها تنسب إلى مادون مستوى البشر، و لكل عالم مما سبق شخصياته، و هناك تبادلات تحدث بين تلك العوالم، و هذه العوالم موجودة في أعماق النفس الإنسانية تلبية لرغباتها ومتطلباتها و أمانيها، و تحمل تناقضاتها بين الحب و الكراهية، و الأنانية و القناعة...

و اختصر كذلك "**فراي**" دورة الطبيعة بالدورة اليومية للشمس التي يخضع لها الأدب وهي:

1. طور الفجر: الربيع والميلاد، أساطير مولد البطل و هو نمط أولي للرومانس.
2. طور الظهيرة: الصيف و الزواج أو الانتصار، و هو نمط أولي للكوميديا.
3. طور الغروب: الخريف و الموت، أساطير السقوط ، و هو نمط أولي للمأساة.

4. طور الليل: الشتاء أساطير الفيضان هزيمة البطل، وهو نمط أولي للهجاء.

أضاف " **فراي**Frye " التايبولوجيا إلى أدواته النقدية و التايبولوجيا:« ترجع إلى الكلمة اليونانية تايبوس وتعني الرمز أو النمط أو المثال»[1]، و هي تشكل أنماطا أدبية كاملة حدّد سبعة لها، هي:

1. الخلق: يرى " **فراي**Frye " بأن الخلق هو خلق أدبي، و لكي يكتمل لابد من ذكر وأنثى « و في كل الآداب العالمية نجد أن الخلق يتم بكلمة، و هذا شيء منطقي فقبل وجود الشيء لا يمكن أن يوجد شيء ففي البدء كانت الكلمة و الكلمة هي التي أخذت على عاتقها فعل الخلق».[2]

2. الثورة (العصيان، التمرد): هناك دائما ثورة ضد المعتقدات الأخرى، هناك ثورة صارخة صاخبة، وهناك ثورة صامتة وأخرى سلبية، فكان الأدب عبارة عن ثورة و احتجاج على الواقع القاتم.

3. الشريعة (النظام): فالغاية من الأسطورة تحقيق التوازن في حياة الإنسان بين الواقع و ما وراء الواقع الذي يعتبر نظاما، و قد يتمكن الأدب من الوصول إلى المقدس مادام كل منها يعمل على خلق التوازن.

4. الحكمة: يرى " **فراي**Frye " أن الحكمة بمعنيين:

*الحكيم سائر في طريق قويم وطده الأسلاف بخبراتهم.

*الحفاظ على هذا الطريق القويم في المستقبل.

والحكمة « هي التأمل المتأني في التجارب المتكررة التي تتكرر كما تتكرر دورة الطبيعة».[3]

5. النبوءة: هي نظرة مستقبلية أكثر من الحكمة و تتجاوزها، وهي مجسدة في العمل الأدبي بسبب رؤية الكاتب المستقبلية وتفكيره بالمآل والمستقبل.

6. البشارة: هي توسيع للنبوءة وهي عكس النذير عبارة عن خبر سار، والأدب بشارة بالمعنى.

---

[1] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، 1999م، ص: 83.

[2] المرجع نفسه، ص: 92.

[3] المرجع نفسه، ص: 98.

7. الرؤيا: يقول " **فراي**Frye ": « بأن كلمة رؤيا باليونانية (أبوكاليبسApocalypse) تعني تماما الكشف أو رفع الغطاء».[1] فالحلم يتجلى في عملية الإبداع الأدبي ويحمل حقيقة دفينة في غرائب النفس.

وكخلاصة لما سبق فإن " **فراي**Frye " يتفق مع "**يونغ** Jung" في اعتماد الحلم كحقيقة تعبر عن مكنونات النفس الإنسانية، والاستناد إلى اللاشعور في عملية التجلي وان كان الاختلاف بينهما في تحديد " **فراي**Frye " للميثات الأربع وتحديد "**يونغ** Jung" للأنماط الأولية التي اعتبرها " **فراي**Frye " أنماطا ثيمية.

«فإذا أردنا رؤية هذه الأسطورة الرئيسية كنموذج للمعنى أيضا، علينا أن نبدأ بأعمال اللاشعور حيث ينشأ التجلي، أي بكلمات أخرى علينا أن نبدأ من الحلم، دورة الإنسان من اليقظة إلى الحلم تماثل الدورة الطبيعية للنور والظلمة».[2]

ويرى " **فراي**Frye " أن النماذج العليا أو الأنماط الثيمية غالبا ما تكون واضحة في الأدب التقليدي أي الأدب البدائي والشعبي.[3]

ج. عند بيير برونيل Pierre Brunel :

يقوم النقد الأسطوري عند "**بيير برونيل**Pierre Brunel " على ثلاثة أسس، هي:

1.التجلي: و نعني به وضوح الرموز الأسطورية وضوحا تاما أو ناقصا.

2. المطاوعة: و نعني بها تقبل العنصر الأسطوري للتشكل.

3. الإشعاع: فالعنصر الأسطوري يشير إلى المعنى و قد يكون عنوانا له وهذا العنصر يملك خاصية الإشعاع التي تتبع من مصدرين:

– المصدر الأول هو عمل الكاتب التي تكون فيه الأسطورة حاضرة لكنها تشع في نص أخر.

– المصدر الثاني هو الأسطورة المشعة في ذاكرة الكاتب و خياله و لا يحتاج لجعلها واضحة.

---

[1] حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري ، ص: 102.

[2] نور ثروب فراي، الماهية والخرافة (دراسات في الميثولوجيا الشعرية) ، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1993م، ص:30.

[3] ينظر: نور ثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان ، الأردن،1991م، ص: 131

د. عند أندري بولس Andre polls:

يرى "**بولس**polls " أن الأسطورة تقوم على سؤال و جواب، فأصلها سؤال طرحه الإنسان متعلق بالكون و أسطورة التكوين.

هـ.عند لفي شتراوس Levi strauss:

يقوم النهج الأسطوري عند " ليفي شتراوسLevi strauss" على ثلاث ركائز:

1. تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية .
2. تفسير الشخصيات الأسطورية بالرجوع إلى صفاتها المحسوسة .
3. تأويل الأسطورة.[1]

- **النقد الأسطوري عند العرب:**

إن المتبع للدراسات الأسطورية في النقد العربي، يجدها تتجه في مسارين:

- **الدراسات التطبيقية:**

التي حاولت إحداث مقاربات أسطورية عن طريق تحليل النصوص الأدبية تحليلا أسطوريا، ومن نماذجها دراسة أنجزها "**عبد الله الطيب**" عام 1969م، عندما خصص بابا في كتابه: " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها" الذي صدر عام 1970م عنوانه بـ "رمزية النسيب في الشعر العربي " بالإضافة إلى دراسات **نصرت عبد الرحمان** في كتابه" " الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي" ، وما كتبه **أحمد كمال زكي** عن التفسير الأسطوري في مجلة فصول في عددها الثالث الصادر في أفريل 1981م.

- **الدراسات التقييمية:**

حاولت أن تقف عند إنجازات وأعمال من اعتمد على التطبيق بإبراز جوانب القوة والضعف فيها، وما لهذا المنهج من جدوى في دراسة أدبنا العربي، وندرج في هذا المجال كتاب " شعرنا القديم والنقد الجديد" للدكتور أحمد وهب رومية.

---

[1] ينظر : فريال جبوري غزول، المنهج الأسطوري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثالث، أبريل 1981م، المجلد الأول، ص: 113.

أ. عند أحمد كمال زكي:

ربط " **أحمد كمال زكي**" بين المجاز والرمز أو العلامة الأسطورية، واعتبر الشاعر له قدرة كبيرة على تشكيل الصورة الشعرية من الوجود الأول، وكلما كان الشاعر قريبا من عصر الفطرة –العصور البدائية الأولى– كانت العلامة الأسطورية في شعره أوضح وأبرز.

و التفسير الأسطوري – عنده– للأدب والشعر « وحدة تفكيكه من أجل من إبراز أهم حالة ساعدت بنياته الكثيرة على الاستمرار و التحول و النماء ». [1] ويرى بأن الطقس الأسطوري يبقى في الضمير الجمعي مهما تعاقبت السنون و امتد الزمن.

و من نماذجه التطبيقية ما ورد في مجلة فصول في عددها الثالث حيث يرى أن الظعن ووصف الناقة في المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية ما هو إلّا أسطورة أو (ميثولوجيا)، فيقول: « و الذي لا شك فيه أن الظعن في إطار المقدمة الطللية ووصف الناقة و ربطها بالبقرة و الثور الوحشي أو الحمار الآبد أو الظليم أحيانا إنما هو شعري له أصوله الميثولوجية، و ليس تعبيرا عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام و أنفقوا أيامهم في الرحلة و القنص و الحرب».[2]

و هو يستدل على أن وصف الناقة و الظعائن هما رمزان أسطوريان دأب الشعراء في الجاهلية عليهما في مقدمات قصائدهم و إن لم يعيشوا هذه المحطات الحياتية أي و إن لم يظعنوا ولم يعيشوا هذه المظاهر الحياتية (الرحلة، الحرب، القنص، العيش في الخيام) .

و حديث شعراء الجاهلية في غزلهم عن الظبي و المهاة تعبير عن الجمال المجسد في الظبي و الخصوبة التي تميز المهاة « وهذان العنصران هما الشمس والمرأة »[3].

و يتنبأ للنقد الأسطوري في نقدنا العربي بأن سيحدث انقلابا في العملية التقييمية للإنتاج الأدبي، فيقول: « و ما قدمه الرواد فيه (يقصد التفسير الأسطوري) شعراء ونقادا و أنثربولوجيين يوحي بأن للأسطورة اليوم دورا قد يقلب أنواع التقويم الأدبي رأسا على عقب».[4]

---

[1] أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم . مجلة فصول . الهيئة المصرية العامة للكتاب . العدد 3. أفريل 1981 ، المجلد 1، ص 115

[2] المرجع نفسه، ص122–123.

[3] المرجع نفسه، ص: 124.

[4] المرجع نفسه، ص: 125.

ب. عند إبراهيم عبد الرحمان:

يرى " **إبراهيم عبد الرحمان** " أن الصورة الشعرية لدى شعراء الجاهليين مستمدة من الميثولوجيا وعالمها –عالم الكواكب– ويقابلون ذلك بالعالم المادي المحسوس الذي يعيشونه المجسد في الحيوان والنبات والطيور، وجمعوا بين العناصر المتناقضة وشكلوا صورا متداخلة كجمعهم بين الأطلال والوشم وبين المرأة والشمس.

ويعتبر الحديث عن المرأة في الشعر الجاهلي عنصرا هاما ثابتا أصليا تنبثق عنه بقية عناصر القصيدة، فالمرأة هي سبب وقوفه على الأطلال لأنها تذكر بحب سلف أو بحادثة حدثت، وتثير أحزانه فينظر إلى هذه الأطلال والدّمن وما أصابها من خراب واندثار فتجيش أحاسيسه، وتتعاظم أحزانه فيقرر الرحيل واصفا الرحل والراحلة كأسلوب للتغيير، فأساس كل هذه العناصر المتداخلة في المقدمة الطللية هو المرأة.

ج . عند مصطفى ناصف:

يعد الناقد "**مصطفى ناصف**" من النقاد الأوائل الذين اهتموا بدراسة الشعر العربي وفق المقاربة الأسطورية وذلك في كتابه الموسوم بـ " قراءة ثانية لشعرنا العربي" محاولة منه إعادة قراءة شعرنا الجاهلي على ضوء المنهج النقدي الذي اعتمده.

وهو يرى بأن « الشعر لوحة لا يرسمها الشاعر لوحده إنما هي لوحة يتعاون في رسمها كل المجتمع من خلال تراكمات الثقافات السابقة التي انتقلت إليه عبر قناة اللاوعي الجمعي».[1]

و جعل عنوان كتابه " قراءة ثانية " لاختلافها عن القراءة المألوفة التي اعتاد عليها النقاد العرب، فيجعلها قراءة انفتاح جديد على النص الجاهلي متجاوزا المحاولات النقدية السابقة التي لم تقرأ أدبنا العربي قراءة حسنة –حسبه– و لم تكسر الحواجز القائمة بين القارىء و تراثنا القديم.

و يعتبر **ناصف** الأدب الجاهلي« أكثر الآداب تأثيرا في مجرى الأدب العربي وأن الأدب العربي في مجمله ينبع من الأدب الجاهلي ويصبّ فيه »[2]

---

[1] معرف رضا، تلقي النص الشعري الجاهلي لدى مصطفى ناصف، مجلة قراءات جامعة بسكرة، ص53.

[2] ينظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشروالتوزيع، بيروت، ص41.

و هو أنقى الآداب العربية و أصفاها لاقترابه من الفترة البدائية للإنسان العربي، الأمر الذي يجعله مادة خاما لا تشوبها شائبة صالحة للتفسير الأسطوري، وقد توقف ناصف عند الدلالات الأسطورية لبعض العناصر في القصيدة الجاهلية كالطلل والفرس والناقة والمطر.

د. عند نصرت عبد الرحمان:

يعتبر الناقد **نصرت عبد الرحمان** مؤسس النقد الأسطوري في العالم العربي من خلال ما قدمه في كتابه " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث" الذي صدر عام 1976م، ربط فيه بين الشعر الجاهلي والمعتقدات والأساطير الجاهلية، واعترف بصعوبة الأمر لان الحياة الدينية الجاهلية تتسم بالغموض من جهة، و تعدد الديانات لدى العرب قديما من جهة ثانية، وإن كان تركيزه على الوثنية باعتبارها الديانة الغالبة، و انتشار هذه العقيدة في شعرنا الجاهلي من جهة ثالثة، و يقوم بتحليل تلك العناصر الدلالية الواردة في أشعار الجاهليين تحليلا أسطوريا كدلالة رمز المرأة وتشبيهها بالشمس والمهاة والغزالة وهي تحمل دلالة مقدسة، فإذا كانت الشمس معبودا لما ورد في الذكر الحكيم:﴿ وَجَدتهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ ٱللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ ٱلشَّيْطَٰنُ أَعْمَٰلَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ ٱلسَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾[1]

و يتحدث عن الرحلة في الشعر الجاهلي ويجعل بينها و بين ملحمة جلجامش شبها و عن رمزية المطر، و يربط الدلالات الأسطورية بالمعتقدات، ويتناول قضايا أدبية نقدية كالوحدة الموضوعية، و الصورة التشبيهية و بناء القصيدة الجاهلية و غيرها.

كما خصص بعض دراساته التطبيقية على أشعار "أبي ذؤيب الهذلي" كدراسته المعنونة بـ " سيدة المطر في شعر "أبي ذؤيب الهذلي" التي نشرت عام 1980م، ثم طورها إلى البحث في كتابه" الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي".

و تتسم دراسات نصرت عبد الرحمان بالتوسع في تاريخ و حضارات الشرق القديم واعتماده على التقنيات اللغوية والبلاغية بالعودة إلى معاجم اللغة وكتب النحو و البلاغة، وتوصل إلى حديث الشاعر أبي ذؤيب عن المرأة ليس بحديث حقيقي و إنما المرأة ما هي إلا صنم و إلهة.

---

[1] سورة النمل، الآية: 24.

هـ. عند مصطفى عبد الشافي الشورى:

قدم الكاتب " **الشورى**" محاولة له لتفسير الشعر الجاهلي تفسيرا أسطوريا من خلال كتابه" الشعر الجاهلي تفسير أسطوري" الذي توقف فيه عن الدلالة الأسطورية للمرأة الظاعنة والحيوان في المقدمة الطللية.

فذكر المرأة مقترن بذكر الأطلال في القصيدة الجاهلية وهي عنصر وركيزة من ركائز الطلل ويتمثل بعدها الأسطوري في الدلالة على الخصب واستمرارية الحياة ، وبكاء الشاعر الجاهلي على المرأة الظاعنة ما هو إلا تعبير عن فقدانه للمعين على هذه الاستمرارية.

و اتفق " **الشورى**" مع النقاد في جعل المرأة رمزا للشمس، و لهذا وصفت بها و أن « رحلتها رحلة عودة ، وهكذا يتجدد الأمل لدى الشاعر في استمرار الحياة...»[1]

أما ذكر الحيوان في المقدمة الطللية فربطه "الشورى" بالطوطمية، ففي نظره أن تقديس هذه الحيوانات نوع من التقرب إلى الآلهة، غير أن الأستاذ " فريد زغلامي" في مقاله الذي تناول فيه المقدمة الطللية وتفسيرها الأسطوري متخذا الناقد " الشورى" نموذجا « ينفي الطوطمية لأسباب عدة يتلخص أهمها في أن العرب لم تكن تتحرج في أكل الحيوان المقدس أو اصطياده أو استخدامه وتسخيره لتسهيل حياته الشاقة ».[2]

هذا بالإضافة إلى دراسات نقدية عديدة لكتّاب عرب، اعتمدوا على المنهج الأسطوري في تحليل أدبنا العربي وبشكل خاص في شعرنا الجاهلي، سواء كانت دراسات تنظيرية تأسيسة للمنهج أو دراسات تطبيقية نذكر منها:

- قصة ثور الوحش وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية لعبد الله الجبار المطلبي.1969م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها لعبد الله الطيب 1970م.
- التشكيل الخرافي في شعرنا القديم لأحمد كمال زكي، 1978م.

---

[1] نقلا عن: فريد زغلامي، المقدمة الطللية في ضوء التفسير الأسطوري للأدب – الشعر الجاهلي تفسير أسطوري لـ " مصطفى عبد الشافي الشورى نموذجا"، ص385،386.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 390.

- السبع المعلقات (مقاربة سيميائية / أنثروبولوجية لنصوصها) لعبد الملك مرتاض 1998م.

- أنثروبولوجية الأدب، - دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان-، لقصي حسين 2009م.

الفصل الثاني:

الأبعاد النفسية في شعر أبي ذؤيب الهذلي

- **المبحث الأول: البعد الوجداني والبوح الذاتي**

أولا: **الفقد**

ثانيا : **التعويض**

ثالثا: **الحب**

رابعا: **الاعتداد**

خامسا: **الندب**

- **المبحث الثاني: البعد المادي و الانعكاس الواقعي**

أولا: **الرمزية النفسية للحيوان**

أ. **النحل ، التسامي**

ب. **الثور الوحش، القوة**

ج. **الكلاب، غريزة التدمير**

ثانيا: **الرمزية النفسية الظواهر الطبيعية**

أ. **المطر، التطهير**

ب. **الرعد والبرق، الأمل**

ج. **الليل والنهار، التعاقب النفسي**

المبحث الأول: البعد الوجداني والبوح الذاتي:

تزخر قصائد "أبي ذؤيب" بالانفعالات الوجدانية التي تترجم الحالة الشعورية و انزاحت التعبيرات الفنية إلى ترجمة عنفوان التجربة الكونية للشاعر، و ذلك من خلال ترجمة الأحاسيس و المشاعر التي ترتبت عن الإدراكات الحسية من خلال المؤثرات الخارجية المتكونة من العالم الخارجي، و تميز أسلوب أبو ذؤيب في أنه يدقق الوصف ويستطرد الحكي و القص تقاطعا مع الأساليب الخبرية والإنشائية لتحصل المنفعة الفنية والذاتية داخل النص، كما أنها تستدعي كل التداعيات الفكرية التي تجعل نصاب التفوق حضور النزعة الفردية.

- أولا: **الفقـــد:**

تجسدت هذه الصورة النفسية من خلال ندب أبي ذؤيب لبنيه في مرثيته العينية، وفي جل رثائه حيث أنه استملى مواقفه في الحزن والحسرة من شعوره بجريان الزمن النفسي للواقعة الأليمة، ويعكس أبو ذؤيب في عينيته حب الأنا للموضوع وهو حب يقع تحت وطأة الاتصال الكلي بهذا الموضوع و هو حبه لبنيه.

وبذاك تحولت الطاقة النفسية المتعلقة بغريزة الحب لبنيه إلى طاقة نفسية متحولة عن منحنى بيانها الأصلي إلى منحى فرعي ألا و هو "الندب"، حيث توجهت الصورة المستقاة من الموضوع إلى عملية فكرية تواجدية في عقلية الأنا و من هنا يبدأ العمل في تجسيم هذه الصورة المفقودة من خلال إعادة إحياء للمحبوب المفقود بالحداد عليه.

فتقفز الأنا المتعاظمة من حالة السكون والركود إلى حالة الامتصاص الكلي لصورة الموضوع المفقود، و ينتج هذا عن طريق تمثل الصورة الخيالية للمحبوب "بنيه" في الذاكرة و استحضار كل هذه التصورات وإدراجها داخل الملكة الحسية للإدراك لتحقق الاستجابة الفعلية للمؤثرات الداخلية، و عكس هاته المؤثرات على الوسط الخارجي في شكل إبداع شعري فيقول:

أَمِنَ المَنُونِ وَ رَيْبِهَا تَتَوَجَّـــعُ وَ الدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

قَالَت أُمَيْمَةُ مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْـــذُ ابْتُذلت و مِثْلُ مَالِك يَنْفَعُ

أَمْ مَا لِجَنْبِكَ لَا يُلائِم مَضْجَعًا إلا أَقَضَّ عليك ذاك المَضْجَعُ

فَأَجَبتُهَا أَنْ مَا لِجِسْمِي أَنَّــه أَودَى بــنِيَّ من البلاد وَ وَدَّعُوا
أَوْدَى بَنِيَّ و أَعْقَبوني حَسْــرَةً بعـــــد الرُقــادِ و عَبْرَةً لا تُقلـعُ
وَ لَقَد أَرَى أَن البُكـاءَ سَفَاهَــةٌ وَ لَسوفَ يُولَعُ بالبُـكَا من يُفْجَعُ
سَبَقُوا هَوىَّ و أَعْنقوا لهَوَاهُــــمُ فــتُخُرِّمُوا ولكل جَنْبٍ مَصرَعُ[1]

يصور الشاعر حالة الحداد التام والصدمة التي جعلت منه يقف وقفة أطول مع هذا الحزن، فهو يدخل في المرحلة الأولى من الحداد وهي الصدمة حيث يفجع بموت بنيه الخمسة بمرض الطاعون دون سابق إنذار، ويصور هنا الرغبة في تكذيب الموقف الذي هو فيه وذلك من خلال مشهد عدم تلائم الموضع أو المضجع الذي يناله طرف جسمه من البقاء، يترجم الشاعر حالة حزن قوية ونوع من الانهيار النفسي على الفقد، فبنية هاته المقطوعة تتجزأ إلى أجزاء: جزء يستنطق الحالة الشعورية كاستفهام استنكاري لما جرى متجسدة في البيت الأول، وجزء يوحي بصيرورة الزمن النفسي وشعور الشاعر بجريانه من خلال الحوار الذي جسده في الجزء الثاني من الأبيات، حيث أنه جعل وقفة متتابعة القص لحالة استدرار الكل المستفيض الزائد عن حده، كما يترجم طاقة التفريغ الانفعالي للمكبوتات اللاشعورية التي خلفت له آلاما حادة.

فاستطرد بذلك إلى التخلص من هذه الآلام من حيث عكسِه لفرضية الارتداد في مبدأ اللذة عنده و ذلك من خلال البيت الثاني حيث أنه كان من الذين ينفقون المال في غير موضعه وهو حالة من الإسراف، إسراف في الاعتداد بالنفس وإسراف في إبراز التوافق المتعالي لنظرية البروز أمام الأخر، فهو نوع من الاعتراف على وجوده كأنْ يجعل الآخر يستدل بوجوده من خلال ماله وهو موضوع الفرض الكلي لدى الشاعر إذ أنه يفرض نفسه وفق رؤيته و مبتغاه، و من هنا تظهر عقدة "الضِّعَةِ" عند "**آدلر**" في أن المرء يستدل بوجوده عن طريق سد فجوة النقص عنده.

و يستدل في البيت الخامس عن حالة حزنه الشديد وعن الغصة التي رقدت به طوال هذه المدة الزمنية، وتعاقبت الأزمنة عليه وهو يغُطُّ في نوم طويل ومحزن، والرقاد هو النوم

[1] السُكري: شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج،د.ط، ص: 4- 7.

الطويل حيث شبه الحزن الذي أطال المكوث به بالرقاد كقوله تعالى: ﴿ وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ ﴾ سورة الكهف، الآية: 18 وهو نوع من الاستدرار العاطفي وحالة من النكوص في أن الشخصية هنا تبحث عن ملجأ لهذه الانفعالات المستثارة محاولة منه إيجاد إشباع يسكت أفواه جوعها، ويطلق لها العنان ويفلت التحكم في الانفعال ويبكي بنيه أشد البكاء حتى عيروه به، وهنا يدخل حالة اكتئاب حادة ويبرر لنفسه كيف أنه أراد بقاءهم بدفاعه عنهم و لكن هيهات على دفاعه الذي لم يُجدِ نفعا.

