شَاعِرِيَّة النَّص الأُنثَوِيّ في شعر أَشْجَان هِنْدِي:
دِرَاسَة أُسلُوبِيَّة بلاغِيَّة

إعداد

تيسير بنت عبَّاس بن محمَّد الشَّريف

الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا

٢٠١٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

شَاعِرِيَّة النَّص الأُنثَوِيّ في شعر أَشْجَان هِنْدِي:
دِرَاسَة أُسلُوبِيَّة بلاغِيَّة

إعداد

تيسير بنت عبَّاس بن محمَّد الشَّريف

رسالة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه في العلوم الإنسانيَّة
(الدّراسات الأدبيَّة)

قسم اللغة العربيَّة وآدابها
كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانيَّة
الجامعة الإسلاميَّة العالميَّة ماليزيا

نوفمبر ٢٠١٦م

ملخص البحث

لقد تناولت هذه الدّراسة شاعريَّة شعر الشَّاعرة أشجان هندي بممارسة أسلوبيَّة بلاغيَّة تطبيقيَّة، ترمي إلى القول بأنَّ للشَّاعرة السّعوديَّة –بصفة عامَّة وأشجان بصفة خاصَّة– مكانة في الأدب العربي الحديث، ولها سمات خاصَّة تميّزها عن غيرها، وذلك بمحاولة إجلاء السّمات الأسلوبيَّة البلاغيَّة للشَّاعرة اتّكاءً على ديوان "ريق الغيمات" المحتوي على الديوانين موضوعي الدراسة. فانطلقتُ من التَّعريف بالشَّاعرة أشجان، ببيان نبذة عن حياتها، والأطر المؤثرة في شعرها، وعطائها الأدبي، ثم تطرَّقتُ إلى البناء اللغوي للشَّاعرة، باستنطاق الدّلالات المحتقبة داخل الدَّالات في السّياقات المختلفة، وتوضيح علاقتها بالمعنى الكلّي للنَّص بدْءًا بالبنية الإفراديَّة، فتحدَّثتُ عن بعض العتبات النَّصيَّة في شعرها، والحقول الدّلاليَّة والمعجم الشّعري الخاص بها، ثُمَّ عرَّجتُ على الانزياحات النَّحويَّة والبلاغيَّة في البنية التَّركيبيَّة، فضلًا عن التَّناص، وقصيدة الومضة، وتقنية تناسل الحكايات، وغيرها في البنية النَّصيَّة. وعرضت الدّراسةُ كذلك البنية الإيقاعيَّة بأبعادها الثلاثة: الإيقاع الخارجي والداخلي وإيقاع الفضاء النَّصّي، موضّحةً الدّلالات المستقاة ما أمكن، ثُم قامت باستكناه الدّلالات الإيحائيَّة والجماليَّة في البنية التَّصويريَّة من خلال الصُّور: الحسّيَّة، والثابتة والمتحركة، والجزئيَّة والمقطعيَّة والكليَّة، والتَّشكيليَّة، والصورة الومضة. واتَّبعت الدّراسة المنهج الاستقرائيّ والوصفيّ والتَّحليليّ المعتمد على تتبُّع الظواهر الأسلوبيَّة البارزة في شعر أشجان، وجمعها، ووصفها بتحديد خصائصها، وإجلاء العلاقات القائمة بينها، ومن ثمَّ تفسيرها وتحليلها وإخراج ما في جوفها من معانٍ اعتمادًا على البنية اللغوية. وقد خلصت الدّراسة إلى عدَّة نتائج، من أهمها: اهتمام الشَّاعرة بالتّجديد والتَّجريب في الأوزان وشُكول القصائد، وابتكارها صيغًا حديثة توليدًا لدلالات جديدة وعميقة، كما تُعدُّ قصائدها لوحات انزياحيَّة شاعريَّة بلاغيَّة ذات آفاق إيحائيَّة وجماليَّة، فضلًا عن استخدامها التَّناص والقصيدة البوليفونيَّة المتعدّدة الأصوات، والتَّهجين الذي هو إحدى الظواهر الفنيَّة للبوليفونيَّة.

ABSTRACT

This study deals with the poetry of Ashjan Hindi based on her stylistic rhetorical practical style. Where Saudi poets in general and Ashjan in particular have a place in modern Arabic literature, and have special features that distinguish them from others. The study also examines the stylistic rhetorical features of Ashjan Hindi based on her collection of poems entitled Reeq Al-Ghaimat or "Saliva of the Clouds" which contains the subject of the study (two collections). The thesis starts by introducing Ashjan, by giving an overview of her life, the frames that were influential in her poetry, her literary output, and the linguistic construction that examines the connotations contained in the functions in different contexts. To clarify its relationship with the overall sense of the text starting with the individual structure, some textual thresholds in her poems, fields of connotations and her own poetic lexicon are discussed. Then the grammatical and rhetorical offsets in compositional structure as well as intertextuality, the gleam poem, and the technique of the reproduction of anecdotes and other infrastructure in the text also highlighted. The study also shows the rhythmic structure in its three dimensions: the external rhythm, internal rhythm and the text space rhythm, pointing to connotations derived as much as possible. Then the study also indicates the essence of the suggestive and aesthetic connotation in the pictorial structure through sensual, fixed and mobile, partial and cross, whole and fine images as well as swift images. The study utilised the inductive descriptive and analytical approaches based on tracing the stylistic outstanding phenomena in the poems of Ashjan, collecting and labeling them through identifying their characteristics and explicit existing relationships, and then interpreting, analyzing and extracting the meanings depending on the linguistic structure. The study concludes with several results, including the poet's creativity in making renewal and experimentation in the rhymes and poem structures, and her invention of modern formulas in producing new and profound implications. Her poems are also considered as displacing poetic and rhetorical portraits with suggestive and aesthetic horizons, her use of intertextuality and multiple voices in polyphonic poems and the hybridization which is an artistic phenomena of polyphony.

APPROVAL PAGE

The thesis of Taysir binit Abbas bin Mohammed AL-Sharif has been approved by the following*:*

_____
Nasr EL-Din Ibrahim Ahmad Hussein
Supervisor

_____
Asem Shehadeh Ali
Co- Supervisor

_____
Rahmah Ahmad H. Osman
Internal Examiner

_____
Salahuddin Bin Mohd Shamsuddin
External Examiner

_____
Mostafa El Dabee
External Examiner

_____
Mohamed Elwathigh Saeed Mirghani
Chairman

DECLARATION

I hereby declare that this dissertation is the result of my own investigations, except where otherwise stated. I also declare that is has not been previously or concurrently submitted as a whole for any other degrees at IIUM or other institutions.

Taysir Abbas Mohammed AL-Sharif

Signature: ……..……..…… Date: …...…….

الجامعة الإسلامية العالمية–ماليزيا

إقرار بحقوق الطبع وإثبات مشروعية استخدام الأبحاث غير المنشورة

حقوق الطبع ٢٠١٦م محفوظة لـ: تيسير بنت عبَّاس بن محمَّد الشَّريف

شَاعِرِيَّة النَّص الأُنثَوِيّ في شعر أَشْجَان هِنْدِي: دِرَاسَة أُسلُوبِيَّة بلاغِيَّة

لا يجوز إعادة إنتاج أو استخدام هذا البحث غير المنشور في أي شكل وبأي صورة (آلية كانت أو إلكترونية أو غيرها) بما في ذلك الاستنساخ أو التسجيل، من دون إذن مكتوب من الباحث إلا في الحالات الآتية:

١- يمكن للآخرين اقتباس أية مادة من هذا البحث غير المنشور في كتابتهم بشرط الاعتراف بفضل صاحب النص المقتبس وتوثيق النص بصورة مناسبة.

٢- يكون للجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا ومكتبتها حق الاستنساخ (بشكل الطبع أو بصورة آلية) لأغراض مؤسساتية وتعليمية، ولكن ليس لأغراض البيع العام.

٣- يكون لمكتبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا حق استخراج نسخ من هذا البحث غير المنشور إذا طلبتها مكتبات الجامعات ومراكز البحوث الأخرى.

٤- ستزود الباحثة مكتبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا بعنوانها مع إعلامها عند تغير العنوان.

٥- سيتم الاتصال بالباحثة لغرض الحصول على موافقتها على استنساخ هذا البحث غير المنشور للأفراد من خلال عنوانها البريدي أو الإلكتروني المتوفر في المكتبة. وإذا لم تجب الباحثة خلال عشرة أسابيع من تاريخ الرسالة الموجهة إليها، ستقوم مكتبة الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا باستخدام حقها في تزويد المطالبين به.

أكدت هذا الإقرار: تيسير بنت عبَّاس بن محمَّد الشَّريف

التوقيع:..... التاريخ: .....

روحان ينبوعٌ لروحي

روحٌ ترافقني.. تظللني.. دعواتها وابلٌ يُدفئ مسامع روحي..

أبي

وروحٌ امتدادها في الحياة غيوثٌ دفَّاقةٌ تروي نبضات روحي..

أُمّي

أبي حفظك الله في أعلى عليين مع من أخلصت في الحبّ

أمّي أطال الله في عمرك وحفظك وأبقاك فرحة وخيرًا وزادًا هنّئتُ به

أمّي وأبي،، امتدادكما أنا.. وأنتما روحي

نعيمي وشجرة أركاني ودمٌ يروي حياة عروقي

أخواتي وإخوتي

فيوضات منَّته وعظيم إحسانه..زينتي وعدّتي

صديقاتي

أهديكم جميعًا ثمرة الصَّبر والحبّ

الشكر والتقدير

﴿قُلْ بِفَضْلِ اللَّهِ وَبِرَحْمَتِهِ فَبِذَلِكَ فَلْيَفْرَحُوا هُوَ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ﴾ .

اللهم لك الحمد يا من أشرقت بنور وجهك الظُّلمات، ولك الحمد يا من تتمُّ بنعمتك الصَّالحات. حمدًا لله وشكرًا لا غاية له ولا منتهى، حمدًا لله عدد خلقه ورضاء نفسه وزنة عرشه ومداد كلماته وملء سماواته وأرضه وما بين ذلك، والصَّلاة والسَّلام على الحبيب المختار، سيّد ولد عدنان وعلى آله وصحبه ما تعاقب الليل والنهار. وبعد، فإنّي أبعث تحيَّة شكر وتقدير للجامعة الإسلاميَّة العالميَّة بماليزيا، وكلية معارف الوحي والعلوم الإنسانيَّة، وقسم اللغة العربيَّة وآدابها على جهدهم المبذول لخدمة طلبة العلم. وتحيَّة ملؤها الحبّ والتَّقدير وعظيم الامتنان لأستاذيّ الفاضلين –حفظهما الله– **الأستاذ الدُّكتور نصرالدّين إبراهيم أحمد حسين** المشرف الرَّئيس على هذا البحث، و**الأستاذ الدُّكتور عاصم شحادة علي** المشرف الثَّاني؛ لما أولياه من عناية وحرص شديدين، وما تفضَّلا به من إخلاص نصح وحسن توجيه، فبسعة رحمتك ربّي اجزهما خير الجزاء وكلّل سعيهما دومًا بالخير والنَّجاح إنَّك سميع الدُّعاء. كما أتقدَّم بجزيل الشُّكر ووافر العرفان للشَّاعرة الكريمة **أشجان هندي** لكريم أخلاقها معي وسعة صدرها ونبلها. وشكرٌ خاصٌّ ممزوجٌ بالدُّعاء، مطيَّبٌ بالحبّ والوفاء لأخي **الشَّريف مُحمَّد أبي الزَّهراء** مَن أضنيتُه معي، وتقاسمنا مرارة الغربة التي أحالها شهدًا مستطابا. وشكرٌ تتوه منه الكلمات لزاد العلم والعمر: **إبتهال البار، أماني باوزير، رانية الشَّريف العرضاوي، رحمة المحدّيني، عزَّة الغامدي، هدى البطاطي، هلالة الحارثي،** لإكرامي بعلمهنَّ وخبرتهنَّ، فالله أسأل أن يحفظهنَّ ويبارك فيهنَّ ويذهلهنَّ بكرمه وعظيم جوده. والشُّكر موصولٌ أيضًا لكلّ يدٍ بيضاء امتدَّت لعوني وقلبٍ صادقٍ أخلص في نصحي ولسان لاهج بالدُّعاء لي، فالمولى أدعو أن يحقّق مناهم ويُثقل بالحسنات ميزانهم.

وتحيَّةٌ معطَّرة للجنة المناقشة ولكلّ مَن أسهم في إعدادها وإنفاذها. وأصدق الدُّعاء لهم أن يباركَ الرَّحمن سعيهم، وعلمهم، ويجعل أعلى درجات الجنان مستقرًّا لهم.

فهرس محتويات البحث

ملخص البحث ..... ب

ملخص البحث باللغة الانجليزية ..... ج

صفحة القبول ..... د

صفحة التصريح ..... هـ

صفحة الإقرار بحقوق الطبع ..... و

الإهداء ..... ز

الشكر والتقدير ..... ح

الفصل التمهيدي: خطة البحث وهيكله العام ١

المقـدِّمة ١

مشكلة البحث: ٣

أسئلة البحث: ٣

أهداف البحث: ٤

أهميَّة البحث: ٤

حدود البحث: ٥

منهج البحث: ٥

الدِّراسات السَّابقة: ٥

مصطلحات البحث: ١٢

الفصل الأوّل: الشَّاعرة أشجان هندي ١٤

المبحث الأوّل: نشأتها وحياتها ١٤

(أ) مولدها ونشأتها: ١٤

(ب) صفاتها المعنويَّة: ١٦
(ج) إشادة النُّقاد والكتّاب بها: ١٧
المبحث الثاني: الأُطر المؤثرة في شعرها ٢٠
١- الإطار الدِّيني: ٢٠
٢- الإطار الاجتماعي: ٢٢
٣- الإطار الثّقافي: ٢٥
٤- الإطار البيئي: ٢٩
٥- الإطار النَّفسي: ٣٢
٦- الإطار الفلسفي: ٣٦
٧- الإطار النّهضوي: ٣٧
المبحث الثالث: العطاء الأدبيّ للشّاعرة ٤١
أوَّلًا: أهدافها الأدبية: ٤١
ثانيًا: مؤلّفاتها: ٤٤
ثالثًا: مشاركاتها الداخليّة والخارجيّة: ٤٨
رابعًا: البرامج التلفزيونيّة والإذاعية: ٥٠

الفصل الثَّاني: البنية الإفراديَّة لدى أشجان هندي ٥٢
المبحث الأول: شاعريَّة العتبات النَّصيَّة ٥٢
أوَّلًا: العنوان ٥٤
أوَّلًا- المنظومة الثُّلاثيَّة الصُّوفيّة لدى أشجان ٥٥
ثانيًا- المنظومة الثنائيَّة للطَّير عند أشجان ٧٢
ثالثًا- الوتر السَّادس ٨٨
ثانيًا: الفواتح والخواتم النَّصيَّة ٩٣
أوَّلًا- لوحة عبَّاد الشمس: ٩٤
ثانيًا- ثوب البرتقالة: ٩٧

ثالثًا- نساء: ٩٩
رابعًا- بُنُّ الرَّتابة: ١٠١
ثالثًا: صفحة الغلاف ١٠٣
المبحث الثاني: الحقول الدّلاليَّة والمعجم الشّعري ١٠٩
أوَّلًا: حقل حبّ الوطن والحنين إليه والخوف عليه: ١١٠
ثانيًا: حقل الماء وما يتّصل به: ١١٣
ثالثًا: حقل الورود والحدائق والأزهار والنّباتات: ١١٥
رابعًا: حقل الحُرِّية: ١١٨
خامسًا: حقل الألوان: ١٢٠
أ. اللون الأبيض: ١٢٠
ب. اللون الأخضر: ١٢١
ج. اللون الأحمر: ١٢٤
د. اللون الأسود: ١٢٤
هـ- اللون الأسمر: ١٢٥
الرَّديف اللوني ١٢٦
الصِّفر اللوني: ١٢٧
سادسًا: حقل غُربة الرُّوح ومعاناتها: ١٢٧
سابعًا: حقل الشَّكوى والألم: ١٣٠
ثامنًا: حقل الحبّ والعشق والهوى: ١٣١
تاسعًا: حقل المرأة والرّجل: ١٣٢
عاشرًا: حقل المكان والزمان: ١٣٥
مما تميَّز به المعجم الشّعري الأشجاني ١٣٦

الفصل الثالث: البُنية التَّركيبيَّة لدى أشجان هندي ١٣٩
المبحث الأوّل: الانزياح النَّحويّ والبلاغي ١٣٩

اللوحة الأولى: انزياحيَّة التَّقديم والتَّأخير ١٤٠
اللوحة الثَّانية: انزياحيَّة الحذف ١٤٦
اللوحة الثالثة: انزياحيَّة الاعتراض..... ١٥٢
اللوحة الرَّابعة: انزياحيَّة الالتفات..... ١٥٧
اللوحة الخامسة: انزياحيَّة الأساليب الإنشائيَّة..... ١٦٢
المبحث الثاني: البنية النَّصيَّة ١٦٧
التَّناص..... ١٦٧
أوَّلًا: التَّناص الدِّيني ١٦٨
ثانيًا: التَّناص التَّاريخي ١٧١
ثالثًا: التَّناص الأدبي ١٨١
رابعًا: التَّناص في الأدب الشعبيّ ١٨٦
الأغاني الشَّعبيَّة:..... ١٨٧
خامسًا: التَّناص الأسطوري ٢٠٤
قصيدة الومضة ٢٢٥
تقنية "تناسل الحكايات" والسُّلطة الأبويَّة البطريركيَّة ٢٢٦
الباروديا/ المحاكاة السَّاخرة Parody..... ٢٣٣
متفرِّقات من بُنية اللغة الشعرية ٢٣٦

الفصل الرَّابع: البُنية الإيقاعيَّة لدى أشجان هندي..... ٢٥٢
المبحث الأول: الإيقاع الخارجيّ..... ٢٥٢
المبحث الثَّاني: الإيقاع الدَّاخلي (النَّفسي)..... ٢٥٨
١- تكرار الحرف:..... ٢٥٨
٢- تكرار الاسم: ٢٦١
٣- تكرار الفعل:..... ٢٦٢
٤-تكرار التّنوين:..... ٢٦٣

٥- تكرار الجملة: ٢٦٤
٦- التَّوازي الصَّرفي: ٢٦٥
٧- التَّوازي التَّركيبي: ٢٦٦
٨- التَّدويم: ٢٦٧
٩- الجناس والسَّجع: ٢٦٨
المبحث الثَّالث: إيقاع الفضاء النَّصي ٢٦٩
١- الحواشي: ٢٧٠
٢- علامات الترقيم: ٢٧١
٣- التَّفريق البصري: ٢٧٥
٤- النَّبر البصري: ٢٧٦
٥- التَّشكيل البصري والهندسي: ٢٧٧
٦- التَّقسيم الفقري: ٢٧٩
٧- الفراغ والمساحة المفتوحة: ٢٨٠
٨- البِناء الحواري: ٢٨١

الفصل الخامس: البنية التَّصويريَّة لدى أشجان هندي ٢٨٣
المبحث الأوَّل: الصُّورة الحسيَّة ٢٨٤
المبحث الثاني: الصُّورة الثابتة والصُّورة المتحركة ٢٨٧
المبحث الثالث: الصُّورة الجزئية والمقطعية والكليَّة ٢٩٣
المبحث الرَّابع: الصُّورة التَّشكيليَّة ٣٠٠
المبحث الخامس: الصُّورة الشّعريَّة الومضة ٣٠٤

الخـاتمـة: نتائج الدّراسة ٣١٢
التَّوصيات والمقترحات: ٣١٧

قائمة المصادر والمراجع ٣١٩

ملحق رقم (١) ٣٥٦

الملحق رقم (٢): نموذج من حواري مع الشَّاعرة في ٢مايو ٢٠١٢م، الساعة الخامسة مساء. ٣٦٢

الفصل التمهيدي
خطة البحث وهيكله العام

المقـدِّمة

الحمدُ لله الفاتح لعبده الحبيب من المحامد ما لم يفتح لبشر قبله ولا بعده حمدًا مالئًا الميزان، مرضيًا خالق الأكوان، قائدًا للجنان، والصلاة والسَّلام الأتمَّان الأكملان على من لا يكتمل إلا بحبّه الإيمان، سيّدنا وحبيبنا محمّد وعلى آله وصحبه الطّيبين الأطهار، مصابيح الدُّجى، قادة النور الأبرار، ومن تبعهم بإحسان.

وبعد:

فممّا لا شكّ فيه أنَّ المجتمع السعودي المعاصر كغيره من المجتمعات مرّ بمراحل تطوّر وتقدّم في شتى مجالات الحياة، وزخر بنتاجات أدبيّة وفكريّة وسياسيّة وعلميّة توَّجت كينونته، وكشفت عن خصوبة عقول ترعرعت في كنفه، والحياة الأدبيَّة إحدى هذه الطاقات المنتجَة.

وقد تنوّعت الأنماط الأدبيَّة للأدب السّعودي المعاصر ما بين شعر وقصة ورواية ومقالة وغيرها، وعلت في سماء الأدب أسماء كتّاب وشعراء سعوديين حملوا على عواتقهم مسؤوليَّة النّهوض بفكر المجتمع وثقافته. وبناء عليه فقد توالت الدّراسات النّقديَّة والتَّحليليَّة متتبّعة آثار هؤلاء الكتاب، ومحاولة إدراك المفاهيم والقيم المختلفة وراء كتاباتهم.

وقد ظلت ساحات الأدب خاوية الوفاض من الدِّراسات العلميَّة الجادّة المنصبَّة على إبداع الأنثى في المملكة العربيَّة السّعوديَّة مدّة طويلة من الزّمن رغم أنَّها مُلئت بمنجزات النِّساء السّعوديَّات سردًا وشعرًا ونقدًا وفكرا، والتي تأخر ظهورها إلى حيّز الواقع لأسباب لها جذور ثقافيَّة وعرفيَّة امتدت ردحًا من الزَّمن، كالحساسيّة القبليّة وتلبسها بالدّين، وخوف الكاتبات من المجتمع ومحاكاة الرواد ممَّا أدّى إلى استبدالهنّ أسماء مستعارة بأسمائهنّ الحقيقية.[1] بالإضافة إلى أنَّ المرأة التي كانت تكتب في الصحف تعتبر خارقة لعباءة المجتمع وأعرافه الاجتماعيّة،

[1] انظر: أسماء المحمد، "شاعرات سعوديات: الخوف من المجتمع ومحاكاة الرواد سبّب استبدال أسمائهنّ الحقيقيّة بأخرى"، **الشرق الأوسط**، ع ٩٢٧٨، (الجمعة ٤ربيع الأول١٤٢٥هـ- ٢٣ إبريل٢٠٠٤م).

منتهكة ثقافة العيب[٢]. بل إنَّ بعضهم كان يشكك في هويَّة الكاتبة ويرى أنَّ وراء تلك الهويَّة رجلا يتوارى خلف اسم امرأة، فضلا عن أنَّ المجتمع السعودي مجتمع ذكوري لا يكاد يتقبل كتابة المرأة فضلا عن كونها شعرا[٣].

ولعلّ الوضع الآن أفضل من ذي قبل؛ إذ ظهرت فيه تلك الدِّراسات، وتفتَّقت ملامحها، ووجدت لها حيّزًا من القبول في ذات المجتمع عبر فضاءات من التَّأمّل والتَّدبُّر الفكريّ والمعرفيّ، حيثُ علا صوت الأنثى في كينونات مدوَّنة ومسموعة ومرئيَّة بعد أن كان محفوفًا بسرِّيَّة تامَّة نسيانًا أو تناسيًا للجنس الآخر. فشرعت الدِّراسات العلميَّة لاستكناه خبايا الأنثى في تحليقها الفكري، والشِّعري والسَّردي إيمانًا بوجودها بعد أن رسخت قدمها، وأثبتت أنَّ لها كيانًا واعيًا ناطقًا متشرِّبًا القيم الجماليَّة التراثيّة والمعاصرة ومدركًا الأوضاع الرّاهنة. ومن تلك الأصوات السّعودية من اعتلت ميادين شعريّة مختلفة وتُرجمت أشعارها إلى لغات مختلفة الدكتورة أشجان هندي التي وصفها الدكتور غازي القصيبي بقوله: إنّها "الشَّاعرة الأولى لا في المملكة فحسب، بل في الوطن العربي كله"[٤]، والتي قامت على نتاجها بعض الدراسات النّقديّة.

وذي الدِّراسة حلقة من جملة منظومات ساعية خلف تلك المنجزات بممارسة أسلوبيَّة حافلةٍ برصد دلالاتها ووصفها وتفتيقها، والتّعرّف على تقنيات لغتها الخفيّة والجليَّة، آملة أن تؤتي ثمارا أسلوبيَّة تطبيقيّة تثري الدَّرس اللغويّ والأدبيّ.

---

[٢] انظر: عالي سرحان القرشي، "كتابة المرأة الشّعريّة"، **النسخة الإلكترونية من صحيفة الرياض اليوميَّة الصادرة من مؤسسة اليمامة الصحفية**، ع١٥٣٨٢، (الخميس٢٤ شعبان١٤٣١ هـ-٥ أغسطس ٢٠١٠م)؛ راشد عيسى، **قصيدة المرأة في المملكة العربيَّة السعودية– مقاربات تطبيقية**، (بيروت: الانتشار العربي- حائل: النادي الأدبي، ط١، ٢٠١٠م)، ص١١.

[٣] انظر: القرشي، "كتابة المرأة الشّعريّة"، المرجع السابق.

[٤] حوار محمد بن عبدالعزيز الفيصل مع غازي القصيبي، "الجزيرة تكشف سر "شيفرة النجاح""، **صحيفة الجزيرة**، ج٢-٣، ع١٣٠٣٩، (الثلاثاء ٦ جمادى الآخرة ١٤٢٩هـ- ١٠ يونيو ٢٠٠٨م).

مشكلة البحث:

لما كان شعر المرأة يمثل ظاهرة خاصة عبر العصور، كان لا بدّ من البحث عن خصائص تميّزه عن شعر الرّجال، ولما كان للشواعر السّعوديات في العصر الحديث وجود بارز أكدّ تلك الظاهرة، كان لابدّ من الوقوف على شعرهنّ وتمحيص خصائصه، وقد سبق لبعض الباحثين أن قاموا بدراسات متعددة حاولت إماطة اللثام عن هذه الظاهرة غير أنّها لم تقدّم رؤية متكاملة، فاحتاج الميدان إلى دراسة منهجية مركزة تسبر غور إبداع المرأة السعودية في العصر الحديث. ولما كان الجزء يدل على الكلّ اختارت الباحثةُ الشَّاعرة أشجان هندي لتكون نموذجا لتطبيق المنهج الأسلوبي في الدراسات الأدبية على شعرها؛ لما لهذا المنهج من أهميّة في قراءة النُّصوص الشّعريّة وتحليلها بطريقة أقرب ما تكون إلى الموضوعية، مستفيدًا من علوم اللغة الأخرى كالنحو والصرف والبلاغة والعروض وعلم الأصوات. والشَّاعرة أشجان هندي بصفة خاصّة لم تحظَ بدراسة شاملة تتناول الظواهر الأسلوبيّة لديها، فكانت هذه الدراسة محاولة لاستنطاق شعرها أسلوبيًّا؛ لتسدّ ثلمة في مكتبة الوطن العربي عامّة والسّعودي خاصة في مجال الأدب الحديث.

أسئلة البحث:

يحاول البحث في طياته أن يرد على تساؤلات أملاها عنوانه المتضمن جانبين: شعر الأنثى السّعوديّة من جانب والأسلوبيّة من جانب آخر، وإجابة بعض هذه التساؤلات تسري في روح البحث مبثوثة في فصوله. والأسئلة هي:

١- مَن أشجان هندي؟ وما مكانتها في السّاحة الأدبيّة السّعودية عموما وفي ساحة الأدب الأنثوي السعودي خصوصًا؟
٢- ما العوامل التي شكّلت الرّؤية الشّعريّة لدى أشجان هندي وأثّرت في تميّزها؟
٣- أَ لِشعر الشَّاعرة السّعوديَّة أشجان هندي خصوصيّة في البِنى والرّؤى والأسلوب؟
٤- هل لأشجان هندي حضور في قضايا المجتمع بصفة عامّة والسّعوديّ بخاصّة؟
٥- ما الظواهر الأسلوبيَّة في شعر أشجان هندي؟

أهداف البحث:

تدور أهداف هذه الدّراسة في فلك:

١- التّعريف بالشّاعرة السّعوديّة المعاصرة أشجان هندي وبيان مكانتها في السّاحة الأدبيّة في العصر الحديث بصفة عامّة، وفي الأدب السعودي على وجه الخصوص.

٢- إبراز أهمّ العوامل التي أثّرت في تشكيل الرّؤية الشّعريّة لدى أشجان هندي.

٣- إنصاف شعر النِّساء السّعوديّات المعاصر وإعطاؤه حقّه من الدّرس والتّحليل بتطبيق منهج حديث (الأسلوبيّة) على شعر إحداهنَّ (أشجان هندي) والاستفادة من معطياته؛ للكشف عن خصوصيّته في البِنى والرّؤى.

٤- إبراز مدى تفاعل الشّاعرة أشجان هندي وإسهاماتها في قضايا العصر المختلفة.

٥- تأطير الملامح الأسلوبيّة التي اتّصف بها شعر الشّاعرة السعوديّة المعاصرة أشجان هندي.

أهميَّة البحث:

تنبع أهميَّة البحث من جِدّته على الرَّغم من أنَّه سُبِق بِعِدّة دراسات علميّة جادّة إلَّا أنّ موضوعه ما زال غرسًا بحاجة إلى من يتعهّده بالسُّقيا ويخصّه بالاهتمام؛ ذاك لأنَّه:

- يكشف الغطاء عن ملامح التّميّز في إبداع شاعرة عربيّة سعوديّة لها قدم ثابتة في ساحات الشّعر العربيّ بصفة خاصة، إضافة لما تُرجم لها من أشعار للغات العالم الحيّة.
- يبلور فكر الشّاعرة ولغتها في كيان علمي مستقل.
- يستقصي جماليَّات الظواهر الأسلوبية في شعر الشّاعرة أشجان هندي.
- يعد إضافة حيويَّة للمكتبة العربية المفتقرة لمثل هذا النوع من الدراسات الأسلوبية عامّة والمحتضنة شعر الأنثى السعودية بصفة خاصّة.
- يلفت الأنظار إلى ظاهرة شعر النِّساء في الأدب العربي الحديث، ويوجه الاهتمام للعناية بها؛ لما لذلك من آثار لغوية وأدبيّة واجتماعيّة.

حدود البحث:

ستركّز هذه الدّراسة -بإذن الله تعالى- على نِتاج الشَّاعرة أشجان هندي المنشور في ديوانيها "مطر بنكهة الليمون" الصّادر عام ٢٠٠٧م، و"ريق الغيمات" المطبوع عام ٢٠١٠م، والذي يبدو فيهما تأثر الشَّاعرة بالأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة والمتغيّرات الدّينيّة والفكريّة والعلميَّة؛ أي أنّ الدّراسة ستتناول الفترة من عام ٢٠٠١ وحتى عام ٢٠١٠م.

منهج البحث:

بما أنَّ مشكلة البحث تعرض نمطًا خاصًّا من الشّعر بتوجهاته الفكريَّة والمعرفيَّة مستعينة بمعطيات اللغة فالمنهج الاستقرائيّ والوصفيّ والتَّحليليّ هو المرتأى للتوظيف في ذي الدّراسة، وذلك من خلال:

١- تتبّع الظواهر الأسلوبية البارزة في شعر أشجان هندي وجمعها.
٢- وصف هذه الظواهر وصفًا دقيقًا وتحديد خصائصها والعلاقات القائمة بينها.
٣- تفسيرها وتحليلها اعتمادا على البنية اللغوية.

الدِّراسات السَّابقة:

وفق ما توصل إليه البحث فالدّراسات السَّابقة الخاصَّة بشعر أشجان هندي -حسبما أعلم- عبارة عن ثلاث دراسات أكاديمية وأخرى غير ذلك.

وأولى هذه الدّراسات هي:

- (شعر المرأة السّعوديّة المعاصر: دراسة في الرّؤية والبنية (١٣٨٣- ١٤٢٣هـ) (١٩٦٣-٢٠٠٢م))، وهي رسالة دكتوراه للباحث فوّاز بن عبدالعزيز اللعبون[٥] الذي نال بها الرّيادة في ذا الموضوع؛ إذ إنَّه غطى فترة أربعين عاما وشمل -حسبما أعتقد- كلّ الشواعر السعوديات وجمع ما استطاع، وحفر في بئر مجهولة في وقت لم يبتغ أحد إلى طرق ذا الموضوع سبيلا. وقد تناول الناحية التاريخيّة لشعر الأنثى مبيّنًا المكونات الثقافيَّة والمؤثرات الشّعرية في

[٥] فوّاز بن عبدالعزيز اللعبون، **شعر المرأة السّعوديّة المعاصر: دراسة في الرّؤية والبنية (١٣٨٣- ١٤٢٣هـ) (١٩٦٣-٢٠٠٢م)**، (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط١، ٢٠٠٩م).

شعرها، ثم قام بعملية مسح للرؤية الشعريّة للشّواعر السعوديات من خلال ثلاث رؤى: ذاتيّة (الشعر الوجداني، والشعر التّأملي، وشعر الاغتراب)، اجتماعيّة (الشّعر الاجتماعي، والشعر الوطني)، إنسانيَّة (القضايا الإسلامية، والقضايا العالمية)، والشَّاعرة موضوع الدّراسة (أشجان هندي) كانت إحداهنّ. وبعد ذلك سلّط الضوء على البنية الفنيّة للنَّصوص الشّعريّة موظّفا ما أمكن من آليّات النّقد الحديث، ملتزما في ذلك بمسار محدَّد، ومدار مؤطَّر جعلت ذي الدراسة تختلف عن دراسته من نواحٍ ثلاث: الزّمن، والمنهج، والخصوصيّة. أوّلًا: من حيث الزّمن (وإن كانت هناك فترة مشتركة بينهما ٢٠٠١: ٢٠٠٢ م). وثانيا: المنهج المتبع في ذا البحث (الأسلوبي) غير منهجه الذي حرص فيه على الشموليّة أكثر من الحفريّة في عمق القصائد الأنثويَّة. أخيرًا: الخصوصيَّة؛ إذ عُني هذا البحث بالتقصّي وسبر أعماق غور شعر الشَّاعرة السعوديَّة أشجان هندي.

– رسالة ماجستير بعنوان: (**الزّمن في الشّعر النّسويّ السّعوديّ المعاصر**) للباحثة نجلاء بنت علي مطري عام ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٧م[٦]. وقد تناولت فيها إشكاليّة الزّمن في الشّعر النّسوي السّعودي المعاصر، والتعرف على صورته الإنشائيّة والوظيفيّة في شعر المرأة السعودية متتبّعة حركة الزمن في الشعر ببعديها الطبيعي والرمزي، وحركة الشعر في الزمان بما يصاحب البناء الفني من متغيرات بفعل التحولات الزمنيّة، وتطرّقت في البحث إلى الزّمن عند الشَّاعرة أشجان هندي في ديوانها الأوّل.

ويبدو الفارق لأول وهلة بين الدراستين في العنوان؛ فمدار هذا البحث يُعدّ الزّمن فيه جزءا من المدار الأكبر (الأسلوب)، وتُعدّ الشَّاعرة أشجان هندي نموذجا للاستخدامات المتحولة للزمن، بينما أُطّرت الدراسة السّابقة في مدار الزمن فقط عمقا دون غيره، ما بين دلالات زمنية كلِّية (دهر، زمان، قدر، أبد، سرمد، عام، سنة) وجزئيّة (دقيقة، ساعة، يوم، أسبوع، شهر، فصل)، ومرجعيات الزّمن الطبيعية والرمزية والميتافيزيقية (الذاكرة، الماضي، الحياة والموت، الحلم، الخيال) والفسيولوجية كالشيخوخة والشباب، والنفسيَّة كالشعور بالغربة واليأس والانتظار والحب، وشملت عدة شواعر سعوديات بصفة عامّة. فضلا عن أنَّ ذي الدراسة

[٦] نجلاء علي مطري، **الزّمن في الشّعر النّسويّ السّعوديّ المعاصر**، (مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ٢٠٠٧م).

تستخدم المنهج الأسلوبي في شعر أشجان هندي الصادر بعد ديوانها الأول، في حين أنَّ الدّراسة السّابقة استخدمت المنهج الوصفي الإحصائي في ديوانها الأوّل فقط.

– دراسة مُعنونة بـ **(لغة الشّعر السّعودي الحديث: دراسة تحليليّة نقديّة لظواهرها الفنيّة)** لهدى بنت صالح الفايز[٧]، وهي أطروحة دكتوراه ناقشت فيها الباحثة لغة الشعر السعودي الحديث مستفتحة بمعجم تيك اللغة بما فيها من حداثةِ صيغٍ وإيحاءات، وتواصل مع لغة الواقع والاستعانة بالمفردات الشَّعبيَّة القديمة، مارّة بالظواهر الأسلوبية في اللغة من تَكرار وحذف وانزياح وتقطيع وغيرها، متناولة ظاهرة الغموض في الشعر السعودي الحديث، ومختتمة بالتَّناص فيه. وقد تطرّقَت إلى ذكر شعر الشَّاعرة أشجان هندي في بعض المواطن حسب حاجتها مستخدمة ديوانيها الأولين. ويبدو جليّا الفرق بين البحث موضوع الدراسة وهذه الدّراسة؛ إذ إنّ ذا البحث يهتم بالرؤية الباطنة في شعر أشجان هندي فقط دون غيرها ممّا يتيح مجالا أكبر لإجلاء خصائصها الأسلوبية ما أمكن، والتّعمق في مجالات الدّرس الأسلوبي، بينما تحدّثت الدراسة السّابقة بصفة عامّة عن لغة الشعر السعودي شاملة الشعراء والشواعر دون تخصيص.

– كتاب **(نسيج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبيّ السّعوديّ الجديد)** وصاحبه عبدالله السّمطي[٨] الذي رصد فيه حالات فنيّة ودلالات جماليَّة وأضاء نصوصا تنطوي على تجارب وخبرات متنوّعة لأدباء سعوديين وأديبات، فتحدث عن ظواهرَ شعرية مختلفة كضمير المخاطب وحواريّة النَّص الشعري وجماليات النَّص الموازي عند شعراء التسعينيات ولغة الغناء الدّرامي في الخطاب الشعري الجديد وغيرها. كما أنّه أراد تقديم أفق آخرَ للقراءة النَّصيَّة من خلال حديثه عن بعض الأصوات الشعرية الراهنة وتحليل قصائدها وتفتيق دلالات بعض النُّصوص النّثريّة بقراءات سرديّة لبعض الأدباء.

---

[٧] هدى صالح الفايز، **لغة الشّعر السّعودي الحديث: دراسة تحليليّة نقديّة لظواهرها الفنيّة**، (الرياض: النادي الأدبي، ط١، ٢٠١١م).

[٨] عبدالله السّمطي، **نسيج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبيّ السّعوديّ الجديد**، (الرياض: دار المفردات، ط١، ٢٠٠٣م).

وكان (الدّال المكاني) إحدى الظواهر الشعرية التي تناولها السّمطي في كتابه وتحدّث عن إنتاجه بين أشجان هندي ولطيفة قاري في إطار {الصحراء، المطر، المخيلة}، وقارب مورفولوجيّة تشكّل دالّ (الصحراء والمطر) من منظور فينومونولوجي (ظاهراتي) في ثلاث صفحات[٩]. ولعله من الواضح الاختلاف بين موضوع ذا البحث والكتاب من جهة أنّ البحث يسلط الضوء على شعر شاعرة واحدة فقط، ويستخدم آليّات منهج محدد ليشمل –قدر المستطاع– جوانب وظواهر أسلوبية عدة في شعرها. أمّا الكتاب فقد تناول العديد من الأدباء والأديبات (الشعر والنثر) بصفة عامة، فضلا عن أنّه تحدّث عن ظاهرة شعريّة واحدة فقط (الدّال المكاني) من منظور ظاهراتي مناصفة بين أشجان هندي وشاعرة أخرى وفي ثلاث صفحات.

– محمد صالح الشَّنطي ومؤلَّفه (**التّجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية: دراسة نقدية– رؤية وشهادة**)[١٠]الذي عالج فيه أنماط الشعر المختلفة في العصر الحديث في ثلاثة مجلدات تناول في الثالث منها القصيدة النّسائية بشيء من التَّحليل، وعرض فيها الشَّاعرة أشجان هندي ضمن عدة شواعر وقصيدتها (الفصل) في ديوانها الأول[١١].

– سعد البازعي في كتابه (**أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشّعر**)[١٢]، ضمّن قراءات نقديّة لبعض النُّصوص الشعرية والنثرية، ومقالات في الشعر والشعراء ذات أبعاد عربيّة وعالميّة. وموضوع المرأة والشّعر كان إحدى الدراسات الشعرية التي تناولها في كتابه من جانبين: تضفير

---

[٩] المرجع السّابق، ص١١٠: ١١٢.

[١٠] محمد صالح الشَّنطي، **التّجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية: دراسة نقدية– رؤية وشهادة**، (حائل: النادي الأدبي، ط١، ٢٠٠٣م).

[١١] المرجع السابق، مج٣، ص٩٢٨: ٩٣١.

[١٢] سعد البازعي، **أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشّعر**، (الدار البيضاء–بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م).

القصيدة[١٣]، والمعنى في بطن الأنثى[١٤]. وفي الجانب الأوّل حلّل ثلاث قصائد وفق رؤيته تلك قابل فيها بين شاعرة خليجيّة من الكويت سعدية مفرح وأخرى من السعودية أشجان هندي[١٥].

– كتاب لسعود بن عبدالكريم الفرج (**شاعرات معاصرات من الجزيرة والخليج**)[١٦]، عرض فيه شواعر من السعودية والخليج العربيّ، بتقديم موجز عن الحياة الأدبيّة لكلّ شاعرة، متناولا بعد ذلك مقتطفات من شعرها بتعليق سطحي سريع على المضامين فقط دون تحليل أو نقد، وكانت الشَّاعرة السّعوديّة أشجان هندي ممّن تحدّث عنهنّ[١٧]. فكتابه يُعدّ مرجعا إحصائيّا مهمّا لأي باحث في مجال الشعر النسائي السعودي والخليجي.

– كتاب فاطمة عبدالله الوهيبي (**المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليّات الذَّات**)[١٨] مخصّص لشعر المرأة السعودية، عالجت فيه تعالق الثلاثي: المرأة والمكان والقصيدة على ثلاثة محاور: (١) اللغة والجسد والعالم، (٢) أنثوية المكان، (٣) أنثوية الشعرية[١٩]، وكشفت عن نتاجها الشّعري في ذلك عبر ستة فصول من بينها: عنف المكان، جدل التسمية وجدل الكينونة، أنسنة القصيدة. وقد تحدثت عن الشَّاعرة أشجان هندي في فصل بعنوان (إشراع الكهف وتفعيل القصيدة)، حيث حللت قصيدتين لها: (الفصل)[٢٠]، و(أن تتباسط والجرح)[٢١] من ديوانها الأول وفق منظور تيمة الكهف، وتناولت في ذات الفصل شاعرة أخرى (خديجة العمري).

---

[١٣] المرجع السابق، ص٧٩.

[١٤] المرجع السابق، ص٩٩.

[١٥] المرجع السابق، ص٨٩: ٩٨.

[١٦] سعود بن عبد الكريم الفرج، **شاعرات معاصرات من الجزيرة والخليج**، (جدة: الدّار السعودية للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٥م).

[١٧] المرجع السابق، ص١٦.

[١٨] فاطمة عبدالله الوهيبي، **المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليّات الذَّات**، (الدار البيضاء–بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م).

[١٩] المرجع السابق، ص٨.

[٢٠] المرجع السابق، ص٧٤.

[٢١] المرجع السابق، ص٨٠.

– (**أشكال التَّناص وتحوّلات الخطاب الشّعري المعاصر: دراسات في تأويل النُّصوص**) كتاب لحافظ المغربي[٢٢]، درس فيه نظريًّا مصطلح التَّناص، ثمّ أجرى دراسات تطبيقية على نصوص مختلفة من بينها قصيدة (مقامات) لأشجان هندي تحت دراسة بعنوان: استدعاء الموروث الدّيني في نماذج من الشعر السعودي المعاصر، وفصّل القول في استدعاء الموروث الصُّوفيّ لديها[٢٣].

– كتاب سعد البازعي (**لغات الشّعر: قصائد وقراءات**)[٢٤] قدّم فيه قراءات نقدية، وتأملات في لغات الشعر السّعودي والعربيّ والعالميّ، خلال أطر شعرية، وهموم إبداعيّة، وقلق الانتماء، وهموم السياسة والوطن. وفي ثلاث ورقات تناول البازعي (نكهة القصائد لدى أشجان)[٢٥] بنظرة نقديّة خاطفة لمجموعتها الشّعريّة الثانية (مطر بنكهة الليمون) ضمن هموم إبداعيّة عدّة تطرق إليها في كتابه.

– كتاب صدر لراشد عيسى عام ٢٠١٠م، موسوم بـ (**قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية: مقاربات تطبيقية**)[٢٦]، تحدّث فيه عن المراحل التاريخية للشّواعر السعوديات على عجالة في بداية كتابه ثم حدّد المسار الشعري للنساء في السعودية–من وجهة نظره– بأربع بِنى:

(١) الغنائيّة التقليدية.

(٢) الرمزيّة المجددة: ومِن ضمن مَن ذكر فيها الشَّاعرة أشجان هندي في تسع صفحات أشار فيها بشكل سريع إلى تكرار المفردات والأصوات لديها[٢٧].

(٣) التجريديّة (قصيدة النثر).

(٤) الخواطريّة الشّعريّة.

---

[٢٢] حافظ المغربي، **أشكال التَّناص وتحوّلات الخطاب الشّعري المعاصر: دراسات في تأويل النُّصوص**، (بيروت: الانتشار العربي– حائل: النادي الأدبي، ط١، ٢٠١٠م).

[٢٣] انظر: المرجع السابق، ص١٢٧.

[٢٤] سعد البازعي، **لغات الشّعر: قصائد وقراءات**، (الدار البيضاء–بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١١م).

[٢٥] البازعي، **لغات الشّعر**، ص١٥٤.

[٢٦] راشد عيسى، **قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية: مقاربات تطبيقية**.

[٢٧] المرجع السّابق، ص١٢١: ١٣٠.

وأعقب ذلك بمقاربات تطبيقيَّة شكلانيّة لنصوص مختارة من شعرهنّ، ركّز فيها على أنماط اقترحها للبنية الفنية في قصائدهنّ بطريقة استطلاعيّة انطباعيّة أفقيّة وليست عميقة.

والدّراسة الحاليّة تختلف عن الكتب السّبعة الأخيرة في كونها:

- ملتزمة منهجًا وصفيّا تحليليّا نقديّا بعينه (المنهج الأسلوبي) في حين أنّ الدّراسات النّقديّة السّابقة قراءات غير محدّدة بمنهج معين.
- مُؤطّرة ضمن دائرة الشّعر فقط دون النّثر، الأمر الذي يغاير بعض الدّراسات السّابقة المتناولة الشعر والنثر، الشّعراء والشّواعر، الكُتّاب والكاتبات.
- مرتبطة بمكان محدّد (المملكة العربية السعودية)، بينما خرجت بعض الكتب السابقة عن هذه الحدود، وتناولت منطقة الخليج العربي ودول أخرى غير عربيّة.
- واضعة نصب أعينها شعر أشجان هندي لا غير، حيث تحتلّ كل صفحاتها بنظرة عميقة وتحليل أسلوبيّ حفريّ لمكنونات شعرها لاستجلاء خصائصها الشّعريّة. والكتب السابقة في حديثها عن شعر أشجان لا تتجاوز عدة صفحات فضلا عن أنّها تتحدّث عن عدّة شواعر.
- تغطّي فترة ما بعد ديوانها الأوّل (للحلم رائحة المطر)، أي تشمل ديوانيها الأخيرين (مطر بنكهة الليمون) و(ريق الغيمات). في حين أنّ أكثر الدّراسات السّابقة تناولت بالتَّحليل قصيدة أو قصيدتين فقط من الديوان الأوّل. أضف إلى ذلك أنّ التَّحليل عند بعضهم كان وفق منظور معين، كاستدعاء الموروث الدّيني في كتاب حافظ مغربي، أو بطريقة استطلاعيّة انطباعيّة أفقيّة وليست عميقة كما فعل راشد عيسى في كتابه السابق الذكر. وفي كتاب (لغات الشعر: قصائد وقراءات) تحليل نقدي سريع لديوان أشجان الثاني في ست صفحات فقط. أمّا كتاب (شاعرات معاصرات من الجزيرة والخليج) فإضافة إلى ما سبق ذكره من أوجه الاختلاف، فهو كتاب تعريفيّ إحصائي عام لشواعر الجزيرة والخليج يكتفي بالعرض فقط، عرض موجز لحياة الشّواعر ثم عرض لنماذج من شعرهنّ دون تحليل أو نقد.

وتظلّ خصوصيّة هذي الدّراسة في كونها مستقلّة بشاعرة سعوديّة الاختلاف الأكثر بروزًا.

وبصفة عامّة فهذه الدّراسة ستفيد من الدّراسات السّابقة في النّظرة النّقديّة، والطرق المختلفة للتّحليل، وفهم بعض المعاني، وما ذكر من ظواهر أسلوبيّة.

أمَّا ما يتعلق بالدراسات الأسلوبية السابقة فهي أكثر من أن تحصى في سطور، وهي إمّا تنظيرية أو تطبيقية أو تنظيرية وتطبيقية في آن معا وهي لم تتناول شعر شواعر المملكة العربية السعودية بصفة خاصة، يذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- الأسلوبيَّة الرُّؤية والتَّطبيق للدكتور/ يوسف أبو العدوس.
- الأسلوبيَّة مفاهيمها وتجلياتها للدكتور/ موسى ربابعة.
- الأسلوبيَّة وتحليل الخطاب للدكتور/ منذر العياشي.
- دراسات أسلوبيَّة في النَّص القرآني للدكتور/ فايز القرعان.
- دليل الدِّراسات الأسلوبيَّة للدكتور/ جوزيف ميشال شريم.
- في البلاغة العربية والأسلوبيَّات اللسانيَّة للدكتور/ سعد عبد العزيز مصلوح.
- قراءات أسلوبيَّة في الشِّعر الجاهلي للدكتور/ موسى ربابعة.

مصطلحات البحث:

- الأسلوبيَّة:

هي فرع من اللسانيّات التي استحدثها دي سوسير، ويُعد شارل بالي المؤسس الأوّل لهذا العلم[٢٨]، والأسلوبية هي "مجموعة من الإجراءات التي ترتبط على نحو وثيق فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استشعاريّا يتحسس البِنى الأسلوبية في النَّص"[٢٩]. ولهذا العلم فروع مختلفة، وهي: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الإحصائية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الأدبية[٣٠].

---

[٢٨] انظر: محمد الهادي بوطارن، محمد العيد رتيمة، نوال لخلف، وآخرون، **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية**، (القاهرة: دار الكتاب الحديث، د.ط، ٢٠٠٨ م)، ص٣٥٦.

[٢٩] المرجع السابق.

[٣٠] انظر: المرجع السابق، ص٣٥٦-ص٣٥٧.

- **الانزياح:**

وهو الخروج عن أصول اللغة وإكساب الكلمات أبعادا دلالية غير متوقعة، ويطلق على هذا المصطلح: التجاوز، الانحراف، الاختلال، الانتهاك وغيرها[٣١].

- **بنية:**

هي مجموعة العناصر اللغوية التي يشتمل عليها النَّص والتي تتفاعل فيما بينها على أساس تكاملي، وهي التي تعد موضوعا للدراسات المختلفة[٣٢].

- **تكرار (تكرير):**

هو ترداد وحدة دلاليّة في نص معيّن بمدلولات مختلفة[٣٣].

- **التَّناص:**

هو "احتواء نصّ من نصّ آخر، وتفاعليَّة نصوصيَّة ثمّ تبادل مُتفاعِل"[٣٤].

---

[٣١] انظر: بوطارن وآخرون، **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية**، ص١٥٦.

[٣٢] انظر: المرجع السابق، ص٣٥٤-ص٣٥٥.

[٣٣] انظر: المرجع السابق، ص٢٨١.

[٣٤] مولاي علي بوخاتم، **مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكاليّة والأصول والامتداد**، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٣ -٢٠٠٤م).

الفصل الأوّل
الشَّاعرة أشجان هندي

المبحث الأوّل: نشأتها وحياتها

(أ) مولدها ونشأتها:

وُلدت الشَّاعرة أشجان بنت محمد بن حسين بن عبدالله الهندي[١] في حارة المظلوم في مدينة جدة عروس البحر الأحمر عام ١٩٦٨م-١٣٨٨هـ[٢]، وهي حُسينيَّة النَّسب من جهة الأمّ، من نسل السادة الأشراف؛ فوالدتها لُطفيَّة بنت عبدالرَّحمن بن حمزة بن عزب بن الشريف الخِلفي من أشراف الحجاز[٣]. ونشأت في كنف أسرة ميسورة الحال، فوالدها كان نجَّارًا في سوق الجامع بحي البلد، وجدُّها حسين كان يعمل مراسلًا لمدرسة الفلاح بجدة أول مدرسة نظامية على مستوى المملكة، وجدُّها من أمها السيد عبدالرَّحمن كان صائغ ذهب في سوق الذهب القديم. وترعرعت في أحضان حياةٍ آلمتها منذ الصغر؛ إذ فقدت والدتها (السَّيدة لُطفيَّة) وكانت في الثامنة والعشرين من عمرها، وأشجان لم تتجاوز حينها الأربعة أشهر، ثُمّ تيتَّمت بفقد والدها غرقًا في البحر وهي في سنّ الحادية عشرة أو الثانية عشرة، فعانت من فقد أهم ركنين في حياة أيّ إنسان، ولكن احتضنتها رعايةً وحبًّا وحياةً السّيدة فاطمة بنت عوّاض آل حاوي عسيري (جدّتها لأمها)، ورُبَّت في بيت جدِّها لأمّها بين أربعة أشقاء، أخواتها الثلاث وشقيقها حسين -خِرِّيج الأدب الإنجليزي- الذي فقدته أيضًا في مرحلة متأخرة أوَّل وصوله الخمسين

---

[١] في حفيظة جدِّها (الهندي)، وفي حفيظة والدها (هندي)، وما تستخدمه دومًا اللقب الثاني: حواري مع الشَّاعرة، في مايو ٢٠١٢م، انظر الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٢] لقاء مع الشَّاعرة في تليفزيون دبي، **أشجان الهندي ضيفة برنامج نلتقي مع بروين حبيب،** <https://www.youtube.com/watch?v=1ykFIWHwQ-4> شوهد في إبريل ٢٢، ٢٠١٢م؛ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، <http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/0194.htm> شوهد في يناير،١٧، ٢٠١٢م؛ موقع الشَّاعرة الجامعي: <http://ahindi.kau.edu.sa/>؛ اللعبون، شعر المرأة السعودية المعاصر، ص٦٤٦.

[٣] انظر الملحق رقم (١) ص٣٩٧.

عام ٢٠٠٦م، والذي تلا فقدَها مُربّيتها الفاضلة السيدة فاطمة عام ٢٠٠٠م[٤]. وعلى الرَّغم من الفقد الذي ملأ حياة أشجان منذ طفولتها فإنّها امتلكت موهبةً شعريَّةً ربَّانيّة، فبدأت تكتب الشِّعر وهي في التاسعة من عمرها[٥] وكانت حينذاك في الصف الرابع الابتدائي لا سيَّما وأنّها –منذ صغرها– كانت مولعة بالقراءة والاطّلاع على كلّ ما هو قديم وحديث في مكتبة والدها الشغوف بالقراءة، وفي المكتبات العامة التي كانت ترتادها في جدة وغيرها، بالإضافة إلى مطالعتها مجلات الأطفال في ذلك العهد، والصحف اليوميَّة أيضًا. كما حظيت بالتشجيع على الكتابة من قبل معلمة مادة التعبير وهي في الصف الرابع الابتدائي، ولفتت انتباهها إلى أنّها تكتب بطريقة تختلف عن الأُخريات[٦]. فشبّت أشجان هندي على أرض معرفيَّةٍ وثقافيّةٍ صلبة، مرتويةٍ بحسن ظنّها بالله وثقتها به ثم بما لديها من مِنَحِهِ عليها، فعُرفت بتفوّقها الدّراسي، وانشغالها بالبحث العلمي في مختلف مراحلها التعليميّة، حتى حصلت على درجة البكالوريوس في اللغة العربيّة وآدابها من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة عام ١٩٨٦م، ثُمَّ درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث من جامعة الملك سعود بالرياض عام ١٩٩٤م، وبكرم الله نالت درجة الدّكتوراه عام ٢٠٠٥م من بريطانيا جامعة لندن (كليّة الدّراسات الشّرقية والأفريقيّة (SOAS))[٧].

وأشجان عضو أكاديميّ في جامعة الملك عبد العزيز بجدة تعمل حاليًّا أستاذًا مساعدًا في قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة.

---

[٤] برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٥] انظر: عبدالهادي صالح، "أشجان هندي: غازي القصيبي "توقّعني" شاعرة لديها "ما يختلف" منذ اللحظة الأولى"، **جريدة الحياة**، (الخميس ٥نوفمبر ٢٠٠٩م)؛ عبدالله الدوسي، "الإثنينية تكرّم الدكتورة أشجان الهندي"، **صحيفة الندوة**، ع١٢٩٤، (الأحد ٢٩ إبريل، ٢٠١٢م).

[٦] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٧] انظر: نجلاء مطري، **الزمن في الشعر النسوي**، ص٣٨٦؛ سارة الأزوري، **ديوان الشاعرات في المملكة العربية السعودية**، (الرياض: دار المفردات، ط١، ٢٠١١م)، ص٥٣؛ "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور مُلفت عربيًّا"، **صحيفة اليوم**، (١١-٨-٢٠١١م)، <http://www.alyaum.com/article/3023717> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م؛ سامي صالح التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم.. أشجان هندي: كتّاب "الشيخوخة" يجترون الكلمات بالماء والضوء"، **جريدة عكاظ**، ع٣٢٣٩، (الجمعة٣٠- إبريل- ٢٠١٠م)؛ مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، مرجع إلكتروني سابق.

وممّا يجدر ذكره أنَّ الشَّاعرة عملت مرشدة أكاديمية متعاونة بالملحقيّة السعودية التعليمية الثقافية في لندن لمدة عام من منتصف ٢٠٠٦م إلى شهر مايو ٢٠٠٧م[٨].

