SIBAWAYH Arabic Language and Education Vol.3 No.1 2022
eISSN 2716-5515 (1-18)

الآخر: الحبيبة في شعر ابن خفاجة

THE OTHER: THE BELOVED IN THE POETRY OF IBN KHAFAJAH

Asmaa Taher Thanon[1]*
University of Nineveh، Iraq
**Corresponding author: alzawyasma1@gmail.com*

Received: 1 Apr 2022, **Revised:** 15 May 2022, **Accepted:** 31 May 2022, **Published:** 30 Jun 2022

To cite this article (APA): Thanon، A. T. (2022).. الآخر: الحبيبة في شعر ابن خفاجة*SIBAWAYH Arabic Language and Education*, *3*(1), 1-18. https://doi.org/10.37134/sibawayh.vol3.1.1.2022

To link to this article: https://doi.org/10.37134/sibawayh.vol3.1.1.2022

الملخص

في مقابل كل آخر نجد (الذات)،إذ لا توجد ذات من دون آخر، والعكس نفسه، بل الذات تجد نفسها من خلال آخرها. إنَّ تجربة الشاعر ابن خفاقة لآخر هجاء في إطار المعشوقة أو الحبيبة، وما لمسناه في نصوصه أنّ آخره (المعشوقة) التي وصفها في ثيمة جامدة وساكنة لا تألفها الحياة هو يخالف نسبياً ذاته المفعمة بالحركة والحياة والاستمرارية، وكأنّ أبياته دورة حركية ما بين السكون والحركة وبين العد التنازلي والتصاعدي لحركات وسكنات معشوقته. وعليه أخذت ذات الشاعرتروّج لمعطيات مكبوتها كجزء من إظهار آخره المطلوب، وظل يبحث عن ذلك الآخرالذي هو من وجهة نظر الشاعر يجب أنّ يكون جديراًبتلك المعطيات التي يمتلكها.

الكلمات المفتاحية: الذات، الآخر، المعشوقة، السكون والحركة، الهوية، شعر ابن خفاجة.

Abstract

The relationship between the self and the other is a central theme in literary discourse, as one cannot exist without the presence of the other. The self often defines itself through its counterpart, the other, and this dynamic plays a significant role in poetic expression. In the poetry of Ibn Khafajah, the beloved is presented as a form of the "other," particularly within the context of elegy or longing. His portrayal of the beloved often takes on a static, lifeless image, which contrasts with the poet's dynamic and life-filled self. This opposition between movement and stillness becomes a recurring motif, as the poet's voice oscillates between vitality and inertia in his descriptions of the beloved. Through this contrast, Ibn Khafajah's poetic self reveals suppressed desires and a deep psychological need for a worthy other. Thus, the beloved becomes a reflective symbol through which the poet seeks to affirm his own identity.

Keywords: Self, other, beloved, stillness and motion, identity, Ibn Khafajah's poetry

المقدمة

إنّ العلاقة بين المرأة والرجل شكّلت جانباً ملحوظاً ومهمّاً ومساراً في الشعر العربي على العموم، وفي شعر ابن خفاجة على الخصوص؛ حيث اتخذه أكثر الشعراء عبر العصور وسيلة للتعبير عن مكنوناتهم العاطفية وشحناتهم النفسية، محاولين من خلالها تحقيق توازنهم الداخلي.

ويُعدّ الغزل والحبّ أحد الثيمات الأساسية التي فرضت وجودها بوجود الطرفين (الحبيب والحبيبة)، إذ لا يمكن للحبيب أن يستغني عن الحبيبة لما بينهما من علاقة متجذّرة منذ القدم، كما أشار فيصل (١٩٥٩، ص. ٢٧٨) إلى «اكتواء قلبين بنار الحبّ وتعلّق بعضهما ببعض.«

وقد قسّم الباحثون صورة المرأة في الشعر العربي إلى قسمين: صور مباشرة معاشَة، وصور متخيّلة من بنات خيال الشاعر (القرشي، ٢٠١٥، ص. ٣٣). ولذا، كان للحبيبة حضور بارز في الشعر العربي، إذ هي رمز الجمال وديمومة الحياة، وقد قيل: «فلولا المرأة والحبّ لما كان ثمة شعر» (الفروخ، ١٩٧٠، ص. ١٧).

تنطلق تجربة الحبّ من ذات المحبّ لتتجسد في الآخر/المحبوب، ومن هنا تبدأ ملامح التداخل بين الشخصيتين، وهو ما ظهر جليًّا في تجربة ابن خفاجة. وتتداخل في هذه التجربة عوامل اجتماعية وسياسية تعود إلى عصره، بالإضافة إلى معطيات ذاتية تميز بها كشاعر.

وقد جسّد ابن خفاجة في شعره عدة أنواع من صور الحبيبة: الصورة الروحية العفيفة والصورة الحسية المادية، مما عكس حالة وجدانية معقدة تتأرجح بين الشوق والنرجسية، كما أشار وليام جيمس إلى تعدد الذوات الإنسانية (أحمد الطاهر، ٢٠٠٤، ص. ٦٧).

مشكلة البحث

إن المتأمل في شعر ابن خفاجة يلاحظ أن المرأة غالبًا ما تظهر فيه كـ"آخر" معذِّب. فالقصائد تعكس معاناة الذات في مواجهة الآخر الذي هو ساكن، عاجز، ومؤلم. يعاني الشاعر من صراع داخلي بين السكون والحركة، بين القرب والبعد، وبين الحضور والغياب؛ حيث يظهر الآخر بصورة غائبة جسديًا لكن حاضرة تخييليًا في الوجدان.

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف تجربة الشاعر ابن خفاجة في تمثيل العلاقة بين الذات والآخر (الحبيبة)، من خلال محورين أساسيين:

١) تحليل مكونات الذات في علاقتها بالآخر، لا سيما في بحثها عن السعادة المنشودة عبر صورة المحبوبة.

٢) الكشف عن فلسفة الحضور والغياب في شعره، إذ صوّر عذابات الذات بين غياب حقيقي للآخر وحضور متخيَّل له.

أسئلة البحث

تسعى الدراسة للإجابة على الأسئلة الآتية:

١) هل تستطيع الذات أن تُجسّد واقعها في مواجهة "آخرها"، أم أنّها لا تستطيع أن توجد إلا به؟

٢) هل تعيش الذات حالة نفسية تتأرجح بين صراع (الأنا/الهو)، وتبحث عن انعكاس ذاتها من خلال الآخر؟

٣) إلى أي مدى تُسقط الذات الشاعرة معطياتها على الآخر في سبيل إيجاد معنى لوجودها؟

منهج البحث

اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي النفسي، باعتباره الأداة الأنسب لاستكشاف أعماق النفس الشاعرة، وعلاقتها بالآخر، وتحليل الأبعاد النفسية والرمزية الكامنة في شعر ابن خفاجة.