يستبق الزمن النفسي عند أبي ذؤيب في هذه المقطوعة في أنه استنطق الماضي موهما نفسه أنه يستطيع الخلاص بالفعل من الحالة التي تعمقت نفسه فيها، ويظهر تجلي عبور الزمن النفسي إلى عالم البكاء من بعد أن كان في عالم التحسر على صدق إحساس الشاعر، حيث أنه نظَم قصيدته على بحر الكامل لتكامل الاستدرار العاطفي والوجداني بغية التنفيس وإشباع رغبته وملء الفراغ العاطفي الذي تركه أولاده، ومن ذلك استخدم القافية المطلقة إيذانا له بتحرك مكبوتاته و إذعانا بالتهيّؤ للخروج و محاولة الخلاص، وتراوحت هذه الانفعالات بالانزلاق بين الحروف الاحتكاكية كالعين تعبيرا عن نصاعة الصوت في التنظيف الانفعالي، وبين الحروف المهموسة تبيانا لغصة الفقد وبين الحروف الانفجارية كالباء استلهاما لانفجار الأحاسيس.

و تظهر مشروعية الموت في القصيدة وبروز نزعة التأمل كأول بريق لها في قوله:

فَغَبَرتُ بَعْدَهُم بعيش نَاصِبٍ وإِخَالُ أنِّي لَاحِقٌ مُسْتَتْبَعُ
وَلَقَد حَرَصَت بِأَن أُدَافِع عَنْهُم فَإِذَا المَنِيَّةُ أقبلت لا تُدْفَعُ
وإذا المَنِيَّة أَنْشَبَتْ أَظْفَارها أَلْفَيْتَ كل تَمِيْمَةٍ لا تَنْفَعُ[1]

يروي الشاعر كيف أنّ الفراق الموجع جعله يفقد لذة الحياة وحلوها وهنا تذوب النفس في حب الموضوع وتجعل الامتصاص في أشد نضوجه وتبرز التسامي والتعالي النفسي في الرغبة؛ في أنها رغبة إنسانية مطلقة ترغب في المشاعر الإنسانية الوجدانية لا الغرائز

(1) السُّكري، شرح أشعار الهذليين، ص 8.

الجنسية ومن هنا صور الشاعر منطلق حزنه في فقد حالة الاطمئنان التي سادت حياته في وجود بنيه، و تظهر في الأبيات حالة استسلام للوضع المتأزم الذي لا انفصال عنه .

و تبرز فلسفة الوجود في الأبيات السابقة في أن الشاعر يدرك ماهية الوجود الإنساني وأن الخلود من أكذوبات الحياة التي تقنع النفس بها، ودلالة ذلك التمائم التي كانت العرب في الجاهلية تجعلها كصورة للحياة الرغيدة وكإله يحمي النفس من الضرر، ولكن ذلك الإيمان كسر شوكته الموت، فحالة السكون في الاعتقاد النفسي لدى الشاعر أخذت مجراها من حيث الاستكان في العملية الفكرية داخل القصيدة، واتخذت مجراها الصور الفنية في تصوير هول إقبال المنية التي تقتطع الأنعم عن حياة الفرد و هي "الروح" التي تنير حياة أفراد آخرين بحبها و ولعها واشتياقها، و من هنا نرى حالة نكران أقامها الشاعر لفرضية الخلود التي آمن بها ذلك أن المنية لا تفارق أحدا.

و يستطرد الشاعر قص حالته النفسية المنهكة بتصوير الأذى النفسي الذي لحق به وهو حالة من الحداد النفسي المرضية تمثل حالة الصدمة، وهي تعذيب للأنا الروحي و الجسدي وهو نوع من التلذذ بالمعاناة و هذه التعبيرات الجسدية وسيلة للتأثير في الترجمة اللفظية وهي التصعيد المتزايد لإبراز الآثار الناجمة عن الفجع والتفجع وتبرز من خلال تشبيهاته في الأبيات الآتية:

فَالعَيْنُ بَعْدَهُم كَأَنَّ حِدَاقَهَا سُمِلَتْ بشَوْكٍ فهي عُورٌ تَدْمَعُ

حَتَّى كَأَنِّي للحوادث مَرْوَةٌ بِصَفَا المُشَرَّقِ كلَ يومٍ تُقْرَعُ[1]

إن التدرج في القص الذي برز في القصيدة يستجلي التواتر النفسي المتنقل من منطقة إلى منطقة، حيث أن الشاعر يتقمص الحزن القوي في شخصه ويعبر عنه بأقصى حالات الوجع، وبهذا البكاء الطويل والحزن المتأصل في النفس يشد على عضد الطول في الزمن النفسي، فالتنزيل من حالة الرغبة المتواصلة في إكمال الفرح النفسي في الحياة شيء مراده عميق المستوى والتفكير، فكأن الشاعر يستنطق الصورة الأنية التي تصف حالات البدن كالمرض، وتأثيرات الحالات النفسية على البدن فأصبحت هذه الظاهرة مصطبغة في الأنا و من هنا وصل الشاعر إلى التسامي بهذه الحالة إلى الفن التعبيري المؤثر في نفس المستمع في شكل صورة حسية تعبيرية للانفعال القائم في ذات الشاعر.

---

[1] المصدر السابق، ص9

و ينطوي البيت الثاني على رحلة شاقة في الوصف حريصة على التفكيك في النسق التفكيري القائم على التخييل البعيد؛ في أنه ساوى بين شقاء الانتقال الجسدي عبر الطرق الموعرة وشقاء نفسه في الفراق المولع، و تعد هذه الأبيات تفريغا انفعاليا للحالة الاكتئابية التي استقرت في نفس الأب، وتشترك الصورة عنده في صلة الزمن التعاقبي النفسي و تقاطع الحالات النفسية في الوصف وترابطها بالحروف الرابطة في القصيدة كحرف الفاء، الذي يعتبر رابطا زمنيا للانفعال الذاتي ورابطا مكانيا يربط النسق التعبيري واللغوي وكذا الواو التي قيلت لاستكمال الحادثة الموظفة في النص الشعري.

و تستمر قصة الإشباعات النفسية عند الشاعر من حيث أنه رأى ما لم يره من قبل فقضيتها عنده في "الحزن" خاصة تكمن في تخيله لرجوع المحبوب المفقود عن طريق نظمه لشعر يرثيه فيه؛ فهو إعادة بعث وإحياء من جديد في أحلامه، و يخلص في الأخير إلى الوصف المادي تجسيدا لحضور المرثي ذلك لبعده عن الوجود، و في مرثياته يناقش فلسفة وجود الإنسان من نظرة هذلية بعد اقتناعه بوصول النفس إلى الفناء بتكاثف حسي مدرك بأنه تكاثف الإدراكات لكل مجاري الأحداث و المؤثرات الخارجية، و غياب إدراك الزمن في الرثاء الذي قام به فهو يُحي المرثي عن طريق تجسيم حسي فهو لا يدرك ولا يعكس الزمن الحقيقي من خلال مدح الميت، فيقول في رثاء "نشيبة":

وذلك مَشْبُوُحُ الذِرَاعَيْنِ خَلْجَمٌ خَشُوفٌ بأَعرَاضِ الدِّيَارِ دَلُوجُ
ضَرُوبٌ لِهَامَات الرجالِ بسيفه إذا حنَّ نبعٌ بينهم وشَرِيجُ
يُقَرِّبُه للمستضِيف إذا دَعَا جِرَاءٌ وشَدٌّ كالحَريق ضَرِيجُ[1]

و هنا وصف مادي ورثاء تقليدي كرثاء الشعراء الجاهليين، كامرئ القيس و عمرو بن كلثوم وغيرهم، يصور فيه شجاعة نشيبة في الحرب و جرأته بالليل، و بسالته في ساحة الوغى التي تظهر ببراعة استخدام السيف، شديد الوقع على العدو رؤوف بأبناء قبيلته.

و يعبر عن الفقد في الوسط الحياتي و الحرمان من الشخص الحي في فراق حبيبته "أم سفيان" في قوله:

أمِنْ أمِّ سُفْيانِ طَيفٌ سرى إليَّ فَهيَّجَ قلبًا قَرِيحَا

(1) المصدر السابق، ص: 139.

عَصَانِي الفؤادُ فأسلَمْتُه ولم أكُ مما عَنَاهُ ضَرِيحَا
وقد كنت أَغْبِطُه أن يَرِيعَ من نَحْوِهِنَّ سَلِيمًا صَحِيحَا[1]

يحدد الشاعر طوبوغرافية الأسى في الفراق والاشتياق وغلبة لوعة الأسى على الفراق والحزن أكثر من الاشتياق، وبذلك انزاحت العملية الشعورية من أساس الشوق وهو الشعور المقصود الوصول إليه عند الشاعر، وذلك من الاستفهام التعجبي بغية الاستنكار و التعجب من طول غياب "أم سفيان"، ويخص أبو ذؤيب التأنيث في الاسم بـ "أم سفيان"واصفا إياها بصفة الأمومة وكأنه ينتظر منها ذاك الحنو والرأفة الأمومية، فهو يبتغي الارتقاء إلى الجانب الروحي عند المرأة هنا وجعل منها الدواء له من كل العلل، فالمرأة في الشعر الجاهلي وصفت وصفا ماديا لا لملامح جسدها كلها وأبو ذؤيب ينتهج منهجا آخر في الوصف ، فهو يرتقي إلى المبنى الروحي"للمرأة" وأنها رمز للإحياء والبعث لا إلى إشباع الرغبات الجنسية، و يبدي الابتهاج الذي يرد عليه الروح ويصور وظيفة المرأة الحقيقية في أنها جزء انفعالي في تقويم المشاعر الوجدانية وجزء وجودي في استمرار الوجود الإنساني وذكره لها بـ" أم سفيان" هي حركة شعورية عن وعي مقصود منه لإيصال رسالة الافتقاد و الاستدرار العاطفي لها طالبا منها الاستمرار في غدقه بالنعم المستمرة غير المنقطعة.

و تتجلى صورة الفقد عند أبي ذؤيب في وصفه لخليلاته المتعددات وأنه استحال عنه الحب في ما مضى مع أم عمرو فكان يصف روح المرأة ابتغاء الارتواء برغبة المؤانسة ؛ حيث تنطوي هذه المؤانسة على الاستمتاع بصفات الحسن النفسي والارتياح الفكري عندها، ومن هنا تنطبق على الشاعر صفة الوصف الدقيق الذي استهل به قصائد الغزل و الرثاء كأن التعويض الذين يسد به ثغر الفراغ النفسي للإشباع يتجلى في حضور الدوران الفعلي والتعبيري في قصائده، فالدوران يمنحه الاغتراب التعبيري ويترجم الاغتراب النفسي داخل القصيدة، ففي وصفه للخمر يستهل القصيدة بقوله:

و لَا الرَّاحُ رَاحُ الشَّامِ جَاءَت سَبِيْئَةً لَهَا غَايَةٌ تَهْدِى الكِرَام عُقَابُهَا
عُقَارٌ كَمَاءِ النَّئِ لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ وَلاَ خَلَّةٍ يَكْوِى الشُرُوبَ شِهَابُهَا
توَصَّلُ بالرُّكبَانِ حينًا و تُؤْلِفُ الجِوارَ ويُغشيها الأَمَانَ رِبَابُهَا[2]

(1) المصدر السابق، ص: 196.

(2) المصدر نفسه ، ص ص: 44،45، 46.

يصور الشاعر ارتفاع الشأن في ارتفاع رايات بيع الخمر وهو نوع من التسامي النفسي الذي نادى به فرويد، فدقة وصف الشاعر للخمر تعويضا لنقصها وتبيانا لفحولته أنه من الكرام الذين وصلوا إلى اعتناق وقتها، وتظهر شعرية الوصف في أنها انزاحت الصفات من العالم المحسوس إلى العالم المدرك تعاقر العقل وتدخله عالم السرور، فهي رمز للمتعة واللذة و يكمن سبب اللذة في أن الشاعر يرغب في بعض الاستدرارات الغرائزية فهي قضية إرضاء لذة أكثر من أنها جلب لاستمتاع باللذة، وهي لذة العلو و الارتفاع، لذة الشاعر في الفوز بالمكارم و العلو إلى مرتبة الكرام، و هنا تفسر الأنا الحفاظ على صورة الذات الحقيقية المتأصلة في العقل الباطن و المحافظة على رمزية الثبات على الأصول النفسية المكتملة فعملية الإسقاط النفسي التي قام بها الشاعر تتأصل في عمق التجربة الفردية المكونة لرأي الجماعة فهي تنزاح إلى اللاشعور الجمعي لتتدلى على عتبة الاستمرار، إن الإسقاط الذي حور مفهوم النقص من الوصول إلى الخمر وإنتاجها داخل القبيلة جعل من الشعور ينزاح و يتغير طريقه من النقص إلى الامتلاء في المعنى و المبنى تعويضا لنقصها في الواقع فاغتنى بها داخل النص.

إن إرضاء الشاعر لقريحته الشعرية و الشاعرية تلزم التمكن الفائق في التدرج التوظيفي للمادة المستقاة من الواقع، و كان تجلي هذا التعويض عن النقص في حضور المرأة المتكرر في النصوص الشعرية الهذلية ذلك لما اقتضت الإمكانية في الحضور و فرض الحضور داخل النص يستلزم دلالات و رموز موحية تفضي إلى الجمالية المستلهمة من الروح الجميلة والحركة الشعرية، و بروز هذه الانطواءات على المرأة في شعر أبي ذؤيب بدا في توظيفه المرغوب بدلالة أنثوية تبرز صفات الأنوثة للأمومة و الحنو إليها فهو يصور ولع الأم بولدها الشديد في قوله:

فما إنْ وَجْدُ مُعْوِلَةٍ رَقُوبٍ بَواحِدِهَا إذا يَغْزُو تُضِيفُ
تُنَفِّضُ مَهْدَه وتَذُودُ عنه وما تُغْنِي التَمائِمُ والعُكُوفُ
تقُولُ له كفيتُك كلَّ شيء أهمَّك ما تَخَطَّتْنِي الحُتُوفُ[1]

[1] المصدر السابق، ص: 184.

ولع المرأة بولدها الوحيد دفعها لنصب التمائم و العكوف على حبه و حمايته، تعكس هذه القصة تقمص الأم دور الحامي و المنجي من نوائب الدهر فتمثل لها الولد كإكسير للحياة وأنها لا تقوى على فراقه، و دفعها الخوف إلى انحلال الميكانيزمات الدفاعية في شخصها، و "تقوم على عزل (الشحنات الانفعالية) عن الأفكار المتصلة بها(التجارب الكريهة) و قطع الروابط بين المركبات النفسية"[1]، تنجلي حقيقة الفقد في عقل الأم فتقوم بعزل وجدان الفقد وتنحية الآثار المؤلمة و تغييرها إلى الفعل الذي أرادت به حماية ابنها من نكبات الحياة.

- **ثانيا: التعويض:**

تباين التكامل الفردي في شعره حيث أنه عوض فقد شيء بشيء أعلى منه قيمة، فهو يصور المرأة كسبب لتهديم العزيمة في الحياة بعدما كانت هي روحها و ولعه بها لم يجعله ينتقص من ذاته؛ جعل التسامي بروحه الفردية القوية دواءً لذلك الفقد الموغل في نفسيته وجعل المرأة هنا دلالة التدمير النفسي، فعند فقدانه لموضوع الحب والإشباع العاطفي للمرأة عوضه بالتعزي على نفسه، بصبره على فقدان أعز الأبطال والأحباب ومن هنا تغير خُلُق الأنا في ذات الشاعر بأنه أصبح إبدالا من إشباع رغبة إلى اكتفاء ذاتي محض، يقول في قصيدته الجيمية:

فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنْبَسٍ وَ قَدْ لَجَّ مِنْ مَاءِ الشُّؤُونِ لَجُوجُ
لأُحْسِبَ جَلْدًا أَوْ لَيُخْبَــر شَامِتٌ وَ لِلشَرِّ بَعْـــدَ القَارِعَاتِ فُرُوجُ
و ذلك أَعْلَى منكِ فقـــدا رُزِئْتُهُ كريما و بطني للكــرام بَعِيجُ[2]

وهنا يتم تحقيق التكامل الفردي بأنْ أصبح الشاعر فردا متكاملا من خلال توحيد كل الانفعالات الشعورية الداخلية إلى الانسجام الذاتي وذلك تبصيرا لنفسه عن المرء اللامرئي، بحث عن جوهر النفس المستقيمة التي تنال إرب الحياة ومن هنا يوهم المرأة بأن بعدها لا ينفع وقربها لا يدفع ،فهو يفخر بنفسه ويطرد الشماتة عنه تعدادا بذاته القوية واستظهارا للحق المبين في حقيقة التقلبات الحياتية والقناعة التي توحي بأنه إذا فقد شخصا عزيزا يمكن أن يفقد كل أحبابه.

---

(1) فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم التحليل النفسي، ص: 278.

(2) السُّكري، شرح أشعار الهذليين، ص: 137، 138.

" انعكست البيئة الهذلية داخل شعر أبي ذؤيب ومثّل فيها نفسه وشبه بها ذاته وتأمل فيها حياته وحقيقة وجوده، فهو يضرب في البادية أخذا بالجانب الرغد منها عاكفا على الملذات، ومنصرفا إلى قلبه يسعد بها حينا ويشقى بها حينا آخر."[1] وجعل في ذلك أنسا له وتعويضا عن فقد الأحبة وتعمير النقائص، ومنها قلة وجود الجنس الأنثوي في القبيلة جعل منه الحضور القوي في النصوص الشعرية فتارة بين حبيبة ومعشوقة راغبة ومرغوبة، وتارة بين أم حنون، ولم يفت هذا أبا ذؤيب حيث قال:

سَقَى أُمَّ عَمْرٍو وكُلُّ آخِرِ لَيْلَةٍ حَنَاتِمُ سُودٌ مَاؤُهُنَّ

هذه صورة المرأة مرغوبة يذهب إليها ويحافظ على عزتها[2] وفي موضع آخر:

أَلاَ زَعَمَت أَسْمَاءُ أَنْ لَا أُحِبُّهَا فَقُلْتُ لَوْلَا يُنَازعني شُغلي[3]

و قال:

فِيهِنَّ أُمُّ الصَبِيَّيْنِ التي تَبَلَتْ قَلْبِي فَلَيْسَ لَهَا ما عِشْتُ

و في بيت آخر:

أَمِنْ أُمَّ سُفْيَانَ طَيْفٌ سَرَى إِلَيَّ فَهَيَّجَ قَلْبًا قَرِيحَا[5]

إن التكرار لوظيفة المرأة من خلال نسب الأمومة لها عوّض شيئا من النقص الذي كان في نفس الشاعر وهو الحنو إلى الأم.

و في تعبيره عن الطلل يعكس الهجر الذي جاء أثره الحزن على فقد الأحبة، قال:

---

(1) أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب، القاهرة، د.ط، 1969م، ص 331

(2) السُكري، شرح أشعار الهذليين، ص 128.

(3) المصدر نفسه، ص 88.

(4) المصدر نفسه، ص 166.

(5) المصدر السابق، ص 196.

أَسَآءلْتَ رَسْمَ الدَّارِ أَمْ لَمْ تُسَائِلِ عَنِ السَّكَنِ أَو عَنْ عَهْدِهِ

ثم يقول:

وَ إِنَّ حَدِيْثًا مِنْكِ لَوْ تَبْذُلِينَه جَنَى النَّحْلِ فِي أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِلِ[2]

و يرتوي من هذا الهجر طالبا أنس حبيبته الذي يعيق دخول الحزن إلى قلبه، و ترسم التعويضات التي وظفها الشاعر طبيعة المقاومة التي تبذلها الأنا لدرء الألم وبهذا تجعل النفس سوية تواظب على استمرار الصورة العامة للذات.

- ثالثا: **الحب:**

تمثلت عذوبة الانسجام بين صورة المرأة كونها روحا ينبثق منها السلام و بين صورة العسل في حلاوتها وجودتها و صورة الخمر التي تُذهب بأس التفكير، وهي عملية تشكيل للمحسوسات الوجدانية و تعلو عليها اللذة و المتعة، و يعبر عن المرأة –أبو ذؤيب– تارة أنها الأنيسة للوحشة التي تعتري حياته و أنها القوة الفاعلة لإزالة الهم عنه فيقول:

و إِنَّ حَدِيثًا مِنْكِ لَو تَبْذُلِينَه جَنَى النَّحْلِ فِي أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِلِ

مَطَافِيلَ أَبْكَارٍ حَدِيثٍ نِتَاجُهَا تُشَابُ بِمَاءٍ مِثْلِ مَاءِ الَمفَاصِلِ

رآها الفؤادُ فاستُضِلَّ ضَلالُهُ نِيافًا من البِيضِ الحِسَانِ العَطَابِلِ[3]

استضل بحديث محبوبته اشتياقا لها و مدحا يتآلف مع أجزاء الصورة المستعذبة الجميلة التي رسمها لها، فهي رمز النماء النفسي و الاستعذاب الروحي الذي يروي الروح و يساهم في زوال الهم.

و كثيرا ما ارتبطت المرأة عند أبي ذؤيب بالخمر و العسل فهو يصور حلاوة الوصول إليها والاستكانة إلى قربها كأثر الخمر في ذهن المرء بالمتعة و الاستلذاذ النفسي، و يقر بحلاوة ثغرها بالعسل الجيد فيقول:

---

(1) المصدر السابق، ص 140.

(2) المصدر نفسه، ص: 141.

(3) المصدر نفسه، ص 141

عَصَانِي إِلَيْهَا القَلْبُ إِنِّي لأَمره سمَيعٌ فَمَا أَدْرِى أَ رُشْدٌ طِلابُها

فَقُلْتُ لِقَلْبِي يَالَكَ الخَيرُ إِنَّمَا يُدلّيك للمَوتِ الجَدِيدِ حِبَابُهَا [1]

يبدأ قصيدته بالغزل ثم ينحو إلى ذكر الخمر فيقول:

وَ لَا الرَّاحُ رَاحُ الشَّام جَاءَتْ سَبِيئَةً لها غَايَةٌ تَهْدِي الكِرَام عُقَابُهَا

عقارٌ كماءِ النَّيء ليست بخمطةٍ و لا خَلةٍ يكوي الشُروبَ شهابُها[2]

و إنما حضرت الخمر في هذه اللحظة للتغزل والتلذذ، ويذكر خلطها بالعسل فيقول:

فَأَطِيبْ بِرَاح الشَّأْمِ صِرْفًا وَهَذِه مُعَتَّقَةً صَهْبَاءَ وَ هِي شِيَابُهَا

فَمَا إِنْ هما في صَحْفَةٍ بَارِقِيَّةٍ جَدِيدٍ حَدِيثٍ نَحْتُهَا وِ اقْتَضَابُهَا[3]

يجعل من مبدأ المساواة ينتصر في الأخير وذلك بوصفها بصفة العلو والسمو،ويقول في التغزل بحبيبته:

بأَطْيَبَ مِنْ فيها إذا جِئْتُ طَارِقًا من اللَّيلِ و التَفَّتْ عَلَيَّ ثِيَابُهَا[4]

و هنا يبدو أن الشعور انزاح من مكانه الأصلي إلى مكان آخر في هذا الدوران النفسي و هي استدارة عدل عنها الشاعر بغية استبيان التشبيهات الوجدانية، وتقارب الصورة النمطية للحالة القصدية إلى وحدة متعددة الصور و أوجه الشبه، يعتد الشاعر بهذه الاستدارة النفسية قصد توحيد المقامات النفسية و تقويمها تقويما جماليا، هذه المقامات النفسية اعتدلت في نفس الشاعر عن الآثار الناجمة عن العادات المجتمعية التي تكونت في فكره، و ظهور جلي للأنماط التعبيرية و الوصفية في وصف الشاعر المستقاة من الآثار المجتمعية والمترشحة في اللاشعور الجمعي.

و تعددت التصورات الخيالية و الواقعية التي نسبها أبو ذؤيب للمرأة فصورها بصورة المحافظة على النفس و بصورة الرعاية في قوله:

---

[1] المصدر السابق، ص،ص 44،43.

[2] المصدر نفسه، ص،ص 45،44.

[3] المصدر نفسه، ص54.

[4] المصدر نفسه، ص54.

قَالَت أُمَيْمَة مَا لِجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتُذِلتَ ومثلُ مَالِك يَنْفَعُ
أَمْ ما لِجَنْبِكَ لَا يُلَائِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ[1]

نسب إليها الرعاية والحنو وهو ما ينسب إلى الأم عادة ومن صفاتها ويعكس في هذا الحوار حنو الزوجة على زوجها أيضا وهذا رمز يحيل إلى تأويل ظاهرة الحزن الجلي و ظاهرة التغير المستمر في الذات.

