Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 80 | Issue 3 Article 16

7-1-2020

Elusive Text Reading in a Text of Alraey Alnomairy

Fatima Al-Zahraa Muhammad Fawzy
Teacher of Literature and Criticism, Faculty of Arts South Valley University

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Recommended Citation
Fawzy, Fatima Al-Zahraa Muhammad (2020) "Elusive Text Reading in a Text of Alraey Alnomairy," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 80: Iss. 3, Article 16.
DOI: 10.21608/jarts.2020.115414
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol80/iss3/16

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

النصُّ الخَــافِيةُ
قراءة في نص الراعي النميري" على الدار بالرمّانتين" (*)

د / فاطمة الزهراء محمد فوزي
مدرس الأدب والنقد كلية الآداب
جامعة جنوب الوادي

ملخص البحث:

النص نص إنساني في المقام الأول يبحث عن الحياة حياة الطلل السلام الذي رحل بسعادة الإنسان في كل مكان وزمان جرّاء ما اجتزيء رغمًا عنه من فرديته التي سُحقت بفعل سلطة الجماعة وتركت تلك الروح خاوية من شيء هنالك بعيد المدى قريب الشعور لن يُنال إلا بشقّ الأنفس، لكنها ليست كل الأنفس إنها الأنفس العالية العليّة النيّرة بما حباها الله وحدها من قدرة خارقة على سبر أغوار ذاتها التي تمثل كل الذوات في تجربة إبداعية جلية التأثير في هؤلاء الأفراد، كما كانت عميقة التأثر بهم قبل لحظة خلق النص.

لقد كانت قراءة النص التراثي وفق حداثية الرؤية التي تمثّلت هنا في منهج التحليل النفسي أمرًا حتميًا لضمان استمراريته والكشف فيه عن مضامين إنسانية عالمية تتسع باتساع الرؤية ومواءمتها لفحوى النص وعمقه، ولا شك أن النص العربي القديم مثّل نموذجًا خاصًا لرحلة الإبداع الشعري على مر العصور الإنسانية في التعبير عن إنسان ذلك العالم القديم في تلك البقعة من الأرض التي تحمل خصوصية لها أثرها الواضح في كل ما انطلق فيها من إبداع، ثم التعبير عن مشكلاته الوجودية والاجتماعية والنفسية والتي تلتقي في نقطة تلاق جلية مع ما يختلج في نفس بني جلدته في كل زمان ومكان، وهو الأمر الذي يجعل من تطبيق الرؤى النقدية الجديدة على النص القديم محاولة تحمل الكثير من الأمل في استجابة النص لمرآة نقدية دقيقة ومناسبة لطبيعته .

(*) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٠) العدد (٤) أبريل ٢٠٢٠

Abstract

The text is human text in the first place looking for life: the life of ruins and peace that departed with the happiness of man in every place and time as a result of what he has done against his will. His individuality crushed by the authority of the Community and left that spirit empty of something there which is a far-reaching but close to feeling will only get by hard effort.

These souls aren't the all souls. They are the high-bright ones, which God has given them alone a Super Power to reveal their secrets which represent all Secrets in a creative experience that is clearly influential in these individuals. This experience was also deeply influenced by these individuals before the creation of the text.

The reading of the legacy text according to the modernity of the vision which represented here in the methods of psychological analysis is imperative to ensure its Continuity and to reveal universal human Contents which expand with the breadth of vision which matches the Content and depth of the text. There is no doubt that the ancient Arabic text represented special model of the journey of the poetic creativity over the human ages in the expression of the human of that ancient world in that Spot of land that bears privacy which has a clear impact in everything there started with creativity and then expresses its existential, social and Psychological Problems. This spot meets at a clear confluence point with what mixed in the soul of his sex at every time and Place. This makes the application of new critical views on the old text an attempt to carry a lot of hope in the response of the text to critical and accurate observation of its nature.

مقدمة:

تأكيدًا على وجهة نظر فولفانج إيزر Wolfgang Iser (١) "عن النص الموازي وهو النص الذي ينبثق من تفاعل واندماج النص مع القارئ ليصبح القارئ فاعلًا ومبدعًا من جهة أخرى لنص ينتجه هو بمساعدة النص الأول حين يملأ فراغاته برؤاه الواعية"(٢)، تأكيدًا لهذه الوجهة حاولت أن يكون لي إسهام مغاير وقراءة مختلفة كقارئ لنص لا يخفى بصورته الأولى على أحد، لكنه يحمل من الخفايا ما يمكن أن يحيله إلى نص آخر تمامًا لا يمت للأول بصلة في غالب الأمر.

إذا كان الشعر هو" خلاصة المعرفة البشرية كما يقول تي إس إليوت T.S.Ellot "(٣)، وإذا كان كارل يونج يتجه نحو اجتماعية الفرد وأثرها على نفسية المبدع حين نبدأ في تفسير إبداعه؛ أي محاولة تفسيره في ضوء كل الرواسب الجماعية التي علقت بنفسية المبدع كأحد أفراد هذه الجماعة ، فقد ألفيت في شعرنا العربي نموذجًا جليًا يمكن أن نرى فيه تطبيقًا لنظرية يونج Jung النفسية وإرهاصاتها، ولا سيما أن "التحليل النفسي يهفو إلى كشف الرموز حيث لا تُرتقب، وكأن العبارات الوصفية التي تقابلنا في كثير من الشعر العربي من الممكن أن تحمل شيئًا يختلف عن الدعاوى المباشرة وغير المباشرة، ومن ثم يبدو التحليل النفساني ساخرًا من عبارة التقرير، كل شيء يمكن أن يكون رمزًا "(٤) ولمَ لا والفن هو صنعة الرمز الذي يثوّب الأشياء بغير ما نراه فيها جليًا.

والأمر هنا لا يعني تطويع النص وليّ عنقه لفكرة مسبقة، كما لا يعني أيضًا قراءة النص في ضوء حياة المبدع ونفسيته بتتبع تاريخية وجوده، لكن يعني أن النص هو المفتاح الأولى بل الأوحد أحيانًا لقراءته وأن بنى النص الدلالية والنفسية والاجتماعية واللغوية يمكن لها أن تتجلى من خلال التفتيش في النص نفسه والاتكاء عليه، وهو ما يؤكد فكرة استقلالية الإبداع لا من حيث الارتباط بحياة صاحبه فقط بل أيضًا من حيث الارتباط بنصوص وتجارب

إبداعية أخرى تنتمي لنفس البيئة الإبداعية والفكرية؛ فقد ينصهر المبدع أو الفنان مع تجربة إنسانية لم يعرفها ولم يمر بها، وربما يكون قد توصل إليها من خلال ذلك الخيال الجامح والبناء الذي يمتلكه عبر موهبته وبوعي إنساني يتعلق بمدى قدرة المبدع على قراءة المشهد الحياتي والإنساني بل الوجودي، قراءة عميقة ثم يثريه بأدوات موهبته ليخرجه لنا كمنتج يقف أمام التجربة الإنسانية في كل زمان ومكان على مسافة واحدة، لكنه يتماس مع ذاته أحيانًا لنرى أثر التجربة الذاتية التي لا يقصدها هو بقدر ما يقصد ما هو أعم وأشمل منها، وإن كان من الحتمي أن تبدو بعض ملامح تلك الذاتية عنده فإنها في غالب الأمر لا تخضع لسيطرته الكاملة ساعتئذٍ كحادٍ لتلك الموهبة المنطلقة فيما تأخذ منه وفيما تشيح بوجهها عنه؛ فهناك" العديد من المعاني التي تتزاحم على فكر المبدع تلقائيًا ودونما وعي، حينما يبدأ الكتابة فينتقي منها الأكثر تأثيرًا على نفسه ساعتئذ وفق الموقف الشعري والإنساني الذي هو بصدده لحظة انطلاق موهبته، وهو حين يفعل ذلك يفعله دون مبررات واعية لديه، لكنه طغيان الموهبة تلك التي تميزه وتؤثره على أنداده، فالمبدع حينها يضع في نصه ما يختلج به اللاوعي أكثر مما يستقر في وعيه بكثير وهو ما يجعل العمل يحمل من الدلالات التي ربما لا يعيها المؤلف نفسه بل ربما يكشفها الناقد لا هو" (٥) بآلياته وتطبيقها على عملية قراءة النص.

قد يكون العمل الفني منفصلًا عن صاحبه كما ذهب البعض، لكن الأمر يعود مرة أخرى إليه حينما يقف القارئ وحده في مواجهة النص بهيئته المادية الخالصة (اللغة والتراكيب والبنية) فإن كان العمل الفني يتجرد ويتلألأ للقارئ منفردًا لينقّب فيه عن ماهيته وإن كان البعض من البنيويين وغيرهم يذهب إلى أن المؤلف لا يكون هو حقيقة شخصيته في نصه بل يغدو شخصًا آخر، وأن النص لا علاقة له بشخصية صاحبه؛ فإن تحليل النص لابد أن يودي بنا إلى نتيجة ما من المؤكد أن لها علاقة بالمؤلف وشخصيته ولو في حدود ذلك اللاوعي الذي يكون ملهمًا له؛ فهو حين يكتب ينقب في عمق

نفسيته ويعبر عما يمكن أن يكون لديه أيضًا حتى وإن لم يتوافق هذا مع واقع حياة الشخصية الذي يُروى لنا لا سيما " أن واقع الشخصية الإنسانية يبدو غير ثابت وكثيرًا ما يتصرف الإنسان فعلًا لا يتسق مع ما نعرفه عنه من صفات أو ما نسميه سماته "(٦) فكيف لي أن اتخذ من رواية الآخرين عن حدود شخصية المبدع منطلقًا في الحكم على شخصيته الحقيقية وفي تفسير نتاجه الفني الذي هو سُلافة روحه وصدى وجهة نظره الكلية .

وأكبر الظن أن إبداع المبدع يحمل بعض بصماته الجينية، ويطوي بين طياته ومضات من هذه الشخصية حين تتلبس حالة ما كانت أو تكاد أن تكون هو بشكل أو بآخر، وهو ما لا يتعارض مطلقًا مع القول بانفصال النص عن حياة صاحبه الظاهرة والتي لا يمكن أن تكون مرآة حقيقية صارمة لذاته العميقة لا السطحية، والتي ينطلق منها الإبداع دونما شك ، هكذا " حوّل مورون Charles Mauron الدراسة النفسية إلى داخل النص بدل النظر إليه من زوايا خارجية عنه كالأحوال الشخصية أو ما إلى ذلك؛ حين تخلى عن جمع الروايات عن المبدع خارج النص لفهمه بمقتضاها، وإنما اتجه إلى بنية النص ذاته، واتكأ على اكتشاف وقائع وعلاقات فيه لم يعتنَ بها في المنهج التقليدي؛ إذ إنها تتعلق بلاوعيه وعمق نفسيته، ورأى أنها الأوْلى في الاعتداد بها لحظة مواجهة حقيقة النص (لأنها الأوثق اتصالًا بذات المبدع التي تمثل ذات النص)، بل إن كل ما هو خارج النص يمكن فقط الاستعانة به لما أبداه بطن النص، إلى جانب أن مورون اعتمد في تحليله العمل الأدبي أيضًا على مرحلة أسماها ب "تكون وتطور الأسطورة الشخصية التي ترمز إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها" "(٧) وهو ما أحاول هنا الوقوف عليه في قراءة النص.

حين يتم التأويل على هذه الشاكلة التي تنتج لنا هذه التفسيرات غير النهائية للنص؛ فإن الأمر لا يضحي تقوّلًا على الشاعر ولا افتراءً على حياته وشعره أو تثبيتًا لتلك الأحداث التي توكأت عليها في تفسير النص؛ إذ إن ما رأيت لا يعدو كونه تفتيشًا في بنية النص الدلالية نفسها وإن كنت قد وضعت

نصب عينيّ طبيعة الحياة النفسية للكاتب ساعة كتابة النص فقط دون غيرها؛ أي في تلك الحالة الخاصة من الذات التي تتلبسه ويحكيها وتحكيه في لحظة الإبداع غير العادية، ولا يعني أن ما حدث في قراءة النص وما تم كشف النقاب عنه هو صدى حقيقي لحياة الشاعر الواقعية التي يسردها التاريخ؛ فليس من واجب الشاعر أن يعبر عن حياته ويصدق فيها حين يكتب الشعر، ولا علاقة بين صدقه في الكتابة وبين حقيقة حياته الشخصية، بل لا يمكن تقييمه تاريخيًا من هذه الناحية مطلقًا؛ فالشعر" يحتال على الواقع بالخيال، ويحاول تعميق هذا الواقع بذلك الخيال؛ فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه، وربما كان الأصح أن نقول: إنما يحاول الهروب من حالة إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع، وهو أدنى منه إلى التخلص منه إلى الهروب "([٨]).