نتائج البحث

هكذا تكوّنت صورة حسية في التجربة الأندلسية وعند الشاعر ابن خفاجة الأندلسي، ويقول في ذلك:

من البسيط

هُنَيدَ أَوجَعتِ قَلباً قَد أَقَمتِ بِهِ ... مابالُ طَرفي وَما يُدريكِ يَبكيكِ

فَرُبَّ لُؤلُؤِ دَمــعٍ كُنتُ أَذخَرُهُ ... عِلقاً أُغالي بِهِ أَرخَصتُهُ فيــكِ

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ١٩٧)

وقوله أيضاً:

من الوافر

وَكُنتُ وَمِن لُباناتي لُبَيني هُنـــاكَ وَمِن مَراضِعِيَ المِدامُ
يُطالِعُنا الصَباحُ بِبَطنِ حَزوى فَيُنكِرُنـــا وَيَعرِفُنـــا الظَلامُ
وَكانَ بِها البَشاشُ مَراحَ أُنـــسٍ فَماذا بَعدَنـا فَعَلَ البَشـامُ
فَيـا شَرخَ الشَبابِ أَلا لِقاءٌ يُبَلُّ بِـــهِ عَلى يَـأسٍ أُوامُ
وَيا ظِلَّ الشَبابِ وَكُنتَ تَندى عَلى أَفيـاءِ سَرحَتِكَ السَـلام

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ٢٣٨)

وقوله:

من الطويل

رِقتُ لِذِكـرى مَنزِلٍ شَطَّ نـازِحٍ كَلِفتُ بِأَنفاسِ الشَمالِ لَهُ شَمّـا
فَقُلتُ لِبَرقٍ يَصدَعُ اللَيلَ لامِـحٍ أَلا حَيِّ عَنّي ذَلِكَ الرَبعَ وَالرَسمـا
وَأَبلِغ قَطينَ الدارِ أَنّـي أَحِبُّـهُ عَلى النَأيِ حُبّاً لَو جَزاني بِهِ جَمّا
وَأَقرِىء عُفَيـراءَ السَلامَ وَقُل لَها أَلا هَل أَرى ذاكَ السُها قَمَراً تَمّـا
وَهَل يَتَثَنّى ذَلِكَ الغُصنُ نَضـرَةً بِجَزعـي وَهَل أَلوي مَعاطِفَهُ ضَمّـا
وَمَن لي بِذاكَ الخِشفِ مِن مُتَقَنَّصٍ فَآكُلَهُ عَضّاً وَأَشرَبَـهُ شَمّـا
وَدونَ الصِبا إِحدى وَخَمسونَ حِجَّةً كَأَنّي وَقَد وَلَّت أُريتُ بِها حُلمـا
فَيا لَيتَ طَيرَ السَعدِ يَسنَحُ بِالمنى فأحظى بِها سَهماً وَأَنأى بِها قِسما
وَيا لَيتَني كُنتُ اِبنَ عَشرٍ وَأَربَعٍفَلَم أَدعُها بِنتاً وَلَم تَدعُني عَمّا

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ٢٢٦)

توضح الأبيات الشعرية تحرك الذات عبر تلك المشاهد حركة ثلاثية الأبعاد، وتبدو الذات آنئذ القوى /الفاعلة، المحرّكة للأحداث، والآخر يبدو ساكناً لا حراك ولا نماء فيه، يستشعر الألم ويتجرّع غصصه.

ففي المشهد الأول لا تزال الذات على حالها من الحب والوجد نلمع ذاك عبر مخاطبة الآخر / المحبوبة، (هنيد) ويتجسّد طرفا المعادلة الذات / الآخر عبر قوله أوجعت / أقمت / يدريك / يبكيك / أرخصته / فيك. وتطفو تلك العلاقة على السطح من خلال أسلوب الاستفهام الذي يغلب عليه عنصر الدهشة والتعجّب ردّة فعل الآخر، وإتيان هذا الآخر بما لا يتلاءم مع فيزيائية الذات وما بذلته. كما أنّ هذا الأسلوب فيه عنصر الإرباك والتوتر، ويبدو الآخر بصورة مستفزة صادمة للذات، وتتجلّى ثنائية التضاد لفظاً ومعنى، ويتلاشى هذا التماهي الذي طالما سعت الذات إلى إيجاده على أقل تقدير عبر مخيلتها، وخلال تصوّرها ؛ لذا تماهى الفعل الماضي مع آلام وأوجاع الذات، هذا التصادم العنيف الذي ما تمنته الذات أبداً، والذات دوماً تستشعر قيمتها وتضخمها حيال الآخر حتى في أقسى وأقصى لحظات الانكسار حين عبّرت الذات الشاعرة (الذات العاشقة) عن دمعها،بقولها: "لؤلؤ دمع".، حيث تتبدّى الذات / الشاعر في صورة متحركة، بينما الآخر المعشوق يظل في موضع السكون والثبات.

وفي المشهد الثاني يوضح النصّ حركة الذات اتّجاه الآخر ؛ لتأكيد الهدف الذي يسعى إليه الشاعر / الذات إزاء الحبيب / الآخر، وقد اتّضح ذلك عبر: (يطالعنا)، حيث كشف هذا الفعل عن حالة من التوافق والانسجام النفسي والتماهي بين الحبيب / الحبيبة، وتتنامى تلك الحركة. إذْ وقودها الظلام الحركي الفاعل، ويُقابل ذلك التنامي سكونها وهدوءها آن الصباح، وتكوين اللّذة ما بين الحركة والسكون والصباح، إذْ كان يمثّل الحركة والفعل لدى العامّة إلا أنَّه يمثّل هدأة وفتور علاقة الذات / الآخر، فالزمن بمفهومه الميتافيزيقي يمثّل الوجهة المضادة لدى المحبّين، لدى الذات الآخرأي أن النصّ يتحرك عبر حركتين متقابلتين، ويحمل ثنائية كلا طرفيها نقيض الآخر: (الأمل / اليأس)، (الإظهار / الإخفاء)، (الظلام / النور)، كما في ذاك المخطّط:

أ) الحركة الأولى ⟵ الليل ⟵ ظلام ⟵ ضيق (يخفي الأسرار)

ب) الحركة الثانية ⟵ الصباح ⟵ الضياء ⟵ واسع (يكشف الأسرار)

وعبر تلك الحركتين كانت الذات تسعى بدأب إلى إماطة اللثام عن تجربتها مع العالم – في الآن نفسه – إيجاداً لوجودها إذ هي نفسها في الزمن، ويُؤكّد هذا ارتباط فاعلية الكشف من حيث حركة التحوّل المستمر في الزمن بفاعلية الإيجاد، فهي وجود منبثق عن تلك الحركة، إذ يتحقّق بتحقيقها وينقطع عند توقّفها (الحميري، ٢٠١٠، صفحة ٦٢).