و يصورها بصورة أخرى يصف فيها النقاء و الصفاء يجعلها أسطورة العلو و الافتتان الجمالي و أنها رمز للابتهاج و الانشراح يقول:

فَذَلِكَ سُقْيَا أُمَّ عَمْرُو وَ إِنِّني بِمَا بَذَلَتْ مِنْ سَيْبِهَا لَبَهِيْجُ
كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةُ قَامِسٍ لَهَا بَعْد تَقْطَيعِ النُّبُوحِ وهِيجُ[2]

يشبه سقيا أم عمرو بالمطر عندما يروي الأرض فهو أرض جافة ترويه أم عمرو بحبها فتنقلب أرضا حسناء مخضرة، وشبه هذا الحسن بالدرة المتوهجة النقية وهو وصف مادي لمحاسن معنوية، ففي ذكر محاسن المرأة تظهر نظرية الشاعر، حيث أنه ينقل إحساسه بالمتعة عن طريق البصر، فالشاعر يتعالى في وصفه لهذه المتعة بنظمه لشعر غزلي يتغزل فيه بصفات المرأة الروحية، فهو لا يرسم لوحة فنية للجسد وإنما يصورها كروح مثال لا يصل إليها إلا المتعال في فكره، ولذلك عُد عند الهذليين وصف المرأة بمفاتنها الجسدية هجاء.

و في تشبيه المرأة بالظبي قال:

كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ يوم لَقِيْتُهَا مُوَشَّحَةٌ بِالطُّرَتَيْنِ هَمِيجُ[3]

أقام وجه الشبه بينها و بين الهميج و هي الظباء و بين ابنة السهمي لعلو شأن الظبي في الثقافة العربية الجاهلية فهي تعتد به وتجعله رمزا للعلو و الخصوبة، و في قول الشاعر احتياج واضح للحبيبة تنزل إليه نفسه وبذلك أراد العدل بين الصفات الأنثوية للمرأة و الظبي ويشبه الشاعر جمال المرأة بجمال الظبي ويضعف حين يراها.

---

[1] المصدر السابق، ص5.
[2] المصدر نفسه، ص133.
[3] المصدر نفسه، ص 136.

- رابعا: **الاعـــتداد:**

تميز شعر أبي ذؤيب بنزعته الفردية التي يعتد فيها بنفسه وذاته أكثر من اعتداده بالجماعة، وتبرز هذه النزعة الذاتوية في شعره من خلال عدة قصائد يفخر فيها بنسبه ويعتد بقوة أناه، وأخرى يفخر بقبيلته ويمدح أحبابه ، يقول في رثاء نشيبة:

فأنسى نُشَيْبَةَ والجاهلُ المُغَمَّـــ ـــرُ يَحْسب أَنِّـــي نَسِيٌّ
عَلى حِينٍ أَنْ تَـــمَّ فِيهِ الثَّـــلاَ ثُ بأسٌ وَجُودٌ وَلُبٌّ رَخِيٌّ
وَمِن خَيرِ مَا جَمَعَ النَّاشِئُ الـــ مُعَمَّمُ خَيرٌ وَزَنـــدٌ وَرِيٌّ
وَصَبْرٌ عَلى نَائِبَاتِ الأُمُورِ وَ حِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِيٌّ[1]

تبرز هنا قوة الشعور بالفخر أكثر من قوة الحزن و لنتيجة القوة برزت صفاته الحسنة في شعر أبي ذؤيب ذلك أن النسق التعبيري انسحب إلى النسق التفكيري، فهو نوع من التخلي ونوع من الرفض وهذا الأخير جعل المحتوى اللساني يتغير بتغير مجراه من التعبير عن الألم إلى إحياء ذكرى الميت ليعزي نفسه.

هذا الوصف عبارة عن اهتمام موجّه إلى تجربة في لاشعور المحب يواسي بها ألمه و هنا غياب للزمن الحقيقي للشخص ومن ذلك يعيد الشاعر تجسيم الشخص من جديد ليدرجه داخل الوجود الخيالي.

و يظهر التكريم المعنوي للجماعة في مدحه بني اللحيان من هذيل حين قتلوا وهو اعتداد بمآثرهم و بطولاتهم المجيدة، يقول أبو ذؤيب:

أَبَعْدَ ابنِ عُجْرَةَ ليثِ الرِّجَـــا لِ أمسى كَأَنَّ لَمْ يكُنْ ذَا نَفَرْ
وَهُمْ سَبْعَةٌ كعَوالِي الرِّمَـــــا حِ بيضُ الوُجُوهِ لِطَافُ الأُزُرْ
مَطَاعِيمُ للضَيْفِ حين الشِّتَا ءِ شُمُّ الأُنُوفِ كثيرُ الفَجَرْ[2]

و تبرز الروح المعنوية التي تعتد بالجماعة في الأبيات ناتجة عن قوة الثقة بين الجماعة حيث أنه جعل بين صورة الليث وصورة ابن عجرة صورة متكافئة تعكس حسان أفعالهم و كرم أخلاقهم.

---

(1) المصدر السابق، ص، ص 102، 103.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

و في موضع آخر اعتد بنفسه و قوته و أبرز قدرته على الاكتفاء بذاته دون حاجة غيره يشبع رغباته و ينير دربه بنفسه، يقول:

فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْن عَنْبَسٍ وَ قَدْ لُجَّ مِنْ مَاءِ الشّؤونِ لَجُوجُ
لأُحسبَ جلدا أو ليُخبر شَامِتٌ و للشَّر بعد القارعات فُروجُ
و ذَلِكَ أَعْلَى مِنْكَ فَقْدًا رُزِئْته كَرِيمًا وَ بَطْنِي لِلْكِرَامِ بَعِيْجُ[1]

يبرز استطاعة استغنائه عن حبيبته أم عمرو التي خانته بتوحد ذلك الألم في نفسه و أنه استطاع ضبط شحنات انفعالية بالصبر، فقد أعز الناس على قلبه و صبر و استمر صبره حتى على فقدانها، و هي حيلة من اللاشعور يفرزها لتتوحد الانفعالات داخل النفس لتتوافق مع العالم الداخلي و تستنطق التوازن النفسي و درء المرض عنه.

و في مدح نشيبة يقول:

نُشُيْبَةُ لم تُوجدْ لَهُ الدَّهْرَ سَقْطَةٌ يَبُوحُ بِهَا في سَاحَةِ الدَّارِ نَــاطِقُ
نَمَاهُ مِنَ الحَيَّيْنِ سعدٍ و مــازنٍ لُيُوثٌ غَدَاةَ البَأْسِ بِيْضٌ مُصَادِقُ[2]

إن هذا التكرار الذي يورثه في تكرار مرثياته يوحي بالتحقيق الفعلي لهذا الأمر، فأمر البطولة الذي يعكسه أبو ذؤيب في مدحه لنشيبة و آل قومه يبرز من خلاله قوة الأنا الذاتية واستقامة العملية الفكرية الفردية لدى مجتمع هذيل، فنظرا لنزعتهم الفردية التي يعتدون بها إلا أنهم يستطيعون إبراز الاعتداد بالذات الجمعية وهذا ما جعل هذه النزعة تتأصل في اللاشعور الجمعي في مجتمع هذيل.

و من صور الاعتداد بالجماعة والروح المعنوية قول أبي ذؤيب:

نَعَم لَعَمْرُ الله ثبْتٌ ذُو عَتدْ
إنِّي لَذُو اليَوْمِ وَذُو أَمْسٍ وَغَدْ
بَنِي هُذَيْلٍ وتَمِيمٍ وَ أَسَدْ
وَ المَرْئِيِّينِ بِأَعْلَى ذِي اللبدْ
لَوْ وَرَدُوا البَحْرَ لَأَمْسَى كَالثَّمَــدْ

---

[1] المصدر السابق، ص، ص 137،138.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

لَوْ زِيدَ فِيْهِم أَلفُ أَلفٍ لَمْ يَزِدْ
ارْجَع إِلَى مَعْزِكَ تَيْسًا ذَا حِيَدْ[1]

تنبع من قناعة تامة هذه المفاخر التي أذاع بها الشاعر فهو يعتد بنفسه وقبيلته وبالأنعم التي يتمتعون به.

- خامسا: **النـــدب:**

و فيها تخيل الشاعر لحظة فراقه للحياة و قام بسرد قصة افتعلها من خلال الطقوس التي استعملوها لتوديع الميت يقول:

وَ قَالُوا تَرَكْنَاهُ تَزَلْزَلُ نَفْسُه و قد أَسْنَدُونِي أَو كَذَا غَيْرَ سَانِدِ
وَ قَامَ بَنَاتِي بالنِّعَالِ حَواسِرًا فألصقن وَقْعَ السَّبتِ تَحْتَ القَلاَئِدِ[2]

تنبع سحب الطاقة الحيوية للحب الموجه للحياة في هذه الأبيات وهو نوع من التغيير في رغبات الأنا، فإنه نوع من التوازن في الوجود وصل إليه أبو ذؤيب بعد مصابه الجلل، ويسمى هذا التغيير بتحول نفسي في الأنا بحيث أن رغبات الهو تعدلت وتوجهت إلى مسارها الطبقي الصحيح.

و في صورة أخرى يصور نعي زوجة لزوجها بنظريته هو ، يقول:

وَسَائِلَةٍ مَا كَانَ حِذْوَةُ بَعْلِهَا غَدَاتَئِذٍ مِنْ شَاءِ قِردٍ وَكَاهِلِ
رَدَدْنَا إِلَى مَولى بنيها فأصبحت يُعدُّ بها وسْطَ النِّسَاءِ الأَرَامِلِ
وَأَشْعَثَ بَوُشِيٍّ شَفَيْنا أُحَاحَهُ غَدَاتَئِذٍ ذِي جَرْدَةٍ مُتَمَاحِلِ[3]

حيث تبرز الأنا متنقلة بين الركود و الاستمرار في الحالة الشعورية المتأزمة والتي لا يمكن للأنا أن تحكم هذا الصراع المتمثل في صراع الذات والنّي التي تمنعها من التطور.

---

(1) المصدر السابق، ص233.
(2) المصدر نفسه، ص191.
(3) المصدر نفسه ، ص: 160.

المبحث الثاني: البعد المادي والانعكاس الواقعي:

- أولا: **الرمزية النفسية للحيوان:**

أ- النحل، التسامي:

اتسم أبو ذؤيب بعكس الطبيعة وتضاريسها بصورة فنية جمالية تبرز الثقافة الهذلية وجعل اللغة هي البديل التعبيري عن الصورة البصرية والحسية التي ارتأى بها كل التغيرات الجغرافية والمناخية فيها.

و احتفى الشعر بوصف النحل ونقل تحركاتها ورحلة المشتار إلى الجبال لجني العسل فيما أنه كان مصدر رزقهم في الغذاء، برعوا في وصفها ووصف قصة جنيها ببراعة لا متناهية، لقول أبي ذؤيب:

وَ أَشْعَثَ مَالُه فَضَلاَتُ ثَوْلٍ ... عَلَى أَرْكَانِ مَهْلِكَةٍ زَهُوقٍ

قَلِيلٍ لَحْمُهُ إِلَّا بَقَايَا ... طَفَاطِفِ لَحْمٍ مَنْحُوصٍ مشيقٍ

تَأَبَّط خَافَةً فِيهَا مِسابٌ ... فَأَضْحَى يَقتَرِي مَسَدًا بِشِيقٍ

عَلَى فتْخاءَ تعلمُ حَيْثُ تَنْحُو ... وما في حيثُ تَنْحُو مِنْ طَرِيقٍ

فيمَّمَ وقْبةً في رأسِ نِيقٍ ... دُوَيْنَ الشمسِ ذاتَ جَنًى أنيقٍ

وكَانَت وَقْبَةً أَعْيَا جَنَاهَا ... عَلَى ذِي النِّيقَةِ اللَّبقِ الرَفِيقِ

فَجَاءَ بها سُلاَفًا ليس فيها ... قَذًى صَهْبَاءَ تَسْبِقُ كُلَ رِيقٍ

فَذَاكَ تِلادُهُ ومُسَلْجَمَاتٌ ... نَظَائرُ كلُ خَوَّارٍ بَرُوقٍ

له من كَسْبِهِنَّ مُعَذْلجَاتٌ ... عَقَائِدُ قد مُلِئْنَ مِنْ الوَشِيقِ

وبِكْرٌ كُلما مَسَّتْ أَصَابَتْ ... تَرَنُّمَ نَغْمِ ذِي الشِّرَعِ العَتِيقِ

لها من غَيرِهَا مَعَهَا قَرِينٌ ... يَرُدُّ مِرَاحَ عَاصِيةٍ صَفُوقِ[1]

يصور الشاعر مراحل تنقل المشتار لجني العسل بين الجبال واصفا حالته الرثة يمثل هذا الوصف حالة الصراع بين الحياة الحلوة والمرة وشجاعة المشتار تصور فروقا طبقية بين الأخلاق والصفة أو الوضع المادي داخل القبيلة، ذلك أن الشجاع يقاس بمكارم أخلاقه لا بنمطية إقامته المادية، ويبرز علو المكانة التي يصل إليها جاني العسل في

[1] المصدر السابق، ص 180، 181، 182.

خوضه الصعاب وخطورة الوصول لأجود العسل، وإنما يرى في القصيدة نوعا من الاعتزاز النفسي يصوره الشاعر للنفس الكريمة المستاءة من التسول، والوصف الذي يدرجه الشاعر وصف مادي للأمور المحسوسة المادية و الصور البصرية التي هي نوع من الذاكرة الصورية وهو إدراك بصري يوحي بحدة البصر ودقة الرؤية، ويبرز أيضا استحقاقا بالجودة اللامتناهية في الإعلاء النفسي والثقافي فالطبيعة صور غير محدودة لا تخضع لقواعد تضبط نسقها التعبيري، أما الثقافة فهي نوع من الضوابط المسقطة على تلك الصور الحية والجامدة.

واحتواء القصيدة على غريب اللفظ للالتفات الجمالي ولبروز السمة المجازية الموحية لها، ويصور أبوذؤيب الهذلي جودة العسل من خلال تصوير صفائه (بروق أي يبرق من شدة صفائه) وشجاعة المشتار في مقاومة سرب النحل وحمله القوس، يوحي هذا التصوير للتصورات الواقعية عن طبيعة السريان الطبيعي للإنسان في الحياة ومنها أنه يقاوم من أجل البقاء ودرء الفناء والحفاظ على الذات الفردية داخل الوسط، وهو نوع من آليات الأنا لتحقيق آمال الشخصية في الاستمرار.

ويعكس في أبيات أخرى كيفية تناقل الخوف الطبيعي للإنسان في نفسه وتحقيق التواصل الفعلي داخل المجتمع وفرض وجوده يستنبط من خلال درء كل التناقضات الوجودية وتنوير الحياة بالملذات.

قال أبو ذؤيب:

فَحَطَّ عَلَيهَا الضّلُوعَ كَأَنَّهَا مِنَ الخَوْفِ أَمْثَالُ السِّهَامِ

وهنا تظهر غريزة الخوف من الهو وينشأ الصراع بين الهو والأنا، الهو بغرض الخوف من أجل السكون وعدم المواصلة لأجل الاستكانة، والأنا في عملية ضبط الانفعالات من أجل إكمال وظيفته، وهنا سيطرت الأنا على هذا الصراع بعدم رضوخها لتأثيرات الهو فيصور المشتار لحظة وصوله لجني العسل، وتكمل رحلة الجني في وقت الشتاء البارد.

و تبرز دلالة النضج الانفعالي لدى المشتار في صبره على المكاره أثناء تأديته لدورة الحياة في تقلبه وصموده فيقول أبو ذؤيب:

---

(1) المصدر السابق، ص 144.

إِذَا لَسَعَتْهُ النَّحْلُ لَمْ يَرْجُ لَسْعَهَا وَخَالَفَهَا فِي بَيتِ نَوبٍ عَوَامِلِ[1]

فهو هنا في لحظة ابتهاج لمراده لا تثنيه لومة لائم ولا تعطيل منازع، وأن الشحنة السيكولوجية التي تعتريه هنا شحنة موجبة راضية بدورة الحياة المتناقضة بين ضر ونفع ومتقاطعة مع الزمن في تناقل المشاعر الوجدانية من خوف إلى صبر ومن رعب إلى شجاعة؛ وهو تخلي الأنا عن حب السكون والراحة إلى حب الكد والعمل وهنا تغير خلق الأنا الأول المتمثل في عملية ركود النفس عن المقاومة، وتكمن دلالة الصبر السيكولوجية في أنها المقاومة المستمرة لمنفعة النفس وتطورها واستمرارها.

و في تصوير آخر يبرز للمشتار استجابة أخرى تعبر عن قلق المصير وهنا يبرز التصعيد المتزايد في التصوير الفني فيقول:

فَلَمَّا رَآهَا الخَالِدِيُّ كَأَنَّها حَصَى الخذْفِ تَهْوَى مُسْتَقِلاً إِيَّابُهَا

أَجَدَّ بِهَا أَمْرًا وَأَيقَنَ أَنَّه لَهَا أَو لِأُخْرَى كَالطَّحِينِ تُرَابُهَا

فَقِيلَ تَجَنَّبْهَا حَرَامُ ورَاقهُ دُرَاها مُبينًا عُرْضُها وَانْتِصَابَهَا

فَأَعْلَقَ أَسْبَابَ المَنِيَّةِ وَارْتَضَى ثُقُوفَتَهُ إِنْ لَم يَخُنْهُ انْقِضَابُها[2]

و يقوم هذا التصعيد على الموازنة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع فلذة الإشباع للرغبات التي دفعت جاني العسل لتسلق الجبال ومصارعة علوها للوصول إلى مبتغاه لم تجعله يتوقع ما سيلاقيه هناك، وبعد مجاراته لصعاب الطريق الموعرة وتكون هذا الألم لإشباع اللذة خضع لتعديل اللذة بالتكيف مع مبدأ الواقع، ومن هنا تواكب الأنا تطوراتها في تغيير مبادئ الغريزة وتقويمها بتعديل وتكييف العقل مع التطورات، ويتجلى تكيف أنا المشتار من خلال تقبله للأذى ومواجهة المصير فيقول:

تَدَلَّى عَلَيْهَا بَيْنَ سِبٍّ وخَيْطَةٍ بِجَرْدَاءَ مِثْلِ الوَكْفِ يَكْبُو غُرَابُها

فَلَمَّا اجْتَلاَهَا بالإِيَامِ تَحيَّرتْ ثُبَاتٍ عَلَيْهَا ذُلُّهَا وَاكْتِئَابُها[3]

---

[1] المصدر السابق ، ص 144.

[2] المصدر نفسه، ص، ص 51،52.

[3] المصدر نفسه، ص 53.

و من هنا يبرز اعتدال غريزة اللذة وانتظامها وركون النفس إلى الاطمئنان. وتظهر الموازنة في تشبيهات العسل بالخمر في علو مقامها واعتلاء شأنها ونمو جذور الفخامة فيها فيقول:

فَأَطِيبْ بِرَاح الشَّأْمِ صِرْفًا وَهَذِه مُعَتَّقَةً صَهْبَاءَ وَهِي شَيَابُها

فَمَا إِنْ هما فِي صَحْفَةٍ بَارِقِيَّةٍ جَدِيدٍ حَدِيثٍ نَحْتُها واقْتِضَابُهَا[1]

إن الحس الذوقي للإنسان يشعره باللذة المؤقتة لكن رسوخ هذه اللذة في لاشعوره يجعله مولها بها وبشبقيتها؛ وتكمن الرغبة في طلب اللذة وتحقيق هذه الرغبة – ومن خلال هذه القصيدة– هي تجاوزٌ للألم ومحاولة تعويض الفراغ الناجم عن الأحاسيس المؤلمة حين تزول، وفي موازنته بين الخمر والعسل هو اشتقاق للمعنى من ناحية الكمية أما الأولى فهي منطقة اللذة ثغور النفس التي يحدثانها ومشقة الوصول إليها وكان الشاعر يحتفي بالصعاب ولا يعيرها اهتماما مادام فيها لذة فيما بعد، وأما الثانية التي تحدد كيفية نشوء هذه الحالة النفسية والقوانين التي حكمت ظهورها.

وتظهر هذه الشبقية في متعة الشاعر في وصف حديث حبيبته بالعسل قائلا:

و إِنَّ حَدِيْثًا مِنْكِ لَوْ تَبْذُلِينَهُ جَنَى النَّحْلِ فِي أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِلِ [2]

كثرت تشبيهاته من أجل النحل والعسل منها ما ضرب فيها الاعتزاز ومنها العلو والتسامي، وهو إذعان لهذه اللذة التي انتقلت بصورة سمعية إلى الذاكرة وتجلت في صورة إبداع شعري؛ بأنه يحاكي طبيعة التصور الخيالي الذي اهتدى إليه الشاعر لتحقيق رغبته التي كانت مستحيلة على أرض الواقع، ورضوخ الاستجابة للمؤثرات الخارجية التي مازالت تؤثر في المدركات الحسية للحواس، ولا زالت تنبثق منها الاستجابات المتطورة وتتعالى إلى مواطن أخرى، وهذه الاستجابات هي تحقيق لفاعلية النص النفسية، ودوافع هذه الفاعلية هي انغماس الشاعر داخل نصه حقيقة لا تكلفا، فاستطراد الحديث عن حسن الحبيبة النفسي وأثره استدارة نفسية يخلص إليها الشاعر لتبيان أثر التفاعل النفسي الجميل بين الشخصيات في القصيدة وضبط حبكة النص القصصي متلونا بالكمال الجمالي.

---

[1] المصدر السابق ، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 141.

ب – الثور الوحشي،القوة:

العناصر في القصيدة الرمزية تتماهى ويحل بعضها مكان بعض لاستبيان قدرة الشاعر الفنية في مزج مكونات النص و توحيدها من خلال الرمز و الغموض الموظف داخل النص الشعري؛ ذلك أنه ينقل التصور الخيالي من مخيلته إلى النص بتوحيده مع الإدراك الحسي للاستجابة للمؤثرات الخارجية، و تبرز هذه الاستجابة في نقل أبي ذؤيب صورة التعزي بنفسه في فقد أبنائه إلى ترجمة التناقض الوجودي بين الحياة و الموت و ناقش في قصيدة العينية هذه الجدلية في الفناء عن طريق عكسها في الواقع على شكل رمز حيواني دال على شدة الصراع القائم بين حب الحياة ونزعة الموت الحقيقة التي تشكل سحب الفناء على رأس البشر، وبرز اللبيدو في هذا الصراع الكوني المتمثل في الحمار الوحشي وهو نزعة حب الحياة أما الماء فهو مصدر هذا الإيروس للاستمرار داخل الصورة الحية الكونية، وما مثله الكلاب التي عرقلت استمرار دورة الحياة ثناتوس وهي نزعة التدمير أو الموت ؛ فالحيوان في الشعر الجاهلي هو الرمز الفني للتعالي و السرعة في الاستمرار في الحياة، فأبو ذؤيب في العينية جعل الرمز الحيواني وسيلة لإعادة إحياء وبعث لنضال بنيه في الحياة ورغد عيشهم ولا يحكي تفاصيل مرضهم ولا موتهم؛ لأن ذلك راجع لنهمه الشديد إلى التعبير عن ذاته وتعاظم الأنا هنا عنده إنما حداد على نفسه المتوجعة أكثر من حداده على بنيه، ويعتبر الحداد من ردات الفعل القوية للنفس البشرية المفتعلة للتعبير عن أناه المتألمة، فالموت لم يثنه عن ملاحقة المستقبل و معرفة ما يدور فيه.

لكنه مع هذه المصيبة استدلت نفسه بعدة قناعات لم تفن خلاصتها أبدا، وبطبيعة العقل الجاهلي لا يؤمن بوجود حياة ما بعد الموت فإنه يخلق طقوسا يودع بها موتاه، كالندب على الوجه وضرب الفخذين عند النساء وغيرها.