الشاعر إذن يفصح عما بداخله من رؤى إنسانية تتقاطع مع ذاتيته أو لا، فعبقريته هنا في كيفية تعبيره عن هذه ومدى قدرته وبراعته في ملاءمتها مع قالب لغوي ينبئ عن مقدرته وموهبته، سواء اتسق هذا الأمر مع ذاتية تجربته أم كان أكثر شمولية من تلك الذاتية، وسواء كان صدى دقيقًا لها ولمحدوديتها أم لا، وهو جوهر الفن.

ويكمن التمثيل الأمثل لهذا التفسير النفسي في صورة جلية في شعر بعض الشعراء كالراعي النميري([٩]) الأموي صاحب النص/القضية، الذي قدم شعره وحياته وخلجات نفسه لخدمة المجموع، فكان نصه نصًا صارخ التعبير عن تلك الرواسب النفسية التي ألقاها المجتمع في حنايا شخصيته ومن ثَم إبداعه وتبعية هذه الرواسب التي تخص مجتمعه وأعرافه، والتي وضعته أمام مسئولية الحماية والذود عن الجماعة التي هو على رأسها، ثم مجابهة أعدائها دفاعًا عن توجهاتها السياسية، ثم مرحلة أخرى من المواجهة بعد أن كادت هذه التوجهات أن تودي بها وبكيانها إلى الأبد، فتحمّل هو وتجربته الإبداعية مرّ هذا الانتماء الفردي والجماعي (الانتماء الجبري أولًا ثم الاختياري فيما بعد)

الذي كان من نتاجه أن يصل مضطرًا إلى مرتكز الذات الإنسانية عبر نصه، ويفتش كمبدع في خافيته (لا شعوره) باحثًا عن حل حقيقي وحاسم لآلام نفسه التي ضُيِّعت تماهيًا في الجماعة وتراكمت عليها آلام القروح " مما أدى بها إلى صراع مع النفس فرضته الحاجة إلى ذلك الوئام النفسي للذات التي تلح عليه إلحاحًا للتخلص من ذلك النوع من الدونية الذي يشعر به في حال استدعاء ذلك اللاشعور" (١٠) الدفين، لتكون المواجهة وينفجر الإبداع الذي يمثل اللاشعور عند فرويد بكل ما هو مكبوت من الضعف الإنساني الذي يتعين على المبدع داخل هذا الإطار إخفاؤه والتنكر له، ثم من بوح بشري كاد يقتل الرجل لولا منفذ الإبداع الذي بثّ فيه بعض معاناته كفرد وكمبدع معًا، والإبداع هنا يعد نوعًا من التنفيس النفسي غير المباشر الذي يلجأ إليه المبدع باستحضار تلك الخافية وتمثّلها في الواعية، لا سيما مع مبدع كالشاعر الأموي الذي " ظل يحس بالزمان ويتوجس منه ويقلق مما يخبئه له ولا يطمئن لما يجري فيه، كما بدا أن الإحساس بالزمان لديه إنما هو انعكاس للشعور القوي بالذات وما يعترىها من تغير، وما يحدث لها من وقائع في ظل الصراع والفتن في ذلك العصر"(١١)، والتي لا بد أنها أثّرت في الفرد بخافيته وواعيته جوهره ومخبره آنذاك وبالتالي في منتوجه أيًا كان.

وهنا تتفاقم الأزمة بين ال "أنا" وال "هم" في إطار ذلك "الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة الذي يمكن أن يكون منشأً للعبقرية، كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون ومنشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف"(١٢)، وهو هنا سوء تكيف بين الفرد والجماعة على وجه الخصوص وما يمكن أن يضفيه على نفسية الفرد إذا كان مبدعًا؛ فالموهبة هنا تعدّ مغايرَة جليّة وتفرّد يحتاجه الإنسان في خضم تلك الصراعات، ليجنّب ذاته مرارة الانسحاق الذي لا يمكن أن يرتضيه لتلك الذات العليّة/ حاملة الموهبة.

ولننظر إلى نصه (١٣):

على الـدَّارِ بالرُّمـانتَيْن تَعُـوجُ ... صُـدُورُ مَهَـارَى سَـيْرُهُنَّ وَسِـيجُ

فعُجْنَـا علـى رسْـمٍ ربيـعٍ تَجُـرُّه ... مـن الصَّـيْفِ جَشَّـاءُ الحَنِـينِ

شَـآميةٌ هَوْجَـاءُ أو قَطَرِيَّـةٌ ... بِها من هَبَاءِ الشِّعْرَيَيْنِ نَسُيجُ

تُثِيـرُ وتُبْـدي عـنْ دِيَـارٍ بِنَجْـوَةٍ ... أَضَرَّ بِهَا منْ ذِي البِطَاحِ خَلِيجُ

عَلامَتُهَـا أَعْضَـادُ نُـؤْيٍ وَمَسْـجِدٌ ... يَبَـابٌ وَمَضْـروبُ الْقَـذَالِ شَـجيجُ

وَمَـرْبَطُ أَفْـلاءِ الجِيـادِ وَمَوْقِـدٌ ... مِنَ النَّـارِ مُسْوَدُّ التُّرَابِ فَضِيجُ

أذاعَ بـأعلاهُ وأبْقَـى شَـرِيدَهُ ... ذَرَى مُجْنَحَـاتٍ بيْـنَهنَّ فُـروجُ

ثلاثٌ صَلِينَ النَّارَ شَـهرًا وأرْزَمَتْ ... علـيهنَّ رَجْـزاءُ القِيَـامِ هَـدُوجُ

كـأنَّ بِرَبْـعِ الـدَّارِ كـلَّ عَشِـيَّةٍ ... سَـلَائِبَ وُرْقًـا بيـنهنَّ خَـدِيجُ

تَبَـدَّلَتْ العُفْـرُ الهِجَـانُ وحَوْلَهَـا ... مَسَـاحِلُ عانَـاتٍ لهُـنَّ نَشِـيجُ

نَفَيْنَ حَـوَالِيَّ الجِحَاشِ وعشَّـرَتْ ... مَصَـابِيف فـي أكْفـالِهِنَّ سُـحُوجُ

تَـأوَّبُ جَنْبَـيْ مُـنْعِجٍ وَمَقِيلُهَـا ... بِحَـزْمِ قَـرَوْرَى خِلْفَـةً وَوَشِـيجُ

عَهِدْنا بها سَلْمَى وفِـي العَيْشِ ... وَسُـعْدَى بأَلْبَـابِ الرِّجـالِ خَلُـوجُ

لَيَـالِيَ سُـعْدَى لَـوْ تَـرَاءَتْ لِرَاهِـبٍ ... بِدُوْمَـةَ تَجْـرٌ عِنْـدَهُ وَحَجِـيجُ

قَـلَا دِينَـهُ واهْتَـاجَ للشَّـوْقِ إنَّهـا ... عَلَى الشَّوْقِ إِخْوانَ العَزَاءِ هَيُوجُ

وَيَـوْمَ لقِينَاهَـا بِتَـيْمَنَ هَيَّجَـتْ ... بَقَايـا الصِّـبَى إنَّ الفُـؤَادَ لَجُـوجٌ

غَـدَاةَ تَـرَاءَتْ لِابْـنِ سِتِّينَ حِجَّـةً ... سَقِيَّةُ غَيْلٍ فـي الحِجَـالِ دَمُـوجُ

إذَا مَضَـغَتْ مِسْوَاكَهَا عَبِقَتْ بِـهِ ... سُـلَافٌ تَغَالَاهَـا التِّجَـارُ مَـزِيجُ

فِـدَاءٌ لِسُـعْدَى كُـلُّ ذَاتِ حَشِـيَّةٍ ... وأُخْـرَى سَـبَنْتَاةُ القِيَـامِ خَـرُوجُ

كَأَدْمَـاءِ هَضْـماءِ الشَّراسِـيفِ ... عنِ الوَحْشِ رِخْوَدُّ العِظَامِ نَتِيجُ

رَعَتْـهُ صُدُورَ التَّلْـعِ فَنَّـاءُ كَمْشَـةٌ ... بِحَـزْمِ رِضَـامٍ بَيْـنَهنَّ شُـروجُ
أَلِـمْ تَعْلَمـي يَـا أُمَّ أَسْـعَدَ أَنَّنِـي ... أُهَـاجُ لِخَيْـرَاتِ النَّـدَى وَأَهِـيجُ
وَهَـمٍّ عَرَانِـي مـنْ بَعِيـدٍ فَأَدْلَجَـتْ ... بـي اللَّيـلَ مَنْجَـاةُ العِظَـامِ زَلُـوجُ
وَشُعْثٍ نَشَاوَى مِنْ نُعَاسٍ وَفَتْرةٍ ... أَثَـرْتُ وَأَنضَـاءٍ لَهُـنَّ ضَـجِيجُ
ظَلَلْنَـا بِحُـوَّارِينَ فـي مُشْـمَخِرَّةٍ ... تَمُـرُّ سَـحَابٌ تَحْتَنَـا وَتُلُـوجُ
تَرَى حَارِثَ الجَوْلَانِ يَبْرُقُ دُونَـهُ ... دَسَـاكِرُ فـي أَطْـرَافِهِنَّ بُـرُوجُ
شَـرِبْنَا بِبَحْـرٍ مِـنْ أُمَيَّـةَ دُونَـهُ ... دِمَشْـقُ وَأَنْهَـارٌ لهُـنَّ عَجِـيجُ
فَلَمَّـا قَضَـيْنَ الحَـاجَ أَزْمَعْنَ نِيَّـةً ... لِخَلْـجِ النَّـوَى إنَّ النَّـوَى لَخَلُـوجُ
عَلَيْهَـا دَلِيـلٌ بـالفَلَاةِ وَوَافِـدٌ ... كَـرِيمٌ لأَبْـوَابِ المُلُـوكِ وَلُـوجُ
وَيَقْطَعْنَ منْ خَبْتٍ وأَرْضٍ بَسيطَةٍ ... بَسَـابِسَ قَفْـرًا وَحْشُـهُنَّ عُـرُوجُ
فَلَمَّـا دَنَـا مِنْهَـا الإيَـابُ وأدْرَكَـتْ ... عَجَـارِفُ حُـدْبٌ مُخُّهُـنَّ مَـزِيجٌ
إذا وُضِـعَتْ عَنْهَـا بِظَهْـرِ مَفَـازَةٍ ... حَقَائِـبُ عـنْ أَصْـلابِهَا وَسُـرُوجُ
رَأيـتَ رُدَافَـى فَوْقَهَـا مِـنْ قَبِيلَـةٍ ... مِنْ الطَّيْـرِ يَدْعُوهَا أَحَـمُّ شَحُوجُ
فَلَمَّـا حَبَـا مِـنْ خَلْفِنَـا رَمْـلُ عَـالِجٍ ... وَجَـوْشٌ بَـدَتْ أَعْنَاقِهَـا وَدَجُـوجُ

فإن كان الراعي جابه السلطة في نص سابق وتمرد وقذف بكامل مشاعره الكارهة والمتحدية في وجهها في نصه([١٤]) :

مَـا بَـالُ دَفِّـكَ بـالْفِرَاشِ مَـذِيلاَ ... أَقَـذًى بِعَيْنِـكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِـيلاَ؟
لَمَّـا رَأَتْ أَرَقِـي وَطُـولَ تَقَلُّبِـي ... ذَاتَ الْعِشَـاءِ وَلَيْلِـيَ الْمَوْصُـولاَ
قالـتْ خُليـدةُ مـا عَـراكَ ولـمْ تكـنْ ... قَبْـلَ الرُّقَـادِ عَـنِ الشُّؤُونِ سَؤُولاَ
أَخُلَيْـدَ إنَّ أبَـاكِ ضَـافَ وِسَـادَهُ ... هَمَّـانِ بَاتَـا جَنْبَـةً وَدَخِـيلاَ

فإنه في هذا النص يعود لرواسب نفسية تخص الجماعة الإنسانية كلها، كما تخص جماعته الخاصة (المجموع العربي) في نفسه، ويقرر البوح بهمٍّ قديم كاد يقتله ثوائه في نفسه التي تعاني لا ليكشفه للقارئ بقدر ما يريد أن يتكشفه هو ويبحث فيه عن ماهية لنفسه التي لم تعد تنحصر في انتمائه هو(كقبيلة) إلى الانطواء تحت لواء الجماعة الأكبر(الخلافة/ السلطة) وحنينه وربما احتياجه إلى الرجوع إلى حضنه (أم علوان) في قصيدة "طاف بي الخيال"([١٥]) بعد أن تجرّع مرارة الانفصال عنه ، لكنه هنا يعود إلى ما قبل كل هذا ليقدم درةً خفية وهي المصارحة الخالصة بكل ما لم يقله من قبل، ولا شك أن هذا هو صدى نفسيته ساعتئذ، وهو اتجاه جديد في التعامل مع إخراج هذه الرواسب النفسية تجاه حياته كفرد وكأمير وكمسئول في ذلك النص بعد المجابهة السابقة الحادة، وربما تكون أشد عمقًا وأكثر شفافية وليس كما يقال إنها محاولة مهادنة واسترضاء بعدما هلك هو وقومه جوعًا وتشردًا عندما ننظر إليها من منظور أكثر عمقًا وأشد ارتباطًا بنفسية المبدع الدفينة بين جنبات بنية النص الدلالية، والتي تكاد ألا تفارقه في لحظة الحقيقة بل لحظة الخلو إلى نفسه في حالة تسنمها، وهو المبدع الذي يرتمي في أحضان نفسه فقط حين تدور عليه الدوائر.