(ب) صفاتها المعنويَّة:

لم تعشْ أشجان طفولتها كمن في مثل سنّها؛ فتفكيرها وعقلها سبقا عمرها الصغير بمراحل، فعُرفت منذ صغرها بالهدوء وحبّ الاطلاع والتفوّق في الدراسة، وهي إنسانة مرنة ذكيّة تتعامل مع الأمور بحرص ووعي، طموحة[٩]، توّاقة للأفضل في العلم والمعرفة والرُّقي والتميّز[١٠]، تقول " :أُحبّ اليوم الذي أتعلّم فيه خبرة جديدة، فأنا مخلوقة لأتعلّم كلّ يوم ومن كلّ شيء "[١١]. وهي إلى جانب ذلك متفائلة جدًّا[١٢]، تحبّ الحياة، مقبلة عليها بكلّ حيوية وبِشر[١٣]، تُحبُّ الجمال وتكره الظلم، لديها ثقة كبيرة وحسن ظنّ بالله في كلّ أمور حياتها فدومًا تتحدث عن رعايته لها وحمايته[١٤]. وهي ذات خُلقٍ عالٍ[١٥]، متواضعة، لا تأبه بالألقاب بقدر ما يُهمّها

---

[٨] انظر: "جمعية الصحفيين السودانيين تنظم ندوة بعنوان المشهد الثقافي السوداني ...رؤية سعودية"، **جمعية الصحفيين السودانيين**، <http://www.sudaneseonline.com> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م؛ "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور مُلفت عربيًّا"، مرجع إلكتروني سابق؛ فتح الرّحمن يوسف، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"، **الشرق الأوسط**، ع١٢٠٥٩، (الأحد، ٦ديسمبر، ٢٠١١م)، <http://www.aawsat.com//details. asp1> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

[٩] انظر: التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم..."، مرجع إلكتروني سابق؛ برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[١٠] انظر: فتح الرّحمن يوسف، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"، مرجع إلكتروني سابق.

[١١] المرجع الإلكتروني السابق.

[١٢] انظر: سحر ناصر، "من الشاعرات اللواتي يتسمن بالجرأة في الفكر والكلمة د. أشجان الهندي لـ "العرب": النظرة المتزمّتة للسعوديات ما زالت موجودة في عيون الآخر"، **جريدة العرب القطرية**، (١٦-٤-٢٠٠٩م)؛ برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[١٣] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[١٤] انظر: التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم..."، مرجع إلكتروني سابق.

[١٥] انظر: سحر ناصر، "من الشاعرات اللواتي يتسمن بالجرأة في الفكر والكلمة د. أشجان الهندي".

الشعر[١٦]. واثقة بما تملكه من موهبة وتميّز[١٧]، مُحبّة للفلسفة[١٨]، لا تُجامل أحدًا؛ لأنّ الذي يُجامل الآخر -في رأيها- يقطع الحوار معه، ويفقد مساحة الحُبّ المتبادلة[١٩].

أمّا عمّا تتمتع به الشّاعرة من سمات شعريّة فروحها المتمردة[٢٠]-وعيًا وعمقًا على ما يستحقّ التمرّد عليه[٢١]- ظاهرة في كتاباتها، وكذلك جرأتها في طرح الفكرة واستخدام اللغة وحضورها[٢٢].

أمّا في حياتها الأكاديميّة فهي تُحاول تأسيس عقول حُرّة، وبناء شخصيات مستقلة واثقة من إمكانيّاتها في حياتها[٢٣].

(ج) إشادة النُّقاد والكتّاب بها:

تُعدّ أشجان الهندي واحدة من أهم شاعرات المملكة العربية السعودية، وعَلمًا في سمائها، ذات رصيدٍ في الوطن العربيّ والغربيّ بمشاركاتها الأدبية. وقد أشاد بها مجموعة من الكُتَّاب منهم الوزير السّابق الأديب غازي القصيبي[٢٤] -رحمه الله- صاحب المقولة التي شغلت مختلف الفئات

---

[١٦] انظر: التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم..."، مرجع إلكتروني سابق.

[١٧] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ ناصر البراق، "أشجان هندي: الأجواء الثقافية في السعودية... "غير صحيّة!""، **جريدة الحياة**، (٦-١-٢٠٠٩م).

[١٨] انظر: التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم..."، مرجع إلكتروني سابق.

[١٩] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[٢٠] انظر: عدنان فرزات، "أشجان تُمطر ليمونًا"، **جريدة القبس الكويتية**، (٦-٩-٢٠٠٧م).

[٢١] انظر: علي سعيد، "أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنّني لا أشعر بالدّونيّة"، **جريدة الرياض**- ملحق الخميس، ع١٥٦٤٨، (٢٨ إبريل ٢٠١١م).

[٢٢] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ سحر ناصر، "من الشاعرات اللواتي يتسمن بالجرأة في الفكر والكلمة د. أشجان الهندي"؛ إبتسام المبارك، "أشجان هندي تُثير النِّساء بـ "حبّات الرمّان" ومشكلة الصّعابي مع أخاديد السّراب"، **صحيفة المدينة**، (السبت ٢٠-٣-٢٠١٠م)، <http://www.al-madina.com> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

[٢٣] انظر: التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم..."، مرجع إلكتروني سابق.

[٢٤] غازي عبدالرحمن القصيبي (٢مارس ١٩٤٠م-١٥ أغسطس ٢٠١٠م)، شاعر وأديب وسفير دبلوماسي ووزير سعودي. حصل على بكالوريوس حقوق من جامعة القاهرة، وماجستير في العلاقات الدولية من جامعة جنوب كاليفورنيا، ودكتوراه في العلاقات الدولية من جامعة لندن. تقلّد عدّة مناصب منها: وزير الصناعة والكهرباء١٩٧٦م،= =ووزير الصحة

الاجتماعية وطاردت الشَّاعرة في بعض حواراتها: "أعتقدُ أنَّ أشجان هندي هي حاليًّا الشَّاعرة الأولى لا في المملكة فحسب، بل في الوطن العربي كلّه"[٢٥]، وتحدّث عنها في كتابه "الخليج يتحدَّث شعرًا ونثرًا" في مقالة بعنوان "أشجان .. أشجان"[٢٦].

كما قال عنها صاحب الإثنينيَّة عبد المقصود خوجة: "إنّها تمثّل جانب الأدب من جوانب عدّة يحفل بها الوطن بعدد من الأسماء النسائية المبدعة"[٢٧]. وأضاف: "لقد حلّقت أشجان بجناحي الشعر، والعمل الأكاديمي عضوًا بهيئة التدريس في كلية الآداب بجامعة الملك عبد العزيز، وبقدر حرصها على الأداء المهني كمربّية في صرح علميّ عريق .. فهي تضرب بجناح الشعر في مختلف الاتجاهات تواصلا مرغوبًا ومشكورًا في عالمٍ تتلاشى فيه المسافات بصورة غير مسبوقة"[٢٨]. وأنهى حديثه "بأنّ للشاعرة أشجان قاموسها الخاص وحنجرتها التي شقّت طريقها عبر كثير من الملتقيات داخل وخارج المملكة"[٢٩].

وعلّق القاصّ محمد علي قُدس على أُمسية لها بقوله: إنّها "ممَّن تنبَّأ لها الرَّائد محمد حسن عوَّاد قبل ثلاثة عقود"[٣٠]. وتحدثت الناقدة لمياء باعشن عن دور أشجان في التجربة الشعرية

١٩٨٢م، ووزير المياه والكهرباء ٢٠٠٣م، ووزير العمل ٢٠٠٥م. له مؤلفات عدة، منها: رواية "شقة الحرية" و"العصفورية" و"دنسكو"، أقصوصة الزهايمر، وديوان "معركة بلا راية": ويكيبيديا الموسوعة الحرة، **غازي عبدالرحمن القصيبي**، <https://ar.wikipedia.org/wiki> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

[٢٥] حوار: محمد بن عبد العزيز الفيصل، "الجزيرة تكشف سر «شيفرة النجاح» الجزء الثاني ٢-٣، القصيبي: أؤمن بشياطين الشعر"، **صحيفة الجزيرة**، ع١٣٠٣٩، (١٠يونيو ٢٠٠٨م)، <http://www.al-jazirah.com> شوهد في يناير، ٢٣، ٢٠١٢م.

[٢٦] انظر: غازي عبدالرحمن القصيبي، **الخليج يتحدث شعرا ونثرا**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٤م)، ص١٧٨: ص١٨٢.

[٢٧] صالح، "أشجان هندي: غازي القصيبي "توقّعني" شاعرة لديها "ما يختلف" منذ اللحظة الأولى".

[٢٨] الدوسي، "الإثنينية تكرّم الدكتورة أشجان الهندي".

[٢٩] المرجع السابق.

[٣٠] مكة المكرمة- مكتب الرياض: "أشجان هندي: لا أعتذر لرجل على انكساري أو انتصاري"، **جريدة الرياض**، ع١٤٧٥٤، (السبت ١٥ نوفمبر ٢٠٠٨م).

قائلة: "إنّها تُعدّ إحدى الشاعرات المجيدات، وأسهمت كثيرًا في بروز شعر المرأة في السعودية"[٣١]. والشاعر محمد العلي قال: إنّها "شاعرة باقتدار"[٣٢].

وفي ختام أُمسيّة شعرية أُقيمت بنادي تبوك الأدبي وصف رئيس النادي مسعد العطوي أشجان بشاعرة الوطن التي "حملت الهاجس العربي والإسلامي"[٣٣] و"التي تُعلن صورة المرأة السعودية التي تلاحم في وجدانها التراث والمعاصرة، واستشراف المستقبل في صورة رائعة"[٣٤].

أمَّا الناقد السّوري خلف المجدمي فقد قال عن أشجان في مدوّنته في معرض تعليقه على شعرها: "رمزتْ إلى أماكن البوح بشفافية النَّص، دلّت على موهبة حقيقية كامنة بصورة ترميزيّة فنيّة جميلة في لوحة تشكيلية لريشة عصر جديد"[٣٥].

وفي قراءة استعراضية نقدية للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين بعنوان "تكتب أشجان الهندي الشّجن الشّعري من أوّله" المنشور في صحيفة البلاد السعودية عام ١٩٩٩م، وصف الناقد مجموعة أشجان الشعرية الأولى "للحلم رائحة المطر" بأنَّها ذات نكهة وهوية، واعتبر أنّ الشَّاعرة كتبت[٣٦] "الشجن الشعري من أوّله في باكورتها الشعرية المميزة من هذه المجموعة التي تُشكّل جوهر القول الشعري للشاعرة،... ، تظهر قدرتها على التعامل مع التفاصيل والتصاريح الداخلية، ووصل الأجزاء بما يشي بأنّ هذه الباكورة كانت مسبوقة بلا ريب بتجربة شعرية بعيدة، حيّة، متدرجة إلى حدّ الوصول لهذا النضج البيّن في القصيدة التي تحمل عنوانها (للحلم رائحة المطر)..."[٣٧]، وهذا ما أكدته أشجان بوجود ديوان شعري سابق لـ"للحلم رائحة المطر" هو ديوانها الأوّل، ولم تنشره حتى هذه اللحظة[٣٨]، وأدركه بحسّه النقدي الشاعر محمد علي

---

[٣١] صالح، "أشجان هندي: غازي القصيبي "توقّعني" شاعرة لديها "ما يختلف" منذ اللحظة الأولى".

[٣٢] مكة المكرمة- مكتب الرياض: "أشجان هندي: لا أعتذر لرجل على انكساري أو انتصاري".

[٣٣] فايز العنزي، "واقعية طالع وعاطفة أشجان هندي ... في أمسية شعرية"، **دار الحياة**، (الإثنين ١١ أكتوبر ٢٠١٠م).

[٣٤] المرجع السابق.

[٣٥] خلف محمد الخلف المجدمي، "مبدعات من السعودية"، **مدوّنة نقد الإبداع**، (٦-١٦-تشرين الثاني ٢٠٠٧م).

[٣٦] انظر: "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور ملفت عربيًّا"؛ حنان العلي، "الشَّاعرة أشجان الهندي... أطلقت شعرها من جدة وطافت به عربيا"، **جريدة صوت الإلكترونية**، (١٢-٨-٢٠١١م).

[٣٧] المرجعان السابقان.

[٣٨] برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها؛ علي سعيد، "أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنني لا أشعر بالدونية".

شمس الدين، وأردف "أنّ الشعر بالنسبة لأشجان موسيقى وهندسة أحوال شتى، فهي تستلقي دائمًا على سرير الإيقاع، تبدأ به وتتدرج معه وتختم به وترى المعاني والصور من خلاله تتدانى وتتباعد وتتصادم وتتآخى وتتوارد فيها الكلمات ..."[٣٩].

و"شعر أشجان هندي يشكل صوتًا متميّزًا في التّجربة الشعريّة النسائيّة العربيّة في العقدين الأخيرين"[٤٠]، هذا ما قاله عنها أسامة البحيري أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب جامعة طنطا[٤١].

المبحث الثاني: الأُطر المؤثرة في شعرها

من المسلَّم به أنّ أيّ أثر أو نتاج هو حصيلة مؤثرات داخلية وخارجية تراكمت وتزاحمت في بُنية المنْتِج وروحه بوعي منه أو بدون وعي. والإنسان هو امتداد للماضي بصورة الحاضر، وبشكل أو بآخر تجمّعت فيه تلك الخطوط من التأثيرات واصطدمت بواقعه الشخصي تزامنًا مع التأثيرات الحاليَّة فكان الأثر. وأشجان الهندي انصهرت في روحها تلك التأثيرات فألقتها كلماتٍ موزونة ومنثورة. ومن الأُطر المؤثرة في شعرها:

١- الإطار الدِّيني:

وهذا ما يجري في شريان جسد الأمة الإسلامية وكلّ مسلم كأساس متجذّر في عروقها لا يكاد ينفصم عن كتابة أيّ مُتحدّثٍ مُنتمٍ إليها وفكره. فإذا ما أُضيف إلى ذلك خصوصية المكان وقُدسيته، وارتباطه ببعثة خير الأنام ﷺ [٤٢] كان له شأن آخر.

والشَّاعرة أشجان أحد نِتاجات ذلك المكان، وثمرة تربيته الدينية، وقد بَدَا ذلك جليًّا في شعرها -منذ حداثة سنّها- وفي حواراتها أيضا، كقولها: "نشأتُ كما ينشأ الآخرون نبتٌ سقاه

---

٧١ "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور ملفت عربيًّا"؛ حنان العلي، "الشَّاعرة أشجان الهندي... أطلقت شعرها من جدة وطافت به عربيا".

[٤٠] موقع شهريار <http://shehrayar.com/ar/node_2110/node_5579> شوهد في يناير، ٥، ٢٠١٢م.

[٤١] انظر: المرجع السابق.

[٤٢] انظر: اللعبون، **شعر المرأة السعودية المعاصر**، ص١٧.

الله بعنايته، وسخّر له من يرعاه، فكانت أشجان"[٤٣]. فضلا عمّا تتحلّى به من رُقيّ خُلق، كالعطف على اليتيم والتواضع، واحترام الآخر، وغير ذلك[٤٤].

ومن أمثلة القصائد التي كتبتها وهي لم تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها قصيدة "إلهي":

إليكَ إلهيَ أشكـــو فأنتَ بحـــاليَ أعلـــم
فيا غـــافـــرًا زلّاتي أتيتُكَ والذَّنبُ أعظم
أتيتُ وكُلّي خطايا أتيتُ ودربي مُظـــلـــم
وأنتَ الرَّحيم إلهي ومن ذا بعبدك أرحـم

وكذلك قصيدة "مولد النور" –وهي في الخامسة عشرة– التي برزت فيها محبَّتها للنبي ﷺ، ومنها:

أشرقتَ في الأفق المنيرْ يا أيّها الهادي البشيرْ
قد فاض نورُك سلسبيـ ـلًا باسمًا عذبًا نضيرْ
فـأضـاءَ مكّـةَ والمقـا مَ وطيبـة بـدرٌ منـيرْ
يـا روضـةً في ظلّهـا يغفو فؤادي مستجير[٤٥]

وكذلك ظهرت عاطفتها الدينية في العديد من قصائدها، كقصيدة "إنَّ الشعوب لنيرانٌ إذا غضبوا" توافقا مع الأحداث الأليمة في سوريا، ومنها هذه الأبيات:

مَنْ يُبلِغ الشامَ أنَّ اللهَ ناصرُها
على الأُسَيْدِيّ مَنْ للحقدِ ينتسبُ؟
شعبٌ يصيحُ: أيا اللهُ أنتَ لنا
نصرٌ من اللهِ أهلُ الشامِ قد طلبوا
وبابُ ربّكَ مفتوحٌ لطالبِهِ
للهِ بابٌ وما من دونِه حُجُبُ[٤٦]

---

[٤٣] ناصر البراق، "أشجان هندي: الأجواء الثقافية في السعودية... "غير صحيّة!""".

[٤٤] انظر ص١٩من البحث.

[٤٥] رسالة إلكترونية من الشّاعرة في ٢٧ يناير ٢٠١٦م.

[٤٦] أشجان هندي، مقتطفات من قصيدة "إنَّ الشعوب لنيرانٌ إذا غضبوا"، **صحيفة الشرق**، ع٢٧٩، (٨-٩-٢٠١٢م).

هذا فضلا عن امتلاء شعرها بالتَّناص الدّيني، وسيظهر ذلك في الفصول اللاحقة من البحث[٤٧].

٢- الإطار الاجتماعي:

ممَّا لا شكَّ فيه تأثير المجتمع بمختلف مؤسّساته على تكوين الفرد فِكريًّا وتربويًّا وثقافيًّا، ومن أبرز تلك المؤسسات:

أ- الأسرة:

لا يخفى تأثير الأُسرة على الإنسان، فالأُسرة المؤسسة التعليمية الأولى للطفل والنواة الأصل لتنشئته وغرس القيم والمبادئ والعادات والتقاليد وثقافة العيب والممنوع والمسموح في كينونته[٤٨]. والسّيّدة فاطمة بنت عوَّاض المحضن الأوّل لأشجان، والغِراس الأساس روحيًّا للقيم الإسلامية والعادات والمبادئ والأخلاق الفاضلة. ووالدها المحبّ للقراءة المرغِّب لها فيها بجمع ما استطاع إليه سبيلا من كتب أدبيّة وعلميّة[٤٩]، تقول أشجان: "أبي كان قارئًا خطيرا"[٥٠]. وفي مرحلة لاحقة من حياتها كان لشقيقها حسين أثرٌ لا يُمّحى لدعمه اللامحدود معنويًّا شريطة ألاّ تُخيّب ظنّه بها يومًا في أيّ شيء يتعلق بحرّيتها[٥١].

ب- المدرسة:

المؤسسة التعليمية ذات الأثر العميق في حياة الفرد بعد الأسرة؛ إذ تُسهم في تنشئته اجتماعيًّا وفكريًّا ووجدانيًّا، وتصقل إحساسه بالحقوق والواجبات وتقدير المسؤولية واحترام

---

[٤٧] انظر: ص٦٦ وما بعدها.

[٤٨] انظر: عبد الحميد محمد الهاشمي، **المرشد في علم النفس الاجتماعي**، (جدة: دار الشروق، ط٢، ١٩٨٩م)، ص١٠٣؛ خليل عبدالرحمن المعايطة، **علم النفس الاجتماعي**، (عمّان: دار الفكر، ط١، ٢٠٠٠م)، ص٧٣؛ "تأثير المجتمع على ثقافة الفرد"، **المتميز نت**، (٢٣-١٢-٢٠٠٧م)، <http://www.almotmaiz.net/vb> شوهد في فبراير، ١٣، ٢٠١٢م.

[٤٩] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٥٠] المرجع السابق.

[٥١] انظر: المرجع السابق.

الغير[٥٢]. كما أنَّ للمعلم الإيجابي تأثيرًا لا يخفى في صقل شخصية الطالب والدعم الإيجابي لنفسيته. والشَّاعرة أشجان حظيت بتشجيع مستمر من معلمات مادة التعبير في مختلف مراحلها التعليمية خاصّة المرحلة الابتدائية العالقة بذهن الشَّاعرة أكثر من غيرها لتشجيع معلمة التعبير المتواصل لها وسرورها لما تحققه طالبتها من إنجاز[٥٣]، تقول عنها: "كانت تُشجعني بشكل كبير وكأنها تكتشف موهبة ما وتفرح في كلّ مرة بها، ولا أنسى ضحكتها في وجهي حتى الآن"[٥٤].

ج. تشجيع الأدباء:

امتلكت أشجان منذ صغرها ثقة بالنفس وجرأة في القول والفعل، وحسَّا ما كان لديها يدفعها لأن تُقدم على خطوة رُبَّما تكون فاتحة خير لأحلام تُبنى داخلها، تقول: "كنتُ صغيرة جدًّا عندما اقتحمتُ مقام شاعرنا الكبير محمد حسن عوَّاد بجرأة كبيرة، وأرسلتُ إليه بعضًا من خربشاتي الطفوليَّة، فاحتفى بها أيّما حفاوة، ولم يزل البعض يذكر ذلك"[٥٥]. ثم صنعتْ الشيء نفسه مع الشاعر الكبير طاهر زمخشري الذي تنبّأ لموهبتها بمستقبل مثمر[٥٦]. فكان للإعجاب والتشجيع الذي عانقته وهي صغيرة من الشاعرين ترجمةٌ روحيةٌ لديها كشفت عنها في مراحل لاحقة من حياتها. وبعد ذلك حينما بدأت تنشر ما تكتب في الصحف والمجلات وهي في المرحلة المتوسطة (الإعدادية) احتفى بشعرها جدًّا الشاعر محمد جبر الحربي، وشجعها كثيرًا القاصّ والرّوائيّ عبدالعزيز مشرّي –رحمه الله–[٥٧] الذي كان يقول لها دومًا: "اكتبي فقط اكتبي، استمري ولا تلتفتي حولك لما يُقال أو لا يُقال"[٥٨]. وفي مرحلة متقدّمة من حياتها حين

---

[٥٢] انظر: الهاشمي، **المرشد في علم النفس الاجتماعي**، ص١٠٦؛ "تأثير المجتمع على ثقافة الفرد"، مرجع إلكتروني سابق.

[٥٣] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٥٤] المرجع السابق.

[٥٥] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٥٦] انظر: المرجع السابق.

[٥٧] المرجع السابق.

[٥٨] المرجع السابق.

بدأت مشوار الدراسات العليا شجّعها مشرفها في الماجستير الأديب منصور الحازمي، وكان له دور كبير في مشاركتها الأولى في مهرجان أبوظبي الثقافي برعاية البابطين عام ١٩٩٦م[٥٩].

ومن أمثلة ما كتبته في سنٍّ مبكرة أو كما أطلقت عليه "خربشات الطفولة" قصيدة "إلى عصفورة مهاجرة" حلّقت فيها بفكرها بعيدا حنينًا وتوقًا، ومنها:

تُهاجرينْ، عصفورة بلا مقرْ
وترحلينْ، سحابة بلا مطرْ
وتبعُدينْ
وقلبيَ المليءُ بالجراحْ
يطالعُ الصباحْ
وينتظرْ
يا أنتِ، يا انتفاضةَ الرّبيعْ
يا غابةَ الزهورْ
رحلتِ، وابتسامتي تضيعْ
ومهجتي تمور [٦٠]

د. دعم الصّحف والمجلات:

لم تزل أشجان تدين بالفضل للصحف والمجلات التي دعمتها بالنَّشر لها وهي:

١. صحف الأطفال التي كان يرأسها الأستاذ يعقوب إسحاق رحمه الله.
٢. جريدة عكاظ: الداعمة الأساسية للشاعرة والناشرة لها منذ البدايات في بريد القراء والصفحات الثقافية.
٣. جريدة المدينة.
٤. مجلة اليمامة.
٥. مُلحق أصوات الثقافي ورئيسه في تلك الفترة الشاعر محمد جبر الحربي.

---

[٥٩] حواري مع الشَّاعرة بواسطة الرسائل الإلكترونية، في ٢٧ يناير، ٢٠١٦م، انظر الملحق رقم (٢)، ص٤٠٧.

[٦٠] كُتبت عام ١٤٠٣هـ: رسالة إلكترونية من الشَّاعرة في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

٦. مجلة إقرأ[٦١].

٣- الإطار الثّقافي:

الثقافة من المصطلحات التي لم يقف تمدد معانيها عبر الحقب الزمنية المختلفة، ولكنّها تظلّ غالبًا دائرة حول مفهوم "النَّمط الكلّي لحياة شعب ما، والعلاقات الشخصية بين أفراده وكذلك توجهاتهم"[٦٢]. وهي "القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والأيديولوجيات وما شاكلها من المنتجات العقلية"[٦٣].

وإذ تتبّعنا تكوين الخليط الثقافي لدى أشجان وجدناها بادئ ذي بدء شغوفة بالقراءة وحبّ الاطلاع على ما يقع في يديها -منذ نعومة أظفارها- من صحف ومجلات وكتب قديمة خاصة كتاب "كليلة ودمنة" الملتصق بذاكرتها[٦٤] والتي كانت تجد متعة في الإمساك بصفحاته الصفراء المتآكلة، وفي النظر إلى تشكيل حروفه والرسوم التي يحتويها، وكذلك "ألف ليلة وليلة" ممَّا فتح عينيها على الخيال الأدبي وفنّ الرسم[٦٥]. فضلًا عن حبّها للتعليم الذي يُعدّ المكون الثقافي الأبرز في أيّ مجتمع[٦٦]، وتفوقها في المراحل الدراسية المختلفة. ولقد كان معلمها الأول في رحلتها الثقافية العلمية كُتب والدها و(مكتبة جدّة) التي كانت ترتادها دومًا لشراء مجلات الأطفال في صغرها — مثل مجلة "لولو الصغيرة" ومجلة "حسن" التي رأس تحريرها الأستاذ يعقوب

---

[٦١] حواري مع الشَّاعرة، انظر: الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٦٢] خضر محجز، "ما بعد الحداثة: الثقافة، الهوية، التفسير"، **عربسات مجلة أدبية ثقافية**، <http://www.arabesques-editions.com/almajala/1/article1660939.html> شوهد في فبراير، ٢٣، ٢٠١٢م.

[٦٣] المرجع السابق.

[٦٤] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا؛ حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٦٥] انظر: حوار عبد الرحمن الخضيري، "الشَّاعرة أشجان هندي: ما يحدث اليوم ينبئ بأننا لم نقرأ الماضي جيداً، القفزات التكنولوجية الكبيرة والمتلاحقة ساهمت في تعدد وتنوع قنوات القراءة"، **صحيفة الرياض**، ٢-٥-٢٠١٥م، ع١٧١١٣، <http://www.alriyadh.com/1044457> شوهد في يناير، ٢٨، ٢٠١٦م. والرَّسم من هوايات الشاعرة المحببة إليها: انظر الملحق رقم (١) ص٤٠٠-٤٠١.

[٦٦] انظر: فواز اللعبون، **شعر المرأة السعودية المعاصر**، ص١٨.

إسحاق المعروف بـ "بابا يعقوب"- والصحف والكتب في مرحلة لاحقة من عمرها[٦٧]، تقول أشجان: "في صِغر الصِّغر كنتُ أتلصص كثيرًا على الشعر القديم وأحاول القراءة في الحديث للشعراء السعوديين ... ولسواهم من الآخرين العرب كشوقي ونزار وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وشعراء العراق كالجواهري ... ولكن أكثر ما كان يفتنني كتب من مثل (الشعر والشعراء) وأغاني الأصفهاني وأعمال شوقي ضيف في الأدب"[٦٨]. وتتابع: "وإلى يومنا هذا تُغريني جدًّا رؤية الكتب ودخول المكتبات، وأطرب جدًّا للمكتبات القديمة،...، أيضًا عندما كنّا نذهب مع جدّي لأمي -رحمة الله عليه- كلّ عام في الصيف إلى المدينة، كنت أذهب إلى المكتبات التي كانت بجانب الحرم، أنظر هكذا وأتلصص عليها كعاداتي"[٦٩]. وهي تُنقّب دومًا عن الجديد وتتلهّف للمعرفة، فواصلت دراساتها العليا الماجستير والدكتوراه كما ذُكر سابقًا[٧٠].

ولا شكّ أنَّ إكمالها لمسيرتها التعليمية أثرى حصيلتها المعرفية فسطّرتها شعرًا خاصةً حينما أكملت تعليمها خارج المملكة وكان الاحتكاك الثقافي المتنامي بالآخر. فسفرها إلى لندن وتنقلاتها بين البلدان العربيَّة والغربيَّة فيما بعد ذلك في مشاركاتها الثقافية والأدبية زاد من حنكتها وتجاربها الذَّاتية وروَّى خبراتها وذكاءها وأثرى فكرها وصقل ثقافتها، فتبلور التّثاقف الفكري في شعرها، تقول: "لندن والسفر المبكر عموما فتح ذهني وروحي على معرفة الآخر، ومحاورته حوارا إنسانيًّا وفكريًّا"[٧١]فهي بطبعها عالميَّة الرُّوح، تشعر أنَّ كلَّ الكون لها كبشر خلقه الله وكلّها أرضه، لا تحدُّها الحدود ولا تعيقها الجغرافيا عن التعرف على العوالم والوصول إليها، فهي صديقة الإنسانيَّة. وأضافت أنَّ السفر نقلها من الخاص إلى العام، فأدركت التَّعدُّديَّة وجمالها وإمكانيَّة التَّعايش في ظل الاختلاف أو بالرَّغم منه. كما أتقنت التعامل مع الحضارة المختلفة والثقافة المتعددة أو الآخر دون عصبيات أو تحزّبات، فالثقافة الأخرى بإنسانها المختلف

---

[٦٧] حواري مع الشَّاعرة، انظر: الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها. مكتبة جدة كانت موجودة في منطقة البلد في برحة نصيف بين حارة المظلوم وسوق العلوي إلى سنوات قريبة ثم أُزيلت.

[٦٨] المرجع السابق.

[٦٩] حواري مع الشَّاعرة، انظر: الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٧٠] ص١٨ من البحث.

[٧١] رسالة إلكترونيَّة من الشَّاعرة في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

أصبحت تشكّل جزءًا من تكوينها النَّفسي والفكري والرُّوحي، ومُزجت بالخاص الموجود داخلها فأصبحا يُشكّلان مزيجًا واحدًا هو أشجان[٧٢]. هذا فضلًا عن قراءتها لكتب بلغة أخرى، فقراءة الآخر –في رأيها– بثقافته وخلفيَّته التَّاريخيَّة والاجتماعيَّة وغيرها تجعلنا نفهمه من خلال اللغة الأمّ ونتحاور معه ونتواصل، فاللغة ليست فقط أصواتا وإنَّما ثقافة وهوية ووعاء تفكير، والقراءة بلغة الآخر مهمَّة لتكريس تقارب إنسانيّ عام يقاوم الخلاف ويعزز البناء[٧٣]. هذا ويؤخذ بعين الاعتبار حياتها الأكاديمية ومعايشتها لآفاق أخرى من فكر البشر.

والمخزون الكمّي الهائل من العادات والتقاليد والأعراف السائدة في المجتمع السعودي والتي تتشبث بوعي الفرد وتتجذّر في عمقه حتى لكأنّه خُلق بها أثّر في فكر أشجان ووجدانها، واختلط الفولكلور (التراث) بروحها وامتزج بعروقها، فكانت صياغتها له شعرًا وحديثها نثرًا لا سيّما الدّانات الحجازيّة والتراث الحجازي الأصيل، تقول: "أُحبّ التراث لذا فأنا متعلقة بـ(الأنتيك) جدًّا...، أعشق السّجاجيد القديمة وكلّ ما هو قديم كقطع أساس، وأرى وأشمّ فيها عبق العصور وكأنّها أتت من قصر في غرناطة بالأندلس أو من بيت في العصر العباسي، لا تسألي العاشق لِمَ يعشق"[٧٤]. ومن أمثلة ذلك توظيفها التراث في قصيدتها مَقامُ الصوت:

مَقامُ الصوتِ يُغضبُهُ كلامي
ملامي أنّ في صوتي ملامي
مَقامُ الصوتِ يُعزفُ؛
غيرَ أني:
أُحبُ العزفَ إن غنّى مَقامي
تمامي تمّ إن أسمعتُ حيّاً،
...
ولكن لا حياةَ بذي الخيامِ!
ملأنا البوحَ حتى ضاقَ عنّا

---

٧٢ انظر: المرجع السابق.

٧٣ انظر: "الشَّاعرة أشجان هندي: ما يحدث اليوم ينبئ بأننا لم نقرأ الماضي جيداً"، مرجع إلكتروني سابق.

٧٤ حواري مع الشَّاعرة، انظر: الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

وضاقَ بنا الفضاءُ،

وضاقَ منّا،

وضاعَ العمرُ

في" إنّا،

وإنّا "

فلا كنّا،

ولا من كان منّا

سقيماً

بات مكسوَّ العظامِ

ملامي:

أنّ في صوتي ملامي[٧٥]

فالأبيات غنائيَّة مكتظّة بالآهات والدّموع عبر تقنيات مختلفة –منها التَّناص– تُجسِّد مفارقات باطن الذَّات الإنسانيَّة في ظلمة الواقع الحزين الذي تُشنق فيه الكلمة، فاستلهمت الشَّاعرة نصوصًا عربيَّة أصيلة المقام تضافرت مع النَّسيج الدّلالي لبنية النَّص تناصًّا بُغية الوصول إلى السقف الأعلى "تمامي تمّ" من حريَّة الصَّوت إيجابًا، باستدعائها نصّ المتنبي ضمنا:

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

قاصدةً غربة الصّوت العربيّ حقيقة، ومن ثَم:

لقد أسمعتُ لو ناديتُ حيًّا ولكن لا حياة لمن تنادي (عمرو بن يكرب)

ظهر في قولها: تمامي تمَّ إن أسمعت حيًّا ولكن لا حياة بذي الخيام!

لتصل إلى قمَّة التَّوتّر وبؤرة الشعور في: "ملأنا البوحَ حتى ضاق عنَّا" استحضارًا لبيت عمرو بن كلثوم:

ملأنا البرَّ حتى ضاق عنَّا وماء البحر نملؤه سفينا

---

١٠٧ أشجان هندي، **مقام الصوت**، (ديسمبر ٢٠١١– يناير٢٠١٢م)، موقع الشَّاعرة على الفيس بوك، <http://www.facebook.com/ashjan.hendi> شوهد في مارس، ١٨، ٢٠١٣م.

في تناصٍّ اختراقيّ عكسيّ في الدّلالات من مجد وفخر بالذَّات إلى شكوى وفخر بما نفقده، ونأمله، ونتناساه لاستحالة مسلكه في واقع مأساويّ يمتاح من ظلم وظلام وغدر وهزائم مكرورة طفحت بها الأرض حدَّ الغرق، وضاق بها الفضاء حدَّ الاختناق[٧٦].

وأكثر ما يدلّ على حبّها للتراث رسالتها في مرحلة الماجستير كانت بعنوان "توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر".

٤- الإطار البيئي:

للبيئة تأثير في نفس قاطنها وفكره وسماته الخلقية وسلوكه، وبيئة المملكة العربية السعودية ممتدة المساحة ما بين جَلَد البيئة الصحراوية ورطوبة البيئة السَّاحلية، وذكاء البادية ومرونة الحاضرة، فمن البدهيّ تأثّر شاعرتنا بمسقط رأسها مدينة جدة، فتُرجم ذلك في لغتها الشّعريّة. كما أنّ ثمّة خصوصية لحارة المظلوم نُقشت في ذاكرتها الإنسانيَّة والشعرية بما احتوته من بناء ذي طراز قديم ومظاهر تراثية تاريخية، ورائحة الماضي العالقة بداخل الشَّاعرة تستحضرها حتى وهي خارج المملكة[٧٧]. تحكي ذا قائلة: "لا شكَّ أنّ لمدينة جدّة وأجواء الحجاز تأثيرًا كبيرًا في تشكيلي، وفي تشكيل ذائقتي الشعرية وتلوينها بألوان الحارات العتيقة الطيبة، بأزِقّتِها الضيقة، ورواشينها وأبواب منازلها الخشبية الغارقة في النَّمنمات والزَّخارف المنحوتة بعبق الزَّمن ورائحة المطر الحنون ورطوبة البحر التي تغرق فيها أحجار البيوت، وأصوات الدّانات الحجازيّة الأصيلة التي تردد صداها في الكثير من قصائدي"[٧٨]، تقول في قصيدتها "دانة":

ألا ليت الذين توسّدوا الأنفاس ما عدلوا،

ولا ظلموا،

ولا وهبوا،

ولا بخلوا،

وليتكَ أنتَ آخرهم:

---

[٧٦] انظر: قراءة للباحثة، غنائيَّة الحزن في (مقام الصّوت)، **صحيفة الجزيرة الثقافية**، ع٤٥٦، (٢٧ ديسمبر،٢٠١٤م).

[٧٧] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[٧٨] فتح الرحمن يوسف، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"، مرجع إلكتروني سابق.

"نِسِتْنَا وِاحْنا في جِدة"؛
فإنك مولد
والرأس يشتعل،
وكلّ نوارس الميناء ترتحل،
وبي ملل،
ولي أمل،
وضلع فوق عرش الموج يحتفل
بمن قد طوّفوا بالقلب أزمنة،
وما وصلوا،
ولا كانوا
"وِسُبْحَانو"
سياج الرُّوح كيف يذيبه الأمل؟
وفيم يكون من إنْ صُبّت الدنيا بزينتها
على قدميه منشغل؟
"وِبُكْره"
كيف سوف يجيء إن نمنا
"وِصِرْتُو كْبار"؟
وصارت أُمنيات الخوف أغنية،
وصار العود
ألحانا بلا أوتار؟
سأنصب دانتي في البحر
خلف هدير ضحكتها،

وأُقسمُ:

"حظّنا تعبان"؛ ...[٧٩]

في هذي الأبيات وظَّفت الشَّاعرة ألفاظًا من الموروث الشَّعبي، فتناصّت مع أغنية حجازية شعبيَّة هي "سبحانو" تناغمًا وحالة الحزن المسيطرة على جو القصيدة خوفًا من تناسي الأحباب لمحبيهم[٨٠]، وألفاظ الأغنية بين الأقواس.

ومما أثّر في تلك اللغة وأثراها أيضًا؛ إذ أكسبها جرأة في الحضور والطرح والكتابة والفكر[٨١] إقامتها في مكان مفارق لوطنها، المملكة المتحدة في لندن ما بين عشر وإحدى عشرة سنة قضتها في إكمال دراستها (الدكتوراه)، وعملها في الملحقية الثقافية السعودية هناك. وممّا لا شكّ فيه أنّ البيئة اللندنيّة ذات اختلاف جذري عن بيئة وطنها، فَمِن زخم البحر ورطوبة جوِّه إلى برودة الطقس وفتنة الطبيعة، تقول أشجان: "الوقت الكبير الذي قضيته في إنجلترا ساهم في انفتاحي على هذه المناخات المزهرة، الآن أشتاق لحديقة بعينها هناك، ولحدائق في مدن صغيرة، وفي الضواحي اللندنية"[٨٢]، "أنا أُحبّ أجواء الحدائق وعوالمها العبقة، ولكم تأسرني الأزهار والورود في المنتزهات"[٨٣].

تقول في قصيدتها "صباحكَ سكريّ" مُستمرئةً بسحر ألوان الطبيعة:

صباحكَ بنفسجيّ..
يلعبُ بدوائر الثلج البيضاء،
ثمّ يخبّئ يديه في أكمامه،
ويسير بوقار أشجار (الأُوكِ)
في قلب حديقة (هولند بارك) اللندنية

---

[٧٩] أشجان هندي، **ريق الغيمات**، (الرياض: النادي الأدبي- بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠١٠م)، ص٢٧٤. والقصيدة من ديوانها الأول "للحلم رائحة المطر"، والمقاطع بين الأقواس من أغنية حجازية، ص٢٧٧. وسأكتفي بذكر كلمة "**الدِّيوان**" فيما بعد للدّلالة على "ريق الغيمات".

[٨٠] انظر: سعد البازعي، **أبواب القصيدة- قراءات باتجاه الشعر**، ص٩٤: ٩٧.

[٨١] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[٨٢] علي سعيد، "أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنّني لا أشعر بالدونيّة".

[٨٣] المرجع السابق.

صباحكَ لنديّ:
طافحٌ بالعنب والأمطار[٨٤]

٥- الإطار النَّفسي:

في هذا الإطار ثمّة نقص في دعائمه منذ البدء متمثلا في وفاة والدة الشَّاعرة وهي في الشهر الرّابع من عمرها. ورغم الدفء والحنان والتنشئة الصالحة التي حبَتْها بها جدّتها -لدرجة أنّ الشَّاعرة لم تعِ أنها ليست والدتها إلَّا في المرحلة الابتدائية-[٨٥] إلَّا أنَّ الفقد يؤثّر في نفسيَّة الفرد بشكل خفيّ غير ملموس. تلا ذلك الفقد ألمُ الفقد الحقيقي وهي في الحادية عشرة أو الثانية عشرة من عمرها وقت وفاة والدها غرقًا. وتدافعت الأحزان على أشجان في شبابها أيضًا برحيل جدّتها (أمّها المربيّة الفاضلة) التي شعرت بعدها بفقدانها الحياة روحًا، وشقيقها حُسين مَن شعرت بألم الدنيا لرحيله وهو في عزّ شبابه وقوته أوائل وصوله الخمسين، ولم تزلْ تعاني من فقده وأسمته بـ "حاضر لا يغيب أبدًا"[٨٦]؛ إذ كان لها الصّديق الوفيّ والأخ الحنون. وممّا سطّرته في جدّتها شعرًا مستشعرةً دفء الحبّ وعمق الحنان قولها:

قلبُها
دفءُ شمس مقطّرة،
يدُها
غصن زيتونةٍ،
وجهها
وجه صبح عشقتُ،
فغادرني،
وأناخ بوجهي عصافيره

---

[٨٤] **الدّيوان**، ص٩٥.

[٨٥] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٨٦] برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

* تخبّئُني.

للرّياحين في ثوبها قصّة،
تتوسّد رأسي الذي كنت أغرسُه،
في مراكن أعطافها،
حين يأتي المساء
حزينا،
يجرجر وحشته،
ويدخل من جرح بوّابة الفلّ،
كانت تخبؤني* منه في صدرها،
ثمّ تهمسُ:
لي ولكِ اللهُ
الله .. يا عشقها...[٨٧]
وقالت في ألم رحيل شقيقها حسين:
أمطار رحيلكَ نارٌ
روحي غيمتها
في جدب رحيلكَ
غيمة روحك أتبعْ
روحكَ بوصلتي،
وجهاتي الأربع [٨٨]

كلّ ذلك كان له ما لا يخفى من الأثر في نفسيّة الشَّاعرة، صرّحت به أم عرَّضت، فإذا ما مزجنا بذلك الضغوطات النفسيّة والاجتماعيّة والسياسيّة اصطدمنا بصَرْح ذي مساحات عميقة في فضاء شعرها.

ومن الانعكاسات المؤثرة في شعرها سياسيًّا قولها في الأحداث التي حلّت بسوريا:

---

[٨٧] **الدّيوان**، ص١٦٣. والقصيدة من ديوانها الثاني "مطرٌ بنكهة الليمون".

[٨٨] **الدّيوان**، ص٢٢٥. والقصيدة من ديوانها الثاني "مطرٌ بنكهة الليمون".

ودمشقُ حين تئنُّ؛
يختنقُ الصباحْ،
تتكسّرُ الأغصانُ،
تهجرُ ظلَّها،
تتبدّلُ الألوانُ،
والأحزانُ في الألحانِ
تُسكبُ،
والمقاماتُ الشجيّةُ
-لحظةَ الإشراقِ-
تغربُ،
والقدودُ تجودُ بالأنّاتِ،
والنغماتُ تهربُ،
والهوى...
هل في الهوى قتلٌ مباحْ؟
صبرٌ جميلْ..
مُضنىً يئنُّ؛
وخلفهُ وطنٌ قتيلْ
صلّى صلاةً لا سجودَ لها،
وسلّم عن يمين الموتِ
عندَ الغَلسِ
ما كلُّ هذا القتلِ للعشاقِ
في جُنحِ الظلام
والعشقُ: شام؟!
ومعازفُ الأشواقِ:
شام

والفلُّ:

شام

مُضنىً ويخذلُهُ الكلام؛

فيعلّقُ الكلماتِ فوقَ الجَرَسِ،

ويمرّ باسمكِ

إذ يخلو إلى الجُثثِ

"كما يمرُّ دمشقيٌّ بأندلس" [٨٩].

فدمشق تختنق ويبكيها كلُّ ما حولها، وكلُّ ما يتنفَّس فيها من ورق شجر وقطرة بحر، من مقامات وقدود، وفُل وهوى وورود. ويتضح التَّناص هنا في قولها: "صبر جميل" مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فَصَبْرٌ جَمِيلٌ﴾ [يوسف:١٨]، وكذلك قولها: "صلّى صلاةً لا سجودَ لها" مع بيتٍ لزين العابدين علي بن الحسين –رضي الله عنهما– يقول فيه:

صلُّوا عليَّ صلاةً لا ركوعَ لها ولا سجود لعل الله يرحمني[٩٠]

ومنه أيضا قولها:

عيدٌ يعودُ ولا عُودٌ ولا طَرَبُ!

أصُبْحُ عيدٍ وصوتُ الشامِ يُسْتَلَبُ؟

أصُبْحُ عيدٍ وعيدُ الشامِ مُنتَهَكٌ؟

أصُبحُ عيدٍ وقلبُ الشامِ يَلتهِبُ؟

أصُبْحُ عيدٍ وورْدُ الشامِ أيقظَهُ

قَصْفٌ وخوفٌ تخفّى خَلفَهُ لَهَبُ؟

في ذمّةِ الرُّعبِ من في الشامِ صبَّحها

بالقتلِ؛ والعيدُ خلفَ البابِ ينتحبُ

في ذمّةِ الرُّعبِ من قَتلوا ومن سَلَبوا

---

[٨٩] أشجان هندي، مقتطفات من قصيدة "دمشقيّات"، **صحيفة الشرق**، ع٥٠، (٢٣-١-٢٠١٢م).

[٩٠] هذا البيت من قصيدة مطلعها: ليس الغريبُ غريبَ الشام واليمن إنَّ الغريبَ غريبُ اللحد والكفن. **مجموعة الزهديات**، ج١، ص١٧٢، المكتبة الشاملة، <http://shamela> شوهد في فبراير، ٢١، ٢٠١٦م.

ومن أراقوا دماءَ الشعبِ واغتصبوا
ومن تعدّى حدودَ اللهِ ظلمُهُمُو
ومَنْ أيا شامُ: كم عاثوا وكم نَهبوا!
ومن يظنونَ أنّ السيفَ عاصمُهُم
لا عاصمَ اليومَ فاضَ الغيظُ والغضبُ

فحرقة المصاب تلتهب في تكرار القهر المرتدي حلَّة الاستفهام المفجوع في أوّل النَّص "أَ صُبحُ عيدٍ" بعد تناص المطلع مع بيت المتنبي:

عيدٌ بأيَّة حالٍ عدتَ يا عيدُ بما مضى أم لأمر فيك تجديدُ[٩١]، ثم بتكرار شبه الجملة الباكية الحزينة "في ذمّة الرُّعب"، يليه التَّناص مع قوله تعالى: ﴿قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ﴾ [هود:٤٣].

وتكمل إلى أن تصل إلى قمّة الأمنيات بصدق توالي لحن النّداءات:

وأمطري يا دمشقَ العشقِ أُغنيةً
وصفّقي لقدودِ العودِ يا حَلَبُ
يا شامُ عودي فعيدٌ لا يعودُ بكِ
عيدٌ ستبكي على ساعاتِهِ الحِقَبُ
يا شامُ عودي يُغنّي العيدُ مِنْ طَرَبٍ
ما العيدُ يا شامُ إلا لحنُكِ الطَّرِبُ...[٩٢]

٦- الإطار الفلسفي:

أنا أحترم الفلسفة ذاتها وأحني لها عقلي"[٩٣]، هذا ما قالته أشجان عن الفلسفة، فحبّها للفلسفة بذرته حبّها التّأمل الذي دعانا الله إليه في كتابه الكريم كما أخبرت بذلك[٩٤]. فهي منذ صغرها

---

[٩١] المتنبي، **ديوان المتنبي**، (بيروت: دار بيروت، د.ط، ١٩٨٣م)، ص٥٠٦.

[٩٢] أشجان هندي، مقتطفات من قصيدة "إنّ الشعوبَ لنيرانٌ إذا غَضِبوا"، **صحيفة الشرق**، ع٢٧٩، (٨-٩-٢٠١٢م).

[٩٣] التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم...".

[٩٤] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

كثيرة التأمُّل كثيرة الصمت قليلة الكلام ممّا حرمها من العيش كلِدَاتها في ذاك العمر، تقول: "وأجدُني أكثر تعمقًا في الأفكار منذ الصغر إلى درجة أشقيتُ فيها طفولتي ومطلع شبابي كثيرًا؛ لأنّي كنت أعيش أكبر من عمري فلم أستمتع كثيرًا"[٩٥]. وترى أنّ "الفيلسوف المدعوّ برجل الشّارع العربيّ أكثر مصداقيّة وأكثر عددًا"[٩٦]، وتتابع "الفيلسوف المدعوّ برجل الشّارع العربيّ الكادح المغلوب على أمره، والذي لم يزل يتنفس ويتحدث ويبدع ويضحك أيضًا. أيوجد فيلسوف في الشّرق أو الغرب أعظم من هذا الفيلسوف؟"[٩٧].

٧- الإطار النّهضوي:

لم تُمنح الفتاة في المملكة العربية السعودية حقّ التعليم بصورة رسميّة حتى عام ١٩٦٠م، ومنذ ذلك اليوم والإقبال من قبل الفتيات على التعليم يزداد بصورة ملحوظة[٩٨]؛ رغبة منهن في الرُّقيّ الفكري والتغيير المنْهِض بالمجتمع. وبداهةً أيّ تطور اقتصادي أو اجتماعي أو فكري أو ثقافي يظهر في مجتمعٍ ما يؤثر في أفراده من نواحٍ مختلفة وبطرق متعددة. والمملكة العربية السعودية مرّت بالعديد من مراحل النهوض المتباينة مالا يُمكن حصره ها هنا ولا يتسع المجال للحديث عنه؛ إذْ ليس هو المغزى وإنّما الانعكاسات الأشدّ جلاءً في المجتمع المصاحبةُ الأحداث الكبرى، كحرب الخليج الثانية عام ١٩٩١م، وأحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١م. فالمجتمع السّعودي بعد حرب الخليج الثانية تغيّر، ووسائل الإعلام المختلفة تطورت بشكل لافتٍ للنظر، والشبكة العنكبوتيّة البارزة نهاية القرن الماضي، والعولمة، وتعدّد المحطّات الفضائيّة المحفِّزة الناس للمناشدة بالحريّة الفكريّة والمدنيّة والشخصيّة، كلّ ذلك وغيره كان بداية تطورٍ ونهضةٍ للوعي المعاصر، وعلا ذاك الوعي واشتدّ عوده وبلغت التغييرات الفكرية والثقافية والاجتماعية وغيرها

---

[٩٥] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[٩٦] التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم...".

[٩٧] المرجع السابق.

[٩٨] انظر: محمد بن سعد بن صالح، "المرأة السعودية: التعليم والعمل والتحدي الكبير"، **جريدة الرياض**، ع ١٥٤٧٦، (الأحد، ٧نوفمبر٢٠١٠م)؛ ميرا الكعبي، "المرأة السعودية في يومها العالمي"، **صحيفة الشرق**، ع ٩٨، (١١-٣-٢٠١٢م)؛ عبدالرّحمن محمد الوهّابي، **الرّواية النسائيّة السعودية والمتغيرات الثقافية النشأة والقضايا والتطور**، (دسوق: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠١٠م)، ص٤٨.

الذروة، وارتفعت أسهم الحريّة، واتسمت ظاهرة تأييد قضايا المرأة في العالم العربي بالوضوح بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر[٩٩].

ومع اهتمام حكومة المملكة بالتّنمية ومنذ أوائل السّبعينيّات، مع الخُطط الخمسيّة التي بدأت عام ١٩٧٠م[١٠٠]، مرورًا بالخطط التنموية ذات الأهداف والاستراتيجيات المهتمة بتطوير أوضاع المرأة بإتاحة فُرص المشاركة لها وتفعيلها في المجالات المختلفة (كالتّنمية الاقتصاديّة والاجتماعيّة والعلميّة والصحيّة) وغيرها[١٠١]. وخلال العقود الثلاثة الماضية شهد وضع المرأة السعودية قفزة نوعية، وحراكًا مُتقدمًا اقتصاديًّا واجتماعيًّا وفكريًّا وعلميًّا، حقّقت فيه المرأة إنجازات علميّة وعمليّة ومهنيّة أسهمت في النهضة الاجتماعية والعلميّة والفكريّة والثقافية والاقتصادية للبلاد، وسهّل لها الانفتاح الثقافي والمعرفي بالآخر، والتقدم التكنولوجي الهائل فرصةَ المشاركات الخارجية والداخلية، في المؤتمرات والندوات والمهرجانات وطرح الآراء بثقة وجُرأة[١٠٢]. وأصبح حضور المرأة الآن يُفصح عن نفسه عبر وسائط الإعلام الثقافية المختلفة كالإنترنت[١٠٣]. والشَّاعرة أشجان الهندي واحدةٌ من أفراد هذا المجتمع، مرسومةٌ بريشة ثقافته، متغذيّةٌ بروافد حضارته، متأثّرة بما تأثّر به، مستفيدةٌ من تقدّمه وتطوّره، مستثمرة طاقتها في تنميته فكريًّا والرُّقيّ به بصفة عامَّة وإذكاء أدبه بخاصّة، دؤوبةٌ في إيصال ثقافة مجتمعها إلى الآخر[١٠٤] عن طريق مشاركاتها في محافل ثقافيَّة متنوعة كالمهرجانات ومعارض الكتب خارج المملكة بقراءة وكتابة شعرها بلغة ثانية، فإذا ما أُضيف إلى ذلك انفتاحها على ثقافة الآخر في بريطانيا واستلهام الجيّد المفيد للأدب وإيصاله إلينا عن طريق ترجمة الشّعر والدِّراسات النَّقدية إلى العربيَّة خرجنا بمخزونٍ ثقافيٍّ قادرٍ على تمثيل المملكة للآخر.

---

[٩٩] انظر: عبد الرحمن الوهابي، **الرّواية النسائيّة السعودية**، ص٥٧- ٢٣١- ٢٣٩- ٢٤٢- ٢٤٦.

[١٠٠] انظر: المرجع السابق، ص٥٧.

[١٠١] انظر: مجموعة من المؤلفين، **المرأة في السعودية رؤى عالمية**، (الرياض: دار غيناء للنشر، ط١، ٢٠٠٨م)، ص١٨٦- ١٨٧.

[١٠٢] انظر: المرجع السابق، ص١٩٢- ١٩٩- ٢٤٨.

[١٠٣] انظر: راشد عيسى، **كتاب قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية**، ص١٢.

[١٠٤] انظر: إبتهاج منياوي، "د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة"، **جريدة المدينة**، (الأربعاء ٤نوفمبر ٢٠٠٩م).

فمن أمثلة قصائدها العربية التي قرأتها بلغة الآخر، "In Search of the other":

Isabella
She searches for someone else every day;
and finds me
And I search for someone else;
but find her
It is said: that East and West shall never meet
but Isabella and I
Meet every day
on our trip in search of others.[105]

ومن أمثلة قصائدها التي كتبتها باللغة الثانية(الإنجليزية)، "On Mute!":

Would you please listen to me?
How many times have you told me
that killing innocents
is terrorism?
And how many times have
I said to you that
I agree?

And now I want to say
burning that innocent Palestinian child
is terrorism,
but I am wondering
if you agree.

Would you please listen to me?
How many times have
I said to you
that ISIS does not represent me?
And how many times
have you not heard?

Hey you,
may I say something
before I go?
I know
it is not personal.
Thus,
I know
that neither you nor me
committed that atrocious acts,
but as a part of this world
facing destruction
from the known devils,
we have to listen

[105] وهذه القصيدة مثبتة في ديوان "ريق الغيمات" باللغة العربية تحت عنوان "بحثا عن الآخر"، ص١٦٩.

to each other
before chaos mutes us.[106]

ومن الشّعر الذي ترجمته الشَّاعرة من الإنجليزية للعربيَّة قصيدة بعنوان "نمورُ الخالة جينيفر" للشاعرة الأمريكيَّة: "أدريان ريتش":

نمورُ الخالة جينيفر تتقافزُ عبرَ اللوحة
أحجارُ التوبازِ المضيئةِ سُكّانُ عالمٍ من اخضرار
لا يخافونَ الرجالَ الجالسين تحت الشجرة
يتقافزون بوصايةٍ ذكوريّةٍ ناعمةٍ وملساء
أصابعُ الخالة جينيفر ترتعشُ بين الصوف
وتسحبُ سنارةَ الصوفِ العاجيّة بصعوبة
الوزنُ الهائلُ لخاتمِ زواجها
يرمي بثقله فوق يدها..
عندما تموتُ الخالة جينيفر
سوف تستلقي يداها المذعورتان
وتظلان مُطوّقتان بالعذابات التي سُيطِرَ عليها بها
والنمور في اللوحة التي صنعتها؛
سوف تتقافزُ وهي فخورةٌ
وغيرُ خائفة.[١٠٧]

ومن نماذج ترجمة الدِّراسات النَّقديَّة إلى العربيَّة دراسة بعنوان "نَمط قَصصيّ حِكائيّ، رحلة إلى الغرب، وتَحوُّل الفضاء: خطابات التحديث عند علي مبارك"، لدراسة بعنوان:

"Fictive Mode, 'Journey to the West' ,and Transformation of Space: 'Ali Mubarak's Discourses of Modernization".

ومن الحوارات التي أجريت معها حول إيصال الثقافة للآخر حوار نُشر في صحيفة التايمز البريطانيَّة: "THE TIMES, Saturday June 16, 2012, p.13"، وفي الموقع الإليكتروني:

---

[١٠٦] كُتبت في لندن أغسطس ٢٠١٥م. رسالة إلكترونية من الشَّاعرة في يناير، ٢٨، ٢٠١٦م.

[١٠٧] ترجمة: أشجان هندي، نمور "الخالة جينيفر"، **جريدة الحياة**، (الإثنين ٣، أيلول، ٢٠١٢م)، <http://alhayat.com/Details/431832> شوهد في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

Southbank Centre.co.uk/poetry-parnassus/poets/hendi-ashjan-al. [108]

المبحث الثالث: العطاء الأدبيّ للشّاعرة

كُرِّمت الشَّاعرة أشجان في إثنينيّة عبد المقصود خوجة[١٠٩]، ذلك الصالون الأدبي الذي يُعدّ أبرز الصّوالين الأدبيّة في المملكة وأشهرها، والذي أُنشئ عام ١٤٠٣هـ -١٩٨٢م بهدف تكريم أشخاص من المملكة والوطن العربيّ والإسلاميّ، قدّموا الكثير لمجتمعاتهم على اختلاف حقولهم[١١٠]. ولئن جاء التّكريم من هذا المنبر لهو أدلّ دليل على إسهامات الشَّاعرة في الميدان الأدبيّ وإضافتها له، كما أنَّ الشَّاعرة حظيت بالعديد من الألقاب التي أطلقها عليها المعجبون والصحافة، ولكنّ اللقب الأكثر شيوعًا وظهورًا "شاعرة الغيمة والمطر".