لكنّ أبا ذؤيب وصل إلى قناعة الفناء والاستسلام لأمر الدهر في هذه القصيدة فيقول في ذكره لقصة الحمار الوحشي والأتن ومطلعها هو:

و الدَّهْرُ لَا يَبقْى عَلى حدثَانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَـعُ

صَخِبُ الشَّوارِبِ لاَ يَزَال كَأَنَّه عَبْدٌ لِآلِ أبي رَبِيعَةَ مُسْبَـــعُ

أَكل الجَمِيمِ وَطَاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَنَاةِ وَأَزْعَلَتْهُ الأَمْــرُعُ

بِقَرَارِ قِيعَانٍ سَقَـاهَا وَابِلٌ وَاهٍ فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لاَ يُقْلِـــعُ

فَلَبِثْنَ حِينًا يَعْتَلِجْنَ بِرَوضِـهِ فَيَجِدُّ حِينٍ فِي العِلَاجِ وَيَشْمَعُ
حَتَى إِذَا جَزرَتْ مِيَاهُ رُزُونِهِ وبِأَيِّ حِـينٍ مُلاَوَةٍ تَتَقَطَّـعُ
ذَكَر الوُرُودَ بِهَا وَشَاقى أَمْرَهُ شُؤْمًا و أَقْبَـلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّـعُ
فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاء ومَاؤُه بِئْرٌ وَعَـانَدَه طَرِيقٌ مَهْيَـعُ
فَكَأَنَّهَا بالجِزْعِ بَيْنَ نُبَايعُ وأُلَاتِ ذِي العَرْجَاءَ نَهْبٌ مُجْمَعُ
وكَأَنَّهُن رِبَابَـةٌ وَ كَأَنَّـه يَسَرٌ يُفِيضُ عَلَى القِدَاحِ وَيصْدَعُ
وكَأَنَّمَا هُو مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ بِالكَـفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُو أَضلـعُ
فَوَرَدْنَ وَالعَيُّوقُ مَقْعَد رَابِئ ال ضُرَبَاءُ فَوقَ النَّجْمِ لَا يَتَتَلَّـعُ
فَشَرَعْنَ فِي حَجرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ حَصِبِ البِطَاحِ تَغِيبُ فِيه الأَكْرُعُ
فَشَرَبْنَ ثُم سَمِعْن حسًّا دُونَه شَرَفُ الحِجَابِ وَرِيبَ قَرْعٍ يَقْـرَعُ
وَنَمِيمَةٌ مِن قَانِصٍ مُتَلَبِّبٍ فِي كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وَ أَقْطَعُ
فنكرنه فنفرن وامْتَرَسَتْ به عَوجاءَ هاديةٌ وهادٍ جَرْشَـعُ
فرمى فأنفذ من نَحُوصٍ عائط سهمًا فخَرَّ وريشُه مُتَصَمِّـعُ
فبدا له أقرابُ هذا رائغًا عَجِلاً فعَيَّثَ في الكِنَانةِ يُرْجِـعُ
فرمى فألحق صاعديًّا مِطْحَرًا بالْكَشْحِ فاشْتملتْ عليـه الأضْلُعُ
فأبدهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فهاربٌ بذِمَائِهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَمْجِـعُ
يَعْثُرْنَ في عَلَقِ النَّجِيعِ كأنَّما كُسِيتْ بُرُودَ بَني تَزِيـدَ الأَذْرُعُ[1]

يناقش فكرة الخصوبة النفسية في النماء والتقدم في الحياة موظفا الصورة البصرية للحكاية؛ وذلك من خلال وصفه للتنقلات الحركية للحمار والأتن داخل المروج الخضراء رامزا لخصوبة الحياة وعاكسا النزعة الحياتية وكيف تجلى حب البقاء واستمراره، في القصيدة يعكس نوعا من المواساة والتعزي وهي حالة تفريغ للانفعال أقر في نفسه، وهي الحالة الاستشفائية من الحداد النفسي على الميت، مدرجا الحكمة التي وصل إليها بان الموت هي

[1] السُّكري: شرح أشعار الهذليين، من ص 11 إلى ص 25.

الكلاب التي تفترس فرحة الفرد بأحبابه، والصياد هو العبثية التي تصيب أكثر من الكلاب فهي تحمل نزعة تدمير اللذات في الحياة.

ويعد الحمار الوحشي رمزا للقوة والتحدي برباطة الجأش التي يملكها، ويعكس جمالية الصورة الحسية لتعاقب الزمن عليه وفي تقلباته وتمديد الأبعاد الفكرية إلى تصورات خيالية وحل هذه المدلولات الحلمية بيقظة الوجدانية، وقام بتوسعة أحلامه في اليقظة إلى إسقاطات رمزية تحيل إلى خبرة فنية وبنشاط نفسي مستمر، يقول في الحمار الوحشي:

تَاللهِ يبقى على الأيّام مُبْتَقِلُ جَوْنُ السَّرَاةِ رَبَاعٍ سِنُّهُ غَرِدُ
في عَانةٍ بِجَنوبِ السِّيِّ مَشْرَبُها غَوْرٌ ومصدرُها عن مَائها نُجُدُ
يقضي لُبَانَتَهُ بالليل ثم إذا أضْحى تيمَّمَ حَزْمًا حولهُ جَرَدُ[1]

وهذا الوصف هو القناع الذي يحجب به الشاعر صورة الحيوان المادية وامتدادها إلى الصورة المعنوية في قالب من جمال.

- **ج – الكلاب : نزعة التدمير:**

احتفى شعر أبي ذؤيب بتصوير المعارك التي تنشبها الكلاب وغريزة التدمير التي تعتريها وهي شحنة انفعالية عدوانية، قال أبو ذؤيب:

و الدَّهرُ لا يبقى على حَدَثَانِهِ شَبَبٌ أفَزَّتْهُ الكلابُ مُرَوَّعُ
شَعَفَ الكلابُ الضَّارِياتُ فـــــؤادَهُ فإذا يرى الصُّبْحَ المُصَدِّقَ يَفْزَعُ[2]

يوحي بعبارة «الدهر لا يبقى على حدثانه» بقوة الزمن وسطوة الدهر على الخلق، فالصراع الذي نشب بين الكلاب وثور الوحش صراع ترميزي لطبيعة الصراع في الحياة بين استكمال الدورة في سلام وبين مقاومة الصراع، ويتقلب الزمن النفسي على الثور الوحشي في لجوئه إلى شجر الأرطى ليحتمي بها، يقول:

ويَعُوذُ بالأَرْطَى إذا ما شَفَّهُ قَطْرٌ ورَاحَتْهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ[3]

---

(1) المصدر السابق، ص،ص 56، 57.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

(3) المصدر نفسه، 27.

وهنا تصوير فني لطول الوقفة مع الزمن النفسي وتقلباته بين الخوف والارتقاب والقلق على المصير، وبعد قضاء الزمن ينسحب مرة أخرى للصراع مع الكلاب بين منتصر تارة و منهزم تارة أخرى، ويصور ذلك في:

حتى إذا ارْتَدَّتْ و أَقْصدَ عُصْبَةً منها وقامَ شَرِيدُها يَتَضَوَّعُ[1]

ولكن رغم انتصاره وفحولته، إلا أن الدهر فرض سطوته في أنه سخر المنفذ لفك هذا الصراع وإنقاذ الثور من بطش الكلاب لكنه يصيبه فيخرّ جثة هامدة، يقول:

فرمى ليُنقذَ فرَّها فهَوى له سَهْمٌ فأَنْفذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ

فكَبَا كمَا يكْبُو فَنِيقٌ تارِزٌ بالخَبْتِ إلاَّ أنَّه هو

و تظهر العبثية في القدر في أنها صورت عدم اتزان القواعد الحياتية واستمرار توافقها مع الحوادث، فالموت المفاجئ دون سابق إنذار وهنا ارتكزت الصورة النفسية على عدة حالات متنوعة، واقتصرت المحاكاة النفسية على تداعي اللحظات على ذهن الشاعر، فهو يناقش هذه العبثية بوعي تام يواسي فيها نفسه يصور الحياة البرية وما عايشه والتقطته الذاكرة البصرية عنده واصفا الموت المروع في أقصر وقت.

لا يمكن استجلاء حرية الشاعر في الوصف؛ فالجدلية المتشابكة التي تبرز لا شعور النص في الكشف عن أسراره الوجودية، فالصور اللفظية الموظفة في النص توحي بعملية فكرية متقنة قبل انعكاسها في النص، ورمزية الكلاب المنهومة بالصراع والتدمير هو الانفصال عن الجزء السليم للإنسان وهذا إبراز لسيطرة الهو على هذا الجانب وهذه هي الموازنة التي قام عليها النص.

في تصوير آخر يسرد قصة أخرى بين الثور والكلاب بنفس المنطق لكن هنا لا يجسم الصراع ، يقول:

غَادرَها وهي تَكْبو تحتَ كَلْكَلِهِ يَكْسُو النُّحُورَ بوَرْدٍ خَلْفَهُ الزَّبَدُ

حتى إذا أَمْكَنَتْهُ كان حِينئذٍ حُرًّا صبُورًا فَنِعْم الصَّابرُ النَّجُدُ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص، ص 31،32.

[3] المصدر نفسه، ص 64.

واستبان عند الشاعر حسن التخلص، التخلص من وصف الكلاب الضارية المتوحشة إلى وصف شجاعة الثور وصبره مع إبقاء الاتصال النفسي المتمثل في صورة الأذى الذي لحق بالثور.

يعرض المشكلة بتفاصيلها الموجزة وشدة ارتباط الأبيات ببعضها البعض لها ربط معنوي ولفظي تبرز قوة الشاعر في التصوير والحدس الفني.

- ثانيا: **الرمزية النفسية للظواهر الطبيعية:**

أ – المطر،التطهير:

انبثقت رمزيتها في شعر أبي ذؤيب من خلال ذكره لها في عدة مواضيع منها ما هو دال على التطهير ومنها ما هو دال على الارتواء النفسي ومنها ما دلّ على الاستمرارية الوجدانية، وتمثلت هذه التصورات والانعكاسات من الفكر الحسي للشاعر الذي يربطه بالعالم الخارجي، قال أبو ذؤيب:

كَأَنَّ ثِقَال المُزْنِ بيْن تُضَارِعٍ وشَابَةَ بَرْكٌ مِنْ جُذَامَ لَبِيجُ[1]

في البيت الشعري تآلف بين نفسية الشاعر وبين الطبيعة المحيطة به ، فيه ترقب وانتظار لهذا المطر الذي يشبه تدفق الروح وارتوائها بالشبع، حيث شبه ثقل المزن بالمطر بالإبل التي توحي بالعطاء والكرم.

وقد شبه الشاعر المطر المثير الطبيعي للاستمرار الوجداني للفرح بالارتواء، ومن ذلك تشبيه ريق الحبيبة بماء المطر العذب وأنه يعيد الروح إليه فقال:

فَمَا إِن رَحِيقٌ سَبَتْها التِّجَا رُ منْ أَذْرُعَاتٍ فَوَادِي جَدَرْ

سُلَافَةُ رَاحٍ تُرِيكَ القَذَى تُصفَّقُ فِي بَطْن زِقٍّ وجَرْ[2]

فهو يريد الوصول إلى الاستقرار النفسي مع تواجد الحبيبة والاتحاد الوجداني الذي ينادي به للوصول إلى صورة الحب الحقيقية فهي تتبع من غريزة الإشباع الزماني والمكاني ذات الدلالة النفسية، ويشبه صفاء المرأة المحبوبة بصفاء الماء ونقائه وصفاء الخمر وطيب ريحها استرداد للمكانة المرموقة للبيئة الخاصة بهم.

وقال في عذوبة ماء المطر:

---

[1] المصدر السابق، ص 133.

[2] المصدر نفسه، ص115.

بمزْجٍ مِن العَذْبِ عَذْبِ السَّرَاةِ تُزَعْزِعُهُ الرِّيحُ بَعدَ المَطَرْ

هذا التصوير كفيل باستبصار الصورة العذبة والنقية للامتزاج القائم بين الخمر الأصيلة والماء العذب الذي لا يشوبه طين ولا يخالطه تراب.

وتحدث حالة الترقب للمطر لدى الشاعر من متابعتها بحركة النجوم واستخلاص قدومها، حيث اتجه النجم فهنا يصبح المترقب فطنا يمتهن الفراسة في توقعه هطول المطر وكيفية سقوطها، وفي هذا دلالة نفسية يوحي بها الشاعر طلبا لعودة الحياة له كما يطلب عودة الحبيبة أم الرهين فرحيق ريقها يمثل رمزا لغنى الأرض بعد جفافها ويتجلى ذلك من خلال قوله:

بِأَطْيَبَ مِنْهَا إِذَا مَا النُّجُو مُ أَعْنَقْنَ مِثْلَ هَوَادِى الصّدَرْ[1]

وهذا دليل على استبشار وجود المطر وتفاؤل بالقادم.

و احتسبوا هذه التجربة نوعا من المعرفة التي تبرز عمق سبر هذه المشاهدة النفسية للمطر فشبهوها بسقيا المحبوبة قولا كالأتي:

فَذَلِكَ سُقْيَا أُمِّ عَمْرِو وَإِنَّني بما بَذَلَتْ مِن سَيْبها لَبَهِيجُ[2]

وفي رمزية المطر الوابل الذي يعكسه الشاعر رمزا للدمار النفسي والإحباط الروحي رابطا بين أثر الطلل النفسية التي تتدلى منها الأحزان والآلام، يقول:

لمن طَلَلٌ بالمُنتصَى غيرُ حَائِلِ عفا بعد عهدٍ من قطارٍ و وَابِلِ[3]

وهنا يصور الشاعر ذاك التناقض الوجودي في هيجان المطر الذي يأتي على كل شيء يدمره، يعكس ثوران المشاعر والنزعة الغريزية في إشباع الرغبة فهي تؤدي بالنفس إلى حالة من التوتر إذا ما لم تلق الإشباع التام، وهذا ما خلفه الطلل في نفسية الشاعر فهو وصف جلي لحالة الحزن والحسرة التي استوطنت فؤاده بعد ذهاب روح الحياة من الديار.

ويحدث أن يجعل الشاعر أفكاره تتداعى بشكل حرّ على نصوصه ففي الرثاء تبرز العاطفة القوية بارزة بشدة فالشاعر لا يفتأ يذكر موتاه؛ لأنه يرى في تداعي تلك المعاناة وسيلة لتحرر المحبوس الوجداني عنده وعندها حالة التوتر التي اعترته تذهب إلى التخفيف

---

[1] المصدر السابق ، ص117.

[2] المصدر نفسه، ص 133.

[3] المصدر نفسه ، ص 140

وجزء من التخلص، ويذكر في رثاء بنيه قصيدة الثور لحظة تبلله بالماء رامزا إلى أنه أحيانا لا يكون إكسير الحياة:

و يُعوذُ بالأَرْطَى إذا ما شفَّهُ قَطْرٌ و راحَتُهُ بَلِيلٌ زَعْزَعُ[1]

جعله الملجأ من الأذى والخوف ولكنه لم يغن عنه شيئا، فبعد بنيه يجعله يصور الماء كرمز لمناجاتهم وسقي روحه ببعض الصبر والتصبر.

ب – البرق و الرعد، الأمل:

ومن الظواهر التي لاحت في قلب الشاعر الأمل والفرح، البرق حين يومض يقول في وصفه بالمصباح:

أمِنكِ بَرقٌ أبِيتُ اللَّيلَ أرْقُبُهُ كأنَّه في عِرَاضِ الشَّأْمِ مِصْبَاحُ[2]

اصطبغ البرق بصبغة الأمل في ارتواء النفس وطلب حباب الحبيبة كنوع للاستجابة للمثيرات الخارجية حيث الأنا يبحث عن تقويم هذا الانفصال بإيصاله إلى تحقيق رغبة الهو في الإشباع.

و في قوله لوصف البرق حين يلوح قبل هطول المطر:

خِلاَفَ مَصَابِ بَارِقَةٍ هَطُولٍ مُخَالِطَ مائِها خَصَرٌ وريحُ[3]

جعله للاستبشار وجلب المنفعة وأنه من منابع الاستقرار والهدوء في لوحانه؛ وأكمل وصفه بهطول المطر تطهيرا للانفعالات وهدوءا لرغبات النفس، مكملا استبشاره بالوصول إلى وصف طعم ثغر الحبيبة قائلا:

بأطْيبَ منْ مُقَبَّلِها إذا مَا دنَا العَيُّوقُ واكْتَتَمَ النُّبُوحَ[4]

حتى اهتدى بهذا البرق إلى الوصول للمبتغى المراد ومنه أبرز غريزة الولع الشديد التي اعترته وقال:

---

[1] المصدر السابق، ص 37.

[2] المصدر نفسه ، ص167.

[3] المصدر نفسه،ص27.

[4] المصدر نفسه ، ص172.

يجُشُّ رَعْدًا كهَدْرِ الفَحْلِ تَتْبَعُهُ أُدْمٌ تَعَطَّفُ حَوْلَ الفَحْلِ ضَحْضَاحُ[1]

جعل الرعد المثير الطبيعي للشجاعة والتأثير في الآخر وتظهر لا شعورية الظهور الفعلية من حيث صوت الفحل الشديد دليلا على العلو والارتفاع والقوة.

ج- الليل و النهار، التعاقب النفسي:

تشير دلالتهما إلى الإحياء وإعادة البعث والموت واليقظة والذهاب والإياب،والسوداوية التي تحل بالفرد تفسر نوعا من العذاب النفسي الذي لاقاه الشاعر في فراق أحبته وسواد الليل يدل على طول الزمن النفسي يقول الشاعر:

نام الخَلِيُّ وبِتُّ اللَّيلَ مُشْتَجِرًا كأنَّ عَيْنِيَ فيها الصَّابُ مَذْبُوحُ[2]

يصور الشاعر بطء الزمن وتراخيه عند حلول الليل وتعاقب الأحزان في تذكره لخلانه وهي دلالة على طول الحالة النفسية المتأزمة إلى أعلى درجات التأثر، ويعكس هذا الارتداد الزمني والانفصال بين زمن الراحة في النهار وبين الاتصال مع الاستجابات المسترجعة في قوله:

جُــودَا فَوَاللهِ لا أنهاكما و زالَ عندِي لهُ ذكرَى وتَبْرِيحُ[3]

الاستبصار النفسي يوحي باستمرار الظلام وحلوكه من خلال استحضار الشاعر للمدركات الحسية وجعلها ذات طابع وجودي بوصفه، فالشاعر يعكس اغترابا روحيا في غياب مرثيه يتسلسل فيه الزمن النفسي تعاقبا مع الأحداث والمواجع التي ترسخت.

وفي مضيه في الكشف عن مناقب الدهر يشبه الشاعر حالة حزنه على نشيبة باستفهام استنكاري يتوارى في التفسير لطول الأمد في وقوف النفس على نوائب الدهر يقول:

هلِ الدَّهرُ إلاَّ ليلةٌ ونهارُها وإلاَّ طُلُوعُ الشّمسِ ثمَّ غِيَارُها[4]

يؤمل أن يكون الزمان إلا بليل حالك وبنهار مضيء وهنا دلالة رمزية على تعاقب النوائب وأن الأيام لا تبقى على حالها.

---

(1) المصدر السابق، ص167.

(2) المصدر نفسه، ص 120.

(3) المصدر نفسه ،ص 121.

(4) المصدر نفسه، ص: 70.

يبين في هذا البيت في رثاء نشيبة عمق التجربة دلالة على شدة ولوجه –الشاعر– إلى عمق الحياة، و في هذا البيت حكمة يدرجها الشاعر مفادها أن معنى الارتقاء للحياة هو لكل شيء زوال، و تتبع هذه الحكمة من محاكاة الحالة النفسية الناضجة من خلال تيار الوعي.

الفصل الثالث:

الأبعاد الأسطورية في شعر أبي ذؤيب الهذلي

- **المبحث الأول: مظاهر أسطورية طبيعية**
  - المطلب01: الطوطم وتقديس الأسلاف
  - المطلب02: الخصوبة
  - المطلب03: الفحولة الجمعية
- **المبحث الثاني: مظاهر أسطورية عقدية**
  - المطلب01: المرأة /الإلهة
  - المطلب02: التطير وعبثية القدر
  - المطلب03: العدمية والفناء

المبحث الأول: مظاهر أسطورية طبيعية

انفردت قبيلة هذيل بنظام حياتي متمّيز لانغلاقها على نفسها، و استقلالها عن بقية القبائل، و يعزى ذلك إلى قساوة الحياة في الجبال و شظف العيش، فكان لا ينزع إليهم أحد من الأمم، ممَّا ترك أثراً في أشعارهم و لغتهم.

حياتهم تلك التي يعتمدون فيها على أبسط أبجدياتها من عدوٍ وصيدٍ و غارة و صعلكة جعلها أقرب إلى البدائية أو صورة من صورها تتمثل في شعرهم، تستنبط منها الأنماط الأولية و التي هي تعبير عن اللاوعي الجمعي الذي يشمل التجارب الجمعية المشتركة بين أفراد النوع البشري.

بالإضافة إلى الانغلاق اللّغوي كذلك، فلغتهم بعيدة كلّ البعد عن المؤثرات الخارجية، ممّا أهّلها لأن تحافظ على خصائصها صافية، صحيحة نقية، ما يجعل اعتمادها كمادة لاستنباط الأنماط العليا اعتماداً ناجعاً مساعداً على الوصول إلى نتائج.

فالنماذج العليا أو الأنماط الثيمية – حسب نورثروب فراي **Northrop Frye**– غالبا ما تكون واضحة في الأدب البدائي الذي هو صورة منزاحة عن الأسطورة الأوّلية أو تكراراً لها و صياغتها صياغة فنّية جديدة.

المطلب 01: الطوطم وتقديس الأسلاف:

الطوطمية نظام ديني واجتماعي تعتمده بعض القبائل، يقوم على تقديس صنف حيواني أو نوع نباتي أو عنصر من عناصر الطبيعة، فيُعبد وتقام له طقوس الإجلال عن طريق محاكاة حركاته برقصات طقسية، يعرفه فرويد**Freud** بقوله: «الطوطم هو في المقام الأول سلف العشيرة؛ و هو في المقام الثاني روحها الحامي و ولي نعمتها الذي يبعث إليها بالنبوءات، و الذي يعرف أولادها ولا يفترسهم حتى وإن يكن عظيم الخطورة على أولاد العشائر الأخرى».[1]

و من خلال هذا التعريف يمكن استنتاج الخصائص المميزة للقبيلة أو المجتمع الطوطمي و التي تتلخص في:

[1] سيغموند فرويد: الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص10

* تقديس العشيرة للطوطم.
* اعتبار الطوطم حاميا للأفراد.
* يملك الطوطم خاصية التنبؤ بالمستقبل.

بالإضافة إلى ذلك فإن «المجتمع الطوطمي يحرم أكل الحيوان الطوطم ويقيم له طقوسا وإن حدث وأن مات الحيوان الطوطم – و هو المحمي غالبا – يعتذر منه و تقام له طقوس جنائزية في احتفال رسمي».[1] و إن كان نقادنا العرب قد اختلفوا في نظرتهم للطوطمية في شعرنا القديم ما بين مثبت لها كأحمد كمال زكي الذي جعل بعض الأصناف الحيوانية طوطما كالبقرة أو الثور و الغزال.[2]

و يذهب محمد عبد المعيد خان إلى أبعد من ذلك فيتوقف عند المذهب الطوطمي عند العرب مطولا في كتابه " الأساطير العربية قبل الإسلام " ويقيم للطوطمية أسسا اجتماعية و تعاونات تبادلية من خلال مظاهر الزواج والأمومة مثبتا وجود المذهب في شعرنا القديم.

أما "**فاروق خورشيد**" فيشير إلى قيمة الحيوان في الشعر الجاهلي لكنه يستبعد فكرة الطوطمية فيقول: « وربما كان للتفسير الطوطمي أيضا دلالته لكنه قد يكون صاحب هذه الدلالة بالنسبة للأدب الأسطوري عند الغرب، أما أديب الأسطورة العربي فقد طوع أساطيره قدر إمكانه للمفاهيم البعيدة كل البعد عن الطوطمية، و إن ظلت آثارها تبدو بين حين و حين ».[3]

فنستنتج من قوله إقراره بالطوطمية في الأدب الغربي و استبعادها عن الأدب العربي مع الاعتراف بإشاراتها فيه و لكن بطريقة مختلفة تتمثل في إخضاع الرمز الطوطمي للفكر و الفن، و يشير في موضع آخر أن الأديب العربي استفاد من العناصر الطوطمية لا لعبادتها أو تحريم الانتفاع بها و إنما للخلق و الإبداع الفني، فيقول: " لم يكن أديب الأسطورة العربي مجرد ناقل، بل كان خلاقا مبدعا".[4]

---

[1] المرجع السابق، ص133.

[2] ينظر:أحمد كمال زكي:التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول–الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 3، أفريل1981، المجلد1، ص119

[3] فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م، ص122.

[4] المصدر نفسه، ص115.

و إذا انتقلنا إلى استجلاء الطوطمية في شعر أبي ذؤيب فإننا نتوقف عند بعض الإشارات و الإيماءات في تقديس بعض الأصناف الحيوانية و ربطها بأبعاد عقدية، لكن لا وجود للطقوس الطوطمية كما هي عند بعض الأمم و الشعوب التي أشارت إليها الدراسات الأنثروبولوجية، و من العناصر التي جعلها أبو ذؤيب عناصر حماية للإنسان؛ الشمس يقول في ذلك:

وَلَو أَنَّنِي اسْتَوْدَعْتُهُ الشَّمْسَ لَارْتَقَتْ إِلَيْـــــــه المَنَايَا عَيْنُهَا وَرَسُولُهَا[1]

فهو يرثي "نشيبة" ويحاول أن يقنع نفسه بموته وأن المنايا ترصدته حتى وإن كانت الشمس تحميه.