النص الواعي:

النص يشدو بجمال سعدى (أم أسعد) وجمال اللجوء إليها، ثم يختتم قولته بتلك الدار التي يسعى إليها كل كريم دار المجد والعطاء/دار الخلافة، وهو طيلة النص يجدد هذا الارتباط الدموي بينه وبين القديم حيث الأمن والاستقرار والحياة (ما قبل الأزمة).

ويمكننا تتبع خطى هذا النص الرامز بالتساؤل عن هذا الموضع " الرمانتين"([١٦]) في البيت الأول ، وتلك العودة السريعة " نؤوج" /سرعة الملتجئ و" جشاء الحزين" هذا وما به من غليان الحنين منذ ذلك الصيف البعيد ولياليه،

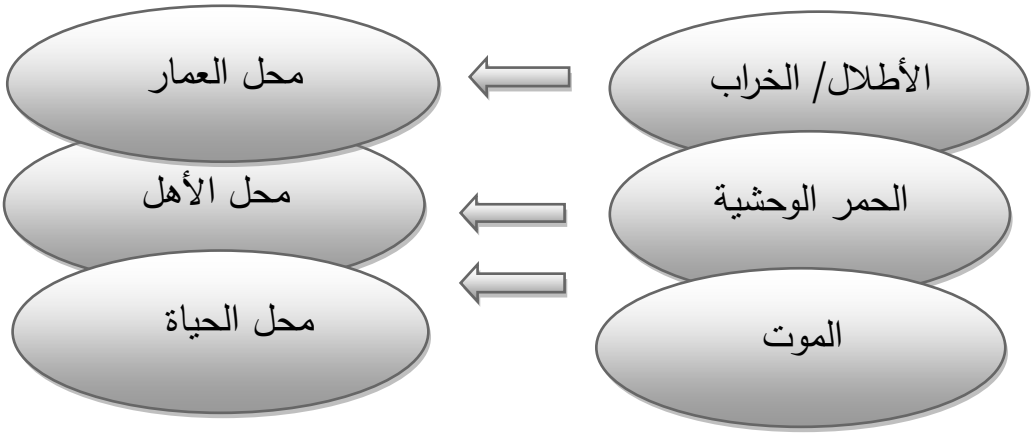
ثم هذه الرياح الشآمية الهوجاء التي ذهبت ببواقي الآثار وببصمتها الخاصة والتي خلقت نسيجًا من الغبار على تلك الأطلال بل تراها تكشف أحيانًا آثار الطلل حينما تزيح عنه أتربة الوادي... أفاعيلها بتلك الدار " تثير وتبدي عن ديار بنجوة ..".

ثم يفصّل المبدع صورة الطلل المحبب إليه ومدى سرابيته وجانبي الأثافي التي لم تستطع الريح أن تمحوها؛ فهي الوحيدة التي تظل صامدة من تفاصيل الطلل أمام عوادي الرياح تلك " أعضاد نؤى ـ مضروب القذال ـ مربط أفلاء الجياد ـ ؛ إذ " يحاول الفنان هنا إيجاد حالة توازن بين التوترات داخل نفسه من خلال عمله الخلّاق " (١٧) وهو النص/الإبداع الذي تتجلى فيه ذاته بأروع صورها وأقربها إلى الكمال وإلى تحقيق أناه، ويتحول بخياله في البيت الثامن إلى النزوح إلى الذكرى بعمق جمالها ووصل أيامها حينما يبدأ الحديث عن الدار أيام عزها حيث ريّ الحياة يتمخض عن كل جانب؛ القدور التي تغلي على الأثافي وتظل بالشهور لا تستريح لتطعم أهلها وزوارها، والنوق العفية نوق الرغد والعيش الآمن (إشارة لأيام عز القبيلة) : " ثلاث صلين النار شهرًا" و" كأن بربع الدار سلائب ورقًا"، وكلها صور مقتطفة من تلك الرواسب التي خلقها المكان في وعيه ولا وعيه كليهما على السواء على نحو سنراه فيما بعد.

بيد أنه حين يتحول إلى الآنية مرة أخرى بعد انتهاء مشهد الفلاش باك الذي تحمله ذاكرة المبدع وتظهر في لحظة تحقق فرديته/ الإبداع التي تتجلى فيها ملامح الشخصية الإنسانية بكل ما تحتفظ من ماضيها المجمل الذي تعبر عنه مقولة أن " الشخصية الإنسانية تكون نتاج كل خبرات الذاكرة بشكل متداخل وغير منظم وعلى كل الفترات دون الاقتصار على فترة محددة أو خبرة منفصلة عن البقية إنما هو خليط من كل هذا "(١٨)، ففي هذه اللحظة القاتمة لا يجد سوى الخراب والدمار وأصوات الحمر الوحشية التي احتلّت الدار بعد أهلها (واحتلت وعيه وذاكرته) ليستحيل الأنس إلى وحشة نستشعرها معه في حشرجة صوت الخراب (أصوات الحمر الوحشية): " تبدّلت العفر الهجان "، "

نفين حوالي الجحاش" ، "تأوب جنبي منعج" .

ولا عجب في أن تراه قد استفاض في الحديث عن هذه الصورة الخربة في ثلاثة أبيات متتالية، فلقد استعمرت الحمر المكان وأنتجت فيه (تكاثر الخراب/ خراب عمّ القبيلة وأرجائها) كما استعمر الخراب روحه الخربة جرّاء كل هذا، ورغم قتامة الشعور النفسي فإنه لم تزل الصورة تنتسب لتلك الرواسب السابقة داخل نفسية المبدع والتي يستدعيها من آن لآخر من اللاشعور مختلجة بصدى روحه وحسها ساعتئذ، وهو في الصورتين أيضًا يوطد ذلك الرباط المقدس بين تلك الدار(القبيلة) وانتمائها القديم قبل الأزمة (المجتمع العربي تحت ظل الخلافة الأموية).



مخطط (١) حركية الحلول.

واللافت هنا أن استيلاء لوحة الخراب على المشهد لم تمنعه من الالتفات مرة أخرى لطيب هذه الذكريات وإلحاح ذاكرته على أن تكون هي صاحبة اليد الطوْلى في الصورة في نهاية الأمر في البيت الثالث عشر لتوطيد قيمة لابد أنها عنده ذات قدر في تلك اللحظة الكاشفة التي يتشبث فيها ب " سلمى " أيقونة السعادة والحياة الهانئة، التي كانت تحل هنا بدلًا من الحُمُر/ التوحش، هذه القيمة هي الأمل في العودة إلى جمال ما قد كان .

وتلك ال " سعدى" التي سيفرد لها حديثًا طويلًا وتستمر معه في لوحة الطيب التي احتضنتها الذاكرة، وهي لوحة سعدوية ماضوية تحديدًا(بمعنى أن الماضي هو اللاشعور كم ذهب برجسونBergson ([١٩]))، وهي لوحة يرنو بها إلى جوهره كما سيتضح فيما بعد "، وهو ما لن يتحقق له سوى بالارتداد عن الواقع وعن الحياة الاجتماعية وبسلب ذاته من الأنا الاجتماعي المتكون على السطح ليخلو إلى أناه الفردي العميق وإلى الطبيعة الأصلية للإنسان الفرد، وهو أنا لا يقاس بالآخرين مطلقًا ويستطيع المبدع هنا (كإنسان في المقام الأول) أن ينهل من شعوره بذاته حين يشمل كل ماضيها؛ إذ إن الماضي هو ما يحوي حقيقة تلك النفس التي ترتبط به في غير تقييد لحريتها ولا طمس لقدراتها وتفردها؛ لأنه ماض قابل للتشكل باللحظات الجديدة، يستطيع أن ينهل من شعوره بذاته بقدر اقترابه من ذلك الأنا العميق وابتعاده عن العالم الخارجي أو المجتمع."([٢٠]).

ويبقى التساؤل هنا : لماذا جعل الشاعر سعدى بؤرة العطاء المادي في حديثه عنها؟ " ليالي سعدى لو تراءت لراهب .." في البيت الرابع عشر، إنه يطيل الوصف في وصلها الذي كان حين يلتمع ذلك المكان " تيمن " الذي التقى فيه بها بعد فراق فهاجت الذكرى وتبعثر مكنونها " ويوم لقيناها بتيمن .." في لقيا كانت فيها هي الحياة الفتية التي تشع شبابًا (في مدِّها) وكان فيها هو الشيخ ابن الستين (الحياة في جزرها وشحوبها) " تراءت لابن ستين حجة .." !!! لكن هذا لا يمنع من كون اللقاء كان فيه الشعور الحسي طاغيًا : " إذا مضغت مسواكها ـ أدماء هضماء الشراسيف ـ رعته صدور التلع" في الصورة الممتدة من البيت الثامن عشر إلى البيت الثاني والعشرين، فهو إذن مازال قادرًا على ما ممارسة هذا الوصل المادي القديم على الرغم من فقده مؤهلات كان يمتلكها من قبل، لكن غيابها لن يستطيع حرمانه من وصله بها وربما جعله عطاءً ماديًا لأن ما تحتاجه القبيلة من مساندة تحقق رغبتها ومرامها في وصلها بالخلافة وعودة مكانتها الفتية لديها هو فتوة أبنائها وقدرتهم على الدفاع عنها

وهو أمر لا يخلو من الاعتماد على شباب أبناء القبيلة وقوتهم الجسدية أيضًا .

ونلحظ أنه أطلق عليها في البيت الثالث والعشرين " أم السعد " ليستعيض بالأم عن المعشوقة الأولى ربما يجد ضالته عند سعدى الأم إذ لم يجدها عندها كمعشوقة وهو إذ يعرض استعادة الوصل هنا يغريها بأنه كان من خيرة أبنائها : " ألم تعلمي يا أم أسعد أنّني .." وفي هذا الخيار الجديد (استجداء حنين الأمومة) يبدأ في بوحه الموجوع عن حاله بعد هذا الغياب الطويل ليعبر عن " الرغبة في العودة إلى الاتحاد بالأم التي كان " الأنا" يرى نفسه ويراها شيئًا واحدًا كما يقول لاكان، وهو الأمر نفسه الذي دعاه سابقًا إلى العودة إلى الوراء"([٢١]) أيُّ وراء هذا أكثر بعدًا من الأم الأصل في الحياة بل ربما الموت الأصل في الحياة أيضًا؟! ألم نكن أمواتًا كخطوة أولى قبيل الحياة؟ ألم يعبر الموت أيضًا عن "الحنين إلى الانسجام إلى التآلف إلى الواحدية"([٢٢]) كما هو الحال في العودة إلى الأم وكأن الأم أو الموت يحملان مآلًا واحدًا هو الخلاص؛ وهو المهموم بهمه الكبير الذي أرّقه ودفعه إلى مسير صعب بناقته في ليل قاسي " وهم عراني ..." بصحبة رفاق (أبناء قبيلته) وما صوّرهم به من صورة مزرية، يتوكأون عليه ليزداد ثقل همه ونوق هزيلة لن تصمد لتلك الرحلة سوى بمعجزة (ضيق الإمكانيات) في البيت الرابع والعشرين : " وشعث نشاوى.." بالإضافة لصعوبات الرحلة الوعرة مناخيًا (الريح وسقوط الثلوج / معوقات الرجوع إليها): " تمر سحاب تحتنا .." وهو لا ينسى هنا كشف بعض الغموض حين جعل مسار الرحلة في " حوارين" أو حوران الشامية " ظللنا بحوارين" وحين حدد هذا المكان المرتفع الذي يلاقون فيه الويلات، لكنه يمنحه بارقة الأمل التي يتمسك هو بها حين يلمح من أعاليه العمار في أرض الشام (القصور والأبنية الفخمة والحصون)/ الحياة الآمنة تحت لواء الخلافة " ترى حارث الجولان .." ، وفي تلك اللحظة يصرّح باسم الخلافة " أمية " حين يعلن عن آماله وبداية ريّه حين نزلوا ليرتووا من نهر بينه وبين دمشق العاصمة الأموية أنهار لها ضجيج (مساعي الحيلولة دون المراد بعد الاقتراب وبريق

الوصول) " شربنا ببحر من أمية .." .