وللتطرق للعطاء الأدبيّ الذي يعكس شخصيَّة الشَّاعرة لا بُدّ من ذكر ما يأتي:

أوَّلًا: أهدافها الأدبية:

يمكن القول بصفة عامَّة أنَّ هدف أشجان الأساس هو الرُّقيّ بالمجتمع وتنميته فكريًّا وأدبيًّا وثقافيًّا. ومن أهمّ أهدافها الأدبيّة مشروعها الشعري القائم على تأسيس الرُّوح الشَّاعرة، وخلق تجربتها الخاصّة[١١١]. فضلًا عن اهتمامها بمشروع التَّرجمة -ما أطلقت عليه الاستحالة الممكنة- للغات

---

[١٠٨] رسالة إلكترونية من الشَّاعرة، في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

[١٠٩] انظر: صالح، "أشجان هندي: غازي القصيبي"توقّعني" شاعرة لديها "ما يختلف" منذ اللحظة الأولى"؛ محمد المرزوقي، "حصاد العام الثقافي في مشهدنا المحلي.. رعاية خادم الحرمين عززت الاحتفاء بالثقافة وتكريم المبدعين وأسست لحوار الحضارات"، **جريدة الرياض**، ع١٥١٦٤، (٣٠ديسمبر ٢٠٠٩م)؛ الدوسي، "الإثنينية تكرّم الدكتورة أشجان الهندي".

[١١٠] انظر: عبد المقصود خوجة، "التعريف بالإثنينية"، **موقع الإثنينية**، .http://www.alithnainya. com/aboutus.asp> <شوهد في مايو، ١٦، ٢٠١٢م.

[١١١] حواري مع الشَّاعرة إلكترونيا، في مايو، ٢٨، ٢٠١٢م.

عِدّة للتقارب بينها وإيصال صوتنا وثقافتنا وفكرنا للآخر[١١٢]. وبناءً على ذلك قامت بكتابة سلسلة من المقالات عن التَّرجمة[١١٣].

وفي رحلتها الشعريَّة تسعى أشجان دومًا إلى التّجديد والابتكار في قصائدها، تقول: "لستُ مع إنتاج التّوائم من القصائد"[١١٤]. وكذلك في الأوزان والبحور، فتتحدث عن أمثلة ذلك في قصائد ديوانها "ريق الغيمات": "مثل تغيير البحر في المقطع الواحد، ومعالجة ربط المقطع إيقاعيًّا بالمقاطع التي تسبقه وتليه، والخروج والدخول في البحور وتنويعها وتعددها في القصيدة أو في المقطع الواحد أحيانًا"[١١٥]. فالشَّاعرة تعشق التَّجريب والتَّجديد في شُكول القصائد والتنويع في الأوزان، وقصيدة "عندَ المطرِ" من تلك النماذج التي صيغت بشكل شبيه بالموشَّحة ولكن مع تغيير في التقسيم، واخترت منها:

قصةُ العشقِ، وأسرارُ الهوى وليالي العاشقِ المنتظرِ
ودموعٌ فتّشتْ عن سببِ
فِضَّةٌ قد مُزِجتْ بالذَّهبِ
سائلاتٌ فوقَ خدِّ اللهبِ
عن حبيبٍ بالنَّوى حين غوى مَزَجَ الألحانَ ليلَ السَّمرِ
كَلِفٌ بالحبِّ، صبٌّ ما ارتوى ما لِذَا الصبِّ شديدِ الحَذَرِ؟
وَجِلٌ؛ والزَّهرُ لا يقطُفُهُ
عَجِلٌ صوتُ النَّدى خوّفَهُ!
خائفٌ؛ باللهِ مَن يُنصِفُهُ؟
يطلبُ السُّقيا، وما يومًا روى عن نعيمِ الغيمِ عندَ المطرِ![١١٦]

---

[١١٢] انظر: **الثقافة اليوم مع د. أشجان هندي: ترجمة الشعر**، القناة الثقافية السعودية، <http://www.youtube.com/watch> شوهد في يونيو، ٤، ٢٠١٣م.

[١١٣] انظر: أشجان هندي، "الترجمة مفتاح للحوار مع الآخر: ترجمة الأدب"، **جريدة الجزيرة–الثقافية**، ج١، ع٣٧٥، (الخميس ١٠رجب ٣١-٥-٢٠١٢م)، ج٢، ع٣٧٦، (الخميس ١٧ رجب ١٤٣٣هـ/ ٧-٦-٢٠١٢م).

[١١٤] التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم...".

[١١٥] فتح الرحمن يوسف، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني".

[١١٦] أشجان هندي، "عند المطر"، **صحيفة الجزيرة**، (٢٢-٣-١٤٣٧هـ)، ع٤٨٥،

وهي شبيهةٌ بموشَّحة ابن زهر الحفيد الأندلسي التي يقول فيها:

أيّها السَّـاقي إليك المشتكـى قد دعوناك وإن لم تسْمعِ

ونـديمٍ همـتُ في غُرَّتِـــهِ

وشـربتُ الـرّاح من راحتِهِ

كلما استيقظَ من غفوتِهِ

جـذبَ الزِّقَّ إليـه واتّكـــا وسقـاني أربَعًـا في أربَــعِ

غُصْن بانٍ مال من حيثُ استوى

بات مَـن يهـواه من فَرْط الجـوى

خـافقَ الأحشـاءِ موهـونَ القوى

كلّمـا فكّر في البَيْنِ بكـى ويحَه يبكي لِمَا لم يقَـعِ[١١٧]

ونظرة في بناء القصيدتين:

بناء "أيُّها السَّاقي"	بناء "عند المطر"
بيت افتتاح	بيت افتتاح
٣ أسطر	٣ أسطر
بيت قفلة	بيت قفلة
٣ أسطر	بيت افتتاح
بيت قفلة	٣ أسطر
٣ أسطر	بيت قفلة
بيت قفلة	بيت افتتاح
	٣ أسطر
	بيت قفلة

<http://www.al-jazirah.com/culture/2016/02012016/shar3.htm> شوهد في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

[١١٧] باقر الزجاجي، "ابن زهر الحفيد (دراسة فنية لشعره)"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة أهل البيت، عمان، ع٦، ص٢٦٨.

وهكذا يكاد يكون كلُّ جزء في "عند المطر" منفصلًا[١١٨]، ويُعدُّ هذا الشَّكل مُطوَّرًا عن الموشَّحة؛ ففيه تجديد وهو ما تسعى إليه أشجان.

ثانيًا: مؤلّفاتها:

بدأت أشجان هندي في نشر قصائدها في المرحلة الإعدادية (المتوسطة)، ولكن بداياتها الحقيقية للنشر التي صاحبتها مشاركات خارجية كانت في أواسط التسعينيات ١٩٩٥م و١٩٩٦م[١١٩].

ولم تقتصر مؤلفاتها على الدّواوين الشعرية إنّما تجاوزتها إلى الأعمال النثرية، وفيما يلي نصٌّ بمؤلّفاتها:

أ) الدّواوين الشّعرية:

لم تكن باكورة أشجان الشعرية المعَنْونة بـ"للحلم رائحة المطر" هي التّجربة الشعريّة الأولى لها، فقد سبقها ديوان أتمّت كتابته وهي في الثامنة عشرة أو العشرين من عمرها، وكانت غالبيته العُظمى من الشعر العمودي، وفيه بعض قصائد التفعيلة[١٢٠]-كقصيدة "رذاذ المطر"-[١٢١] التي حاولتْ الخوض في غمارها بعد اطّلاعها على أعمال نازك الملائكة وفدوى طوقان والفيتوري وغيرهم من

---

[١١٨] رسالة إلكترونية من الشَّاعرة في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م. ومثل هذه القصيدة لديها قصيدة "المسرة" و"سلا" وهناك المزيد من الأمثلة في الفصل الرابع من البحث.

[١١٩] انظر: علي سعيد، "أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنّني لا أشعر بالدّونيّة".

[١٢٠] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[١٢١] انظر: علي سعيد، "أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنّني لا أشعر بالدونيّة". ومما قالته في "رذاذ المطر":

أُحبُّ المطرْ
وأعشقُ حبّاتِه الحالماتْ
صغارًا بشوق الدُّنا مترعاتْ
يراقصهنَّ شذى الأمسياتْ
ويشدو لهن حفيفُ الشجرْ
رذاذُ المطر
وليدُ بروقٍ ورعد وحب
تراه يصفّق في كلّ دربْ =
= ليمحو السآمة عن كلِّ قلبْ
-كقلبي- كم قد بكى وانتظرْ. رسالة إلكترونية من الشَّاعرة في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

الشعراء في السعودية وغيرها[١٢٢]، وقد أخذتْ إذنًا بطباعته في ذلك الحين من وزارة الإعلام[١٢٣]، واحتفى به مشجعًا على طباعته رئيس نادي أبها الأدبيّ في ذلك الوقت محمَّد بن عبدالله الحميد وكذلك الشَّاعر محمَّد زائد الألمعي والنَّاقد عبدالله الغذامي[١٢٤]، وكان سيصدر من نادي أبها الأدبيّ ولكنّها لم تطبعه[١٢٥]؛ بناءً على رأي بعض النُّقاد[١٢٦]. وقد صرّحت عدّة مرات برغبتها في طباعته لتكون التَّجربة الشّعرية واضحة وكاملة؛ لأنَّ كلّ مرحلة في التَّجربة الإبداعيَّة لأيّ شاعر تحمل عمرها الزَّمنيّ وتعبّر عنه فلابدَّ أن تسجَّل[١٢٧]. وبناءً على ما سبق فإنّ ديوانها الأوّل المتعارف عليه هو "للحلم رائحة المطر" الذي طُبع ثلاث مرات، أوّلها في دار الآداب ببيروت عام ١٩٩٦م وكان عنوانه "حروب الأهلة"، وأُعيد طبعه في دار المدى بدمشق عام ١٩٩٨م بعنوانه الحاليّ، وأخيرًا في دار الفكر بدمشق في سوريا عام ٢٠٠٤م. تلت ذاك الديوان مجموعتها الشعريَّة "مطر بنكهة الليمون" الصادرة من النادي الأدبي بالرياض بالتعاون مع "مؤسسة الفكر العربي" بسوريّا عام ٢٠٠٧م. وأخيرًا "ريق الغيمات" الصادر عام ٢٠١٠م عن النّادي الأدبي بالرياض بالتعاون مع "المركز الثقافي العربي" ببيروت، كما صدر لها ديوان شعري صوتي من نادي حائل الأدبي بالمملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٩م-١٤٣٠هـ[١٢٨].

---

[١٢٢] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[١٢٣] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[١٢٤] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها؛ الملحق رقم (١) ص٤٠٠.

[١٢٥] انظر: المرجع السابق؛ علي سعيد، "أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنّني لا أشعر بالدّونيّة"؛ برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[١٢٦] رسالة إلكترونية من الشَّاعرة في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

[١٢٧] انظر: برنامج (نلتقي مع بروين حبيب)، ذكر سابقا.

[١٢٨] انظر: التتر، "تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم... "؛ فتح الرّحمن يوسف، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"؛ إبتهاج منياوي، "د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة"؛ "جمعية الصحفيين السودانيين تنظم ندوة بعنوان المشهد الثقافي السوداني ...رؤية سعودية"، مرجع إلكتروني سابق؛ "تكريم المبدعين والمثقفين عندما يتجلى في الرياض"، **صوت الجوف**، (١٤-١٠- ٢٠١٢م).

وقد لاقت شاعريَّة قصائد أشجان في مشاركاتها الدّاخليَّة والخارجيَّة وأمسياتها الشعريَّة إعجابًا لافتًا للنظر واستحسانًا أدّى إلى ترجمة أشعارها إلى اللغة الإنجليزيَّة والألمانيَّة والفرنسيَّة والإسبانيَّة والرُّوسيَّة[١٢٩].

ب) الكتب والدّراسات العلميَّة:

صدرتْ للشاعرة دراسة نقديَّة موسومة بـ"توظيف التراث في الشعر السّعودي المعاصر"، من النّادي الأدبي الثّقافي بالرياض عام ١٩٩٦م (كتاب). وستصدر لها قريبًا –بإذن الله تعالى– دراسة نقديّة باللغة الإنجليزية عن "توظيف التراث في شعر المرأة المعاصر بالجزيرة العربية والخليج"، "Engagement with Heritage in the Contemporary Poetry of Women in the Arabian Peninsula" وهي عبارة عن أُطروحتها للدكتوراه[١٣٠]. ومن الدّراسات النَّقديَّة كذلك:

- (التَّرجمة: ناقل ثقافي، كتاب "كليلة ودمنة" أنموذجًا)، وهو بحث منشور في مجلة "فكر وإبداع"، الجزء الخامس والتسعون، القاهرة، أغسطس ٢٠١٥م.
- (ثنائيّة الوطن والمهجر في قصيدة "لَو ترين" للشاعر رشيد الخوري–"الشاعر القروي": دراسة أسلوبيّة)، وهو منشور في مجلة "كلية دار العلوم"– جامعة القاهرة، العدد الثمانون (٨٠) لعام ٢٠١٥م.
- (ثيمة (الرحيل) في ديوان "في انتظار الغيوم" للشاعر عبد الهادي صالح: قراءة تحليليّة)، وهو (بحث مُنفرد، مقبول للنشر) في "المجلّة العلميّة بكليّة الآداب"– جامعة بنها، العدد (٣٦) أبريل ٢٠١٤م.

---

[١٢٩] انظر: "موسوعة الشَّاعرة أشجان بنت محمد هندي"، **موقع الشعر**، <https://www.alsh3r.com/encyclopedia/2> شوهد في ديسمبر، ٢٤، ٢٠١٤م؛ فتح الرّحمن يوسف، " أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"؛ إبتهاج منياوي، "د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة".

[١٣٠] انظر: "موسوعة الشَّاعرة أشجان بنت محمد هندي"؛ "تكريم المبدعين والمثقفين عندما يتجلى في الرياض"؛ "جمعية الصحفيين السودانيين تنظم ندوة بعنوان المشهد الثقافي السوداني ...رؤية سعودية"، مرجع إلكتروني سابق؛ فتح الرّحمن يوسف، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"؛ إبتهاج منياوي، "د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة".

- (الشّعر السّعودي بين التأصيل والمعاصرة: ملامح من الاتصال والانفصال عن القصيدة الجاهلية في القصيدة السعودية المعاصرة)، وهو بحث منشور في مجلة "فكر وإبداع"، الجزء الثالث والسبعون، القاهرة، يناير ٢٠١٣م.
- (الأساليب الجديدة في كتابة القصيدة: شاعرات معاصرات من الجزيرة العربيَّة والخليج نموذجًا)، وهو بحث منشور في مجلة "فكر وإبداع"، القاهرة، أكتوبر٢٠١٢م[١٣١].

ج) القصص:

ذاع صيت أشجان في مجال الشعر، وقد كانت لها تجربة يتيمة في مجال القصة القصيرة في وقت مبكّر من حياتها (المرحلة الإعدادية)، وأطلقتْ عليها "موعد مع الموت"، وكانت من أوائل ما نشر لها في مجلة (إقرأ)[١٣٢]. كُتبت تي القصّة بأنفاس متلاحقة، ودموع متتابعة، ومشاهد لا تُمّحى من صفحة حياة أشجان؛ إذ كانت مُستقاة من حدث حيّ واقعيّ تجرّعت مرارته، ورُويت من قسوته، فكان ذلك الشاب –أحد أقاربها– الذي مات غرقًا في عزّ قوته –رحمه الله– أمام عينيها حين كانت في رحلة عائليَّة إلى البحر[١٣٣].

د) المقالات وأوراق العمل:

تشي مقالات أشجان بعمق روحها المعاصرة المدركة للواقع السياسي خاصة في الوطن العربي، والمحبَّة للمجتمع وأدبه، السّاعية لدعم الثقافة فيه وإيصاله حيًّا للآخر، والرُّقي بالأدب والحث على تنميته. تتسم بعض مقالاتها بالذَّات السياسيّة بالسُّخرية، كالمقالة المعنونة بـ "هنيئًا معشر العرب: وأخيرًا هزمنا المدّ الدّرامي التركي!"[١٣٤]. ومقالتها "المثاليّون: مملّون ...!"[١٣٥]

---

[١٣١] رسالة إلكترونية من الشاعرة في ٢٧ يناير ٢٠١٦. ومن الطريف أن الشاعرة تشارك في الأحداث الاجتماعية نثرا، كتعليقها على لاعب كرة القدم الشهير في السعودية ماجد عبدالله –رحمه الله– بعد وفاته في كتاب **"ماجد عبدالله–قراءة وتأمل في أسطورة الكرة السعودية"**، من تأليف: طامي السميري، (الدمام: أثر، ط١، ٢٠١٣م)، ص١١٠.

[١٣٢] حواري مع الشَّاعرة، الملحق رقم (٢)، ص٤٠٣ وما بعدها.

[١٣٣] المرجع السابق.

[١٣٤] أشجان هندي، "هنيئًا معشر العرب: وأخيرًا هزمنا المدّ الدّرامي التركي!"، **جدار جريدة الكترونية**، (٤–٣–٢٠١١م)، <www.jidar.net/node> شوهد في مارس، ٢٩، ٢٠١٢م.

[١٣٥] أشجان هندي، "المثاليّون: مملّون ...!"، **جريدة الجزيرة–الثقافية**، ع١٤٤٢٠، (الخميس٢٩ربيع الثاني١٤٣٣هـ/ ٢٢–٣–٢٠١٢م).

ساخرة أيضًا اجتماعيًّا وسياسيًّا، متضمنة نوعًا من الفلسفة. أمّا "شراكة أم شراسة ثقافية..؟!"[١٣٦] فهي مقالة اجتماعية ثقافية تنمّ عن وعي بخبايا البشر بطريقة ساخرة. ومن أمثلة المقالات الإنسانيَّة الاجتماعيّة لديها ما كتبته عن جازان (صار الهوى جازاني!!!)[١٣٧]. فضلًا عن أنّ لها سلسلة من المقالات في جريدة الجزيرة عن الترجمة[١٣٨] ما هو وثيق الصلة بما تطمح إليه. كما أنَّ لأشجان العديد من أوراق العمل منها ما شاركت به في المهرجانات الخارجية، مثل: "للشعر جناحان يطيران" في قطر[١٣٩]، ومنها ما يختصّ بمجالها الأكاديمي، مثل: "في القول بقصر القصائد المعاصرة وضعف عقول الشَّاعرات!"، و "التَّشكيل البصريّ في القصيدة المعاصرة- شاعرات من الخليج و الجزيرة العربيَّة نموذجًا".

ثالثًا: مشاركاتها الداخليّة والخارجيّة:

مثّلت أشجان هندي وطنها في العديد من المؤتمرات والمهرجانات ومعارض الكتب في أمسيات شعرية حافلة بشاعرية قصائدها، ومن هذه المشاركات:

- أمسية شعريَّة أُقيمت في القاهرة عام ١٩٩٤م، على هامش معرض المملكة بين الأمس واليوم.
- أمسية شعريَّة عُقدت في (أبو ظبي) عام ١٩٩٦م، في مهرجان جائزة سعود البابطين.
- أمسية شعريَّة عُقدت في البحرين (المنامة) عام ٢٠٠٠م في معرض البحرين الدولي التاسع للكتاب.

---

[١٣٦] أشجان هندي: "شراكة أم شراسة ثقافية..؟!"، **جريدة الجزيرة–الثقافية**، ع٣٦٦، (الخميس١٥ربيع الآخر١٤٣٣هـ/٨-٣-٢٠١٢م).

[١٣٧] أشجان هندي: "(صار الهوى جازاني!!!)"، **جريدة الجزيرة–الثقافية**، ع٢٧٤، (الخميس١٥ ربيع الأول١٤٣٠هـ/ ١٢-٣-٢٠٠٩م)؛ **مجلة إشراقات**، (١٤-٣-٢٠٠٩م)، <www.ishragat.com> شوهد في مارس، ٢٩، ٢٠١٢م.

[١٣٨] انظر: هامش رقم (١٤٧) ص٤٦ من البحث.

[١٣٩] أشجان هندي: "للشعر جناحان يطيران"، **جريدة الجزيرة–الثقافية**، ع٢٩٠، (الخميس ٩رجب١٤٣٠هـ/ ٢-٧-٢٠٠٩م)؛ عارف السويدي، **"الشعر يحلق في فضاء الحرية بالدوحة، خلال مشاركتها في مهرجان الدوحة أشجان هندي: "الشعر "يحلّق" في فضاء الحرية والإبداع"**، <www.al-zin.com> شوهد في مارس، ١٨، ٢٠١٢م.

- أمسية شعريَّة رُشّحت لها من معهد العالم العربي في فرنسا عام ٢٠٠٤م في مهرجان ربيع الشعراء.
- أمسية شعريَّة في فرانكفورت- ألمانيا عام ٢٠٠٤م في معرض الكتاب الدولي.
- أمسية شعرية في الجزائر عام ٢٠٠٧م في الأيام السعودية الثقافية بدعوة من وزارة الثقافة والإعلام في السعودية.
- أمسية شعرية أُقيمت في الكويت عام ٢٠٠٨م بدعوة من مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري في (ربيع الشعر العربي).
- مشاركة في الندوات المنعقدة في معرض لندن الدولي للكتاب عام ٢٠٠٨م.
- مشاركة في ندوات نقديَّة وفكريَّة وأمسيات شعريَّة في الإسكندرية في مؤتمر (شاعرات وناقدات سعوديَّات واسكندنافيات) عام ٢٠٠٨م.
- أمسية شعريَّة في دمشق عام ٢٠٠٨م في ملتقى (٤٨ ساعة شعر- شاعرات عربيات في دمشق).
- أمسية شعريَّة وورقة عمل تمّت ترجمتها إلى الألمانيَّة في (مهرجان المتنبي الشعري العالمي)، في زيورخ-سويسرا، في ٢٠١٢م.
- أمسيات شعريَّة في (معرض الكتاب ٢٠١٢م في الرباط)، ٢٠١٢م.
- المشاركة في معرض الكتاب (بكين- الصين ٢٠١٣م)، ضمن وفد وزارة التعليم العالي في المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م.
- أمسية شعريَّة في (مهرجان صيفي ثقافي ١٠- الكويت مركزًا إنسانيًّا عالميًّا)، في الكويت، ٢٠١٥م.

وغيرها كثير من الأمسيات المقامة في أنحاء المملكة وخارجها[١٤٠]. هذا وقد اختيرت قصيدتها: "In Search Of The other" ضمن أفضل خمسين قصيدة حُبّ كُتبت في الخمسين سنة الماضية، وذلك من قبل مركز (Southbank Centre) الثقافي بلندن، ٢٠١٢م. وقد حصلت الشَّاعرة

---

١٤٠ انظر: "موسوعة الشَّاعرة أشجان بنت محمد هندي"؛ "تكريم المبدعين والمثقفين عندما يتجلى في الرياض"، مرجع إلكتروني سابق؛ "جمعية الصحفيين السودانيين تنظم ندوة بعنوان المشهد الثقافي السوداني ...رؤية سعودية"، مرجع إلكتروني سابق؛ "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور ملفت عربيًّا"، مرجع إلكتروني سابق.

على العديد من خطابات الشكر ودروع التكريم والتّميّز من مختلف الجهات داخليّا وخارجيًّا[١٤١]. كما أنّها ذُكرت في عدّة كتب عربيّة وغربيّة منها كتاب صدر في الجزائر بعنوان "شعراؤنا "يصرون على البحر"[١٤٢]، وكتاب صدر في لندن باللغة الإنجليزية بعنوان "أصوات جديدة من الجزيرة العربية: مختارات شعرية من المملكة العربية السعودية"، ضمّت ٤١ شاعرًا وشاعرة[١٤٣]، كما صدرت لها مجموعة شعريَّة مترجمة من العربية إلى الإسبانية، قام بترجمتها وطباعتها (مهرجان الشعر العالمي ٢٠١٢م بكوستاريكا) بالتعاون مع جامعة كوستاريكا.

رابعًا: البرامج التلفزيونيّة والإذاعية:

استضافت عدّة قنوات تليفزيونيّة وإذاعيَّة أشجان هندي في برامجها المتنوعة، منها:

- مقابلة في إذاعة الشرق الأوسط بالقاهرة عام ١٩٩٤م.
- برنامج صباحي في تلفزيون عُمان- مسقط عام ٢٠٠٧م.
- برنامج "نلتقي مع بروين حبيب" في تلفزيون دبي عام ٢٠٠٨م.
- برنامج "صباح الورد" في تلفزيون سوريا عام٢٠٠٨م.
- برنامج "ستون دقيقة" في التلفزيون السعودي القناة الأولى عام ٢٠٠٨م.
- شاركت في برنامج "تغطيات ثقافية" على قناة النيل المصرية عام ٢٠٠٨م.
- مقابلة في قناة (الصحراء) عام ٢٠٠٨م. والمشاركة في برنامج تغطيات ثقافية في القناة ذاتها عام ٢٠٠٩م.
- برنامج "صباح الجزيرة" في قناة الجزيرة بقطر عام ٢٠٠٩م.

---

[١٤١] انظر: "موسوعة الشَّاعرة أشجان بنت محمد هندي"؛ "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور ملفت عربيًّا"، مرجع إلكتروني سابق؛ إبتهاج منياوي، "د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة"؛ "تكريم المبدعين الخليجيين يتجلى في الرياض"، **صحيفة اليوم**، (١٢-١٠-٢٠١٢م)؛ الملحق رقم (١) ص٤٠٢.

[١٤٢] انظر: المحرر الثقافي، "أحدث مختارات شعرية سعودية صدرت في الجزائر"، **جريدة الرياض**، ع١٤٤٠٢، (٢٩نوفمبر ٢٠٠٧م).

[١٤٣] انظر: أ ش أ، "مختارات شعريّة سعوديّة تصدر بالإنجليزية في لندن"، **بوابة الشروق**، (السبت ١٥ سبتمبر ٢٠١٢م)، <http://shorouknews.com/news/view> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٣م. وانظر الملحق رقم (١) ص٤٠١.

- برنامج (مرافئ) التلفزيون السعودي القناة الأولى ٢٠٠٩م.
- برنامج (صريح جداً) قناة الثقافية السعودية ٢٠١٠م.
- ضيفة برنامج (الثقافة اليوم) في القناة الثقافية السعودية، محور الحلقة (الشعر والترجمة)، ٢٠١١م.

بالإضافة إلى العديد من البرامج التليفزيونيّة والإذاعيَّة السعوديَّة[١٤٤].

كما أجريت معها حوارات في بعض الصحف الأجنبية، مثل: The Guardian Newspaper. وتحدَّثت عنها بعض المواقع، مثل: http:/www.blackbird.vcu.edu/v9n2/poetry_gulf/al_hendi_a/hair_page.shtml.parnassus - interactive-map.

[١٤٤] انظر: "موسوعة الشَّاعرة أشجان بنت محمد هندي"؛ "تكريم المبدعين والمثقفين عندما يتجلى في الرياض"، مرجع إلكتروني سابق؛ "جمعية الصحفيين السودانيين تنظم ندوة بعنوان المشهد الثقافي السوداني ...رؤية سعودية"، مرجع إلكتروني سابق؛ "أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور ملفت عربيًّا"، مرجع إلكتروني سابق؛ إبتهاج منياوي، "د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة".

الفصل الثَّاني
البنية الإفراديَّة لدى أشجان هندي

المبحث الأول: شاعريَّة العتبات النَّصيَّة

توطئة

واستكمالا لمسيرة كثرة الدراسات العلمية المصوّبة أذهانها نحو التَّطور المبهر للعلاقات التفاعلية والجدلية بين النَّص والمتلقي في مونولوج عميق الغور بينهما، يستبطن أبعادًا رؤيويَّة ومرجعيات متعددة وفضاءات لا نهائية من الثقافة المخزونة في وعي المتلقي ولا وعيه يطمح به أن يُدلي بِغَرْفٍ من المدلولات التي رُبَّما أسفرت عن قراءة مغايرة لما سبقها وما سيتلوها من قراءات.

"وعبَّر صوت الشاعر الحديث عن قدرة فذَّة في انفتاح إيقاعاته على أخيلةٍ رُؤيوية تناسب وجدان العصر ومناخه الثقافي والجمالي؛ ليمضي في مشروع حداثته خطابًا يتجدد في كل انفتاح، ويتكشَّف عن طاقة تخييل نشطة وخصبة وخلاقة، يتهيَّأ لها على نحو مُطلق فعل الخرق والاقتحام والمغامرة"[١].

ولما كانت ذي الدِّراسة تبحث عن جماليَّة وشاعريَّة النُّصوص موضوع الدِّراسة كان لابُدَّ من أرضنتها بِطَرْقِ أبواب عتبات نصوصها بتأويلات رُبَّما أسهمت في الولوج إلى أعماق تيك النُّصوص وبلورة رؤيتها.

وعتبات النُّصوص أو ما اصطلح عليه حديثًا بـ "النُّصوص الموازية" Paratextes هي نصوصٌ تحفّ بالنَّص الأدبي[٢]، وتقوم عليها بُنياته، وتنقل القارئ من خارج النَّص إلى داخله، كعتبة المنزل التي لابُدَّ لكلِّ داخل من المرور بها[٣]، وهي تمنح النَّص هويّته واختلافه، كما أنَّها تؤدي بالقارئ إلى جغرافية النَّص، وتمنحه مفاتيح ولوج أغواره؛ لاستنطاق مجاهيله، وإضاءة

---

[١] محمد صابر عبيد، **صوت الشاعر الحديث**، (عمّان: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١١م)، ص٤.

[٢] انظر: حافظ المغربي، **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**، ص٢٣٧.

[٣] انظر: معجب العدواني، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط١، ٢٠٠٢م)، ص٧.

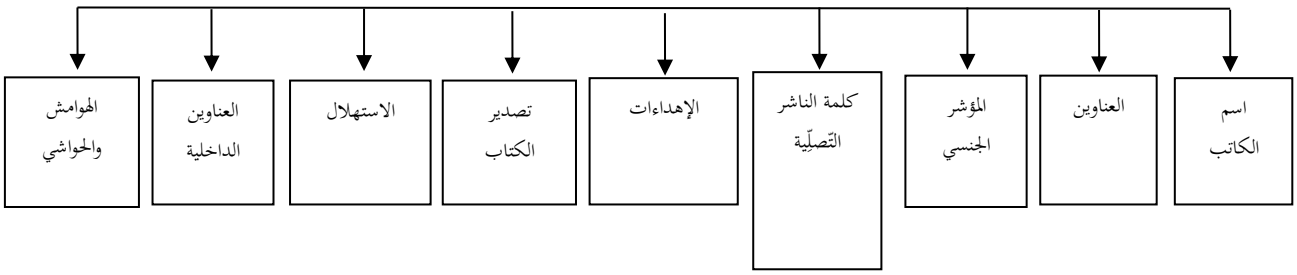
مناطقه المعتمة عن طريق الأسئلة التي تُثيرها عناصر النَّص الموازي أثناء القراءة[٤]. والعلاقة بين العتبات والعمل الأدبي علاقة تفاعلية مرجعية لا تتخذ شكلا مستقيمًا له نقطة بداية ونهاية، لأنَّها تُحيل إلى النَّص، والنَّص يُحيل إليها[٥].

أمَّا مصطلح النُّصوص الموازية الذي وضعه (جيرار جينيت)، ففيه شيء من الإرباك إذا أُخذ بحرفيته؛ لأنَّه يُوهم بعدم التفاعل بين العتبات والنُّصوص؛ لأنَّ الموازاة تدلّ على الانفصال، والعلاقات في النُّصوص جدلية تفاعلية مع وجود استقلالية نسبية لكل عنصر، فلا ينبغي الأخذ بحرفيّة المصطلح[٦].

والدِّراسات الحديثة أكّدت أهميّة العتبات في معمار النَّص، لِما لها من وظائف نصّية وتركيبية تُفسِّر وتُعلِّل أبعادًا مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل[٧]. وقد سمَّى (جيرار جينيت) النَّص الموازي بالمناص، وقسَّمه إلى: المناص = النَّص المحيط + النَّص الفوقي[٨].

ويتفرَّع النَّص المحيط بدوره إلى:

- **النَّص المحيط** [٩]



---

[٤] انظر: خالد حسين حسين، "سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجًا"، **مجلة جامعة دمشق**، مج٢١، ع (٣+٤)، ٢٠٠٥م، ص٣٥٠.

[٥] انظر: حافظ المغربي، **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**، ص٢٤٣؛ حميد لحميداني: عتبات النَّص الأدبي، **مجلة علامات في النقد**، مج١٢، ع٤٦، شوال، ١٤٢٣هـ، ص٨.

[٦] انظر: حافظ المغربي، **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**، ص٢٤١-ص٢٤٢.

[٧] انظر: محمد بوعزة، "من النَّص إلى العنوان"، **مجلة علامات في النقد**، مج١٤، ع٥٣، (جدة: النادي الأدبي، ٢٠٠٤م)، ص٤١٠.

[٨] انظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النَّص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، (الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨م)، ص٢٨-ص٥٠.

[٩] انظر: بلعابد، **عتبات**، ص٦٣: ١٢٧.

فالنَّص المحيط هو ما ستلقي الدّراسة الضَّوء عليه، أمَّا النَّص الفوقي[١٠]فهو ممّا لا تتسع الدِّراسة لذكره وما هو من صلبها.

واختارت الدِّراسة ما له علاقة مباشرة من العتبات بِمِتان النُّصوص، وما يُسهم في تأويلها والإتيان بمجاهيلها قدر المستطاع كالعنوان، والفواتح والخواتم النَّصية، وصفحة الغلاف، وأوّل هذه العتبات / المناصَّات العنوان.

أوَّلًا: العنوان

وما سُمِّي في الدراسات الحديثة بعلم التترولوجيا أو علم العَنْونة[١١]، وهو "مجموعة العلامات اللسانيَّة التي تدرج على رأس نص لتحدّده، وتدلّ على محتواه العام، وتُغري الجمهور المقصود بقراءته"[١٢]. فهو "نظام سيميائي ذو أبعاد دلاليَّة ورمزية وأيقونيَّة...، وهو كالنَّص، أفق قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأيّ قارئ"[١٣]، فيُجسِّد "أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة"[١٤].

والعنوان ليس مجرد إضافة شكليَّة خاوية الدّلالة، وإنَّما أصبح أحد مفاتيح النَّص الشّعري المعِينة على كشف دلالاته، واستكناه أسراره. وهناك من العناوين ما تمتاز بقدرتها على تكثيف

---

[١٠] النَّص الفوقي هو الذي "تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجوابات، المراسلات الخاصة والتعليقات، والمؤتمرات والندوات،...": عبدالحق بلعابد، **عتبات**، ص٤٨- ص٤٩.

[١١] انظر: شادية شقروش، **سيميائيَّة الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي**، (عمَّان: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٠م)، ص٢٥.

[١٢] وهو تعريف (ليو هوك): فرج عبد الحسيب محمد مالكي، **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النَّص الموازي)**، (رسالة ماجستير، فلسطين-نابلس: جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٣م)، ص٢٤؛ الهادي المطوي، "شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق"، **مجلة عالم الفكر**، مج٢٨، ع١، الكويت ١٩٩٩م، ص٤٥٦.

[١٣] محمد رشدي عبد الجبار دريدي، **النَّص الموازي في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية دراسة نقدية تحليلية**، (رسالة ماجستير، نابلس- فلسطين: جامعة النجاح الوطنية، ٢٠١٠م)، ص٥٤.

[١٤] المرجع السابق. للاستزادة ينظر: محمد فكري جزار، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م)، ص١٠.

دلالة النَّص، ومنها ما يشكل عنصرًا في تأويل النُّصوص[١٥]. ويُعَدُّ العنوان حلقة أساسية من حلقات البناء الاستراتيجي للنَّص؛ لأنَّه مفتاح التّجربة وكنزها المشحون بشتّى العواطف الإنسانيَّة؛ إذ يومئ إلى أمر غائب في النَّص يستحثّ المتلقّي على البحث عنه لاستنطاق البيئة المولدة للدلالة والجديرة بأوَّليَّة التَّحليل[١٦].

وعليه فالعنوان هو أوَّل عتبة تصادف القارئ ينبغي ألَّا يتخطَّاها دون أن يتجاذب معها أطراف الدّلالات؛ إذ تشي بأصواتها ومفرداتها ودلالتها بفحوى العمل الأدبي.

وفيما يأتي نماذج تحليليَّة تُجلي دور العنوان في إبراز دلالة النَّص.

أوَّلًا– المنظومة الثُّلاثيَّة الصُّوفيّة لدى أشجان

ذي المنظومة تأطَّرت حول ثلاثة عناوين لثلاث قصائد ذُكرت في أزمان مختلفة، وهي:

- "مقامات" لم يُحدَّد تاريخ ذي القصيدة، ولكنَّ الدّيوان الذي ضمَّها بين دفتيه أُلِّف ما بين ١٩٩٩: ٢٠٠٤م.
- "حضرة" في يونيو ٢٠٠٨م.
- "ملكوت الله كشف" في يناير ٢٠٠٩م[١٧].

وقراءة عناوين النُّصوص الشّعريَّة تستدعي عادة مرجعيَّات نصيَّة مختلفة مُتعالقة نصيًّا معها، كالمرجعية الدّينيَّة والتراثيَّة والأسطوريَّة وغيرها[١٨]. والعناوين السابقة عند قراءتها للوهلة

---

[١٥] انظر: حمدان محسن عوَّاض الحارثي، **العنوان في النَّص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية، دراسة وصفية تحليلية**، (رسالة ماجستير، مكة المكرمة: جامعة أم القرى، ٢٠٠٧م)، ص٣.

[١٦] انظر: رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النَّصي**، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، د.ط، ١٩٩٨م)، ص١١٠؛ أحمد مدَّاس، **لسانيات النَّص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، (إربد: عالم الكتب الحديث، ط٢، ٢٠٠٩م)، ص٤١.

* جمعتُ في ذي المنظومة ثلاث قصائد احتوت عناوينها على مفردة صوفيّة.

[١٧] انظر: **الدّيوان**، والقصائد ص١٩٣– ٢٥– ٣١.

[١٨] انظر: مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر– السياق والوظيفة، **مجلة نزوى**، <http://www.nizwa.com> شوهد في سبتمبر، ٣٠، ٢٠١٢م.

الأولى تستدعي المرجعيَّة الدينيَّة الصُّوفيّة التي تُغري قارئها بالتهيّؤ النَّفسي للشروع في ولوج عالم المتصوّفة، واستكناه أسراره. ولتكن البداية مع العنوان الموسوم بـ"مقامات".

أ. مقامات:

أوَّلًا: قراءة أوَّليَّة معجميَّة في العنوان

المقام في اللغة: موضع القدمين، المجلس، الجماعة من الناس، الدرجة والمنزلة[١٩]، ومن الدعاء المأثور: "وابعثهُ مقامًا محمودًا الذي وعدته"[٢٠]. ومقام الولي الصالح: مكانه المقدس، ومقام النَّغم: "مجموعة سُلَّميَّة من النَّغمات المتتابعة تُقدَّر بسبع نغمات، وكل مقام موسيقي له أبعاد تختلف عن بقية المقامات الأخرى"[٢١].

والمقامات (الفلسفة والتصوف): "حالات ثابتة ينالها السَّالك بجهده الخاص أهمها التَّوبة والورع والزُّهد والفقر والصَّبر والتَّوكل والرّضا"[٢٢]. وهي "عبارة عن استيفاء حقوق المراسم على التمام. ولهذا صار من شروطهم أنَّه لا يصح منه أن يكون متوكِّلاً، ومن لا توكل له لا يصح له مقام التسليم، وهكذا... وسُمِّيت ... بالمقامات لإقامة النَّفس في كلّ واحد منها لتحقيق ما هو تحت حيطتها المبنى"[٢٣].

---

[١٩] ابن منظور، **لسان العرب**، (بيروت: دار صادر، ط٢، ١٩٩٢م)، مادة قوم، مج١٢، ص ٤٩٨؛ جبران مسعود، **الرائد معجم لغوي عصري**، (بيروت: دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨٦م)، مادة المقام، مج٢، ص١٤١٣؛ إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، (إستانبول: المكتبة الإسلامية، ط٢، د.ت)، مادة قام، ص٧٦٨.

[٢٠] أبوعبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، مراجعة وضبط وفهرسة: محمد علي قطب، وهشام البخاري، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، ٢٠٠٣م)، كتاب الأذَان، بَاب الدُّعَاءِ عِنْدَ النِّدَاءِ، ص ١١٨، رقم الحديث (٦١٤).

[٢١] عبد الغني أبو العزم، **المعجم الغني**، ق و م، <http://www.almaany.com> شوهد في نوفمبر، ٢٣، ٢٠١٢م.

[٢٢] أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٣، (القاهرة: عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م)، مادة ق و م، ص١٨٧٩.

[٢٣] عبد الرزاق القاشاني، **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام –مُعجم ألفبائي في الاصطلاحات والإشارات الصُّوفيّة**، ضبطه وصححه وعلّق عليه: عاصم إبراهيم الكيالي الحسيني الشاذلي الزرقاوي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٤م)، باب الميم، ص٤٢٥؛ عبد الرزاق الكاشاني، **رشح الزُّلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال**، تحقيق وتقديم: سعيد عبد الفتاح، (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٥م)، ص٤٨؛ أبوالقاسم عبد الكريم القشيري النيسابوري الشافعي، **الرسالة القشيرية**، (مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط٢، ١٩٥٩م)، ص٣٤.

والمقام هو "مقام العبد بين يدي الله عزَّ وجل فيما يُقام فيه من العبادات والمجاهدات والرِّياضات والانقطاع إلى الله عزَّ وجلّ"[٢٤]، كما قال تعالى: ﴿ذَلِكَ لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيد﴾ [إبراهيم:١٤]، وقال تعالى: ﴿وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَّعْلُوم﴾ [الصافات:١٦٤].

وفي ضوء هذه القراءة المعجميَّة لمفردة "مقام" نجد أنَّ الدّلالة التي تتَّفق مع هذا النَّص هي الدَّرجة والمنزلة، والمعنى الصُّوفيّ.

ثانيًا: قراءة نحويَّة وتركيبيَّة في العنوان

ركيزةُ العنوان على مُكوِّن مكانيّ شعوري، فـ"مقامات" كلمة واحدة تمظهرت بصيغة جمع الإناث الخالية من علامات التعريف ما يَسمح لها بتأويلات ممتدة من آفاق الدلالات.

ويُعَّد النحو أحد مفاتيح فهم العنوان المعبّر عن دلالته[٢٥]، واعتبر جان كوهين العنوان في الغالب مسندًا إليه والنَّص مسندًا[٢٦]. وأرى أنَّ ذا لا يتحدّد إلا باستيعاب فحوى النَّص. فمقامات: خبر مقدَّم لمبتدأ محذوف تقديره هذي، ولكنّ الجملة الاسمية هنا ناقصة الدّلالة، تحتاج إلى مسند إليه (مضاف إليه) يُتمِّم معناها، وليس بالإمكان التكهُّن به قبل استبطان معاني النَّص.

ثالثًا: قراءة دلاليَّة في العنوان (مقامات) وعلاقته بالنَّص

يسري بنا العنوان بمورفولوجيَّته إلى معارج مختلفة الأبعاد، متفرّقة المسالك. فدالَّة ال (مقامات) وعاء يحتضن مدلولات بمرجعيّات متنوعة، منها ما هو ديني صوفي، ومنها ما هو فني موسيقي، ومنها ما هو سوسيولوجي أنثروبولوجي، ومنها ما هو أدبي، فالعنوان يؤدي وظيفة تناصيَّة حين يُحيل إلى نصّ خارجي يتفاعل معه ويتعالق شكلا وفكرًا[٢٧]. فمن مقامات السلم الموسيقي السبعة، إلى مقامات الصُّوفيّة السبعة، مرورًا بمقامات ذوي الجاه والسلطان وغيرها من

---

[٢٤] محمود عبد الرزاق الرّضواني، **المعجم الصُّوفيّ أول دراسة علمية لتنقيح التراث الصُّوفيّ وسبر المصطلحات الصُّوفيّة بالأصول القرآنية والنبوية**، ج٢، (القاهرة: مكتبة سلسبيل، د.ط، د.ت)، ص١٠١٢.

[٢٥] انظر: **المناص الورشة الجزائرية**، ص٤٧.

[٢٦] انظر: جميل حمداوي، **السيموطيقا والعنونة**، http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/43096.html> <شوهد في مايو، ١٩، ٢٠١٣م.

[٢٧] انظر: جميل حمداوي، **السيموطيقا والعنونة**، مرجع إلكتروني سابق.

المقامات، ولكل مقامٍ مقال، واستنطاق عوالم مقال النَّص يُجلي دلالة مقام العنوان الذي يُمثّل بُنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى[٢٨].

وعنوان ذا النَّص يتناصّ دينيًّا صوفيًّا مع قصيدة بذات العنوان (مقامات) للشاعر محمد أبودومة التي يقول في مطلعها:

آه ... "عيني على القلب"
حذّرته محنَ الوجد،
حذّرته قسوة الصّد بين اشتعال المودة،
تعطفته كي يظلّ ببرّ الأمان بعيدا ....،
فعاهدني .. مقسما بالجراح التي شوّهته السنون
بها أنْ يبرّ،
ألاَّ يغامر في أي بحر ... [٢٩]

وكذلك مع القصيدة الصُّوفيّة (المقامات) –لحسن الأمراني– التي تظهر فيها الذَّات الناطقة بالشعر هائمة في أشواقها الصُّوفيّة، راجية الوصول إلى مقام الاختراق عن طريق الاحتراق:

أيُّها الدرويش أبشرْ
ها رحاب النور تدعوك إليها
فاحترق
تخترق [٣٠]

وما إنْ نلج استفتاحية النَّص موضوع الدّراسة لأشجان هندي حتى تتلاشى المرجعيَّات المتعددة، ويستوطن الشعور الصُّوفيّ في تلافيف المتن:

ذوو الدَّرجاتِ العُلا

---

[٢٨] انظر: سعيد سالم الجريري، **شعر البردوني قراءة أسلوبية**، (صنعاء: اتحاد الأدباء والكُتاب اليمنيين– مركز عبادي للدراسات والنشر/ المكلا: دار حضرموت للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م)، ص٢٣.

[٢٩] أماني سليمان داود، **النزعة الصُّوفيّة في شعر محمد أبو دومة– دراسة أسلوبية**، ورقة عمل، (الأردن: جامعة البترا).

[٣٠] انظر: محمد بنعمارة، **الصُّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)**، (الدار البيضاء: المدارس، ط١، ٢٠٠٠م)، ص١١٦.

يصعدون الدَّرجْ
دفعةً واحدة
يشعلون البخورَ
يتبركونَ بأعتابه
ينحرون الدُّموع على بابه
ثم لا ينزلون [٣١]

فالمقام هنا يحمل دلالةً صوفيّةً روحيّة، والصعود أنار طريق تحديد مرجعية المقام لكنّ الدّفعة الواحدة هي اللا متوقع الذي زرع التوتر في يقين المعنى وباغت القارئ، وأؤيد ما ذكره حافظ المغربي من آراء ودلالات في هذا النَّص، فأصحاب المقامات الصوفية لا يصعدون الدّرج / المقامات دفعة واحدة، وإنَّما على مراحل ومقامات مستوفية الشروط، أمَّا الأدعياء أصحاب المقامات الدنيوية المزيَّفة فهم يصعدون الدّرج دفعة واحدة كناية عن وصولهم إلى مبتغاهم بطرق غير مشروعة. وأرادت الشَّاعرة مخاتلة القارئ باستقصاء ما يخلع عليهم صفات التّقرّب إلى الله؛ كإشعال البخور، والتبرُّك بالأعتاب ونحر الدُّموع على باب الحضرة –في صورة تشخيصية عبر الاستعارة التصريحية، بتشبيه شدة البكاء بحرقة وحرارة بالنحر– ثمّ الثبوت في المقام وعدم النزول. وممَّا يزيد من ضراوة الرَّيبة أنَّ هؤلاء يقسمون بغير الله تعالى، بروح دنان الخمر الصُّوفيّة، وبصولجان الملك (عصا الملوك) على أنَّ طريقهم للصعود الرّوحي كان شائكا في سبيل مجاهدتهم أنفسهم. وجاء القسم في المتن بين علامتي اعتراض دالًّا سيميولوجيًّا فاضحًا لما في ضمائرهم من شركٍ بالله تعالى، ومخاتلة منهم بطقوسٍ إيمانيَّة مفتعلة. فعنوان النَّص يُشكِّل مفارقة ساخرة وتناصًّا عكسيًّا مع التراث الصُّوفيّ، أو ما أسميته بتقنية التَّناص الاختراقي؛ إذ المقامات هنا لا تنطبق ألبتة على مقامات الصُّوفيّة، وقد استدعت الشَّاعرة مصطلحات الصُّوفيّة لتُمرِّر عبرها رسالتها الاجتماعية (السوسيولوجية) والإنسانيَّة (الأنثروبولوجية). وممَّا يُشعل من وقود التَّناص الاختراقي وصفهم للمكان الأعلى (المقام الصُّوفيّ) بأنَّهم شرَّفوه ولم يوهبوه، أُحِلَّ لهم منذ قديم الزمان. وهنا مع ما في سائر المتن من تناص عكسي تكشف أشجان زيف ادِّعاء مَن يتمسّحون

[٣١] **الدّيوان**، ص١٩٣.

بمسوح الصُّوفيّة كذبًا؛ فالحال لا يثبت إمَّا أنْ يترقّى أو يزول، فكيف حال أصحاب المقامات -في النَّص- ثابت منذ قديم الزمان؟![٣٢]

وبهذا تكون الشَّاعرة قد وُفّقت في اختيار عنوانٍ مستدعى من الموروث الصُّوفيّ، صادمٍ لأفق توقع المتلقي، وفي أن تراوغ به -بالعنوان- عبر ثنائيات شكّلتها المفارقة التَّصويرية، والتَّناص العكسيّ، كثنائيات: الحياة/ الموت، والشَّك/ اليقين، والخير/ الشَّر، والخفاء/ التَّجلّي. فالعنوان بتمظهره الخارجي يُشير إلى تطلّع عرفاني/ روحي، في حين يتشظى داخل النَّص لينتهي بالموت للطبقة الدنيا مَن لا يحلمون بقرع أبواب ذوي المقامات. وبهذا فإنَّ النَّص يحمل في تلافيفه التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر المغلوب على أمره[٣٣].

وخلاصة الأمر أنَّ المقامات ما هي إلا معادل موضوعيّ للسلطة والنفوذ، وأصحابها ليسوا سوى معادل موضوعي لذويها.

وتقنية المفارقات الساخرة تُبحر من أوَّل النَّص إلى آخره مقابلةً بين مقامات أصحاب النفوذ والسلطان المرادة ومقامات التَّصوف المستعارة، وتتجلّى في:

مقامات ذوي السلطة والجاه	مقامات الصُّوفيّين[٣٤]
صعود الدَّرج دفعة واحدة، ولا معانٍ سامية لديهم.	رغبة المتصوفة في ارتقاء أرواحهم إلى الله طريقٌ يتضمن سبعة مقامات يجب على سالكها أنْ يتحقَّق بها، ولا ينتقل من مقام إلى مقام أعلى منه حتى يصل إلى درجات الكمال فيه، وهذه المقامات هي: التوبة، والورع، والزُّهد، والفقر، والصَّبر، والتوكّل والرِّضا، وتحتاج جميعها إلى رياضة النفس، ومجاهدتها.

[٣٢] انظر: حافظ المغربي، **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**، ص١٢٩: ١٤٦.

[٣٣] انظر: المغربي، **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**، ص١٤٦.

[٣٤] كل ما ذكر من صفات الصُّوفيّة هنا مأخوذ بتصرف من: **الاغتراب في الشعر العباسي القرن الرابع الهجري**، سميرة سلامي، (دمشق: دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٠م)، ص٢٦٨-ص٢٦٩.

ظلام القلب وسواده.	الصُّوفيّون أنقياء القلب، مستعدّون لتلقّي المعارف من الله تعالى.
سعادتهم القصوى الظفر بملذات الحياة.	يتطلعون إلى المحبوب الذي ليس كمثله شيء والوصول إلى الله سعادتهم القصوى.
يملكون طرقًا غير مشروعة مليئة بالحيل والخداع والرُّشى والنفاق للوصول إلى ما يريدون.	طريقهم إلى المولى تعالى ليس سهلا هيّنًا، يسلكونه بين اليأس والرجاء، والقبض والبسط وانتظار المنن والمثابة.
غايتهم رذيلة جدًّا ووضيعة.	غايتهم نفيسة.
يقسمون بغير الله تعالى.	يقسمون بالله تعالى.
الطريق هنا مادي ودنيء جدًّا.	الطريق إلى الحقّ تعالى نفسي أو روحي، يُتنقَّل فيه من مرحلة لأخرى، ويُترقَّى من مقام لآخر، ومن حال إلى حال ليظفر بالوصول.
أحوالهم خداع وزيف وباطل ونفاق هبة من أنفسهم، يملكون ما يريدون بكل الطرق السّالفة الذكر.	أحوالهم مشاعر روحية، وهي هبة من الله تعالى لا يملكون من أمرها شيئًا.
طريقهم رحلة استلاب ونهب كاملة.	طريق الصُّوفيّ رحلة اغتراب كاملة.
يُذلّون غيرهم، مَن هم دونهم.	يجاهدون أنفسهم بفطمها عن الشهوات وإحلالها بعقوبة الذّل، فيُذلّون أنفسهم بتذكيرها بحقارة قدرها وخساسة أصلها وقذارة فعلها.

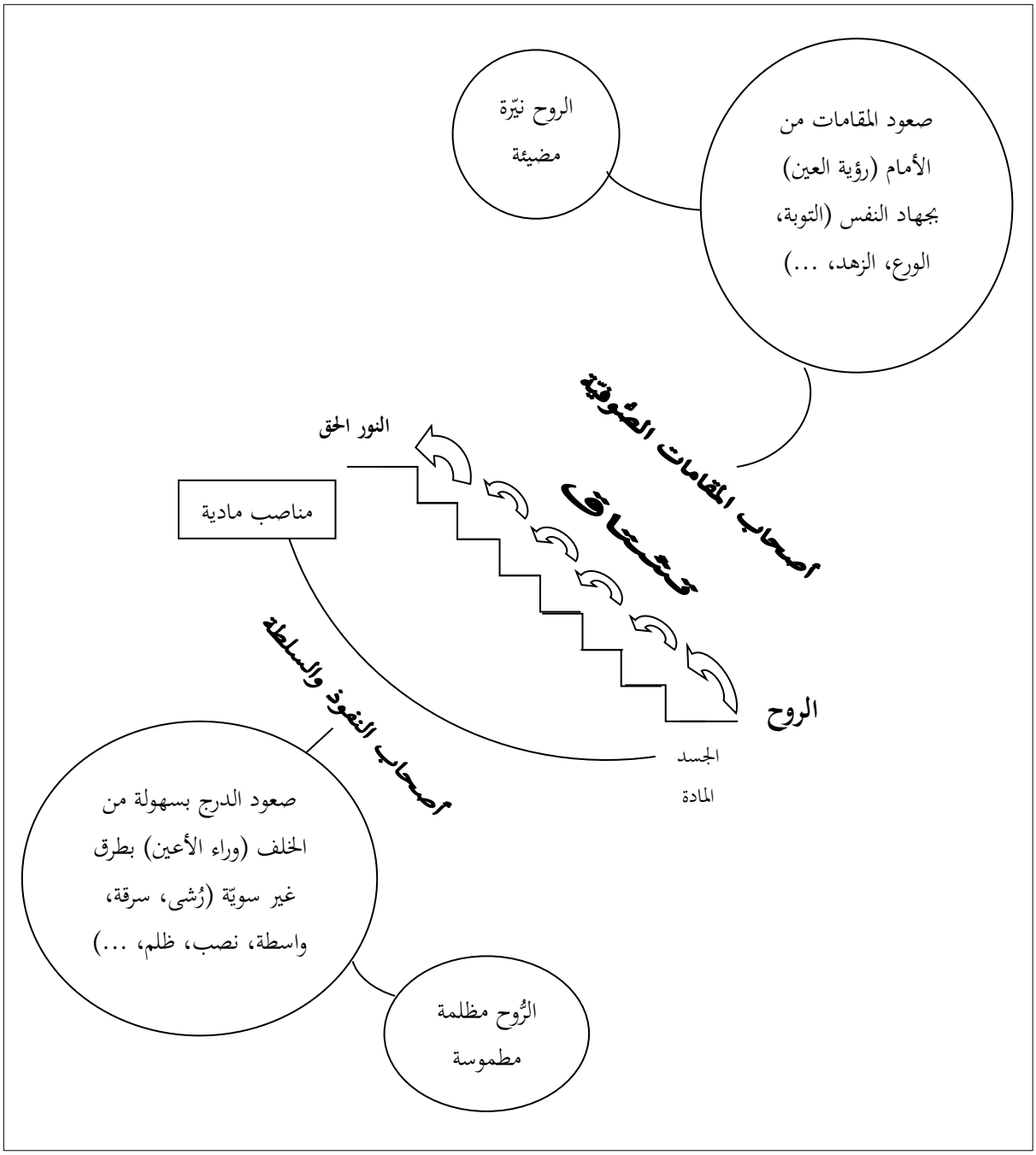
والمماثلة الوحيدة بين أصحاب المقامات الرُّوحيين وأصحاب المقامات الدُّنيويين أنَّ النَّفس هي عنصر الشَّر في الإنسان، ومأوى الهوى والشهوة[٣٥]. فإنْ كان المتصوّفة قد اعتبروا

[٣٥] انظر: محمد بنعمارة، **الصُّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر**، ص٤٥.

هذه النَّفس أعظم العقبات في طريق الوصول إلى الله –جلَّ في علاه– فإنَّ أضدادهم عدُّوها سفينة نجاتهم للوصول إلى مآربهم.