و في موضع آخر يجعل سربا من الظباء – وقصد به النساء – وقد تطلى بالعبير الممزوج من الطيب و الزعفران دماء الظباء بعد نحرها، فالصورة و إن كانت مركبة من تمثيل ألوان لكنها مصبوغة بصبغة القداسة للظباء، فيقول:

وسربٌ تطلَّى بِالعَبِيرِ كَأَنَّـــهُ دِمَاءُ الظِّبَاءِ بِالنُّحُـــــور ذَبِيحُ[2]

و تكرّر هذا التقديس في مواضع عدّة، وكان قد وصف المرأة التي صُبّ عليها الطيب بالظبية، فقال:

كَـــأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِي يَوْمَ لَقيتُهَـــا مُوشحَةٌ بِالطُّـــــــــرتَين هَمِيجُ[3]

و لا يقترن الطيب بالظبية/المرأة وحدها و إنما نسبه كذلك للشمس كنوع من التقديس لهذا النجم الذي يرمز للألوهية، فيقول معدّدا فضائل نشيبة بجعله مميَّزا في العدْو لا يسبقه أحد:

سبقتَ إذا ما الشمسُ آضتْ كأنها صَلاَءَةُ طِيبٍ لَيْطُهَا واصْفِرَارُهَا[4]

و من الظواهر التي قد تنسب للطوطمية تقديس الأسلاف و إسناد صفة الحماية لهم و للقبيلة، يقول في ذلك مفتخرا بقوم من هذيل:

إذَا نَـزَلَتْ سَـــــرَاةُ بني عَـــديٍّ فَسَائِلْ كيفَ مـاصَعَهُمْ حبيبُ

يقـــــــولوا قد رأينا خيــر طِرْفٍ بِزَقِيَة لا يهـــــــدُّ ولا يخــيبُ[5]

---

[1] ديوان أبي ذؤيب الهذلي: تح أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003، ص187.

[2] المصدر نفسه، ص73.

[3] المصدر نفسه، ص52.

[4] المصدر نفسه، ص 122

[5] المصدر نفسه، ص21.

فقد جعل قومه سراةً أشرافًا يحمون قومهم بسيوفهم ، و لا يتوانون في ذلك، و لا تنكسر شوكتهم ، كما أنه دائم استرجاع أمجاد قومه و التباهي بها، يقول في ذلك:

أَبَعْدَ ابنِ عُجْرَةَ لَيثِ الرِجـــــاَ لِ أَمْسَى كَأَن لم يكــن ذا نَفَرْ

وهم سبعةٌ كَعَوَالِي الرِّمَـــــــا حِ بِيضُ الوُجُـوهِ لِطَــافُ الأُزُرْ[1]

ففي رثائه لابن عجرة يتأسف على مقتل جماعة من عشيرته من باب تقديس أسلافه فهو ينسب الحماية لقومه ، و يجعل أحدهم و هو ابن عنبس بطلا شجاعا قويا يضرب الأعداء بطعن سريع جاعلا إياه كالخيل تركض لتحمي مهارها فيقول في ذلك:

فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْس بعد ابنِ عنبسٍ نشيبةَ والهَلْكَى يَهِيجُ اَدْكَـارُهَـــــا

وذلك مَشْبُـوحَ الذِرَاعَيْـــــنِ خَلْجَمُ خَشُوف إذا ما الحربُ طالَ مِرَارُهَا

ضَرُوبٌ لِهَامَاتِ الرِجَالِ بسيفـــــه إذَا أُعْجِمَت وسْطَ الشَّؤُون شِفَـارُهَا

بضربٍ يفُضُّ البيضَ شدّةُ وقعِـــه وطعنٍ كركضِ الخيلِ تُقْلى مهارُها[2]

و قد جعل خالد بن زهير – و هو ابن أخت أبي ذؤيب – أبا ذؤيب إماما للعشيرة يصونها و يحميها، فيقول له:

و كُنت إمَـامًا للعَشِيـــــــرَة تَنْتَهِي إلَيكَ إذا ضَاقَت بأمـــر صُدُورِهَا[3]

و تتكرر ظاهرة حماية القوم في شعره وتقديس سلف العشيرة في العديد من المواضع يقول مخاطبا ميًّا يحملها على الصبر، و يذكرها ببعض الأسلاف ، فيقول:

يَا مَيُّ إن تَفْقِدِي قَومًا ولدتِهم أو تُخْلِسِيهم فَإِنَّ الدَّهَر خَــلاَّسُ

عَمْرُو وَعَبْدِ مَنَاف والذي عَهِدَتْ بِبطن عَــرْعَرٍ آبِي الضَّيمِ عَبَّاسُ

يَحْمِي الصَّرِيمَة إحْدان الرجال به صيــدٌ و مُسْتمِــعٌ باللّيلِ هَجَّاسُ[4]

و كثيرا ما تحدث أبو ذؤيب عن الخائتة وهي العقاب التي تبسط جناحيها و يُسمَعُ صوت انقضاضها ويجعلها مشبَّهًا به لبطل من الأبطال (حبيب) في حماية قومه، فيقول عنه:

فَأَلْـــقَى غِمْدَهُ وهَوَى إليهم كمـا تنقضُّ خَائِتَـــةٌ طَلُوبُ

---

[1] المصدر السابق، ص 103

[2] المصدر نفسه، ص119.

[3] المصدر نفسه، ص127.

[4] المصدر نفسه، ص 133_134

مـــــوقّفـةَ القَـوَادِمِ والذُّنَابَى كَـأَن سَـــرَاتَها اللبنُ الحليبُ[1]

فالبطل فارس تكفَّل بحماية قومه فينشر جناحيه ثم ينقضُّ على أعدائه كما تنقض العقاب الخائتة.

و كنتيجة لكل ما سبق، فإن شعر أبي ذؤيب في موضوع الحيوان يلبس بعض القداسة على أصناف حيوانية معينة و ينسب لأخرى حماية العشيرة، كما أن ظاهرة تقديسه للأسلاف و نظام الجماعة والاعتماد على مظاهر مشتركة بين أفراد القبيلة تعتبر مادة طوطمية.

المطلب 02 : الخصـوبة

1.2 الأمـومـــة:

قلما نعثر على قصيدة في شعرنا الجاهلي لا تتحدث عن المرأة أو لا تقف على أطلال المحبوبة ولا تنسج حولها قصة أو لا تجعل منها بعدا دلاليا باختلاف توظيفها في القصيدة.

و بما أن الشاعر الجاهلي قدّس كل ما من شأنه يبعث الحياة و يضمن الاستمرارية و قد شغف قلبه بالجمال و بمن يجسده، و من هذه العناصر المرأة؛ فالمرأة هي الجمال و السحر والطبيعة و الحياة، و لرواسب أنثروبولوجية حازت المرأة على مكانة سامية و نالت حظ التقديس و الإجلال.

فالمرأة في القصيدة الجاهلية –عموما– وعند أبي ذؤيب رمز للخصوبة والحياة والاستمرارية، فرحمها القرار المكين لنشأة الجنين/ الإنسان، « و كيف توجه كل ما لديها من هبات الطبيعة نحو حفظ تلك الذات الأخرى و تنميتها كنفسها».[2]

ودليل رمزيتها تلك ما يشيع في شعره من اعتماده على تسميتها بالكنية المكونة من لفظة (الأم)، و نماذج ذلك كثيرة؛ منها: (أم الحويرث، أم وهب، أم سفيان، أم خسف، أم الرهين...) والأمومة تعني الخصوبة، تحافظ على النسل وتكاثره وتوفر أسباب الغذاء للنمو والاستمرارية ، و هي صورة أوليّة كانت في الماضي و لا تزال تعتبر مكوّنا أساسيّا للاّوعي الجمعي، حتى في استخدامه لابنة السهمي دلالة على المرأة، يستخدم الابنة سليلة الأمومة

[1] المصدر السابق، ص22 –23.

[2] فراس السواح : لغز عشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق،ط1، 1985م،ص32.

ونتاجها، ويدعم هذا ما أورده الدكتور **محمد أحمد بريري** إذ يقول: «الأمومة التي يثبتها الشعراء للمرأة عن طريق الكنى التي يذكرونها بها هي أمومة رمزية»[1]

ويصرح أبو ذؤيب بخصوبتها ويجمع ذلك بخصوبة الأرض فيقول:

و أَرَى البِلاَدَ إِذَا سَكَنتِ بغيرها جَدْبًا وإِنْ كَانَت تَطلُّ وتُخْصِبُ[2]

و يضاعف الشاعر خصوبتها فيجعلها مرتين بتسميتها بأم الصبييّن:

فِيهِن أُمُّ الصَّبِيِيْن التِي تَبلَت قَلْبِي فَلَيْسَ لَها مَاعِشْتُ إِنْجَاحُ [3]

و قد ارتبطت صورة المرأة عند أبي ذؤيب بالظبية في ملامح الحسن و الجمال و الافتتان، و هي كذلك في رمزيتها لها علاقة بالخصوبة، فالظبية أنثى خصيبة يميزها الجمال والإنتاج لتجعل من المرأة مثالا يجمع بين البعد الأمومي/ الخصوبة والبعد الجمالي يقول:

كَانَ الظبَّاءَ كُشوحُ النِّسَـا ءِ يَطُفُـون فوق ذَرَاه جُنُوحًا[4]

و إن كانت نظرة الشاعر إلى المرأة /الظبية نظرة أمومة أكثر منها نظرة الجمال والحسن.

و من جانب آخر، لم يكن تغزل أبي ذؤيب بالمرأة على عادة شعراء الجاهلية، فلا نعثر في شعره على وصف مادي و استغراق في الوصف كعادتهم، و إنما نجد في غزله بحثا عن جوهر هذا الكائن الفاتن النّفيس الذي جعله درة يتنافس الغواصون للظفر به، يقول أبو ذؤيب:

أجـاز إليها لجّةً بعـد لجّةٍ أزلُّ كغُرنيقِ الضُّحولِ عموجُ

فجـاء بها بعد الكَلالِ كأنّه من الأينِ محراسٌ أقذّ سحيجُ

فجاء بها ما شئتَ من لَطَميّةٍ تـدوم البحارُ فوقها و تموجُ[5]

فالمرأة درّة نفيسة يصعب الحصول عليها إلّا بعد مشقة و كلال، وما وُصف منها كان متعلقا بأمرين اثنين؛ هما:

---

[1] محمد أحمد بريري، الأسلوبية والتقاليد الشعرية (دراسة في شعر الهذليين)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1995م، ص 141 .

[2] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: د/ أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص: 26

[3] المصدر نفسه، ص 78.

[4] المصدر نفسه، ص 58.

[5] المصدر نفسه، ص49، 50

* حلاوة حديثها؛ فيقول:

وإنَّ حديثًا منكِ لو تَبْذُلِينَـــهُ جَنَى النَّحْل في أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِلِ[1]

* ثغرها، إذ يقـول:

كَأَنَّ على فيها عُقَارًا مُدَامَةً سُلَافَةَ رَاحٍ عَتَّقَتْـــــــهَا تِجَـارُهَا[2]

أو في قـوله:

بِأَطْيَبَ من فيها إذا جئتُ طَارِقًا مِن اللَيل والتَفَتْ علـــــيَّ ثِيَابُهَا[3]

و واضح مما سبق من شواهد أن حلاوة الثغر والحديث مقرونة بالعسل، فإذا كانت الشهدة صهباء فإنها كذلك معتقة، و بذلك فالعسل والخمر سيان، و هما الاثنان يرمزان للمرأة بحلاوتها و قيمتها «الخمر هي المقياس الذي يقيس (يقصد الشاعر الهذلي) فتنة المرأة أو قل هي الأصل، فهل في وسعه أن يجعل الأصل مهينا؟».[4]

يقول أبو ذؤيب:

فَأَطِيْب بِرَاحِ الشَام صَرفًا وهذه مُعْتِقَةٌ صَهْبَـــــاء وهي شَبَابُهَا[5]

و يجمع بين العسل و الخمر في وصف محبوبته قائلا:

فـمَا إن هما في صَحْفَةٍ بَارِقِيَة جديد أَرَقّت بالقُدُوم وبِـــالصَّقْلِ

بِأَطْيَبَ مِن فِيهَا إذا جئت طَارِقًا ولم يَتَبَينَ سَاطِعُ الأُفُقِ المُجلي[6]

و إذا ما تتبعنا شعره الغزلي، فقد نعثر على حرص غريزي نحو المرأة، و لكن لا يمثل شعره هذا الحرص، فقد نظر إلى المرأة على أنها سيدة نفسها –كذلك كانت في القبيلة–محترمة معزّزة لا تهان، يقول في ذلك :

لا تذكـرنَّ أختنا إنّ أخـــــتنا يعزُّ علينـــا هونُها و شَكاتُها[7]

---

[1] المصدر السابق، ص 201

[2] المصدر نفسه، ص112.

[3] المصدر نفسه، ص 37

[4] أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1969م، ص 337

[5] ديوان أبي ذؤيب، ص 37

[6] المصدر نفسه، ص 199.

[7] المصدر نفسه ، ص 40.

لها كامل الإرادة في اختياراتها كما له كامل الإرادة في اختياراته، حتى صلتها به، فلا يرضخ لها، و لا يستسلم لقيادها، يقول في ذلك:

فَـإِنَ تَصْـــــرِمِي حَبلِي وإن تَتَبَدَّلِي خَلِيلاً وَإِحْدَاكُنَّ سوءٌ قِصَــارُهَا
فَإِنِّي إِذَا مَا خُلَّةُ رَثِّ وَصْلُـــــــــهَا وجدّتْ بِصُـرْمٍ وَاسْتمر عِذَارُهَا
فَإِنِّي صبرتُ النفسَ بعدَ ابْنِ عَنبْسٍ نُشَيْبَـــة والهَلْكَى يَهِيجُ أَذْكَارُهَا[1]

2.2 الإبـــــل:

ارتكزت حياة الهذليين –بشكل عام– على الحيوان، خاصة الإبل و لم يكن الجمل أو الناقة صنفين حيوانيين اعتمدوا عليهما في حياتهم فحسب، و إنما كانت الإبل مركز شعرهم و حجر الزاوية فيه، منها ينطلقون و إليها يعودون، تتشعب أبعادها في القصيدة، فتمدّ خيوطها المتشابكة نحو الكرم و الخمر و الغزل و القوة و الصلابة و الفحولة.

فالكرم قوامه البَرْكُ الهجان تُقدَّمُ كقِرًى في حسن الضيافة، و الخمر تباع بأفضل الأموال؛ تلك الأموال التي تبذل فيها الإبل، و الناقة وسيلة وصول إلى المحبوبة أو رحيل الظعائن مما يبعث على الصبابة والوجد. كما ارتبطت الإبل بالقوة والخصوبة والفحولة، فقد وصفوا الناقة المذكرة أو العنس الشديدة الصلبة إشادة بقوتها و شدتها، فكان وصفهم للحيوان على شقين:

- وصف واقعي يكشف عن الحيوان بصفاته الحقيقية.
- وصف أسطوري رمزي له أبعاده ودلالاته المختلفة قد يصل ببعض الأصناف إلى حد التقديس.

فقد رمزت الإبل للكرم ومساعدة المحتاجين، يقول أبو ذؤيب:

و مُفْرَهَةٍ عَنْسٍ قدرتُ لرِجلِها فــخرَّتْ كَمَا تَتَّابَعُ الرِيحُ بالقَفَلِ
لحيٍّ حِيَاعٍ أو لِضَيْفٍ مُحوَّلٍ أُبَـــــادِرُ حَمْدًا أَنْ يُلجَّ بـه قَبْلِي
رَوِيْتُ ولم يُغْرَم نَدِيمِي وَحَاوَلَتْ بَنِي عَمِّها أَسْمَاءُ أَنْ يَفْعَلُوا فِعْلِي[2]

فهو يصف ناقته التي اختارها احتفاءً بالضيف و إحسانا للجائع المحتاج طلبا للذكر والحمد والثناء، ولم يكتف في إكرامه بلحم الناقة و إنما نادم ضيفه في الشراب، و لم يكن

[1] المصدر السابق، ص 117،118 .119.
[2] المصدر نفسه، ص 193– 194.

هذا السلوك خاصا بأبي ذؤيب و إنما هو تقليد اجتماعي يخضع للمطاوعة والتجلّي ليكون طقسا اجتماعيا يمارسه الإنسان في حياته.

و من الجانب العقائدي، فقد استخدمت الناقة كقربان للآلهة وكطقوس يقوم بها الإنسان قديما للتقرب منها حيث كانت تذبح الذبائح أمام النّصب، و مما يدل كذلك على قدسيّة الإبل «أنهم كانوا يقسمون بها لاعتقادهم أنها تحميهم وأنها تملك قوى أعلى من قواهم».[1]

و نكاد نجزم بأن شعر أبي ذؤيب كلَّه يدور حول الإبل، فإن لم تكن موضوعا له ، فلها علاقة من بعيد أو من قريب بموضوع القصيدة.

ففي الإشادة والافتخار بالكرم، لا يبخل الهذليون– وهو يفتخر بهم– في إكرام ضيفهم بذبح كريمات المخاض من الأينق، يقول في ذلك:

لاَ يُكرِمُونَ كرَيِمَاتِ المَخَاضِ وأَنْ سَاهم عَقَائِلُهَا جُوعٌ و تَرْزِيحُ[2]

و سنامها رمز السيادة و الرفعة، حتى أنه جعل الرجل الشريف المرموق المكانة بين قومه بالجمل الذي لديه سنام، فإن مات أو قتل فهو كناقة قطع سنامها، و مثال ذلك قوله:

و كَانُوا السَّنَامَ اجْتُبَّ أمسِ فُقَومُهُمْ كَعَرَّاءَ بَعْدَ النَّيِّ رَاثَ رَبِيعُهَا[3]

و هو يتذكر رجالا من قومه قُتلوا لينسب إليهم السيادة و الرفعة فجعلهم سناما مقطوعا.

و في عاطفة الحب والحنان التي يكنها الشاعر لمحبوبته علاقة بالناقة إظهارا لعطفها و تعبيرا عن حنانها، يقول أبو ذؤيب:

فَتِلْكَ التِي لَا يَـبْرَحُ القَلْـبَ حُبُّهَا وَلَا ذكرُها ما أَرْزَمَت أُمُّ حَائِلِ[4]

و هناك طقوس تمارس على نحر الإبل لتقديمها قربانا للآلهة ، فاختيار الناقة المقصودة للذبح يكون بضرب القداح، و قبل ذلك يجمعون الإبل ذوات الأسنام، و يضربون عليها الأقداح فالتي وقع عليها السهم تختار للنحر، يقول أبو ذؤيب:

أمَّا أُوْلَات الذُرَى مِنْهَا فَعَاصِبَةٌ تَجُولُ بَيْنَ مَنَاقِبِهَا الأَقَادِيحُ[5]

---

[1] ينظر: مصطفى ناصف :قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص 87.

[2] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص 65.

[3] المصدر نفسه، ص 175.

[4] المصدر نفسه، ص207.

[5] المصدر نفسه، ص65.

و تعدّى الحديث عن الإبل الجانب المادي المحسوس إلى المعنى المجرد كالأمانة ، فقد جعل أبو ذؤيب حمولة البعير في ثقلها كثقل الأمانة التي تكون خيانتها أمرا منكرا و حراما و دليلا على فقدان الضمير، فيقول:

مَا حُمّلَ البُخْتِيّ عَامَ غِيارِهِ عَلَيْهِ الوُسُوقُ بُرُّها وَشَعِيـــــرُهَا
بِأَثْقَلَ مِمَّا كُنتُ حَمَّلْتُ خَالدًا و بَعْضُ أَمَانَات الرِّجَالِ غُرُورُهَا
فَإِنَّ حَرَامًا أَن أَخُونَ أَمَانَـــةً وَآمن نَفْسًا لَيْسَ عِنْدِي ضَمِيرُهَا[1]

و في حديثه عن الخمر جعل نفسه عندما كان أوّلَ من شربها ناقةً يأتيها الفحل لكنها لا تريد، فكأنه هو الفحل والخمر ما هي إلا رمز للمرأة (الأنثى) يرغب فيها و هي ممتنعة فيقول:

فَجَـــــاءَ وَقَدْ فَصَّلَتْه الشّمَا لُ عذبَ المَذَاقَة بَسْرَ الخَصِرْ[2]

فالخمر خالصة له لم تورد قبله كما تبسر الناقة، كما أن السحابة الممتلئة بماء المطر تشبه الناقة، فيقول:

كَأَنَّ ثِقَالَ المُزْنِ بَيْنَ تُضَارِعٍ وشَابَةَ بَرْكٌ من جُـذَامَ لَبِيجُ[3]

و صوت الرعد المخيف كهدر الفحل و حمولة الإبل المزينة باللونين الأصفر و الأحمر كالنخل ، يقول:

يَا هَلْ أُرِيكَ حمُولَ الحَيِّ غَادِيَةً كَالنَّخلِ زَيَّنَهَا يَنْعٌ و إِفْصَاحُ[4]

تكشف هذه النماذج عن اعتماد الشاعر على الإبل في أغلب أوصافه و تشبيهاته لظواهر طبيعية أو لمظاهر حياتية.

و بذلك فللإبل في شعر أبي ذؤيب دلالات رمزية متشعبة، بعضها له علاقة بطقوس تعبدية و بعضها الآخر يرتبط بثقافة اجتماعية للإنسان العربي القديم.

---

[1] المصدر السابق، ص 123
[2] المصدر نفسه، ص 101
[3] المصدر نفسه، ص 48.
[4] المصدر نفسه، ص 76.

و الملاحظ في شعره غياب مشهد الرحلة الذي طالما تكرر في أشعار الجاهليين كمحطة تغيير لمشهد الطلل، إلا ما جاء وصفا لرحلة الخمر المحمولة على الإبل و التي تُجْلبُ من أماكن قاصية ليكون وصولها و شربها و الاستمتاع بها أمرا ذا شأن.

3.2 المـــطر:

يرتبط المطر ميثولوجيّا بعناصر أخرى متعددة قد تكون طبيعية أو غير طبيعية واعتبره الجاهليون بصفة عامة – والهذليون بشكل خاص– شيئا مقدسا، لأنه باعث الحياة و قاهر القحط و الجدب، و شيئا عجيبا عجزوا عن إيجاد تفسير له، بدءا بتشكله مرورا بما يسبقه من رعد و بروق، إلى ما يلي ذلك من انحدار لحبات لؤلؤية من سماء عليا نظرت إليها أعينهم بتعجب ودهشة ورغبة في إشباع عقولهم بمعرفة أسبابه، فلما عجزوا عن ذلك أحالوه إلى القوى الغيبية التي تتحكم– في اعتقادهم– في نزوله، وإذا شُحَّتِ السماء و أجدبت الأرض و شارفوا على الهلاك، أقاموا طقوس الاستسقاء أو الاستمطار متضرعين أن تجود عليهم السماء بخيراتها كي تخصب الأرض و تمتليء المجاري ويزول عطشهم و ظمأ أنعامهم.

و طقوس الاستمطار تلك تعتبر نماذج أولية أو أنماطا عليا في الحياة الجاهلية، و هي نماذج تتكرر في المجتمع الجاهلي مرتبطة بالإنسان البدائي و متجذرة في اللاشعور الجمعي للإنسان العربي في عصوره القديمة.

غالبا ما يصف أبو ذؤيب المطر ينزل على الجبل أو يبلغ المدى أو يغمر المكان بين الجبلين؛ إذ يقول:

تَحَدّرَ عن شَاهِقٍ كَالحَصِيـ ـرِ مُسْتَقْبِلِ الرِيحِ والفَيءُ قـرّ[1]

فجعل المطر ينزل ماؤه من جبل شاهق به حبُك شبهها بالحصير وحبات المطر صافية تقوم الثبرات بتصفيتها :

فَشَـــــجَّ به ثَبَرَاتِ الرِّصَـا فِ حَتى تَزَيَّلَ رَنْقُ الكَـدَرْ[2]

و ليس من باب الصدفة قيام الشاعر بوصف المطر الصافي وإنما هو تعبير عن رغبة في التطهير، و هي رغبة جماعية تمثل نوعا من الضمير الجمعي ، و رواسب في

[1] المصدر السابق، ص101

[2] المصدر نفسه، ص 101.

اللاشعور الجمعي للفرد الهذلي أو الإنسان العربي بشكل عام؛ ولذلك نجده يقرن بين المطر و الصفاء، فقد جعل المطر في البيت الشعري السالف الذكر يمر عبر الثبرات و ينحدر صافيا، فيقول:

فَجَـــــاءَ وَقَد فَصَّلَتْهُ الشَمَا لُ عَذْبَ المَذَاقَة بَسْرَ الخَصِرْ[1]

وفي موضوع الصّفاء نجد أبا ذؤيب يجعل المطر أو ما يسبقه من برق منسوبا إلى المرأة:

أَمِنْكِ بَرْق أَبِيتُ اللَيلَ أَرْقبُه كَأَنَّهُ فِي عراضِ الشَّأمِ مِصْبَاحُ[2]

فالرغبة في التطهير تبعث على القداسة وتقديس المرأة بنسبتها إليه ، وما تكراره للصيغة إلا دليل على ذلك، فقد نسب البرق للمرأة في موضع آخر، حيث يقول:

أَمِنْكِ البَرْق أَومَضَ حَتى هَاجَا فَبِتُّ إِخَالُه دُهْمًا خِلاجًـا

تَكَلَلَ فِي الغِمَاد فَـــأَرض ليلى ثَلَاثًا مَا أُبينُ له انْفِرَاجًا[3]

و بذلك تعود فكرة تقديس المرأة من تقديس المطر الموصوف بالصفاء و الطّهر إلى النماذج العليا و الأنماط الأولية في الفكر الميثولوجي.