لقد حقّقت المعشوقة / الآخر بعضاً ما كان يعتمل الذات الشاعرة، بل وغدا وسمها كرسمها،وغدا التماهي واضحاً حين زاوج بين لباناتي / لبيني، وكأنها أضحت دالاً ومدلولاً في آن لفظاً ومعنى، الصورة، مصطلحاً / لغة، لقد تبدلت الماهية والمفهوم ما بين العاشقية وما بين عامّة النّاس حيث صار الليل الذي ينكر فيه كلّ شيء صار عارفاً لهما ؛ لما تعوّد منهما من كثرة اللقيا، وبثّ كلّ منهما الآخر أشواقه ولواعجه، وغدا الليل بوتقة لتجربة الذات الآخر، وعلى الوجه الآخر يقف الصباح الذي يسفر عن كلّ شيء وتبتدئ الملامح، يقف عاجزاً مُنكراً لهما لا يستبين تلك الوجوه العاشقة التي أبدا لن تخلو ولن تهو في أي جزء منه، حيث العيوب الرواصد حقاً استحالت وظيفة كلّ وتبدلت حينما ارتأتها الذات / الآخر، الآخر / الذات. نرى ذلك عبر قوله:

يُطالعنا الصَّباحُ ببطن حزوي فينكرنـا ويعرفنـا الظلامُ

وبات ذاك لدى الذات / الآخر، واتفقا على ذلك حيث قال (فينكرنا، يعرفنا)، لقد تماهى المعنى الفيزيقي / الميتافيزيقي، ودوماً تتألم الذات العاشقة حيث لا يقرّ لها قرار الحبّ ولا يهدأ ولا يستكين، إنّها هنا تذكرنا بمآسي العذريين، وأن خفاجة بالطبع منهم حيث لم يعرف عنه أنه تزوج قط)) (عمايرة، ٢٠١١، ص. ٤٧).

وعلى أساس ذلك فالناظر إلى الليل، يجده قد احتوى الذات التي عاشت ذلك الزمن ورسمت صورة النعيم وبهجة اللقاء والامتزاج لطرفي ثنائية (الأنا / الأنت) في جسد واحد ((حتى تنوّعت في رسم الصور الشعرية العديدة الغنية في مواقف العشق)) (الشكعة، ١٩٩٠، ص. ٣٥٥).

وفي المشهد الثالث تقف الذات إزاء الآخر (عفيراء) بعدما وقف إزاء / هنيد،وكذا لبينى، والملاحظ أن تلك المعشوقات جئن بصيغة التصغير ربما لدلالة الحب والعشق وربما ؛ لأنهن أيضاً صغيرات كما اتضح في شعره في (عفيراء) بنت الـ (أربع عشر حجة) بينما هو ابن الـ (إحدى وخمسين حجة)، وإن كانت الحالة الممزوجة بين الكل تلغي هذا الفارق الحُكمي وتتجاوزه، على أية حال يبدو من (عفيراء) أنها أثارت مشاعر شاعرنا العاشق ممّا جعل ذاته تفكّر فيما يفكر فيه العامة،وتعيش كما يعيش الآخرون العاديون، حيث تمنت بلهجة يائسة بائسة أن يعود الزمن بها أدراجه .

لقد غدا الحبّ بالنسبة للذات الشاعرة: الحياة والبهجة والمتعة ؛ لذا فهي تستثمر كلّ مقوّماتها في سبيل إنجاح مفردات العيش الرغيد، وتحاول التزوّد بكلّ ما يحمل لها في طياته الهناء، وتتغلّب على سكون

الحياة الذي قد يصيره قابعاً في غياهب الحزن والحزن، الآخر صار يُمثّل للذات كلّ الدنيا كلّ العمر وما سواه فناء وخلاء. وبالتالي عاشت الذات الشاعرة هذه الثنائية (الحياة / الموت)، (الوجود / العدم)، (الساكن / المتحرك)، (الحقيقية / الخيال)، (الأنا / الآخر)، (اللقاء / الهجر)، لقد تحرّكت الذات حركة تقدّمية اتّجاه الآخر يملأها الأمل في الوصل وديمومة اللقاء، واستمراريته إزاء عفيراء تلك، إلاّ أنّها اصطدمت بالواقع الذي حاولت تجاوزه أحايين كثيرة الذي لا مفرّ منه وهو تباين الزمن المادي الذي ما لبث أنه طغى واستمر مع الزمن الفضائي اللامحدود الذي يعيشه العشاق دوماً وعلى الرغم من اللامبالاة التي دوماً نستبطنها في حركية الذات العاشقة إلاّ أننا لم نألف ذاك حيال حالتنا تلك، حيث تأكد لديها أنها لا يمكن لها تجاوز هذا الأمر،إنها ذات صادقة مع نفسها، ذات قدرت الآخر صفة قدره وهي في ذات اللحظة قدرت نفسها أيضاً.

وربما الذي ساعد في إيجاد تلك الحالة الصادقة في تلك اللحظة الراهنة ربما قولها له: (يا عمي) وكأنّه الآخر أراد بذلك إيقاف الذات وتحجيمها، وربما أراد الآخر أيضاً لتلك العلاقة الاحادية أن تقف ويقف بها الزمن دون حراك وتأتي صورة الفتى (ويا لبيني كنت ابن عشر وأربع)؛ لتفجّر الصراع في نفس الشاعر وبين ذواته، إذْ قد ينتظم الإنسان — أي إنسان– أكثر من ذات ((يميز لاكان في العام ١٩٤٥م ثلاثة أنواع من الذات: أوّلاً هناك الذات غير الشخصية غير المتعلّقة بآخر، الذات الصرفية البحتة، الذات العقلية الموضوع المقنع في جملة، وهناك الذات الثانية، الذات التبادلية، غير معرفة، المتساوية بالكامل مع كلّ ذات أُخرى، والقابلة للتبديل مع أي ذات أُخرى، هذه الذات التي يتم التعرّف عليها بالتوازي مع الآخر، وهناك الذات الثالثة تلك الذات تؤسّس لتفرّدها الذات الشخصية من خلال الإقرار الذاتي)) (جعفر، ٢٠٠١، ص. ٢٠٧)، وربما انتظمت ذات شاعرنا كلّ أولئك الذوات أثناء مبادلتها العشق وحال مرورها به.