وهنا يعلن عن كون تلك الدار / الطلل هي اتجاه الرحلة وهي سبب الهم الكبير الذي يبثه لأم أسعد سبب ألمه وسعده ومقصده الآن ومحل شفاء سقمه (فهي الخصم والحكم الذي يبثه همه)، ولمَ لا وهي الدار ذائعة الصيت مقصد الكرام "عليها دليل بالفلاة.." دار تناديه كما تناديها روحه أو كما أراد ذلك حينها، إذ يستحث نوقه لتلهث في تلك الطرق الموحشة بين وحوش القفر شوقًا وحنينًا يعتصرهم جميعًا حين اقتربوا من رائحة المكان، فدفعت بكامل قوتها لتلحق به رغم كل ما يحيل بينهم وبينها (الدار)، التي يبعث من خلاله همّ روحه، وما أكثر هموم الفنان ولا عجب في ذلك إذا صح ما قيل عنه كونه"إنسان بمعنى أعلى؛ فهو إنسان كليّ يحمل الخافية/ اللاشعور ويحولها لواقع ملموس عبر الإبداع؛ فحياة المبدع لا يمكن إلا أن تكون حافلة بالصراعات" (٢٣) التي يعانيها في محاولاته الدامية للحفاظ على أناه / فردوسه الذي لا نجاة له إلا من خلاله.

وعلى الرغم مما نجده عنده من إصرار لاستكمال رحلة الشقاء آملًا في القادم، إلا أنه الآن يضرب بكل ذلك عرض الحائط في البيتين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين بالدفع بهذه الصورة المفزعة والمحبطة والحَرية بأن توقف نبضات القلوب المشوقة، وهي صورة تسيّج روحه بل تسيّج المكان حين بدأت الرحال توضع(٢٤)، ليباغتها ذلك السرب من الطيور على رأسه غراب أسود ينعق بكل ما تحمل دلالة الغراب ونعيقه لدى العربي من شؤم ينشده الغراب بشحيجه قبيل الوصول؛ حيث بدت تظهر رائحة الانفراجة بقرب الوصول إلى هذه المواضع التي هو مولع بها، والتي لا تنفصل عن الحدث في الشام والمسير إليها " دجوج ، و جوش " ، لكن هيهات، وربما كانت هذه صرخة الواقع المنتصر دائمًا، بل لنَقُل: إنه " اقتطاع للاشعور وانتصار للشعور يفرضه علينا الانتباه للحياة وواقعها، لكن الشاعر بصفته الإنسانية يصنع بين شعوره ولا شعوره ما يصنع الفنان بلوحته الفنية ذات الصورة المتناسقة، ليخرج لنا

صورة ذهنية تتذبذب بين كليهما وفق مقدرته، بل وفق مقدرته الخاصةّ إذا كان مبدعًا كما يرى برجسون([٢٥]).

النص الخافية:

وإذا كان المبدع الحقيقي يمتثل في إبداعه لعالمية التجربة الإنسانية سواء قصد ذلك أم لم يقصد؛ وذلك لأن كل تجربة إنسان تمثل العالم؛ لأنها تنبثق من شعور بشري لابد أن يجد ما يماثله فيمن هو بشري مثله؛ فهناك بعض التجارب التي تتلبس الذات الإنسانية بعمق كبير فيما يتعلق بوجودها منفردة أو وجودها في عالمها المعلن (المجتمع)، وحينئذٍ ستتضح (الخافية الجامعة) كما يسميها كارل يونج([٢٦]) بقوة في المنتج الإبداعي، لقد وافق هذا التفسير نصًا خاصًا لمبدع خاص في إبداعه وهو الراعي النميري الأمير قتيل إمارته بل قتيل انتمائه(رواسب وجوده الميثولوجي) الذي هو أحد مكوناته راضيًا ومرغمًا معًا.

وإن كان في معركته مع السلطة قد استخدم إبداعه مديحًا أو وعيدًا أو رفضًا أو أيًا من هذه المسميات التي يوصف بها سطح النص، فإنه استخدم إبداعه بل استخدمه ذلك الإبداع ليكون هو بوقه الذي يفصح من خلاله عن بواطن نفسية خافية انطلقت في نص مثل نص (ما بال دفّك) مستلقية على ميثولوجيا البيئة العربية "التي تؤثر عليه تأثيرًا لا يضاهيه تأثير الجماعة نفسها عليه"([٢٧])، ومتكأةً أيضًا على مكونات نفسية نتجت عنها لتؤكد ذلك التناقض الجلي الذي يعترم في نفسية المبدع حيال " فكرة الجماعة "community" التي من المفترض أن تتوقف قيمتها على القيمة الروحية والأخلاقية للأفراد الذين يشكلونها"([٢٨]) لا العكس، كما يمكن أن تراه في نصه " طاف الخيال بأصحابي" الذي يقول فيه([٢٩]):

طَـافَ الْخَيَـالُ بِأصْـحَابِي ... مِنْ أمِّ علوانَ لا نحوٌ ولا

فأرّقَـتْ فتيـةً بـاتوا علـى ... وأعينًـــا مسّـــها الإدلاجُ

وهو النص الذي يقدم فيه نفسه والرفاق للخلاص من الخطيئة الكبرى التي جنوا ثمارها كقبيلة (مازال في ضوء سياق المجموع) زمنًا، وما زال يتوكأ فيها على فكرة الأمومة (اللجوء) (أم علوان) التي ينطلق المبدع إليها نفسيًا قبل انطلاقته إبداعًا كون هذه الفكرة "تابو" من أهم تابوهات الجماعة الذي استقاه منها منذ نعومة أظفاره، " وكان من أهم مظاهر هذه الفكرة أن قطعت القبيلة نفسانيًا الأرض من تحت أقدامه كفرد بحرمانه من الأسس الميتافيزيائية لوجوده، والتي لا تجعل لقراره الأخلاقي الذي يتخذه كفرد قيمة أمام قيمة حركة القبيلة العمياء "([٣٠]) وسلطتها المطلقة التي لا تخشى في فرديته لومة لائم ، لكن هذه الفردية أبت إلا أن تكون عبر الإبداع ربما "تعويضًا عن ذلك الحرمان وتصعيدًا لغرائز مكبوتة في نفس الفنان"([٣١]) ، ففي نصه هنا:

على الدّارِ بالرمانتينِ تعوجُ صُـدُورُ مَهَـارَى سَـيْرُهُنَّ

فَعُجْنَا عَلى رَسْمٍ بِرَبْعِ تَجُرُّهُ مِن الصَّيْفِ جَشَّاءُ الْحَنِينِ

لم ينفصل مطلقًا عن الخافية الجماعية تلك وآثارها الضاربة بعمق في إبداعه الذي يتصل اتصالًا وجوديًا بهذه الخافية وتشكلاتها التي تطفو على سطح الواعية([٣٢]) عنده كلما سنحت الفرصة لذلك، ليعبِّر بها أحيانًا عن "خافيته الشخصية" personal unconscious" التي يمكن البحث عنها في ماضيه الشخصي والتي بفقدها يحصل ذلك النقص الذي يسبب غيظًا معنويًا نابعًا من أن ذلك المفقود كان ينبغي ألا يكون مفقودًا، كما أن نقصًا ينبع من نزاع المرء مع نفسه التي تريد رأب العجز لتعيد التوازن النفسي عبر لا شعوره الذي ينقل محتواه إلى شعوره مباشرة أو بمداراة"([٣٣]) كمداراة الشعر كفن يحمل فكرة التخفّي؛ أي ينتج عن "ظواهر نفسية معقدة تظهر آثارها أو رغبات نفسية مكبوتة نتيجة لصوارم المجتمع لا تموت حينما يكبح (suppression) جماحها، لكنها تحتفظ بالحياة في جانب من الإنسان لم يسلط عليه الضوء في كل ممارساته الإنسانية العادية، لتصبح خافية وغير شعورية "([٣٤]) ولا يمكن أن

ينطلق معبرًا عنها إلا عن طريق الإبداع أو الخروج عن المألوف، والذي يسميه بعض النفسيين الاتجاه المرضي ويجعلون الإبداع تحت مظلته، غير أن " خافية المبدع الجماعية ليست من مكتسبات الفرد ولم يحتو عليها الوعي مطلقًا، لكنها تتكمش منذ البداية في اللاوعي عبر الموروث من تلك الجماعة كتلك الأشكال المحددة من النفس (الصور الجمعية representations) التي تبدو ماثلة في كل زمان ومكان"([٣٥]) أو تنتج بفعله، "باعتباره كل شيء في الفن"([٣٦])، ويتمفصل اللاشعور هنا حول حقيقتين مصيريتين؛ **أولاهما:** أن المبدع هنا لن يستطيع الخلاص من قيود تلك الخافية الجماعية وكل إرهاصاتها في ذاتها(العودة إلى اللجوء ..إلى الانتماء الأكبر والخوف الشديد على الانتماء الأصغر (القبيلة أو الجماعة الإنسانية أيًا كانت) وعلى حياتها وتاريخها)، وهو من منطلق كونه مبدعًا "لا يقبل من القيود سوى ما يفرضه هو على نفسه، وحتى هذه القيود لا يقبلها إلا وهو في صراع أليم مع ذاته ولا يشعر بشيء من الراحة إلا حينما يرى نفسه أنه استطاع أن يمتلئ ولو للحظة بمعنى الحرية، وأنه أوحى إلى الناس ولو لمحًا بسر هذا المعنى وسحره"([٣٧]) حين يقوم بدوره ورسالته التبشيرية العالمية كفنان، ولا يمكن تجاهل ما للفنان من سلطة جعلت "المجتمعات تقبل راغمة وبعد صراعات بالأخذ بتوجيهات مبدعيها"([٣٨])، هذا المعنى الذي يتمثل هنا في الدار القديمة(الطلل الخرب الذي ظل يدافع عنه طيلة النص ويتغنى بأيامه الخوالي التي ملأت الدنيا حياة وعمارًا وخصبًا)، وهي نفسه الخالصة المنفردة الحرة التي تسمو فوق كل احتياج وتلقي عن عاتقها كل ثقل بشري **وثانيهما:** أن الشعور النفسي للمبدع هنا وإن بدا يتجه نحو المجموع وإليه ومن منطلقه إلا أنه يتصل اتصالًا أوثق بعمق النفس المبدعة التي تترنح من كثرة أعباء تلك (الخافية الجماعية) التي تحيط بها وتخنق أنفاسها في حين أنها لا تستطيع التنصل منها بوازع شخصي قبل ذلك الوازع الجماعي، ذلك الوازع هو القيد الاجتماعي الذي تجعله الرغبة في الانخراط في المجموع وازعًا شخصيًا وتجعله الرهبة من الانفصال عن هذا

المجموع وازعًا جماعيًا، وإذا ما صح ذلك فإنه يتفق مع ما قال يونج في هذا: "أنه إن عبر الإبداع عن شخصنة فإنه يكون أقرب إلى المرض منه إلى الفن (يتحول إلى عصاب)"([٣٩]) لذا كان لزامًا على الإبداع أن يكون صورة العالم وصدى الكون في كل مكان وزمان كما في هذا النص الذي قد يكون صداه في صورة العودة إلى فطرة الله وقطع غربة النفس عن ذاتيتها بالعودة الى الفردية/الماضي/ حرية الإنسان/ الخلاص من كل عبء/خلاص الإنسان من اغترابه بعد تلك الغربة الطويلة، يستقوى هو الآن بقوة الخلق/ الإبداع التي لا تسود " إلا حينما تسود الخافية/ اللاشعور فهما يسيران بالتوازي ليصبح الوعي لحظتئذ مجرد مراقبًا للأحداث لا غير، حينها يصبح الإبداع هو الفاعل وهو من يتخير المبدع ليكون قدره في توصيل الرسالة، وكما يقول يونج: إن فاوست هو من أبدع جوته لا العكس حينما أصبح العمل الإبداعي رمزًا يشير إلى ذلك الخفي الذي يقبع في روح كل فرد في الجماعة دونما شك، وعليه فإن النص هنا يغدو ملبيًا للحاجة الروحية في المجتمع "([٤٠])، التي لا يستجيب لها ويحمل عبء التعبير عنها وفهمها سوى المبدع.