و قد ترقب الجاهليون المطر، و تتبعوا ما يسبق هطوله من برق ورعد، و وصفوا الظاهرة الطبيعة بجميع تفاصيلها، و نقلوا جزئياتها نقلا دقيقا، و عبروا عمّا ينتابهم من خوف وأرق، و لكنهم لم يفسروا ذلك تفسيرا قائما على العلم .

فهذا أبو ذؤيب يجعل صوت الرعد فحلا هائجا يهدر فتتبعه إناثه، فيقول:

يَجُشّ رَعْدًا كَهَدْرِ الفَحْلِ تَتْبَعُـهُ أُدْمٌ تَعَطِّفُ حَوْلَ الفَحْلِ ضَحْضَاحُ

فهنَّ صُعْرٌ إلى هدْرِ الفنيقِ ولمْ يَجْفُرْ ولم يُسْلِه عنهـــــنَّ إلقاحُ[4]

فالبيتان و ما فيها من غزير الدلالات، بدءا بالربط بين الرعد و الفحل(الفحولة) و عملية الإلقاح التي ترمز إلى الخصوبة، و بذلك فالمطر رمز الإخصاب.

و إذا كان للرعد صوتٌ قويٌّ كهدر الفحل، فإنَّ للبرق وميضًا خافيًا كإيماض العين، و هو صوت منسوب دائما للمرأة، يقول أبو ذؤيب:

---

[1] المصدر السابق، ص 101 .

[2] المصدر نفسه، ص 78.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

[4] المصدر نفسه، ص 79

أَمِنْكِ البَرق أَومَضَ ثم هَاجَـا فَبِتّ إِخَالُــه دُهْمًـــــا خِلاجَا[1]

و لا يتوقف الشاعر عن الربط بين المطر /البرق والرعد، و بين الإبل، لكن هذه المرة صوته كصوت الخلاج و هي الإبل التي اختلجت أولادها عنها بذبح أو بموت، إلا أن الغرابة في البيت تكمن في تشبيه البرق بالدهم ، و هذا البرق ما هو إلا ابتسامة المرأة، إذ يقول:

تَكَلَّلَ في الغِماد فَأَرضِ لَيلَى ثَلَاثًا ما أُبينُ لـــــه انْفِرَاجًـــــا[2]

فكل ما تعلق بالمطر إذًا منسوب للمرأة، صفاؤه من صفائها، و قداسته من قداستها، و برقه من جهتها و إخصابه من خصوبتها.

غير أن ظاهرة الاستسقاء أو الاستمطار والتي تعد من أكبر الظواهر الميثولوجية في شعر الجاهليين لا نعثر عليها في شعر أبي ذؤيب، ما عدا عبارات الدعاء بالسّقيا في مواضع الغزل في مثل قوله:

فَذَلِكَ سُقْيا أُمّ عمرو وإِنَّنِي بِمَا بَذَلْتُ فِي سَيْبِهَا لَبَهِيجُ[3]

فالدّعاء مرتبط بالمطر، لكن لا إشارات للاستمطار على النحو الذي عرفناه عن الجاهليين من جمع البقر وتعليق السُّلع والحشر في أذنابها أو بين عراقيبها والصعود إلى جبل وعر و إشعال النيران و التضرع بالدعاء لنزول الغيث.

[1] المصدر السابق، ص 43

[2] المصدر نفسه، ص 43.

[3] المصدر نفسه، ص 49

المطلب 3: الفحولــة الجمعية:

تعتمد نظريات **غوستاف يانغ** GUSTAV Jungعلى الذاكرة الجمعية أو اللاشعور الجمعي المتمثل في النماذج الأصلية أو البدائية المشكلة من الرواسب القديمة في النفس البشرية، ولقد اعتمد المنهج الأسطوري في تفسير الأدب على البحث عن تلك النماذج البدائية التي وصلت إلى الأدب عن طريق اللاشعور الجمعي، و بما أن شعرنا الجاهلي أقرب شعر للحياة البدائية الأولى فإن هذه النماذج قد تتمثل فيه بشكل واضح، و تكرارها يشير إلى وجودها في الحياة الفكرية والثقافية للإنسان العربي، و يمكن أن نعتمد على أسس المطاوعة و التجلي للوصول إلى هذه النماذج.

الفحولة الجمعية صورة من صور هذه النماذج في شعر أبي ذؤيب تتجلى من خلال العديد من مواضع الإشعاع؛ فالتعبير عن قومه بالجماعة والعصبة دلالة معنوية تحيل إلى الحماية و التعصب و النصرة و القوة في الإتحاد، و يُسقط صفة العصبة على الإبل؛ فيقول:

و اعْصَوْصَبَت بكرا من حَرْجَف ولها وَسَط الديــار رَذيـات مَرَازِيحُ

أمَّـا أُولَاتُ الذُّرَى مِنْهَا فعَاصِبَـــــة تَجُولُ بَين مَنَاقِبِهَا الأَقَادِيحُ[1]

و من مظاهر إعلاء الأنا الجمعي افتخاره بالقبيلة و اعتزازه بأمجادها و تعداد مناقبها كالكرم و القوة و الشجاعة؛ يقول مفتخرا:

فَإِنَّكِ لو سَاءَلْتِ عَنَّا فَتُخْبَرِي إِذَا البُزْلُ راحتْ لَا تَدُرُّ عِشَارُهَا

لنا صِرَم يُنْحَرْنَ في كل شَتْوةٍ إِذَا مَا سَمَاءُ النَّاسِ قَلَّ قِطَارُهَا[2]

و التغني بأمجاد القبيلة يترجم الاعتداد بالذات الجماعية و التأكيد على الهوية و الانتماء.

و هناك ظاهرة ميزت الهذليين، و لمسناها في شعر أبي ذؤيب تتمثل في الاعتماد على العدو رجالا لا ركبانا، و يعزى ذلك إلى ما يميز منطقتهم الجبلية الوعرة بحيث يصعب فيها العدو على الخيل، و هذا ما جعل أبا ذؤيب يكرر لفظة العادية و التي تعني القوم يعدون على أرجلهم؛ فيقول:

فَلَم يَرَ غيـــــر عَادِيَةٍ لِزَامًا كَمَـــا يَتَفَجَّرُ الحَوضُ اللَّقِيفُ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص65.

[2] المصدر نفسه، ص115 .

[3] المصدر نفسه ، ص178 .

و يقترن العدو بظاهرة أخرى و هي نزع الثياب للتخفيف و زيادة السرعة، يقول أبو ذؤيب:

و عَادِيةٍ تُلقي الثِيابَ كَأَنَّها يعَافِيرُ رَمْل مَحْصُها و انْبِتَارُها[1]

حتى أن كلمة "هذيل" في معاجم اللغة مشتقة من الهذل و هو السرعة و الخفة و الاضطراب في العدو.[2]

و من مظاهر الفحولة الجمعية كذلك بطولة الهذليين و شجاعتهم في عملة الاشتيار إذ أن المشتار يخاطر و يجازف و يواجه الموت في سبيل العيش الكريم، و سنتناول ذلك في مبحث خاصّ بالاشتيار.

1.3 الجـــبل:

تحتل الطبيعة حيزا واسعا في حياة الهذليين و في شعرهم، يواجهون قساوتها بصلابة و ثبات و كأنهم يريدون السيطرة عليها ليتمكنوا من العيش و الاستمرارية، و مظاهر الطبيعة بعناصرها المتعددة وجدت لها مكانا في شعرهم، و كانت لها أبعادٌ أسطورية لاعتبارات عدة كاستعمالها المتكرر في قصائدهم و جعلها جسر عبور لدلالات أعمق من معانيها الظاهرية و من العناصر الطبيعية التي برزت في شعر أبي ذؤيب الجبل؛ و الجبل في شعره تتفرع رمزيته ما بين الواقع المكاني كمقر استقرت فيه القبيلة، و كبعد نفسي يمثل صلابة الشاعر في مواجهة التحديات و نوائب الدهر، و كبعد أسطوري تجاوز المفهوم الجغرافي.

باعتبار الجبل أكثر التضاريس علوا و ضخامة و صمودا أمام الحوادث و غضب الطبيعة من زلازل و براكين و أعاصير، و هو أعلى مكان مرتفع عن سطح الأرض، فإن الجبل حمل دلالة العزة و المرتبة المعنوية و الصمود؛ يقول أبو ذؤيب:

يا ميُّ لايعجز الأيام ذو حِيَدٍ بِمُشْمَخِـرٍّ به الظَّيَّان و الآسُ

في رأسِ شاهقةٍ أنبوبُها خَصِرٌ دونَ السّماءِ لها في الجوِّ قُرْنَاسُ[3]

فهو يتحدث عن الجبل الذي شهد مبارزة بين الأسد و طريدته في رأس جبل شاهق تعلوه النسور السود و الغربان أما أسفله فتتجول فيه الأعنز و الأتياس.

---

[1] المصدر السابق، ص122 .

[2] ينظر:ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب و محمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999م، ص 66 .

[3] ديوان أبي ذؤيب، ص134، 135 .

فإطلاق الصفة (شاهقة) أكبر تجل للتعالي والتسامي و الارتفاع المعنوي أكثر منه ماديا.
و يجمع بين الواقع و الخيال، فالواقعي؛ الجبال هي مقر سكن القبيلة إذ أن قبيلة هذيل حجازية شغلت مساحة واسعة من الحجاز و مناطق أخرى في مكة و هي قبيلة بدوية سكنت الجبال و الهضاب و الوديان.

أما الجانب الخيالي أو فلنقل الرمزي ذو البعد الأسطوري؛ فالجبل عنصر من الطبيعة ممتد في الزمن لا تعدو عليه النوائب و لا تتغلب عليه الظواهر، و هو خالد باق في مكانه ثابت أمام النوازل، يعبر عن شخصية الهذلي الذي يجعل من نفسه شخصية غالبة لا مغلوبة تتحدى عوائق الزمان، تنتصب في تعال وكبرياء.

والشاعر أبو ذؤيب في حديثه عن الجبل يجمع بينه و بين الرياح، ليقابل بين قوتين طبيعيتين، يتخللهما عنصر الخصوبة و النماء و الإحياء و هو المطر، فقد جعل المطر يهطل بعد زعزعة الريح، و ينزل على الجبل الشاهق فيجعل فيئه باردا، يقول أبو ذؤيب:

بِمَزْجٍ من العَذْب عَذْب السَّرَاة تُزَعْزِعُه الرِيحُ بَعْدَ المَطَرْ
تَحَدَّر عن شَاهِقٍ كالحَصِيـ ـرِ مُسْتَقْبلَ الرِّيحِ والفَيْءِ قَرْ[1]

و رغم ما يميز الجبال من وعورة و صعوبة مسالك، إلا أنها تبعث على الاعتزاز لكل من تمكن من صعوده و بلوغ قمته، حتى أن لفظة(المرقبة) و هي ما أشرف من الجبل، جُعلتْ دلالة عليه في شعر أبي ذؤيب، يقول:

حَتى أُتِيحَ له يَومًا بِمَرْقَبَـةٍ ذُو مِرَّة بِدوار الصَيد وَجَّاس[2]

و المرقبة لفظة مشتقة من المراقبة، و المراقبة تكون من مكان عال ، فهو إذًا يتمكن من بلوغ أعلى قمة الجبل لتكون له مكانا للمراقبة، و قد تكرر ذلك في شعره؛ حيث يقول في موضع آخر:

هَذَا وَ مَرْقَبَة عَيطَاءَ قُلَّتُهَـا شَمَّاءُ ضَاحِيَةٌ لِلشَّمْس قِرْوَاحُ[3]

حتى المقارعة ومغالبة الأعداء تكون لدى الهذليين من مكان عال ، يقول شاعرهم أمية بن أبي عائذ في افتخاره بالقبيلة:

[1] المصدر السابق، ص 101.
[2] المصدر نفسه، ص 135.
[3] المصدر نفسه، ص 80 .

هُذَيْل حموا قَلْب الحِجَاز وَإنما حِجَاز هُذَيل يَقْرَع النَّاس مِنْ عَلُ[1]

و هو يقوم بالمراقبة مع أصحابه الذين وصفهم بأنهم شعث غبر قد لفوا العمائم على رؤوسهم:

قَد ظِلتُ فِيهَا مَعِي شُعْث كَأَنَّهُم إِذَا يَشبّ سَعِير الحَرْبِ أَرْمَاح[2]

فالجبل إذًا له دلالة أنثروبولوجية تعكس مصدر الماء / المطر النازل عليه، و رمزا للقوة و الصلابة و دلالة مكانية للتحصّن يتميز بالخلود، يقهر به الشاعر كلَّ الصّعاب و يتحدى به مصائبَه و يُعينه على الثبات في عزة و شموخ.

و كان الجبل مشبعا بمعاني التقديس لأنه على صلة وثيقة بالحج في المعتقد الجاهلي فهو مكان لتنصيب الآلهة والوقوف عليه لإتمام الحج.

2.3 الاشتـيار:

اعتمد الهذليون في معيشتهم على تربية النحل و اشتيار العسل لما تتميز به منطقتهم الجبلية (السراة) من تسهيل لتربيتها وجودة نوعية عسلها، وقد تحدثوا عن ذلك في أشعارهم وصوروا عملية الاشتيار و ما يرافقها من تعب ونصب و مخاطرة و بذل المجهود للوصول إلى أحسنه و أصفاه.

فقد أشار أبو ذؤيب إلى (الثول) جماعة النحل في قُنّة أو هضبة عالية ملساء تعرض المشتار إلى خطر الانزلاق ، فيقول:

وَ أَشْعَث مَالُه فَضَلاَتُ ثَول على أَرْكَان مَهْلَكَةٍ زَهُوقٍ[3]

و قد أكدت الكاتبة "نورة الشملان" التي تناولت حياة أبي ذؤيب و شعره في كتابها " أبو ذؤيب: حياته و شعره" مشاهد الاشتيار و وصف النحل و تسجيل حركاتها و مغامرة المشتار بتسلق الجبال للوصول إلى العسل.[4]

---

[1] أبو سعيد السُكري: شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ج2، ص535.

[2] ديوان أبي ذؤيب، ص 80 .

[3] المصدر السابق، ص 184.

[4] ينظر نورة الشملان، أبو ذؤيب: حياته، شعره، عمادة شؤون المكتبات، الرياض، ط 1، 1980، ص 78 .

كما أشار "أحمد كمال زكي" إلى ذلك بقوله: « و من ناحية أخرى نجد شعر هذيل حافلا بهذا الاشتيار، منصرفا له، حريصا على تسجيل ما يدور حوله من مخاطر ومتاعب»[1]

و تطالعنا مشاهد الاشتيار بالحديث عن الخمر من جهة، أو في مجال التغزل بثغر المحبوبة من جهة أخرى، و بذلك فعملية الاشتيار– إذا نظرنا إليها من زاوية أسطورية– فهي ثلاث سياقات:

لا يختلف الحديث عن حلاوة العسل و صفائه و عن حلاوة الخمر و صفائها أيضا ولذلك وجدنا الحديث عن المزج بينهما، يقول أبو ذؤيب في قصيدة بائية يتناول فيها مشاهد الاشتيار، جامعا بين الخمر و العسل:

فَأَطْيب بِرَاحِ الشأْم صِرْفًا وهذه مُعَتَّقَةً صَهْبَـاءَ وَهِيَ شِيَابُهَـا

فَمَا إِنْ هُما في صَحْفَةٍ بَارِقَيَّـة جديدٍ حديثٍ نَحْتُهَا واقْتِضَابُهَا[2]

فنراه يجعل العسل ذات طعم طيب إذا أضيفت لها الراح المعتقة الصهباء، و كان قبلا يصف الخمر المحمولة في الأوعية و التي ابتاعها من ناحية العراق، خمرا معتقة عاقرت الدّنّ صافية ينتقلون بها من مكان لآخر، لا يغار عليها و لا تغتصب، و إنما يشتريها الكرام بثمن يحلّها لهم، و هي خمر ممزوجة بالعسل الذي تعمله اليعاسيب في رأس جبل شاهق فيقول:

بِأَرْي التِي تَأْرِي لَدَى كُلِّ مَغْرِب إِذَا اصْفَرَّ لَيْطُ الشَمْسِ حَانِ انْقِلاَبُهَا

بأري التي تأري اليَعَاسِيبُ أصْبحَتْ إلى شَاهِقٍ دُونَ السَّمـــاء ذُؤَابُهَا[3]

و كما نرى – من خلال البيتين – لا يتوقف الجمع بين الخمر و العسل و إنما يتجاوزه إلى الإعلاء و السمو، بجعل النحل في ذؤابة الجبل، و إلى الصفاء و البياض، وبذلك فإن العسل رمز للسمو والصفاء.

يستحضر أبو ذؤيب – كباقي شعراء الجاهلية – لذة العسل عند حديثه عن ثغر المرأة و حلاوة حديثها، فيقول:

---

[1] أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1969م، ص 86.

[2] ديوان أبي ذؤيب، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص33.

وَ إِنَّ حَدِيثًا مِنْكِ لَو تَبْذُلِينَه جَنَى النَّحل فِي أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِلِ[1]

فحديث المحبوبة كجنى النحل الممزوج باللبن حلاوةً ورقةً و صفاءً، و هذا المزج و تكراره في شعره له دلالة رمزية مرتبطة بالعنصر الأساسي ألا و هو المرأة و بذلك فالعسل و مشاهد اشتياره و قيمته و صعوبة الحصول عليه ما هو إلا إسقاط للمرأة ذات القيمة العالية و التي تستحق المخاطرة و المجازفة لبلوغها.

فارتباط الخمر و العسل له مبدأ هو المرأة و له منتهى هو المرأة نفسها التي تمثل الحياة.

[1] المصدر السابق، ص 201.

المبحث الثاني: مظـاهر أسطورية عقدية

المطلب 01: الـمـرأة / الإلهـة

للمرأة من الناحية العقائدية مكانتها في الميثولوجيا العربية القديمة حيث عبد العرب آلهة إناثا، ويؤكد ذلك قوله تعالى: ﴿ **إِنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إِلاَّ إِنَاثًا** ﴾ [1]

وأطلقوا عليها أسماء مؤنثة كاللات والعزّى ومناة ونائلة، ووردت بعض هذه الأسماء في القران الكريم يقول تعالى: ﴿ **أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّىٰ (19) وَ مَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَىٰ** ﴾[2]

و قد ذكرت هذه المعبودات الأنثوية في الشعر العربي القديم أو تمثلت في صورة المرأة /الآلهة المكررة في أشعار الجاهليين وإصباغ صفات الألوهية عليها من باب «النموذج الأعلى أي الصورة النمطية المكررة وأقصد بالنموذج الأعلى رمزا يربط قصيدة بأخرى بحيث يوحد تجربتنا الأدبية و يعمل على تكاملها»[3].

و نلمس نموذجا عند أبي ذؤيب في قصيدة غزلية له يمزج فيها بين الغزل و وصف المطر، داعيا لأم عمرو بالسّقيا واصفا إياها بالدرة كرمز للنقاء والنضارة ناسبا إليها كرم الأصل، ليأتي إلى فعل أسطوري يتمثل في وضع الطِّيب عليها معبرا عن ذلك بالصَّب أي من أعلى الرأس تقديسا لها بالإضافة إلى تشبيه ما عليها من الطيب بما على الآسي من الدم كإشارة إلى اعتقاد ميثولوجي معروف و هو تقديم القرابين والذبائح للآلهة اعتقادا منهم بأنها تنتفع بها؛ فيقول في ذلك:

عَشِيَّـة قَامَت بِالفِنَاءِ كَأَنَّهَا عَقِيلَة نَهْب تُصْطَفى وَتَغُوجَ
وَصَبّ عَلَيها الطّيب حتى كأنّها أَسِيّ عَلى أُمِّ الدِمَاغ حَـجِيجُ
كَــأَنَّ عَلَيها بَــالَة لَـــطَمِيّة لها مِنْ خِلَال الدّأيَتَين أَرِيجُ[4]

ففي هذا الفعل إيحاء أسطوري عقائدي بوضع المسك والطيب على الإلهة/ المرأة وتقديم الذبائح لها بناء على أن الأسطورة وحكايتها السردية انزياح للفكر العقائدي، يقول في ذلك

[1] سورة النساء، الآية 117 .

[2] سورة النجم، الآيتين 19-20

[3] نور ثروب فراي، تشريح النقد(محاولات أربع) تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، 1991م ص: 124.

[4] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت ، ط1، 2003م، ص51.

جوزيف كامبل: «الأسطورة هي أيضا قناع للآلهة، وصورة مجازية له لما هو مخبّأ خلف العالم المرئي»[1].

كما ارتبطت المرأة /الإلهة بالشمس، و هذا الارتباط يحمل معاني التقديس كذلك والألوهية باعتبار الشمس نجما عُبد في الجاهلية، و اعتبر مصدرا للقوة و الطاقة و النماء و النور.

و قد وظف أبو ذؤيب الشمس توظيفا أسطوريا في قصيدة لامية يرثي فيها صديقه وابن عمه نشيبة، يقول فيها:

يَقُولُــونَ لِي لَو كَانَ بالرّمل لم يَمُتْ نُشَيْبَةُ و الطُّرّاقُ يَكْذِبُ قِيلَهَا

وَ لَو أَنَّنِي اسْتَوْدَعْتُه الشَّمْسَ لَارْتَقَت إِلَيه المَنَايَا عَيْنُهَا وَرَسُولُهَـا[2]

فحسرته الشديدة لفقد نشيبة جلية لكنه يحاول أن يقنع نفسه بقدر موته، فإن الأجل سيوافيه وإن استودعه لدى الشمس / الإلهة رمز الحماية، ولا يفسر توظيفه للشمس التي تحمي من الموت إلا تفسيرا ميثولوجيا قائما على اعتبار الشمس إلها يملك قوى روحية تتجاوز قوى البشر، و المرأة الإلهة المكلّفة بالحماية تتكرر في مواضع أخرى، منها ما ورد في الفائية في صورة الأم التي تكلف نفسها حماية ابنها و دفع الضرر عنه، يقول أبو ذؤيب:

تُنفِّضُ مَهدَهُ و تذُودُ عنْهُ و ما تُغْنِي التمائِمُ و العُكوفُ

تقولُ له كفيتُكَ كلَّ شيء أهمَّكَ ما تخطّتني الحُــتوفُ[3]

فكما نرى المرأة/الإلهة توكل نفسها حماية ابنها غير واثقة في حماية التمائم له ملّحة في ذلك إلاَّ إذا أبعدتها الموت عنه.

[1] جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، تر: حسن صقر و ميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999م، ص15.

[2] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص187

[3] المصدر السابق، ص 177.

المطلب 2: التطير وعبثية القدر:

1.2 التطير:

يشير القران الكريم إلى ظاهرة التطير أو الطيرة، فيقول تعالى في كتابه الحكيم: ﴿ قَالُواْ اطَّيَّرْنَا بِكَ وَبِمَن مَّعَكَ قَالَ طَـٰٓئِرُكُمْ عِندَ ٱللَّهِ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ تُفْتَنُونَ ﴾[1] و قد عُرفت عند العرب عادة التطير في حياتهم وتطيّروا من بعض أصناف الطيور كالعقاب و الغراب، و زجروا الطّيور لاعتقادهم بأنّها تجلب النحس كما تطيروا من بعض الحيوانات لعيوب فيها: « كالثور الأعضب (المكسور القرن) والحيوان الأبتر(مقطوع الذّنب) »[2] ولم يكتفوا بتطيرهم بالطيور والحيوانات وإنما امتد ذلك إلى النبات والأحداث وغيرها.