تنمو المساحة الحركية لدى الذات / الآخر آناء الليل، يقول أبن خفاجة في ذلك، موضّحاً فاعلية الليل في إذكاء الحراك العشقي:

ورداءِ لَيلٍ باتَ، فيهِ مُعانقي ... طيفٌ ألـمّ لظبيةِ الوعســاءِ
فجمعتُ بينَ رضابهِ وشرابهِ ... وشربتُ من ريقٍ ومن صهبــاءِ
ولَثَمتُ، في ظَلماءِ لَيلَةِ وَفْرَةٍ ... شفقاً هنـاك لوجنـةٍ حمــراءِ
واللّيلُ مُشمَطُّ الذّوائِبِ، كَبرَةً ... خرفٌ يدبّ على عصا الجـوزاءِ
ثمّ انثنى والسكرُ يسحبُ فرعهُ ... ويَجُرّ، مـن طَرَبٍ، فُضُولَ رِدَاءِ

تندى بفيهِ أقحوانةُ أجرعٍ قد غازلتها الشمسُ غبَّ سماءِ
و تميسُ في أثوابهِ ريحانـــةٌ كرعـتْ على ظمإٍ بجدولِ مــاءِ
نفاحةُ الأنفـاسِ إلا أنـــها حذَرَ النّوى، خَفّاقَةُ الأفيــاءِ
فلَوَيتُ مَعطِفهَا اعتِناقاً، حسبُها فيهِ، بقَطرِ الدّمعِ، من أنــواءِ
و الفجرُ ينظرُ من وراءِ غمامةٍ عــن مُقلَةٍ كُحِلَتْ بها زَرقــاءِ
فرَغِبتُ عن نُورِ الصّباحِ لنَوْرَةٍ أغــرى لها ببنفسجِ الظلمــاءِ

رداء ليل يستشير الأنا / العاشق إلى استحضار المحبوب وإلى السهاد واضطراب القلب، والباعث وراء ذلك كلّه افتقاره العشقي، حيث كان قد اعتاد الارواء زمن الوصال وألفه، ويحاول الاستغاثة بالدمع عساه يلغى لوعة نيران الشوق، ويتماهى حضور المحبوب(ورداء ليل بات فيه معانقي صيف) مع حضور أفعال الأنا وتجليها:(فجمعت –شربت – لثمت– غازلتها– فرغبت) وتحمل الفاعلية رؤية الأنا / عالم المرأة، وما تكتنفه من دلالات المعاناة، حيث يؤكّد ذلك ابن حزم بقوله: ((الحب– أعزّك الله– داء عياء وفيه الداء منه على قدر المعاناة، ويقام مستلذ، وعلة مشتهاة لا يود سليمها البرد، ولا يتمنّى عليلها الإفاقة يزيد للمرء ما كان يأنف منه، ويُسهل عليه ما كان يصعب عنده)) (ابن حزم، ١٩٩٣، ص. ٩٨)، إنه إيثار الذات – بلا شكّ– تزيد توّهج النصّ العشقي، وتفضح الدموع الأنا / العاشقة وقد استفاق على حقيقة البين، فلا يبقى له الا تجذّر الشوق، وإعلامه مباينة النسيان والفراق.

لا يذكر الأنا / العاشقة ماضي المسرة والحياة ويبدو أن محبوبه يحضر حينما تبين استحالة الاغتناء به، ويترقب الليل ؛ليحوّل حرمانه المتجذّر بالشوق المؤكد في النص بالتكرار: (فجمعت بين رضابه وشرائه وشربت من ريق ومن شهباء)، وهي مداراة للماضي وإخفاء للحظات و استحالة عودتها، وتأكيد عدم تكرارها،(فرغبت عن نور الصباح عن زورة) ولا يبقى للذات / العاشقة سوى استحضار ما يحيل عليها، نافياً ((فكرة الاتحاد بين أطراف الصورة)) (بن خليفة، ٢٠٠٦، ص. ١٦٣).

تستمر الذات العاشقة في تغييب ماضي الوصال ولا يتذكر ما يغتنى بها، وأن كان الاغتناء آنيا يزول بمجرد إدراك الذات لحاضرها، محاولة إيقاف الشوق الدال على الافتقار، يؤجل هلاكه لاستحالة عودة ما مضى، ويأسه من الحاضر والمستقبل، وهو ما يُفسّر انقسام فاعليته بين الذات / العاشقة (فرغبت) بها لهيب الشوق وبرؤية الليل، ممّا يستحث خياله إلى استحضار المحبوب والاغتناء به، ثم الآخر الذي تماهى: الأنا / العاشق فيه المخاطب (معانقي).

يقول ابن خفاجة الأندلسي:

من البسيط

رَحَلتُ عَنكُم وَلي فُـؤادٌ تَنفُضُ أَضـلاعُهُ حَنينـا
أَجودُ فيكُم بِعِلقِ دَمـعٍ كُنتُ بِهِ قَبلَكُم ضَنينـا
يَثورُ في وَجنَتَيَّ جَيشـاً وَكانَ في جَفنِهِ كَمينـا
كَأَنَّني بَعدَكُم شِمـالٌ قَد فارَقَت مِنكُمُ يَمينـا

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ٣٤٠)

تتماهى الذات / العاشقة مع ضمير المتكلّم (أنا) شاكية عذابات الشوق مؤثرة الحرمان الذي سيشعل توهج أبياتها العشقية:(يثور – تنقض)، وتفضحها الدموع، وقد استفاقت على واقع البين ورحيل العاشق: (رحلت) ليتأرجح موضوعها الجمالي بين الحضور والغياب ((ويجعلنا بين نصّين يتخيله متلقي هذا الشعر، وقد انفتح على ماضي ذكريات اللقاء والوصال حين اعتنى الأنا/العاشق بالمحبوب)) (موسى، ٢٠٠١، ص. ١٢٩) .

ويتصارع الأنا / العاشقة مع استحضار المحبوب الذي يغيّبه الزمان، وتتماهى الذات / العاشقة مع الآخر / المعشوق، ولا غناء لأحدهما عن الآخر فالاثنان واحد، وجهان لعملة واحدة، جسد بكيان واحد: (كَأَنَّني بَعدَكُم شِمـالٌ... قَد فارَقَت يميناً) حقاً لقد أصبحت المرأة ((بؤرة ترابطات تتراكب في صورتها صور الأنا والأعماق والوجود والتاريخ والقهر والاستبداد، وكلّ ما في الكون من جمال وقبح)) (اليوسف، ١٩٩٨، ص. ١٢)، فالحب –كما أسلفنا–هو كلّ شيء بالنسبة لشاعرنا: ابن خفاجة الأندلسي، وقوله:

من الطويل

لَقَد زارَ مَن أَهوى عَلى غَيرِ مَوعِدٍ فَعايَنتُ بَدرَ التَمِّ ذاكَ التَلاقِيـا
وَعاتَبتُهُ وَالعَتبُ يَحلو حَديثُـهُ وَقَد بَلَغَت روحي لَدَيهِ التَراقِيـا
فَلَمّا اِجتَمَعنا قُلتُ مِن فَرَحي بِـهِ مِنَ الشِعرِ بَيتاً وَالدُموعُ سَواقِيـا

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ٢٧١)

تظهر المفارقة آنئذٍ، حيث حضور طيف المعشوق وغياب الآخر غياباً حقيقياً، وهنا يتأكّد لدى الذات / العاشقة أن سعادة الاغتناء بالمحبوب خيالاً سيعقبها الافتقار إليه حقيقة، لقد استحدث المحبوب مثل هذا النوع حين تيقنوا استحالة اللقاء وحل الهجر بديلاً له، وهو لقاء روحي لا جسدي (روحي) ممّا يدلّ دلالة واضحة على انقطاع تمادي الخيال في الظهور، وتترسخ لدى الذات حقيقة مؤداها: أن حضور المحبوب الخيال هو تأكيد لغيابه، ومن ثم يكون طيف الخيال أملاً خارقاً وسراباً لا يطفي غلة الصادي، وإنّما يزيد سعيرها رغبة، وحتماً سيؤدي ذلك في النهاية إلى الخضوع للاخر، والخنوع والفشل وستقف الذات عاجزة عن التغلّب على هذا الشعور.