الأمر قد يبدو أشد وطأة من المرض الآن لأن المبدع يصارع نفسه دونما وعي منه وربما بوعي أحيانًا؛ فهو إن كان يريد حل الأزمة مع بني أمية في هذا النص وغيره من النصوص(عودة الحياة إلى الطلل) لغرض تحقيق حلم الجماعة الصغيرة (القبيلة) في عودة الحياة لها في بنية النص الظاهرة والسطحية، فإن هناك ما هو خفي قصده دونما ريب في الخلاص بروحه من عذاباتها في تلك المهالك المنسكبة في روحه جرّاء ذلك الالتزام برواسب الخافية الجماعية الصغرى (مجتمعه) والكبرى(المجموع الإنساني كله)، والتي دفع ثمنها باهظًا من قطرات روحه اغترابًا "يراه هيجل واقعًا وجوديًا متجّذرًا في وجود الإنسان في هذا العالم، فثمة انفصام موروث بين الفرد بوصفه ذاتًا مبدعة خلاقة تريد أن تكون وأن تحقق نفسها وبين الفرد موضوعًا واقعًا تحت تأثير الآخرين واستغلالهم)"(٤١) .

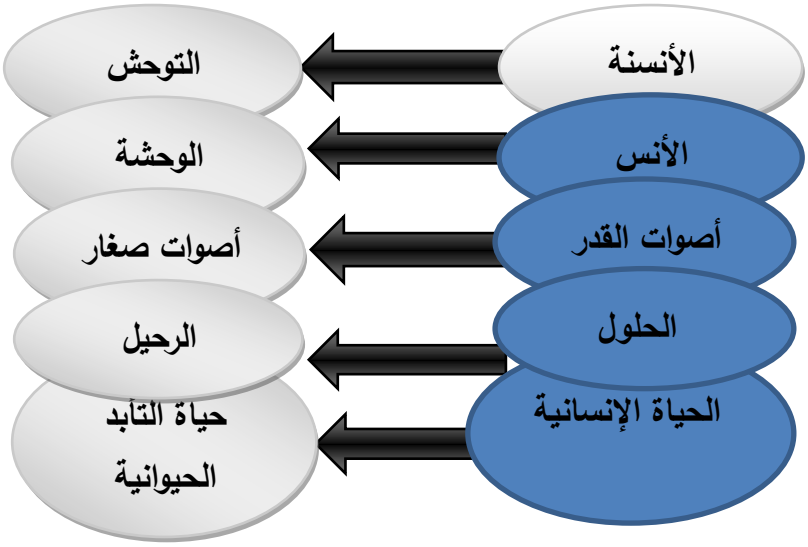
ويسرع الشاعر هنا إلى الخلاص بتقديم الحديث عن اللجوء إلى الدار القديمة (السعادة الخالصة كما خلقها الله/ فرديته) ربما في إشارة إلى نفسه الأولى قبل التحمل بآثام وأعباء الخافية الفردية والخافية الجماعية أيضًا، والتي اغترب عنها حين شعر بما تحدثت عنه" كارنيفالي " Carnevali " من دلالات للاغتراب؛ حيث ألحقت به مختلف أشكال عدم الرضا الفردي والجماعي والشعور بفقدان شيء ما أو الحرمان وعدم القدرة على السيطرة على العالم الخارجي والإحساس أنه عالمه الخاص وإدراك غموض البناءات الاجتماعية والمؤسساتية(وضيقه بالانتماء لها والسجن بين جدرانها)، والشعور بالبعد عن الذات شعور عام بالمعاناة وعدم الرضا"([٤٢])، إذن يسرع إلى داره القديمة ليبكي على ما كان بكاءً طلليًا اعتاده وفق هذه الرواسب أيضًا التي خلفتها في نفسه البيئة العربية بكل تكوينها الخاص (القواعد الشعرية وفكرة الطللية)، وهو يتحسس صورة الطلل الآن في نفسه مقابل ما يراه في الواقع؛ إذ تصدق هنا مقولة نفسية فحواها أن " الفنان يسعى من خلال خياله وآثاره إلى إرواء رغباته، أو أنه من وجهة النظر السيكولوجية بين الحالم والعصابي؛ ففي الحالات الثلاث(الحالم والفنان والعصابي) هروب من الواقع، لكن الأمر في حالة المبدع فإنه يعود إلى الواقع عن طريق الخلق...؛ إذ إن العمل الفني يعد إفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كبتها وبسبب استحالة إفراغها، والشاعر يصبح بالخلق طبيب نفسه فإبداعه الفني يعد تطهرًا والفن يعد إنقاذًا له في هذه اللحظة من الوقوع في براثن العيش الدائم في الخيال" ([٤٣])، ولا يمكن أن نتجاهل هنا كون الطلل نفسه يخص جماعته أيضًا بكل تفاصيله وروائحه لا سيما فيما يخص توطيد وتوثيق العلاقة بالمكان الحقيقي (الرمانتين ـ شآمية ـ الشعريين)، معبرًا بالطلل"عما يسميه يونج إيمانه الحقيقي الخاص (الشخصي) " subjective" أو العقدي "creed" والذي فرّق بينه وبين الدين" religion" (أو اعتناق الجماعة) بأن الأول للخاصة وخاصتهم والثاني للعامة "([٤٤]) متخلصًا ولو لبرهة هي برهة الإبداع من ذلك

الإيمان الجمعي الذي فرض عليه وأصبح التزامًا لا ينبغي أن يحيد عنه، وهو ما يعد مواجهة لسلطة ذلك المجموع عليه لحظتئذ بالنزوع إلى ذلك الإيمان الخاص الذي يتخيّره هو راغبًا ولاجئًا بل ثائرًا.

لقد آثر أن يتجه إلى داره القديمة (الخلاص) حينما كبّله الحزن من كل جانب وقيده الشوق بقيوده إلى الماضي إلى هناك " تجره من الصيف جشاء.." ، لكنه حتى في هذا اللجوء الخيالي والخلاص السرابي لم يُترك الشاعر بدون تنغيص وعدوان السيطرة المحكمة من المجموع المتسلط الذي أودى بمعالم الطللية بتلك الريح الشآمية التي أودت حتى ببعض أثر الأثافي، لكن التناقض الذي يسيطر على المبدع ساعتئذ لم يترك هذا المشهد دون بصمته؛ حين تراه يجعل الريح من جهة أخرى دونما قصد منها بل بنفس قسوتها وهمجيتها تساعد في إظهار بواقي الطلل؛ إذ تكشف عنه تراب الوادي فتعينه على التعرف على ملامحه " تثير وتبدي عن ديار بنجوة"، هكذا يتضح أن ما يقوم به المجموع الإنساني من أشكال تسلط على الفرد وحريته لا يثني عزمه، بل ربما يدفعه دفعًا نحو التخلص منه والتعرف على نفسه المغتربة والمحاولة الحثيثة لاسترادها، وربما هو تناقض ينبثق من الموقف الإنساني الوجودي في الأصل؛ إذ يحتكم الإنسان إلى الكل، ويلقي بنفسه بين أحضانه، لكنه سرعان ما يختنق بالتزامه نحوها وتكبيله بقيودها، ومن ناحية أخرى فإن هذا التناقض يتجه نحو الجماعة الإنسانية التي تبدو في ثوب الحاضنة والمسئولة والمحافظة، لكنها تخفي ما تخفي من تأثير سلطتها العمياء وتحكّمها المطلق وخنقها لكل مظاهر فردية الإنسان وحريته التي حباها له الله قبل أي شيء([٤٥]) حرية لا تتعلق بقيمته في منظور ال "هم"؛ أي على نحو ما تنظر إليه ذات الآخر كما يرى سارتر؛ إذ إنه يسلب نقاء ذاتيته من خلال الوعي بوجوده كموضوع بالنسبة لآخر له ؛ فالإنسان يصبح غريبًا عن ذاته بفعل الصورة التي يعكسها الآخر عنه، والتي لا تكون متطابقة مع صورة ذاته التي يحملها " ([٤٦]) في جلّ الوقت، والتي لا أظن إلا أن المبدع هنا يطلق صرخته من أجلها عبر

لحظة الخروج عن النص/الإبداع التي يخفيها هي أيضًا بكل ما أوتي من قدرة على الترميز خوفًا من تلك السلطة أيضًا وتجنّبًا لردة فعلها على الرغم من شرعية تلك اللحظة الكاشفة واستحقاق الإنسان لها كما يرى يونج في نظريته التي ترى" أن الانفصال الشديد عن النفس الجماعية أمر ضروري جدًا من أجل نمو الشخصية، لأن التمايز الجزئي وغير الواضح من شأنه أن يؤدي إلى ذوبان فوري للفرد في النفس الجماعية وتقليص هويته الفردية بل إنهائها، وهو ما يدفعه ساعتئذ لفرض متطلبات خافيته على الجماعة باعتبارها هي نفسها عندهم جميعًا، وهو ما يعد تعديًا وتضررًا .. أمَا عن أبهظ أثمان ذلك الذوبان فهو خنق الفرد المتمايز" (٤٧)، ولا أكثر تمايزًا في الكون من الشاعر؛ لذا فلن يكون أشد منه ضراوة في رفض ذلك الذوبان في النفس الجماعية ، ولن يكون هناك أقدر منه وأكثر منه إلحاحًا على محاولة التنصل من هذا الذوبان.

ثم يذهب وعي المبدع هنا إلى لا وعيه المحمّل بعبق الذكريات التي يوجعها واقع المكان؛ حين يستحضر خافيته ليبسطها أمامنا في الواعية كنوع من التحقق له ولها يريده الآن بقوة ليستقوي بها على ما أصابه وأصاب داره القديمة " أعضاد نؤي ـ مضروب القذال ـ موقد النار ـ مسود التراب" لعلها تربّت على قلبه المنهك حينما تحلّ بدلًا عنها بصور خافتة يستعيد بها قواه " ثلاث صلين النار ـ كأن بربع الدار " من غيثها القديم (الحياة/النماء/الخصب/الغنى...) ممثلًا لذلك التوازن النفسي الذي تتوق إليه نفسه لاإراديًا، لكن الواقع يأبى إلا أن يكون ولا غيره، لحظة أن يمتد بسطوة آنيته على المشهد لنرى الشاعر ينصاع رغمًا عنه لحلول المشهد الفنائي/ الخراب الذي حلّ محل العمار بقوة.



مخطط (٢) ثنائية الخصب.. الجدب

التحول من ضوضاء الحياة وعمارها إلى ضوضاء الصراع الحيواني على احتلال المكان بعد طرد الإنسان " نفين حوالي الجحاش"، وهو ما يعادل به لحظة شعور الإنسان بخراب نفسه وانهاكها بذلك التماهي في ما فرضته الجماعة واضطرارها إلى ممارسته بصورة أودت بسلامها التي احتفظت به في اللاشعور، وربما هو الآن الذي يستيقظ ليخاتل مشهد الخراب المسيطر على الصورة واقعًا وشعرًا / شعورًا ولا شعورًا، وهو ما يؤكد رغبته في الخلاص إلى حياته الفردية (الحرية الفردية) التي تخلو من البؤس والشقاء الذي يصاحب الإنسان داخل المجتمعات الإنسانية.