ومع أنّ "مقامات" هي موتيف النَّص إلا أنَّها لم تتجلَّ فيه إلا مرة واحدة في العنوان بلفظها، وثلاث مرات في المتن بلفظة "ذوو/ذوي الدرجات العلا"، ومرَّة بضدّها "الدرجات الدُّنى" ممَّا يُمعن في السخرية. وكأنَّ المقصود فعلا لفت انتباه القارئ إلى تي القصيدة بعنوان تحضر فيه مدلولات عدة، وإن كان المدلول الصُّوفيّ هو أقربها تواردًا إلى الخاطر ممَّا يستحثُّه على القراءة. وللرقم (٣) رمزيَّة ودلالة عند المتصوفة، فهو الأصل في الأعداد الفرديَّة، فالعدد "واحد" في نظر ابن عربي، ليس وحده في ذاته عددًا، ولا يُفسِّر الكثرة في العالم، فمن الواحد لا يصدر إلا الواحد؛ وأوّل الأعداد هو "الاثنان" ولا يكون عن الاثنين شيء أصلا ما لم يكن "ثالث" يزوّجهما ويربط بينهما. فـ"الثلاثة" أوّل الأفراد وهو أبسط الأعداد في داخل الكثرة، وهو التعيّن الأول للوجود كله، وما من شيء يتشكل إلَّا منه وبه وفيه[٣٦].

[٣٦] انظر: ندرة اليازجي، **الحكيم العربي محيي الدين بن عربي**، <http://www.maaber.org/issue_april04/spiritual_traditions1.htm> شوهد في يناير،١٥، ٢٠١٣م.



ترسيمة لذوي المقامات الصُّوفيّة وذوي النفوذ والسلطة

وأخيرًا، فالعنوان "مقامات" قد اختزل النَّص بوثوقيَّته في وِحدة تمظهره. ويمكننا –بناء على ما سبق– تقدير المسند إليه (المضاف إليه) المتمّم معنى العنوان ليصبح "هذي مقامات ذوي النفوذ والسُّلطة".

ب. حَضْرة:

أوّلًا: قراءة أوليّة معجميَّة في العنوان

الحضرة: الحضور، يُقال: كلَّمته بحضرة فلان وبمحضر منه أي بمشهد منه. والحضرة: قربُ الشيء... والحَضْرةُ: المدينة[٣٧].

والحضرة عند أهل الطريقة "مقطوعة إنشادية تردد جماعيًّا أو فرديًّا في أوقات معلومة تتمازج فيها اللغة العربية باللهجة العامية، ويعود هذا ... إلى انتقال هذه المقطوعة عن طريق الإنشاد مشافهة، وحفظًا"[٣٨]. وهي أيضًا التي "تُعبِّر عن موقف شعوري ذاتي، وخبرة خاصة بالمريد أو السالك.. في طريقه إلى الله حين يتحقق "شهود العبد أنَّه بين يدي الله تعالى" بما يقتضيه ذلك من دلالات الأنس والقرب والشوق"[٣٩]. ويعرِّفها ابن عربي بأنَّها الذَّات والصفات والأفعال، بمعنى أنَّ عدد الحضرات في الكون لا ينحصر ألبتة لأنَّ الحقائق لا تنحصر، ولكلِّ اسم من أسماء الله حضرة مؤلفة من الاسم الإلهي مع جميع تجلياته في كل العوالم[٤٠].

والحضرة كذلك هي إيماءة إلى قوله تعالى: (كُنْ) في قوله عزَّ وجلَّ: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ [النحل:٤٠]، فهي صورة الإرادة الكليَّة[٤١].

وربَّما كان الاستئناس بدلالة الحضور والقرب والدّلالة الصُّوفيَّة المتضمّنة الحنين والقرب هو الأنسب لاستبطان دلالات النَّص.

---

[٣٧] انظر: إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج١، ص١٨١، حضر؛ ابن منظور، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب – محمد الصادق العبيدي، ج٣، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ط٣، د.ت)، مادة حضر، ص٢١٤.

[٣٨] رحماني فاطمة، **إيقاع المعاني النحوية للحضرة في ظل الدلالة الصُّوفيّة**، <http://sidicheikh.yoo7.com/t3031-topic> شوهد في فبراير، ١٤، ٢٠١٠م.

[٣٩] نور الدين الدرقاوي الصُّوفيّ، **الحضرة.. مفهومها وتجلياتها في السماع الصُّوفيّ**، <http://www.momtaza.ma/index.php> شوهد في مايو، ١٢، ٢٠١١م.

[٤٠] انظر: المرجع السابق.

[٤١] انظر: محمود الرضواني، **المعجم الصُّوفيّ**، ص١١٥٥.

ثانيًا: قراءة نحويَّة وتركيبيَّة في العنوان

تمظهر العنوان مصدرًا وحيدًا بصيغة الإفراد والتنكير، عبارة عن مكوّن حدثي شعوري، ويُعرَب إمَّا خبرًا لمسند إليه محذوف تقديره "هذه"، أو مسندًا إليه والنَّص هو المسند. وهو كذلك بحاجة إلى تأويل مضاف إليه لتبلور الدّلالة. فتضافر العناصر هنا من وحدة الصّيغة والمصدريَّة والتَّنكير والتَّفرد بالحضور يضع القارئ في عمق التَّساؤلات منذ العتبة الأولى.

ثالثًا: قراءة دلاليَّة في العنوان (حضرة) وعلاقته بالنَّص

يُدخلنا ذا العنوان في مناخ الحضرة الصُّوفيّة، في لطائفَ ورقائق، في تناصٍّ ديني كسابقه وإن كان أكثر تحديدًا منه. فمصطلح "حضرة" يُهيِّئ متلقيه إلى الدخول في فضاء مخصوص وتناهٍ غير ملموس.

فالعنوان عادة يبخلُ على القارئ بالمعلومات اللازمة لتحديد دلالته[٤٢]، وهذا من سمات العنوان الناجح فهو يُخبر ويبقى محدود الإخبار في ذات الوقت[٤٣].

والكثافة التعبيرية بتكرار ذا العنوان في المتن: بلفظه ست مرات بهيئات مختلفة: حَضْرة (ثلاث مرات)، حضورك، تحضرني، حاضرٌ، وبمرادفاته السِّياقية: في ملكوتك، تجلَّ (مرتين)، ضُمَّني (أربع مرات والضم يكون في الحضور)، احتضن، وبنقيضه: غربة العائدين، افتقدتك (مرتين)، أوحشتني (ثلاث مرات)، غربة الروح، أتغرَّب فيك، غائب، ذي الكثافة كُرِّست دلالة على عُمق الشوق وبُغض الغياب.

وبحضور الأفق الدِّلالي للحضرة، ومن ثَمَّ قراءة **الإهداء** المصدّر متن النَّص قبل ولوج عالمه: "**إلى وطني: افتقدتُك... نتعدّد، ويبقى حُبّك فينا مفردا**"[٤٤] ينكسر أفق تلقي القارئ باصطدامه بعالم آخر غير عالم المتصوفة، عالم الوطن الغائب في حضوره، وبمنظار صوفي جرى المزج بين العالمين بدءًا بالشوق وانتهاء به كما هو حال المتصوفة في رحلة اغترابهم. وعليه فإنَّ العنوان يصبح بعد تقدير المضاف إليه "حضرة الوطن".

---

[٤٢] انظر: خالد حسين حسين، **سيمياء العنوان**، ص٣٥٥.

[٤٣] انظر: المرجع السابق؛ رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث**، ص١١٣.

[٤٤] **الدِّيوان**، ص٢٥.

فالحنين إلى الحضرة العليا –في النَّص– عند المتصوّفة يوازيه –بحضور مصطلحاتهم– الحنين إلى حضرة الوطن في امتزاج روحي بعيد الدلالة، نبيل المقصد، رقيق المسلك بين أروقة النَّص وألوانه، طَرِبًا تارةً، ومُنتشيًا أخرى، لاجئًا لكثافة معجميَّة مكتنزة الأسرار، جعلت النَّص في ديناميكية مستمرة بكثرة الأفعال، واستعارة الشخوص والتراكيب فيها، منها:

– الشَّوق: وهو "قواصف قهر المحبّة بشدّة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، والعاشق بمعشوقه"[٤٥].

– سرُّ الحمام: السّرّ في الاصطلاح الصُّوفيّ هو "حصّة كل موجود من الحق بالتوجّه الإيجادي المنبه عليه بقوله تعالى: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ﴾ الآية، فقولهم: لا يحبّ الحق إلَّا الحق، ولا يطلب الحقّ إلَّا الحق، ولا يعلم الحق إلَّا الحقّ، إنَّما أشاروا بذلك إلى السّر المصاحب من الحق للخلق، على الوجه الذي عرفت، فإنَّه هو الطالب للحقّ والمحبّ له، والعالم به"[٤٦]. و"سرُّ العلم هو حقيقة العلماء بالله لا بغيره من الأسماء"[٤٧].

أمّا الحمام أو ما يسمونه بالورق والورقاء فهي "النَّفس الكليَّة، وهو اللوح المحفوظ"[٤٨]. وقد استُخدم الحمام (الورقاء) رمزًا إلى الروح الحانَّة إلى مصدرها النقي، متنازعة بين العلوّ والهبوط، تشدو تارّة وتبكي أخرى، فكما أنَّ الطيور تُحلّق فرحًا وغناءً كذلك الرُّوح تحلّق فرحًا وغناء بحالة الاتحاد والفناء الذي يُحقِّق لها القُرب من المصدر النقي الذي يُمثِّل لها الوطن الأصلي، فتبكي إذا بعدت عنه، وتتطلَّع أن تعود إليه مرة أخرى[٤٩].

فالشَّاعرة ألبست النَّص رداء الصُّوفيّ متَّخذة من مصطلحاته قناعًا تتذرَّع به لتمرير رسالتها إلى وطنها الغالي الذي أصبح وأضحى وأمسى غريبًا عنها، تشكو من غربته وهي في أعماقه "كفِّي بكفِّك"، يُحرقها نار الحنين وهي في حضرته:

---

[٤٥] القاشاني، **لطائف الإعلام**، ص٢٦٣.

[٤٦] المرجع السابق، ص٢٤٥؛ محمود الرضواني، **المعجم الصُّوفيّ**، ص١١٨١.

[٤٧] الكاشاني، **رشح الزلال**، ص٩٤.

[٤٨] الكاشاني، **رشح الزلال**، ص١٢٦؛ القاشاني، **لطائف الإعلام**، ص٤٦٦.

[٤٩] انظر: شعبان أحمد بدير، **الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصُّوفيّ ٢**، <http://maaber.50megs.com/issue_march10/spotlights2.htm> شوهد في فبراير، ٨، ٢٠١٣م.

غربةُ الروحِ بين رمالكَ تحضرني
أتغَرَّبُ فيك وكفي بكفِّكَ،
والعينُ في العين
لا غائبٌ غيرُ شوقكَ،
لا حاضرٌ في دمي غيرُه [٥٠]

فأَنْسَنَة الوطن بخلق كفّ له وعين عن طريق الاستعارة المكنية دلالة على حضورها الجسدي دون الروحي. وربَّما ألمحتْ بذلك إلى ما هو أكثر رحابةً وأوسع مدى من وطنها، ألا وهو الوطن العربيّ. فيكون وطنها معادلًا موضوعيًّا للوطن العربي، اغتربت عنه وهي في أحضانه، واغترابها فيه رُبَّما كان امتدادًا لكلّ الانكسارات العربية الممتدة منذ القدم. وقد يكون معادلًا موضوعيًّا للمجتمع الذي تحيا فيه، اغتربت عنه بل هو الذي تغرَّب عنها، عادت إليه فما وجدته نقيًّا تقيًّا كما كان، لقد خلع على ذاته صفاتٍ وطبائعَ تتنافى مع قيمه وأعرافه المعهودة فيه قديمًا، وتَسيَّج برؤى غريبة عنه. وذا يُفسِّر لنا حنين أشجان دومًا إلى بذرتها الأولى، وذهابها المتكرر إلى مسقط رأسها (حارة المظلوم وجدة القديمة) كلما اصطخبت الحياة وضاقت، وحنينها دومًا لأوّل منزل بكلّ ما فيه من أخلاقيَّات وقيم وأرواح أصيلة.

ج- ملكوت الله كشف:

أوَّلًا: قراءة أوّلية معجميَّة في العنوان

-الملكوت: عالم الغيب المختص بالأرواح والنفوس والعجائب، وهو العز والسلطان، وملكوت الله: سلطانه وعظمته، والملكوت ملك الله خاصة[٥١]، قال تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَنظُرُواْ فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ﴾ [الأعراف:١٨٥].

---

٥٠ **الدِّيوان**، ص٢٨-ص٢٩.

٥١ انظر: إبراهيم مصطفى والزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، ط٢، مادة ملك، ص٨٨٦؛ أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مادة م ل ك، ص٢١٢٣؛ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة ملك، ج١٣، ص١٨٢؛ القاشاني، **لطائف الإعلام**، ص٤٣٣؛ الكاشاني: **رشح الزلال**، ص١٤٨.

-كَشْف: "كشَف الشيء وعنه كشف كشْفًا: رفع عنه ما يُواريه ويُغطيه. ويُقال: كشف الأمر وعنه: أظهره. وكشف الله غمّه: أزاله"[٥٢]. والكشف عند الصُّوفيّين: هو "انكشاف الحقائق الإلهيَّة للصوفي بنور يقذفه الله في الصدر بعد رياضات روحية كثيرة وبعد قهر الجسد بطرق شتى"[٥٣]. وهو "الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني العليَّة والأمور الخفيَّة وجودًا وشهودًا"[٥٤].

وأهل الكشف: "مَن توصَّل من الصُّوفيّين إلى مشاهدة حقيقة العالم الروحاني من غير نظر عقلي بل بنور يقذفه الله في قلوبهم"[٥٥]. و"الكشف الإلهي: انكشاف الحقائق الإلهيَّة للصوفي"[٥٦].

ونخلص إلى دلالة الملكوت على عالم الغيب، والكشف على الاطّلاع على ما وراء الحجاب.

ثانيًا: قراءة نحويَّة وتركيبيَّة في (ملكوت الله كشف)

العنوان جملة اسمية، المسند إليه فيها معرَّفًا بالإضافة، والمسند مصدر نكرة يومض باستمراريَّة وتتابع الاكتشافات واستجلاء ما في الكون من نعم الله وبديع صنعه، كما ينطوي تحته العديد من الدّلالات غير محدودة الأفق. وكلاهما (المسند والمسند إليه) مرفوع لفظًا وسمةً وقيمةً، لا يضاهيهما في علوّ شأنهما أيّ علوّ آخر.

ثالثًا: قراءة دلاليَّة في العنوان وعلاقته بالنَّص

العنوان ينصبُّ مباشرة في فكر القارئ تراتيل صوفيَّة فضاءً روحيًّا، مترامي الأطراف، لا منتهى لمداه فهو ملكوت الله، عالم الأرواح، عالم الغيب، عالم مليء بالأسرار عند الصُّوفيّة.

فمفردات العنوان تشدّ القارئ لأعلى، تسحب فكره للأفق، للتأمّل واللّذة، للإبحار في الملكوت، وما إنْ تنتقل عيناه إلى التصدير (**الإهداء**) المتموقع أسفل العنوان حتى يُجذب

---

[٥٢] جبران مسعود، **الرائد**، مج٢، مادة كشف، ص١٢٤٢؛ أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٣، مادة كشف، ص١٩٣٦.

[٥٣] جبران مسعود، **الرائد**، مج٢، ص١٢٤٣؛ الكاشاني، **رشح الزلال**، ص١٠٣.

[٥٤] أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٣، ص١٩٣٨.

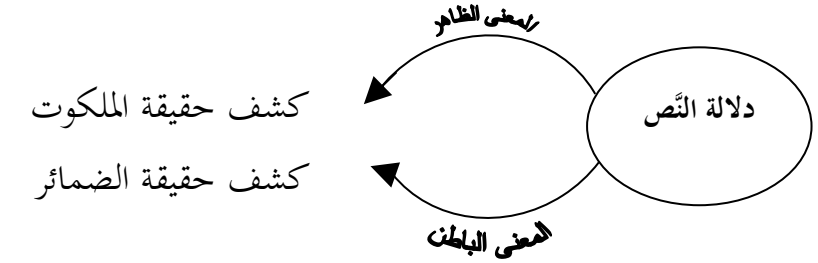
[٥٥] أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٣، ص١٩٣٨.

[٥٦] المرجع السابق.

للأسفل، للنقيض، لعالم تُسيَّج فيه الأرواح قبل الأجساد " **إلى عُري كلّ الفضائيات في الذكرى الجنائزية لغزة ٢٠٠٩**"[٥٧].

ويُفتتح النَّص بالأرض للتأكيد على الضدّيّة بين الأعلى (في العنوان) والأسفل (في الافتتاحية والواقع). فمخاتلة المتلقي باستدعاء مفردات صوفيَّة في العنوان خيَّبت الأفق الدّلالي المتوقع لديه لما سوف يكون في النَّص، وصارت تلك المفردات سِتَارًا لأوضاع سياسيَّة وضمائر إنسانيَّة ما استطاعت الشَّاعرة أنْ تُخفيها تحت مرادفاتٍ لحرقة روحها، فكان ظهور السَّاسة بشكل ملفوظ وسفور مقهور، بتكرار ألفاظ: الأرض (ثماني مرات) والكوكب مرة واحدة- يبكي (سبع مرات)- الأحزان (ست مرات: حزن، الحزن، حزينا)- ملكوت الله (ثلاث مرات)- الضيق (خمس مرات: ضاقت، ضقتُ، ضاق)- الأعداء- العملاء- الأحزاب- الفرقاء- الشر- عُري السّياسيين- حاجة الساسة- الأقمار- الفضائيَّات، فيشعر المتلقي أنَّ فضاء النَّص يضجُّ بالصراخ ويزدحم بالدموع والآهات والأوجاع، وبحثث حقيقيَّة وأخرى عارية من الضمير المحور الدَّائر حوله النَّص الذي حدا بالشَّاعرة الفرار من عين الواقع والحقيقة إلى دنيا المتصوّفة.

فالعنوان هنا طاقة شعرية مختزنة لمدلول النَّص، حمل في أحد جناحيه معنًى ظاهرًا حقيقيًّا للملكوت ومعنى مُؤبَّرًا مُرمى إليه (انتقادًا لموت الضمائر وكشف حقيقتها)، وكلاهما كشف.



إضاءة: العناوين الصُّوفيّة

المنظومة الأشجانيَّة الثلاثية الصُّوفيّة يبدو فيها خَلْع بُردة التصوّف عليها بمصطلحاتها شكلا دون العمق، فليس فيها من روح الصُّوفيّة سوى استعارة معجمهم دون ترابط أو تشابه في المضامين.

---

[٥٧] **الدِّيوان**، ص٣١.

فالبحث عن الاختلاف والرغبة في التجديد والإضافة إلى مسيرة الشعر العربي بإيجاد مستوى لغوي مغاير جعلت الشعراء يتكئون على مصطلحات الصُّوفيّة[٥٨]، فالتَّصوّف في الشّعر الحديث "تصوّف لغويّ دلاليّ معجميّ/ شعريّ يفيد من التُّراث بشكل جديد، أكثر من كونه تصوّفا فكريًّا دينيّا"[٥٩]. ويتم فيه استغلال أبعاد اللغة ووظائفها المتعددة الصوتيَّة والدلاليَّة والبصريَّة والتواصليَّة، وبكلّ ذلك تتحوّل اللغة من ظاهرة متجذّرة في الزَّمان وفاعليَّة زمانيَّة، إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانيَّة[٦٠]. فظاهرة التَّصوُّف إذن هي من قبيل الأسلبة فقط؛ أي اصطناع الأسلوب الصُّوفيّ دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية، إذ يتمّ فيها تبنِّي اللغة وطرح الأيديولوجيا الشارحة، ممَّا يجعل هذا التشفير الثاني[٦١] أمرًا عسيرًا لا يعتمد على قواعد مُسبقة وإنَّما يتكوَّن خلال ممارسة القراءة ذاتها، ويتوقف نجاحه على إمكانات المتلقي وخبرته ومهارته في إعادة التشفير[٦٢].

فمِتان النُّصوص في ذي الثلاثيَّة السَّافرة لمساتير عناوينها يجمعها خيط السّياسة وسلطته. فبؤرة المنظومة سلطة السياسة (الإنكار ورجاء الإصلاح)، وموتيفها مصطلحات عالم التصوف دون جوهره، ما يمكن توضيحه بالترسيمة الآتية:

---

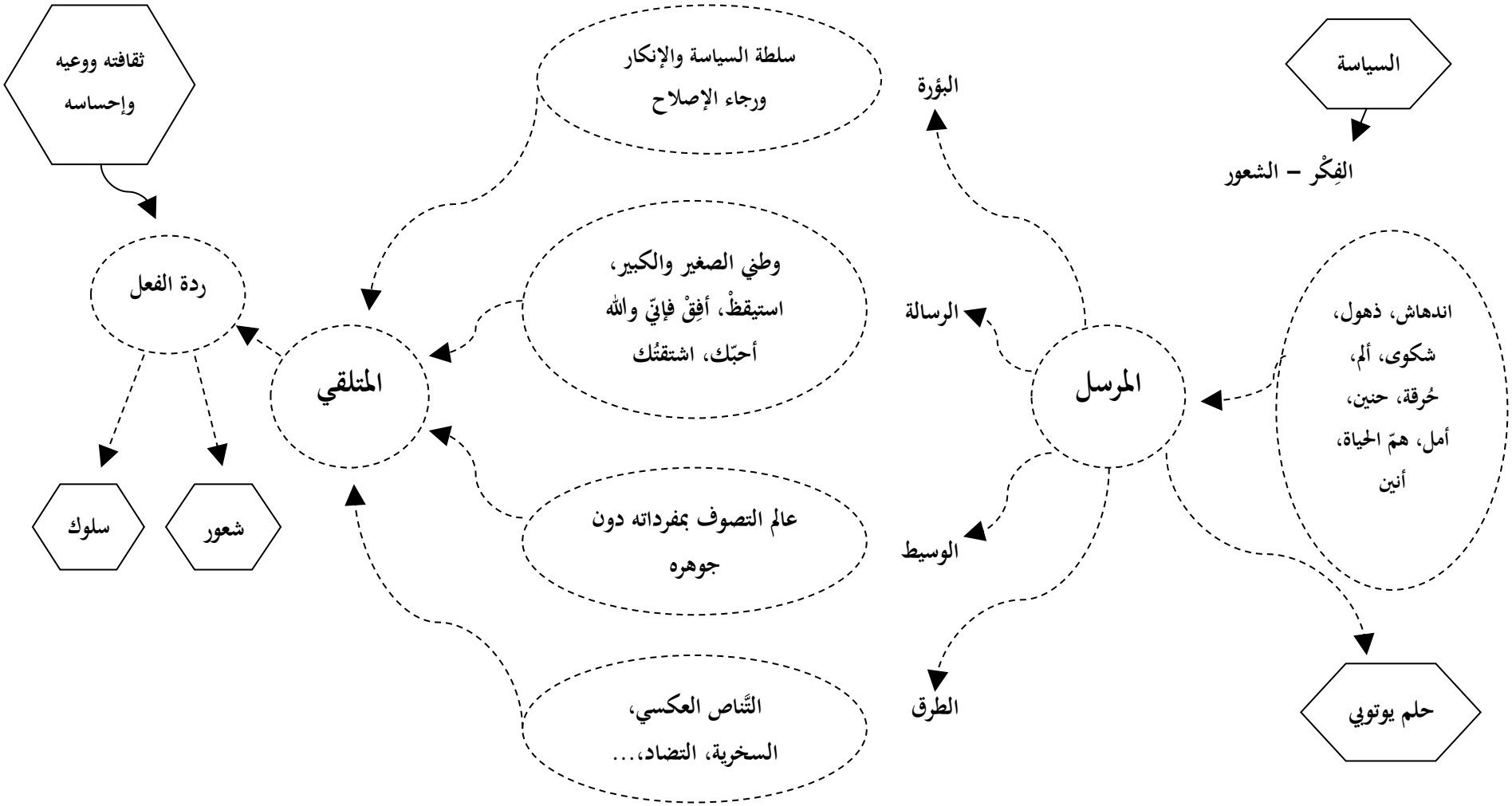
[٥٨] انظر: أماني داوود، **النزعة الصُّوفيّة في شعر محمد أبو دومة– دراسة أسلوبية**؛ محمد بن عمارة، **الصُّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر**، ص٥٧.

[٥٩] أماني داوود، **النزعة الصُّوفيّة في شعر محمد أبو دومة– دراسة أسلوبية**.

[٦٠] انظر: كمال أبو ديب، "اللغة مكونة من الوعي الحداثي (لغة النَّص ورؤياه)"، **مجلة نزوى**، ع١، (١ نوفمبر ١٩٩٤م)، <http://www.nizwa.com> شوهد في إبريل، ٢٦، ٢٠١٣م.

[٦١] يقصد بالتشفير الثاني تشفير الصُّوفيّين للّغة بنزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية وإدخالها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بعالمهم. انظر: صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص١٩٢.

[٦٢] انظر: المرجع السابق.



ترسيم المنظومة الثُّلاثيَّة الصُّوفيّة الأشجانيَّة

ثانيًا– المنظومة الثنائيَّة للطَّير عند أشجان

اشتملت تي المنظومة على عنوانين لقصيدتين من ديوانَيْها:

- "الهدهد" في ديوان "مطر بنكهة الليمون" المؤَلَّف ما بين ١٩٩٩: ٢٠٠٤ م[١].
- "زُرقة ريش الطَّواويس" في ديوان "ريق الغيمات"، جدة مايو ٢٠٠٩ م[٢].

أ. الهدهد:

أوّلًا: قراءة أوّليَّة معجمية في العنوان

الهُدهُد: جنسُ طير من الجواثم الرقيقات المناقير، له قُنزُعة على رأسه. والهُدهُدُ كُلّ ما يُقرقر من الطير، وهَدْهَدَ الشيء: حرَّكه[٣]. والهدهد: "طائر ذو خطوط وألوان كثيرة"[٤]، من فصيلة الهُدهُديَّات، من رُتبة الشَّقِرَّاقِيَّات، جميل الشكل، ذو خطوط وألوان مزركشة، يتميَّز بقُنزُعة، وهي بُندقية اللون مُحمَّرة، له منقار طويل مُقوّس، ومنخران مستديران، وجناحان عريضان شِبْه مستديرين[٥].

ثانيًا: قراءة نحويَّة تركيبيَّة في العنوان

العنوان مُكوّن فاعل، عَنَا مفردًا مُعرَّفًا بـ (ال) الموحية بكونها (أل) الجنسيَّة الدَّالة على هدهد من جنس الهداهد، ومِن ثَمَّ فإنَّ التعريف هنا لفظيٌّ فقط دون المعنى[٦]. فـ (الهدهد) نكرة

---

[١] انظر: **الدّيوان**، ص١٦١.

[٢] انظر: المرجع السابق، ص١١٧.

[٣] انظر: أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ج٣، ص٢٣٣٦؛ إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، ص٩٧٨.

[٤] جبران مسعود، **الرائد**، ج٢، ص١٥٥٧. وللاستزادة: محمد فريد وجدي، **دائرة معارف القرن العشرون** –الرابع عشر– العشرين، مج١٠، (بيروت: دار الفكر، د.ط، د.ت)، ص٤٧٠.

[٥] عبد الغني أبو العزم، **معجم الغني**، مرجع إلكتروني سابق.

[٦] أمَّا (أل) العهديَّة فالتَّعريف فيها حقيقيّ لفظًا ومعنى، والجملة الواقعة بعد الاسم المعرَّف بها يُعرب حالاً دائمًا؛ فصاحبه معرفة. انظر: فاضل صالح السَّامرائي، **معاني النحو**، مج١، (عمّان: دار الفكر، ط٣، ٢٠٠٨م)، ص١٠٩؛ سعيد الأفغاني، **الموجز في قواعد اللغة العربية**، (بيروت: دار الفكر، ٢٠٠٣م)، ص١٢١–ص١٢٢.

في الدلالة ليشمل كل خصائص وطبائع جنسه تجوّزًا، مبالغة إمَّا في مدح أو ذمّ[٧]، لا يتبدَّى إلَّا بعد استكناه خبايا النَّص.

ويمكن اعتبار (الهدهد) خبرًا لمبتدأ محذوف تقديره: هذا، أو مبتدأ ومتنُ النَّص هو الخبر الحاكي عمَّا يخفيه العنوان، والأخير لديّ أقوى دلالة، وعلى ذا فالنَّص كله أُسند بِفحاويه إلى الهدهد، والجملة الاسمية هنا تتغيَّا الحقائق الثابتة بالمتن وتؤكد استقرار فضائها.

ثالثًا: قراءة دلاليَّة في العنوان وعلاقته بالنَّص

ربَّما كان أوَّل ما يُطالع ذاكرة المتلقي في العنوان التَّعالق النَّصي الدِّيني المتمظهر في مفردة (الهدهد)، واستحضار ذاكرة القصص الديني مع سيدنا سليمان –عليه السَّلام– إذ تروي الآيات تفاصيل ذلك، يقول جلَّ في علاه: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لاَ أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ ﴿٢٠﴾ لأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ ﴿٢١﴾ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ﴿٢٢﴾ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿٢٣﴾ وَجَدتُّهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِن دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لاَ يَهْتَدُونَ ﴿٢٤﴾ أَلاَّ يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ ﴿٢٥﴾ اللَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ ﴿٢٦﴾ قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿٢٧﴾ اذْهَب بِّكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ ﴿٢٨﴾ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ ﴿٢٩﴾ إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴿٣٠﴾ أَلاَّ تَعْلُوا عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ ﴿٣١﴾﴾ [النمل:٢٠:٣١]

ويُروى في تفسير تي الآيات أنَّ الهدهد كان مهندسًا يدلّ سليمان –عليه السَّلام– على موضع الماء؛ لما للهدهد من خاصية رؤية الماء في باطن الأرض مثلما يراه الإنسان في باطن

[٧] انظر: السَّامرائي، **معاني النحو**، ص١٠٩.

الزجاجة؛ لذا تفقَّده حين فقده، يُقال في المثل "أبصر من هدهد"[٨]. ومختصر الخبر أنَّ سيدنا سليمان عندما أتمَّ بناء بيت المقدس، خرج إلى أرض الحرم وأقام بمكة زمنًا ثم خرج منها سائرًا إلى اليمن فوافى صنعاء فرأى أرضًا حسناء تزهو خضرتها فنزل ليصلي ويستريح فيها، فنظر الهدهد إلى طول الدنيا وعرضها فرأى بستانًا لبلقيس ثم إذا هو بهدهد من هداهد اليمن سأله من أين هو وأين يريد، ثم رغَّبه في السَّير معه لرؤية مُلْك بلقيس، وأثناء غياب الهدهد نزل سيدنا سليمان –عليه السَّلام– على غير ماء، فسأل عن الهدهد، فلمَّا لم يجده توعَّده بالعذاب الشديد إلى أن أتاه (الهدهد) بخبر مُلك بلقيس[٩].

وأوَّل حركة للهدهد في النَّص عَبرَت بـ (أل) من سياق التنكير المتعدّد الأفق والتأويل (الجنسيَّة) إلى سياق التعريف والعهد ((أل) العهديَّة) عبر ثقافة المتلقي الحاضرة في ذهنه (التَّناص الديني)، فتخصَّص المدلول من مُعرَّف لفظًا دون المعنى إلى معرَّف لفظًا ومعنى، فمن هدهد نكرة غير محدد إلى معهود في الذِّهن (هدهد سيدنا سليمان عليه السَّلام) وكالة الأنباء ومركز الإعلام في ذلك العصر. وبذا الاعتبار ((أل) العهدية) يُعدُّ النَّص حالًا من الهدهد في الإعراب. والحال يعطينا حركة وتعدّدًا لأحوال الهدهد في فضاء النَّص أوَّلًا بتكرار ذكره حقيقة ست مرات في النَّص، ومجازًا بذكر أسماء واصفة له: الواشي (ثلاث مرات)، والكاذب، ومضمرًا، كالهاء في: إلَّاه وأذاه، وثانيًا بتشظّي الأفعال في مساحات تراكيب النَّص، مثل: يترصَّد، يُخبر، يشي (مرتين)، يُهادن، رش الملح على الجرح، لم يصدق، لا يصدق، لا يعشق، غاب.

---

[٨] انظر: الجاحظ، **الحيوان**، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م)، مج٢، ص٢٥٠، مج٤، ص٨؛ كمال الدين محمد بن موسى الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، وضع حواشيه وقدّم له: أحمد حسن بسبح، ج٢، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٣م)، ص٥١٤–ص٥١٨.

[٩] انظر: أبوالقاسم جار الله محمود الزمخشري، **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، تحقيق: محمد الصادق قمحاوي، ج٣، (مصر: مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الطبعة الأخيرة، ١٩٧٢م)، ص١٤٢: ١٤٦؛ محمد بن يوسف أبوحيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبدالموجود، علي محمد معوض، شارك في تحقيقه: زكريا عبدالمجيد النوتي وأحمد النجولي الجمل، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١م)، ص٦١: ٦٨؛ أبوالفضل شهاب الدين السيد محمود الألوسي، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**، تحقيق: سيد عمران، مج١٠، (القاهرة: دار الحديث، ٢٠٠٥م)، ص٢٣٢: ٢٤٨.

فاللافت للنظر أنَّ صفات الهدهد في القرآن الكريم إيجابية نبيلة أسهمت في إسلام مملكة سبأ بأكملها وعلى رأسها ملكتها بلقيس؛ فهو أبو الأخبار الصادقة البيِّنة اليقينيَّة، غيور على الحق ودين الله، وفي الأمثال: "أسجد من هدهد"[١٠]، ويُكنّى بأبي الأخبار وأبي ثمامة وأبي الربيع وأبي روح وأبي سجاد وأبي عباد، فضلا عن كونه دليلًا على الماء، وما عُرف عنه من ذكائه ومراوغته، وحفظه للود ووفائه[١١]، وقوة إبصاره وسرعة طيرانه وتحمله الظروف الصعبة، كما أنَّ له أطرقةً عديدة للدفاع عن النفس، وخبرة في معرفة الاتجاهات، ما جعلت نبي الله سليمان –عليه السَّلام– يختاره رسولاً لملكة سبأ[١٢]. ولكن حركيَّة النَّص وتعدّد أحوال الهدهد فيه غيَّرت صفاته النبيلة مع الاحتفاظ بالوظيفة الإخبارية الدافعة للشاعرة بتوظيفه دونًا عن غيره. فمِن رسولٍ ناقلٍ للأخبار صادق غيور على الحق، حافظ لودّ صاحبه إلى واشٍ كاذب يسعى للإيذاء والفتن، لا صاحب له سوى مصلحته، سادٍ يعشق ويلتذّ بالتعذيب:

لم يعشق هذا الهدهد يا وهَّاب
سوى رشّ الملح على الجرح [١٣]

فَمِن أين جُمعت له تلك الصفات؟ ومتى كانت له؟ وكيف وُظِّفت هنا بتكثيفٍ عالٍ في الأفعال المفعِّلة لدراميَّة الأحداث المغايرة المشابهة في ذات الوقت للشخصيات وخصائصها وطبائعها؛ فالهدهد ناقل للأخبار وإن كان كاذبًا، وهو يترصد النِّساء لِيَشي وما بعثه أحد إليهن، يعشق التعذيب رغم أنَّه لم يُعذَّب في النَّص القرآني، تُغريه الفتنة غيور عليها لا على الحق.

---

[١٠] أبوالفضل الميداني أحمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، **معجم مجمع الأمثال**، صنعة: قصي الحسين، (طرابلس– لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠م)، ص٣١٤.

[١١] انظر: الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ص٥١٤–ص٥١٧.

[١٢] انظر: عرفان يلماز، "الهدهد.. الطائر الذكي"، **مجلة حراء**، ع٣٦، (تركيا: جامعة ٩ أيلول)، <http://www.hiramagazine.com> شوهد في ديسمبر، ٢٨، ٢٠١٣م؛ عفاف عبد الوهاب صديق، "هدهد سليمان.. هيكل سليمان وفضائيات اليوم!"، **جريدة مصر الحرة**،

<https://misralhura.wordpress.com/2009/01/21/afaf-6> شوهد في ديسمبر، ٢٨، ٢٠١٣م؛ محمد المحمدي الماضي، "هدهد سليمان عليه السَّلام ودروس عظيمة في الإدارة (١)"، موقع الدكتور محمد المحمدي، <http://www.almohamady.com> شوهد في ديسمبر، ٢٨، ٢٠١٣م.

[١٣] **الدّيوان**، ص١٨٢.

والنِّساء إشارة إلى شخصية المرأة في القصة، يُحببن زخارف الحياة وملذات الدنيا، ومنهنّ الماكرات غير البريئات، رغم براءة مَن في القصة القرآنية.

فالتراوح بين المغايرة والمماثلة في ذات الصفات جعلت (أل) متذبذبة، مترددة بين الجنسية والعهدية، الأمر الذي أوقف القارئ حائرًا بين بُنيات النَّص، هل الهدهد هنا هو ذاته المعهود في الذِّهن أم أنَّه آخر جاء على نقيض ما عُرف عنه، وإن كانت السِّيمات اللامحة مشتركة؛ ليعمِّق التناسب العكسي هنا في استدعاء شخصية الهدهد التراثيّة الدّينية عرامة المفارقة في تبدُّل الصفات واختلافها تضادًّا واستحضار صفات الهدهد الإيجابيَّة رغم خلوّها من السِّياق.

واستخدام ملامح الشخصية التراثية في السياق إمَّا أن يكون استخدامًا طرديًّا بالتعبير بها عن تجربة معاصرة تتوافق معانيها طردًا مع دلالة الشخصية التراثية، وهذا هو الأسلوب الشائع، أو استخدامًا عكسيًّا بتوظيف الشخصية التراثية في النَّص بمدلولات مغايرة لملامحها المعهودة فيها؛ بهدف تعميق المفارقة بين المدلول التراثي للشخصية وما يريد الشاعر توصيله من بُعد دلالي معاصر[١٤].

وقد ارتأيتُ أن أُضيف إلى ذا الاستخدام مصطلحًا رياضيًّا (التناسب)، ليُصبح التَّناسب الطَّردي والتَّناسب العكسي، ويُرمز لهما بـ: $\propto$ للتناسب الطردي، مثل: أ $\propto$ ب.

و $\frac{١}{\propto}$ للتناسب العكسي، مثل: أ $\frac{١}{\propto}$ ب.

والتَّناسب في النَّص عكسيًّا يُمثل بـ:

كلما زادت صفات وملامح الشخصية التراثية مغايرة $\propto$ $\frac{١}{\text{نقص توقع القارئ في احتمالية كون الهدهد هو المعهود في الذهن}}$

كما أنَّ التَّناسب الطَّردي يتمثَّل بـ:

كلما زادت مغايرة ملامح الشخصية التراثية $\propto$ مفاجأة القارئ واختراق أفق تلقيه للشخصية

ويمكن دمج المعادلتين معًا:

مغايرة صفات وملامح الشَّخصيَّة التُّراثيَّة $\propto$ $\frac{١}{\text{توقع القارئ في احتمالية كون الشخصية التراثية هي المعروفة}}$ $\propto$ **مفاجأة القارئ واختراق أفق تلقيه للشخصيَّة**

[١٤] انظر: علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، (طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٧٨م)، ص٢٥٥.

والمتغيَّا هنا مباغتة المتلقي بالانحراف الأسلوبي المتمثل في استخدام تقنية التَّناسب العكسي باستدعاء شخصية معهودة ذهنيًّا.

ولا شكَّ أنَّ النَّص يتحدث عن مكر النِّساء، وحُتم بأسئلتهنَّ السَّاخرة المضادَّة للدلالة الظاهرة.

واستخدام تقنية التَّناسب العكسي أَوْمَأ بتقنية التَّرميز في العنوان وربَّما فَكَّ شيئًا من شيفرته الهدهديَّة "فأيّ كتابة هي مشحونة بمقصديَّة خاصَّة قد يصل القارئ إلى مظانها، ويقف على مراميها بالتَّحليل والتَّفسير والتأويل والنبش...، وقد يظل في مسعاه، وتسوقه ظلال انفعالية توقفه على تأويلات للمكتوب ربّما لم تخطر على بال المؤلف نفسه"[١٥].

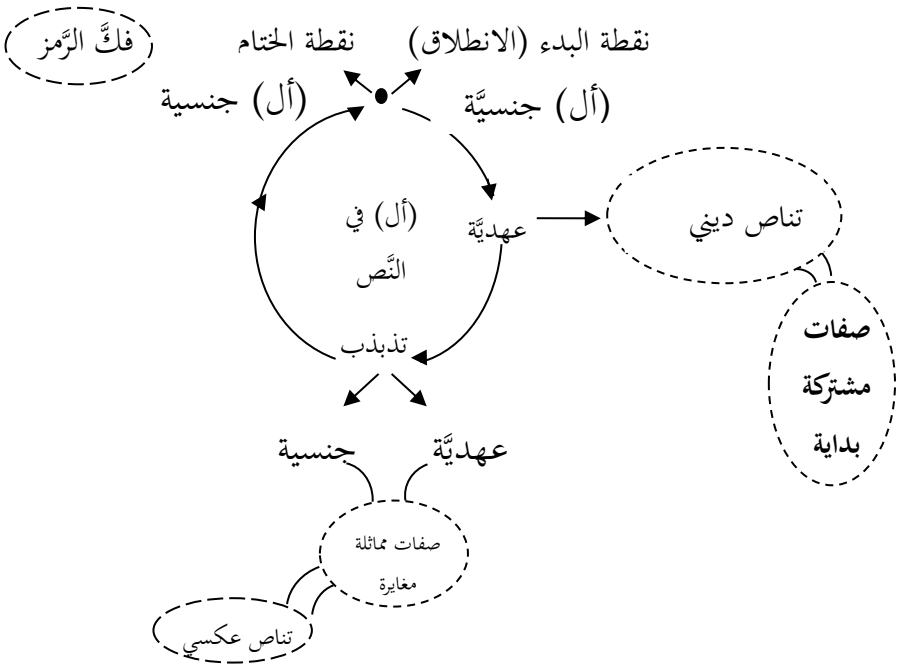
فالهدهد رامزٌ –ربَّما– إلى كلِّ ذي شرّ وفساد، إلى عقول البلاء وجُهَّال الفكر الرَّاقي والأخلاق، إلى كلِّ واشٍ كذَّاب جاسوس وعميل، إلى أعداء الإنسانيَّة وأصدقاء الدَّمار والاستعمار. فهم يسعون للخراب والتشتت الفكري والمادي لأطماعٍ مؤمنين بها أو ربَّما إرضاءً لساديّتهم وغرورهم. فالهدهد رغم صفاته الإيجابيّة إلاَّ أنَّ رُؤيته في المنام تدلّ على الرسول أو الجاسوس أو الرجل العالم الكثير الجدال[١٦]، فلا يخلو من كونه جاسوسًا ما يعيد (أل) في النَّص إلى سابق عهدها (الجنسيَّة)؛ لا لتشمل كل أفراد جنس الهدهد، أو تشمل كل خصائصه[١٧]، وإنَّما لتعمّ كلّ مَن اتصف بالوشاية والخيانة والجاسوسية والكذب وبعموم صفات الخسة والدناءة مبالغةً في ذمهم.

---

[١٥] حفيظة بوصبع، **حلقة الشعرية المغاربة، ورشة الرواية(٨)، حلقة بحث خاصة بالروائي المغربي محمد عزالدين التازي، "سيميائيَّة العتبات النَّصية، مقاربة عنوان رواية حكاية غراب"**، طلبة الماجستير دفعة ٢٠٠٩-٢٠١٠م، الإشراف العام: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر المركزية، ص٣٢.

[١٦] انظر: عبد الغني بن إسماعيل النابلسي، **تعطير الأنام في تعبير المنام**، (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت)، ص٤٥١؛ الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ص٥١٩.

[١٧] (أل) الجنسية تفيد استغراق جميع أفراد الجنس وتخلفها (كلّ) أو استغراق جميع خصائص الجنس تجوّزا مبالغة في المدح أو الذم. انظر: السامرائي، **معاني النحو**، ص١٠٩.



* ترسيمة تُبيِّن رحى الدلالة تدور بـ (أل) من: الجنسية ← العهدية ← الجنسية مرة أخرى مرورًا بتقنيات النَّص المختلفة.

والنِّساء في النَّص هُنَّ رمزٌ لبلاد الله –جلَّ في علاه– في أرضه، والمرأة كُنّي بها كثيرًا عن الأرض، والجاسوس يترصد بخيرات الله في الأرض، ويسعى لشرٍّ يُريد بها:

ونساء الأرض بريئاتٌ يا ربَّ الأرباب
من هذا الريش المتناثر فوق الأعتاب
هُنَّ بريئاتٌ،
من دمِ هذا الرأس المتأرجح
ما بين الذّيل،
وبين الصدر [١٨]

ومن الجليّ أنَّهنّ لسْن بريئات، حصلْن على ريش الهدهد بعد ذبحه لتحقيق أطماعهنّ، وقضاء حاجتهنّ، كالفوز على الخصم، أو العمل على إبعاده نهائيًّا، أو على العكس من ذلك الظفر بالمحبوب، وقد قيل عن ريش الهدهد أنّه "إذا حمل ريشه إنسان وخاصم غلب خصمه،

[١٨] **الدّيوان**، ص١٨٣.

وقُضيت حاجته وظفر بما يُريد"[١٩]، "وإن أخذت ثلاث ريشات من الجناح الأيسر من الهدهد، وكنس بها باب دار ثلاثة أيام قبل طلوع الشمس، ويقول الكانس: كما انقطع هذا التراب من هذا المكان، كذلك ينقطع فلان بن فلانة من هذا المكان، فإنَّه يخرج منه ولا يعود إليه أبدًا"[٢٠]. "وإن أحرقت جناحه الأيسر، ونثرت رماده على طريق من تُريد فإنَّه إذا وطئه أحبّك حبّا شديدًا"[٢١]، وهكذا -والأمرُ في هذا يطول- فيما ترغب فيه النِّساء من طقوس سحرية تغمز بها إلى مراميها، وكذلك البلاد تستعين بالجواسيس وبكل السُّبل لإرضاء أهدافها.

ب- زُرقةُ ريش الطَّواويس:

أوَّلًا: قراءة أوَّليَّة معجميّة في العنوان

الطَّاووس: طائر حسن الشكل كثير الألوان، يُكنّى بأبي الحسن وأبي الوشى طويل العنق، صغير الرأس حاد الصوت، يبدو كأنَّه يعجب بنفسه وبريشه، عريض الذنب ينشُرُ ذَنَبه كالطَّاق، يُذكَّرُ ويُؤنَّث[٢٢]. والطاووس: الجميل من النَّاس ونحوهم، والأرض المخضرة فيها كلّ ضرب من النَّبتِ أو الورد، والجمع: طواويس، وأطواس[٢٣].

ثانيًا: قراءة نحويَّة وتركيبيَّة في العنوان

زُرقة مكوّن شيئي على وزن فُعْلَة، لونٌ من الألوان الأصلية[٢٤] حَضَر مُؤنَّثًا معرفةً، مُضافًا إلى مُعرَّفٍ بالإضافة. رِيش مكوّن شيئي أيضًا، مُذكّر، معرّفٌ بإضافته إلى الطَّواويس المعرَّفة

---

[١٩] الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ص٥١٨.

[٢٠] المرجع السابق، ص٥١٩.

[٢١] المرجع السابق.

[٢٢] انظر: محمد فريد وجدي، **دائرة معارف القرن العشرون**، مج٥، (بيروت: دار المعرفة، د.ط، د.ت)، ص٧٩٠؛ أحمد عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٢، ص١٣٨١؛ إبراهيم مصطفى والزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، ص٥٧٠.

[٢٣] إبراهيم مصطفى والزيات وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، ص٥٧٠.

[٢٤] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان في النَّص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م)**، (رسالة ماجستير، قسنطينة: جامعة منتوري، ٢٠٠٩-٢٠١٠م)، ص٨٦؛ أحمد عبدالله محمد حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، (رسالة ماجستير، نابلس-فلسطين: جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٨م)، ص٢٧؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، (الكويت: دار البحوث العلمية، د.ط، د.ت)، ص٣٥.

بـ(ال)، والتي تمظهرت بصيغة (فواعيل) جمع التكسير الدَّال على كثرة ذا الجنس من الطَّواويس، بالإضافة إلى كونه مُكوّن فاعل هنا. والعنوان مبتدأ أُسند إليه متن النَّص الخبر.

ثالثًا: قراءة دلاليَّة في العنوان وعلاقته بالنَّص

يتمظهر اللون الأزرق في بداية العنوان "زُرقة ريش الطَّواويس"، مع أنَّ الطاووس يمتلك عدة ألوان إلى جانب الأزرق كالأخضر والبنفسجي، كما أنَّ هناك نوعًا أبيض اللون، إلَّا أنَّ تركيز العنوان واقتصاره على الزُّرقة أضاء دلالات مختزنة في أروقة ذهن القارئ وعُرفه ووعيه الجمعي، وأخرجها إلى حيِّز الظهور، فالعنوان كالثُّريا "التي تضيء دهاليز النَّص"[٢٥]، وهو الذي يُعلن عن طبيعة النَّص، ونوع القراءة المناسبة له، كما يرى "غريفل"[٢٦].

ومن البادي للعيان أنَّ قراءة اللون هنا هي الأنسب لمحاولة الوصول إلى بؤرة النَّص؛ فاللون "بصمة تشي بفرادة سيميولوجية تشرئب نحوها الأبصار، فتتولّد منها الدلالات وتتناسل التصوّرات وتتابع الأحداث مستشرفة رؤى وإيحاءات إنسانيَّة تستوقف الفِكْر وتُدْهشه"[٢٧]. واللون الأزرق هو صاحب السُّلطة المسيطر على دلالة النَّص، بدءًا من دلالته السَّافرة المماثلة لدلالات لون السماء والبحار كالصفاء والاسترخاء والهدوء العاطفي والراحة النفسية[٢٨] كما يخبر بذلك الأطباء النفسيين، مَنْ يرون أنَّ اللونين الأزرق والأخضر يؤثران إيجابًا في الإنسان، فتستقر حالته النفسية، ويأمن ويستعيد توازنه ويتخلص من القلق والخوف والتوتر ويدخل في عالم روحاني شفاف، وبذلك تبرز الحكمة الإلهيَّة في خلق السموات والبحار باللون الأزرق والأرض بما تحويه من أشجار ونباتات بلون أخضر، يقول أحمد حجازي: أنَّ اللون الأزرق هو

---

[٢٥] خالد حسين، **سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجا**، ص٣٥١.

[٢٦] انظر: جميل حمداوي، **السيموطيقا والعنونة**، مرجع إلكتروني سابق.

[٢٧] لبنى دلندة، **استراتيجية العنونة عند أبي القاسم سعدالله –الزمن الأخضر– نموذجا**، (رسالة ماجستير، باتنة: جامعة العقيد الحاج لخضر)، (٢٠٠٧-٢٠٠٨م)، ص٦٧.

[٢٨] انظر: خالد محمد الجديع، "سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر"، **مجلة عالم الكتب**، مج٢٩، ع٥-٦، (دار ثقيف: الربيعان، الجماديان، ١٤٢٩هـ)، ص٤٤٤-٤٥٦؛ ظاهر محمد الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر– الشعر الأردني نموذجا**، (عمّان: دار الحامد، ط١، ٢٠٠٨م)، ص٧١؛ زين الخويسكي، **معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم**، (بيروت: مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٢م)، ص٨٦؛ بشير كركب، "٢- شعرية العنوان- قراءة في رواية: ضحكة زرقاء"، **حلقة الشعرية المغاربة– ورشة الرواية (٨)**، ص٤٩.

العلاج الأنجح بين الألوان، فهو مضاد للالتهاب، مُسكِّن ومُنشط، إذ يخفّف الألم ويُشعر بالسكينة والانشراح، ويقضي على التوتر، وارتفاع ضغط الدم[٢٩]. فضلًا عن دلالة الفاتح منه على الثقة والبراءة والشباب، كما تطوَّر مدلول هذا اللون في العصر الحديث ليوحي بالحريَّة، والانعتاق[٣٠]. بدءًا بالدّلالات الإيجابيَّة السَّابقة ومرورًا بدلالات مغايرة يفرضها السّياق والبؤرة المبتغاة من متان النُّصوص، دلالات مرتبطة بفكر العرب منذ القدم وتشاؤمهم من ذا اللون؛ لارتباطه بزُرقة عيون أعدائهم من الروم والديلم من ناحية[٣١]، واقترانه بمعاني العذاب يوم القيامة من ناحية أخرى[٣٢]، قال تعالى: ﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [طه:١٠٢]. وزُرقًا قيل: عُميًا مماثلة لقوله تعالى: ﴿وَنَحْشُرُهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَلَى وُجُوهِهِمْ عُمْيًا وَبُكْمًا وَصُمًّا﴾ [الإسراء:٩٧]، وقيل: بمعنى عِطاشًا ازرقَّت أعينهم من شدة العطش والعذاب، وربّما كان بمعنى تشويه خلقتهم بزرقة العيون وسواد الوجوه[٣٣]. فاللون الأزرق لُوِّنت معانيه باختلاف الأسيقة ووجهات النظر إلى معانٍ سلبية مقيتة، كالمكر والعداوة والغدر والشِّدة والاختراق، والحزن والكآبة، ويوحي كذلك بالقلق والخوف[٣٤]، والقاتم منه القريب من السَّواد

---

[٢٩] انظر: أحمد توفيق حجازي، **أثر الألوان على العقل والجسم**، موقع توفيق حجازي، <http://tawfekhegazy.yoo7.com/t275-topic> شوهد في أكتوبر، ٢٣، ٢٠١٣م؛ صديقة معمر، **شعرية الألوان في النَّص الشعري الجزائري المعاصر**، ص٨٩-ص٩٠.

[٣٠] انظر: أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص١٨٣؛ أحمد حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٥١-٥٢-١٣٠.

[٣١] انظر: ظاهر الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر**، ص٦٩؛ صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٨٧؛ أحمد حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص١٣٠؛ زين الخويسكي، **معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم**، ص٨٦.

[٣٢] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٨٦؛ ظاهر الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر**، ص٦٩؛ خديجة جليلي، **المتعاليات النَّصية في المسرح الجزائري الحديث- مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ "محمد بن قطاف" أنموذجا**، (رسالة ماجستير، باتنة: جامعة الحاج محمد لخضر، ١٤٣٠-١٤٣١هـ، ٢٠٠٩-٢٠١٠م)، ص٢٠٢.

[٣٣] انظر: أبوعبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمَّنه من السُّنة وآي الفرقان**، تحقيق: عبدالله عبدالمحسن التركي، وشارك في التحقيق: محمد عرقسوسي وماهر حبوش، ج١٤، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ٢٠٠٦م)، ص١٣٥.

[٣٤] انظر: ظاهر الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر**، ص٦٩-ص٧١.

يثير النفور والكراهية والحقد لارتباطه بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض، وهناك مقولة شعبية تنعت الشخص بزرقة نابه كناية عن لؤمه وحقده[٣٥]. والأزرق عند الصُّوفيّين لون النفس الأمَّارة بالسوء وما تتحلى به من صفات ذميمة كالجهل والبخل والكِبْر، والغضب والشره والشهوة والحسد وسوء الخلق والإيذاء[٣٦]. وفي علم الرَّمد الماء الأزرق يُنبئ عن شِدَّة التوتر الداخلي في العين[٣٧]. وإضافة لكل الدلالات السابقة دلالة الطاووس على الزَّهو والكِبْر والاختيال بحسنه وريشه.

ومن اللافت للنظر أنَّ المعاني السَّابقة تتزاحم تضادًا وتناقضًا إيجابًا وسلبًا خالقةً جدلية ثنائية ضدية للون الأزرق. هذه الجدلية الضدّية متشظيةً في فضاءات النَّص –بما توفّر فيه من بعض الدلالات المتناقضة– يُمثِّل قطبيها الرَّجل (الطاووس) والمرأة (السائلة المتألمة) عبر تساؤلات ارتبطت بالزَّمن النَّفسي المتقولب بَدْءًا بافتتاحية النَّص ووصولا لآخره مطعَّمًا بحُرقة ذات المرأة وشكواها من ألم تغيُّر روح الآخر وانعدام الثقة فيها، فبدأ النَّص بـ:

و ...

منذ متى لا تئن ؟ [٣٨]

ليبوح بامتداد زمن المعاناة، وكثرة الكلام المحكي وتعدد الأسئلة قبل ذا السؤال المتكرر أربع مرات، والموجَّه إلى الطاووس الذَّكر إضافة إلى سؤال: متى يطمئن مرة واحدة. واختير الطاووس معادلاً موضوعيًّا للرجل بأنسنته، بإضفاء صفات الرجل عليه. وخطاب المرأة المصوّب نحوه حقيقة كان أو حوارًا داخليًّا نفسيًّا مع ذاتها تُخفّف به حرَّ وقع المصاب عليها. والطاووس معروف بجماله واختياله وكِبْره وإعجابه بنفسه وبريشه كما ذُكر سابقًا.

وفي النَّص:

---

[٣٥] انظر: أحمد حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٥١–ص١٣٢.

[٣٦] انظر: ضاري مظهر، **من أجل نظرية نفس–صوفية لدلالات الألوان(٣)**، <http://www.kasnazan.com/article> شوهد في ديسمبر، ٢٣، ٢٠١٣م؛ حيدر الجراح، **فلسفة اللون في السياسة العراقية**، <http://annabaa.org/nbanews/2010/05/046.htm> شوهد في ديسمبر، ٢٣، ٢٠١٣م.

[٣٧] انظر: زين الخويسكي، **معجم الألوان**، ص٨٦.

[٣٨] **الدّيوان**، ص١١٧.

كزُرقةِ ريشِ الطَّواويس تختالُ صِرتَ [٣٩]

تشبيه الرجل المغرور والمخادع والمعجب بنفسه بالطاووس بجامع الاختيال، وتناصّ أدبيّ مع المثل: "أحسن من الطَّاوس"[٤٠]، و"أزهى من طاوُس"[٤١]، وهو مثلٌ يُقال للمتكبِّر. فإذا ما أضيف إلى ذلك مدلول الطاووس في المنام على الغرور والكذب وزوال النِّعم، والخروج من السِّعة إلى الضِّيق ومن النعيم إلى الشقاء[٤٢]، انكشفت الحُجب، وزالت الأقنعة عن بؤرة نص "زُرقة ريش الطَّواويس". فاختيار اللون الأزرق بصيغة (فُعْلَة) وهي الصيغة التي وردت في القرآن الكريم في مَعْرض العذاب والذَّم، والرِّيش ما هو سبب تكبّر وغرور الطاووس، وأخيرًا هَيْكلت الطاووس في صيغة منتهى الجموع دلالةً على وفرة ذا اللون من الرِّجال مَن يَخدع ويُقلق ويغرّ ويُحزِن المرأة حتى تُصاب بالكآبة وهو معجب بذاته وحسنه، بعد أنْ كان يُظهِر للمرأة النقاء والصفاء والصدق المتمثل في اللون الأبيض[٤٣] (لون الحمام):

كزُرقة ريش الطَّواويس تختالُ صرتَ،
وكُنتَ بلونِ الحمامِ تُجَنُّ ! [٤٤]

هذه الانتقالية الزَّمنيَّة النَّفسيَّة من حال لآخر زادت من مساحة توتّر اللون الأزرق بتنقله بين إطارين دلاليين متضادين في ذات الوقت، بدءًا بالأزرق لون ريش الطاووس في العنوان (المعنى السلبيّ) لون المكر والكِبْر، ثم المقابلة بين زُرقة الريش وزُرقة الموج:

---

[٣٩] المرجع السابق.