والذات / العاشقة تهرب دوماً من الشيب، وتتمنّى عودة شرخ الشباب، وأن يقف بها الزمان وحركيته عند تلك اللحظة، لحظة النظارة، وفجر الحياة، ويقول ابن خفاجة في ذلك، مؤكّداً ما تمر به نفسه كباقي أقرانه في هذا النهج وذاك السبيل يقول:

من الطويل

تَشَفَّع بِعِلقٍ لِلشَبابِ خَطيـــــرِ وَبِت تَحتَ لَيلٍ لِلوِصالِ قَصيرِ
وَنَل نَظرَةً مِن نُضرَةِ الحُسنِ وَانتَعِش بِغُرَّةِ رَقراقِ الشَبابِ غَريـــرِ
فَما الأُنسُ إِلّا في مُجاجِ زُجاجَـــةٍ وَلا العَيشُ إِلّا في صَريرِ سَريرِ
وإِنّي، وإِنْ جِئْتُ المشيبَ لَمُولَـــعٌ بِطُرَّةِ ظلٍّ، فوقَ وجــهِ غَديرِ
فيـا حَبَّـذا مـاءٌ بمـــــنعرَجِ اللِّـوى وما اهتزَّ من أيكٍ عليه مَطيــرِ

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ١٤٢)

وقوله من الوافر:

فيـا شَرْخ الشباب ألا لقـاء يُبَـلُّ بــه على بـرَح أُوام
ويا ظِلّ الشباب وكنت تندى على أفيـاء سرحتـك السلام

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ٢٣٨)

تقف الذات/العاشقة موقف العاجز حيال دوران الزمن وفاعلية حركته وديمومتها، إذْ ترى أن الآخر لن يرحب بحلول الشيب فموقفها هذا مرهون بتقديرات وفاعلية الآخر المعشوق إذْ لا ضير في الشيب في حدّ ذاته إلا بقدر نظرة الآخر / المحبوب حياله، وهكذا تماهى الأنا /الآخر، وغدا كلاهما ينظر للحدث بمنظار الآخر ولاسيّما المحبوب، ففي هذه الحالة بالذات لا يمكن أن يحلّ الشاعر / المحبّ محل الآخر /المحبوب، فهذا الآخر دوماً عابس الوجه مقطب الجبين إزاء الشعر الأبيض الذي يُؤذن بقرب الأجل، وعدم الحيوية الملائمة والملاحظة حالئذ.

تظل حركة الزمن أكبر الإشكالات التي تقف الأنا / العاشقة حيالها مكتوفة الأيدي، ((حيث لا تستطيع إيقافها أو تأخيرها لأنها من سنن الحياة القدرية، وهو إذ يختبر تحوله من شرخ (الشيبة / الشباب) إلى المشيب تتعمق عذاباته)) (جنيدي، ٢٠١٣، ص. ٧٤) ويتجرّع الآمه، مستخدماً الفعل الماضي الدال على الثبات والعجز، مؤكدا في ثنايا حديثه هذا الأمر الجلل. بحرف الشرط الدال على الشكّ والريبة لا التوكيد (أنّ)، وتتكاتف في الأبيات السالفة الذكر، دلالات نصيّه، توحى بمستويات جديدة، تصوّر شوق ابن خفاجة الأندلسي إلى المرأة وتعانق تلك الإيحاءات بأنواعها الثلاثة: (إيحاءات نفسية، إيحاءات اجتماعية، إيحاءات حسيّة) ونبتدئ عبر تلك الإيحاءات بثلاث عتبات نصيّة هي:

١) العتبة الأولى: الشباب الذي يفقده ويربطه بقدرته على فعل الوصل بالمرأة أنئذ.

٢) العتبة الثانية: عناصر الطبيعة معادل موضوعي لذات الشاعر، ومعادلا للخوف والقلق، لقد تماهت صورة المحبوبة مع صورة الطبيعة لدرجة الاتّحاد والتمازج، ((ومن أبرز المظاهر التي نلحظهاوما نراه من تداخل بين عالم الطبيعة وعالم المرأة، وبينه وبين عالم الحبّ والمحبين، فإذا كان القدماء قد استعاروا صوراً من الطبيعة وصفوا بها المرأة فشبهوا جيدها بجيد الظبية وقدمها بالغصن وخدها بالورد من احمراره، فأن المحدثين تجاوزوا ذلك إلى استعارة مفاتن المرأة وإحساساتها في وصفهم الطبيعة، فأصبحوا يستعيرون لكل منهما من الأُخرى، حتى كأن عالمي الطبيعة والمرأة قد تداخلا في أذهانهم)) (هنّى، ٢٠١١، ص. ١٣٦)، وقد تقلصت الهوّة بين ((المرأة والطبيعة أكثر ممّا تقدّم حين لجأ الشعراء إلى الاستعارة وتركوا التشبيه، أو بعبارة أُخرى حين استغنوا عن أحد طرفي التشبيه، وحينئذٍ بدت الصلة أوثق بينهما، حتى ليخيل إلى المرء أنهما امتزجا في خيال الشاعر)) (هنّى، ٢٠١١، ص. ١٣٧) .

٣) العتبة الثالثة: الصور الحسيّة في النصّ تتفاعل جميعها لتكوّن الصور الكلية للرغبة الحسيّة الجنسية التي يعيشها ابن خفاجة ويلح عليها، وهو يركّز على الجانب الجمالي لجسد محبوبته، وفي ((تركيز الشعراء على الجانب الجمالي الشكلي تضمين مهم يبرز تعلقهم بالمرأة، ويبين سبب هيامهم وفيض عواطفهم الإنسانية الطبيعية التي تدلّ على توازن النفس البشرية)) (تجور، ١٩٩٩، ص. ٢٩٩)،

كما نلمح أيضاً نزوع ابن خفاجة إلى التخلّص المعنوي من فكرة الشيب، والرغبة التي يشتاق إلى إشباعها، والصورتان: (مولع بطرة ظل فوق وجه غدير)،(ولا العيش إلا في صرير سرير) توحيان بمعانٍ جديدة على مستوى الانفعال المضطرب، حيث الانتقال تصاعدياً من الساكن النفسي (مشيب) إلى المنفعل المسيطر والقوي الحركي والحسيّ والمادّي "صرير سرير" (حاوي، ١٩٩٦، ص. ١٢٦)، وبالتالي تصل الذات الشاعرة إلى مبتغاها من الأخر / المعشوق.