إنه يحاول جاهدًا أن يبرأ من تلك المعينات والخصائص المادية والاجتماعية من خلال التأكيد على أن الحياة الحقيقية هي حياة ال" أنا" ليست حياة ال " هم" ، وأنه هو ما هو وليس ما هم ـ يحاول هو أن يفعل كل هذا ـ ليشعر بالقوة الحيوية المبثوثة فيه وفي جميع أنحاء الكون من الخالق " (٤٨) ، وهنا يمكن الجزم بأنه لا نص يخلو من الشاعر في ظل كونه إنسانًا فحسب إنسانًا يريد الخلاص الذي يزحف إليه هنا " عبر خبرته الجوانية المفارقة (التي

ربما ترنو إلى ملجأ أكبر وأعظم وهو الله المخلّص، وذلك بالرجوع إلى النفس الأولى وحريتها التي كفلها لها وجعلها أهم حقوقها)، هذه الخبرة تستطيع وحدها أن تقيه من الانغماس الذي لا مناص منه في القبيلة (المجموع) وما قد يطويه من تفتيت للفرد (نفسه الخاصة) " (٤٩) وانتهاك لما قررته حتى تلك السلطة التي هي أعلى من سلطة الجماعة، وهي سلطة الإله من حرية للإنسان؛ فهو يستند هنا على ما هو أشمل وأسبق وأكثر تقديسًا لاجئًا إليه لدفع ما فرضه عليه المقدّس البشري/ الجماعة.

إن المشهد الغائم الموحش الذي أحاطه الواقع بوعي الشاعر هنا اندفع لمواجهته مرة أخرى إلى الفلاش باك في مشهد قديم يهرع إليه مستنجدًا وكأنه يصارع الواقع في كل لحظة يعرض فيها نفسه أمامه متغطرسًا ومعترضًا طريقه إلى غايته فيجابهه هو بذلك الفلاش باك وهو ما يمكن أن نسميه :

مشهد المقاومة النفسية للوعي:

فهذه " سلمى" التي عهدها بالدار وهذا عيشها الغرير فيه وما تطويه دلالة حروف الاسم من معان، وهذه سعدى أيضًا تيمة الخلاص الحقيقي والسعادة الأبدية والعطاء غير المحدود والشباب الذي لا يكهل، بل ما يمكن أن تمنحه المرأة / الخصب لكل من في الدار؛ حين تثير فيه معنى الحياة" هيجت بقايا الصبي..، بألباب الرجال خلوج" موطّدًا الحدث القديم بآلية جغرافية المكان/ ديار قبيلته " تيمن ، دومة"(فهو يعرف جيدًا معالم طريقه إلى ذاته لم يطمس هذه المعالم في لا شعوره كل ما حدث من إبعاد)، وهو من وجهة أخرى يؤكد ارتباطه الأبدي بتلك الذات القديمة التي يعتقد فيها الحماية والخلاص الأبدي من معاناته بالتثبّت بجغرافية الحدث وتاريخيته وماضويته بل قل بأسبقيته؛ فالتطهر والخلاص كانا أسبق للإنسان من تحمّله بالخطيئة وأعبائها واقترافه لتلك الذنوب في حق نفسه الفردية بثوب تلك النفس الجماعية، وفي هذه الأسبقية استنادٌ لفكرة الجوهر والعودة إلى فطرية الخلق " كخلاص من انسحاق فرديته أخلاقيًا وروحيًا في ظل ازدهار كل ما هو جمعي فقط في الفرد "(٥٠)

نتيجة الاستيلاء على قواه وتوجيهها كيفما أرادت الجماعة وهو ما يرى يونج أنه كان" سببًا في كل انهيار أخلاقي لأنه يعتقد أن الأخلاق تعتمد كليًا على الحس الأخلاقي لدى الفرد والحرية الضرورية له إذ لا أخلاق دون حرية "([٥١]).

والمرأة هنا بصخب منحها الممزوج بطعم الحياة حينما رآها من جديد مصادفة أو قل بحثًا في لا وعيه " كشاردة "fantasies"ورمز قديم بل كغريزة أساسية للنفس الفردية، وربما استدعاها كنوع من التحقق الفردي "individuation" الذي يهدف هنا إلى نمو الشخصية "([٥٢])، وهو ما في أشد الحاجة إليه الآن ليشعر بكينونته المفردة وليستعيد بعض هدوءه، حين انخرط في تلبّث حال لياليها الهانئة معه ما لبث أن قابلها بجفاء واقعه مما ينبئ عن قلق حاد يصيب الشاعر لا يستطيع التخلص منه إزاء ما حدث وما سوف يحدث من مصير لهذه الذات إن أرادت التحرر من قيودها والبحث عن خلاصها في كل إرهاصاته المادية والمعنوية والعودة إلى فرديتها ؛ فهو كما يصور نفسه لم يعد كما كان يحمل من عذوبة الذات وفطرتها، لكنها تبدو هي كما كانت؛ لم تتبدل ولم تتجرع ما تجرعه هو ولم تصب بما أصيب به من خور (الآفة تكمن فيه هو وما طرأ عليه من أفاعيل النفس الجماعية ولم تكن مطلقًا فيما فطره الله عليه من سمو وحرية واتزان وجودي)؛ فهي دائمًا سعدى التي في داره القديمة سعدى الحياة وطيبها على الرغم من عجزه عن تلقّي عطائها النمير " غداة تراءت لابن ستين حجة"، هكذا كانت سعدى عنده النموذج الأمثل للمرأة العالم بل لحياة الشعور الإنساني المثلى في فردانيته دونما تكبيل .

فهو يقترب منها في مشهدية ماضوية بالالتفات من الغائب إلى المتكلم " ألم تعلمي يا أم أسعد " ، ويلحق بها أيقونة أنثوية وهي الأمومة التي تتربص بداخله ليتوكأ عليها منذ حين " كونها حالة من التصوف مفطور عليها جميع الناس الأخيار بوصفها الحنين إلى الأم.. إلى الينبوع الذي جئنا منه ..الحنين الانكفائي "regressive longing" "([٥٣]) الذي لا مبرر له ولا استغناء

عنه ليراها أم أسعد بؤرة ومنبت الحياة التي يسترضيها بأنه مازال يحمل بعض مفرداتها مازال حريًا بصدقها وتسنمها وأثرها عليه (حريته الفردية) رغم ما لحق به وبها من أهوال باعدت بينهما، وهنا تنفجر لحظة الوعي الصارخة لتمتزج بلحظة اللاوعي حينما يقف أمامها عاريًا مفصحًا عن وجعه الدفين لها هي فقط دون العالمين، لحظة الكشف أو قل لحظة الحنين الانكفائي تلك " هم عراني ..." التي يخصها بها ليؤكد بذلك ما ذهب إليه يونج من " أن الأقوياء الأخيار من الرجال وهم الأبطال هم الذين ينقادون إلى حنينهم الانكفائي ذلك ويعرضون أنفسهم عامدين إلى خطر أن تبتلعهم هوْلة الهاوية الأمومية وهو حين يفعل ذلك يفعله مرغمًا وعلى حساب إصابته بأفدح الخسائر؛ لذا يعد الانتصار عليها نصرًا على النفس الجامعة "([٥٤])، والانتصار هنا لا يعني التخلص من تلك اللحظة الصادقة (الاتكاء على الاحتواء) التي تعرّى فيها أمامها وبلغ فيها التجرد مداه وأصبحت النفس أرقّ من كل رقيق يستعبدها الألم والأمل معًا، ولا يمكن الخروج من تلك اللحظة بسلام سوى بتلك الذات المدركة لحقيقة ما هي به الآن، والتي تملك من الإرادة من تجاوزها كخطوة من الخطوات التي تقترب بها نحو ما تريد، لكن الانتصار يعني القدرة على ممارسة هذا الانكفاء دون الانخراط فيه بشكل يستحيل فيه من أداة للحل إلى أزمة أخرى أشد وطأة؛ أي يصبح اغترابًا، كما يعني الاستقواء بتلك اللحظة ومحاولة استغلالها لإتمام المكاشفة والعون على استعادة ذلك التوازن المروم الذي هو غاية هذه المصارحة مع الذات، وهو ما يحيلنا هنا إلى مشهد آخر يمكن تسميته:

مشهد الكشف للخافية الجماعية:

يقص المبدع بوحه عن ذلك الهمّ المخيم على واعيته وخافيته معًا، والذي يحاول الآن التخلّص من بعض آلامه (جرّاء تحكم الخافية الجماعية فيه)، " ومن تلك الخبرة غير السارة كما يقول يونج التي يسترجعها ويأتي بها إلى النور بواسطة الاعتراف، وإن كان ذلك لمدى محدود، ورغم ذلك فإنها ساعتئذ تورّث رحابة في الأفق لا بأس بها ومعرفة بالذات أكثر من أي شيء آخر حتى

ليشعر الإنسان أنها محسوبة من أجل تأنيس الإنسان أو أنسنته" ([٥٥]) لحظة المكاشفة نفسها؛ لحظة أن يبقى الإنسان إنسانًا كما ينبغي في مخاض الحقيقة المستترة وانبلاجها له وللعالم ولو في شكل إبداع (مداراة)؛ حين يتوسد هذا الليل الخفي ساتر المكنونات كما يتوسد قوة إرادته (ناقته ناقة الصعاب) المنجّية من الكروب ولا غيرهما له متكأ، رغم صحبة هؤلاء الرفاق الذين يعتريهم الوهن (رفاقه في هذا المأزق من البشر والذين لا يملكون ما يملك من إمكانات إرادته وموهبته؛ ولذا كان من البدهي أن يصيبهم ما لم يصبه من الخور والاستسلام لما هو كائن بالفعل) " وشعث نشاوى ...." في مشهدية تؤكد ثقل تلك الأعباء التي يحملها الفرد داخل الإطار الجماعي" حينما يصبح مجرد وحدة اجتماعية برقم كذا وكذا، ويرتفع المجموع هنا إلى مستوى المبدأ الأعلى ـ وهنا في النص يحاول هو التخلص منه والانفلات من حصاره بوعيه أو بلا وعيه حتى ـ للمحافظة على توازنه النفسي بتلك القرابين التي يقدمها لقوى غير مرئية وبتلك التبريكات العظيمة لها(يمكننا القول أن الطقوس هنا هي الرحلة وإرهاصاتها، والقوى العليا هي الطلل(نفسه في تسنّمها))، وهو حريص على أن يخرج سليمًا معافى بالاعتماد على تلك الطقوس الروحية(الرحلة) كلما أراد أن يتخذ قرارًا صعبًا قد تنشأ عنه آثار يتحملها هو وغيره " ([٥٦])، (تلك الرحلة إلى الخلافة لحل الأزمة واستعادة الانطواء تحت لوائها/ تلك الرحلة إلى نفسه الفردية واسترجاعها لحل الأزمة)، وهو قرار يحتاج إلى تلك القوة الدافعة التي تنبثق من القدرة السحرية والتي " تمنح الشخص شعورًا بالأمان وهو شيء أساسي جدًا من أجل تنفيذ قرار مثله لا يخلو صاحبه من مساورة الخطر له" كما يقول يونج ([٥٧])؛ إذ إنه يبحر ضد التيار، وتبقى القدرة السحرية تلك التي تتمثّل هنا في إرادته الخاصة كإنسان غير عادي(مبدع) يستطيع الولوج إلى نفسه وثبر أغوارها والتنقيب في معاناتها ثم النهوض بها من الهاوية إلى وجه الحياة، هي صمام الأمان الأوحد والأقدر على تقديم العون الحقيقي في مخاطرته المصيرية ، والحق أنها لم تألُ جهدًا في هذه المساندة، ولم تتخلّ عنه مطلقًا بل بذلت كل

ما يمكن لتصل معه إلى ما يريد.

لقد تشبّث المبدع بالمواضع (مكان الحدث الآني وهو الرحيل إلى دار حل العقدة) "جوش ـ دجوج ـ حوارين ـ الجولان ـ عالِج ـ تيمن ـ دُومَة " ([٥٨]) في هذا المشهد الكاشف أيما تشبّث؛ إذ توقف بمشهد تلك الرحلة لحظة مرورها ب " حوارين " أي حين الاقتراب من دمشق الخلافة (رمز الجماعة الإنسانية المتسلطة في كل زمان ومكان)، لقد اقترب من إزاحة الهموم عن كاهله ومن تحقيق جزء من الخلاص، لكنه ما زال يتخبط وتتخبّطه السبل والأنواء الريح والثلوج " تمر سحاب تحتنا.."(ملابسات الموقف القبلي المتهالك والمجتمع العربي المتناحر/ملابسات الذات المتهالكة والتناقضات التي تحويها وحالة مخاض اللاشعور داخليًا وخارجيًا)، غير أن الأمل يبرق من بعيد حينما تبدو قصور الخلافة من بعيد كشاطئ النجاة وهو أمل لا يخفى على سعدى (نفسه) ولا على القارئ؛ أي اقتراب الانفراجة التي تريدها الذات " شربنا ببحر من أمية دونه" ، كما لا يخفى عليهما كونه أملًا يشوبه قلق عظيم وعدم اطمئنان للقادم لكنه لا يملك سوى التشبث به، ويحتدم العزم والمسير باقتراب الوصول بين المفازات ووحوشها (وعورة المسير إلى حل العقدة) " ويقطعن من خبت .... وحشهن عروج، بظهر مفازة "، ويحتدم معه القلق والخوف والشؤم الذي حلّ في نفسه فاتجه إلى المكان عند حلول سرب الطيور الذي يقوده ذلك الغراب الأسود بشحيجه ليختتم مكاشفته مع سعدى ويغلق باب خافيته بأن الأمر مازال منعقدًا ولم يحن الخلاص بعدُ.