إلّا أن التطير بزجر الطيور كان المظهر الأكثر شيوعا فتشاءموا بالبارح و السّنيح و قد اختلفوا في ذلك، قال ابن دريد:« أهل نجد يتيمنون بالسانح ويتشاءمون بالبارح »،[3]
و أهل الحجاز عكس ذلك، « والعيافة هي تنبؤ بالغيب عن طريق ملاحظة حركات الطيور والحيوانات ».[4]

و بما أن قبيلة هذيل قبيلة حجازية فبذلك فإنها تتشاءم بالسنيح والسّانح، و قد تضمنت أشعار أبي ذؤيب تطيرا به، ففي معرض غزله بأسماء التي صرمت حبل الوداد، و رحلت عنه مشيرا إلى أنه قد زجر طائرا سنيحا حتى لا يصيبه الفراق أو ما يمقت، و لكن الطائر هو الذي صدق، و حدث ما تطير منه، و توقعه و كره وقوعه، فيقول:

أَ بِالصُّرْمِ من أَسْمَاءَ حدَّثَكَ الذي جَرَى بَينَنَا يَومَ اسْتَقَلَّت رِكَابُهـــا
زَجَرْتَ لَهَا طَيْرَ الشِّمَال فإِنْ تَكُنْ هَوَاكَ الذِي تَهْوى يُصِبْكَ اجْتِنَابُهَا[5]

---

[1] سورة النمل، الآية 47

[2] محمد مجيب المصري: الأسطورة بين العرب والفرس والترك(دراسة مقارنة) الدار الثقافية للنشر، ص13.

[3] محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام،لجنة التأليف، دار الترجمة والنشر، القاهرة، 1937م،ص 79.

[4] محمد الصادق سالم الحازمي، أثر الثقافة في بناء القصيدة الجاهلية، ص 88.

[5] ديوان أبي ذؤيب، ص 27.

على أنه يريد أن يصرف عقله عن التطير حتى لا تتألم نفسه بعد حدوث ما كان يحذره، فهو في صراع مع ذاته لا يريد لها أن تتمسك بهذه العادة ليحرر نفسه من هذا الاعتقاد– ربما ظنا أو يقينا ببطلانه– فيقول:

أَرْبَت لإِرْبَتِه فَانْطَلَقَـــــــ ـتُ أُزْجِي لِحُبِّ اللِّقَـــاء السَّنِيحًا[1]

فهو يشير في انطلاقه مع أحدهم غاضّا عن التطير غير متشائم بالسّنيح لا يلتفت إليه ولا يزجره. و سواء أ تشاءم أبو ذؤيب أم أعرض عن التشاؤم به يبقى السنيح رمزا للشؤم والتطير، و هذه الرمزية تكشف عن فكرة ترسخت في اللاشعور الجمعي للإنسان العربي عموما –والهذلي خصوصا– تعبر عن الواقع الاجتماعي الذي يستقي عاداته من التراث الأسطوري، فالأسطورة «كلام أو من أوهام العوامّ فضلا عن كونها متوارثة يتلقاها الخلف عن السلف وتجري على الألسنة ولا تدون في سجل».[2]

فلم يكن تشاؤم أبي ذؤيب – أو غيره – وليد اللحظة أو الحادثة وإنما توارث ذلك من أجيال سالفة تمثل نموذج الإنسان الأول أو البدائي الذي تشاءم بمثل هذه الطيور.

و لم يتوقف تشاؤم أبي ذؤيب عند حد السّنيح فقد تجلى تشاؤمه أيضا بالعقاب و نستذكر في هذا المجال فائيته التي تبعث على الشجن، فبعد مقدمتها الغزلية يحسن التخلص بوصف شوقه ووفائه لمحبوبته مشبها ذلك بشوق أم مات وحيدها، اعتنت به منذ صغره و وكلت نفسها الدفاع عنه حتى أنّها استغنت عن التمائم، عكفت على رعايته، لكنها أخوف ما كانت تخافه عليه الموت، و قد قُدّر له ذلك و لكن قبل موته مرّت عقاب خائتة، فتوقع صديقه تطيّر أمّه بها لأن هذه العقاب ستحمل الشؤم أو تأتي بالبشرى لكن المحذور وقع، يقول أبو ذؤيب:

تَقُولُ لَه كَفَيْتُكَ كُـلَّ شَيْءٍ أَهَمَّكَ مَا تَخَطَّتْنِي الحُتُوفُ
أُتِيحَ له مِن الفِتيَان خِـرْقٌ أَخُـو ثِقَةٍ وخِرِّيقٌ خَشُـوفُ
فَبينا يَمْشِيان جَرَتْ عُقَابٌ مِنَ العِقْبَانِ خَائِتَةٌ دَفُــوفُ
فقـال له وَقْد أَوْحَت إليــه أَلَا لله أُمُّكَ مَـا تَعِيفُ

[1] المصدر السابق، ص 61.

[2] محمد مجيب المصري: الأسطورة بين العرب والفرس والترك، ص 13.

فَقَالَ له أَرَى طَيْرًا ثِقَــالاً تَخبِّرُ بِالغَنِيمَة أو تُخِيفُ[1]

و الملاحظ في شعر أبي ذؤيب تكراره صفة (الخائتة) للعقاب التي يسمع طيرانها و انقضاضها في مواضع عدة .

و زجر الطير أو العيافة من أهم الخرافات التي اشتهر بها العرب قديما، و هي متجذرة في اللاشعور الجمعي للإنسان العربي، إلا أن الشائع في ظاهرة التطير عندهم تشاؤمهم بالغراب، وقد تناول الدارسون أساطيره، ونال حيزا واسعا في التطير والشؤم حتى صار مضرب الأمثال(أشأم من غراب البين)، لكننا لا نعثر على إشارات تشاؤمية منه في شعر أبي ذؤيب، ومن المواضع التي تردد فيها، قوله وهو يتحدث عن الجبال:

مِنْ فَوْقِه أَنْسُر سُودٌ و أَغْرِبَةٌ وتَحْتَهُ أَعْنُزٌ كُلْفٌ و أَتْيَاسُ[2]

ولا يحمل البيت – حسب اعتقادنا– في هذا الموضع أية دلالات عن التشاؤم و التطير.

و كخلاصة لكل ما سبق فإن العيّافة و زجر الطائر صورة بدائية لا شعورية ، أو رواسب نفسية ساهمت أسلاف العصور الأولى في تشكيلها فيما يعرف بالأنماط العليا حسب **غوستاف يانغ**.

2.2 عبثية القدر:

يعيش الإنسان –منذ الأزل– في صراع مع ذاته يحاول جاهدا أن يدرك أسرار الكون والحياة من حوله، فيعجز عن تفسير المتناقضات العديدة فيها وأهمها الموت والحياة.

و من المعروف أن « الثنائيات المتضادة تشكل اللاشعور الجمعي الذي بدوره يتكون من النماذج الجمعية المتراكمة المشكلة من أفكار المجتمع ومعتقداته، و هذه النماذج في صراع دائم »،[3] والإنسان بينها يقذف به القدر و لا يستطيع لذلك تفسيرا وتأويلا.

و الشاعر الهذلي عموما و أبو ذؤيب خصوصا نظر إلى الحياة نظرة الراغب فيها و الحريص على الاستمتاع بها عن قناعة بأن قدر الفناء فيها لا تحديد له، و لذلك كان لا يهتم بمن يعذله بسبب إسرافه و إنفاقه المال كما فعل مع زوجته حيث يقول:

---

[1] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ص 177– 178 .

[2] المصدر السابق، ص 135.

[3] ينظر: سمر الديوب: الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية العتبة العباسية المقدسة، ط:1، 2017م، ص: 122.

أَعَاذِلَ إِنَّ الرُّزْءَ مِثْلُ ابْنِ مالكٍ زهيــرٍ وأمثالِ ابن نَضْلةَ وَاقـدِ
وَ مَثَّل السَّدوسيّيْن سَادا وذبذبــا رجالَ الحجازِ منْ مسودٍ و سَائِدِ[1]

فالمصيبة في نظره ليست مصيبة نفاذ المال و إنما هي فقد الأحبة، و لذلك «فالشعور بالفناء يوقظ في النفس الرغبة في المقاومة لاستمرار النسل لتكون المرأة في سياق الموت
تعبيرا عن الحنين المضمر إلى الخلود و الاستمرار».[2]

حتى أن البكاء في نظره طيشا و قلة عقل مع إقراره ببكاء كل من يصاب بفجيعة زمنا، ثم يتيقن بعد ذلك بعدم جدواه، فيقول:

وَلَقَد أَرَى أَنَّ البُكَاءَ سَفَاهَةٌ وَلَسَوفَ يُولَعُ بِالبُكَا مَنْ يَفْجَعُ[3]

و لكنه نظر إلى الموت نظرة فلسفية قائمة على العبثية، و تتجلى في عينيته التي رثى بها أولاده، و هذه النظرة ناتجة عن تفكيره الدائم في الموت و خوفه المستمر من الغياب و وزّع مشاهده في ثلاث محطات تشترك في البداية والنهاية، بداية الحياة ونهاية الموت أو ثنائية الحياة والموت، و هو يراقب الثنائية المتضادة من خلال تلك المشاهد ليتيقن بأن سهم الموت يغرز في قلب الحياة، فهو يصور حمار الوحش مع أتنه بعد أن جفت مياه ذلك الموضع، فقرر البحث عن موضع آخر، يجمع أتنه ويسوقها إليه لكن القطيع يصاب بسهم في الوقت الذي انغمس فيه في الحياة /الماء، و كأن انغماسه قد شغله عن اليقظة والحذر و ما الحديث عن الحمار إلا حديث الشاعر عن نفسه / الإنسان، ففي الوقت الذي ينغمس فيه الإنسان في الحياة يحين أوان الموت، والإيقاع في الانغماس عبر عنه بـ (افتنّهنّ) أي فتنة الحياة تغضي عن حتمية الموت، فلحظة الحياة المتمثلة في ارتواء الحمار و أتنه هي ذاتها لحظة الموت و النهاية، إذ يقول:

فَشَرَعْنَ فِي حَجَراتِ عَذْبٍ بارِدٍ حَصِبِ البِطَاحِ تَغِيبُ فيه الأَكْرُعُ
فَشَرِبْنَ ثُم سَمِعْنَ حِسًّا دُونَــهُ شَرَفُ الحِجَاب و رَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

[1] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ص: 90-91

[2] د/ الأحمر الحاج: أسلوبية الاستفهام في النص الشعري الجاهلي (النص الهذلي نموذجا)، مجلة فصل الخطاب، العدد :11، سبتمبر 2015م، المجلد3، ص13

[3] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ص: 141.

وَ نَمِيمَةٌ مِن قَانِصٍ مُتَلَبِّبِ فِي كَفِّه جَشْءٌ أَجَـــشُ وَأَقْطُعُ
فَرَمَى فَأَنْفَذَ فِي نَحُوصِ عَائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وَ رِيشُــهُ مُتَصَمِّعُ[1]

فلا جدوى من الفرار من المصير، فقد قُدِّر ذلك من صانع الأقدار السهم (سهم الموت) لا يخطئ هدفه، و الفكرة ذاتها تتكرر في مشهد الثور الوحشي الذي قضى ليله فزعا و في الصباح تلاحقه الكلاب الضارية، وينتصر عليها ليرسم له القدر مرة أخرى النهاية ذاتها (الموت في قلب الحياة) بسهم لا يخطئ الهدف كذلك، و ليعزّز الشاعر فكرته يضيف مشهدا ثالثا لفارسين يقتتلان، وبذلك تخالسا نفسيهما، فالقوة ضعف أمام الموت ولا انتصار إلا للموت، وبذلك فعينيته ليست مرثية أبنائه فحسب وإنما هي مرثية الإنسان العاجز أمام قدر الموت حتى و إن تسلح بكل أسباب القوة و الحياة .

لنعد الآن إلى صانع الأقدار في فكر أبي ذؤيب فإذا استرجعنا معتقدات العرب في الجاهلية في مجال القدر وجدناهم يستقسمون بالأزلام التي توضع في القداح، و قد جعل أبو ذؤيب الأتنَ قدحًا في ربابة فهُنَّ سهامُ القدَر، و الفحلُ صانعُه ، يرسل السهام و يصدع بالحكم ويخبر عما سيحدث و هو جالس (وقد جعله عيوقا*) بمقعد رابي الضرباء**، ففي هذا المشهد التصويري تكتشف فكرة اعتقاد أسطوري مفادها أن الأقدار الأرضية يخطط لها في السماء و في وقت السّحر، فربط بين القدر و الزمان و المكان ليبين أن أقدار الإنسان مرسومة في الزمان و المكان و صانعها هو العيّوق من فوق النجوم، على أن الأقدار التي صورها أبو ذؤيب متعلقة بالفناء و كأنه يجمع بين ثنائية أخرى وهي العيوق / الفناء و العيوق في اعتقاد العرب قديما « عاقّ الدبران*** عندما ساق للثريا مهرا ».[2]

فإذا كانت صفة العقوق ملازمة له فهو المتحكم في أقدار الإنسان غير المحببة، حيث يقول أبو ذؤيب:

---

[1] المصدر السابق، ص ص 154، 155، 156.

[2] حسين الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1998م، ص: 27.

*العيوق: نجم أحمر مضيئ في طرف المجرة الأيمن ، يتلو الثريا لا يتقدمها ولا يطلع قبل الجوزاء .

**الضرباء: الذين يضربون بالقداح .

***الدبران: نجم بين الثريا والجوزاء.

فَوَرَدْنَ و العَيُّوقُ مَقْعَد رَابِئ الـ ضَرْبَـــاء فَوْقَ النّظم لا يَتَتَلَّعُ[1]

المطلب 3: العدمية والفناء

1.3 الهامة والصدى:

ترددت أسطورة الهامة والصّدى في الشعر الجاهلي كثيرا، إذ زعم العرب قديما أن الميت بعد دفنه – إذا لم يؤخذ بثأره– يخرج طائر من رأسه يقال له الهامة يطلب سقياه ولا يتوقف عن طلبه إلا بعد أن يستجاب له.

و البعض الآخر لم يجعله طائرا بل هي روح الميت تطلب الأخذ بالثأر ، وهي عطشى لدم الانتقام فسميت بالصدى* كما زعموا أن هذه الروح تظل على قبره وتراقب الأحياء و تؤنس الميت، يقول أبو ذؤيب في رثاء نشيبة:

فَإِن تُمْس فِي رَمْسٍ بِرَهْوَةِ ثَاوِيَا أَنِيسُكَ أَصْدَاءُ القُبُورِ تَصِيحُ[2]

فهو يصرّح بصوت صياح من صدى القبر يؤنس ابن عمه، و لا تفسير لذلك إلا بهذا الشكل، و إن كان غير ذلك فما علاقة الصّياح بالميت في قبره؟

كما أشار أبو ذؤيب الى الهامة في قوله:

وَ مَا أَنْفُسُ الفِتْيَانِ إلاَّ قَرَائِنُ تَبِينُ وَيَبْقَى هَامُـــــهَا وَقُبُورُهَا[3]

مقرا ببقاء الهامة وتعلقها بالقبر.

و كما اعتقد العرب بأن القتيل إذا أخذ بثأره أضاء قبره، وإن أهدر دمه أو قبلت ديته بقي قبره مظلما، و قبول الدية أسطورة أخرى متفرعة عن أسطورة الهامة و الصدى تعرف بالعقيقة أو سهم التعقية.

فإذا تأملنا هذه الأسطورة وجدناها تشير إلى حياة الأرواح بعد الموت الجسدي للإنسان و هذا الاعتقاد وارد، فاللفظتان (الهامة والصّدى) تعتبران « مركز إشعاع لأنماط سلوكية صادرة عن نماذج بشرية متنوعة ».[4]

---

[1] ديوان أبي ذؤيب هذلي، تح: انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ص: 153

[2] المصدر نفسه، ص72 .

[3] المصدر نفسه، ص126.

[4] عادل جاسم البياتي، دراسات في الأدب الجاهلي(مباحث تراثية ونصوص دينية وتراجم)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ، 1986م، ج2، ص10.

و تكرارهما مظهر تجلّ لأسطورة ترددت في فكر الإنسان الأول أو البدائي تتمثل في الاعتقاد ببقاء الروح وديمومتها بعد الموت، ومراقبتها الأحياء واتصالها بالجثمان، وتأرجحها بين السماء والأرض و مطالبتها بالسّقيا و الأخذ بثار القتيل، و هذا ما يفسر وجود طقس آخر يتمثل في عقر الإبل على القبور و نضح جوانبها بالدماء.[1]

و إذا كان عالم ما بعد الموت «غير محسوس بالقياس إليه (يقصد الإنسان الجاهلي) و لهذا لم يتصوره كتصور غيره من الأمم الأخرى، بل هو لم يتعب نفسه بالتفكير فيه».[2]

لذلك أراد الإنسان الأول تجسيده من خلال طقوس يقوم بها كنوع من تقريب المجرد المعنوي إلى المادي الملموس ليتحول هذا العالم الغيبي إلى أشياء ملموسة كصياح الهامة (اسقوني، اسقوني) و عقر الإبل على القبور.

و تكون أحيانا السُّقيا بسكب الخمر إرضاء لروح الميت، فتقديم المفضّل منها دليل على الكرم وإكرام الإنسان في حياته و بعد موته. و قد اعتقدوا كذلك بأنّ مستقرّ الروح هو العالم السفلي، و لهذا عبروا عن القبر بالبئر، و هذا الاعتقاد وارد في شعر أبي ذؤيب إذ يقول:

وَ قَدْ أَرْسَلُوا فُرّاطهـــــم فَتَأَثَّلُوا قَلِيبًا سَفَـــــاهًا كالإِمَاءِ القَوَاعِدِ

فَكُنْتُ ذَنُوبَ البِئْرِ لِمَا تَبَسَّلَتْ وسُرْبِلْتُ أَكْفَانِي ووُسِّدْتُ سَاعِدِي[3]

و من عاداتهم كذلك تسنيم القبور، و قد شبه أبوذؤيب في البيتين السابقين القبر بالقليب (البئر) و قد وضع عليه التراب الذي بدا له كالإماء القواعد.

و ما نتوصل إليه في الأخير ثبوت الاعتقاد بحياة الروح بعد الموت وبقائها هامة تصيح و تطلب السقيا، و إكرام الميت بعقر الإبل على قبره، و نضحه بالدماء، و تسنيم القبر، و هي كما نرى أساطير عقائدية مارسها الإنسان الأول كنمط أعلى أو أوّلي ثم تتعاقب ممارسته فيما يعرف بالأنماط الأولية أو البدائية.

---

[1] ينظر: حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998م، ص69.

[2] جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات جامعة بغداد، ط2، 1993م، ج1، ص287.

[3] ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح:انطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص: 94-95.

2.3 الموت / الفناء:

نظر الجاهليون إلى الموت نظرة العاجز عن فك لغزه وسبر أغواره، ربما لافتقارهم إلى دين صحيح يرسم لهم معالم الحياة وما بعدها، وبما أن العاطفة لها سطوتها على الإنسان و حب البقاء يتجاذب نفسه، فتشكل لديه الصراع بين الفناء والحياة، والشاعر الجاهلي عاطفيّ يجنح نحو الوجدان أكثر مما يميل إلى العقلانية، فتجسد هذا الصراع في مرثياته، و اشتهر العديد من شعراء الرثاء الذين بكوا موتاهم و خلدوهم كالمهلهل و الخنساء وغيرهما.

و أبو ذؤيب ترك بصمة بعينيته المشهورة في رثاء أبنائه، وكانت له نظرة خاصة للموت أو الفناء.

ففشله في المحافظة على حياة أبنائه و أعز أصدقائه نشيبة و غيرهم جعله يكفر بمعتقدات هذيل و يكذب توقعاتها و كُهّانها و طرّاق الحصى، فيقول:

يَقُولُونَ لِي لَو كَانَ بالرَّملِ لم يَمُتْ نُشَيْبَةُ وَ الطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُهَا[1]

هذا الفشل أدّى به إلى الاستسلام للموت و الاعتراف بجبروته، فيقول:

فَتِلْكَ خُطُوبٌ قد تَمَلت شَبَـــابَنَا قَدِيمَا فَتُبْلِينَا المَنُونُ وَمَـــا نُبْلِي

وَ تُبْلِي الأُلَى يَسْتَلَئِمُونَ على الأُلى تَرَاهُنَّ يَوْم الرَّوْعِ كالحِدَإِ القُبْـــلِ

مَنَايَا يُقَرِّبْنَ الحُتُوفَ لِأَهْلِـــهَـــا قَدِيمًا وَيستَمْتِعْنَ بِالأَنَسِ الجِبْـــلِ[2]

في الأبيات نظرة غريبة للموت إذ يجعله يستمتع بأخذ أرواح الشباب ويتمكن من هذا الإنسان العاجز أمامه، وكأنه يقدس هذا الأمر لغرابته تلك.

ويؤكد في موضع آخر أن أحب شيء للمنايا هم الرجال وكأن الموت قوي لا يأخذ إلا قويا مثله، فيقول:

فَإِنَّ الرِجَالَ إِلَى الحَادِثَـــا تِ فَاسْتَيْقِنَنْ أَحَـــبُّ الجَزَرْ

أَبَعْدَ ابنِ عُجْرَة لَيْثِ الرجا لِ أَمْسَى كَأَن لَمْ يَكُن ذَا نَفَرْ

وَ هُمَ سَبْعَةٌ كَعَوَالِي الرِّمَا حِ بِيضُ الوُجُوهِ لِطَافُ الأُزُرْ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 187.

[2] المصدر نفسه، ص 192-193.

[3] المصدر نفسه، ص ص102-103.

و الموت قسمة يحظى بها صاحبها، و هي تقسم هذه الحظوظ بأسهم الفناء، أسهم لا يملكها غيره، فيقول:

فَأَبَدَّهُن حُتُوفَهُم فَهَـارِبٌ بِدِمَائِه أَو بَارِكٌ مُتَجَعْجِعُ[1]

و كأن بأبي ذؤيب يقدس الموت و يجعله إلها يقسم الأرزاق على عباده، تذعن له كلّ الرقاب في خضوع و رهبة و خشوع .

3.3 الحرب/ الحياة:

سادت الحروب و النزاعات بين القبائل في الجاهلية، و سمّوها أياما، و اشتهرت بعض الوقائع كحرب البسوس و حرب داحس و الغبراء و نُسجت حولها الكثير من الخرافات و الأساطير، و إن كانت أحداثا تاريخية فقد أضفى إليها خيال الإنسان ما جعلها تدخل عالم الأسطورة، فرووا شجاعة أبطالها و دفاعهم عن قبائلهم و مدحوا البطل المقدام، و شب أطفالهم على قعقعة السلاح، و فضلوا الموت تحت ظلال السيوف و هجوا بالموت على الفراش و سمّوه حتف الأنوف.

و لم تشُذْ قبيلة هذيل عن هذه المبادئ في الحياة السياسية – إن أمكننا ذلك – فقد حفِل ديوانُهم بقصص أبطالهم و روايات غاراتهم و دفاعهم عن القبيلة و الذود عن حماها، و كثر رثاء الأبطال في شعرهم و عبروا عن فجائعهم في شجعانهم الذين صاروا مضرب الأمثال.

و قد أثقل الفقد أبا ذؤيب، و ترك في نفسه جروحا لا تندمل، و لكن اعتداده بنفسه وتعظّم الأنا فيها جعله ينظر إلى الموت/الحرب نظرة مختلفة، فالحرب ليست فناءً و لا دمارا و إنما هي حياة واستمرار، يقول في ذلك:

على أنّ الفتى الخُثَمِي سلّى بنصلِ السَّيفِ غَيبةَ منْ يغيبُ

و قالَ تعلَّموا أنْ لا صَـريخَ فأسمعَـــه و لا منجًى قريبُ[2]

فهو يرثي "حبيبا" الذي سقط صريعا بعد أن أشفى صدور قومه من الغيظ، و هو المستجيب للصّارخ أنّى يدعوه، و بذلك فما الحرب إلّا رمزٌ لاستمرار الحياة؛ حياةِ الأرواح و حياةِ القلوب، حتّى وحيد أمّه الذي وردت قصّته في فائية أبي ذؤيب يستمتع بشفاء نفسه بعدما قتل عدوّه، و هو في سكرات الموت، إذ يقول أبو ذؤيب على لسانه:

---

[1] المصدر السابق، ص158.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

فقالَ بعهدِه في القــومِ إنِّي شَفَيْتُ النّفسَ لو يُشفَى اللَّهيفُ[1]

فشفاء النّفس حياة الرّوح، و طعن العدوّ قطرة حياة حتّى و إن كانت على مشارف الموت. و الحرب حماية للقبيلة وتغطية ظهرها، و إن فُقد الأبطال فَقدتِ القبيلة حاميها وصار ظهرها عاريا للأعداء، يقول أبو ذؤيب راثيا أحدهم:

لما ذكرتُ أخا العِمْقَى تأوَّبَني همِّي وأفردَ ظهري الأغْلَبُ الشيحُ[2]

فتحسُّرُ الشاعر بادٍ في همّه بعد أن ذهب من كان يحمي ظهره ويكفيه أعداءه و تتعاظم أعداد الحُماة فيبلغون ألفا و هذه الكثرة ما هي إلا تعزيز الحماية و دعم القبيلة و الحفاظ على حياتها واستمراريتها و تواصل نسلها، يقول:

كأنِّي خِلافَ الصَّارِخِ الألفَ واحدٌ بأجرَعَ لمْ يَغْضَبْ لديه نصيرُ[3]

فالشاعر صار وحيدا بعد هلاك أنصاره، و بعد أن كان يغضب له ألف واحدٍ لم يتبق له نصير، فحياة الشاعر وحياة قبيلته تحميها الحرب التي تقضي على أسباب فنائهم وانقضائهم.