لقد حاولت الأنا / الشاعرة، التخلص من كلّ ما يعيق تقدّمها نحو الآخر / المعشوق، ابتغاءالاستكمال مقوّمات حيائها بالجنوح إلى ذات المحبوب الآخر.

وبذلك، فإنّ دائرة الأنا / الآخر تتجلّى في كلّ اتجاهاتها وأبعادها ومعانيها، فالأنا لا تحقق حضورها:حضور من خلال الحركة المكانية والزمانية إلا من خلال الآخر.فلا وجود لها محايدة مستقلّة إلا من خلاله، وعن طريق الآخر تتجسّد معالم الأنا وتتضح ماهيتها.

يقول ابن خفاجة الأندلسي، حيال ذلك:

من الطويل

إِذا ما تَجاذَبنا الحَديثَ عَلى السُرى ... بَكيتُ عَلى حُكمِ الهَوى وَتَبَسَّما
وَلَم أَعتَنِق بَــرقَ الغَمــامِ وَإِنَّمــا ... وَضَعتُ عَلى قَلبي يَدَيَّ تَأَلُّمــا
وَمــا شاقَنــي إِلّا حَفيفُ أَراكَةٍ ... وَسَجـع حَمــامٍ بِالغُمَيمِ تَرَنَّما
وَسَرحَةُ وادٍ هَزَّها الشَوقُ لا الصَبا ... وَقَد صَدَحَ العُصفورُ فَجراً فَهَيَنَما
أَطَفتُ بِهــا أَشكو إِلَيها وَتَشتَكي ... وَقَد تَرجَــمَ المِكّاءُ عَنها فَأَفهَمــا
تَحِنُّ وَدَمعُ الشَوقِ يَسجِمُ وَالنَــدى ... وَقَرَّ بِعَينــي أَن تَحِنَّ وَيَسجُما
وَحَسبُكَ مِن صَبٍّ بَكى وَحَمــامَــةٍ ... فَلَم يُـدرَ شَوقاً أَيُّما الصَبُّ مِنهُما

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ٢٣٢)

تدور معاني الأبيات السابقة ضمن حركة الذات / الآخر، الذات / الشاعر العاشق، الآخر / الحمامة، وأيضاً: الذات / العاشق، والآخر / المحبوب، لقد تماهت الذات الشاعرةمع ذات الحمامة وأضحيا روحاً واحدة بإبراز الآخر / المعشوق، وتبدأ ثنائية (الشاعر/الحمامة)، (الثابت / المتحرك)، (الأنا / الأنت)

ورأينا التوافق النفسي، والتمازج الروحي بين الذات الآخر، العاشق / المعشوق في (تجاذبنا)، ثم تفرّدت الذات / الشاعر بالحزن والألم والبكار ثم التوافق بين الذات / الشاعر، الآخر / الحمامة، كما في قوله: أشكو / تشتكى.

ولا غرور أن تكون المرأة بذا هي مصدر سعادته أو شقائه، أمنه وألمه ((وعلى الرغم من أن الحبّ هو كلّ شيء بالنسبة للشاعر، وأن الحب هو الباب الباقي للشعر بالنسبة لشاعرنا أيضاً، على الرغم من ذلك كلّه، فالشاعر وحيد ووحدته هنا تعنى أن علاقته بالمرأة غير صحيّة، فلو كانت صحيّة لأشبعت رغباته من جهة، ولملأ الحب فراغه الداخلي من جهة ثانية، وليس من المعقول أن الشاعر لم يلتقِ بواحدةٍ جديرة بحبه)) (خنسة، ١٩٩٨، ص. ١٢٨)؛ لذا نراه دوماً في حالة البحث عن الجنس الأنثوي كرافد من روافد الحياة، بل إنّه أهم رافد للحياة وفي الحياة.

والليل هو ملاذ ومأوى الأنا / العاشقة، حيث تجد فيه متعتها وهواها بعيداً عن أعراف وتقاليد المجتمع، ذلك المجتمع المحاط بسوار من القواعد التي تحد نزعات ورغبات الأنا ((حيث تحاول " أناه" أن توازي بين اللاشعور الممتلئ بالمكبوتات وبين الأنا الأعلى أي المجتمع الذي يحتوي على عادات وتقاليد وفيما لا يتناسب غالباً وتطلعاته، فالأنا الجهاز الإداري للشخصية وهو يمثّل الذات الواعية والتي نشأت ونبتت في الأصل من " الهو" وبفعل التنشئة امتلكت سلطة الإشراف على الحركة والسلوك والفعل الإرادي وهي تعم على تحقيق رغبات الهو، ولكن في حدود الواقع ؛لأنه يحقّق الرغبات بطريقة منظّمة مقبولة وما هو مسموح به، ويُؤجّل بعض الرغبات لتتحقق عندما تسمح الظروف أو النظم، وبذلك تكمن مهمتها في حفظ الذات من خلال تخزينها للخبرات المتعلّقة بها عن طريق التكيف)) (الوافي، ٢٠٠٥، ص. ٥٩).

فالآخر ما هو إلا وسيلة رائعة نفّس الشاعر من خلاله و عبّر عن مشاعر مكبوته في داخله ومن خلال طاقاته الإبداعية الخلاَّقة، فالعالم لا معنى له إلاّ من خلال ما ينجزه الشاعر ويضيفه إليه، وليس ((العمل الفني سوى إبداع يمثّل أرائه لفهم العالم ورؤية الواقع وحينها يشعر بقوّته وقيمته)) (الرحيبي، ٢٠١٦، ص. ٨٤).

باتت المرأة مركز الأحداث وفاعلية الحياة ومحور الوجود ؛لأنّها ((مثير ثابت ولكنّه دائم التجديد، وهو دائرة كبرى تحوي دوائر صغرى وأخرى أصغر تولد أنواعاً وأشكالاً من الاستجابات حين تغدو هي الأُخرى مثيرات ضمن عالم الإغراء)) (حيدوش، ٢٠٠٢، ص. ١٠٤).