إن النهاية التي تكاد تكون مفتوحة للمشهد النفسي تنبئ عن وعورة مطلب الشاعر الوجودي الذي تخيّره، وهو لا يدل بأية حال على قصر أو ضعف بقدر ما يدل على شدة انغلاق الأزمة وحاجتها إلى محاولات مستمرة لا تكلّ بكافة ما يمكن أن يحصل عليه من إمكانات فردانيته بل إمكانات النفس الجماعية ذاتها، ولا شك أن ذلك " الحنين النكوصي للعودة إلى الوراء هنا نحو الينابيع يؤكّد بطولته ومقدرته الفردية ولا يضعفها مطلقًا، لا سيما أنه استطاع أن يستخدمها لغايته ليس على حساب حريته، وسواء استطاع الوصول إلى الكنز (حريته

الفردية في النص) أو لم يستطع فإنه لديه الفرصة لينتصر مرات ومرات ويغامر كل المغامرة دون أن يقع فريسة لذلك التماهي في النفس الجماعية أي دون أن يبتلعه الوحش "([٥٩]) طالما استطاع النجاة في المرة الأولى من براثن الانقياد لذلك الحنين النكوصي الذي هو من جهة أخرى في أشد الحاجة إليه ليعبر الطريق، ومن ذا الذي يستطيع أن يعبر البحر دون بلل إلّاه؟! وهي عين البطولة التي لم يصف بها يونج سوى الأنبياء والقادة الروحيين ([٦٠]) الذين استطاعوا هذا، كيف لا وهو من رأى ما لا يراه الآخرون وقطع تلك الفيافي باحثًا عن نفسه التي ينبغي أن تكون رافضًا لكل بديل صوري عنها لا يمثّل ما يأمل هو لها وما تستحق هي من حرية وتأبّه وانطلاق؟!!

ويمكن التأكيد هنا على حقيقة أن تلك الخافية الشخصية لا تنفصل عن الإنسان مطلقًا، وتظل هي الأوكد وجودًا رغم ما يمكن أن يبدو من سيطرة الواعية؛ فهي الآن التي تفرض وجودها الحتمي على الشاعر/الإنسان، وتدفعه لإعلانها صراحة أو رمزًا مواجهة أو تخفيًا؛ " فعلى الرغم من أن الأنا الواعية تتماهي تمامًا مع قناعها أو التشكل الاتفاقي الذي يتقدم الفرد بواسطته إلى الجماعية وينشط فيها وفقًا له لن يكون قمع الذات اللاواعية لدرجة التوقف عن الإحساس بها ممكنًا، وهنا يظهر تأثير الذات في مكونات اللاشعور لمحاولة تعويض وموازنة الموقف الواعي "([٦١]) المعلن الذي لا يراه المبدع في الغالب معبرًا حقيقيًا عن كامل كنهه خاصة مع حالة التقنّع تلك لذا تراه هنا ينفلت بلا وعيه ومحتوياته من أي رقابة ويجعله الأحق بممارسة تأثيره عليه مباشرة أو من وراء حجاب .

الخاتمة:

والحق أن النص " يبقى معلقًا في الهواء ما لم يقرأ في علاقته بالعالم فهو ليس مغلقًا على ذاته بل مفتوحًا على شيء"([٦٢]) يعبر عنه بعمق ويلتمسه عند كل شبيه به، ومن هنا ينطلق قول " جولدمان بأن الترابط الداخلي للبنية الدلالية للنص يؤدي إلى فهم هذه البنية فقط ، لكن التفسير يسمح بربطها بالبنيات الإجمالية للواقع الاجتماعي لنكون أمام بنيتين مهمتين؛البنية الدلالية

ورؤية العالم"([٦٣]) لا تقل إحداهما أهمية عن الأخرى بل يتكاملان فيما بينهما لتكوين نواة النص أو جوهر النص.

كما أنني توكأت في عملية القراءة هنا بقدر يسير جدًا على نصوص أخرى للمبدع من منطلق وحدة المنبع ووحدة الوعاء الذي ينبض بهذا الشعور وذلك اللاشعور، وهو ما تحدث عنه شارل مورون من قبل في نظريته التي تري إمكانية تفسير النصوص بعضها ببعض بحيث تسمح للقارئ بتجميع ملامح نصه من نصوص أخرى للمؤلف تدنو منه قدر الإمكان.

كانت قراءة هذا النص استجابةً لدعاوى " الفهم الحديث للنص التراثي من خلال اللسانيات والتأويل للرموز وغيرها من أدوات من أجل بناء المعنى وإنتاجه، وليس من أجل البحث عنه أو الانتهاء به وكأننا ننتج النصوص من جديد مع كل قراءة؛ أي إن القراءة تعد الفرصة لصياغة ما ليس مصوغًا؛ لأنه يحمل أكثر مما هو في ظاهره وبذلك يتم معه "([٦٤]) حين يتم فك شفرات النص وملأ فراغاته على الوجه الأمثل ،على الرغم من" أن الرمز يواجه تجارب فردية مختلفة بحيث يعني عند القارئ مالا يعنيه عند المؤلف ويعني عند هذا السامع مالا يعنيه عند ذاك الآخر، كل هذا يعني أن الرمز أو المعنى الرمزي لا ينبع من طبقة مفردة ولا يتحرك في مستوى واحد من مستويات الذات ولا يمكن إذن إلا أن يكون شيئًا مثقلًا متأصلًا ذا جذور لا يعرفها بتمامها القارئ أو المؤلف"([٦٥])، إنما يجتهد كل منهما في استخدامه الاستخدام الذي يحقق هدف كل منهما بقدر إمكاناته وفي حدود أدواته.

ولا أجد في خاتمة القول أصدق من مقولة يونج : " إن المبدع قد قام بدوره حين عبّر عمّا هو كامن في عمق الفرد بل كلّ فرد من أبناء الجماعة، أما عن تفسيره فهو أمر قد لا يعيه ولا يقدر عليه؛ إذ إن النص يبدو غامضًا وينبغي لنا أن نسمح له أن يشكّلنا مثلما شكل مبدعه من قبل ليتغلغل في أعماق رحم الحياة التي تنقل إيقاعًا مشتركًا إلى الوجود البشري وتتيح للإنسان الفرد أن يفضي بمشاعره ومعاناته إلى البشرية جمعاء، تلك هي المشاركة الصوفية التي هي غاية الفن في كل زمان ومكان "([٦٦])؛ فقد ارتبط خلود النص

إذن بقدر كونه صدى لشعور الإنسان المطلق بل بقدر خروجه من دائرة الضوء الخافت وهي الشخصنة القاصرة التي لم يكن من أجلها الإبداع مطلقًا، هكذا كانت "حياة الشاعر الشخصية لا يمكن أن تفسر إبداعه ولا حتى محددات شخصيته الحقيقية حتى وإن كانت هذه الحياة مثارًا للاهتمام ومتكأ لنا في معرفة كيف مارس إبداعه وهل كانت عونًا له أم عائقًا"(٦٧).

الهوامش

١ ـ ارجع إلى عمليات القراءة ، فولفانج إيزر ، ت: علي عفيفي ، مجلة فصول ، مج١٦ ، ع ٤ ، ١٩٩٨م.

٢ ــ ذاكرة النقد الأدبي ، محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط٢ ، ٢٠٠٨م، ص ١٠١.

٣ ـ البعد النفسي للصورة الشعرية ، مصطفى بشير القط ، مجلة فكر وإبداع ، مصر ، مج ٥٢، ٢٠٠٩م، ص٢١٩.

٤ ـ دراسة الأدب العربي ، مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د ـ ط) ، (د ـ ت)، ص١٣٤.

٥ ـ دراسة الأدب العربي ، مرجع سابق ، ص١٣٨ ، ص١٣٩.

٦ ــ علم الشخصية، لورانس .أ. برافين ، ت: عبد الحليم محمود ، أيمن محمد ، محمد يحيي، مراجعة: عبد الحليم محمود ، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠١٠م ، ج١، ص١٥٠.

٧ ــ الاتجاه النفسي في قراءة الأدب ، مولود بغورة ، مجلة دراسات أدبية مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، الجزائر ، ع٨، ٢٠١٠م ، ص٧١، وفي ص ٧٠ : "شارل مورون محلل نفسي نقل الاهتمام من التحليل النفسي العام إلى التحليل النفسي للأدب متأسيًا بفرويد في تفسيره للأحلام وبتطبيقاته التي أجراها على أعمال أدبية وخاصة على مسرحية أوديب..، وهو من وضع أداة التحليل النفسي في خدمة النقد"

٨ ـ التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣ ، ص ٤٤ – ٤٥.

٩ ـ من قيس عيلان من بني نمير إحدى جمرات العرب الثلاث فهي من أشرف بيوتات قيس عيلان الجد الأكبر للراعي ، توفي ٩٠هـ ويقال قُتل في " مرج راهط"، وفي تاريخ ابن خلدون: " ملك نمير حران ونواحيها" وحكمت نمير حران الواقعة في الشمال السوري ، وهم من قبائل قيس.

١٠ ـ جدلية الأنا واللاوعي، كارل يونج ، ت: نبيل محسن ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١، ١٩٩٧م ، ص٢٦.
١١ ـ الغربة النفسية في شعر عبيد بن أيوب العنبري ، محمد أحمد دوابشة ، مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث ، الجامعة العربية الأمريكية بجنين ، فلسطين ، ع١ ، يونيو ٢٠١٤م ، ص٣١وص٣٢.
١٢ ـ الأسس النفسية للإبداع ، الفني .. الشعر خاصة ، مصطفى سويف، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤، ١٩٨١م ، ١٢٦.
١٣ ـ ديوان الراعي النميري ، جمع وتحقيق: راينهيرت فاييرت، دار فرانتس شتاينر ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص٢٢.
١٤ ـ القصيدة كاملة في ديوان الراعي النميري ، ص٢١٣ـ ٢٣٩ الجنبة : الضيف في فناء القوم وجانبهم.
١٥ ـ ديوانه ، ص٦٧ ـ ٧٢.
١٦ ـ في معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، دار صادر، بيروت ، ج٣، ص٦٧" الرُّما نتان : بضم أوّله وتشديد ثانيه ، قال السُّكري : هذه المواضع دون هَجَر في بلاد سعد وكانت قبل لعبد القيس .. ، أو هما هضبتان في بلاد بني عبس".
١٧ ـ عمليات القراءة فولفانج إيزر، مرجع سابق، ص١٤٧.
١٨ ـ اللاشعور عند برجسون مراد وهبة ، مجلة علم النفس ، القاهرة ،عدد أكتوبر ١٩٥٢، ص٢١٦.
١٩ ـ اللاشعور عند برجسون ، مراد وهبة ، ص٢١٦.
٢٠ ـ نفسه .

٢١ ـ التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب ، السيد إبراهيم ، مجلة جذور ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، مج٨، ج١٥، ديسمبر ٢٠٠٣م، ص١٣٣.
٢٢ ـ التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب، السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص١١٣.
٢٣ ـ علم النفس التحليلي ، يونج ، تر: نهاد خياطة ، دار الحوار ، سوريا ، ط٢، ١٩٩٧م، ص١٧٣.

٢٤ ـ يجدر بي الإشارة هنا إلى أن الترتيب الأنسب للبيت الأخير هو أن يسبق البيت قبل الأخير إذ إن مكانه الحالي لا يتفق مع تراتبية دلالة النص الكلية ، فالأولى أن يصبح الترتيب :

فلما حبا من خلفنا رمل ثم رأيت ردافى فوقها من

فحينما بدت "وجوش ودجوج" رأى هذا السرب من الغربان.

٢٥ ـ اللاشعور عند برجسون ، مراد وهبة ، مرجع سابق ، ص٢١٧.