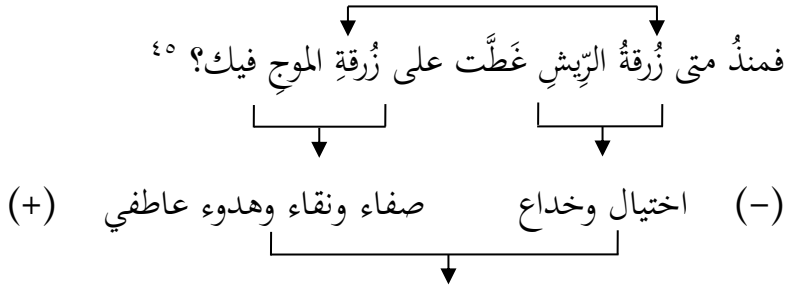
[٤٠] الميداني، **معجم مجمع الأمثال**، ص١٩٤. كُتبت فيه طاوس بواو واحدة، وكذلك: محمد وجدي، **دائرة معارف القرن العشرون**، مج٥، ص٧٩٠؛ الجاحظ، **الحيوان**، مج١، ص١٢٧.

[٤١] الميداني، **مجمع الأمثال**، ص٣٠٥؛ أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٢، ص١٣٨١.

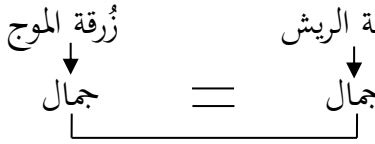
[٤٢] انظر: عبد الغني النابلسي، **تعطير الأنام في تعبير المنام**، ص٢٨٧؛ نهلا عزالدين، **تفسير المنام والرؤى في الأحلام**، (بيروت: مؤسسة عزالدين، ط١، ١٩٩٥م)، ص٢٣٥.

[٤٣] انظر: خالد الجديع، **سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر**، ص٤٤٧؛ أحمد حجازي، **أثر الألوان على العقل والجسم**، موقع إلكتروني سابق؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص١٨٥.

[٤٤] **الدّيوان**، ص١١٧.



مخاتلة اللون ومراوغة تلقّي المعاني



وجه الشبه بينهما خارجيّ في الظاهر فقط=الجمال والافتتان بسحره، والاختلاف في باطن الدّلالة.

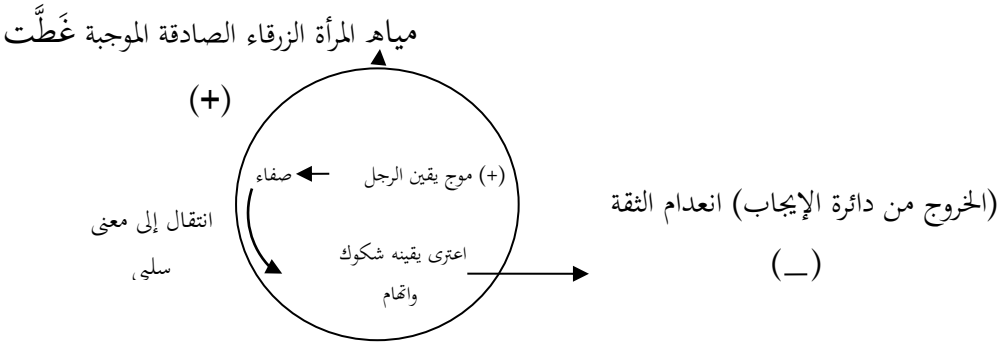
وانتهاءً بـ:

ومنذُ متى

– ومياهي تُغطِّيكَ –

موجُ يقينكَ بي قد يَظنُّ ؟ [46]

ومع التَّرسيمة الآتية:



والقاعدة العامة: (+) × (–) = (–) خروج من دائرة الإيجاب.

---

[45] **الدّيوان**، ص١١٧.

[46] المرجع السابق، ص١١٨.

فالتقلُّب من حال إلى حال مرتبط بتغيُّر الزمن الواقعي المتلو بتغيُّر الزَّمن النفسي، وامتدادُ الزَّمن في النَّص وارتباطه باللون (الزُّرقة) وبدلالته ذو مغزى، فالطاووس الذَّكر ينشر ريشه إلى الخلف في شكل مروحة جميلة، طولها خمس مرات تقريبًا طول جسمه، ويبلغ في الثالثة من عمره، فيبدأ بطقوس المغازلة بنشر صفوف ريشه في زمن الرَّبيع ويختال ويستعرض أمام الأنثى التي لا تملك صفًّا من الرِّيش مثله، وحجمها أصغر، وألوانها أقلّ حُسنًا من ألوان الذّكر[٤٧]، ما يشي بمقصدية النَّص للذكر.

ومن لطائف النَّص غَمْر الأزرق بالأزرق وذوبانه فيه، كيف تُغطي الزُّرقةُ زُرقةً مساويةً لها في خصائصها الفيزيائية، وتُذهِب بصفائِها إلَّا إذا كانت أعمق منها وأكثر قتامة. فمدلول الجرح والاختيال والخداع والتغيُّر على الآخر أعمق من زرقة الصفاء والرَّاحة، هذا العُمق وهذه القتامة مستوحاة من الرَّديف اللوني[٤٨] المتمثل في: كزرقة ريش الطَّواويس تختال صرت، وموج يقينك بي قد يظن. ولجوهر الشعر دورٌ في ذلك، فالشعر "هو كيمياء المزج بين الإدراك المعرفي والاستلهام الفني، وهو أيضًا تداخل بين الحسّ، ومحاكاة ذلك الحسّ عن طريق الكتابة"[٤٩]. وبناءً عليه: فمعادلةُ الامتزاج الكيميائيّ بين عنصرين لهما نفس السّمات وذات الخصائص متماثلين في الإدراك الحسي (البصري الظاهر)، باختلاف الإدراك الجوهري الفنِّي (الإحساس والشعور)، كالآتي:

كيمياء المزج بين العنصرين حقيقة: أزرق + أزرق = أزرق.

كيمياء المزج الحسِّي الشّعري: أزرق + أزرق (قاتم) = أسود.

(-) (-) (+)

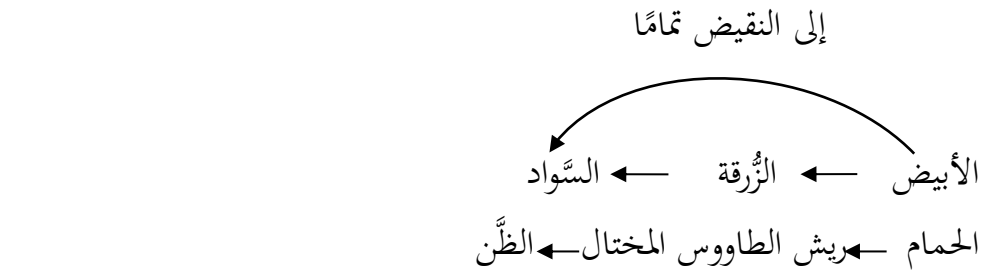
وفي واقع النَّص التَّحوُّل بدأ من:

---

[٤٧] انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، **طاووس**، مرجع إلكتروني سابق.

[٤٨] رديف اللون: "كلمات يوردها الشاعر للدلالة على لون معين، فبمجرد أن نقرأ بعض الألفاظ فإنها تحيل لنا لونًا أو إحساسًا لونيًّا": أحمد حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٩٣.

[٤٩] محمد بنعمارة، **الصُّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر**، ص٥٨.



فاللونُ هنا كلمة مفتاحيَّة فُتِحتْ بها مغالق النَّص، وعكست خصوصية عالمه، فانتقل اللون من محاكاة الطبيعة (زرقة الموج والريش) إلى محاكاة داخلية نفسية تخاطب الروح[٥٠].

فسلطةُ اللون وشخصية الطَّير المؤنسنة هي التي حكمت دلالة النَّص بحضورٍ سافرٍ للزَّمن منذ افتتاحية النَّص وحتى ختامه. فالنَّص جاء "تمطيطا لنواة العنوان وتوسيعًا لها"[٥١]، كما أنَّ بلاغة العنوان أغرت المتلقي وأغوته بدهشة اللغة المستخدمة فيه وبلاغة صدمتها عن طريق الأنسنة التي تُعدُّ نوعًا من الجرأة في استخدام اللغة استخدامًا إدهاشيًّا[٥٢].

ورُبَّما أوحى العنوان في علاقته مع النَّص بمعانٍ أعمق من رؤى شخصانيَّة إلى رؤى وهموم إنسانيَّة انتمائيَّة وطنية؛ فالعنوان وإن كان "بُنية رحمية تولّد معظم دلالات النَّص الفكرية والأيديولوجية"[٥٣] إلَّا أنَّ المعنى لا يتخلَّق في رحم النَّص فقط وإنَّما في ذاكرة المتلقي الجمعية، وثقافته، واختلاف نظرته للمعاني عن نظرة باقي المتلقين، وإحساسه ووعيه بتجاربه، فلا أحد "يكتب بعفوية، فالكتابة تتضمن حدًّا أدنى من الجهد والإعداد" كما ذكر جان كوهين[٥٤]. فالمفردات في النَّص: "لا تئنّ- قلبك قلب العصافير- لا يحنّ- لون الحمام- مياهي تغطيك"، تُشعر برمزية المرأة للأرض؛ فمياهها هي خيرات الأرض، وعتابها لأبنائها مَن هجروها متنكرين لها بعد أن انعدمت ثقتهم فيها، وربَّما نمّوا عليها ما ليس من جنسها، وجلبوا لها مَن يترصَّد

---

٥٠ انظر: دريد يحيى الخواجة، ""سيميائيَّة اللون" في الشعر السعودي الحديث- تحليل نصي وتطبيقي"، **مجلة الرافد**، <http://www.arrafid.ae/186_f5.html> شوهد في ديسمبر، ٢٣، ٢٠١٣م.

٥١ خالد حسين، **سيمياء العنوان: القوة والدلالة**، ص٣٥٧.

٥٢ انظر: ربابعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، ص١٦٣.

٥٣ جميل حمداوي، **السّيموطيقيا** والعنونة، مرجع إلكتروني سابق.

٥٤ حفيظة بوصبع، **ورشة الرواية (٨)**، ص٣٢.

لنفيها وطمسها وهدمها، فالمرأة (الأرض) تُخاطب مَن عليها بحرقة وألم الجنون والحيْرة من التغيُّر على ذات الوطن. وأرادت الشَّاعرة العموم باللون المستخدم والطَّير المؤنسن.

✷ إضاءة: عناوين الطَّير عند أشجان

يقوم العنوان بوظائف جماليَّة بإشارته مثلًا إلى شخصية أو شخصيات محورية، أو إلى مكان يحتلّ مساحة مهمَّة في فضاء النَّص، أو إلى أحداث تعدّ مؤشرًا يُحدّد الطابع الفكري للنَّص، ويقوم العنوان كذلك بدور الرَّمز الاستعاري المكثّف لدلالات النَّص، وإذا أشار إلى أمر غائب في النَّص فإنَّ التقابل بينهما يصبح هو البنية المولّدة للدلالة والجديرة بأوليَّة التَّحليل[٥٥]. وفي منظومة الطير اختير الهدهد والطاووس رمزين لمحور الدلالة المتغيَّاه والتي أسهمت في تفتيقها وإبرازها سُلطات مختلفة، كسلطة التناسب العكسي واستحضار الدلالات الغائبة في نص الهدهد المسيطر عليه رؤى أيديولوجية مستبطَنة غائبة عن المجال البصري، متواجدة في مدار البصيرة، وسلطة اللون والطير المؤنسن في "زرقة ريش الطَّاويس" المحكوم برؤى ذاتيَّة اجتماعيَّة.

ويُهدهَد إليَّ أنَّ اختيار الهدهد عُبِّر به عن حيّز واسع وفضاء رحب، يعمل جاسوسًا يطير لمسافات بعيدة بسرعة هائلة لنقل الأخبار، وانتهاب الخيرات ولا سيَّما وأنَّ من أهم الأحداث السياسية التي حدثت في الفترة ما بين١٩٩٩م إلى ٢٠٠٤ م –الزَّمن الذي أُلِّف فيه الديوان المحتضن تي القصيدة– انتفاضة الأقصى، وأحداث الحادي عشر من سبتمبر في نيويورك، ودخول الجيش الأمريكي العراق. في حين عُبِّر بالطاووس عمَّن يتنكّر لوطنه وأصله مستسلما راضخًا لأطماع الآخر جهلاً أو خوفًا وهزيمة، يُسهِّل للأول انتزاع الخيرات وإقامة كافة شكول المضرات.

[٥٥] انظر: حفيظة بوصبع، **ورشة الرواية (٨)**، ص٢١.

ثالثًا– الوتر السَّادس

أوَّلًا: قراءة أوَّليَّة معجميَّة في العنوان

الوتر: جمع الوترة، والوتر: معلّق القوس، والجمع: أوتار ووتارٌ، ووتّر القوس: شدّ وترها[٥٦]. الوتر: "شبه عرق أو خيط غليظ يشد على بعض آلات الموسيقى كالعود أو الكمان، ويُضرب عليه بريشة أو نحوها، فينبعث منه النغم"[٥٧]، وأوتار العود: خيوط العود التي يُعزف عليها[٥٨].

ثانيًا: قراءة نحويَّة وتركيبيَّة في العنوان

العنوان بتعريفه بـ (ال) في جزأيه كأنّه يتحدث عن معروف لدى القارئ، حاضرٍ في ذاكرته، ليس ذاك فحسب وإنّما ثابتٌ لديه ما يسبق (السادس) من دلالات الأعداد السابقة. والوتر مكوّن شيئي، والسادس مكوِّن عددي واندغامهما معًا يُشكِّل في باطن نسيج النَّص اللغوي مكوِّنًا فاعلا يُفصح عن ذاته بالتدريج في تتبّع حلقات النَّص. والموقع الإعرابي للوتر مبتدأ، والسادس نعت له، والخبر المتنُ أجمعه بما يفضي من مدلولات تُتمّم بؤرة النَّص.

ثالثًا: قراءة دلالية في العنوان وعلاقته بالنَّص

يرسم العنوان بريشته شحنات انفعالية متشوقة لإزاحة الغموض عنه، والإمساك بالمفتاح القائد لفكّ شيفرته، فالعنوان يستدعي القارئ إلى نار النَّص ليُذيب عناقيد المعنى بين يديه[٥٩]، والقارئ ينقاد إلى العنوان حسب درجة شعريته[٦٠]. والعنوان هنا نغمةٌ تسري إلى أذن القارئ، وعود يتشكّل في مخيّلته، وما يُريبه منه سوى العدد (السَّادس) الموقعه في حَيْرةِ الاختصاص به دون غيره. هذه الحيرة لا تتوقف عند فاتحة النَّص وإنّما تخفت قليلا بتتابع النَّغم والغناء لتتابع أشباه الجمل والأفعال المنتجة لحركيّة النَّص:

لبهاءِ السّماءِ إذا ضمَّت الغيمَ،

---

[٥٦] انظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، ص١٠٠٩–ص١٠١٠؛ جبران مسعود، **الرائد**، مج٢، ص١٥٩١.

[٥٧] **معجم المعاني الجامع**، <http://www.almaany.com/homephp?language=arabic> شوهد في يوليو،٨، ٢٠١٣م.

[٥٨] انظر: المرجع السابق.

[٥٩] انظر: أحمد مداس، **لسانيات النَّص**، ص٤٢–ص٤٣.

[٦٠] انظر: رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث**، ص١١١.

للوردِ يغفو على وتر الوُدِّ،
للنرجس المتمرّسِ يرقصُ للغيمِ،
يشربُهُ ويُغنّي،
لعينيكَ يا وطنَ الماءِ
كُلّي يُغنّي[٦١]

إذًا الانتشاء والطَّرب نابعٌ من (كلّي) لـ (وطن الماء)، لتعود حيْرة الرَّبط بين الوطن والوتر السادس الذي كثرت حوله الأقاويل ما بين فريق يرى في إضافته على أوتار العود الخمسة – التي أُقرّت منذ زمن بعيد بحسابٍ رياضيٍّ دقيق، وكان زرياب هو مَن أضاف الوتر الخامس إلى أوتار العود في العصر العباسي تنفيذًا منه لما رآه الكندي[٦٢]– تسهيلًا للعازف المبتدئ أو غير المتقن، كما أنّه يعطي جمالًا أكثر بما يمنحه من أبعاد ومساحات موسيقيَّة وصوتيّة أكبر، وفريق آخر موقن أنّ وترًا سادسًا لم يُضف وإنّما تغيّر موقعه لخدمة العازف[٦٣]. والمعنِي في ذلك كلّه الصّلة بين الوتر السادس والوطن التي بدأت تتحرر من ضبابيّتها في نغمتها الحزينة:

نغمتي بين ألحانِ مَن حوّلوك إلى وترٍ سادس[٦٤]

لتستقرّ في يقين المعنى عند الختام حسرة وتألّما:

وطنَ الماءِ:
كم أخافُ عليكَ
من النغماتِ النشاز[٦٥]

---

[٦١] **الدّيوان**، ص١٣٣.

[٦٢] انظر: أحمد مختار، **أوتار العود والإضافات الجديدة**، <http://www.amukhtar.com/ar/a/a185.html> شوهد في يوليو،١٨، ٢٠١٣م. وقيل: إنَّ الوتر الخامس كان موجودا ضمن أوتار العود قبل زرياب ولكن لم يستخدمه أحد قبله. انظر: محمد عبد الهادي دبيان، **عالم آلة العود**، (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ط، ١٩٩٩م)، ص٢٥.

[٦٣] انظر: مختار، **أوتار العود**، مرجع إلكتروني سابق؛ **رابطة الموسيقيين السعوديين– الآلات الوترية– العود**، <http://www.saudimusicians.com/vb/archive/index.php/t-34082.html> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م؛ خالد محمد علي، **العود والتكنيك المعاصر**، <http://aljsad.com/forum35/thread3709641> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

[٦٤] **الدِّيوان**، ص١٣٤.

[٦٥] المرجع السابق.

والسّافر في الصلة: الخوف من الوتر السادس، والنَّغمة النَّشاز على وطن الماء، هذا الخوف النّابع من أعماق محبّة تشرّبتها الشَّاعرة منذ نعومة أظفارها، ولا غرو فهي ابنة البحر:

لي نغمةٌ بين أوتار عودكَ

دسّت ظفائرها*،

عقدتها بريحان قطركَ،

في (دُهن عودكَ) غمستها[٦٦]

ليس ذاك فحسب وإنّما تشرّبت أيضًا تراثها الأصيل الذي قطفت منه نغمات أصيلة وفولكلور شعبي ودانات حجازيّة متشظّية في النَّص:

" أيا ليلْ دانه " على صوتها [٦٧]

" دانه يا ليل"[٦٨] التي كررتها مرتين.

وقطْفًا من أغنية شعبية أخرى عُنونت بـ "عيوني يا عيوني"، وعُرفت واشتهرت بـ "سِلَيِّم سِلَيِّم":

"واللي سقاني ما يخاف الله"[٦٩].

وهي مأخوذة من "فن الخِبيتي" أحد الفنون الحجازية المتميّز بجمال ألحانه وسرعتها[٧٠]، والذي يتضح فيه تناصّ النَّص معه كالآتي:

الأغنية الحجازيَّة ⟵ النَّص

عيوني يا عيوني ⟵ لعينيكَ يا وطن الماء

يا وارد الماء.. اسقني شَرْبِيت ⟵ يا سيد الما أسقني بالله

واللي سقاني ما يخاف الله ⟵ واللي سقاني ما يخاف الله

---

* ضفائرها.

[٦٦] المرجع السابق، ص١٣٣.

[٦٧] المرجع السابق.

[٦٨] المرجع السابق، ص ١٣٤.

[٦٩] **الدِّيوان**، ص١٣٤.

[٧٠] انظر: شاكر الدّهام، "فيما سرق الخبيتي الأضواء من كل الفنون شعلة المزروعية تطور الموروث"، **جريدة الجزيرة**، ع٩٩٢٩، <http://www.al-jazirah.com/1999/19991205/at12.htm> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

فإذا ما أُضيف إلى ذلك دَوْفها مقام الصّبا بمقام الحجاز اللذين يُعدَّان من المقامات العربية الشرقيّة[٧١]. ومقام النغم هو: "مجموعة سُلّميّة من النغمات المتتابعة تُقدّر بسبع نغمات، وكل مقام موسيقي له أبعاد تختلف عن بقية المقامات الأخرى"[٧٢]، واشتهر كلّ قطر بنغمته، مثل: مقام الحجاز المشهور عند أهل الحجاز. والمقامات هي وسيلة الموسيقى المعبّرة عن الحالة المزاجيَّة والنَّفسيَّة للإنسان[٧٣]. وما يميز المقامات العربية عن الغربية أنّ الأولى بها ربع تون، مثل: المقامات الأساسيَّة وهي: الحجاز، الصّبا، الرّست، السّيكا، البيات[٧٤].

فمقام الصّبا هو: مقام شرقي عربي بحت، ومن أكثر المقامات على الإطلاق عاطفة وروحانية؛ إذ ينضح حزنًا وعاطفة وبكاءً وخشوعًا وحنانا[٧٥].

ومقام الحجاز: من أعرق المقامات الشرقية العربية، وأكثرها رهبة وروحانية؛ إذ يحمل طابع الحزن والتضرع ومعاني الشوق والحنين والأسى[٧٦].

والشَّاعرة في انتقائها هذين المقامين رمت إلى الأصالة الشرقية، ونفضت كلّ دخيل عليها، ما يومئ ببؤرة النَّص. فالعزف الشرقي الأصيل الممثّل روح العود يتم بخمسة أوتار فقط، أمّا السادس ففيه نغمة غريبة (دخيلة، نشاز).

---

[٧١] انظر: **ما هو علم الموسيقى**، <http://www.tunisia-cafe.com/vb/archive/index.php?t-10561.html> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

[٧٢] **معجم المعاني الجامع**، مرجع إلكتروني سابق.

[٧٣] انظر: **كلّ شيء عن المقامات– ملف شامل لتعلم المقامات**، <http://all-bac.net/vb/showthread.php?t=868> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

[٧٤] انظر: محمد ردة عطية الله العمري، "المقامات بالتفصيل والتَّحليل"، **جامعة أم القرى–** دروس وعروض علمية، <http://uqu.edu.sa/page/ar/103366> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

[٧٥] انظر: "مقام الصبا"، **صحيفة الفرات**، ع١٩٤٥، <http://furat.alwehda.gov.sy/node/166569> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م. وانظر: صفاء أبو صالح، **الموسيقى٢– الحوار المتمدن**، ع١٩٧٠، ج٢، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=101935> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

[٧٦] انظر: **مقام الحجاز**، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، مرجع إلكتروني سابق.

والنَّغمة النَّشاز هي: النّابية عن مثيلاتها[٧٧]، الخارجة عن اللحن المحدد في نظام موسيقي ما، وهي غير مريحة للأذن المستمعة[٧٨].

والوتر السادس وإن كان حسب رأي بعضهم يمنح العزف أبعادًا موسيقية أكثر وأجمل، إلا أنّ كثرة المؤثرات والتحسينات في العود تقتل الجمال الروحي الطّربي للعود وتلغي سلطنة نغماته[٧٩].

فالنَّغمة النَّشاز هنا صادرة من الوتر السادس، ونغمة الشَّاعرة الشرقية العربية الأصيلة الصادقة المحبّة الوفية اختلطت وربّما اختنقت بالنغمات النشاز المنافقة السّاعية لخلط الحابل بالنابل، وخنق الحق بالباطل، فما عادت الرّؤية واضحة للوطن ليميزها "هل تبيّنتها؟".

فالطرب هنا ليس طربا غنائيّا خارجيًّا بقدر ما هو طربًا غنائيًّا روحيًّا ناطقًا من ذات محبّة خالصة. والنّغمات هنا ليست نغمات عود موسيقية وإنّما نغمات سياسة، وما الأوتار خيوط مستخدمة لتُطرب وترقص الرّوح وإنّما هي خيوط مستخدمة لصبِّ مقام الفساد في مقام ذوي الدرجات العلا. والنغمة النشاز تُمثّل كل دخيل متسلط يبغي الفساد في أرض الوطن وتلويث هوائه.

فالنَّص تحرّكه قوّة بين عاطفتين:

الخوف من الوتر السادس (النَّغمة النَّشاز) وما يتبعه من حزن وحسرة وتألّم، والحبّ البعيد الغور للوطن وما يتبعه من رجاء وأمل.

ف "الوتر السادس" عنوان أغوى القارئ وأغراه بقراءة النَّص المتمم معناه؛ لما أثاره في الذهن من تساؤلات عمّا يرنو إليه بارتدائه سترة الترميز اللغوي، فهو يعدّ سُمًّا وترياقًا في ذات الوقت[٨٠]. فالنَّص الحاضر الرَّمز "الوتر السادس" والنَّص الغائب في عمق النسيج اللغوي هو "ذو النّية غير النبيلة / تحت مظلة السياسة". فالرّبط في النَّص كان بين أوتار الموسيقى وأوتار السياسة وبين موسيقى الطرب وموسيقى الحياة.

---

[٧٧] انظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج٢، ص٩٢٢.

[٧٨] انظر: **معجم المعاني الجامع**، مرجع إلكتروني سابق.

[٧٩] انظر: **رابطة الموسيقيين السعوديين**، مرجع إلكتروني سابق.

[٨٠] انظر: محمد بوعزة، "من النَّص إلى العنوان"، **مجلة علامات في النقد**، ص٤٠٨.

ثانيًا: الفواتح والخواتم النَّصيَّة

إضاءة:

اهتمّ العرب منذ القدم بتحسين المطالع وشغفوا بتجويد الفواتح وحسن الاختتام[٨١]، والشاعر الحاذق هو مَن يجتهد في تحسين الاستهلال والخاتمة[٨٢]. يقول أبوهلال العسكري: "أحسنوا معاشر الكُتَّاب الابتداءات فهُنَّ دلائل البيان"[٨٣]. فالبدايةُ من أعقد مكونات النَّص[٨٤]؛ لأنَّها تفتح السبيل لما يتلوها من خطاب[٨٥]، وتمثل لحظة بدء الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، كما تُمثل الخاتمة لحظة الانفصال[٨٦]. كما أنَّها تعدّ مفتاح القصيدة الفلسفية المتضمن أسرار الكون الشعري عند الشاعر وعالمه التّخييلي الخاص به[٨٧]، فتنقل المتلقي من خارج النَّص (الواقع) إلى داخله (التخييل)[٨٨]؛ "فالشعر قفل أوّله مفتاحه"[٨٩]. واهتم بالفاتحة أيضًا النُّقاد الغرب وعدَّها "أندري دي لنجو" مقطعًا نصيًّا يبدأ من العتبة المؤدية إلى التخييل، وينتهي عند أول كسر جوهري في مستوى اللغة، ويرتبط بالنُّصوص الموازية السابقة له واللاحقة بعلاقات دلاليَّة تفاعلية، كما أنَّ الفاتحة النَّصيَّة لا تنتهي في بداية النَّص وإنَّما تبقى مسيطرة وموجهة البعد الدّلالي والرُّؤيويّ له[٩٠]، فضلًا عن دورها الأساس في شد انتباه القارئ، وتحفيزه للاستمرارية في

---

[٨١] انظر: هدى (حليمة السعدية)، **العنونة والبنية في النقد العربي القديم**، (رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة أمّ القرى بمكة المكرمة)، ص٤٩، <http://uqu.edu.sa/page/ar/174102> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٤م.

[٨٢] انظر: علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبوالفضل إبراهيم، وعلي محمد البجادي، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، د.ط، د. ت)، ص٤٨.

[٨٣] أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، **كتاب الصناعتين– الكتابة والشعر**، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨١م)، ص٤٨٩.

[٨٤] انظر: صدوق نور الدين، **البداية في النَّص الروائي**، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٤م)، ص٥٦.

[٨٥] انظر: أرسطوطاليس، **الخطابة**، حققه وعلّق عليه: عبدالرحمن بدوي، (بيروت: دار القلم، د.ط، ١٩٧٩م)، ص٢٣٠.

[٨٦] انظر: شقروش، **سيميائيَّة الخطاب الشعري**، ص٧٢.

[٨٧] انظر: هدى، **العنونة والبنية في النقد العربي القديم**، ص٤٩.

[٨٨] انظر: عبد الفتاح الحجمري، "البداية والنهاية في الرواية المغربية–بحث في التركيب السردي"، **مجلة علامات**، ع٨، ١٩٩٧م، موقع سعيد بنكراد، <http://saidbengrad.free.fr/al/n8/5.htm> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٤م.

[٨٩] أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (بيروت: المكتبة العصرية، ط١، ٢٠٠١م)، ج١، ص١٩٥.

[٩٠] انظر: هدى، **العنونة والبنية في النقد العربي القديم**، ص٥١.

التفاعل مع النَّص، واستجابته له[٩١]، وهي كذلك تشير إلى النَّص الغائب[٩٢]. والبدايةُ أيضًا تُثري المتلقي بأفق للتوقعات[٩٣]، ومع نماذج من استهلالات ومطالع أشجان.

أوَّلًا– لوحة عبَّاد الشمس:

أ– الفاتحة النَّصية:

شكَّلت الشَّاعرة لوحتين متوازنتين بُنيةً منسجمتين تضادًّا اعتمادًا على غواية اللغة المفارقة، فنسجت خيوط بداية عِرقية حَدِّية، تأمّلية ترميزية، متطابقة الدلالة عبر ثباتٍ –بتصريح الجمل الاسمية– يُرسِّخ واقعًا مأساويًّا يمتاح من غدرٍ وظلمٍ وظلامٍ وهزائمَ مكرورة:

صهيونيٌّ:
يصنعُ قنبلةً
ويواريها في قبضتهِ
عربيٌّ:
يرسمُ قنبلةً
ويواريها في خيبتهِ[٩٤]

كما شكَّل وَقعُ كلٍّ من "ياء النّسب" المنوَّنة، والمقابلة السياقية وَتدا لحفر الدلالة اللائذة في أروقة النَّص. فالتنوين في الاسم المنسوب "صهيونيٌّ، عربيٌّ" فونيم أكسب أذن المتلقي نغمةً تردّدها يوحي بالاستمرارية والتمدّد الزمني والواقعي.

---

[٩١] انظر: عبد الحكيم باقيس، "شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة"، بحث منشور في كتاب (**ندوة زيد مطيع دماج: سيرة وطنية حافلة بالإبداع**) المنعقدة بمركز البحوث والدراسات اليمنية، صنعاء، ٢٠٠٩م، <http://forum.stop55.com/270855.html>شوهد في ديسمبر١١، ٢٠١٤م.

[٩٢] انظر: هدى، **العنونة والبنية في النقد العربي القديم**، ص٦١.

[٩٣] انظر: الحجمري، "البداية والنهاية في الرواية المغربية"، موقع إلكتروني سابق.

[٩٤] **الدِّيوان**، ص٢٠٢.

والمفارقاتُ المتطابقةُ (صهيونيٌّ/ عربيٌّ)، (يصنعُ/ يرسمُ)، (قبضته/ خيبته) صادمةٌ حاسمةٌ مؤلمة، تبعث على التَّأمل والتَّفكير في شسع البون ما بين الصّناعة والرَّسم والقبضة والخيبة من عميق الدّلالات والإيحاءات، فللمفارقة "غوايتها التي تمارسها على المتلقي عبر اللغة الجماليَّة"[٩٥].

ومع المقابلات هناك دالّات ظلَّت ثابتة، منها "يواريها". وفي القرآن الكريم وردت المواراة بصيغ مختلفة مقرونة بالسَّوْأة في كلّ المواضع ما عدا موضعًا واحدًا، وذي المواضع هي:

قال تعالى: - ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ﴾ [المائدة:٣١].

- ﴿قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي﴾ [المائدة:٣١].

- ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ﴾ [الأعراف:٢٠].

- ﴿يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا﴾ [الأعراف:٢٦].

- ﴿يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾ [النحل:٥٩].

فكأنَّ المواراة لا يعقبها خير، فتارَّةً مع قبضة الصهيون، وأخرى مع خيبة العرب، وكلتاهما نائبة موجعة، أليمة، فما زال العرب يرزحون تحت سوأة نيران تلك القبضة الدنسة، ويرددون خيباتهم باستسلام، ويخشون ويلات عدُوّهم. فالقبضة تخفي والخيبة تخفي، الأولى الحقد الدَّفين والطَّمع والثَّانية الانهزاميَّة وقلَّة الحيلة، ولوحة عبَّاد الشَّمس تتوارى فيها مكبوتات نفسيَّة غائرة تومئ بعذابات إنسانيَّة*.

فالنَّص الحاضر في الأنساق السابقة انعكس دلاليًّا في مدلول غائب تبنَّته مفارقات اللغة. فالبداية هنا مفارقة هزلية حارقة ومؤمِّلة.

---

[٩٥] موسى ربابعة، **جماليات الأسلوب والتلقي-دراسات تطبيقية**، (عمَّان: دار جرير، ط١، ٢٠٠٨م)، ص١٦٨.

* لوحة "عبّاد الشمس" من أشهر لوحات الفنان الهولندي "فان جوخ" الذي كانت حياته الشخصية والفنية سلسلة متصلة من المآسي والتعاسة والإخفاقات والصراعات مع نفسه ومع الناس من حوله، ومع الأمراض النفسية والجسدية التي استمرت معه حتى قضت عليه وهو في السابعة والثلاثين من عمره: انظر: زكريا أحمد، "نافذة على ثقافات العالم"، **مجلة الرافد** (دائرة الثقافة والإعلام الشارقة)، <http://arrafid.ae/194p3.html> شوهد في أكتوبر، ٣، ٢٠١٣م.

ب- الخاتمة النَّصيَّة:

برزت نهاية النَّص سببيَّة تقريرية تهكميَّة تأمليَّة كالبداية مؤلمة صادقة متحسِّرة:

ولأنَّ حُماة الأمنِ الدّوليَّ
يهوونَ الرَّسمَ،
لأنَّ وكالاتِ (الفيتو)
تعشقُ مزجَ الألوان
سجنوا "فان جوخ" العربيَّ
بتهمةِ تقليدِ الفنّان.[٩٦]

بتعميق عرامة الهزل والسخرية بفعلي المحبة (يهوون- تعشق)، والأسماء (الرسم- مزج الألوان- بتهمة- تقليد). ومن الملاحظ أنَّ الأفعال في النَّص لزمت صيغة الاستمرارية المضارعة، فكل شيء مستمر: الصناعة والرسم، المواراة، هواية الرسم وعشق الألوان ما عدا جملة الختام تبدّت في فجيعة الخطاب الساخر المؤدلج بصيغة الماضي الثابت (سجنوا)، فالسجن حكم قاطع ثابتٌ لا مجال للنظر فيه ما دام فان جوخ "عربيّ".

ج- جدليَّة العنوان والفاتحة:

عنوان النَّص صورة جميلة تتبدَّى في مخيلة القارئ وتُشرق بهجتها في نفسيَّته ليصطدم ويُفجع بأوَّل كلمة في المطلع (صهيونيٌّ) التي تُظلِم نفسيّتهُ، وتعكس اللوحة التي أضاءت في زوايا روحه عبوسًا وحسرة من تحسسه ويقظته لواقعه. وما إنْ يتأمَّل في المفارقة بين الواقع العربي والصهيونيّ حتى يتساءل ما علاقتهما بجمال اللوحة. فعلاقة الفاتحة بالعنوان علاقة تساؤل تضيء ذاكرة القارئ للوصول إلى مرمى النَّص.

د- علاقة العنوان بالخاتمة:

أضاءت الخاتمة مقصديَّة العنوان وأجابت عن تساؤلاته مع المقابلات السياقيَّة في الفاتحة بإقرار أنَّ النهاية مستمرة طالما حماة الأمن الدوليّ، ووكالات الفيتو، والعربيّ، ...، والتُّهمة ثابتة.

---

[٩٦] **الدِّيوان**، ص٢٠٢-ص٢٠٣.

ثانيًا– ثوب البرتقالة:

أ– الفاتحة النَّصيَّة:

تجلَّت إنشائيَّة استنكاريَّة تعجبيَّة استغرابيَّة في سؤال:

لماذا خربشتَ وجه البرتقالةِ عندما قطفتها؟ [٩٧]

وقد وَشَتْ بتصدّرها باستفهام تعليلي (لماذا) بدلالات غائبة لرموز حاضرة (خربشت– وجه البرتقالة– قطفتها) تُحفِّز ذهن المتلقي على البحث عمَّا يفك شيفرتها. فـ(البرتقالةُ) (دالّ) متعدّد الدّلالات، فربّما عُني به المرأة أو ما هو لصيقٌ بها مرتبطًا بشيء من نتاجها كالقصيدة مثلًا. و(القطف) دالّ يُشير إلى النَّقد غير الأخلاقي واللا هادف الذي تجاوز القصيدة إلى كاتبتها خلال دالّة (الوجه) مقرَّ الكرامة والشَّرف الذي ما كان ينبغي أن (يُخربش) ويُجرح ويهان. فكأنَّ السُّؤال موجَّهٌ إلى بعض النُّقاد:

لماذا أهنت وجرحت كرامة الأديب عندما نقدته؟

فثَمَّة فرق بين نقد العمل وإهانة صاحبه، وثمَّة يقين أنَّ النقد لابدَّ أن يكون ذا قيمة ونفع، نقدٌ بانٍ لا مُدَمِّر، فكأنَّ النَّص يوحي برمزية حريّة الكَلِم.

ب– الخاتمة النَّصيَّة:

خُتمت القصيدة ترميزًا تقريرًا تعجُّبًا مُحَلاَّة بِسِيمة (!):

البرتقالةُ:

كانت قد نزعتْ ثوبَها؛

لتستحم بِفضّةِ الغيمِ،

لا لغايةٍ في نفسها،

أو لحاجةٍ إلى عصيرك! [٩٨]

فالخاتمة تُحيط بها هالة من انزياحات دوالِّها التي تزيد من انفعاليَّة المتلقي؛ فهي وإنْ تبرَّجت في حُلَّة التَّبرير المنطقي لسؤال الاستنكار في المطلع إلَّا أنَّها تُخفي هجومًا متدثرًا بلغة تعليليَّة. فكان أنْ تجرّدت من النّفاق والمجاملات والخوف والزَّيف، وكشفت ما سُتر ونطقت ضميرًا

---

[٩٧] **الدِّيوان**، ص٦٣.

[٩٨] **الدِّيوان**، ص٦٣.

لتتطهر وتُصبح نقيَّة خالصة من شوائب الذنوب لا لطمع ذاتي ترغب في نيله أو حاجة إلى نقد غير أخلاقي. وهنا تتقاطع دلالة البرتقالة مع دلالتها في الأساطير رمزًا للطهارة والعفة والضحيَّة أيضًا؛ إذ إنَّ الساحرات في إنجلترا وإيطاليا اعتدن على كتابة اسم الضحيّة على ورقة تُشبك بدبوس على البرتقالة ثم توضع في المدفأة حتى تحمّر وتموت الضحيّة[٩٩]، دلالة على قمة التنكيل والتعذيب والإيذاء بالنقد اللاذع غير الأخلاقي المتجاوز حدود ما كُتب لمن كَتب، ولشرفه وكرامته وأخلاقيَّاته، والمساند لهذه الدلالة من النَّص:

عندما أمسكتها بقوةٍ، وعصرتها،

ثم استقبلتَ من جلدِها ما استدبرتَ،

وقشَّرتها..[١٠٠]

فالعَصْر (النَّقد) يعقبه التَّقشير (الإيذاء والإهانة)، فكيف يكون التقشير بعد العصر؟!

ج- علاقة العنوان بالفاتحة:

عنوان النَّص لغة ترميزيَّة بطرفيها المضاف والمضاف إليه (ثوب البرتقالة) تُغوِي المتلقي بقراءة النَّص لاستجلاء الدّلالة الغائبة. فما إنْ يقرأ سؤال الاستفتاح حتى يكشف أنَّ التَّرميز فيه مؤازر للعنوان بإضافة دوالّ أخرى استحثَّت القارئ على متابعة تخمين الدّلالات واستنطاق ما غُيِّب.

د- علاقة العنوان بالخاتمة:

احتوت الخاتمة على عناصر العنوان من مفردات (ثوب- البرتقالة)، ومن تكرار للسُّؤال المستنكر المستغرب المتعجِّب في المطلع، والمتمثِّل في سيمة (!) وفي الدّلالة الغائبة:

لا لغايةٍ في نفسها،

أو لحاجةٍ إلى عصيرك فلماذا خربشت وجهها؟!

---

[٩٩] انظر: **عالم الفكر، أساطير الفواكه والنبات،** <http://www.d-alyasmen.com/alhalm/4.htm> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٣م؛ جسد الثقافة، صالون-ص٢٧،

<http://aljsad.com/forum74/thread3728775/index27.html> شوهد في إبريل،١، ٢٠١٤م.

[١٠٠] **الدِّيوان**، ص٦٣.

ثالثًا– نساء:

أ– الفاتحة النَّصية:

أو كلُّ النِّساء

يُضمرنَ خيرًا لكلِّ النِّساء؟

وكلُّ النِّساء

يُحسنّ ظنًّا بكلِّ النِّساء؟[١٠١]

تَعبُر بنا هذه الفاتحة النَّصية من فضاء خارجي يتحدث عن مجتمع النِّساء العيَاني إلى فضاء روحي تتقوقع فيه طبائع النِّساء. فالفاتحة النَّصية هنا انعكست على متن القصيدة[١٠٢] من خلال جملة إنشائيَّة استفهاميَّة تهكميَّة مُصدّرة بالهمزة: أو كُلُّ النِّساء؟

كما أنَّ هذا التركيب يَشِي بكلامٍ سابق ومعهود ذهني وتجربة أليمة تسبَّبت في نِتاج تي القصيدة وإيضاح بعض النُّصوص الغائبة، فإضمار الشر وإساءة الظن من الطبائع البغيضة للنفوس. فكأنَّ تقدير الكلام: وبعد كل ما حدث أكلُّ النِّساء يُضمرنَ خيرًا لكلِّ النِّساء؟

كما أنَّ (أل) في (النِّساء) عهديَّة، فمَنْ تتحدث عنهنَّ معهودات في ذاكرة المُلْقِي والمتلقي.

فضلًا عن اجتماع ما سبق مع تسكين همزة (النِّساء) الواقعة مضافًا إليه مجرورًا؛ لإرباك القارئ وإيقافه عند النطق بها للتمعُّن فيما يقرأ. فصفات الحروف أشدّ ما تكون وضوحًا في حالة السكون لا الحركة[١٠٣]، وصوت الهمزة حنجري انفجاري جهوري شديد منفتح[١٠٤].

---

[١٠١] **الدِّيوان**، ص١٧٦.

[١٠٢] انظر: شقروش، **سيميائيَّة الخطاب الشّعري**، ص٨٥.

[١٠٣] انظر: محمد راتب النابلسي، **موسوعة النابلسي للعلوم الإسلامية– أحكام التجويد– صفات الحروف– الهمس والجهر**، <http://www.nabulsi.com> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٤م.

[١٠٤] انظر: سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق وشرح: عبدالسَّلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٨٨م)، ج٢، ص٤٠٥–٤٠٦/ ج٤، ص٤٣٤؛ ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: محمد حسن إسماعيل، شارك في التحقيق: أحمد رشدي، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م)، ج١، ص٨٣؛ كمال محمد بشر، **علم اللغة العام– القسم الثاني: الأصوات**، (مصر: دار المعارف، د.ط، ١٩٨٦م)، ص١١١–١١٢.

وتكثيف (النِّساء) في المقدمة التَّساؤليَّة بتكرارها أربع مرات مصحوبة بـ (كلّ) في كلِّ مرة لدلالة عجيبة على الإجابة باستهزاء وبقطعيّة دون جدال:

بالتأكيد لا.

ب- الخاتمة النَّصية:

استمرت خاتمة النَّص في الإدلاء بصفات دخائل نفوس بعض النِّساء بطريقة ساخرة:

والماءُ من تحت أقدامهنّ

يُلملمُ حباتِهِ ويتمتمُ:

قُل للبريئاتِ من دمِ يوسفَ:

لوني قد احمّر[١٠٥]

لاجئة للتناصيَّة مع آيات من سورة يوسف- عليه السَّلام- بتحوير في المعاني، وصياغةٍ للمتلقي بالانزياح في:

والذئبُ مبيضّةٌ عينُهُ

يُقلّبُ كفّيهِ مِن مكرهنّ![١٠٦]

وقد استخدمت لفظة "يُتمتم" مع الماء؛ إذْ يُراد بها التَّلعثم والتَّلجلج لشدَّة الخوف[١٠٧] من مكر النِّساء.

فالخاتمة تهكميّة تناصيَّة تؤكّد الإجابة الحتميَّة للفاتحة التساؤليَّة السَّاخرة المتيقنة "لا". فالنَّص دائري من إنشاء لخبر لإنشاء، وإن كان الإنشاء هنا قد خرج عن مداره الطلبي إلى الأخبار، فهو لا يطلب إنما يُخبِر.

ج- علاقة العنوان بالفاتحة النَّصيَّة:

جاء لفظ "نساء" في العنوان نكرة للدّلالة على الشموليَّة والعموم، موحيةً بالحديث عن مختلف أنواع النِّساء، فأوقعت المتلقي في حَيْرة التساؤل: ماذا يمكن أنْ يُخْبِر النَّص عن النِّساء؟ ضعفهنّ، مكرهنّ، ...، فإذا ما بدأ النَّص بـ (النِّساء) معرفة معهودة ذهنية مسبوقة باستفهام

---

[١٠٥] **الدِّيوان**، ص١٧٧.

[١٠٦] المرجع السابق.

[١٠٧] انظر: أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج١، ص٣٠٠.

ساخر مرتبط بصفات معينة تخصَّصت الصورة في ذهن المتلقي، وتأطّرت ضمن نوع مقصود من النِّساء.

د- علاقة العنوان بالخاتمة النَّصيَّة:

ما أُريد قوله منذ العنوان تجسَّد في آخر لفظة في القصيدة "**مكرهنّ**" بؤرة النَّص. فالخاتمة تؤّكد عناصر العنوان بملفوظاتها[١٠٨].

رابعًا- بُنُّ الرَّتابة:

أ- الفاتحة النَّصية:

انزياحات الفاتحة النَّصية المتتالية تُمسك بتلابيب المتلقي لمتابعة القراءة ومحاولة الإمساك بالفكرة المتغيَّاة من تكرار لفظة "وجه". فالبداية تشبيهيَّة فضائيَّة زمانيَّة -بُدئت بالصباح- إيحائيَّة:

وجهُ صباحي:
فنجانُ قهوةٍ لا وجهَ له؛
أرشفُ مرارتَهُ على مهلٍ،
ثم أصبُّ ما تبقى منهُ على وجهِ الجريدةِ ..[١٠٩]

فـ "لا" المستخدمة في "لا وجهَ لهُ" نافية للجنس مؤكدة النفي[١١٠] بعدميَّة الوجوه في كامل متن النَّص، وقد تكررت فيه سبع مرّات، ست مرات مقترنة بالوجه، وواحدة مقترنة بالوِجهة. كما تكرر لفظ "وجه" تسع عشرة مرة في النَّص، منها أربع مرات صيغت جمع كثرة "وجوه" لتأكيد الدّلالة السابقة، ومرتان "وجهي".

والوجه هو المرآة والحقيقة والصورة العاكسة لما بطن، وهو الهوية والشخصية، وهو محط الأنظار، وما تمتاز به الأشياء عن بعضها، وهو مقر الشرف والكرامة والعلو، فإذا ما انعدمت الوجوه من الأزمان والأماكن والأشياء ضاعت الملامح وطغت العدمية، وقتها تتشابه الوجوه،

---

[١٠٨] انظر: خالد حسين، **سيمياء العنوان القوة والدلالة**، ص٣٦٠.

[١٠٩] **الدِّيوان**، ص٦١.

[١١٠] انظر: الحسن بن قاسم المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، تحقيق: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٢، ١٩٨٣م)، ص٢٩٢.

لا تمييز لوجه عن آخر طالما لا هُويَّة، وتكرار الألفاظ السابقة في بُنية النَّص مع تكرار دلالات الصور يوحي بضيق الحياة ورتابة الروتين والملل، لا جديد، لا حياة، الكل متشابه، الأَصْباح، العادات، أخبار الجرائد، وهكذا إلى ختام النَّص.

ب- الخاتمة النَّصية:

تشكيليَّة ظرفيَّة مكانيَّة "الطَّاولة" زمانيَّة "صباح" رمزيَّة. تُنهي صباحها إلى بداية صباح غيرها الذي لا يختلف سيره عن عادات مَن لا وجوه لهم، واستخدمت إضافة لكل التّكرارات السابقة كلمة "يُعيد" من الإعادة مرة تلو الأخرى.

في المطلع تكرر "وجه" ثلاث مرات، أمَّا في الخاتمة فتكررت ست مرَّات أي الضعف، في البداية كانت وحدها ثم اشتركت معها الوجوه في التكرار والعادات:

وجهُ الطاولةِ التي أجلسُ عليها؛
يُغادرني إلى صباحِ زبونٍ آخرَ؛
يشرعُ في شربِ قهوتِه التي لا وجهَ لها،
ينظر من خلف دخانِ غليونِه إلى وجوهِ الجالسينَ،
يقرأُها برتابةٍ لزجة،
يُعيدُ قراءةَ وجهي،
يتفقدُ وجوهَ الكراسي قبل أن يُغادرَ،
ثم ينتزعُ وجهَهُ الذي يلتصقُ بلزوجةِ الطريقِ،
الذي لا وِجْهةَ له.[١١١]

واللافت للنظر اكتظاظ الأفعال المضارعة في النَّص لاستمراريَّة وديمومة الرُّوتين والملل والعدميَّة. "يتفقد وجوه الكراسي" الناس الذين أصبحوا لعدميتهم كراسي، والكلّ في دوّامة الروتين وملل الحياة ضائعون لا وجهة لهم كما صاحب الغليون الذي لا وِجهة له. فضلًا عن تكرار اللزوجة في نسيج النَّص الذي مُنح صفةً لِمَا جَمُد (الوجوه = الصور = الناس)؛ وكأنَّها لانعدام الهويَّة طُمست وفقدت حياتها وأصالتها فلَزُجت وربَّما سالت بعد ذلك.

---

[١١١] **الدِّيوان**، ص٦٢.

ج- علاقة العنوان بالفاتحة النَّصية:

عجائبيَّة العنوان المستمدة من تضايف وصف لا يمتّ للموصوف بصلة "بُن الرَّتابة" تُغري القارئ لاستكشاف كُنْه النَّص، وتوحي له باحتمالات دلاليَّة لتأويله. واحتوت الفاتحة على وصف للمشروب المعتاد في المكان والزمان المعتادين، مع عدم الرّضا عن روتين المعتاد "أرشف مرارته" ثم "أصبُّ ما تبقى منه على وجه الجريدة".

د- علاقة العنوان بالخاتمة النَّصية:

تكررتْ ألفاظ العنوان في الخاتمة بذاتها "برتابة" أو بمصاحب لها "قهوته". ومن الطريف في مقطع الخاتمة هنا أنَّه لو اقتصر العنوان عليه عاريًا من النَّص السابق أجمعه لكان قائمًا بذاته محتويًّا الدلالات السَّابقة. فالخاتمة هنا استقلاليَّة بتعدد ألفاظها المشبَّعة بدلالة العنوان.

ثالثًا: صفحة الغلاف

من النُّصوص الموازية المصاحبة للنُّصوص الأدبية، ومن العتبات المهمة للولوج إلى عالم النَّص صفحة الغلاف التي تتعالق فيها الأشكال والألوان لتُشكِّل كيانًا تواصليًّا تتآلف جزئياته لأداء معنى، ولتجسيد موقف[١١٢]، فالغلاف هو الوجه الأوَّل الذي يُنظر إليه، فكم من مُؤلَّف قيِّمٍ أنفه القارئ وابتعد عنه، بسبب العنوان والغلاف، وفي المقابل كم من مؤلَّف هشّ اقتناه القارئ بسبب عنوانه اللافت، وغلافه الآسر، كما يمكن للغلاف أن يوحي ببعض الأفكار والرؤى المتعلقة بالقِيمة الدّلالية الأساسية للنَّص[١١٣].

طقسٌ وموسم، ترفيه وغرابة، خيال وشاعريّة مَا تحكيه صفحة الغلاف بادئ ذي بدء، فالنظرة الأولى لغلاف ديوان (ريقُ الغيمات) يمنح المتلقي طابع التلقائية والراحة والغرابة في ذات الوقت؛ فمكوّنات الغلاف الأمامي الأيقونيَّة بألوانها تتآزر مع عنوان الديوان وتُجسِّد ما بداخله

---

[١١٢] انظر: رشيد شعلال، "النَّص والنَّص المصاحب- قراءة في تشكّل الحدث الشعري "اللعنة والغفران""، **مجلة المخبر**، (قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٠م)، ع٦.

[١١٣] انظر: الصديق حاج أحمد، "العتبات النَّصية في رواية تلك المحبة للحبيب السائح"، **مجلة أصوات الشمال عربية ثقافية اجتماعية**، <http://www.aswat-eLchamaL.com> شوهد في فبراير، ١٨، ٢٠١٤م.

من عناوين النُّصوص الشعرية، وتنطق بدلالتها، وتشي بروح الدّيوان ككل والرابط بين أيقوناته وخباياه.

فلوحة السماء المشبَّعة بالسحب البيضاء المنثورة بتناسق، والمستأثرة بأكثر من ثلاثة أرباع مساحة صفحة الغلاف تثير بهجة المتلقي وتُضفي شاعرية مريحة في نفسيته وإن توسَّطها عنوان الديوان المرسوم بحروف حمراء تُعضِّد فضاء اللوحة وتمنحها ديمومة الحياة، وضمَّةٍ آملةٍ في ضمّ تيك السحب لتصبّ ريق الحياة. ويقوم اللونان الأزرق والأبيض بإضاءة الغلاف وانتشاء المتلقي وتحليقه في فضاء السعادة، ولا ريب فاللون وسيلة اتصال بين البشر، ومُكوِّن حياتي يُلزم نفسه على كلّ كائن حيّ أو جماد، ومنبع معرفي يُسهم في فتح أفقٍ للرُّؤى العلميَّة وتثبيتها[١١٤]. والشَّاعر يلجأ للغةِ اللونِ الرَّمزية ليُحمِّلها العديد من الدلالات[١١٥]. ودفء اللون كدفء المعنى، كدفء الإيقاع، تخلق جميعها في العمل الفني طاقة متميّزة، وترسم صورة جديدة وجذابة تحمل مدلولات متغايرة تصبّها في قالب جديد[١١٦]. فاللون الأبيض المتمثل في السحب من الألوان الباردة الهادئة[١١٧]، يرمز إلى معانٍ سامية كالطُّهر والبراءة والنقاء والصفاء والوضوح والحرية والسَّلام والجمال والاستقرار والإشراق، كما أنَّه لون محبَّب إلى النفوس يبعث على الأمل والتفاؤل والتسامح، وكان ذا اللون مقدَّسًا لإله الرومان في القديم (Jupiter)[١١٨].

وكان فرعون مصر القديمة يرتدي تاجًا أبيض رامزًا إلى سيطرته على مصر العليا وأنّها تحيا بسلام وطمأنينة. ودلالة ذا اللون على الحرية والانطلاق نابعٌ من اجتماع الياء الدَّالة على الاتساع، والضَّاد بدلالتها على النُّفور والإفلات من المركز[١١٩].

أمَّا اللون الأزرق المصاحب للسماء فيوحي بالهدوء والراحة والبرودة والثقة والبراءة، كما يرمز إلى الحرية والانعتاق والتحرر من القيود؛ ولذا فإنَّ عَلَمَ الأمم المتحدة ووكالة الغوث مَنْ

---

[١١٤] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٤٣-ص٤٦.

[١١٥] انظر: الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر**، ص٢٢٨.

[١١٦] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٦٣.

[١١٧] انظر: المرجع نفسه، ص٣٨.

[١١٨] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٩٨-٩٩-١٠٣؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، (القاهرة: عالم الكتب، ط٢، ١٩٩٧م)، ص١٦٤.

[١١٩] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٢٨-ص٣٩؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص١٦٥.

تناديان بحرية الشعوب مُوشَّاة باللون الأزرق[١٢٠]. ويتداخل مع هذين اللونين ألوان المنطاد الأصفر والأحمر والأبيض الخفيف والأسود الضئيل الحجم، وسأتناول الأبرز بادئة بالأصفر المكتَنز الذي يهب الدفء والضوء والبقاء، ويبعث السرور والابتهاج والإشعاع والتجدد والأمل في نفس ناظره[١٢١]، فضلًا عن دلالته على الغيرة. وهو كذلك يرمز إلى الفكر والذكاء والفطنة، ويستعان به لتقوية القدرة على التصّور والتخيل، ويُنشِّط الجهاز العصبي[١٢٢]. ولأنَّه لون الشمس فهو يمثل الإشراق والإضاءة والنورانيَّة، كما أنَّه دليل البُرء والشفاء بعد المرض فقد استخدمت بعض الحضارات ذا اللون للوقاية من المرض، فضلًا عن كونه مقدسًا في بعض الديانات الوثنية إذ كان رمزًا للإله (رع) في مصر وهو إله الشمس[١٢٣]. يليه الأحمر الذي يعتبر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان؛ فهو مستمد من وهج الشمس واشتعال النار، وهو من أطول الموجات الضوئية[١٢٤]. ولذا اللون كغيره من الألوان ثنائية في الدلالة، فهو لون البهجة والحزن والعنف والمرح، وقد استخدمه اليابانيُّون لطرد الكابوس، وكان الجنود في مصر القديمة يرتدون الخواتم الحمراء عند لقاء أعدائهم؛ إذ يعدّونها تعاويذ لحمايتهم من الجراح حتى لا ينزفوا، كما يرمز ذا اللون في الدّيانات الغربية إلى التّضحية في سبيل المبدأ أو الدّين، وعند الهندوس يرمز إلى الحياة والبهجة، وهناك قبائل تلطخ المولود بالدّم ليعيش فترة طويلة[١٢٥]. والأحمر في الثياب في العصر القديم دلالة على الرّفاهية والدّلال[١٢٦]، ويعدّونه في الثّقافة الغربيّة من أجمل الألوان على الإطلاق، فهو يدلّ على الحياة والتفاؤل والبهجة والرّيادة والجهد الخلاق والحيوية[١٢٧]، وكل تلك الدّلالات تنبعث من صوت الحاء الرئيس فيها[١٢٨].

---

[١٢٠] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٥١-ص١٣٠؛ صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٨٩-ص٩٠؛ حجازي، **أثر الألوان على العقل والجسم**.

[١٢١] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٩١.