و الاستماتة في الحماية غيرُ محدودة لا بزمان و لا بمكان فالبطل حامي القبيلة لا يغادر ساحة الوغى إلا بعد أن يتأكد من مغادرة الغزاة، يقول في ذلك أبو ذؤيب :

يَريعُ الغزاة وما إن يــــــزا لُ مُضْطَمِرًا طُـــــرّتاهُ طَليحَا[4]

فالبطل يقيم في الغزو لا يغادره و لا يقوى الأعداء على ما يقوى عليه.

و خير ما كان يمدح به أبو ذؤيب مرثيّيه الصبر عند المجالدة، و السرعة في الحرب ؛ سرعة الطعن، و سرعة الفرار، يقول في رثاء ابن عنبس:

و ذلك مشْبُوحُ الذِّراعيْنِ خَلْجَمٌ خَشُوفٌ إذا ما الحربُ طالَ مِرارُها[5]

---

[1] المصدر السابق، ص 180.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

[4] المصدر نفسه، ص 60.

[5] المصدر نفسه، ص 119.

و يمدح بطلا آخر بالصفة ذاتها، فيقول :

لَعَمْرُكَ ما وَنَى ابنُ أبي قُييسٍ و ما خَامَ القتالُ و ما أضَاعَا
رمَى بظُباتِهـــا حتّى إذا مَا أتـــــاهُ قِرنُهُ بـــذلَ المِصاعَا[1]

أو كقوله :

بضَربٍ يفُضُّ البيض شِدّةُ وقعهِ و طعنٍ كركضِ الخيلِ تُقْلَى مِهارُها[2]

و قد يبالغ أبوذؤيب في وصف الجروح التي لا تُعالَجُ بسبب تدفّق الدّماء و اندفاعها بقوّة تزيل الحصى عن طريقها، فيقول :

و طعنةِ خَلْسٍ قـــد طعنْتَ مُرِشَّةٍ كعطِّ الرِّداء لا يُشَـكُّ طَـوارُها
مُسَحْسِحَةٍ تَنْفِي الحَصَى عنْ طريقِها يُطيّرُ أحشـاءَ الرّعيبِ انثرارُها[3]

فالدّم يتدفّقُ من الجرح و يترك شقّا لا يلتئم، و هو يسُحُّ و ينصبُّ انصبابا.

كما اعتزَّ أبو ذؤيب بصدق الأبطال في الحرب،فها هو ينسب هذه الصفة لنُشيبة، فيقول :

أخٌ لك مأمون السجِيّات خِضرمٌ إذا صَفَقتْهُ في الحروبِ الصّوافقُ
نُشيبةُ لم تُوجدْ له الدّهرَ سقطةٌ يبوحُ بها في ساحةِ الدّارِ ناطـــقُ
نماهُ من الحيّين سعدٍ ومـازنٍ لُيوثٌ غداةَ البأسِ بيضٌ مَصَادِقُ[4]

و إذا انتقلنا إلى الحديث عن أسلحة الحرب، فتوظيفها في شعر أبي ذؤيب يحمل دلالات رامزة سواء كانت أسلحة مادية أو معنوية تتمثل في سلوكات فطرية يقوم بها المحارب؛ فالمَراقبُ مكان ترصّد حركات الأعداء و التربصّ بهم، واغتنام الفرصة المناسبة للهجوم، وقد سبق و أن أشرنا إلى المرقبة في حديثنا عن رمزية الجبل في شعر أبي ذؤيب واعتمادهم على العدو رجالا لوعورة شعاب السّراة، أما الأسلحة المادية كالسيوف والرماح والسهام فقد كانت محلّ تقديس وإجلال، و مصدر عزّة وفخارٍ، فهي العدة والعماد في الغزو والأمن.

فالسيف يرمز للقوة بظُبّته أو شفرتيه، يقول أبو ذؤيب:

---

[1] المصدر السابق، ص 137.
[2] المصدر نفسه، ص 119.
[3] المصدر نفسه، ص 120.
[4] المصدر نفسه، ص 183.

رمى بظُباتها حتّى إذا ما أتاهُ قِرْنُهُ بذلَ المصاعَـــــا
بـمطّرِدٍ تخالُ الأثْرَ فيــه مُـدبَّ غُرانقٍ خاضتْ نِقاعَا
إذا مسَّ الضّريبةَ شفرتاهُ كفاكَ من الضّريبة ما استطاعَا[1]

و هو ينفذ ما استطاع، و أي جزء فيه يحقق الهدف، و هو قاطع للهامات، و قوته تعلو قوة الرجال، يقول أبو ذؤيب :

ضَروبٌ لهاماتِ الرجالِ بسيفه إذا أُعْجِمَتْ وسط الشُّؤُون شفارُها[2]

أما الأسنّة و الرماح فترمز إلى علوّ الشّأن والسموّ والصّدارة ، يقول أبو ذؤيب في رثاء رفاق ابن عُجرة مُعليًا من شأنهم بين قومهم، جاعلا إيّاهم في صدارة القوم :

و هم سبعةٌ كعوالي الرّمـــا حِ بيضُ الوجوه لطافُ الأُزرْ[3]

و غالبا ما يصفُ أبو ذؤيب رأس الرمح لأنّه العنصر القاتل، و يشبّه به أبطاله ، فيقول :

أَقبَّا الكَشوحِ أبيضان كلاهما كعالية الخَطِّيِّ واري الأزاندِ[4]

كما يرمز الرّمح للصّلابة و الشدّة ، يقول أبوذؤيب :

و إنّ غُلاما نيلَ في عهدِ كاهلٍ لَطِرْفٌ كنصْلِ المشرفيِّ صــريحُ[5]

و في المقابل تحمل السّهامُ دلالات نفسية كالخوف والقلق والاضطراب، يقول أبو ذؤيب :

فحطّ عليها والضُّلوع كأنّهــا من الخوف أمثالُ السّهامِ النّواصلِ[6]

فقد جعل الخوف كسهام نُصلتْ منها قُطُبُها، ما جعلها مضطربة كاضطراب ضلوع المشتار.

و السهم في شعر أبي ذؤيب لا يخطيء هدفه، و هو سهم الموت و سهم القدر و سهم الحياة و المستقبل، يقول:

فرمى فأنفذ من نَحُوصٍ عائطٍ سهما فخرَّ و ريشهُ متصمّعُ[7]

---

[1] المصدر السابق، ص 137.
[2] المصدر نفسه، ص 119.
[3] المصدر نفسه، ص103.
[4] المصدر نفسه، ص 91.
[5] المصدر نفسه، ص 70.
[6] المصدر نفسه، ص 204.
[7] المصدر نفسه، ص 156.

و الملاحظ في شعر أبي ذؤيب قلة حديثه عن التّروس و الدّروع، و هي أسلحة حماية ووقاية، و ذلك لسرعة عدو الهذليين من جهة، و صعوبة تحمّل الدروع بسبب شدة الحرارة من جهة أخرى، يقول أبوذؤيب في عينيته :

و الدّهر لا يبقى على حدثانه مستشعرٌ حَلَقَ الحديدِ مقنّـعُ
حمِيتْ عليه الدِّرعُ حتّى وجهُهُ من حرِّها يوم الكريهة أسفعُ
تعدو به خَوْصَاءُ يفصمُ جرْيُهَا حلقَ الرِّحالةِ فهْيَ رِخْوُ تَمْزَعُ[1]

فالمحارب لا يحتاج إلى حماية درعٍ، يستغني عنها معتمدا على قوّته و سرعة ركضه.

و كخلاصة لكلّ ما سبق، الحربُ سبيل لضمان العيش لدى الهذليين، و وسيلة مواجهة الصعاب و قساوة الحياة، و لم تكن الحرب من أجل الحرب غالبا، و إنما هي فخرٌ وانتصارٌ و حياة كريمة وصدارة بين الأقوام و شفاءٌ للنّفوس و حمايةٌ للأفراد و القبيلة و أسلحتها رموز السيادة و السّؤدد.

[1] المصدر السابق، ص 166.

الخاتمة

الخـــــاتمة:

يرتبط المنهجان النفسي والأسطوري ارتباطا وثيقا قائما على نظرية الذاكرة الجماعية التي نادى بها **كارل يونغ Carl Jung** و التي تطورت عن اللاّوعي الفردي لدى **فرويدFreud**، و قد أثبتا نجاعتهما في دراسة شعر أبي ذؤيب لخصوصية الشاعر النفسية و تفرد الهذليين و تميزهم عن بقية القبائل العربية اجتماعيا، و قد توصلنا من خلال بحثنا إلى النتائج الآتية:

- طغيان تعالي الأنا عند أبي ذؤيب نابع من المؤثرات الخارجية وذلك باستجلاء ظاهرة الاعتداد النفسي عنده والاعتداد بالجماعة أيضا تصويرا للتسامي المنعكس عليه من خلال تأثير البيئة.
- ترجمة الفقد في الرثاء عند أبي ذؤيب حيلة لا شعورية اتخذتها أناه للهروب من الواقع و تفسير عبثية القدر و النظرة الفلسفية للحياة و الموت.
- إن التعويض عند أبي ذؤيب بسبب كثرة الفقد جعلته يلجأ إلى المرأة، ولما أدرك عدم جدوى هذا التعويض نحا منحى عبثيا في حياته قائما على أنّ قدر الموت يتربص بالإنسان عندما يملك أسباب الحياة.
- استجلاء التصور النفسي عند الشاعر للمرأة كامن في إعلاء صورة المحبوبة المرغوبة و المتمنعة إلى حدّ التقديس والتأليه.
- تطهير الانفعالات الشعورية آلية وظفها الشاعر دون وعي منه للخلاص من الصراع النفسي المتأصل في ذاته، وذلك بتوحد خاصية الخصوبة والنماء والاستمرارية في رمزية المرأة و المطر والتي تعتبر أنماطا عليا ناتجة عن صور بدائية.
- يكشف تعظيم الأنا الجمعي في شعر أبي ذؤيب الهذلي من خلال تجسدها في النظرة الفلسفية للموت و الحفاظ على البقاء، فكثرة حروب الهذليين حماية لأنفسهم و ضمان لاستمرارية الحياة.
- يكشف الاستقراء للنص الشعري الكامل لأبي ذؤيب الهذلي تمظهر التوافق النفسي بين الركون إلى الحالة الانفعالية وبين العودة إلى حالة الامتصاص الفعلية للحدث النفسي مما يعطي للظاهرة بعدا رمزياً يوحي باستسلام الشاعر لسهم القدر مع الاعتراف بقوته و جبروته.

الخـــــــاتمة:

- انعكست الميكانيزما الدفاعية عند الشاعر في اعتداده بنفسه و تصويره لصورة الحب المكتملة لديه من خلال مثول هذه الصفة في نفسه، و هذا يحيل إلى رموز مبطنة تقدّس المرأة وتقرّ بألوهيتها، وهي رموز ناتجة عن رواسب نفسية متجذّرة في الضمير الجمعي للإنسان العربي في فترة بدائية من حياته.
- بروز الصراع الذاتي بين الأنا و الهـــو عند أبي ذؤيب من خلال انعكاس التناقض الوجداني بين الرغبة في استمرار الوجود التي بدت في كثرة سرده لآلامه قصد التفريغ و الخلاص، وبين الرغبة في الركون إلى العدمية و جرّ النفس إلى الفناء وتقرير المصير المفاجئ كنوع من الحنين المضمر إلى الخلود والاستمرار.
- تجسدت صورة الاتزان النفسي في شعر أبي ذؤيب الهذلي من خلال تأويل الظاهرة السيكولوجية التي اتخذت العدول في مبدأ الواقع وسيلة للتكيف مع الأحداث و حسن التعامل معه.

و من كلّ هذه الاستقراءات لشعر أبي ذؤيب الهذلي في استنطاق النص، و الكشف عن عوالمه النفسية و الأسطورية، إلّا أنّه لم نتوصّل إلى كلّ خباياه الكامنة التي تستدعي قراءات أخرى أكثر تعمّقا واستيفاءً .

تمّ بحمد الله و عونه

الملحق

الملحق الاصطلاحي:

المصطلح:	الترجمة:
الأنا	Ego
الأنا الأعلى	Superego
تداعي حر	Free association
تداعي الألفاظ	Word association
تداعي	Association
تداعي مقيد	Controlled association
تفريغ	Discharge
نكوص	Regression
مبدأ الواقع	Reality principle
نظارية	Scopophilla
تمديد الأبعاد وحل مدلولات الحلم	Amplification
القناع والشخص	Persons
صور متكافئة	Form reliability
إدراك حسي	Perception
إسقاط	Propection
انعكاس	Reflasc
انفعال	Emotion
انفصال	Detachment
التحليل النفسي	Psychoanalysis
تحول	Converion
تخييل	Phantay
تدرج	Hierarchy
ترابط	Association
تسامي	Sublimation

Compromise	تسوية
Reinforcement	تعزيز
Compensation	تعويض
Interpretation	تفسير
Objectivization	تموضع
Ambivalence	تناقض وجداني
Abreaction	تنفيس
Identification	توحد
Emotional stability	ثبات انفعالي
Emotional state	حالة انفعالية
Drive	حافز
Determinism	حتمية
Dynamic	دينامي
Moral	روح معنوية
Consciousness	شعور(وعي)
Nihilism	عدمية
Aggression	عدوان
Odipus complex	عقدة أوديب
Inferiority	عقدة النقص
Analitic (analytical) psychology	علم النفس التحليلي
Destructive instinct	غريزة التدمير
Life instinct	غريزة الحياة
Repression	كبت
Unconsious	لاشعور
Libido	ليبيدو

Pleasure principle	مبدأ اللذة
Emotional maturity	نضج انفعالي
Mythology	الأسطورة
Anthroplogy	الأنثروبولوجيا
Collective unconscious	اللاشعور الجمعي
Top models	النماذج العليا
Archetypes	النماذج البدائية
The rituels	الطقوس
Mythology	الميثولوجيا
Doctrinal rites	الشعائر العقائدية
Totemism	الطوطمية
Supreme styles	الأنماط العليا
Icons	الرموز
Flescibility	المطاوعة
Transfiguration	التجلي
Irradiation	الإشعاع
Meta	الميثا
Anima	الأنيما
Animus	الأنيموس
Mythological criticism	النقد الأسطوري
Displasment	الانزياح
Typology	التيبولوجيا
Apocalypse –the revelation	أبوكاليبس (رؤيا)

الملخص

ملخــص

كشفت الدراسات النقدية عن نجاعة المنهجين النفسي و الأسطوري في مقاربة النصوص، غير أن الدراسة فيهما ظلت متسمة بالانتقائية و محاولة تطبيق النظريات تطبيقا مسبقا.

لما كان الشعر الجاهلي في فترته الشفهية متميزا بالكثير من النصوص الصالحة لأن تستجلى منها الملامح النفسية و الأسطورية، و الذي ارتأينا البحث فيه من خلال تطبيق آليات المنهجين على شعر أبي ذؤيب كاملا باعتباره مدونة غنية بالدلالات النفسية و الظواهر الأسطورية، توصلنا إلى تأثير البيئة في نفسية الشاعر و التي انعكست في شعره في ذلك التسامي الذي يكشف عن اللاشعور المضمر داخل النص، و رجوع الشاعر إلى حالته الأصلية من خلال تفعيل خاصية النكوص، و من جهة أخرى، الامتصاص الماثل في أناه و نظرتها السوداوية للواقع المستجلي في كثرة الرثاء الذي يعبر عن معاناته المتكررة بسبب الفقد، و ما يشيع في شعره من ظواهر أسطورية كتقديس الأسلاف و تعداد مناقب الأبطال و تأليه المرأة، وتناول الظواهر الطبيعية تناولا رمزيا للخصوبة و النماء، و تأثير البيئة في الفحولة الجمعية، و الاعتداد بالذات و اللاشعور الجمعي.

الكلمات المفتاحية: المنهج النفسي، الشعور، اللاشعور، الأنا، أبو ذؤيب، المنهج الأسطوري، الميتولوجيا، الأنماط العليا، اللاشعور الجمعي.

Abstract

Critical studies revealed the efficacy of the psychological and mythological approaches in approaching texts, but the study in them remained selective and tried to apply theories in advance.

And since the prehistoric poetry in its oral period was distinguished by many valid texts because psychological and mythological features can be revealed from them, which we decided to research through applying the mechanisms of the two approaches to the poetry of Abu Duaib in its entirety as a blog rich in psychological connotations and mythical phenomena, we reached the impact of the environment in The poet's psychology, which was reflected in his poetry in that transcendence that reveals the implicit unconsciousness within the text, and the poet's return to his original state by activating the feature of regression, on the other hand, the absorption present in her ego and her melancholy view of reality manifested in the abundance of lamentations that expresses his repeated suffering due to loss, And what is common in his poetry of mythological phenomena such as the sanctification of ancestors, the enumeration of the virtues of heroes, the deification of women, and the symbolic handling of natural phenomena of fertility and growth, and the effect of the environment on collective virility, self-esteem and the collective ego.

Key words: Psychological method, feeling, subconscious, Ego, Abu Duaib, Legendary method, Mythology, Supreme styles, Collective unconscious.

قائمة المصادر

و المراجع

- **القرآن الكريم.**

- **قائمة المصادر والمراجع:**

❖ أولا : **المصـــــادر:**

1. السُّكري أبو سعيد: شرح أشعار الهذليين، تح: عبد الستار أحمد فراج، د.ط، د.ت.
2. ديوان أبي ذؤيب الهذلي: تح: أنطونيس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م.
3. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس.
4. ابن منظور: لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999م، ج15.
5. محمد مصطفى زيدان: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق، السعودية ط1، 1979م.
6. فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية بيروت، ط1، د.ت.

❖ ثانيا : **الـــمراجـــــع:**

1. إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1982م.
2. ابن الأثير: أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2012م.
3. / : الكامل في التاريخ، تح: أبو الفداء عبدالله القاضي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1987م، المجلد الثاني.
4. ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، تح: عادل أحمد عبدالموجود و علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ج7.
5. أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتب القاهرة د.ط.
6. / : الأساطير، دار الكتب العربي، القاهرة، د.ط، 1967م.
7. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، دار عمان، عمان، ط1، 1987م.
8. جاك لاكان: إغواء التحليل النفسي، تر:عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1999م.

9. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات جامعة بغداد، ط2 1993م، ج1.

10. جوزيف كاميل: قوة الأسطورة، تر:حسن صقر و ميساء صقر، دار الكلمة، دمشق ط1، 1999م.

11. حامد عبد القادر: العلاج النفساني قديما و حديثا، دار إحياء الكتب العربية، د.ط 1947م.

12. حنا عبود: النظرية الأدبية و النقد الأسطوري، إتحاد الكتّاب العرب، 1999م.

13. حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، د.ط، 1998م.

14. خير الدين الزركلي: الأعلام(قاموس تراجم)، دار العلم للملايين، بيروت، ج2.

15. الزوزني: المعلقات السبع مع الحواشي المفيدة، تح: محمد خير أبو الوفا، تص: مصطفى قصاص، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2011م.

16. كارل غوستاف يونغ: علم النفس التحليلي، تر: نهاد خياطة، دار الحوار، سوريا، ط2، 1997م.

17. كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1، 2008م.

18. لوك بنوا: إشارات ورموز وأساطير، تر: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة بيروت،ط1، 2001م.

19. مارسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991م.

20. محمد أحمد بريري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية (دراسة في شعر الهذليين)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1995م.

21. محمد مجيب المصري: الأسطورة بين العرب والفرس والترك، (دراسة مقارنة)، الدار الثقافية للنشر،د.ط.

22. محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، د.ط، 1944م.

23. محمد الصادق سالم الحازمي: أثر الثقافة في بناء القصيدة الجاهلية، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، ط1، 2008م.

24. محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر دمشق، ط1، 1999م.

25. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، بيروت ط1، 1994م.

26. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا الجاهلي، دار الأندلس بيروت، د.ط.

27. نورة الشملان: أبي ذؤيب حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، الرياض، د.ط 1980م.

28. نور ثروب فراي: الماهية والخرافة (دراسات في الميثولوجيا الشعرية)، تر: هيفاء هاشم منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993م.

29. / : تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية عمان الأردن، 1991م.

30. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2002م.

31. عادل جاسم البياتي: دراسات في الأدب الجاهلي (مباحث تراثية ونصوص دينية وتراجم)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1986م، ج2.

32. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، عمان، د.ط.

33. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، مصر.

34. عمر بن عبد العزيز السيف: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2009م.

35. فاروق خور شيد: أديب الأسطورة عند العرب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م.

36. فراس السواح: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية)، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001م.

37. / : لغز عشتار(الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 1985م.

38. سارة كوفمان: طفولة الفن، تر: وجيد أسعد، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، 1989م.

39. سمير الديون: الثنائيات الضدية(بحث في المصطلح ودلالاته)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ط1، 2017م.
40. سيد القمني: الأسطورة والتراث، مؤسسة هنداوي، 1999م.
41. سيغموند فرويد: الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.
42. / : تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان ومصطفى زيو، دار المعارف القاهرة، د.ط.
43. / : الأنا و الهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط4 1982م.
44. / : الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط1، 1978م.
45. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2001م.
46. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، د.ط، 2009م.
47. ويلبر سكوت: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تر: عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشد، العراق، د.ط، 1981م.
48. جمعية التجديد الثقافية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، دمشق، ط1، 2009م.
49. الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1973م.
50. محمد عيسى: القراءة النفسية للنص الأدبي، العدد(1+2) 2003م، قسم اللغة العربية كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة دمشق، المجلد 19.
51. مشري آمال: الإحالة وأثرها في دلالة النص وتماسكه "عيون البصائر" أنموذجا العدد 36، 2018م، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر.
52. على عماري: البلاغة وعلم النفس، مجلة الرسالة، العدد 682، 1946م.
53. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد أفريل 1981م، المجلد1.
54. سناء شعلان: المنهج الأسطوري أداة لفك شيفرة النصوص الأدبية، دار الكشكول 2017 م .www.DarAlkashkol.com .

55. معرف رضا: تلقي النص الشعري لدى مصطفى ناصف من خلال كتابه: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد10، 2017 م.
56. د/ الأحمر الحاج: أسلوبية الاستفهام في النص الشعري الجاهلي(النص الهذلي انموذجا)، مجلة فصول الخطاب، جامعة ابن خلدون، تيارت، العدد11، سبتمبر 2015م المجلد3.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

العنـوان	الصفحة
شكـــــر و عــرفان	
مقدمـــــــــــــة	أ- ج
تـــــــــــوطئة	9
الفصل الأول: مفاهيم نقدية	
المبحث الأول: النقد النفسي-عرض وقراءة-	12
المطلب الأول: أسس النقد النفسي للنص الأدبي	12
المطلب الثاني: التلقي النفسي عند الغرب	23
المطلب الثالث: التلقي النفسي عند العرب	35
المبحث الثاني: النقد الأسطوري -عرض وقراءة-	39
المطلب الأول: الأساطير؛ الأنواع والنظريات	39
المطلب الثاني: الأسطورة في شعرنا العربي القديم	47
المطلب الثالث: التلقي الأسطوري عند الغرب والعرب	54
الفصل الثاني: الأبعاد النفسية في شعر أبي ذؤيب الهذلي	
المبحث الأول: البعد الوجداني، البوح الذاتي	67
أولا: الفقد	67
ثانيا: التعويض	74
ثالثا: الحب	76
رابعا: الاعتداد	79
خامسا: الندب	81
المبحث الثاني: البعد المادي، الانعكاس الواقعي	82
أولا: الرمزية النفسية للحيوان	82
أ – النحل، التسامي	82
ب – الثور الوحش، القوة	86
ج – الكلاب، نزعة التدمير	88

ثانيا: الرمزية النفسية للظواهر الطبيعية	90
أ – المطر، التطهير	90
ب– البرق والرعد، الأمل	92
ج – الليل والنهار، التعاقب النّفسي	93
الفصل الثالث: الأبعاد الأسطورية في شعر أبي ذؤيب الهذلي	
المبحث الأول: مظاهر أسطورية طبيعية	96
المطلب الأول: الطوطم وتقديس الأسلاف	96
المطلب الثاني: الخصوبة	100
المطلب الثالث: الفحولة الجمعية	109
المبحث الثاني: مظاهر أسطورية عقدية	115
المطلب الأول: المرأة/الإلهة	115
المطلب الثاني: التطير وعبثية القدر	117
المطلب الثالث: العدمية والفناء	122
الخاتمـــــــــة	131
ملحق اصطلاحي	134
الملخـــــــص	138
قائمة المصادر والمراجع	141
فهرس الموضوعـــــات	147