٢٦ ـ ارجع إلى البنية النفسية عند الإنسان ، كارل يونج ، تر: نهاد خياطة ، دار الحوار ، سوريا ، ١٩٩٤م ، (د ـ ط) ، ص٧٥ وما بعدها .

٢٧ ــ التنقيب في أغوار النفس ، كارل يونج ، تر: نهاد خياطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص٣٢.

٢٨ ـ نفس المرجع ، ص٣٢.

٢٩ ـ شرح ديوانه ، ص٩٠.

٣٠ ـ التنقيب في أغوار النفس ، مرجع سابق ، ص٣١، ص٣٢.

٣١ ــ علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٨١م ، ط٢، ص٢٢٤.

٣٢ ــ الخافية (اللاشعور، ما وراء الوعي) والواعية (الشعور أو الوعي) كما يسميهما كارل يونج ، راجع كتابه دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: نهاد خياطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م، ص٥ وما بعدها، وكتابه البنية النفسية عند الإنسان ، مرجع سابق ، ص٧٥ وما بعدها .

٣٣ ـ البنية النفسية عند الإنسان ، يونج ، مرجع سابق، ص١٠٤، ١٠٥.

٣٤ ــ دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث ، مرجع سابق ، راجع ص٧، ص٨.

٣٥ ـ البنية النفسية عند الإنسان ، يونج ، مرجع سابق، ص٧٨، " الخافية الجماعية جملة نفسية ذات طبيعة جماعية وعالمية غير شخصية واحدة لدى جميع الأفراد النوع البشري ، وهذه الخافية العامة لا تنمو فرديًا بل هي موروثة.." ص٧٨

٣٦ ـ التحليل النفسي والخطاب الأدبي ، ماري زيادة ، تر: بركة ، فاطمة الطبال ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ع٤٢، ديسمبر ١٩٨٦، ص٨٤.
٣٧ ـ الأدب والحرية ، شكري عياد، مقال ، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١١، ع ١، ربيع ١٩٩٢م ، ص١٣.
٣٨ ـ المرجع نفسه ، ص٢٠ ،ص٢١.
٣٩ ـ علم النفس التحليلي ، يونج ، مرجع سابق ، ص١٧٢.
٤٠ ـ علم النفس التحليلي ، يونج ، مرجع سابق ، ص ١٧٤.
٤١ ـ ظاهرة الاغتراب لدى طلبة الثانوية العامة في مدينة الخليل وعلاقتها ببعض المتغيرات ، بسام بنات ، مجلة جامعة بيت لحم ع٢٤، ٢٠٠٥م ، ص٩٥.
٤٢ ـ الاغتراب مفهوم ودلالات، مريامة بريشي ، نادية مصطفى ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة قاصدي مرباح ، الجزائر ، ع ١٨ ، مارس٢٠١٥م ، ص٢٠٢.
٤٣ ـ علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، مرجع سابق ، ص٢٣٣.
٤٤ ـ التنقيب في أغوار النفس، يونج ، مرجع سابق، ص٤ ، ص٢٥.
٤٥ ـ ولا أدلّ على تلك الحقيقة من قوله تعالى تأكيدًا على حرية الاعتقاد بل حرية الفعل في كل شيء:" لا إكراه في الدين " البقرة آية ٢٥٦ " إنا هديناه السبيلا إما شاكرًا وإما كفورًا" الإنسان آية ٣، " وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فيكفر" الكهف آية ٢٩، " كل امرئ بما كسب رهين" الطور آية ٢١،" كل نفس بما كسبت رهينة" المدثّر آية ٣٨ ، " أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين" يونس آية٩٩، " أنلزمكموها وأنتم لها كارهون " هود آية ٢٨، " بل الإنسان على نفسه بصيرة " القيامة آية ١٥ ، إلخ .....
٤٦ ـ فيصل عباس، الاغتراب .. الإنسان المعاصر وشقاء الوعي ، دار المنهل اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨م، ص٢٧٣.
٤٧ ـ البنية النفسية عند الإنسان، يونج ، مرجع سابق ، ص١٢٥، ١٢٦.
٤٨ ـ اللاشعور عند برجسون، مراد وهبة ، مرجع سابق، ص٢٢٠.
٤٩ ـ التنقيب في أغوار النفس ، يونج ، مرجع سابق ، ص٢٧.

٥٠ ـ البنية النفسية عند الإنسان ، يونج ، مرجع سابق، ص١٢٦.

٥١ ـ نفس المرجع ، ص١٢٧.

٥٢ ـ البنية النفسية عند الإنسان ، يونج ، مرجع سابق ، ص ١٢٩.

٥٣ ـ المرجع نفسه ، ص١٤٩.

٥٤ ـ البنية النفسية ، مرجع سابق ، ص١٤٩.

٥٥ ـ البنية النفسية عند الإنسان ، مرجع سابق، ص١٠٥.

٥٦ ـ التنقيب في أغوار النفس، مرجع سابق ، ص٢٨ ،ص٢٩.

٥٧ ـ المرجع نفسه ، ص٢٩.

٥٨ ـ في معجم البلدان ، مصدر سابق، ج٢، ص١٨٥، ص١٨٦ " جَوْش: من الليل أي صدر منه ، وهو جبل في بلاد (بَلْقَين) بين جسر أذرعات والبادية "، وفي ص٤٤٢، ص٤٤٣ "دجوج: رمل متصل بعلم السعد: جبلان من دومة على يوم ورمل مسيرة يومين إلى دون تيماء بيوم، وفي رواية أخرى للبيت السابق للبيت الذي ذكرت فيه هذه المواضع تقول :

إلى عُن كالدوم فيها تزايل وهزة أجمال لهنّ وسيج

وقال الغوري: هو رمل في بلاد كلب ، وليلة دجوج : أي مظلمة، وقال الأسود: دجوج رمل ، وجرع ومناة حمص بفلاة من أرض كلب"، وفي ج٤ ص٧٠ " عالِج: باللام المكسورة والجيم ، قال ابن السّكيت: إذا أكل البعير العلجان وهو نبت قيل : بعير عالج، فهو شجر يشبه العَلندى وأغصانها صلبة، الواحدة علجانة، فيجوز أن يكون هذا الموضع سمّى بذلك تشبيهًا له بالبعير العالج أو يكون لصلوبته يعالج المشي فيه أي يمارس ، وهو رملة بالبادية مسماه بهذا الاسم (رمل عالج)، وقال أبو عبيد السكوني : عالج رمل بين فيَد والقُربَات ينزلها بنو بُحتر من طيء وهي متصلة بالثعلبية عن طريق مكة لا ماء بها ولا يقدر عليهم أحد فيه، وهو مسيرة أربع ليال، وفيه برك إذا سالت الأودية امتلأت ، وذهب بعضهم إلى أن رمل عالج متصل بوَبَار" ، وفي ج٢ ، ص٦٨ " تَيْمَن: بالفتح .. موضع بين تَبَالة وجرَش من مخاليف اليمن،...أو هضبة حمراء في ديار محارب فرب الرَّبَدة .. وقيل: تيمن : أرض قبل جُرش في شق اليمن ثم كراء قال : والناس ينشدونها بتيماء منكرًا وهذا خطأ ، وقيل تيمن أرض بين بلاد

بنـي تمـيم ونجـران ، والقـولان واحـد لأن نجـران قـرب جُـرَش،" وفـي ج٢ ص٤٨٦، ص٤٨٧ " دُومَة: بالضم من قرى غوطة دمشق غير دومة الجندل أو دومة الجندل بضم أوله وفتحه : حصن وقرى بين الشام والمدينة قرب جبلي طيّء كانت به بنو كنانة من كلب ".

٥٩ ـ جدلية الأنا واللاوعي، كارل يونج ، تر: نبيل محسن ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٧م، ص٨١.

٦٠ ـ راجع كتابه جدلية الأنا واللاوعي، مرجع سابق ، ص ٨٢.

٦١ ـ نفس المرجع ، ص٦٣.

٦٢ ـ من سيسيولوجيا النص الأدبي إلى سيميائية النظام الاجتماعي ، محسن بوعزيزي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ع١٢٠، ١٢١ ، شتاء ٢٠٠٢م، ص٩٠.

٦٣ ـ نفس المرجع ، ص٩١.

٦٤ ـ لغة القهر والتحريض في الشعر ضد الأمويين (وتلقي النص في القديم والحديث)، منى إبراهيم الدسوقي ، مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس، مصر، مج١٣، ع١، ٢٠٠٧م، ص٩٦.

٦٥ ـ دراسة الأدب العربي ، مرجع سابق، ١٣٢.

٦٦ ـ علم النفس التحليلي، مرجع سابق، ص١٧٥.

٦٧ ـ نفسه .

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا : القرآن الكريم

ثانيًا: المصادر العربية

- ديوان الراعي النميري ، جمع وتحقيق: راينهيرت فاييرت، دار فرانتس شتاينر، بيروت ، ١٩٨٠م
- معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، دار صادر، بيروت، (د ـ ط) ، (د ـ ت).

ثالثًا: المراجع العربية

- الأسس النفسية للإبداع ، الفني .. الشعر خاصة ، مصطفى سويف، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤، ١٩٨١م.
- البنية النفسية عند الإنسان ، كارل يونج ، تر: نهاد خياطة ، دار الحوار ، سوريا، ١٩٩٤م ، (د ـ ط).
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣، (د ـ ط).
- التنقيب في أغوار النفس ، كارل يونج ، تر: نهاد خياطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٦م.
- جدلية الأنا واللاوعي، كارل يونج ، تر: نبيل محسن ، دار الحوار ، سوريا ، ط١، ١٩٩٧م.
- دراسة الأدب العربي ، مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، (د ـ ط) ، (د ـ ت).
- دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: نهاد خياطة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م.
- ذاكرة النقد الأدبي ، محمد عبد المطلب، المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢ ، ٢٠٠٨م.

- علم الشخصية، لورانس .أ. برافين ، ت: عبد الحليم محمود ، أيمن محمد ، محمد يحيي، مراجعة: عبد الحليم محمود ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠م.
- علم النفس التحليلي ، يونج ، تر: نهاد خياطة ، دار الحوار ، سوريا ، ط٢، ١٩٩٧م.
- علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط٢ ، ١٩٨١م.
- فيصل عباس، الاغتراب .. الإنسان المعاصر وشقاء الوعي ، دار المنهل اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨م.

ثالثًا : المقالات والأبحاث

- الاتجاه النفسي في قراءة الأدب ، مولود بغورة ، مجلة دراسات أدبية مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، الجزائر، ع٨، ٢٠١٠م.
- الأدب والحرية ، شكري عياد، مقال ، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مج ١١، ع ١، ربيع ١٩٩٢م.
- الاغتراب مفهوم ودلالات، مريامة بريشي ، نادية مصطفى ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة قاصدي مرباح ، الجزائر ، ع ١٨ ، مارس٢٠١٥م.
- البعد النفسي للصورة الشعرية ، مصطفى بشير القط ، مجلة فكر وإبداع ، مصر.
- التحليل النفسي المعاصر ودراسة الأدب ، السيد إبراهيم ، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، مج٨، ج١٥، ديسمبر ٢٠٠٣م.
- التحليل النفسي والخطاب الأدبي ، ماري زيادة ، تر: بركة ، فاطمة الطبال ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ع٤٢، ديسمبر ١٩٨٦.

- سيسيولوجيا النص الأدبي إلى سيميائية النظام الاجتماعي ، محسن بوعزيزي، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، ع١٢٠، ١٢١، شتاء ٢٠٠٢م.
- ظاهرة الاغتراب لدى طلبة الثانوية العامة في مدينة الخليل وعلاقتها ببعض المتغيرات ، بسام بنات ، مجلة جامعة بيت لحم، فلسطين، ع٢٤، ٢٠٠٥م.
- عمليات القراءة ، فولفانج إيزر، ت: علي عفيفي ، مجلة فصول ، مج١٦ ،ع ٤، ١٩٩٨م.
- الغربة النفسية في شعر عبيد بن أيوب العنبري ، محمد أحمد دوابشة ، مجلة الجامعة العربية الأمريكية للبحوث ، الجامعة العربية الأمريكية بجنين ، فلسطين، ع١ ، يونيو ٢٠١٤م.
- اللاشعور عند برجسون مراد وهبة ، مجلة علم النفس ، عدد أكتوبر ١٩٥٢.
- لغة القهر والتحريض في الشعر ضد الأمويين (وتلقي النص في القديم والحديث)، منى إبراهيم الدسوقي ، مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس، مصر، مج١٣، ع١، ٢٠٠٧م.