[١٢٢] انظر: حجازي، **أثر الألوان على العقل والجسم**.

[١٢٣] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٤٨-٥٠-٥١؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص١٦٣.

[١٢٤] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٤١.

[١٢٥] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص١٦٣-ص١٦٤.

[١٢٦] انظر: حمدان، المرجع السابق، ص٤٣.

[١٢٧] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص٨٠-ص٨١.

[١٢٨] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٢٨.

وإذا ما نزلنا من لوحة السماء إلى لوحة الأرض نصطدم بكرسي عجائبيّ، غريب في ذاته، وما حوله وما فوقه، كرسي عملاق غرابته مستمدة من السّلم الخشبي الصغير الذي بجواره والحاجز المرتفع والعلم اللذين فوقه. فلوحة الأرض الخشبية كأنّهَا قريبة من الشاطئ، والكرسي يتمظهر على أرض ليست صلبة، محتملة السقوط، والألوان في ذي اللوحة مغايرة لسابقتها في الدلالات. فاللون الأسود لون الظلمة والكآبة والشر والاستياء والجهل والتشاؤم، كما يدلّ على الحزن والخطيئة والغموض والغوص في أعماق العتمة، وتساعد حدَّة الدَّال واتساع الواو على ذي الدلالة[١٢٩]. وهو أيضًا "لون نُكران الذَّات يبتلع الضوء ويمتص كامل طاقته"[١٣٠]، ولا يخفى ما في هذا اللون من قوة وزينة وجمال[١٣١]. ولون الحاجز المرتفع الذي يعلو الكرسي بُنّي داكن يوحي بالهدوء المفرط، وهو لون بارد نشاطه ليس إيجابيًّا، والشخصيات الشغوفة به حازمة مادية أنانية تنقِّب عن عيوب الآخرين[١٣٢]. أمّا العَلَم ذو اللون الورديّ والأبيض فهو يوحي بسباق الحياة والتمسك بها.

والأيقونات السابقة مع ألوانها تلتقي مع شاعريّة العنوان وتتحد في تشكيل المعنى، فالرّيق هو انصباب الماء وتردده على وجه الأرض وريِّقُ كل شيء أفضله وأوَّلُه[١٣٣]، والغيمات فيها الغيث، والغمام بتكاثفه وتكاتفه يستر ضوء الشمس[١٣٤]. وريق الغيمات كناية عن المطر المتردد صداه في نصوص الشَّاعرة تصريحًا وتلميحًا وفي عنوان ديوانيها السابقين: للحلم رائحة المطر، ومطر بنكهة الليمون.

فاللوحة تحكي قصة الصراع الأزلي بين الأبيض والأسود، الخير والشر، هذا الصراع الذي كان موجودًا في ديانة الفرس، ولدى الهنود الأمريكيين مَن رمزوا للعالم السُّفلي باللون الأسود

---

[١٢٩] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص١٠٤-ص١٠٦؛ حجازي، **أثر الألوان على العقل والجسم**؛ حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٢٨.

[١٣٠] حجازي، **أثر الألوان على العقل والجسم**.

[١٣١] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص١٠٨.

[١٣٢] انظر: المرجع السابق، ص١١٦؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص ١٨٦.

[١٣٣] انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ريق)، (بيروت: دار صادر، د.ت)، مج١٠، ص١٣٥-ص١٣٦.

[١٣٤] انظر: أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، **المفرادات في غريب القرآن**، ضبطه وراجعه: محمد خليل عيناني، (بيروت: دار المعرفة، ط٢، ١٩٩٩م)، غمّ، ص٣٦٧.

وللعالم العلويّ بألوان كثيرة[١٣٥]. كما تروي اللوحة قصة غُربة الرُّوح في عالم المادة؛ لما بين الغربة واللون الأسود من علاقة قديمة[١٣٦]، يقول ابن زيدون في وصف الغرُبة:

حالت لفقدكم أيامنا فغدت سودًا وكانت بكم بيضًا لياليناً[١٣٧]

فالكرسيّ العملاق هو كرسيّ السلطة والعرش المبتغى، كرسيّ الظّلام والظُّلم والاستبداد والاستعباد، كرسيّ له زينته وجماله وبريقه المعبر عنه بالأسود كما أنَّ له جهله وظلامه وظلمته وشره وخطيئته، كرسي الفتنة والإغراء والتكالب على ملذات الحياة، يوهم بقوته ورسوخه وجماله لكن قاعدته ذات لون ترابي رملي صائر إلى زوال، وسواده يرمز إلى سوداوية الطمع والنفاق والتملّق للوصول إلى المناصب العليا، وسواد الظلم والطبقية والحقد والمشاعر المتبادلة بين الظَلَمة والمظلومين. والكرسي في المنام يدل على العلو والرفعة لأرباب المناصب وإن كان من خشب فهو قوة مع نفاق[١٣٨]، فيوحي بمقدار التسلط والقوة والنفوذ والطمع.

وهناك مَن يحاول الصعود إليه بسلّم خشبي مسلكه النفاق والرّياء والكذب والمداهنة بكل الأطرقة غير المشروعة:

يشعلونَ البخورَ
يتبرّكونَ بأعتابِه
ينحرونَ الدموعَ على بابِه
ثم لا ينزلونَ
يُقسمونَ – بروحِ الدِّنانِ،
وبالصولجان –

---

[١٣٥] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٣٦؛ أحمد مختار عمر، ص١٦٣.

[١٣٦] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٣٨.

[١٣٧] ابن زيدون، **ديوان ابن زيدون ورسائله**، شرح وتحقيق: علي عبدالعظيم، (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ط، د.ت)، ص١٤٢.

[١٣٨] انظر: محمد بن سيرين، **تفسير الأحلام**، ضبطه وقدم له: محمد عبدالقادر عطا، (دمشق– القاهرة: دار الكتاب العربي، ط١، ٢٠٠٤م)، ص٤٥٠؛ عبدالغني النابلسي، **تعطير الأنام في تعبير المنام**، ص٣٦٧.

أنّ طريقَهُمُ شائكٌ كان[١٣٩]

وفي المنام "مَن رأى أنَّه صعد سُلَّما من آجر وجص فإنَّه يؤول على فساد دينه. وإن كان السلّم من حجر فإنّه يدل على قساوة القلب، وإن كان من خشب فإنّه يدل على ضعف الدين"[١٤٠]، ويبدو أنّه المقصود هنا.

وبعضهم حين يصل إلى الكرسي يجده محجوزًا من قبل أشخاص آخرين ماديين أنانيين سبقوه يطمعون في المزيد على حساب غيرهم، فإذا ما التقوا بدأت الصراعات على الكرسي مرة أخرى، والسّباقات والتنافس على زخارف مهيلة ودنيا دَنِيَّة، والعَلَم يُراقب حركتهم ويُؤيد مؤامرتهم لفوز بعضهم وهزيمة الآخر وهكذا، فالكراسي دومًا ما محجوزة، والسلالم دومًا يُصعد عليها. ومن أمثلة هذه المعارك قصيدة بعنوان "وكراسيُّ محجوزة ! "[١٤١].

والصّراع على السلطة باقٍ والظّلم والحقد والضغائن تطفح بها الأرض حَّد الغرق والاختناق ما يدفع بالروح التَّوق إلى الخلاص، والانعتاق من جراثيم الأرض وطغيانه وجوره، والتحليق نحو فضاء طاهر نقي صافٍ مريح تملؤه السكينة والاستقرار، وتقطن المثالية في جنباته كما يتضح من خلال اللون البنفسجي في الجزء السُّفلي من السحب، والدَّال على الإلهام والحكمة والهدوء والطمأنينة والاتصال بالجانب الروحي والتعمق في الأفكار البعيدة عن ملاهي الدنيا[١٤٢]. وخير مثال على ذلك النُّصوص الشعرية ومصطلحاتها الصُّوفيّة، كما في قصيدة: حضرة، ملكوت الله كشف، مقامات[١٤٣].

وكأنَّ الحد الفاصلَ الواصل بين لوحة السماء ولوحة الأرض الخشبيَّة ذا اللون الوسطي بين الخشبي المخالط للون الحكمة والتَّوازن (البنفسجي) لحظةُ تأمّل وتعقّل، وحد فاصل بين المادة والروح، ومحطة للتأمّل والتفكير بين الفضائين، وكيفيَّة التَّوازن والتَّعقل والاتصال بينهما.

---

[١٣٩] **الدّيوان**، ص١٩٣.

[١٤٠] خليل بن شاهين الظاهري، **الإشارات في علم العبارات**، تحقيق: سيد حسن، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٣م)، ص٢٩٦.

[١٤١] **الدّيوان**، ص١٣٥.

[١٤٢] انظر: صديقة معمر، **شعرية الألوان**، ص١٠٩-ص١١٠؛ أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص١٨٥.

[١٤٣] **الدّيوان**، وهي على التوالي: ص٢٥-٣١-١٩٣.

وثَمَّة أيقونتان خفيَّتان عن المجال البصري باديتان في المجال الدّلالي، وهما: أيقونة الشمس المتمثلة في ظلال الكرسي على الأرض، وانعكاس الأشعة، وتلبّد السماء بالسحب البيضاء قبل تجمعها وتكاثفها، وطيران المنطاد. وأيقونة النماء والحياة والخضرة المستنتجة من لوحة السماء والسحب بتآزر دلالة العنوان؛ لارتباطهما ببعض لعلاقة السماء بالمطر[١٤٤].

فخلوص الرّوح وشفاؤها ورفاهيتها في عالم طاهرٍ نقيّ مبهج سارّ، آمل في رغد حياةٍ أفضل متمثلة في المنطاد بألوانه؛ إذ يتخفَّف الإنسان من عالم المادة، وينطلق في روحانيته مُتَّحدًا مع الهواء في نسيمات حُرّيته وانعتاقه وخفته وتفاؤله، وفي الاصفرار غيرة الشَّاعرة على وطنها العربي من فتنة الكرسي، ومساحة الأمل لديها أكبر ممَّا سواه؛ إذ إنَّ مساحة السماء أكبر في لوحة الغلاف. فالتِّيمة المرادة هي الحرية والحياة والانعتاق الروحاني والخلاص والتحرر من فضاء القمع وسلطة الآخر السَّوداء.

المبحث الثاني: الحقول الدّلاليَّة والمعجم الشّعري

تقديم:

إذا كانت العتبة هي القنطرة الموصلة بين فضائين، فإنَّ الحقل الدِّلالي لكلمة ما هو شبكة العلاقات الدّلاليَّة لمجموعة من الكلمات التي ترتبط بتلك الكلمة بعلاقة ترادف أو تضاد أو تقابل الجزء من الكل أو العكس[١٤٥]. ولمَّا كانت الكلمة تمتاح دلالتها من السِّياق الحالَّة فيه فإنَّ التَّحليل المعجمي لها وللكلمات في ذات السياق يُعدّ من أهم عناصر التَّحليل؛ إذْ يُسهم في جلاء المدلول، فاللغة الشّعرية كائن حيّ يتنفَّس في أعماق الشاعر ويتلوَّن ويتقولب حسب مزاجه، والتَّعبير الشّعري يتطلَّب ألفاظًا شعريَّة ذات دلالات نفسيَّة وشعوريَّة، قادرة على تصوير الإحساس والتأثير في المتلقِّي لتخلق لديه إحساسًا مماثلًا، وتنقل إليه التَّجربة كاملة[١٤٦].

---

[١٤٤] انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٢٨.

[١٤٥] انظر: معجب العدواني، **تشكيل المكان وظلال العتبات**، ص٨؛ عبدالسَّلام المسدّي، **الأسلوبية والأسلوب**، (طرابلس- ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م)، ص١٥٤.

[١٤٦] انظر: امتنان عثمان الصَّمادي، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١م)، ص١٨٦؛ أحمد قاسم الزمر، **ظواهر أسلوبية في الشّعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل**، (صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة، د.ط، ٢٠٠٤م)، ص١١٧.

والمعجم الشّعري هو الرَّصيد اللفظي الذي يُكوِّن الخطاب الشّعري للشاعر، ويتَّسم بالخصوصيَّة أو الذَّاتيَّة الناتجة عن قدرته على تفجير الطاقات الكامنة داخل الألفاظ، وبث نبضه وروحه فيها لتنتج معنى خصبًا جديدًا. وليس هناك معجم خاص بالشّعر، وإنَّما تكتسب المفردة شاعريَّتها حين تترجم إحساس الشاعر، وتؤثر في المتلقي إيجابًا بحيث يتفاعل مع الشاعر، وذلك حين ترتصف الألفاظ في إطار مدلول كلّي مع ما يُلائمها من ألفاظ في السياق[١٤٧].

وسأتناول أبرز الحقول الدّلاليَّة مع إيراد ما يفي بالغرض من مفردات المعجم الشّعري لكلّ حقل، إذ من الصعوبة سرد كلّ المفردات. ومن الممكن أن تنزاح هذه الدَّوال عن مدلولاتها، كما أنَّ الحقول الدّلاليَّة تستعير مفردات معجمها الشّعري من بعضها بعضا. ومن البدهيّ أنَّ دلالة الألفاظ لا تتضح بمفردها دون السِّياق الواردة فيه، وبما أنَّه لا يتسع المجال لذكر كل السِّياقات، فسترد الألفاظ دون سياقاتها مع محاولة توضيح مثال لكلِّ حقل.

أوَّلًا: حقل حبّ الوطن والحنين إليه والخوف عليه:

مَيْلُ الأنفس إلى الأوطان من طبائع الإنسان، يقول أحد الفلاسفة: "فطرةُ الرّجل معجونة بحبّ الوطن"[١٤٨]. فحُبُّ الوطن فطرة مُتَجذِّرة في النفس، حنينٌ لا محدود، ثبوتٌ بلا قيود. وكم تغنّى الكُتَّاب قديمًا وحديثًا بالوطن، يقول أبو تمام:

كم منزلٍ في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدًا لأوّل منزل[١٤٩]

وفي قصيدة "أطلق لمدمعك العنان وخلّه" يقول فوزي معلوف:

مهما يجرُّ وطني عليّ وأهله فالأهلُ أهلي والبلادُ بلادي[١٥٠]

---

[١٤٧] انظر: أمل شفيق العمري، "الدوائر الدّلاليَّة في معجم الشاعر عبدالمنعم الرفاعي"، **مجلة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعية الجامعة الأردنية**، مج٤٠، ع٢، ٢٠١٣م، ص٣٤٧؛ أحمد الزمر، **ظواهر أسلوبية في الشّعر الحديث في اليمن**، ص١١٨.

[١٤٨] أبو عثمان عمرو بن بحر، **رسائل الجاحظ**، شرحه وعلّق عليه: محمد باسل عيون السود، (بيروت: دار الكتب العلميَّة، د.ط، د.ت)، مج١، ج٢، ص٢٨٦.

[١٤٩] البيت من بحر الكامل، الخطيب التبريزي، **شرح ديوان أبي تمام**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، (بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤م)، ج٢، ص٢٩٠.

[١٥٠] فوزي معلوف، **أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي**، <http://www.adab.com/modules.php?name=

ويقول عبد الوهاب البياتي في قصيدته "الطّريد":

حلمت

والفراق يا حبيبتي عذاب

أنّي بلا وطن

أموت في مدينة مجهولة

أموت

يا حبيبتي

وحدي بلا وطن [١٥١]

كما يقول محسن علي السّهيمي في "بوحٌ للوطن":

يا موطني كلُّ شبرٍ فيك يأسرني وذي تضاريسه تغفو على بدني

في كلِّ سهلٍ وفي وادٍ وفي جبلٍ ألقاك يا موطني شدْوًا على الفنن [١٥٢]

ويقول فولتير: "الخبز في الوطن خير من بسكويت الأجانب"[١٥٣].

وكذلك الحال مع الشَّاعرة، فحبّها للوطن نبضٌ في عروقها تجسَّد في قصيدة "قمرٌ توسَّط نجمتين"[١٥٤]، بدوالٍّ كثيرة لا تُسفر دلالتها إلَّا في السِّياق بدْءًا بمفردة العنوان: قمرٌ توسَّط نجمتين، ومرورًا بالدَّوالّ: عرشُ الذي أهواه فوق العشب- عشبيٌّ هواه- ورديٌّ رضاه- عناقيد الصَّبابة- وأنا ومَن أهواه قَطْرُ سحابتين- وغفى على عشقي- فضممته ضمَّ الغرامِ لعاشقَيْنْ- فاحتضنتُ ربيعه- النخلة السمراء- عسلٌ هواه- سُكَّرٌ يهمي لَماَه- اخضرار نداه- وتحضنُ خيمتي- غيمتين- طاهر الحرمين- قبلة روحي الأولى- ثاني القبلتين- عشقت التثنيات- سيفيه،

---

sh3er&dowhat=shqas&qid=82297> شوهد في مارس، ٣، ٢٠١٤م.

[١٥١] عبد الوهاب البياتي، **ديوانه**، (القاهرة: عالم الكتب، د.ط، د.ت)، ص٥٢-ص٥٣.

[١٥٢] محسن السّهيمي، "بَوْحٌ للوطن"، **صحيفة الجزيرة**، ع٤١٣، (٢٨-٩-٢٠١٣م)، http://www.al-jazirah.com/culture/2013/28092013/shar42.htm> شوهد في مارس، ٤، ٢٠١٤م. وهو كاتب سعودي بجريدة المدينة، وصحفي سابق بجريدة الوطن، شاعر له ديوان مطبوع (وجه الصباح). نظر<http://Twitter.com/abuebrahemb35>شوهد في مارس،٢٥، ٢٠١٤م.

[١٥٣] حسين علي الطويل، **موسوعة روائع الحكم والأمثال والأقوال المأثورة**، (عمّان: الأهليَّة، ط١، ٢٠٠٢م)، ص٤٢٤.

[١٥٤] **الدِّيوان**، ص١٠.

وغيرها من المفردات. كما أنَّها أكسبت لفظة (الغواية) صفة ضديَّة لها، إذ هي في عشق الوَطن رُطبٌ طيِّبٌ، وقابلت معجميًّا بين (أمطرتُه وأمطرني)، ووصفت نفسها بقولها: "فصرتُ رهنَ المحبسين" أي رهن السَّيفين مجتمعين –رمز الوطن– تشبيهًا بأبي العلاء المعرّي الملقَّب برهين المحبسين.

والكلمة المفتاح في تي القصيدة هي (أهواه) التي تكررت أربع عشرة مرة صراحةً بلفظها (أهواه– هواه– الهوى– هوى– هواك)، ومرَّات عديدة بما يخدم الحقل الدلالي، مثل: الجوى– الصَّبابة– أحبُّه– عشقي– لعاشقين– ظمآنة– اسقِ عطاشك من ماء زمزم، وكلُّ ذلك إيماءً بأنَّ روحَ الشَّاعرة حبُّ الوطن.

وجسَّدت افتقادها لوطنها في قصيدة "حضرة"، إذ تقول:

لا غائبٌ غيرُ شوقك،
لا حاضرٌ في دمي غيره،
وفي حضرة الشوقِ
أنت ضنين [١٥٥]

واستعملت كذلك ألفاظًا أخرى، مثل: ملكوتك– حلوٌ جمالك– حضورُك: لونُ الحمائم– تُشبهُهُ غربة العائدين– افتقدتك– أوحشتني يا نور عيني اليمين[١٥٦]– يا بلد الطيبين– تسنَّن بريق المحبين– ذُق طعم أنفاسهم– وتشيَّع كما ينبغي لاخضرارك– وغيرها من الألفاظ.

وجعلت حبَّ الوطن حصارًا وقيدًا وسحرًا في قصيدتها "مسّ"[١٥٧]: ليلُ الرياض، أنفاسها، رُباها، سماها، عشق قديمٌ ومقيمٌ، وحصارٌ ألُمُّه، أهوى القيود، سحرٌ.

هذا الحبّ الذي تخلّله خوف على الوطن ما استطاعت أن تخفيه في "وتر سادس"[١٥٨]: لعينيك يا وطن الماء، كُلِّي يُغنّي، أوتار عودك، دهن عودك، غمستها، "أيا ليل دانه"، مقام صبا في مقام حجاز، أخاف عليك. فجمال وشاعرية المعجم الشّعري هنا محوره الوطن.

---

[١٥٥] **الدِّيوان**، ص٢٩.

[١٥٦] "أوحشتني يا نور عيني اليمين": كلمات أغنية من الفولكلور الحجازي.

[١٥٧] **الدِّيوان**، ص٨٢.

[١٥٨] المرجع السابق، ص١٣٣.

ثانيًا: حقل الماء وما يتّصل به:

للماء في تجربة أشجان الشّعرية حضورٌ طاغٍ وتخلُّق دلاليّ صادح، وحقله كالمظلّة الضَّافية للحقول الدّلاليَّة جمعاء بل للديوان أجمع، فلا تكاد تخلو قصيدة من ذكر دالَّات ذا الحقل أو ما له علاقة به. فالماءُ لديها هو المستقبلُ الأجمل المنتظر، البراءةُ والنَّقاء والسَّلام، الأملُ المشرق، الحياة، البلسمُ الرُّوحي الماحي للعذابات، الارتواءُ، وندر أن يخرج عن هذه الدِّلالات سلبًا.

ودالَّات المعجم الشّعري لذا الحقل من الكثرة؛ إذ أُشربت القصائد دلالات الماء وأُذيبت فيها بحيث يصعب أحيانًا فصلها، ومن الدَّالات الصَّريحة والواضحة: شُرب نواياك- ماء الورد- كوثر الصادقين- قطر سحابتين- همى- كالينابيع- آبار- بكت السماء- أمطرت صحراؤه- بماء رواشينها- أُوضِّئُه- يا فرحة الماء- كقلب نهر- الزُّرقة- شفَّة الغيوم- غيمة شهيَّة- غيمةُ روحك- فنجان قهوة- بالوتر تغسل مَن بها شفعًا- ماء زمزم- أقاموا على بحري- كرة الثلج- عطاشا، وغيرها من المفردات. ولتكن قصيدة "روحٌ تطمئنّ"[١٥٩] أنموذجًا لدالَّات ذا الحقل الذي أَكسب فيه الفراقُ والغيابُ المطرَ منذ البداية صفة ضديَّة له (حريقًا) من خلال دالَّة إشارية (يزخّ) وَشَت بالمعنى. ثم ينتقلُ الماء سياقيًّا من صفة النَّارية والاشتعال واللهيب إلى صفة الاستقرار والاطمئنان والارتواء والحياة في سياق الذاكرة (الماضي) حين كان ذا المفقود والمهاجر- سواءٌ قصدت به الوطن أم الهُويَّة العربيَّة أم الحبيب- مستقرًّا في سماء حياتها:

أنتَ يا كل ذا الكل،
ويا مستقرٌّ على هجعةِ الماءِ بين سمائي
يا عيونَ الغيومِ،
يا أنتَ،
يا غيثَ نبضي،
وموجَ بقائي[١٦٠]

فكأنَّ النَّص يعود إلى الوراء، ودالَّة الماء انتقلت من الواقع الحاضر إلى الماضي، حيثُ تماهي الذَّات الغائبة في ذات الشَّاعرة، واستخدام التجريد في النّداء في المقطع السابق، ليعود

---

[١٥٩] **الدِّيوان**، ص١٤٧.

[١٦٠] المرجع السابق، ص١٤٨.

مرةً أخرى مجسَّدًا في دالَّة الدموع كنتيجة للفقد "وغارقةٌ في العويل الثقيل نجومُ دموعي". وتوظيف صيغة اسم الفاعل "غارقةٌ" والتنوين للدلالة على استمرارية الحزن وامتداد زمانه، ثم نجدها تعود للحظة المستقبل المليء بالذكريات، ويعود الماء فيه مصدرًا للارتواء "كُنَّا نرويه بالحبِّ" مستسلمةً بعدها لواقع حزين غابت فيه الحياة "أَحْييتَ أوردتي عُنوةً ثم، غادرت..." مشيرةً إلى الماء أصل الحياة، ففَقيدُها نموذج للماءِ، لحياتِها.

وفي قصيدتي "عولمة شعرية"[١٦١] و"الحسين"[١٦٢] تحوّلٌ دلاليٌّ كذلك لدالَّة الماء إلى النَّقيض تمامًا، ففي القصيدة الأولى:

في يومِ الشّعر؛
انتحر الشّعر على الغيمات،
هطلت أمطارٌ سوداءُ،
وسال الكحلُ على الأبيات
ما أجملَ عولمة الأثداء
تُغطّى بسواد النَّكبات![١٦٣]

تحوَّلت خاصيَّة أمطار الخير وتبّدلت إلى شرّ، فأصبحت أمطارًا سوداءَ، أمطارَ موتٍ، موتَ الشّعر وفراره من الواقع المؤلم؛ إذ تساهل أهلُ العربيَّة في لغتهم الأم، وتخفّفوا من حملها فكسَدَ الشّعر الذي دفعت لغتُهُ المترهلةُ المغدودقة بها الفضائيات والكتب والمواقع الإلكترونية بالشّعر الأصيل وقت سماعها أنْ يرمي بعينه منتحرًا أسفًا على ما أصابه فكانت الأمطار سوداء مَحَت لغة الشّعر غثَّه وسمينه. وفي ذا المعنى يقول أحدهم:" إنَّ الشّعراء والمثقفين غرباء في أوطانهم في زمن العولمة حيث القيم المستوردة تغزو الآفاق، تدفع في اتجاه مَحْو دور الأدب والأخلاق، وتشجيع البعض على تكسير الأقلام المتحدّثة بلغة المثل العليا، وسجع الحمام في زمن الصقور والقيم الوافدة"[١٦٤]. وربَّما كان الشّعر الذي مات هو شعر شويعرين فثَمَّ "يومٌ للشعر، وشعرٌ

---

[١٦١] المرجع السابق ص١١١.

[١٦٢] المرجع السابق، ص١٦٣.

[١٦٣] **الدِّيوان**، ص١١١.

[١٦٤] عكاشة البخيت، **احتفال الشّعراء بأحزانهم في اليوم العالمي للشعر**، <http://www.oujdacity.net> شوهد في مارس، ١٠، ٢٠١٤م.

لليوم"[١٦٥]، والشّعر الذي يكون لليوم فقط لا للغد ليس بشعر؛ إذ يموت في يومه، فصاحبه أحد الصنفين الأخيرين في قول الشاعر:

الشّعـرا فيمـا علمنـا أربعـــهْ فشاعرٌ يجري ولا يُجرى معه

وشاعرٌ يُنشِدُ وسْطَ المَجْمعَهْ وشاعرٌ من حقِّهِ أنْ تسمعه

وشاعرٌ من حقِّهِ أنْ تصفعه [١٦٦]

وقال دعبل الخزاعي:

يموتُ رديءُ الشّعر من قَبْلِ أهلِه وجيّده يبقى وإن مات قائلُهْ [١٦٧]

والثابت بين المعنيين صراع الشّعر في زمن العولمة.

وفي القصيدة الثانية "الحسين" كان لفقد الشَّاعرة شقيقها عميق الأثر في روحها:

أمطارُ رحيلك نارٌ

روحي غيمتُها[١٦٨]

فأمطارُ النَّار لا يعقبها سوى جدب الحياة، نارٌ تأكل كلَّ ما في الأرض فتقحط وتصبح عطشى، ويعمّ الجدبُ الأرض والسماء.

ثالثًا: حقل الورود والحدائق والأزهار والنّباتات:

هذا الحقل نشرة نفسيَّة لروح الشَّاعرة، ودوالُّهُ متشظّية في فضاء قصائدها كانتشار حقل الماء تقريبًا؛ لذا ندر بقاء دالَّاته في إطار المعنى المعجمي الأوَّلي لها، كاستخدامها لدالَّة (الياسمين) بمدلولها الحقيقي في قصيدة "وربِّ الكوثر":

وأن أحبّك على ذوق الباريسيين؛

يعجنون سُمرةَ الشوكولاته بحمرةِ النبيذ،

---

[١٦٥] **الدِّيوان**، ص١١١.

[١٦٦] الأبيات من الرَّجز وهي غير منسوبة في: عبد الملك الثعالبي، **الكناية والتعريض**، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، (القاهرة: دار قباء، د.ط، د.ت)، ص١١٧.

[١٦٧] البيت من بحر الطويل، دعبل بن علي الخزاعي، **شعر دعبل بن علي الخزاعي**، صنعة: عبد الكريم الأشتر، (دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية، ط٢، ١٩٨٣م)، ص٢٣٠.

[١٦٨] **الدِّيوان**، ص١٦٣.

ويُعطرون قهوتَهم بالياسمين[١٦٩]

إذ تعتبر منطقة Grass في فرنسا أكبر مركز أوروبي لإنتاج روح الياسمين، وهو من أطيب العطور النباتيَّة[١٧٠]. وكذلك زهرة اللوتس ونبات البردي في قولها:

وأحبّك حبّ الفراعنة لزهرة اللوتس،

ونبات البردي[١٧١]

وشجرة الميلاد ونبات عشبة البحر، والأرز في:

شجرةُ الميلادِ الخضراء المزيَّنة بالسَّكاكر والياسمينات البيضاء الصغيرة...

فأغدو —كما عشبة البحر– رخوًا

تتحدث عن عطش حقول الأرز [١٧٢]

أمَّا بقيَّة دوال معجمها الشّعري الحدائقيّ فقد أوردتها لخدمة مرافئ دلاليَّة متعددة تتجلَّى في الأسيقة المختلفة، ومن مفردات ذا المعجم: الياسمين– نعناع– رياحين– الشاي– بئرًا من البُن– الورد– الكادي– الفلّ الأبيض– القمح– الزعفران– حبة بركة سوداء– قهوة تركية– الليلك البري– النرجس– السِّدْر– الأقحوانة– سوسنة– زنبقة– القرنفل– بذر الكتَّان– عبَّاد الشمس– بُعيثران– زهر البساتين– غابة القد– الزهور– أغصان– أزهار حقل وغيرها.

وقصيدة "بنفسجيات" أنموذج سيق هنا لكشف دلالات ذا الحقل عن طريق زهرة البنفسج، إذ كانت (القصيدة) بمثابة ومضات تتلاحق في دائرة الحزن والملل من الرّوتين، من الاستمرار على وتيرة واحدة، ومن القيود والرسميات التي لا يحوكها الشخص لذاته وإنَّما مَن حوله هم مَن يُلبسونه ثياب الحزن، والرزانة، والقيد (الذي يريدون)، ويُحْرمونه البهجة، والحب، والمباح (الذي يفرضون)، وبينهما تتآخى الضِّديَّاتُ ثنائياتٍ لا توافقيَّة من خلال أنسنة زهرة البنفسج (بالدَّمع إذ غنّى)– (دمعٌ راقصٌ)– (بِتِبْهِج وانت زهر حزين)– (بهجة الحزن)– (يرقص وحده، يبكي)– (بكى، والكفّ يعبث فوق دفّ السَّاهرين). وكما تكررت بعض الدَّالات كصدى

---

[١٦٩] المرجع السابق، ص١٠٨. ووردت لفظة "الشوكولاته" فيه بالهاء.

[١٧٠] انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، **ياسمين**، <http://ar.m.wikipedia.org/wiki/> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

[١٧١] **الدِّيوان**، ص١٠٩.

[١٧٢] **الدِّيوان**، وهي على التوالي: ص١٥١–٢١١–١٤١.

للجوهر الدّلالي لتيكَ الدائرة: (بالدَّمع (مرتين)/ دمعٌ/ دموعُه)- غنّى (مرتين)- (ملَّ (أربع مرَّات)/ يُمَلّ)- (البنفسج (عشر مرات)/ بنفسج (مرَّتين) بالتّنكير لتعميم كل مَن في الدائرة)، وذلك ضمن أغنية تراثية "ليه يا بنفسج"[١٧٣] تكرّر مقطع منها في نسيج النَّص مرتين:

((ليه يا بنفسجْ

بِتِبْهِج

وانتَ زهر حزينْ؟))[١٧٤]

وتعالقت كلمات القصيدة مع كلمات تي الأغنية نصيًّا كالآتي:

كلمات الأغنية	كلمات القصيدة
ليه يا بنفسج بِتِبْهِج وانتَ زهر حزين	ليه يا بنفسج بِتِبْهِج وانتَ زهر حزين.
والعِين تتابعك وطبعك مِحْتِشِم ورزين	يدري البنفسجُ أن ستتبعهُ العيونُ إذا تجرَّد من عباءته؛ ...، ملَّ البنفسجُ أن يظلّ —إذا أطلّ على بياضِ الفلّ– زهرًا "مِحْتِشِمْ وِ رَزِينْ".
حَطّوك خميلة جميلة فوق صدور الغيد	إنْ هُمْ على صدرِ الغواني علَّقوه؛ فعلَّقوهُ.

وهنا تناصٌّ انزياحيّ، طموحيّ، تحرريّ وتمرديّ من أجل فكّ قيود الدائرة وارتباط البنفسج بالحزن.

وربَّما يعود الارتباط الوثيق بين البنفسج والحزن إلى التراث العربي الذي كان ينظر للون الزهرة نظرة حزن وتشاؤم، كما أنّها استخدمت طقوسيًّا في المعابد للتقرّب من الآلهة وتوديع الموتى في العصور القديمة، ووظفها شعراء الإغريق والرومان في أشعارهم، وتُسمَّى زهرة البنفسج (فيوليت) في اللاتينيَّة[١٧٥]، ومنها خمسمائة نوع تقريبًا في أنحاء العالم، تنبت حول الأنهار وجداول

---

[١٧٣] الأغنية تراثية من كلمات: محمود بيرم التونسي، ألحان: رياض السنباطي، وغناء: صالح عبد الحي، وهي طقطوقة من مقام راست إنتاج ١٩٣٠م، <http://arz.m.wikipedia.org/wiki> شوهد ٢٣، مارس، ٢٠١٤م.

[١٧٤] **الدّيوان**، ص٢١-٢٢-٢٤. ومثبتة فيه "وانت" دون همزة تبعًا لنطقها في الأغنية.

[١٧٥] انظر: حمودي عبد محسن، **البنفسج الأخير**، <http://www.ahewar.org> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م. ومن أمثال الشّعراء الذين استخدموا زهر البنفسج في معنى الحزن والموت محمود درويش، إذ يقول: ولا تضعوا على قبري

الماء، وعمرها قصير لا يتجاوز الشهر والنّصف[١٧٦]، وربَّما كان ذا سببا آخر لارتباطها بالحزن، رغم رمزيَّتها للنقاء والطهارة والبراءة والخصوبة والحب بشكل عام[١٧٧]. وكان نابليون مخلصًا لذي الزهرة التي تزيَّنت بها عروسه "جوزفين"، والتي كان يقطفها حين زيارته لقبرها، ويوم وفاته وُجدت في قلادة حول عنقه، وسُمّي بوالد البنفسج[١٧٨].

فالقصيدة سببيَّة إذْ بدأت بإيراد سبب بكاء البنفسج الذي تساوق دلاليًّا مع مقطع الأغنية "ليه يا بنفسج" والتي خُتمت بها القصيدة أيضًا، فكأنَّها تُجسّد حلقة من الأسئلة الروتينية المملَّة المتلاحقة السقيمة والقيود المفروضة من أوّل النَّص لآخره استفهامًا وبكاءً. والقصيدة ربَّما رمزت بلغتها إلى الإنسان الذي ملَّ من قيود الروتين ورتابة الحياة، والنَّظر إليه بمثاليّة أو بغير ما هو عليه أو ما يريد، فهو يرغب في أنْ يُغيّر ويتغيَّر ويمارس حياته كما شاء، ولكنّه إنْ صنع ذلك يُستنكر ويُستهجن، تأكيدًا لقول المثل المصري الشعبي: "الكحكة في إيد اليتيم عجبة"[١٧٩].

رابعًا: حقل الحُرّية:

ومَن لا يعشق الحريَّة؟ وكل جسدٍ فيه روحٌ ترفرف في فضاء الملكوت. كيف لا تُعشق الحرية وبالأحرى الأنثى التي ظُلمت في مجتمعات وثقافات عدة. والشَّاعرة عاشقة تلك الحرية، ومن ألفاظها القائلة بها: تحليق- أجنحة- شفافة- ليس لي مثلها- الفراشة- الطيران- ما عوَّدوني- الحبو- ثلج قيدي- خوف- ليت لي مثلها- أحلّق- الشِّباك- الحمام- النهار- تُرفرف-

---

البنفسج/ فهو زهر المحبطين/ يذكر الموتى بموت الحب قبل أوانه: **الموسوعة العالمية للشعر العربي، أدب**، مرجع إلكتروني سابق.

[١٧٦] انظر: **زهرة البنفسج**، <http://www.omferas.com/vb/t37752/> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

[١٧٧] انظر: **البنفسج**، <http://www.ankawa.com> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م؛ فهد البناي، **البنفسج.. سر الجمال والجاذبية**، <http://www.alyaqza.com/fahd-albanai-ba> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

[١٧٨] انظر: **البنفسج**، مرجع إلكتروني سابق. تروي أسطورة إنجليزية أنَّ ملك الثلج شعر بالوحدة، فبعث جنوده ليبحثوا له عن فتاة تُحيل حياته إلى سعادة، وبالفعل وجدوا فتاة جميلة اسمها فيوليت (بنفسج) فأحبها، وطلبت منه ذات مرة أن تزور أهلها، فوافق شريطة أن= =تذهب في الربيع وتعود إليه في الشتاء على شكل زهرة فوافقت وتحولت إلى زهرة تحمل اسمها. انظر: **أسطورة زهرة البنفسج**، <http://www.ar-ar.facebook.com> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

[١٧٩] إبراهيم أحمد شعلان، **موسوعة الأمثال الشَّعبيَّة المصرية والتعبيرات السَّائدة**، (القاهرة: دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠٣م)، ج١، ص٤١٦.

الخروج عن النَّص- الولادة- مقام الفرار- الغناء على إيقاع حريّة- شجن- دمعاتها- حنينُ لحنها- السحابة- مفتوحة- حُرَّة- مُحلِّقة- جناحان يطيران- عبور- حَرَّمُوه- لم يَجُز- غيَّبوه- مشنقة- حصارٌ- خرج معي الصباح- عصفورة- حق التجول- يحجب الضوء- تنضحُ قيدًا- تحرّر- حرّرتُ عنق المظلة- نفضْتُ- تحررتُ- شنقته- خرجتُ- تُحاصره- يُجنُّ- يئنُّ- ينتحر- يبكي أوَّلَه آخرُه.

فرغبة الذَّات الأنثويَّة في التَّحرُّر والانطلاق دفعتها لنداء ما ليس له عقل "الفراشة" وتمنِّي أن تمنحها بعضًا من كينونتها "أجنحة، ملوَّنة، شفافة، أحُلِّق":

ليتني يا فراشةُ

كنتُ الفراشةَ؛

كيما أُحَلِّق فوق جراح النِّساء[١٨٠]

وذلك كردّ فعل للحصار والقيود على الذَّات الباكية حُرِّيتها المفقودة:

ينتحرُ الوردُ،

يسيلُ دمٌ

يبكي أوّلَه

آخرُه.[١٨١]

فالألم المعتصر جوف الأنثى، والصِّراع المعتمل في أحشائها من ترددها الخائف من الخروج أو الإفصاح عمَّا في مكنونها يجعلها تختنق بالآهات دون صوت، تنضح بالآلام والشجن:

ماذا تُخبِّئ تلك السحابة في بطنها غيرُ دمعِها؟[١٨٢]

ما لها

تنقعُ عُرَبَ موّالها في أنينِ الفراش؟[١٨٣]

ما لصوتها المتمرّد:

---

[١٨٠] **الدِّيوان**، ص٩.

[١٨١] المرجع السابق ص٢٠١.

[١٨٢] المرجع السابق، ص٨٥.

[١٨٣] المرجع السابق، ٨٦.

لا يُتقنُ الغناءَ على إيقاعِ حريَّةٍ مُتردد؟
غيرُ شجنٍ يعاودُهُ طَلْقُ داناتها،
غير دمعاتها[١٨٤]

خامسًا: حقل الألوان:

في ذا الحقل حَيّزٌ رحبٌ للشاعرة أنْ تلعب بعُلبة الألوان، وتُمسِك بإزميل الفنان، وتنحت من المدلولات ما لا يتّسع لحصره من وجهات النظر المختلفة المرجعيَّات والثقافات والأمزجة. كما أنَّها تُكسب اللون الواحد أحيانًا ازدواجيَّةً في الدلالة، كل في سياقه يتساوق مع أبجديات النسيج اللغوي في النَّص، مثلما مرَّ معنا سابقًا في "زرقةِ ريش الطَّواويس"[١٨٥].

وسيتم –بإذن الله تعالى– إيراد أبرز الصِّيغ لأكثر الألوان دورانًا في الدِّيوان مع الاكتفاء بذكر مثالٍ لكل منها وللرديف اللوني كذلك.

أ. اللون الأبيض:

وصيغه: البيضاء– البياض– الأبيض وبالتنكير كذلك، وسواءً عَنتْ به اللون حقيقة، مثل: الياسمينات البيضاء، أم أوْحت به فإنَّ رمزية اللون الأبيض في جميعها تقريبًا ذات دلالات إيجابيَّة، فهو رمزٌ للصفاء والجمال والطُّهر والنقاء والبراءة والصدق، مثل قولها في "الشجرة العجائبيَّة":

نسيتُ أن أُعلِّقَ عليها أنوارَ القذائفِ العجائبيةِ المنطلقةِ في فضاءِ الله صوبَ وجوههم المتجرّدة إلا من ابتسامةٍ بريئةٍ كانت تُودِّعُ السنةَ التي لعبتْ سنةً بأحلامهم الصغيرةِ المتدلية من كروم العنب وحبَّات الفُلّ الأبيضِ المصفوفةِ دون عنايةٍ في فم بيوتهم التي تشيبُ كل مغيبٍ دون أن يمسسها شيب[١٨٦].

فحبَّات الفُلّ الأبيض النابعة من أحلام وابتسامات الأطفال دلالة على البراءة والنقاء والطهر.

---

[١٨٤] المرجع السابق، ٨٧.

[١٨٥] ص٩٠: ٩٦ من البحث.

[١٨٦] **الدِّيوان**، ص١٥١.

ب. اللون الأخضر:

ومن صيغه: فاخضرّ- اخضرار- خضراء- لاخضرارك- الأخضر. ودلالات الخُضرة في الدِّيوان على اختلاف صيغها طافحةٌ بالحياة، تنتمي عامّتها تقريبًا إلى دائرة الحياة والربيع والسعادة والاتفاق والتآلف والمحبة والخصوبة، ومن أمثلة ذلك في قصيدتها "قمرٌ توسط نجمتين":

يا مَن يُبللني اخضرارُ نداهُ:
أنتَ الذي أهواهُ
عاشقةٌ أنا[١٨٧]

فحضن الوطن للشاعرة وهبها كلّ الدّلالات الإيجابيَّة المنطوية تحت مظلّة الحياة.

واستخدم ذا اللون حقيقة، مثل: شجرة الميلاد الخضراء.

وقد يتحول اللون في ذات النَّص من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية مُحدِثًا ازدواجيَّة في المعنى، مثل قصيدة "عُبُووور":

المطاراتُ:
حالمةٌ، مفتوحةٌ،
حرّةٌ، مُحلِّقةٌ
ولديَّ:
جوازُ سفرٍ يخضرُّ،
وجناحان يطيران..
إلى قولها:
ولديَّ:
جوازُ سفرٍ يصفرُّ،
وأمنياتٌ جوازُها غيرُ صالحٍ للعبور! [١٨٨]

فالمطارات هي بوَّابة الولوج إلى العَوالم الحاضنة الألوان والأمزجة والتسالي والمغريات ومختلف الثقافات، والجواز الذي تحمله الشَّاعرة ذو لون أخضر مُبهج، لونه لون الحياة والحرية،

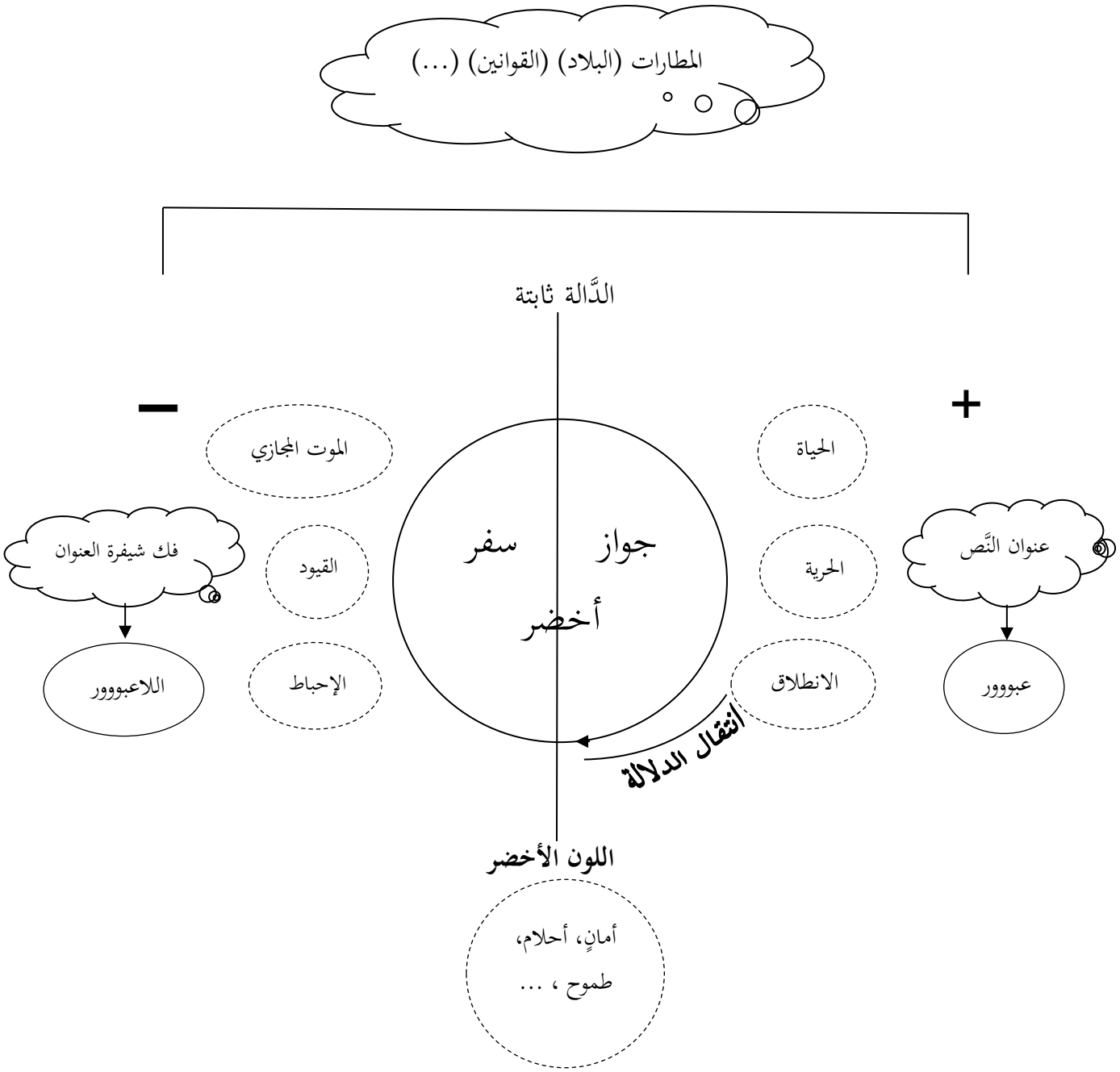
---

[١٨٧] **الدِّيوان**، ص١٤.

[١٨٨] المرجع السابق، ص١١٩-ص١٢٠.

ثم إذا بها تُحبَط وتُمنَع أمانيها من التنفس والانطلاق، من العبور. فلون الجواز لم يتغيّر ذاته، ولكن اللون الأصفر جاء ناطقًا عن الدّلالة السلبية للون الأخضر قائلا لها: قِفي، ضاربًا بأمانيها عرض الحائط، مانعًا لها من الانطلاق. فالانتقال اللوني من الأخضر إلى الأصفر انتقالا في باطن اللون، من دلالة الحياة والانطلاق إلى الإحباط والمنع. وأَسْلبتها هذه جاءت مماثلة لتعبير القرآن الكريم في الانتقال من لون إلى آخر، وإن كان تبدّل اللون في القرآن الكريم حقيقة من الخضرة إلى الصُّفرة، قال تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا﴾ [الزمر:٢١]. فخضرة الزّرع تتحوّل إلى صُفرة حين يَيْبَس[١٨٩].

[١٨٩] انظر: القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج١٨، ص٢٦٤؛ أبو الفضل شهاب الدّين السَّيِّد محمود الألوسي البغدادي، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسَّبع المثاني**، قرأه وصححه: محمد حسين العرب، (بيروت: دار الفكر، د.ط، د.ت)، مج١٣، ص٣٧٨.



(+) الدّلالة الإيجابيَّة

(−) تغيّر الدّلالة والانتقال السّلبي

ترسيمة تُبيّن ازدواجيَّة الدّلالة للّون الأخضر

ج. اللون الأحمر:

ورد حقيقة في: العنب الأحمر، بدمٍ أحمر، وورد بلفظه حقيقة في مُسمّى عُرف به لفظًا دون اللون وهو البحر الأحمر. ومن الصيغ التي ورد بها: احمرارها، بحمرته، الأحمر، الحمراء، احمرّ، يحمرّ.

ومن أمثلة ورود هذا اللون في مَعْرض الجمال والشاعرية والغواية والسحر في "شهوة العنقود":

لعلَّ الشّعرَ يأتيني؛
يصبُّ كؤوسَه الحمراءَ في شفتي؛
فأشربهُ،
وألعقُ سُكْرَهُ المجنون ..[١٩٠]

وفي "الشجرة العجائبية" ورد بدلالة سلبيَّة:

لا تنسوا أن تُعيدوا إليَّ قلبي مع الشجرةِ الخضراءِ الصغيرةِ
لأودِعُهُ نبضَهُ وكفّ الطّفلِ الغزّاويّ المعلّق به قبل أن أُعيدَهُ
إليكم لينامَ قُرب رؤوسكم، يُعلِّق احمرارَه على ثياب أمنياتكم
البيضاءِ، ويحرُسُكم عشيَّة الميلادِ[١٩١].

فاحمرار كفّ الطفل الغزاوي يؤكِّد على تضرّجه بالدماء نتيجة المجازر الدَّموية والمآسي العربية.

د. اللون الأسود:

ودلالته العامة الظُّلم والظَّلام والنَّكبات والشَّر والصِّراع والحقد والآلام والأحزان، ومن صيغه الواردة في الدِّيوان: سوداء، الأسود، سواد، ومن أمثلة وروده:

ما أجملَ عولمةَ الأثداء

---

[١٩٠] **الدِّيوان**، ص١٥٦-ص١٥٧.

[١٩١] المرجع السابق، ص١٥٢.

تُغطّى بسوادِ النَّكبات![١٩٢]

وقلّ وروده –قياسًا على دلالته العامَّة– بمعنى إيجابيٍّ لا بلفظه وإنمّا بذكر رديفه، مثل:

أحلى ديوني:

عينُك الأحلى؛

تُغازلني،

وتحضنُ خيمتي[١٩٣]

فالخيمة تقفز إلى ذهن المتلقي إيحاءً بالسواد؛ إذ إنَّها متسربلة به، ولا يخفى ما لذا اللون من دلالة إيجابية؛ فالخيمة ترمز إلى الصحراء، ومنها إلى ربوع الوطن الحبيب إلى الشَّاعرة.

هـ– اللون الأسمر:

أُختير ذا اللون ربَّما لارتباطه بالأرض والعرب والعروبة؛ فغالبية العرب يتصفون بذا اللون، وقد ربط العربيّ بين لونه والأرض بل توحّد به للدّلالة على الأصالة، وقد شاع استخدام السُّمرة في العصر الحديث رمزًا للعرب والعروبة وما ارتبط بهما كالصحراء[١٩٤]. وانطلاقًا من محبة الشَّاعرة لوطنها وأرض العروبة استخدمت ذا اللون في عدة صيغ، مثل: الأسمر، سمراء، سُمْرة، سمار، سُمْر. ومن أمثلة دلالة السُّمرة على الوطن وأصالة ملامح العرب والشّعر العربي:

وصبَّ سيوفه الاثنين في قلب الهوى:

سيفٌ يُغازل نخلةً

سيفٌ يبادلها الجَوى،

والنخلةُ السمراءُ بينهما:

يفيضُ دلالُها،

وجمالها[١٩٥]

---

[١٩٢] **الدّيوان**، ص١١١.

[١٩٣] المرجع السابق، ص١٤.

[١٩٤] انظر: الزواهرة، **اللون ودلالته في الشعر**، ص١٢٦؛ حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص٧٣.

[١٩٥] **الدِّيوان**، ص١٠–ص١١.

الفتى أسمرُ الوجه،

طَلْق المحيّا[١٩٦]

وثَمَّة ألوان تطرَّقت إليها الشَّاعرة منها ما عُرض في طيَّات ذا البحث، ومنها ما ذُكر في ذا الحقل، ومنها أيضًا: البنفسجي، والوردي، والأزرق، والبُنّي، والأرجوان، فضلًا عن ألفاظ مثل: (نزق الألوان، قوس قزحك، ألوانك، ألوان أحلامهم) وكل ذلك بغض الطرف عن الرديف اللوني.

الرَّديف اللوني

أمَّا عن الرَّديف اللوني فسيُكتفى بذكر مثالٍ له؛ إذ من الصعوبة حصر الرَّديفات اللونيَّة.

تقول في قصيدتها "قمرٌ توسط نجمتين":

عرشُ الذي أهواه فوق العشبِ

عشبيٌّ هواهْ

ورضاهُ ماءُ الوردِ

ورديٌّ رضاه[١٩٧]

فـ "عشبيٌّ" رديفٌ لونيّ للّون الأخضر الذي يرمز بدوره إلى الحبِّ والحياة والأمل بتجاوره مع "هواه".

عُشبيّ الرَّديف ← الأخضر ← الرَّمز ← الحبّ والحياة والأمل.

فالتَّوصل إلى مدلول الرديف اللوني في النَّص اتّخذ تقنية تناسل الدّلالة عبر التَّلازم أوَّلا (الرَّديف) والسِّياق ثانيًا (الرَّمز).

فكأنَّ الدِّلالة تتناسل عبر الأسئلة الآتية:

- ما اللون؟
- ما دلالة اللون ورمزيته بصفة عامة؟
- ما دلالته في النَّص؟

---

[١٩٦] **الدّيوان**، ص٦٨.

[١٩٧] المرجع السابق، ص١٠.

عشبيٌّ = الأخضر + (المدلول الأوّل+ هواه) = الحب والحياة والأمل.

دالّة المدلول الأوّل التّركيب في السّياق المدلول الثاني (الرَّديف)

إذًا: الدَّالة = المدلول الأول + التركيب السياقي = المدلول الثاني المقصود.

الدَّالة = المدلول الثاني.

عشبيّ = الحبّ والأمل والحياة.

الصِّفر اللوني:

وفي ختام الحديث عن حقل الألوان تجدر الإشارة إلى ذكر الصِّفر اللوني، وهو الحالة التي ينعدم فيها اللون، فيُحقّق حالة الصفر عندما يتحول من حالة لأخرى تحت تأثير عامل نفسي[١٩٨]. فاللون يفقد كينونته وذاته ويعود إلى حالة الصفر، ففي قصيدة أشجان "صباحُك سُكّريّ" تتكرر الصَّباحات لديها مختلفة الألوان والطعوم، منها: "صباحُك ورديّ- صباحك بنفسجي"[١٩٩]. فالجمال والبهجة والإشراق والمثاليَّة والرُّوحانيَّة هو ما رمت إليه من ذينك اللونين اللذين عادا في ذاتيهما وكنههما إلى درجة الصّفر اللوني وانعدم اللونين في الإسناد "صباحك ورديّ- صباحك بنفسجيّ" وانتقلا إلى مرحلة التَّرميز.

سادسًا: حقل غُربة الرُّوح ومعاناتها:

أفعالُ ذا الحقل تلفت النظر لأوّل وهلة كونها تدور في فلك الحاضر والمستقبل، تحيا في كنف المضارع من الأفعال والأمر وصيغة اسم الفاعل، وتؤازرها الجمل الاسميَّة المرسِّخة المعنى، وقلَّ جدًّا ورود الماضي إلا أنْ تحكي به الشَّاعرة حكاية الأمس التي ما زالت تتجرّعه في حاضرها. ومن مفردات معجمها في ذا الحقل: تسيرين- الخوف- تخافين- يحمي- الليل- ليلُ السُّرى- ليلَ الفرار- الغيب- اغتراب الروح- السيف- المسير- تنأى- سليلُ النأي- مستوطن الكرب- ظلام الغي- حجازية تبكي- ظلّها- أقلّها- ملَّها- تُقاسم- دمع النجوم- في الدمع رغبة-

---

١٩٨ انظر: حمدان، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، ص١٦٩.

١٩٩ **الدِّيوان**، ص٩٥.

زائرًا- سكنْ- أهلا- وطن- موطن الحب- الدَّار- الصَّبابة- جروح الروح- غد الأحباب- يتباعدا- الأهل هم رهبة القرب- الغدرُ حاديهْ- غيابٌ وغيبٌ- اغتياب وغرُبة- رقص الروح- تُدنيه كربة- تُضْنِيه- نار ضلوع الماء- تنشقُّ كاوية- اِبْكِ على حرّ ما بِيَهْ- تؤجِّجها- شقّوا شراعيه- شجن- أَوَعْدًا تخونين- عش فقد-وجهك كالماء- عديم اللون- عديم الطعم- يَبَاس الروح- ظلمَ الصحراء- ستجفّ وجوه الأهل- اليأس- الجدْب- سيسيل زمانٌ- الأشلاء- غاب وجه صباحك- الياسمين الحزين- لهفة وعتب- كم مررتُ- سُرقت نغمتي- حرام- ظمآنة- عِطاش الهوى- لم تردوا السَّلام- افتقدتُك- غُربة الروح بين رمالك- أتغرَّب فيك- لا غائبٌ غير شوقك- لا حاضرٌ في دمي غيره- ضمّني.

والغربة تتعدّد معانيها بتنوّع أسبابها، ومنها الغربة الرّوحيَّة النَّفسيَّة، والاجتماعيَّة، والغربة الفكريَّة والدِّينية، والفلسفيَّة والسِّياسيَّة. فالغربة إحساس رفيفٌ نابعٌ من الذَّات، مستنكرٌ ما حوله من ماديَّة وسطحية فكرية، من فسادٍ وظلم وتقلّب البشر، من افتقاد للذات وتغيرها وغير ذلك من الأسباب[٢٠٠].