ومتطلّبات الجمال والكمال التي تنشدها الذات / العاشقة، لا تتحقق إلا في الحلم، حيث تصطدم بالواقع المرير لاسيّما إذا كان واقعاً شرقياً تُؤسّسه الشرائع وتقصده الأصول والممكنات،وتكبح جماح الأنا /العاشقة / المتطلّعة دوماً إلى التماهي في ذات الآخر، فهناك بلا ريب علاقة تضاد بين واقع الشاعر، والواقع المعيش ؛ لذا يفتقر الحلم إلى الساحة الإبداعية معوّضاً علاقة التنافر اتّجاه الذات / العاشقة، ومكمّلاً لمعادلة الحبّ الأبدي، حبّ الانصهار في بوتقة المحبّ، وهذه الحالة حالة التقابل والصراع والتضاد تخلق أيضاً حالة من التوتر النفسي الذي يهدف إلى توازن (أنا) الشاعرة مع الواقع المحيط وليس التوتر مجرد حالات سلبية، بل إنّه يمد القوى النفسية الإيجابية بالطاقة التي تساعدها على إعادة التكييف في مجال السيكولوجي، ويحدث التوتّر نتيجة لوجود أهداف تتطلب تصرّفاً معيناً من الفرد بهدف تحقيقيها إلاّ من وصول الفرد لهذا الهدف لا يعني أبداً وصوله لحالة من الجمود في مجاله السيكولوجي)) (سامي، ١٩٨٢، ص. ٢٧).

وابن خفاجة –كما هو معروف– شاعر الطبيعة ؛ لذا نراه يسقط كلّ جمال يلتمسه على معشوقته حتى ليخيل للقارئ أنّه لا بون بين المحبوبة / الطبيعة، ويقول في ذلك:

من الوافر

تَعَلَّقتُهُ نَشوانَ مِن خَمرِ ريقِهِ ... لَهُ رَشفُها دوني وَلي دونَهُ السُكرُ
تُرَقرِقُ ماءً مُقلَتايَ وَوَجهِهِ ... وَيُذكي عَلى قَلبي وَوَجنَتِهِ الجَمرُ
أَرَقَّ نَسيبي فيهِ رِقَّةُ حُسنِهِ ... فَلَم أَدرِ أَيُّ مِنهُما قَبلَها السِحرُ
وَطِبنا مَعاً شِعراً وَثَغراً كَأَنَّما ... لهُ مَنطقي ثَغرٌ وَلي ثَغرُهُ شِعرُ

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ١١٩)

تختلط الإسقاطات في حضرة الخمرة حتى يغدو ريق المحبوبة خمراً للشاعر يرتشف منه، وتنتصر الذات / الشاعر العاشقة بالآخر/المحبوبة، وتتمازج الذات /العاشقة بالآخر / الخمرة، ويغدو الآخر / المعشوقة هو الآخر/الخمرة. لقد كان حضور المعشوق عبر ريق الخمر وأدّت الصلة بين الشاعر والطبيعة إلى نتيجة هامّة وهي عمق الإحساس بها لدرجة الامتزاج فيها آخر ما يسميها النقد الحديث (الحلول الشعري)أي الشاعر حالٌ ((في الطبيعة والطبيعة حالّة في الشاعر)) (شيحة، ١٩٩٧، ص. ٥٢)، أي ما يسميه المتصوّفة" الحلول الصوفي" (جودة نصر، ١٩٨٣، ص. ١٣٨)، امتزاج الأرواح وتعالقها.

ويقول ابن خفاجة الأندلسي أيضاً مازجاً بين الطبيعة والمحبوب حتى ليرى الرائي أننا إزاء وصف روضة من رياض الأرض الغناء، يقول:

من الوافر

يـا بانَةً تَهتَزُّ فَينانَـةً	وَرَوضَةً تَنفَـحُ مِعطارا
لِلَّهِ أَعطافُكِ مِن خَوطَـةٍ	وَحَبَّـذا نَـورُكِ نُوّارا
عَلِقتُ طَرفـاً فاتِناً فاتِـراً	مِنـكِ وَغِرّاً مِنكِ غَـرّارا
وَنابِلاً مُستَوطِناً بابِـلاً	نَفّاثَ لَحظِ العَيـنِ سَحّارا
إِذا رَنـا يَجرَحُني طَرفُهُ	لَحَظتُهُ أَجرَحُـهُ ثـارا
فَيَصبُغُ الـدَرُّ عَقيقاً بِهِ	وَأَصبُغُ النُـوّارَ أَزهـارا

(مصطفى غازي، ١٩٦٠، ص. ١٢٥)

نرى الذات/العاشقة ترى حضور الآخر/المعشوق عبر الطبيعة من رياض وأزهار وأنوار ((وعادة ما ترتبط انفعال الإنسان بما يحيطه من المؤثّرات، فكثيراً ما تتأثّر النفس بمؤثرات خارجية لها علاقة وصلة وطيدة بنفسه وكلامه، وللدلالة النفسية ملامح وإشارات تنعكس على النفس البشرية فتحدث فيها استجابة وردّة فعل سواء أكانت باللفظ أم الحركة الإرادية أم غير الإرادية، وتشمل أفكار الأنا ومشاعره، أحاسيسه وميوله، ورغباته وذكرياته وانفعالاته)) (محمد الجيوس، ٢٠٠٦، ص. ٤٢).

وتتوزّع في تجربة الحبّ آنئذٍ على ثلاثة أطراف:-

١) الأنا / العاشقة
٢) الآخر / المعشوق
٣) المشوّق الوسيط

ويلجأ الأنا/العاشق إلى المشوّقات في عملية استحضار المحبوب المغيّب، وتتم العملية في صورتين: أمّا تستحضر الذات / العاشقة المشوّق العشقي ويدعوه مُؤكّداً وعيه، وأمّا المشوّق بإرادته ويغيب معه وعي الأنا.

لقد ارتبط ابن خفاجة الأندلسي بالطبيعة جداً حتى سمّى بـ(شاعر الطبيعة)، تماماً كالصنبوري المشرقي (سعيد محمد، ٢٠٠١، ص. ٣٦٤)، لقد تميّز الفن لدى ابن خفاجة بتداخل الطبيعة والخمرة والمرأة (هنّى، ٢٠١١، ص. ٥٧)، إن ابن خفاجة قد تجاوز الصور الحسيّة من خلال الطبيعة، بل ذهب لأبعد من ذلك، فجسّد الجمال المعنويّ للمرأة من خلال صور الطبيعة، فالحديث ممّا لا يدركه المرء ببصره لكن الشاعر حين أُعجب بحديث حبيبته شبهه في عذوبته بما افتتن به من مظاهر الطبيعة التي ملكت عليه إحساسه (هنّى، ٢٠١١، ص. ٥٩).