وربَّما يكون الشخص في وطنه ولكنّه يتغرب بروحه وتفكيره وعالمه، يفتقد فيه عذوبة الماضي الصَّادق ونبُل النِّيات، تقول الشَّاعرة:

كم مررتُ بأبواب جدّة ظمآنة،
وسبيلٌ هو الماءُ
فاسقوا عطاش الهوى[٢٠١]

أو يفتقد وطنه المغمور بحبه:

ضُمّني
غربةُ الروح بين رمالك تحضرني
أتغرَّب فيك وكفّي بكفّك[٢٠٢]

---

[٢٠٠] انظر: فتحية إبراهيم صرصور، **خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان**، (غزة: ملتقى الصداقة الثقافي، د.ط، ٢٠٠٥م)، ص٧٠-٧١، <http://www.alsdaqa.com/vb> شوهد في مارس، ١٨، ٢٠١٤م.

[٢٠١] **الدِّيوان**، ص٨٠.

[٢٠٢] المرجع السابق، ص٢٨.

كما أنَّ ذوبان الهُويَّة وفقد الأحبَّة غربة:

سيسيلُ زمانٌ،

لن نشبهَ فيهِ

سوى الأشلاء [٢٠٣]

وفي قصيدتها "جروح الروح"[٢٠٤] تكرّر سطر شعري أربع مرات: "غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغُربةٌ"، كما تكرّر "غِبْ، اغترب" مرتين، فضلًا عن الألفاظ "تغرَّب- الغيّ- اغتراب- الغدر- الغيب- تغشاك- رغبة"، ومن الملحوظ تكرار حرف الغين في ذي القصيدة وهو صدر دالَّة "الغربة"، فالمواءمة بين دوال الغربة وحرف الغين البارز فيها يُعزّز الإحساس بذا المعنى؛ لِمَا لحرف الغين من صفات قوية تُعضِّد شعور الأسى بالغربة. فهو حرفٌ جهريّ لا يجري معه النَّفس، رخوٌ قابل للمطّ والتطويل، مُستعلٍ له رنين، مفخَّم[٢٠٥]، وهو لِغُؤور المعنى وخفائه وغموضه، وتقابل صورته الصوتيَّة صورته التمثيليَّة في الطبيعة إذ تُشكل الاهتزاز والاضطراب وبعثرة النفس، كما يوحي صوته بالظلام والسَّواد والليل[٢٠٦].

فالجهر يوحي بقوة الكبت الدَّاخلي المتفجِّر في أعماق الحرف الصامد المستوطن في صميم الشَّاعرة، الغائر في حرقتها، فلا يجري معه النَّفَس ولا الراحة وإنَّما ممتدّ في عروقها بلا حدود، يظل رجعه ورنينه صدى في ذاكرة يومها. وقد ينعكس الإحساس بالغربة على الشخصيَّة فيُحدِث غموضًا في ذاتها، وقد يواري بعضهم هذا الشعور فيُخفيه عن الآخرين أو يُرَحْرِح بجوهره وأسبابه عنهم، بينما يظلّ هو مشتت الفكر والروح، كما أنَّ الغربة مرادف لونيّ للسّواد الذي يُوحي بالقتامة والظلام. هذا كلّه فضلًا عن أنَّ حرف الغين من أقوى الحروف الأبجدية في علم حساب الحروف؛ إذ إنّه يُجسِّد القيمة العدديّة الأعلى في ذا النطاق فيقابل

---

[٢٠٣] **الدّيوان**، ص١٩٢.

[٢٠٤] المرجع السابق، ص١٦.

[٢٠٥] انظر: سيبويه، **الكتاب**، ج٤، ص٤٣٣-٤٣٤-٤٣٦.

[٢٠٦] انظر: حسن عباس، **خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها**، (دمشق: اتحاد الكُتَّاب العرب، د.ط، ١٩٩٨م)، ص٧٥.

العدد=١٠٠٠[٢٠٧]. ومن توظيف قِرى حرف الغين في دالَّة "الغربة" لوحظ تأثير الحروف على الأحاسيس والخيال.

سابعًا: حقل الشَّكوى والألم:

والمعجم الشّعري لذا الحقل يضجّ بالألم، ومن ألفاظه: الأحزان- لم تستوعب- ليل- دم قلب الأرض- يبكي- ملكوت الله يبكي- الأعداء- العملاء- الأحزاب- الفرقاء- يزني الشّر- اللقطاء- حَمْلٌ كاذبٌ بالخير- أوجاع- لا نور مع الأرواح- لحم أجساد- يسيل- ويلٌ- العاجز- عُري السّياسيين- ضاقت- زواج المتعة- بالأطماع- تغزوها- فضاء الله يبكي- العام- حزينا- حليق الرأس- الموتى- مات- ضقت بالحزن- رعب الكهوف- المغارات السحيقة- الضّمير- قسَّموك- تئنّ- المواجع- لا تبكيك- اظمأ- كأس التَّصحّر يحتسيك- رملُ العروبة- جدب أحلام- مفارقة الخيام- مُقْفِر- ذئب الخيانة- باعوا العروبة- بحرُ انتظارك- وجع العروبة- رجموا أنوثتها- جروحي- أورق الدمع- يا تعبي الأمّ- الخوف- الدَّبابات- نار- أحزاب- القذائف- شاشة الأخبار- ندفن أحياء- تنضح قيدًا- كومة همّ.

كما ذكرت اسمها صراحة "أشجان" لِتُلقي بذاتها وتكون في قلب الصّورة الكليَّة الصّارخة بالحزن والأسى والشكوى:

أحبُّكم:
دِفئًا لكم جميعًا،
وعامُكُم مُنطفئُ الأحزان
أشجان.[٢٠٨]

وعند قراءة قصيدتها "وكراسيُّ محجوزة!"[٢٠٩] لأوّل وهلة يشعر القارئ بقوله تعالى: ﴿وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾ [الغاشية:١٦]، لتتّضح المقابلة من قراءة النَّص أنَّ الكراسي المحجوزة في الدنيا

---

[٢٠٧] انظر: طارق سعيد القحطاني، **أسرار الحروف وحساب الجُمَّل**، (رسالة ماجستير في العقيدة، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، المملكة العربية السعودية)، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م، ص٢٤.

[٢٠٨] **الدِّيوان**، ص١٥٣.

[٢٠٩] **الدّيوان**، ص٣٥.

لذوي السلطة، وفي الآخرة ليست لهم زرابيُّ مبثوثة. وتتناوب سِيمتا الاستفهام والتعجب في النَّص لتعميق مرارة الشكوى وتفسير الألم بتكرار "ماذا" خمس مرات للإنكار والتحسر والحزن والقهر، والإقرار بالسلبية والعجز. والطرف الباطش الباغي فيها "دبَّابة- جندي- حماة الأمن- الذئب- الجالسون على الكراسي"، وعمله النهب، و"يعصر الليمون في فم السَّلام، المسرحية". والطَّرف المقهور المغلوب دومًا "شجرة الزَّيتون- الحمام- مدرسة الأطفال- فراشة- الأحلام- كرم العنب- عيوننا"، وعمله "المشَاهد في عيوننا- حزنها يشبهنا- نسدل الستار- نكمل التصفيق في الظلام".

فالواقع والحزن مكرور، ليس مكرورًا فحسب وإنّما "هذه المسرحية معادةٌ" بالتنوين الواشي بالاستمرارية والامتداد المرة تلو الأخرى، وما زلنا مشاهدين نكمل التصفيق في الظلام. فالمعجم الشّعري يقول بضراوة التحسّر والشكوى وحرقة الألم على مأساة عربيَّة سياسيَّة، على وضع العرب متفرجين، متفرقين، متمزقين، مضطهدين، عاجزين، ضعفاء أمام ما يحدث للمسلمين في العالم من تنكيل ومجازر ومحو وطمس؛ فالخيبة معادة تحت شعار خِداع السَّلام.

ثامنًا: حقل الحبّ والعشق والهوى:

يتداخل ذا الحقل مع حقل الماء والوطن والأزهار والألوان، شأن بقية الحقول الدّلاليَّة التي تستعين ببعضها رفْدًا للدلالة العامة المتغيَّاة. والحبّ إمّا أن يكون بين جنسين أو حبٌّ لذوي القربى أو حبٌّ للطبيعة والحياة والوطن. ومن مفردات المعجم الشّعري هنا: قلبهُا — دفء شمسٍ مُقطّرة- غصن زيتونة- عشقتُ- مراكن أعطافها- يجرجر وحشته- بوّابة الفلّ- يا عشقها- عسل من نسيم- الياسمين- المسك- بياض الحنان- رئة الحبّ- ألماسة القلب- الأرجوان- روحك بوصلتي- المطر اللندني- مشاغب- صاخب- مباغت- دفّاق- أحبّك- شوق- لتذوب جروحي-نارُك بردًا وسلامًا- غابات روحي- حبّ الفراعنة لزهرة اللوتس- أحنّطك- لأطلق عليك الرصاص- عصيَّة على التجلي- شيخ طريقة- قطعة الحلوى- محرَّما- خيَّما- سيدي الهوى- جاد- عُذيب اللمى- صبّكم- همى- لغزالٍ- يسبي- رُمّانه- غُنجه- حَسِين الدّلال- يتصبَّبُ- يُجنّ- هائم- وَلَهٍ- غرامُه- مُعَتَّق- توَّاق- مطرٌ- الأغنّ- مسٌّ- شجنا.

فالعشق بدويّ الجذور، وأشهر قصص العشق عُرفت في البادية، وما زالت صدى أسماء العشاق ومُلهماتهم إلى يومنا هذا: مجنون ليلى، وكُثيّر عزة، وجميل بُثينة، وقيس لبنى. فالبادية مسرحٌ ممطرٌ مشتعلٌ بالعشق والجنون، والبدويّ مُرهف الحسّ يتقلب في نار العشق والجنون والشوق والحنان، والبادية والعشق والمطر والجنون سمفونية عزفت أعذب ألحان الحبّ في قصيدتها "يتورَّط البدويّ عشقًا"[٢١٠]؛ إذ تقول فيها:

وغرامُهُ:
– ذاك الفتى البدويُّ–
مكتملُ التّمامِ،
معتَّقٌ،
عذبٌ
كماءِ الوردِ
مختلطٌ بأنفاس الخيام
وهو الفتى المشتاق:
توَّاقٌ
ربابتُهُ تئنُّ
البرقُ وجهُ حروفهِ،
والرَّعدُ لحن..[٢١١]

تاسعًا: حقل المرأة والرّجل:

ويتفرع بدوره إلى حقلين: أ• حقل النِّساء. ب• حقل المرأة والرّجل.

---

[٢١٠] محيي الدّين الفاتح محي الدين، **سمفونية البادية والعشق والمطر والجنون في قصيدة "يتورَّط البدوي عشقًا"**، <http://www.al-jazirah.com/culture/2010/11022010/read50.htm> شوهد في فبراير، ١٥، ٢٠١٠م.

[٢١١] **الدِّيوان**، ص٤٧–ص٤٨.

أ• حقل النِّساء:

وتتلوّن ألفاظه ودلالاته باختلاف طبيعة النِّساء، ومن مفرادته: للسَّاحرات– تعاويذهن– للنساء– مثلُهُنْ– للملاءات– للفراشات أجنحة– دمعاتهن– محاذيرهن– بياض الفل– الظّبي– قطعة الحلوى– حبَّات الرُّمان– يكشفْن– يكذبن– يقتُلن– يَسْلبن– فلا يُعرفن– غوايتهن– أنثى بسكويت صغيرة– نساء الأرض– الشَّاعرة– رجموا أنوثتها– شاعر فحل– ليمونة– سمكة– خيرًا– يُضمرن– ظنًّا– الحقد– طفح– نونهنّ– العازفات– الصائمات– النهش– النبش– الأقحوانة– ريحانة– دم الياسمينة– سوسنة– تشوه زنبقة– نرجسة– يَقْتتلْن– اختلافاتهن– جدبهنّ– عِطاشًا– تاء تأنيثهنّ– يبكين– أقدامهنّ– للبريئات من دم يوسف– مكرهنّ– الفراشات الملونة– ذوات الأبراج– ذوات التاج– ذوات الفلّ المبتل– الأكثر إغراءً– السّاقين الغارقتين– فتنتها– عظم تميمتها– غانية– ريحانك الغض– أمّ.

وفي ذا البحث قراءات في ذا الحقل[٢١٢].

ب• حقل المرأة والرّجل:

الشّعر العربي قام في أغلبه على العلاقة بين المرأة والرجل؛ فهي العلاقة التي تُنشئ الحياة، وتتعدّد صُوَرُ تِي العلاقة ما بين: حبٍّ فطري، غرور، غيرة، تحدٍّ، شكّ، غدر وخيانة، انتقام، حرب، استقلالية، احترام وإجلال وتقدير. ومن الصيغ القارئة لذي العلاقة: ذِكراكَ– بكؤوس تحنّ– ذكراي– بكؤوس تئن– وجهي– يتكسّر– يديك– تشرب– نعناعه– مرتعشا– وجهك– أصبُّك– أُحلِّيكَ– منتظرًا– لا أشربك– بوجهك– خربشت– البرتقالة– ترقص– أمسكتها بقوة– عصرتها – قشّرتها– عصيرك– أهدافه الحرَّة– عنقودَ نواياك– صباحُكَ– فنجان قهوة– نَزَقٍ بُني– فتذوب في مرارة حضوره– مرارة غيابك– قوسُ قُزَحِك– غيمةٍ شهية– ساخنٌ شهي– نزواتي الخجولة– بنفسجة– لا تخجل– بنفسجي– مَحَلّي– اللعب الحرّ– خطّ دفاعك– أحترقُ بك– غابات روحي– بريشاتك– أُخربشُ– ندوبًا– أحبّك– قبضة أنفاسي– رعشة– رمش السنابل– روحُك– كزُرقة ريش الطَّواويس– تختالُ– زُرقة الموج– مياهي تغُطيك– التوت– الليلك البري– طفلا– عالَمِك– منكوشة الشّعر– عصفورة– عالمي– العقال– شاربه– ورودكَ– سوء نيَّة– مائدة روحي– طائر الروح– يسكنني– الرَّجُل– مدارك– أنَاك– الشّك.

---

[٢١٢] مثل ص٨٦: ٨٨– ص١١١: ١١٣ في البحث.

والعلاقة بين المرأة والرّجل مُنمَّطة دائريًّا دورة الماء في الطبيعة ودورة الحياة لاستمرار الخليقة. وفي قصيدة "شاي" كرامة المرأة وكبرياؤها يطغيان على قلبها المحبّ في واقع يفرض القوة والسُّلطة والحكم للرجل، والضعف واللا شخصية والانقيادية للمرأة، فتنطلق الشَّاعرة في تصويرها من قاعدة دينية أخلاقيَّة يحكمها مبدأ المساواة تتجلى في تركيب الأسطر الشّعرية الأربعة الأولى من توازنها الكمّي على بياض الورق، وتوازيها النَّحوي والصَّرفي والدّلالي للصورتين اللتين ترغب الأنثى في أن تكون واقعًا ملموسًا لا حلما:

أُلملمُ ذكراك؛

أمزجها بكؤوس تحنّ؛

تلملمُ ذكراي؛

تمزجها بكوؤسٍ تئنّ[٢١٣]

فالذَّات الأنثويَّة تبحث عن الامتزاج الرُّوحي في (أنا) و (أنت) لتشكيل الصورة الكليَّة، الدَّورة الحقيقيَّة للحياة بذوبان الرّجل في الكأس بقاءً ماديًّا للهويّة في وجود عنصر الحياة وهو المرأة.

وصورة الواقع المأمول بدأ يختلّ في المقطع الثاني، في الإيقاع والتّوازي التّركيبي والمجانسة الصوتية؛ إذْ صوت (هو) بدأ يعلو صوت (هي) في الواقع الحقيقي المطبوع بأعراف وتقاليد صارمة اجتماعيًّا:

تُلملمُ وجهي الذي يتكسَّر بين يديك،

وتشربُ من خوفِ نعناعِه؛

فتغصُّ بوجهكَ – مُرتعشًا–

يتكسَّرُ ما بين أوجاعِه[٢١٤]

وانتصارًا لكرامتها في آخر الأمر بإقصائها ذات الرّجل عن واقعها:

أُبقيكَ في ورق الشاي منتظرًا،

---

[٢١٣] **الدِّيوان**، ص٥٣.

[٢١٤] **الدِّيوان**، ص٥٣.

ثم لا أشربك.[٢١٥]

فالشَّاعرة انطلقت من قاعدة (المساواة) ثم قرأت الواقع فطرحت ما تمنَّته كردّة فعل لاعتصار الواقع لها. وهكذا تستمر المقابلات الواقعية المعروفة بين الرجل والمرأة كما ثقافة الشاي على اختلافها معروفة وشائعة لدى الأمم.

عاشرًا: حقل المكان والزمان:

ولا تكتمل الصُّورة بل لا ينطق الحدث إلا في مكانٍ وزمانٍ وإن كانا خياليين.

أ. حقل المكان:

ومن أمثال معجمها الشّعري هنا: جدّة- حاراتها- داناتها- الرياض- بيروت- أبراج بابل- برج الحمام- برج التِّجارة العالمي- برج على بحر جدّة- لبنان- جنوبٌ يئنّ- البحر الأحمر- غزّة- مدرسة الأطفال- الصحراء- الخيام- رمالك- فوق العشب- بحري- البستان- ملكوتك- عين الأرض- الكوكب- المروج- قلب الأرض- بطن الأرض- فضاء- الكهوف- المغارات- تحت شجرة الزيتون- فوق كرم العنب- الكراسي- صدور الموائد- البيت - بين الخلاخيل- الينابيع- قصر- السماء- الطاولة- السجون- المطارات- الطريق- عظم شارع- الرصيف- القارات- أبوابكم- رائحة المكان- خزانة الملابس- سجن انفرادي- المسرح- حديقة "هولند بارك"- لندن- مسجدًا- كنيسة- معبدًا- المرمى- الملعب- جنّة الذل- كوخًا- الشرق والغرب- ذات يمينٍ وشمال- قُبَّعة السَّاحر- الزُّرقة- الغيوم.

وقد تُطرّق سابقًا لبعض هذه الألفاظ في البحث.

ب. حقل الزَّمان:

مثل: موسم الأمطار- الظلام- العام- زمان- الوقت- لحظة الكشف- ليلة الميلاد- القِدَم- الليل- الزمن- المساء- شاخ- الفجر- العصر- عشية الميلاد- ليل الوصال- ليل الظنون- عروق الشمس- كالخريف- السَّنة- غد الأحباب- يوم- ليلة القدر- ثانية- بالأمس- سيمضي- أربع وعشرين ساعة- بعد- منذ متى- النهار- غابة العمر- صباح الخير- عقارب الساعة- جسد صباحي- آخر الأعياد- زمن آخر- عامها العشرين- صيفًا وشتاءً-

---

[٢١٥] المرجع السابق.

السنون- أعوام- ساعة يومك- ليلة الأمس- قليلا- الآن- حين- الشّيب- حينما- إذ- عندما- آن- كلما.

مما تميَّز به المعجم الشّعري الأشجاني

ومما تميَّز به المعجم الشّعري الأشجاني -غير ما وَرَد في الحقول الدّلاليَّة- هو استخدامها:

- دوالًّا حديثة عالميَّة خاصَّة بذا العصر الذي تحيا فيه؛ لخدمة دلالات في ذاتها تتغيَّاها، ولتأكيد صدقيَّة مواكبتها تطورات الحياة، ومن ذي الدَّوال: ساعة من (**شوبارد**)، عطر (**كارتير**)، (**قوتشي**)، (**جفنشي**)، و**قافلة العطور العالمية، الإسفلت**.

- مفرداتٍ تُنبئ عن سعة ثقافتها واطّلاعها على طقوس وشرائع وطرز وثقافات مختلفة، مثل: باريس- رغيف خبز فرنسي- دخان غليونه- قطار اليُوروستار- يعجنون سُمرة الشوكولاته بحمرة النبيذ- أشجار الأوك- حديقة (هولند بارك) اللندنية- الهولنديين- المكسيكية- توابلي- الهنود الحمر- الإقطاعيين- الكاوبوي- الدولارات- الكازينو- راقص الباليه- كنيسة- معبد- بابا نويل- شجرة الميلاد- ليلة الميلاد- برج العرب- بُرج التجارة- أبراج بابل- الطوائف- تدبُكُ بيروت- برج الحمام- بُرج على بحر جدة- أُحنّطك- مومياءك- الطريقة الإفريقية- الطراز الاستوائي- شَيخُ طريقة- منهج السِّرِّيَّة- منهج السَّلام- منهج التعددية- المنهج التجميلي- منهج المِسيار- أغاني- التابوت- زواج المتعة- نورسة- مملكة الزّنج.

- مصطلحات علميَّة، وما شابهها، مثل: قاعدة نحوية- لا تأكل السَّمك وتشرب اللبن- دكتورة- قوس قزح- أسطوانة- سُعال- أُحَمِّض صور- عقارب الساعة- كم تبلغ درجة حرارتها- عرَّبني- المساحيق- دفتر الرسم- طبيب أسنان- الخريطة- تاء تأنيثهن- خطوط العرض- الفضائيات- عيادة تجميل- السياسة- عولمة شعرية- مناهج.

- ألفاظًا تكنولوجية: الأقمار- الفضائيات- القمر الشرقيّ والغربيّ.

- ألفاظًا حربيَّة عسكريَّة وما يدخل تحتها مما شابهها من مباريات، مثل: دبَّابات- القنابل- الرَّصاص- القذائف العجائبية- قنبلة- مرمى- الملعب- صافرة- حَكمًا- خطّ دفاعك وشباكك- بين الشوطين- كُرة- أهداف.

- مفردات شؤون سياسية: حماة الأمن الدّوليّ- وكالات الفيتو- صهيونيّ- أحزاب- مملكة الزنج- العُملاء- الفُرقاء- السَّاسة- الأعداء- أغنية عن النَّصر- أغنية وطنية.

- دوالًّا حياتيَّة يوميَّة تصديقًا وتصويرًا لشكل الحياة، فكأنَّ الشَّاعرة تضع القارئ في لبّ المجتمع والحياة اليوميَّة، ومن هذه الدَّوال ما يختص بالمعاملات والشؤون والإجراءات، مثل: ورقة تصريح- السفر دون تصريح- المطارات- جواز سفر- بطاقات ائتمانية. ومنها ما يُتداول يوميًّا كلغة الصحافة، مثل: نشرة أخبارٍ صباحية- صباح الخير- الجريدة- القارات. كما أنَّ هناك دوالًّا تخصُّ مجتمعها السعودي كلغة دارجة، كألفاظ الزيّ: المشالح- العِقال- غترته- فستانها، ومنها ما لا يقتصر على مجتمعها، مثل: ربطة عنقه- عمائم- الخلاخيل. ومنها الفولكلور الشّعبي: داناتها- أيا ليل دانه- دانه يا ليل- مشربيات- "ليه يا بنفسج بِتِبْهِج وانت زهر حزين". وكذلك الطقوس والعادات اليوميَّة قديمها وحديثها: أُبَخِّره- شاي- بسكويت- فنجان قهوة- قهوة تركية- العصاري- شمس الحواري- طاسة- دهن عودك- ضفائرها- صباحها المنقوع في الكادي- بُعيثرانك- بُن- خزانة الملابس- علاقة حديدية- المرايا- المِزهريَّة- رواشينها- الجيران- كَعْب- مَحْرَمك- مَرَهْ- منكوشة الشّعر- تكنس- نُكتةْ- مزْحة- تميمتها- الرصيف- رغوة صابون- جنين- صباحُك سكّري- يُطلِّق- الولادة.

- دوالًّا تدلُّ على الصوت، مثل: موَّالَها- المقامات- مقام صبا- مقام حجاز- يُغنّي- السّبرانو- عودها- عُرب- القَرار- تُووووووت.

- أعلامًا لشخصياتٍ عربية وغير عربية، حقيقية ومن صنع الخيال، قديمة وحديثة، لتستأنس بصفة من صفاتها أو رمزًا من رموزها، أو دلالة امتازت بها. ومن الموروث الديني شخصية يوسف -عِليه السَّلام- إذ استحضرت الشَّاعرة ملامح ودلالات وجوانب من القصة القرآنية المعروفة. ومن الفنّ العربي فيروز التي استحضرت أشجان أغنيتها " أحبُّ من الأسماء" المستقاة من التراث الأدبي العربي؛ إذ هي قصيدة لقيس بن الملوح[٢١٦]. وكذلك "القصبجي وسيناترا" كنوع من التضامن الطّربيّ العربيّ والغربيّ للخروج عن ظلم الواقع، وعن الإيقاعات

---

[٢١٦] قيس بن الملوح: مجنون ليلى، يقول في قصيدة "أحبّ من الأسماء":

أحبُّ من الأسماء ما وافَقَ اسمها وشابَهَهُ أو كان منه مُدانيا

ديوان مجنون ليلى، شرح: يوسف فرحات، (بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤م)، ص٢١٠.

التقليدية والرّتابة رغبة في التّجديد وإبراز الشّخصية وهويّة الذّات. واستدعت كذلك رمزَ الجمال والفتنة "سندريلا"، ورمزًا للغرب "إيزابيلا" وإن كانت حقيقة وليست مجرَّدَ رمزٍ. وأخيرًا رمز الأسى والحزن والمخاوف والمعاناة النفسيَّة والقهر متمثلا في الفنان الغربيّ "فان جوخ".

الفصل الثالث
البُنية التّركيبيَّة لدى أشجان هندي

المبحث الأوّل: الانزياح النَّحويّ والبلاغي

توطئة

في هذه التوطئة سأتناول الانزياح في البُنية التّركيبيَّة، باعتباره جوهر الإبداع وسرَّ الشَّاعريَّة كما وصفه بذلك العديد من الأسلوبيين؛ إذ يرتكز على عنصر المفاجأة والتغيُّر وعدم الثبات، وإضفاء أبعاد إيحائيَّة وجماليَّة، ويجعل بؤرة اهتمامه المتلقِّي فيثير انتباهه، ويفاجئه، ويُحرِّك مشاعره نحو النَّص استجابة ومشاركة، وهذي الوظيفة الانفعالية هي ما عبَّر عنها رولان بارت بلذَّة النَّص[١].

فالانزياح هو "استعمال المبدع للغة –مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا– استعمالًا يخرج بها عمَّا هو معتاد ومألوف بحيث يحقِّق المبدع ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب"[٢]، فالانزياح يُخرج اللغة من دائرة المعاني المعجميَّة المحدودة إلى دائرة النّشاط الإنساني الحيّ[٣]، وقال عنه صلاح فضل إنَّه انتقال مفاجئ للمعنى[٤]، ووصفته يمنى العيد بأنّه انحراف باتجاه الاختلاف[٥]، وفي حديث رولان بارت عن البلاغة في جانبها الصِّياغي قال إنّها "لوحة انزياحات اللغة"[٦].

---

[١] انظر: موسى ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، (إربد: دار الكندي، ط١، ٢٠٠٣م)، ص٤٣؛ محمد سليمان، **ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان**، (عمَّان: دار اليازوري، د.ط، ٢٠٠٧م)، ص٣٦؛ يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، (عمَّان: دار المسيرة، ط١، ٢٠٠٧م)، ص١٨٥–ص١٨٦.

[٢] محمد سليمان، **ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان**، ص٣٥؛ أحمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، (بيروت: مجد، ط١، ٢٠٠٥م)، ص٧–١٦٢–١٦٣.

[٣] انظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص١٨٤.

[٤] انظر: صلاح فضل، **علم الأسلوب والنظرية البنائية**، (القاهرة: دار الكتاب المصري–بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ٢٠٠٧م)، مج٢، ص٥٨٤.

[٥] انظر: يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص١٨١.

[٦] رولان بارت، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، (القاهرة: رؤية، ط١، ٢٠١١م)، ص١٤٧.

وقد تعددت مصطلحات الانزياح عند علماء الغرب تبعًا لاختلاف مدارسهم وفهمهم للمصطلح، ومن ذلك: الانزياح أو التّجاوز عند فاليري، والانحراف عند سبيتزر، والانتهاك عند كوهن، واللحن أو خرق السنن عند تودروف، والعصيان عند أراقون، والتحريف عند جماعة مو، والشناعة لدى بارت، والمخالفة لدى ثيري، والاختلال عند وارين وويليك، والإطاحة لدى بايتار، وخيبة الانتظار عند جاكوبسون[٧]، وغيرها كثير، وقد عُرفت في الموروث البلاغي والنقدي العربي بالعدول والتوسع أو الاتساع[٨].

وكَوْنُ اللغةِ مَليءٌ بالعديد من الانزياحات المختلفة الأنواع، وسيتناول هذا الفصل – بإذن الله تعالى– خمس لوحات انزياحيَّة بين النحو والبلاغة، وسيُكتفى في كلّ لوحة بنموذجين فقط.*

اللوحة الأولى: انزياحيَّة التَّقديم والتَّأخير

تقديم:

التَّقديم والتَّأخير إحدى الأطرقة البلاغية التي حازت على اهتمام النحاة والبلاغيين قديمًا وحديثًا، وهي عدول أو انحراف تميَّزت به لغة الشّعر عن النَّسق التقعيدي واللغة المعيارية[٩]، فالمبدعون يخترقون من خلالها الأطر الثابتة لقواعد اللغة بُغية تحقيق أهداف بلاغية تتواءم مع أطر نفسية نابعة من طبيعة التجربة الشعورية والغرض المراد[١٠]. وذي الوسيلة تتحرك عمقًا في مشاعر المبدع، وتقع في ذات المتلقي بما تملكه من لفت النظر وتنشيط الذهن، ويقظة السامع لما يُقال؛ إذ لو

---

[٧] انظر: عبدالسَّلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص١٠٠–ص١٠١؛ يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص١٨١.

[٨] انظر: موسى ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ص٤٩:٤٧.

* وللانزياح أنماط أخرى كالصورة الفنية، وسيُفرد لها حديث مستقلّ في الصفحات القادمة بإذن الله تعالى.

[٩] انظر: محمد الدسوقي، **البنية اللغوية في النَّص الشعري–درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب**، (القاهرة: العلم والإيمان، د.ط، ٢٠٠٩م) ص٣١.

[١٠] انظر: رمضان صادق، **شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨)، ص١١٤؛ محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، (بيروت: مكتبة لبنان– الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٧م)، ص٢٣٦: ٢٣٩؛ يادكار لطيف الشهرزوري، **المفاتيح الشعرية–قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد**، (دمشق: دار الزمان، ط١، ٢٠١٢م)، ص١٥٦.

حوفظ على ترتيب البِنى اللفظية تبعًا للمعايير المنطقية لتحوَّل الكلام إلى سرد، ولما وقع ذلك الموقع في النفس، وكما يقول محمد مصطفى هدارة بأنَّ الشعر ليس موضوعًا وشكلًا فقط، إنَّما صورة عامة يتَّحد فيها الشكل بالمضمون في إطار الشعر، ولا نُدرك ما فيه من جمال إلَّا وهو على حالته تلك[١١]. وغير خافٍ عن الذِّهن قول عبد القاهر الجرجاني في ذا المبحث إذ يقول: "هو بابٌ كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التّصرف، بعيدُ الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعُه، ويلطف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك، ولطُف عندك أنْ قُدّم فيه شيء وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[١٢]. وعرَّف كوهن الانزياح في التقديم والتأخير بأنَّه انزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلمات[١٣].

وهناك أنواع مختلفة للتقديم والتأخير، منها تقديم المسند على المسند إليه، وتقديم المفعول به على الفاعل والفعل، وتقديم متعلقات الفعل عليه وغيرها. ويكتظ ديوان أشجان بنماذج عديدة من التقديم والتأخير، إذ لا تخلو منه قصيدة فضلًا عن تداخل هذه الوسيلة مع وسائل بلاغيَّة أخرى لتُعضِّد ما تروم إليه من دلالات تتساوق مع عُمق روحها، ونفس المتلقي ولُحمة القصيدة. ولعلَّ في النَّموذجين القادمين ما يفي بإلقاء الضوء على هذه الظاهرة.

النَّموذج الأوَّل:

الحريَّة مأمل يتغيّاه كل فرد على وجه البسيطة، والمناداة بها من الشعارات التي كانت ومازالت تُرفرف في أرجاء المعمورة، وتُزهق بسببها أرواح، وتُهاجر أخرى بحثًا عنها، وربَّما ظلَّت أسيرة هجرة لا نهاية لها. وفي نصّ "تحليق" تحليقٌ نحو حريَّة متمنَّاة:

للسَّاحراتِ تعاويذُهُنَّ،
ولي مثلُهُنْ،
للنّساءِ أحاديثُهُنَّ،
ولي مثلُهُنْ،

---

[١١] انظر: محمد الدسوقي، **البنية اللغوية في النَّص الشعري**، ص١٨.

[١٢] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة المدني–جدة: دار المدني، ط٣، ١٩٩٢م)، ص١٠٦.

[١٣] انظر: طارق عبد القادر المجالي، **ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني الحديث**، (عمَّان: دار يافا، ط١، ٢٠٠٩م)، ص٣٩.

للملاءاتِ أوجاعُهُنَّ،
ولي مثلُهُنْ،
للفراشاتِ أجنحةٌ
ليس لي مثلُها؛
ملونةٌ،
ليس لي مثلُها،
شفافةٌ،
ليس لي مثلُها[١٤]

اللافت للنظر تقديم أشباه الجمل (الجار والمجرور/ المسند) على المسند إليه على التوالي: المسند (للساحرات، لي، للنساء، لي، للملاءات، لي، للفراشات، لي تكررت ثلاث مرات آخرًا). المسند إليه: (تعاويذهن، مثلهنّ، أحاديثهن، مثلهنّ، أوجاعهنّ، مثلهنّ، أجنحة، مثلها تكررت ثلاث مرات). فاللبِنة الأولى في بناء القصيدة حرف الجر اللام الموحي بمزيج من الليونة والمرونة والالتصاق بما بعده[١٥]، والمضفي خفَّة وانسيابيَّة في أنساق القصيدة، والمتمركز حول الملكيَّة، وتخصيص المسند إليه للمسند.

فانزياحُ كلٍّ من المسند والمسند إليه عن رتبهما المحفوظة لهما (في البنية السطحية) يوائمه انزياح داخليّ في أعماق الذَّات (البنية العميقة) نحو الملكيَّة الذَّاتية. فالمسند تقدّم وعلى رأسه لام الملكية رغبةً في تملُّك الحرّية (لي) والشَّاعرة لم تُقدِّم مسندًا واحدًا فقط ومرة واحدة وإنّما مرَّة تلو الأخرى إلحاحًا منها -في أحقّيّة الذَّات في تملّك ما هو حقّ- نابعًا من تأزُّم نفسيّ لتكالب القيود مرّة بعد أخرى (ليس لي مثلها) المكررة ثلاث مرات. فـ"ياء المتكلم" الملتصقة بلام الملكية تشي بـ (الأنا) بمأساتها ومعاناة الذَّات المطارَدَة، المسلوبة أيسر حقوقها، الأمر الذي حدا بها إلى النَّظر لأعلى، للمخلوقات الحُرّة ذوات الأجنحة (الفراشة) ما تتمنى أن تكون مثلها حرَّةً تستنشقُ ما يُحرّمه ذووا الكراسي المحجوزة والدرجات العُلا، **"مُلوَّنة"** تُفجِّر طاقات الإبداع فيها، فيُسرّ مَن يرى خيراتها، ويُؤرّخ التأريخ لها ولمثيلاتها ما صنعه الناجحون لا ما يطلبه الساخطون،

---

[١٤] **الدِّيوان**، ص٧.

[١٥] انظر: حسن عبَّاس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص٤٦.

"شفَّافة" نقيَّة تنطقُ بعبير الحياة في ملكوت الله، بالحق دون أن تُجرح وتُظلم. ويُعضِّد شعور الأسى في عدم امتلاكها ما تملكه الفراشة، وكثرة العقبات التي تحول دونها ودون المعاني الجميلة السابقة تقنية الاعتراض بالفصل بين النعت ومنعوته **(أجنحة ملوّنة شفّافة)** بجملة ناسخة تبدأ بنفي -بتأزّم نفسيّ- أن يكون ذلك لها **(ليس لي مثلها)** ثلاث مرات، للفصل بين أمنياتها وأحلامها:

للفراشة أصحابُها

ليس لي مثلُها،

ولها زوجُ أجنحةٍ

ليت لي مثلَها[١٦]

ما يجعلها تنادي الفراشة نداء العاقل "**ليتني يا فراشة**" وتُخبرها بأمنيتها "**كنت الفراشة**"، ولتختتم النَّص بما بدأت به لام الملكية الملتصقة بياء المتكلم المكونين مسندًا متقدّمًا حريصًا على تقدمه في امتلاك حريّته.

والملاحظ تواتر الجمل الاسمية؛ فهي تقرّر وقائع وتثبت حقائق مفروضة عليهنّ باختلاف أنواعهنّ. واختيرت (ليس) للنفي كونها فعلا جامدًا غير قابل للتصرف، فمطالب الأنثى لحقوقها في ذاك المجتمع غير قابلة للأخذ والرد -للتصرف- إيماءً بصرامة القيود. كما أنَّ (ليس) فعل ناسخ لا يجوز تقدّم خبره عليه، فلا يجوز (لي ليس مثلها)؛ فالحصار بالموانع البشرية، وحواجز العادات والتقاليد لا تكبت فحسب وإنّما تمنع من تجازوها والتقدم عليها حتى ولو بمجرد استماعٍ لرأي آخر. وجاء العنوان "تحليق" اسمًا مؤازرًا لدلالات الانزياح في بُنية النَّص وتلميحًا بالتحرُّر والانطلاق والحُرِّيَّة. وبؤرة القصيدة الحالمة الدَّائرة حول معنى تودّ وتأمل بثَّه من أوّل مقطع هي:

للأنثى حرّيَّتها

ولي مثلها.

النَّموذج الثَّاني:

قصيدة "يحدث في مثل هذا الوقت":

بالأمس،

---

[١٦] **الدِّيوان**، ص٨-ص٩.

في مثل هذا الوقت،
وبصمت
أخبرني قلبي
أنَّ نبضي
سيمضي
بعد أربعٍ وعشرين ساعةً
آخر ثانيةٍ منها...
ها أنا أُخبركم فيها
ما أخبرني قلبي إيّاه.[١٧]

بَدْءًا بالزَّمن (بالأمس، في مثل هذا الوقت) المتمثِّل في هيئة شبه الجملة المقَدَّمَة على مُتعلِّقها (أَخْبر)، تليها شبه الجملة (بصمت) المتعلِّقة بمحذوف حال من (أخبر) أيضًا؛ إذ ترتيب الكلام في المعنى: أخبرني قلبي بالأمس في مثل هذا الوقت وبصمت، فَعُدِل عن هذا التَّرتيب وجُعِل الزَّمن نقطة الارتكاز في النَّص؛ لأهميته البالغة فقد أقسم جلَّ شأنه بعناصر الزَّمن المختلفة، مثل: العصر- الفجر- الصُّبح- الضُّحى- النَّهار- الليل- الليالي العشر- يوم القيامة، والعاقل هو النَّاظر بقلبٍ واعٍ، المقدّس لقيمة العمر، والمستفيد من زمنه تحقيقًا لمعنى الاستخلاف في الأرض، وفي ذا المعنى وتلك الأهمية يقول أحمد شوقي:

دقَّـاتُ قلب المـرءِ قائلـةٌ لـه ... إنَّ الحيـاة دقـائق وثـواني
فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها ... فالذّكر للإنسان عمر ثاني[١٨]

فَتَأنْسن القلب في أبيات شوقي إنباءً بتلك الأهمية.

وكأنَّ القصيدة -موضوع الدراسة- بدءًا بعنوانها المستوحى من لغة الإعلام وبرنامج قديم "حدث في مثل هذا اليوم" -وإن اختلفت الدّلالة الزَّمنية للفعل (حدث) المُنبِئ عمَّا وقع في الماضي، و(يحدث) المعَنْون به النَّص الدَّال على التّجدد والحركة والاستمرار- ومرورًا بأنماط من الزَّمن (الأمس- الوقت- بعد- أربع وعشرين ساعة- آخر- ثانية- الهاء الضمير المتصل في

---

[١٧] **الدِّيوان**، ص٢٣٠.

[١٨] أحمد شوقي، **الشوقيات**، (بيروت: مكتبة التربية، د.ط، ١٩٩٤م)، ج٣ في المراثي، ص١٥٢.

"منها وفيها"– إيَّاه)، والصِّيغة الدَّالة على التجدد والاستمرار (سيمضي)، وتكرار (أخبرني قلبي) النَّابعة من تصميم ذات فاعلة وَشَت بها (ياء المتكلم في: أخبرني/ قلبي/ نبضي، والضمير المنفصل (أنا) والمستتر (أنا) للفعل أخبركم) تومئ بدلالاتٍ عدّة، بدوران عجلة الزَّمن دون توقف، والتاريخ يعيد نفسه، وإن اصطدمت بروتين رتيب لا يتغيّر فهو لا يتوقف، فسيلقى مَن يثابر ولن يُغيِّر مواقفه وآراءه يومًا ما. وكأنَّ (الأنا) في القصيدة تُعلِم بعضهم بقولها: أنا ماضيةٌ لمبتغاي مُضيّ الزمان، لن أتوقف مادام قلبي ينبضُ حياةً.

فالقصيدة بُنيت على نسيج زمني دائري بُدِء بحرفٍ دالٍّ على الظرفية الزَّمنية بالتصاقه بما يدلّ على الزَّمن الماضي المتكرر الحدوث، وانتهاءً بالضمير (إيَّاه) العائد على سيرورة الزَّمن وتكرار الوقت، وكأنَّها توحي بأمس متجدِّد الحدوث، وروتين قاتل بتكرار ما فيه من ناحية، وكونها ماضية مناضلة من ناحية أخرى، حتى دلالة اليوم الذي يلي الأمس المتمثل في الهاء في (منها) أصبحت في عداد الأمس، فاليوم شبيه بالأمس البارحة، والأمس ما قبل البارحة، والأمس الماضي القديم مالم نجعله مميَّزًا.

وقد تموضعت ذي القصيدة في نهاية قصائد ديوانها الثاني "مطر بنكهة الليمون"، وبعد قصيدة "فاطمة" جدّتها التي ربَّتها ثم فقدتها الشَّاعرة، فكأنّها أرادت التأكيد على أنَّ هذي القصيدة لن تكون آخر إنتاجاتها، فالحياة لن تتوقف، وهي ماضية بنبضاتها فيها. فالانزياحات الانفعالية الدَّاخلية تُرجمت بانزياحات مظهريَّة خارجيَّة.

والشَّاعرة في ديوانها الأوّل "للحلم رائحة المطر" كانت تستدعي همّ الأنثى وتنشغل بقضاياها، وإن اشتدّ عليها اليأس نادت ما في الطبيعة من أرواح (الحَمام/ جارة الوادي) لتخفّف عنها[١٩]:

" يا جارة الوادي طربتُ "

وعادني في الليل سيلٌ من حَمَامْ

[١٩] انظر: مطري، **الزمن في الشعر النسوي السعودي المعاصر**، ص٧٣.

متظاهرًا بالصمت عاد، فهل أطارحه الكلام؟[٢٠]

في الليل تشتدُّ الأحزان عليها، وفي هذا الديوان كان تردد الليل هو الأعلى نسبة بين الأوقات الأخرى المستخدمة. وربَّما هربت الشَّاعرة من عنائها من الزَّمن الحاضر إلى زمن الذاكرة واللاشعور، والحنين إلى الماضي، واستدعاء ما فيه من جمال[٢١]. ولكن يبدو أنَّها في ديوانها الثاني "مطر بنكهة الليمون" قررت التحرر والانطلاق، والمضي مع الزمن لصنعه يدًا بيد مشاركة، لا للعيش في ذكريات الماضي، أو الهروب السلبي مع الأحلام المستقبلية.

اللوحة الثَّانية: انزياحيَّة الحذف

تقديم:

الحذف تقنيةُ انحرافٍ عن المستوى التعبيري العادي يعمد إليها المبدع استجابة لنداءاتٍ ذاتيَّة نفسيَّة، وهو بُنية توليدية ناتجة عن تحولاتٍ في البنية العميقة، يرفد النَّص بطاقات إيحائية عبر تكثيف دلالاته[٢٢].

يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا: "هو بابٌ دقيق المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنَّك ترى به تركَ الذِّكر أفصحَ من الذكر، والصَّمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتّم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنْ"[٢٣].

---

[٢٠] هذه الأبيات من قصيدتها "للحلم رائحة المطر" المثبتة في ديوانها الأوَّل والتي سقطت في الدِّيوان الذي بين أيدينا في طبعته الجديدة الجامعة لدواوينها الثلاثة في كتاب واحدٍ عُنْوِن باسم ديوانها الثالث "ريق الغيمات". أشجان هندي، **للحلم رائحة المطر**، (دمشق: دار الفكر، ط٢، ٢٠٠٤م)، ص٧.

[٢١] انظر: مطري، **الزمن في الشعر النسوي السعودي المعاصر**، ص٧٣-ص١٥٥.

[٢٢] انظر: فتح الله سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، (القاهرة: دار الآفاق العربية، ط١، ٢٠٠٨م)، ص١٣٧؛ موسى ربابعة، **جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية**، (عمَّان: دار جرير، ط١، ٢٠٠٨م)، ص١١٤؛ طاهر سليمان حمودة، **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**، (الإسكندرية: الدار الجامعية، د.ط، ١٩٩٨م)، ص١٤ومابعدها؛ يادكار الشهرزوري، **المفاتيح الشعرية**، ص١٥١.

[٢٣] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص١٤٦.

وللحذف فلسفة جماليَّة كامنة يسمّيها بعض النُّقاد خلافية الحضور والغياب أو النطق والصمت؛ إذ يُتيح للمتلقي فرصة المشاركة بتفجير شحنة فكرية توقظ ذهنه نحو تخيّل احتمالات الدلالات المقصودة من الدَّال الحاضر اعتمادًا على السياق والقرائن[٢٤].

ولقد تعدّدت في النَّقد الحديث أشكال الحذف البصريَّة الإشاريَّة، كاستخدام الفراغات، وعلامات التعجب والاستفهام، والنقط، وحذف بعض الكلمات أو حرف أو أكثر من الكلمة[٢٥].

وفيما يلي النَّموذجان المختاران لعرض انزياحيَّة الحذف وتحليلها.

النَّموذج الأوّل:

حين تصل القمَّةَ
لا تُدحرِج كرة الثلج؛
فقبيلتُك
لم تزل
تسكنُ سفح الجبل.[٢٦]

في قصيدة "دحرجة" ثَمَّة أفعال جاءت بصيغة المضارع حُذف فاعلها في بُنية النسيج اللغوي، (تصلُ، لا تدحرج)، فلا يوجد فاعل حقيقة في النَّص مقصود بالخطاب، ولكن ثمَّة فاعل مخاطَب/ غائب في أفق المخاطِب الدّلالي يرجو حضورَ لبِّه الواعي وإنصاته الحاضر. وهو يشترط حضوره بحضور الزمن (حين) المضاف إلى وصول المخاطَب/ الغائب إلى القمّة من أيّ شيء (علم، منصب، مال، جاه)؛ ليأمره بعدم الغرور (دحرجة كرة الثلج من القمة)، وعدم احتقار مَن هم دونه واستصغار شأنهم وتهميشهم؛ فهم أهله ووطنه ومازالوا في أسفل الجبل فلا يسعى إلى هدمه.

تتدحرجُ في مشيتكَ،

---

[٢٤] انظر: الزمر، **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل**، ص٣١٨؛ محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية**، ص٢١٧-ص٢٢١؛ فتح الله سليمان، **الأسلوبية**، ص ١٣٧.

[٢٥] انظر: الزّمر، **ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن**، ٣١٩.

[٢٦] **الدِّيوان**، ص١٤٣.

ورابعةُ نسائكَ؛

تُمسي عطشانة

يتدحرجُ ماء الغُسل على شاربكَ؛

فتلعقُهُ

تمشي مزهوًّا

وكأنَّ الله لغيركَ لم يُنزِل قرآنَهْ [٢٧]

ويتكرر الأمر –حذف الفاعل– مرة أخرى في المقطع الثاني من القصيدة (تتدحرجُ، فتلعقه، تمشي)، وإن كان خفيًّا غير ظاهر في البنية السّطحية إلَّا أنّه عالي الصوت في بؤرة القصيدة "لا تتدحرج في مشيتك ورابعة نسائك تمسي عطشانة". فالمسند إليه (الفاعل) حُذف خطيًّا في مقطعي القصيدة للتعميم والشمولية (عموم الخطاب لعموم المخاطَب) –ربَّما كان المقصود شخصًا بعينه لكن الشَّاعرة أخفته، وكَنَّت تأسِّيًا بالرسول صلى الله عليه وسلم حينما كان يقول: "ما بالُ أقوام" من ناحية، حتى لا يُحرج أحدهم وتصل النَّصيحة في ذات الوقت، وتلميحًا بـ "إيَّاك أعني" من ناحية أخرى– بقصد النَّصيحة القائلة تبئيرًا للنَّص: تواضع، لا تغتر ولا تحتقر وتستصغر وتُهمِّش مَن هو دونك، فالكُرة دائرة تتدحرج، والحياةُ دائرة، والأيَّام دُول فلا تنسَ وتسعَ لهدم من أعانك وتدميره وأنت تفتقر لكلِّ شيء، فالثلجُ يذوب وتعود أنت للصفر قيمةً وخُلقًا وخِلّا.

فدائرة الدّلالة تدور حول بؤرة ضمير المخاطَب المستتر (أنت)، والبارز (كاف الخطاب) المتصلة بالأسماء في (فقبيلتكَ، نسائكَ، شاربكَ، لغيرك).

وهذي الموعظة بأطرافها وزوايا المفارقة فيها من الأعلى (قمة الجبل) إلى الأسفل (سفح الجبل) ودلالة الدَّحرجة فيها تُذكّرنا بقوله تعالى: ﴿ **وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا** ﴾ [لقمان:١٨]، وقوله جلَّ في علاه: ﴿ **وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الْأَرْضَ**

[٢٧] المرجع السابق، ص١٤٣–ص١٤٤.

﴿وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا﴾ [الإسراء:٣٧]. وقوله ﷺ: "وما تواضعَ أحدٌ لله إلّا رفعه الله"[٢٨]، وكذلك قال ﷺ: "إذا مشَتْ أمتي بالمطيطاء، وخدمها أبناء الملوك أبناء فارس والروم سُلِّط شرارها على خيارها"[٢٩]. وفي نفس الدّلالة يقول المعرّي:

خَفّف الوطء ما أظنّ أديم الـ أرض إلّا من هذه الأجساد [٣٠]

والملاحظ في معظم العِظات السابقة الخطاب فيها عام. فالدَّحرجة بتتابعها الدّائري المشابه للحياة ثيمة القصيدة، وبؤرتها التواضع وعدم الغرور "تمشي مزهوًّا، وكأنَّ الله لغيرك لم يُنزل قرآنه" من شدّة غرورك! فَعَلام الغرور!!!

النّموذج الثاني:

من قصيدتها "مشربيَّات" تقول:

مررتُ بكم

كم مررتُ:

" مِن عِنْدْ بابكُمْ"

وتحيَّرتُ:

"وانا أسمعْ صوتْ عُودَكُمْ" *

أيُّ لحنٍ أغنّيهِ؛

إنْ سُرِقتْ نغمتي في الظلامْ ؟

"يا ناس حرامْ"

---

[٢٨] أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، **صحيح مسلم المسمَّى الجامع الصحيح**، اعتنى به وراجعه: هيثم خليفة الطعيمي، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، ٢٠٠٣م)، باب استحباب العفو والتواضع، كتاب البرّ والصّلة والآداب، ص٩٧٤، رقم الحديث (٦٥٩٢).

[٢٩] أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي، **الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي**، تحقيق: مصطفى محمد حسين الذَّهبي، (القاهرة: دار الحديث، د.ط، ٢٠٠٥م) ج٤، ص٢٦٢، رقم الحديث (٢٢٦١). وفي رواية: "المطيطاء": محمد ناصر الدين الألباني، **صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)**، أشرف على طبعه: زُهير الشاويش، (بيروت: المكتب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٨م)، مج١، ص٢٠٠، رقم الحديث (٨٠١).

[٣٠] أبو العلاء المعري، **سقط الزند**، (بيروت: دار صادر، د.ط، ١٩٥٧م)، ص٧.

* أُهملت همزة (أنا) اتّباعًا لأداء الأغنية المقتبسة منها؛ إذ لا تُنطق الألف مهموزة.

كم مررتُ بأبوابِ جدةَ ظمآنةً،
وسبيلٌ هو الماءُ
فاسقوا عطاشَ الهوى
شربةً من هيامْ ..[٣١]

الغربةُ إحساسٌ رفيف نابع من الذَّات، مستنكر ما حوله من ماديّة وسطحية، من فسادٍ وتقلّب البشر، وافتقاد للذات وتغيّرها، فالإنسان قد يكون في وطنه ولكنّه يغترب بروحه وتفكيره وعالمه، يفتقد فيه عذوبة الماضي الصادق. فالقصيدة لحظة رجوع للماضي، استنكار وألم، اعتصار وقهر، والشَّاعرة فيها تتحسَّر على الماضي، والذَّوات الإنسانيَّة الذَّاهبة معه، ولسانُ حالها يقول: شوارع جدّة القديمة، الذكريات، عندما سمعتُ صوت عود الماضي الجميل، واللحن الأصيل احترتُ ووقفتُ –وقفة توتر دلاليّ انفعالي، فاصلة زمنيَّة استفهاميَّة بين صوتين: الماضي والرَّاهن– أُسائل نفسي: أيّ لحنٍ أُغنّيه؟ بعشقي وهيامي بجدّة، وببحور طربها القديم الأصيل، وبمائها النقي الصّافي، وناسها الطيّبين "**يا ناس حرام**"، أيّ لحنٍ أُغنّيه؟ أعيدوني للماضي، لجمال المشربيَّات، وصفاء النّيات، ونقاء النفوس، ويُسر الحياة، لِقيم نبيلة وأرواح جليلة، ولو "**شربة من غرام**" قديم ومقيم، أُطفئ ظمئي بها لـ "**عابرة في سبيل الهوى**" غريبة عن دنيا الآن، دنيا معصورة بالزَّيف والجفا والتكلّف، مشوبة بالخوف والظَّن، وباطن النّفسيات العجيبة، أيّ لحن أغنّيه الآن، وقد نمت بذرتي وانغمست في عذوبة الماضي ولامست الحاضر ولاقتْ منه عجبًا وغرابة!! أيّ لحن وقد ذهب الماضي؟!

فجملة الشرط "إنْ سُرِقتْ نغمتي في الظلام" حُذف فيها:

١– فاعل "سُرِق" لكثرة الفاعلين، وتنوع أسبابهم وأطرقتهم، وأُقيم نائب الفاعل نحويًّا مقامه "نغمتي".

٢– جواب الشَّرط لا لدلالة ما قبله عليه فحسب، وإنّما لحرقة الذَّات واستنكارها وتيهها وجهلها باللحن المناسب لتلك الحالة في ذا الزَّمن، وتقدير جملة الشرط كاملة: "إنْ سُرِقت

---

[٣١] **الدِّيوان**، ص٧٩–ص٨٠.

نغمتي في الظلام فأيّ لحن أُغنّيه؟" استفهامًا وتعجّبًا، حنينًا وعتبًا وشكوى. فحذْفُ جواب الشرط كان لاشتياقها العارم إلى المشربيّات[٣٢] وآهات الدَّانات الحجازية[٣٣]:

مررتُ

بأبوابكم كم مررتُ

نثرتُ على صدرِ أبوابكم

لهفةً، وعَتَبْ .. [٣٤]

فغيابُ جواب الشرط لغيابِ لحن الزَّمن الجميل، الزَّمن الأوَّل وأهله في منعطف غائر من الذكريات السعيدة الحزينة، غياب العطاء دون مقابل وصدق النفوس والمحبة المخلصة، وغير ذلك ممَّا يُفتقد في هذا الزَّمن وحُرم منه هذا الجيل لغربته عنهم. وما يزيد حُرقة الدّلالة عدول (أيّ) الاستفهاميَّة من معناها الأصلي إلى التعبير عن مرارة الحزن والشكوى والألم والاستنكار.

ومما سبق نتبيَّن جمال الحذف في استدعائه دلالات المحذوف، من خلال ربطه بالسياق العام "فَلَيْتَ النفس عمَّا تجد، وألطفت النظر فيما تحسّ به"[٣٥]، "وأنَّ رُبَّ حذفٍ هو قلادةُ الجيد وقاعدة التجويد"[٣٦].

---

[٣٢] المشربيّات جمع مشربيَّة وهي مظهر عريق من مظاهر الحضارة في الفن المعماري الإسلامي وأحد عناصر العمارة التقليدية الصحراوية في البلاد العربية ذات الطقس الحار، وتُسمَّى أيضًا بالروشان أو الروشن أو الشنشول، ويعني الكُوَّة أو الشّرفة البارزة من حوائط جدران المنزل، أو المبنى والمبنيَّة من الخشب المنقوش والمزخرف والمبطَّن بالزجاج الملوّن، لأغراض اجتماعية وبيئية. وقيل أنها ظهرت في القرن السادس الهجري، الثالث عشر الميلادي. وللاستزادة انظر: أحمد الصاوي، "المشربيات فن إسلامي من وحي الطقس الحار"، **جريدة الاتحاد**، <http://www.aLitihad.ae/detaiLs.php> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٤م؛ ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، **مشربية**؛ فوزان بن محمد الجديعي، "دراسة مبسطة عن المشربيات"، **كلية العمارة والتخطيط**، <http://www.Faculty.ksu.edu.sa/fawzan> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٤م.

[٣٣] كما ذكرت ذلك الشَّاعرة في إهداء القصيدة.

[٣٤] **الدِّيوان**، ص٧٧.

[٣٥] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص١٥١.

[٣٦] المرجع السابق.

اللوحة الثالثة: انزياحيَّة الاعتراض

تقديم:

الاعتراض بُنية نصيَّة فاعلة تقطع الفكرة الأصلية للنَّص بفكرة ذات صلة بها أو فكرة طارئة لا علاقة لها بالموضوع مباشرة، لإثراء الدّلالة العامة للنَّص، وتوسيع فضائه الشعري[٣٧].

فالاعتراض كالمحطَّات الفنية للأفكار المتزاحمة في مخيّلة الكاتب يرمي بها تكثيفًا أدائيًّا لمكنون قوله[٣٨].

وفيما يأتي مقاطع من قصيدتي "سيرك" و "كوكبٌ طيِّب" أنموذجًا لاكتشاف البُعد الجمالي والدّلالي للاعتراض.

النّموذج الأوَّل:

قصيدة "سيرُك" احتوت على ثلاثة عشر مقطعًا لثلاثة عشر مشهدًا، جميعُها فُصل فيها بين المسند إليه (المبتدأ) والمسند (الخبر) بما يُكرِّس من البعد الدلالي المقصود من النَّص.