حقّاً كانت الطبيعة بالنسبة إلى ابن خفاجة الأندلسي مهرباً للشعراء وهم في أقصى حالات التفجّع والتوّجع ((ففي الفن يندفع الإنسان تحت تأثير رغباته اللاشعورية لينتج ما يشبه إشباع هذهِ الرغبات، فالفن نتاج ضغط الرغبات المكبوتة التي تجد منفذاً آخر فوجدت في الفن القناة التي يمكن من خلالها تحقيق الإشباع الذاتي)) (عصار، ١٩٨٢، ص. ٦٧)، وحتماً الإحساس ((الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة، إنّ الفن يثير إحساساً جمالياً ويهدف إلى إعادة التناغم المفقود إلى نفس المتلقي، أمّا الإحساس الذي تثيره الحياة فهو عفوي وعرضي، وقد يُسبّب الاضطراب والقلق لصاحبه)) (الكومي، ١٩٩٩، ص. ١٤٠).

ولقد مزج الشعراء الأندلسيون الحسرة والألم بالطبيعة والحب والشوق بمفرداتها، والمرأة برياضها وبساتينها ((ابن خفاجة الأندلسي من أقدم من جرأة على هذا الضرب الجديد)) (الشكعة، ١٩٩٠، ص. ٣٥٧). ومهما يكن من أمر، فإنّ علاقة الأنا / الآخر ليست علاقة ضدية، بل هي علاقة خلق.

الخاتمة

شكلت العلاقة بين الرجل والمرأة في شعر ابن خفاجة جانبًا ملحوظًا، بالإضافة إلى حدود العلاقة العامة في الشعر العربي، حيث شكّل الغزل مساحة واسعة في أشعار الشعراء لما يمنحه من تفاعل بين طرفين مهمين. وقد لاحظت الدراسة أن الحبيبة لعبت دورًا لا بأس به، إذ كانت تمثل حركة الحياة التي اتخذها الشاعر رمزًا تتمحور حوله جل أشعاره. كما أن علاقة الذات بالآخر في النصوص تعود إلى العوامل المحيطة، وخصوصًا الظروف السياسية والاجتماعية التي ميزت عصره. وتجدر الإشارة إلى أن علاقة الشاعر بالمرأة لم تقتصر على واحدة فقط، بل نجد أن الشاعر يذكر أسماء مختلفة، مما يؤكد تعدد النساء في حياته، وهو ما جعل أشعاره تتغنى بمسميات الكثير منهن.

شكر وتقدير

تزجي المؤلفة خالص الشكر والتقدير لكل من ساهم في هذه الدراسة إثراء لساحة البحث العلمي، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

إقرار المصالح

تؤكد المؤلفة عدم وجود أي تضارب في المصالح.

المصادر والمراجع

ابن حزم. (١٩٩٣). *طوق الحمامة في الألفة والألاف* (تحقيق: إحسان عباس). بيروت: المؤسسة العربية للنشر.

بن خليفة، مشري. (٢٠٠٦). *القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر* (تحقيق: إحسان عباس). الجزائر: منشورات الاختلاف.

تاجور، فاطمة. (١٩٩٩). *المرأة في الشعر الأموي* (المجلد ١). دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

جعفر، صفاء عبد السلام. (٢٠٠١). *الذات الحقيقية* (المجلد ١). مصر: دار الوفاء.

جعفر، عبد الكريم راضي. (٢٠١٤). *رماد الشعر: دراسات في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق* (المجلد ٢).

جينيدي، رضوان. (٢٠١٣). *جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين* (رسالة ماجستير). جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

الجيوس، عبد الله محمد. (٢٠٠٦). *التعبير القرآني والدلالات النفسية* (المجلد ١). دمشق: دار الغوثاني للدراسات القرآنية.

حاوي، إيليا. (١٩٩٦). *نماذج من النقد الأدبي: تحليل النصوص* (المجلد ٣). بيروت: دار الكتاب اللبناني.

الحميري، عبد الواسع. (٢٠١٠). *الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية* (المجلد ١). بغداد: دار الرشيد.

حنّا، عبد القادر. (٢٠١١). *مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة* (المجلد ١). الجزائر: دار العمل.

حيدوش، أحمد. (٢٠٠٢). *شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءات في شعر نزار قباني* (المجلد ١). دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

خنصاتة، وفيق. (١٩٩٨). *دراسات في الشعر العربي المعاصر* (المجلد ١). بيروت: دار الشروق.

الربيعي، أحمد هاجم. (٢٠١٩). *صورة الآخر في الشعر الأندلسي والمغربي: "ينزاري"* (المجلد ١). عمّان: دار غيداء للنشر والتوزيع.

الرحيبي، أبو القاسم. (٢٠١٦). *استجلاء الأنا والآخر في شعر أمل دنقل: قراءات نقدية*. المجلة الليبية للدراسات، ١١.

سامي، سلوى. (١٩٨٢). *الإبداع والتوتر النفسي* (المجلد ١). مصر: دار المعارف.

الشقعة، مصطفى. (١٩٩٠). *الشعر والشعراء في العصر العباسي* (المجلد ٨). بيروت – لبنان: دار العلم للملايين.

شيحة، عبد الحميد. (١٩٩٧). *الوطن في الشعر الأندلسي: دراسة فنية* (المجلد ١). القاهرة: كلية دار العلوم.

الطاهر، قحطان أحمد. (٢٠٠٤). *مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق* (المجلد ١). دار وائل للنشر والتوزيع.

عميرة، حنان إسماعيل أحمد. (٢٠١١). *الآثار المشرقية في شعر ابن خفاجة الأندلسي*. مجلة جامعة دمشق.

عيسار، خير الله. (١٩٨٢). *مقدمة لعلم النفس الأدبي* (المجلد ١). الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية.

الفروخ، عمر. (١٩٧٠). *عمر بن أبي ربيعة المخزومي* (المجلد ١). بيروت: دار العلم للملايين.

فيصل، شكري. (١٩٥٩). *تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام منذ امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة* (المجلد ٤). بيروت: دار العلم للملايين.

القرشي، سليمان. (٢٠١٥). *صورة المرأة في الشعر الأندلسي* (المجلد ١). الرباط – المغرب.

الكومي، محمد شبل. (١٩٩٩). *المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي* (المجلد ١). مصر: دار المعارف.

محمد سعيد محمد. (٢٠٠١). *دراسات في الأدب الأندلسي قبل سقوط قرطبة*. ليبيا: جامعة صبراتة.

مصطفى غازي، السيد (تحقيق). (١٩٦٠). *ديوان ابن خفاجة الأندلسي* (المجلد ١). مصر: منشأة المعارف بالإسكندرية.

موسى، حبيب. (٢٠٠١). *فلسفة المكان في الشعر العربي: دراسة موضوعاتية جمالية* (المجلد ١). دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

نصر، عاطف جودة. (١٩٨٣). *الرمز الشعري عند الصوفية* (المجلد ١). بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر.

الوافي، عبد الرحمن. (٢٠٠٥). *المختصر في مبادئ علم النفس* (المجلد ٤). الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية.

اليوسف، يوسف. (١٩٩٨). *الشعر العربي المعاصر* (المجلد ١). دمشق: وزارة الثقافة.