كَرْمُ العنبِ الأحمرِ الذي داستهُ أقدامهم
لم يتأثر،
لكنّهُ:
داخ ...
جائعُ الجيبِ النائمُ في حلمٍ من الدولاراتِ قربَ الكازينو؛
حين مرَّت به جيوبُهم ممتلئةُ النعمةِ
لم يتأثر،
لكنّهُ:
استيقظ ...
الطِّفلُ الخائفُ الواقفُ في صباحِ الخيرِ؛

---

[٣٧] انظر: أميمة الرَّواشدة، **شعرية الانزياح– دراسة في تجربة محمد علي شمس الدِّين الشعرية**، (عمَّان: منشورات أمانة عمَّان الكبرى، د.ط، ٢٠٠٥م)، ص٢٢٠؛ الشهرزوري، **المفاتيح الشعرية**، ص١٦٠؛ الدسوقي، **البنية اللغوية في النص الشعري**، ص٣٢.

[٣٨] انظر: الشهرزوري، **المفاتيح الشعرية**، ص١٦٣.

حين عضّ رغيفَهُ كلبُ وزيرِ الخبزِ
لم يتأثر،
لكنَّهُ:
بكى...[٣٩]

فقصدت الشَّاعرة إلى الشيء أو الشخصية وأتت بخصيصة أثيرة تُميّزها لتُحدث المفارقة بعد بتر ذاك الشيء وضياعه. فكَرْم العنب دائمًا في العلو، فعمدت إلى "داسته أقدامهم"؛ لتنقل بصر القارئ في مخيّلته من الأعلى للأسفل انتظارًا لردّة فعل كلٍّ منهما —كرم العنب والقارئ– فكانت "لم يتأثر" ليصطدم الأخير بذلك، ويُدرك بعدها أنَّه تأثّر فـ"داخ".

فـ "كَرْمُ" مسند إليه، و"العنب" مضاف إليه، والمسند "لم يتأثر"، واعترض المسند والمسند إليه نعتان ("الأحمر"، والاسم الموصول "الذي")، وجملة صلة الموصول "داسته أقدامهم".

"جائع الجيب" المسند إليه مع المضاف إليه اعترض بينه وبين المسند "لم يتأثر":

– النَّعت "النّائم".

– وشبه الجملة "في حلم" المتعلّقة باسم الفاعل "النائم".

– وشبه الجملة "من الدّولارات" المتعلِّقة بمحذوف صفة من "حلم".

–شبه الجملة الظَّرفية "قُرب الكازينو" المتعلِّقة أيضًا باسم الفاعل "النَّائم".

– وكذلك شبه الجملة الظّرفية –بظرفها "حين" مع ما أُضيفت إليه، الجملة الفعلية "مرَّت به جيوبُهم"، وما تلاها من صفة الفاعل فيها "ممتلئةُ النّعمة– المتعلِّقة بالمسند المتأخّر عنها "لم يتأثر".

كلّ تلك الاعتراضات الظاهرية في بُنية نسيج النَّص على بياض الورقة هي ترجمة لانزياحات انفعاليَّة نفسيَّة عميقة في باطن الذَّات، واستغراق الوصف فيها إمعانًا في حفر الدلالة، واتساع مساحتها، وغَمْس القارئ في بحر الوصف ليشعر بمرارة الصورة الواقعية الحياتية.

وكذلك "الطفل" المسند إليه، فُصل بينه وبين المسند "لم يتأثر" بالنَّعتين "الخائف الواقف"، وشبه الجملة "في صباح الخير" المتعلقة باسم الفاعل "الواقف". وهكذا في سائر الجمل الاسمية في القصيدة المفتَتح بها الثلاثة عشر مقطعا فُصل بين المبتدأ فيها (المسند إليه) والخبر

---

[٣٩] **الدِّيوان**، ص١١٢–ص١١٣.

(المسند) بفاصلٍ أو أكثر توافقًا لما يعتري الإنسان من العديد من العقبات المؤلمة والمعرقلة سيره في الحياة، فتعترض بينه وبين أمانيه وأحلامه صعوبات عليه أن يتجاوزها. هذه العقبات منها ما تسلَّح بالهجوم العنيف –كما في القصيدة "داستهُ أقدامهم– عضَّ رغيفه– أوقفوها في سجن انفرادي– كسروا ساقه– سرقوا أذنيه– كسروا جناحيها" وغير ذلك وصولًا إلى "رجموا أنوثتها– أطلقوا عليها الرَّصاص" – المصاحب له عادة ردّة فعل، إمَّا أن تكون مساوية له في المقدار ومعاكسة له في الاتجاه، حسب قانون نيوتن للجاذبية الأرضية، أو تكون صفرا. فما كلّ ما يُقابل بالهجوم المضاد ينكسر، أو يتحول إلى شيء مغاير سَلبًا أو إلى شرّ أو ينعدم، ثمَّة ضربات تقوّي صاحبها وتكون نتيجة الهجوم ما لا يتوقع كعلوّ وانطلاق صاحبه، وهذا ما يرمي إليه العنوان "سيرك" ويتبلور حوله النَّص، فالسَّير هو الذي يحدّده الفرد وخاصة المعْنِي هنا الفرد المتضرر الذي يُرغم عليه بَدْءًا ثم يختار الطَّريق الذي يريد.

فالقصيدة كلّها ردَّات فعل اقترنت بالسُّخرية في صيغة "لم يتأثر" الدَّالة على نقيضها "تأثر" والتي تكررت بحسب المقاطع ثلاث عشرة مرة بصيغة المضارعة لديمومة واستمرارية العقبات المعترضة الإنسان مادام حيًّا، ودامت له الطموح والرِّغاب، وفي المقابل الهجوم والاعتراضات تهيكلت بصيغة الماضي تأكيدًا لوقوعها في الحياة، فقد حدثت ومازالت، ويحدث لها ما حدث في الماضي من نتائج على اختلافها، ومنها (داسته/ داخ– مرَّت/ استيقظ – عضَّ/ بكى– أوقفوها/ فرَّت– كسروا/ تحوَّل– منعوها/ تزوّجت– رجموا/ تحوَّلت) ما عدا في موضعين حضرت ردة الفعل بصيغة المضارع ولكنه مجزوم بـ"لم"، أي أنّه منفيّ، فأصبحت دلالة المضارع في عداد الماضي، "لم تعدْ ترى، لم تعدْ تمطر" حالُها ماضٍ والمعنى "فقدت البصر، جَفَّت".

فالهجوم والبتر والمعارضة حاصرت الإنسان وغيره إمَّا في طبيعة حياته، في كينونته وجوهره، مثل: كَرْم العنب– عقارب السَّاعة– الغزالة– الحمامة– المرأة، أو في مصدر قوته ورزقه، مثل: جائع الجيب– الطفل الخائف– راقص الباليه– المسرح. وردَّات الفعل تجاه الواقع المعاش تتباين حسب طبيعة كلّ منهم، وظروفه، والظروف المحيطة به، وشدّة الضربات واستمرارها. والكَبْت النَّفسيّ ربَّما ولَّد انفجارًا خارجيًّا كرفض الواقع والتقاليد والأعراف والتمرد والثورة على الواقع أو الهروب للحياة، أو الثبات على الحق والمطالبة بالعدل والمضي بثقة نحو المراد، أو داخليًّا بالانفعالات النفسية والاستسلام في الظاهر.

النموذج الثاني:

عندما أدخلُ مسجدًا،

أو أرى كنيسةً،

أو أعبرُ –عن بُعدٍ–

معبدًا

لا أصدّقُ:

أنَّ هناكَ ثَمَّة من يجرؤ

على تفجير قلبِ أيٍّ منها[٤٠]

لأهميَّة الزَّمن الفضاء المحتضن الأحداث تقدَّم على عامله، وتوالت الأفعال المضارعة بعده "أدخلُ– أرى– أعبر"، وفاعلها الذَّات المتحدِّثة (أنا)، ثم أعقبها المفعول به على التوالي "مسجدًا– كنيسة" مباشرة دون فاصل ما عدا "معبدًا" اعترض بينه وبين فعله شبه الجملة من الجار والمجرور "عن بعد" المتَّسمة بالظرفية لالتصاق الجارّ بالظرف "بُعد".

ومن التأمُّل في دالَّة "عَبَر" في لسان العرب نستدلُّ على دلالتين:

– الخِفَّة والخُفية والصمت والحديث الدَّاخلي من قول ابن منظور: "عَبَر الكتابَ يعبُره عَبْرًا: تدبَّره في نفسه، ولم يرفع صوته بقراءته"[٤١].

– المضي بسرعة من قوله: "والعرب تقول: اللهم اجعلنا ممَّن يَعبَرُ الدُّنيا ولا يَعْبُرها، أي ممَّن يعتبر بها ولا يموت سريعًا حتى يُرضيك بالطاعة"[٤٢].

فابتدأت الشَّاعرة بالمسجد واختصَّته بفعل الدّخول بداهةً كونه الدّين الحق، وتمثيلًا لكينونتها المسلمة، وتلته برؤيةِ الكنيسة، وقد تصحب الرؤية التأمّل، ثم عبورٍ –عن بعد– المعبدِ؛ لما للعبور من دلالات السُّرعة في المضي، والخِفَّة في الحركة وبصمتٍ مع كونه من مكان بعيد وبخفاء.

---

[٤٠] **الدّيوان**، ص١٤٥.

[٤١] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة عبر، مج٤، ص٥٣١.

[٤٢] المرجع السابق.

و"-عن بُعد-" اعتراض لفظيّ لغويّ، وكِتابي سيميائيّ (علامة الاعتراض)، ومعنويّ؛ إذ خلال الانتقال من مسجد لكنيسة لمعبد تداعى في ذهن الشَّاعرة الفاصل الزَّمني التاريخي والقلبي بين المسجد والمعبد، بين الإسلام واليهودية. فتأخَّر المعبد عن المسجد بالكنيسة، وتأخَّر المعبد عن فعله "أعبر" بـ "عن بعد"؛ لا بُغضًا لذات الأديان، فقد ذكرت الشَّاعرة في العنوان ما يشي بأنَّا نحيا على ظهر "كوكب طيِّب"، ونَبَّهت في بُنية النَّص على ذلك:

لا أصدّق:
أنَّ هناك ثَمَّة مَن يجرؤ
على تفجير قلبِ أيٍّ منها
لا أصدّقُ:
أنَّ ثَمَّة أرواحٌ محشوَّةٌ بالوحوشِ
تنهشها الغيرةُ منها [٤٣]

وإنَّما جاء ذا الترتيب تداعيًا ذهنيًّا وتساوقًا نفسيًّا مع ترتيب الآية الكريمة، قال أعزّ من قائل: ﴿لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَى ذَلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾ [المائدة:٨٢]. فاليهود تمتَّعوا بالسّيادة في المنطقة؛ إذ كانت لهم سلطة زمنية، أمَّا النَّصارى فلم تكن لهم سيادة ولا سلطة، فالقسيسون متفرغون للعلم الربّاني، والرُّهبان نذروا أنفسهم للعبادة، فلا يعادون من جاء ليُخلِّص المنطقة من ظلم اليهود. بالإضافة إلى جهل اليهود وتضاعف كفرهم وعنادهم وجحودهم ومباهتتهم الحق، وانهماكهم في اتّباع الهوى؛ لذا قتلوا كثيرًا من الأنبياء، وهمُّوا بقتل المصطفى ﷺ وسحروه[٤٤]، وفي الحديث عنه ﷺ أنَّه قال: "ما خلا يهودي قطّ بمسلم إلا حدَّث نفسه بقتله"[٤٥]. أمَّا النَّصارى فهم لا يتطاولون إلى رئاسة ولا يستكبرون عن قبول الحق واتباعه،

---

[٤٣] **الدّيوان**، ص١٤٥.

[٤٤] انظر: الألوسي، **روح المعاني**، مج٤، ص٥:٨؛ محمد متولي الشّعراوي، **تفسير الشّعراوي**، راجع أصله وخرَّج أحاديثه: أحمد عمر هاشم، (القاهرة: أخبار اليوم، د.ط، ١٩٩١م)، مج٦، ص٣٣٣٢:٣٣٣٨.

[٤٥] محمد ناصر الدين الألباني، **ضعيف الجامع الصغير وزيادته الفتح الكبير**، أشرف على طبعه: زهير الشاويش، (بيروت: المكتب الإسلامي، ط٣، ١٩٩٠م)، ص٧٣٢، رقم الحديث (٥٠٦٢).

وتملأ قلوبهم الرقة والرأفة[٤٦]. فقُرِّب في الترتيب الأقرب مودَّة وزمنا (الكنيسة) وأُخِّر المعبد، ثم فُصل بين الفعل ومعموله بفاصل لفظيٍّ ظاهر في فضاء النَّص سيميائيٍّ ومعنويّ موافق للفاصل الباطني، وتقدير الكلام في البنية العميقة: عند دخولي مسجدًا، أو رؤيتي كنيسة، أو عبوري عن بُعد معبدًا في تيك اللحظة تتزامن تلك الأفعال مع انفعالي المتوهج داخلي ناطقةً "لا أُصدِّق"، فالإرهاب في هذا الزّمان لا يفرّق بين الأديان.

اللوحة الرَّابعة: انزياحيَّة الالتفات

تقديم:

يرى ابن المعتز أنَّ الالتفات هو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يُشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[٤٧].

وقد عرَّفه العلوي بأنَّه "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأوّل،...، ولاشكَّ أنَّ الالتفات قد يكون من الماضي إلى المضارع، وقد يكون على عكس ذلك"[٤٨]، فأهلُ البلاغة دأبهم الالتفات[٤٩]، وسُمّي بشجاعة العربية[٥٠]. والقيمة البلاغية للالتفات لا تنحصر في تطرية نشاط المتلقي ويقظته الذهنية للإصغاء إلى المرسل كما ذكر الزّمخشري وغيره، إنَّما تكمن في الإتيان بغير المتوقع والمنتظر لدى المتلقي لتنشيط عقله نحو إدراك الغايات الدلالية المرمَى إليها من قبل الكاتب، والتي يُرجى فهمها من خلال السياق[٥١].

---

[٤٦] انظر: الألوسي، **روح المعاني**، ص٥:٨؛ الشّعراوي، **تفسير الشّعراوي**، ص٣٣٣٢:٣٣٣٨.

[٤٧] عبدالله بن المعتز، **البديع**، تقديم وشرح وتحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، (بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩٠م)، ص١٥٢.

[٤٨] يحيى بن حمزة بن علي العلوي اليمني، **الطّراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، (مصر: دار الكتب الخديوية، د.ط،١٩١٤م)، ج٢، ص١٣٢.

[٤٩] انظر: المرجع السابق، ج٢، ص١٤١.

[٥٠] انظر: ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير، **المثل السَّائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ط، ١٩٩٥م)، ج٢، ص٣.

[٥١] انظر: المرجع السابق؛ العلوي، **الطراز**، ص١٣١؛ فتح الله سليمان، **الأسلوبيَّة**، ص٢٢٣-ص٢٢٤.

وأُضيفت صور أخرى للالتفات، منها: التعبير عن المثنى بالمفرد والعكس، والانصراف عن المفرد إلى المثنى أو الجمع، والإخبار عن المؤنث بالمذكر والعكس، فالالتفات إذن يكون في الضمائر، والأعداد، والزَّمن[٥٢].

وفيما يأتي نموذجان لانزياحيَّة الالتفات.

النَّموذج الأوَّل:

الالتفات في الضمائر:

في قصيدتها "الأنيق" تقول:

حينما أخرجتني من عالمكَ؛

خرج معي الصباحُ،

وعصفورةٌ منكوشةُ الشعرِ،

فاغرةُ الثغرِ

صَبَغتْ وجْهَ أسنانِها

قهوةٌ تُركيَّة..

حينما خرجتَ من عالمي؛

خرجَ معكَ المساءُ

أنيقًا

يُميلُ (العِقالَ)،

يُرتِّب (غُترتهُ)،

بالعطرِ يمسحُ شاربهُ،

ويُردّدُ أغنيةً وطنيَّة.. [٥٣]

---

[٥٢] انظر: عبد المطلب، **البلاغة العربيَّة قراءة أخرى**، ص٣٩٢؛ فتح الله سليمان، **الأسلوبيَّة**، ص٢٢٣.

[٥٣] **الدِّيوان**، ص١٢٩-ص١٣٠.

* الاسم الظَّاهر بمنزلة ضمير الغائب. انظر: أحمد بن سليمان بن كمال باشا شمس الدين، **تلوين الخطاب لابن كمال باشا**، دراسة وتحقيق: عبد الخالق مساعد الزهراني، (المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، د.ط، ١٤٢١هـ)، السنة ٣٣، ع١١٣، ص٣٢٦.

فانتقل الخطاب الشّعري من المتكلم/ الحاضر (ياء المتكلم في "أخرجتني") إلى الغائب (الغائبة) المتجسّد أوَّلًا في الاسم الظَّاهر* "عصفورة" ثم الضَّمير المستتر (هي) في "منكوشة – فاغرة"، والهاء في "أسنانها". فالالتفات تمَّ من متكلِّم إلى غائب أي من حضور إلى غياب.

وفي الصُّورة الثانية حدث الالتفات من المخاطب (التاء في "خرجتَ") إلى الغائب المتمثِّل في الاسم الظاهر أوَّلًا "المساء" –إذ مرَّ المساءُ بمرحلتين، فكان بَدْءًا هو الفاعل الخارج بمعيَّة المخاطَب، ثم انتقل إلى مرحلة تالية توحَّد فيها به فصار مُعادِلًا موضوعيًّا له، وأصبحا ذاتًا واحدة يتوحَّد الحديث عنهما– ثم الضمير المستتر (هو) في "أنيقًا– يُميلُ– يُرتِّب– يُردّد"، والهاء في "غترته– شاربه"، ليعود في خاتمة القصيدة إلى الخطاب (كاف الخطاب في "خروجكَ– ورودكَ")، والضمير المستتر (أنت) في "تأنَّقْ"، وكذلك يعود إلى ضمير المتكلم في "خروجي":

لم يكن للفداءِ خروجُكَ،
بل لجمعِ ورودكَ في المزهريَّة
(تأنَّقْ) بعيدًا (أغاني)
خروجيَ كان على ظمأٍ،
وخروجُك بلَّله سوءُ نيَّة [٥٤]

فالالتفات وُظِّف هنا تؤازره المقابلة السِّياقية لاستعراض المفارقات بين الجنسين:

من المتكلِّم ←الغائب
(ياء المتكلم/أنا) (عصفورة/هي)
و من المخاطب← الغائب
(تاء الخطاب/أنتَ) (المساء/هو).

إذًا الانتقال تمَّ من متكلِّم ومخاطب إلى غائب، أي من (أنا وأنتَ) إلى (هي، وهو)؛ إذ هما محور الدّلالة وبيت القصيد بتوحّد (ياء المتكلم) مع العصفورة في أفق دلالة المبدع، وتوحّد (تاء الخطاب) مع المساء في كينونة واحدة كمعادل موضوعي للمخاطب.

---

[٥٤] **الدِّيوان**، ص١٣٠.

فتغييب الحضور (المتكلم والمخاطب) منح فضاء النَّص امتدادًا وحرية وأبعادًا جديدة في التعبير عن الشكوى والألم ورثاء الذَّات من الغدر والخيانة، وفي تصوير رغبة الأنثى في الانطلاق والتّحرر من قيود الرّجل الشرقيّ المتزمّت الذي لا يأبه إلَّا بنفسه هاضمًا حقوق غيره.

النَّموذج الثَّاني:

الالتفات في الأعداد:

في قصيدة "قمرٌ توسط نجمتين":

وهو الذي أهواهُ

غطّى بالغيومِ نخيلَهُ،

وروى،

وصبَّ سيوفَهُ الاثنين في قلب الهوى[٥٥]

تحكي أشجان عشقها للوطن وتُحاكيه بشعار الوطن، لوحةٍ زُيِّنتْ فيها بنخلة تتوسط سيفين، عَبَّرت عنهما بصيغة الجمع في إطار العشق، وإصابة الهوى "وصبَّ سيوفه الاثنين في قلب الهوى"، فالمتحدّث عنه ليس سوى سيفين:

سيفٌ يُغازلُ نخلةً

سيفٌ يُبادلها الجوى،

والنخلةُ السمراءُ بينهما[٥٦]

ولكنَّه وقت أنْ صبَّ الهوى أقبل وغزا بكل سيوفه تكثيفًا لدلالة عمق المحبة وعشق ثرى الوطن.

فالالتفات حدث من صيغة الجمع "سيوفه" إلى المثنى "سيفٌ وسيفٌ"، ليعود إلى الجمع مرّة أخرى:

والنَّخلةُ السَّمراءُ بينهما:

يفيضُ دلالهُا،

وجمالها:

---

[٥٥] **الدّيوان**، ص١٠.

[٥٦] **الدّيوان**، ص١٠.

شهدٌ على غُنجٍ يميلُ،
وشالها:
سَعَفٌ على خدِّ السيوفِ
يسيلُ
إن سالت عناقيدُ الصَّبابةِ؛
فارتوى رملُ النّوى
أَلقُ السيوفِ ووجهُها:
قمرٌ توسط نجمتين[٥٧]

"سَعَفٌ على خدِّ السيوفِ" وكذلك " ألق السيوف ووجهها"، فحين حديثها عن خلاصة وجدها وهيامها بالوطن استخدمت الجمع، لكنها ساعة أن أرادت وصف شعار الوطن لتُثبتها في مُخيّلة القارئ عادت للمثنى:

كالنَّخلةِ السَّمراء في عرش الذي أهواهُ
يَأسِرُها هوى السَّيفين مجتمعينِ
يسرقها لجينٌ من لجينِ..[٥٨]

وكذلك في موضع آخرَ في ذات القصيدة وجوّ المحبة تقول:

فارِوِ من رحيقكَ غيمتي،
واسقِ عطاشكَ – في الهوى–
من ماءِ زمزمَ شربتينْ

فالمتحدثة عاطشة طالبة سُقيا هوى وعشق برفق ورجاء من الوطن: "فارِوِ، واسقِ"، فالمفعول للفعل الأوَّل العاطش الظامئ (المتحدثة المفردة المؤنثة/ غيمتي)، ومفعول الفعل الثاني (جماعة متحدث عنهم/ عِطَاشك)، فالطلب انتقل من المفرد إلى الجمع لدلالتين: فإمَّا أن يكون المقصود أنَّ هذا ليس رجاءها وحدها، وليست هي المختصة عن غيرها بتلك الحالة، وما كانت العاشقة الوحيدة ولا الظامئة المنفردة لسقيا حبّ من وطنها، فعبرَّت بذاتها عن الجماعة أفراد

---

[٥٧] المرجع السابق، ص١١.

[٥٨] **الديوان**، ص١٤.

الوطن، والانتقال جميل حين يعمّ الحبّ في عشب الوطن، وكان التقدير في باطن الدّلالة: فارِ من رحيقك غيمتي، واسقِ عطشى في الهوى. أو أن يكون المقصود بِجَمْعِها تكريسَ دلالة الظمأ لعشق الوطن.

اللوحة الخامسة: انزياحيَّة الأساليب الإنشائيَّة

تقديم:

الأساليب الإنشائيَّة الطَّلبيَّة (الاستفهام، الأمر، النَّهي، التَّمني، النِّداء) غنيَّةٌ عن البيان؛ إذ تُمثّل اللغة في جانبها المتحرك[٥٩]، وتُنمّي حركة النَّص وتُنشّط دلالته، ويتجاذب أطراف التفاعل معها كلٌّ من المبدع والنَّص والمتلقي[٦٠].

النَّموذج الأوَّل:

يعزونني فيكَ ...؟!

ينتفض القلبُ،

يختنق الدَّربُ،

تخرجُ كلّ العصافير مذعورةً من ضلوعي،

يزخُّ المساءُ حريقًا على غابةِ الجرحِ؛

أشربهُ،

وأعاودُ صبَّ الفجيعة بين دمائي[٦١]

في لوحة الفقد تتبدّى ثنائية الحضور والغياب في وعي الفاقد "يعزونني فيك ...؟!"، ونقاط الحذف وُضعت منذ البدء في افتتاحية القصيدة نقطة ميلاد النَّص، وانفتاحه على عدّة قراءات، فمن هو الفاعل القائم بواجب العزاء هنا؟ أمحبٌّ أم متآمر وحقود؟

---

[٥٩] انظر: محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، (تونس: منشورات الجامعة التونسية، د.ط، ١٩٨١م)، ص٣٤٩.

[٦٠] انظر: الدسوقي، **البنية اللغوية في النص الشعري**، ص٨٦.

[٦١] **الدّيوان**، ص١٤٧.

وعلامتا الاستفهام والتعجب حزَّمتا القصيدة من أوّلها لآخرها بتتابعهما لتصبح القصيدة رهينة محبسين، فَفُتِحت بـ"...؟!"، وخُتمت في آخر مقطع منها بـ"!؟"، ونقاط حذف بعد آخر كلمة فيها.

غابَ وجهُ صباحكَ عنّي،
وطال ندائي
أنت يا طائرَ الروح:
فيم اقتعلتَ جذوركَ من تربتي،
وهجرتَ فضائي؟ [٦٢]

فـ"يا" مكوّنة من صوتين (الياء/ صامت، والألف/ صائت) مشتركين في صفة الامتداد والاستمرار في النطق قدر ما يسمح النَّفَس بذلك[٦٣]. فضلًا عن توالي النداءات، وكثرة تساؤلات جنون الفقد وغرابيب الحزن التي تعكس قوة حضور الذَّات الآخر في البنيتين السطحية والعميقة على حدٍّ سواء، وتُشعل دلالة التوتر والتَّأزُّم النَّفسي للذَّات. فالنداء "أنت يا طائر" يتلوه استفهام "فيم اقتلعتَ جذورك من تربتي، وهجرتَ فضائي؟"، تعقبه نداءات عميقة ملتفتة داخليًّا إلى أبعاد غائرة في الذَّات، وزلزلاتٍ عاطفية:

أنتَ يا كلّ ذا الكلّ،
ويا مستقرٌّ على هجعة الماء بين سمائي
يا عيون الغيومِ،
يا أنتَ،
يا غيثَ نبضي،
وموجَ بقائي [٦٤]

وكلّ تلك النِّداءات والاستفهامات واءمت دلالةً وصوتًا وزمنًا "طال ندائي". فتكريس الاستفهامات والتعجب والنداءات يُطيل من المسافة الزَّمنية للنداء، والمساحة التعبيريَّة على

---

[٦٢] **الدّيوان**، ص١٤٧-ص١٤٨.

[٦٣] انظر: النابلسي، **موسوعة النابلسي**، مرجع إلكتروني سابق.

[٦٤] **الدّيوان**، ص١٤٨.

بياض الورق، والمتاهات الحزينة في باطن الذَّات. ثم يتلو النداء استفهام وتعجب "أنتَ غادرت؟!"، فنداء "يا روح"، فاستفهام "أنتَ غادرت؟"، وتتتابع الأسئلة بعد ذلك:

كيف تراهُ يكونُ رجوعي؟

أ أرجعُ دون ذراعيكَ؟

دونَ أقمارِ عينيكَ؟

دونَ مساءٍ من العشبِ كنَّا نُروّيهِ بالحبِّ[٦٥]

لِتتراءى لنا ثنائيَّة (الصَّوت والصَّمت) الموجودة منذ البدء جنبًا إلى جنب مع ثنائيَّة الحضور والغياب للآخر، بدءًا بالصَّوت "يُعزّونني- ندائي- تكرار أداة النداء (يا)- صوتي يشيخ- صوت- العويل الثقيل- (يُسائلني- أسائل) بدلالتهما على تعاقب الأسئلة مرة بعد أخرى- واستخدامها مفردات تمتلك شدّة في صوت حروفها، مثل: "يزخّ، يطحنني"، فصوت الزَّاي أحدّ أصوات الحروف، يوحي بالشدّة والاضطراب والاهتزاز فذبذباته عالية الصوت[٦٦]، وصوت الخاء يوحي بإحساس بصري منشاري الشكل، وسمعي مخرّب للصوت، وهو للمطاوعة والتلاشي والانتشار[٦٧]، كما أنَّ صوت الحاء يوحي بالحرارة وشيء من الحِدَّة والانفعال[٦٨]، وصوت النُّون هيجاني رنَّان يُعبّر عن الألم العميق[٦٩]، يلي الصوت الصَّمت "فأكمِّم- الصّمت".

والذَّات الفاقدة لا تنتظر جوابًا على أسئلتها أو ردًّا من المنادى إنمَّا كانت الاستفهامات ترمي إلى عدم تصديق الواقع وشدّة الحزن والتحسُّر على الماضي والخوف والتَّوتُّر والجنون لفقده، والهروب منه بحوار داخليّ وإن علا الصَّوت فيه إلَّا أنَّ النداءات لا تطلب حضور المنادى بقدر ما هي استحضار لمكانة المفقود والتلذذ بذكره وقربها منه.

فتشبُّع النَّص واكتظاظه بالانتقالات السَّريعة بين صيغ الاستفهام ودلالات التعجب وتعاقبات النداء جعلته في حالة ديناميكيَّة توليديَّة مستمرَّة الدّلالات، موافقة لتموّجات النفس التائهة في دوَّامة فجيعة الفقد والحزن، والتي ترجو وتأمل أن يعود إليها سكنها وتطمئن، فكأنَّ

---

[٦٥] المرجع السابق، ص١٤٩.

[٦٦] انظر: حسن عبَّاس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص٨٢.

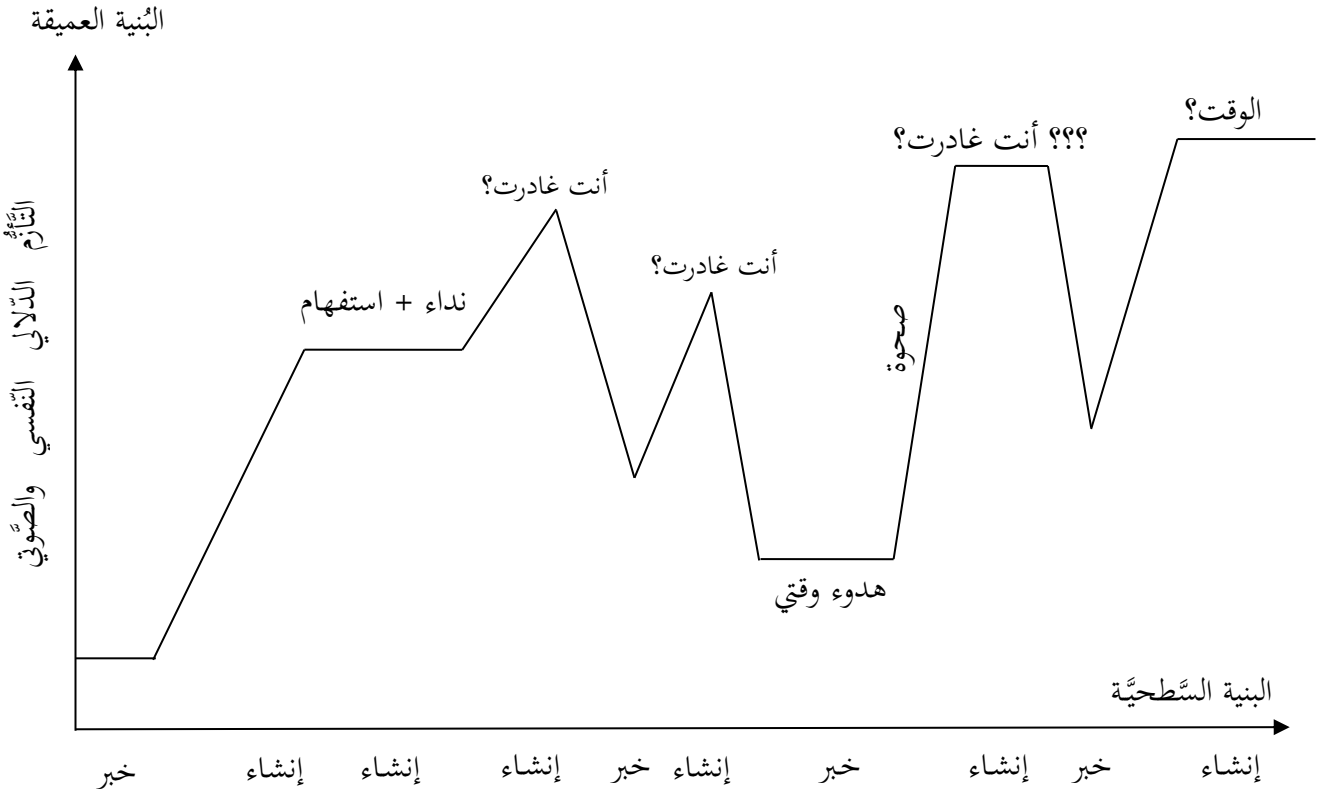
[٦٧] انظر: حسن عبَّاس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص١٠٤.

[٦٨] انظر: المرجع السابق، ص١٠٩.

[٦٩] انظر: المرجع السابق، ص٩٦.

العنوان يقصد أملها ورجاءها بعودة ما فقدته، فـ "روحٌ تطمئنّ" هي روحٌ تسعى وترجو أن تطمئن.

وفيما يأتي ترسيمة توضح انفعالية النغمة الحزينة في القصيدة:



انتهت القصيدة بنغمة انفعالية مرتفعة صوتًا، شديدة وجدانيًّا وخارجيًّا.

النَّموذج الثّاني:

في معرض النُّصح وبمحبَّة صادقة تطلب الشَّاعرة من الدكتور الشاعر غازي القصيبي – رحمه الله– مَن أهدته القصيدة التالية "مماثلة" أنْ يستمر في خلقه الشعر كدأبه وما يليق بشخصيته وذاته:

قُل الشّعرَ

منتزعًا من سواكَ (أناكَ)

وإيَّاك أنْ تختلف!
إنْ دخلتَ مدارَكَ
أُخرجتَ من فلكِ النَّاسكينَ؛
فلا تختلفْ،
والتحفْ وجهَ منبرهمْ
قبل أن تنصرف:
إنْ لم تحجّ على ظهر أوّلهمْ،
أو تصُمْ لرؤيةِ آخرِهمْ
ستُطردُ من جنَّةِ الشعراء
تمهَّل:
حين يطرقُ بابكَ حرفُ الهجاءِ تمهَّل،
ولا تفتح البابَ
حتى تُشاورَ مَنْ لا تشاءْ. [٧٠]

فصيغ الأمر والنَّهي في القصيدة " قُل- إيَّاك- فلا تختلف- التحف- تمهَّل- لا تفتح" بَثَّتْ من خلالها الشَّاعرة النُّصح والمؤازرة والتَّشجيع للدكتور القصيبي أن يقول الشّعر من "أناك" (أنا) القصيبي، من روحه وفكره، فلا يأبه لحقد الحاقدين وكيد الحاسدين أو جهل الآخرين، فـ "إيَّاك أن تختلف". وذلك لأنَّ الدكتور القصيبي هوجم واتُّهم، فقيل عنه أنَّه علمانيّ وذو أفكار غريبة وغير ذلك، لذلك قالت " أُخرجتَ من فلك النّاسكين- والتحف وجه منبرهم- إنْ لم تحجّ...- أو تَصُم...- ستطرد من جنة الشعراء". فَمَاثِلْ نفسَكَ بؤرة "مماثلة".

[٧٠] **الدِّيوان**، ص١٦٤-ص١٦٥.

المبحث الثاني: البنية النَّصيَّة

التَّناص

توطئة:

التَّناص هو البحث في جيولوجيا النُّصوص أي التَّراكمات الطبقيَّة من النُّصوص التاريخية والفكرية والفلسفية والاجتماعية والميثولوجية وغيرها الموجودة في النَّص. والمبدع يمتلك مخزونا عاليًا من هذه التراكمات الثقافية المتنوعة والتيارات الفكرية التي يوظفها لخدمة فكرته، وتعميق رؤيته وتكريسها، ولا يمكن للقارئ الكشف عن هذه التراكمات (التَّناصات) إلا إذا كان ذا ثقافة، وذاكرة قويّة[٧١].

وظهرت الإرهاصات الأولى لمصطلح التَّناص مع الشَّكلاني الروسي (ميخائيل باختين Bakhtin) في كتابه "فلسفة اللغة"، إذ يرى أنَّ التَّناص هو حواريّة النُّصوص داخل النَّص الواحد[٧٢]. ثم جاءت بعده الناقدة البُلغارية (جوليا كريستيفا Julia kristeva) واستبدلت التَّناص بمصطلح الحواريَّة، وجعلته فُسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت في النَّص بتقنيات مختلفة. وتلاها عدة باحثين أمثال (ريفاتير، ورولان بارت، ودريدا) وغيرهم، ونَظّر كلّ منهم حسب رؤيته النقدية. واكتسب التَّناص قيمة منهجية من خلال دراسات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت G.Genette) الذي جعله جزءًا من فئات محددة: التَّناص- المناص- الميتانص- النَّص الجامع- التعلق النَّصي[٧٣].

وعرف القدماء التَّناص وأسهبوا في تحليله، وإن لم يستخدموا مصطلح التَّناص، وإنَّما دارت بينهم فكرة تداول المعاني بين الشعراء، فالمعنى المبتكر هو غاية هذا التداول، ويعدُّ المحكّ الأساسي الذي يُسفر عن شاعرية الشاعر أو يفضحها، واستعملوا مصطلحات عدّة كالتضمين،

---

[٧١] انظر: شقروش، **سيميائيَّة الخطاب الشعري**، ص١٦١:١٥٩؛ محمد سالم سعدالله، **مملكة النَّص- التَّحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجًا**، (إربد: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٧م)، ص١٢٣.

[٧٢] انظر: ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، (القاهرة: دار الفكر للدراسات، د.ط، ١٩٨٧م)، ص٦٨.

[٧٣] انظر: حسن حمَّاد، **تداخل النُّصوص في الرواية العربية**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨م)، ص٢٣-ص٥٦.

والسّرقة والإغارة والسّطو في تحليلاتهم[٧٤]، وتطوّرت بعد ذلك تلك المصطلحات في العصور الحديثة كالمعارضة والاختلاس بمعناه النقدي الفني وهو الأخذ في نُهزةٍ ومخاتلة ونفوذ الآخر[٧٥].

وفي العصر الحديث لقي مصطلح التَّناص اهتمامًا متميزًا من قبل النُّقاد العرب، وإنْ حدث الاختلاف بينهم في ترجمة المصطلح وتعريبه، كالناقد محمد بنيس الذي استخدم تعبير "التداخل النَّصي"، واستعمله كذلك الناقد محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التَّناص"، أمَّا الناقد سعيد يقطين فقد استخدم مصطلح "التفاعل النَّصي". ومن المصطلحات أيضًا: التَّناصيَّة- النُّصوصيَّة- النُّصوص المهاجرة- النَّص الغائب ويقابله النَّص الرَّاهن أو الحاضر- التَّعالي النَّصي- تداخل النُّصوص- التَّعالق النَّصي[٧٦].

والتَّناص يُثري العمل الأدبي، ويُكسبه أبعادًا جماليَّة وفنيَّة ودلاليَّة، وكلَّما زاد التَّناص زادت شاعريَّة النَّص، وقد اتخذ شكلًا أكثر خفاءً في العصر الحديث.

وسيتناول هذا المبحث التَّناص الدِّيني والتَّاريخي والأدبيّ والشَّعبيّ والأسطوريّ بإذن الله تعالى.

أوَّلًا: التَّناص الدِّيني

قمّة العزَّة والفخر، ومصدر من مصادر قوّة العمل الأدبي التَّناص مع المعِين الديني، فلا يوجد ما يضاهي القرآن الكريم أسلوبًا ومكانة وقدسيَّة، فهو الأمثل والتَّناص معه يُكسب النَّص الأدبي صدقيَّة وقوة ورونقًا وجمالًا لا يحققه أي مصدر آخر من مصادر التراث الديني.

والمصدر الديني يتضمن إلى جانب القرآن الكريم الحديث الشريف والسنة النبوية المطهّرة والآثار النبوية، والتَّناص مع المصدر الديني ينمّ عن وعي وإدراك به لارتباط المبدع روحيًّا وحسيًّا بدينه، ولِتماسّه المباشر بالأماكن المقدسة، فيُوظف بعض صور الإرث الديني وأساليبه ويتفاعل

---

[٧٤] انظر: كاظم جهاد، **أدونيس منتحلا: دراسة الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة**، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣م)، ص١٣.

[٧٥] انظر: حافظ المغربي، **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر**، ص٢٨٣.

[٧٦] انظر: محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، (الدار البيضاء: دار توبقال، د.ط، ١٩٩٠م)، ص١٨١؛ سعيد يقطين، **انفتاح النَّص الروائي**، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م)، ص٩٢.

مع مضامينه تركيبيًّا ودلاليًّا لاستنطاق الطَّاقات الكامنة في العمل الأدبي وإثرائه بدلالات جديدة، وقراءات منتجة[٧٧].

ومن أمثلة تأثّر أشجان واقتباسها من أساليب القرآن، وصوره قولها في قصيدة "شهوة العنقود":

وأختمُ؛
لا بشعرٍ
أختم بالذي يُغوي؛
فأتبعُهُ،
ويتبعني،
ويتبعُ خطوَنا الغاوون.[٧٨]

وهذه الأبيات تنفتح على قوله تعالى: ﴿**وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُون ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُون ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُون ﴿٢٢٦﴾**﴾ [الشعراء: ٢٢٤: ٢٢٦]. وجاءت في ختام القصيدة كما جاءت الآيات في ختام السورة. وكذلك قولها في قصيدة "دُوار":

يدورُ بيَ الموجُ إذ تعديني؛
تقسو عظامُك،
تنقلبين عصًا في يميني؛
أهشُّ على الحوتِ صبحًا بها،
وإن عسعس الليلُ صحتُ:
عديني.[٧٩]

---

[٧٧] انظر: هلالة سعد الحارثي، **التراث السّردي العربي في الرِّواية السّعودية ١٤١٠هـ-١٤٣٢هـ**، (الرياض: كرسي الأدب السعودي، منشورات جامعة الملك سعود، ط١، ٢٠١٤م)، ص١٢٢.

[٧٨] **الدِّيوان**، ص١٥٧-ص١٥٨.

[٧٩] المرجع السابق، ص٢١٥-ص٢١٦.

وينفتح على قوله تعالى: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى ﴿١٨﴾﴾ [طه: ١٧: ١٨].

وقولها في قصيدتها "مقامُ صبا":

شَقَّ طُهْر الهوى،
وبه أحرما،
يغسلُ الغدرَ بالوُدِّ،
والعُهرَ بالزهدِ،
كم سعى كاذبًا بين عُشاقِهِ؛
سبعًا على نيَّة القصدِ،
وسبعًا على نيَّة العَمْدِ
وتحلّل بعد الطوافِ –بأعطافهم– من دمي؛
طالبًا جنة الخلد،
دسَّني بين قرابينِهِ، كلَّما
شقَّ لحدًا [٨٠]

وكأنَّها تنفتح على شعيرة العُمرة بذكر الدَّوال: طُهر/ أحرما/ يغسل/ سبعًا على نيَّة/ تحلَّل بعد الطَّواف. وغير ذلك كثير ممَّا استأنست به أحيانًا بِصِيَغه وتعبيراته، مثل: تيمَّم بهم/ فيسألُ ناديه/ بالوِتر تغسلُ من بها–شفعا– يظن/ صائمًا راكعا قائما/ مسراكَ قلبي للعروج إلى المروج وسُندسيٌّ مُبتغايَ/ وتكونُ نارُك بردًا وسلامًا على غابات روحي/ يستر سوءته، ولديها قصيدة تحمل عنوان "مشَّاء". ومن أمثلة استئناسها بالسُّنة المطهّرة قولها: تسنَّن بريق المحبين/ ما يُسنّ/ توضّأ/ تعوَّذ ثلاثًا/ رُش بزمزم/ نعودُ حفاةً عراةً رعاة.

وقد سبق ذكر نموذج للتّناص الديني في المنظومة الصُّوفيّة لدى أشجان وأوضحتُ فيه مواطن التَّناص ونوعه والغرض منه والدّلالات المستنطَقة[٨١].

---

[٨٠] **الدِّيوان**، ص٥٩–ص٦٠.

[٨١] انظر: المنظومة الثلاثيَّة الصُّوفيَّة، الفصل الثاني، المبحث الأوَّل، ص٦٢: ٧٩.

ثانيًا: التَّناص التَّاريخي

التاريخ ميدانٌ عصيٌّ على إسحاته من الذاكرة الإنسانيَّة، بل إنَّ استدعاء الذاكرة له بدهيّ يشدّ من أزر الحاضر، ويُسهم في إذكاء روحه، وتزيين عتباته وتغييره إيجابيًّا، ونقش التطوّر والرّقي في جدران المستقبل ويُنوع ثماره في كل المجالات، فالإنسان بلا ماضٍ يفقد هويته في الحاضر، ويتوه في مستقبله.

ويُعدُّ التاريخ مرجعيَّة جماليَّة تمنح النُّصوص الأدبية بُعدًا جماليًّا نابعًا من تقدير المادة التاريخية في حدّ ذاتها، والإحساس بها[٨٢]، فيُسقط الحاضر على الإرث التاريخي تعبيرًا عن آلام الإنسان وآماله، وأحيانًا تذكيرًا له بالمجلدات المشرقة في تاريخ أجداده، لإزاحة اليأس عن كاهله ووقودًا له وفخرًا وتحفيزا.

والشَّاعرة حاولت التقاط من التاريخ ما هو جوهري وجدليّ في علاقة الإنسان بتاريخه، في جدليَّة بقائه واستمرار كينونته، وتقديم هذه الصورة برؤية فنيَّة خاصة وقشيبة، ومن أمثلة ذلك قصيدتها "خلاخيل".

ف"خلاخيل" عنوان ذو منظر جماليّ، وسحر موسيقي طُبع في الذاكرة البشرية؛ إذْ للخلخال رنَّة تثير فضول سامعها، وتُغريه بالبحث عن مصدرها. وهو حليةٌ تطوَّست بها النِّساء منذ القديم، وكان يُصنع من الذَّهب والفضة والنحاس وغير ذلك، وفي العصر الفرعوني كانت ترتديه كل فئات المجتمع من النِّساء (أميرات وجوارٍ) باختلاف مادة صنعه، وعند العرب في الجاهليَّة كانت النّساء تتحلى به، يقول الأعشى في صاحبته هريرة:

تَسمعُ لِلْحَلْي وَسواسًا إذا انصرفتْ كما استعانَ بريحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ [٨٣]

وفي فترة من الفترات كان مما يقدّمه الزوج لعروسه كرمز للحياة بارتباطهما المقدس. وللخلخال دلالات عند الشعوب، ففي الهند مثلا كانت ترتديه الفتاة غير المتزوجة دلالة على ذلك، وفي مصر هناك أغنية شعبية تقول: "يا خال كبر خلخالي وأنا بنت أختك ومهري غالي"

---

[٨٢] انظر: هلالة سعد الحارثي، **التراث السردي العربي في الرّواية السّعودية**، ص١٤٥.

[٨٣] أحمد الأمين الشنقيطي، **شرح المعلقات العشر**، حققه: فاتن اللبون، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠٢م)، ص١٨٨.

كناية عن وصول الفتاة لسنّ الزواج[٨٤]. كما دارت الخلاخيل على ألسنة الشعراء كنزار قباني في قصيدته التي عدَّها بعضهم من أجمل ما قيل في بلاد الشام:

كم قُتلنـــا في عشقـنا وبُعثنـــا بعد مـوتٍ ومـا علينـا يمـــينُ
مـــا وُقـوفي في الدِّيـار وقـلـبي كـجبيني قد طرّزتْهُ الغصـونُ
لا ظِبـاء الحِمى رَدَدْنَ سلامـي والخلاخيـلُ مـا لهـنَّ رنـينُ
هل مرايا دمشق تعرف وجهي من جديد أم غيّرتني السنين؟ [٨٥]

وإذا تجاوزنا صوت العنوان وجماله راجئين الحديث عن دلالته فيما بعد نلحظ أسئلة عديدة تلتف حول إمات النَّص المتسربل بالغموض لإجلاء المراد منه، فيلوح بارق مفتاح شيفرته في منتصف بُنية النَّص:

الوصيفةُ ما غادرتْ قصرها،
ولكنها غادرتهُ
هو الرجلُ المتأهِّبُ للغوصِ
في شهوة الزّنج [٨٦]

وفي المقطع الأخير منه:

يُبحِرُ الآنَ
يبحثُ عن شجرِ امرأةٍ
تنتمي في تفاصيل ضحكتها
لخلاخيلِ مملكة الزّنج [٨٧]

"شهوة الزّنج" و"مملكة الزّنج"، "الزّنج" هذه الأصوات بِوَسَقِها إلى بعضها تقودنا إلى تناص تاريخي، ودخول تدريجي إلى مفاصل النَّص. فثورة الزّنج تُعدُّ أطول ثورات العصر العباسي وأخطرها؛ إذ استمرت أكثر من أربعة عشر عامًا (٢٥٥هـ -٢٧٠هـ)، وقوام الثورة كانوا من

---

[٨٤] انظر: فرياد، "قصة الخلخال"، **مجلة صوت الآخر**، ع٤٥٣، <http://www.sotakhr.com> شوهد في سبتمبر،٣٠، ٢٠١٤م. وقد وردت (انا، واختك) بلا همزة تبعا لطريقة نطقهم.

[٨٥] نزار قباني، **الأعمال السياسية الكاملة**، (بيروت: منشورات نزار قباني، ط٥، ١٩٩٣م)، ج٣، ص٤٣٠.

[٨٦] **الدِّيوان**، ص١٩٩.

[٨٧] المرجع السابق.

الزّنج –وهم الأكثريَّة– والفلاحين العراقيين الفقراء (الفُراتِيين) وعشائر عربية ثائرة على السلطة. وهذه الثورة خلقت تفاوتًا كبيرًا في الرُّؤية لها من قِبل المؤرِّخين والعلماء؛ لأنّها لم تُخلّف وراءها وثائق سياسيَّة أو أدب سياسي. وقد عرف التاريخ العديد من ثورات العبيد في الشرق واليونان وروما، مثل ثورة (سبارتكوس) في روما. وهناك فرق بين الزُّنوج والعبيد، فالزُّنوج كلمة أطلقت على السُّود من سكان أفريقيا، أمّا العبيد فهي حالة فقدان كافة حقوق الإنسان، وعلى رأسها الحريَّة، ودخوله ضمن ممتلكات سيّده. والعبيد منهم الزُّنوج، ومنهم البيض، وقد تعرَّض الزُّنوج لعمليّات خطف وصيد وتجارة رقّ وأَسْر خلال قرون عديدة قبل الإسلام وبعده، وعانوا من صنوف الاضطهاد الجسدي والامتهان اللفظي والمعنوي، واستُخدموا للعمل في ظروف شاقَّة لخدمة أسيادهم والعمل في الأراضي الزراعية، وفي الجيوش وكلّ عمل شاق، وبلغ من الاستهانة بهم واحتقارهم والإجرام في حقّ إنسانيَّتهم أن استخدمهم قياصرة الروم مادة للمتعة، وإضفاء السرور على قلوبهم بأنْ يقذفوا بهم إلى حلبات الصراع مع الحيوانات المفترسة للصراع حتى الموت، أو يُجبِرون اثنين منهم على الاقتتال حتى الموت؛ لذلك لم يعدْ لهؤلاء العبيد ما يفقدونه إنْ ثاروا على أوضاعهم المأساويَّة للتنعُّم بالحريَّة، ولو لفترة قصيرة. وفي المرحلة اللاحقة للفتوحات الإسلاميَّة استدعى الرِّيف في العراق العمل الشّاق لا سيّما القسم الأدنى لأراضيه السّبخة، والزُّنوج هم خير مَن تُوكّل إليهم هذه المهمة، ففضلًا عن جَلَدهم وتحمّلهم المشاق والظروف الصعبة فإنَّ الأجر الذي يحصدونه لقاء عملهم مُتدنٍّ جدًّا، وهو عبارة عن طحين وتمر لغذائهم. وفي فترة من فترات الحكم العبّاسي في العراق ضعف النفوذ السياسي لبني العباس، وأصبحت القوّة في يد الجند الأتراك يُولّون ويعزلون مَن شاءوا من الخلفاء، ويقتلون مَن يعترض طريقهم ويُدرك خطرهم، فضلًا عن تكالب القوى العسكرية كالسلاجقة والبويهيين وسوء الموقف الاقتصادي والاجتماعي للعباسيين. فانتهز هذه الفرصة عليّ بن محمّد قائد ثورة الزّنج –من مواليد بلاد فارس من أبّ عربي– الذي كان يتمتَّع بقدر كبير من الذَّكاء والشجاعة والقيادة والطموح السّياسي للثورة على الدَّولة العبَّاسيَّة، وقيل إنّه ادّعى النَّسب العلوي؛ لتكتسب ثورته الطابع الديني والسياسي المبرّر لها ولأهدافها الاجتماعية الرَّامية إلى التحرر من العبودية. وقد بلغ العنف في هذه الثورة مبلغًا لم يسبق له مثيل، وقُدِّر عدد القتلى تواضعًا بأكثر من نصف

ميلون قتيل[٨٨]. وليس المجال هنا للحديث عن تفاصيل هذه الثورة ومعاركها الدَّمويَّة –والحكم عليها فهناك مَن أعاد قراءة تاريخها بشكل مغاير تمامًا ربَّما إدانةً لواقع مكرور ولروتين الحياة العربية– والتي انتهت بفشلها –رغم أنَّها لفتت انتباه المجتمع لحقوق العبيد– لأسباب عديدة ذكرها المؤرخون[٨٩]، ولكنَّ الالتقاء في الأهداف الاجتماعية والسياسيَّة هو لبّ هذا المخاض الإبداعي ومنطلق التَّحليل الفكري.

فالثَّورة من أجل الحق والحريَّة والعدالة، من أجل الإنسان ونبذ القيود والظلم والعبودية والهوان هو ما يدور في فلكه النَّص. وإذا ما استأنسنا بالإهداء المصدّر به النَّص "إلى الصديق الشاعر سعدي يوسف: حزينٌ كغيمة"، احتاج الأمر لقراءة غَوْرية ليس في فِقْهِ ثورة الزّنج فحسب، وإنَّما في ذات الشاعر العراقي. فسعدي يوسف شاعر وُلد في ضاحية من ضواحي البصرة عام ١٩٣٤م، ورُوِّض على حياة المنافي حتى غَدَت حياته الطبيعية؛ إذ رأى فيها رؤى إيجابيَّة تتمحور حول أحلامه بالمساواة والجمال والحريَّة، ولم يَعُد الوطن بالنسبة إليه أرضًا فقط، وإنمَّا وطنه هو ملكوت الحريَّة التي من أجلها تنقَّل بين العديد من البلدان، مثل: الكويت، الجزائر، عدن، بيروت، باريس، دمشق، موسكو، القاهرة، لينغراد، قبرص، أديس أبابا، عمان. وقد كرّس سعدي حياته للدفاع عن الحريّة السّياسيَّة والحزبيَّة فكان شاعرًا ثوريًّا مناضلًا يدافع عن المناضلين أينما كانوا، ورأى ضرورة الثورة على الظلم والاضطهاد بكافة أشكاله، والنضال من أجل حريَّة الإنسان، فاتّسعت رؤيته لقضايا التحرر العربي بصفة عامة، وقضية فلسطين بصورة خاصة.

وبحكم تجربته السياسيَّة وتنقلاته العديدة انفتح على العالم فتأثَّر بالشعر التُّركي والإسباني واليوناني والإيطالي والفرنسي والياباني فتبلورت ثقافته ورؤيته الشعريَّة، وامتاز بغزارة نتاجه، فلديه ست وعشرون مجموعة شعرية في ثلاثة مجلدات[٩٠].

---

[٨٨] انظر: أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد المعروف بابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، (بيروت: دار صادر، د.ط، ١٩٨٢م)، مج٧، ص٢٠٥: ٤٠٥؛ ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، **ثورة الزنج**، موقع إلكتروني سابق؛ ضرغام الدّبّاغ، **الزّنج ثورة اجتماعية... ولكن**، <http://www.myportail.com> شوهد في سبتمبر، ٢٥، ٢٠١٤م.

[٨٩] انظر: خضير حسين السعداوي، "ثورة الزنج في البصرة قراءة معاصرة"، **الحوار المتمدّن**، ع٢٤٦٠، <http://www.ahewar.org> شوهد في سبتمبر، ٢٥، ٢٠١٤م.

[٩٠] انظر: الصمادي، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**، ص١٢–ص١٦.

فقراءة تاريخ ثورة الزّنج قادت المتلقي إلى استراتيجيات الثورة ومكانها (العراق)، وقراءة تاريخ الشاعر سعدي يوسف أكّدت لنا ذات المكان، وذوبان معاني الثورة الحقّة في آفاق الشاعر، وحلمه المتجدد في العودة إلى الوطن. فالاندغام هنا تمَّ بين الثورة وسعدي يوسف، فاستُعير من ثورة الزّنج أهدافها الاجتماعية، ومن الشاعر حلمه ونفسه الثائرة.

وعودة بنظرة أخرى إلى الخلاخيل الطّريدة الدّلالية في ارتباطها بالثورة وبيوسف، فمن المعلوم أنَّ الخلاخيل منذ القدم تستعملها النِّساء للزينة، وحول هذا المعنى نزل قوله تعالى: ﴿وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ﴾ [النور:٣١]، نهيًا عن ضرب المرأة برجلها ليُسمع صوت خلخالها، فربَّما أرادت الشَّاعرة بالخلخال المرأة من باب المجاز؛ لذا بدأ النَّص بها: "غادرتنا الوصيفة"، وذُكرت مرَّة أخرى في: "الوصيفةُ ما غادرت قصرها"، و"يبحث عن شجر امرأة تنتمي في تفاصيل ضحكتها لخلاخيل مملكة الزّنج". وربَّما عنى أنَّ المرأة لا تشكِّل في الظاهر تضامنًا معنويًّا مع ثورة الشاعر إلَّا إذا كسوناها سترة دلاليَّة أخرى متجاوبة مع معطيات الفضاء الدّلالي للنَّص وهي الحياة، فكثيرًا ما رُمز للأرض وللحياة بالمرأة، ولكن ليست أيّ حياة، وإنَّما حياة حرَّة (ثائرة). فتقنية التَّرميز هنا بدأت بالخلخال وخُتمت بمدلول الحياة، ولكن ثَّمة سؤال وترميز آخر للخلخال: هل للرجل علاقة بالخلخال؟

يقول الشَّاعر:

فلا تذعننّ للخطب آدك ثقله فمثلك للأمر العظيم حمول

ولا تجزعنَّ للكبل مسك وقعه فإنّ خلاخيلَ الرّجالِ كبول [٩١]

فخلاخيل الرجال كبول، والكبول هي القيود، والمقصود خلاخيل الرجال هي القيود التي يُقيّد بها الأسير الثائر بعد الحرب، وكُني عنها بالخلاخيل؛ إذ هي زينة للرجل تشي بفخرٍ وثورةٍ وحرب.

---

[٩١] مؤيد الدِّين الحسين بن علي الطّغرائي الأصبهاني، **ديوان الطّغرائي**، (قسطنطينيَّة: مطبعة الجوائب، ط١، ١٣٠٠م)، ص٤٦.

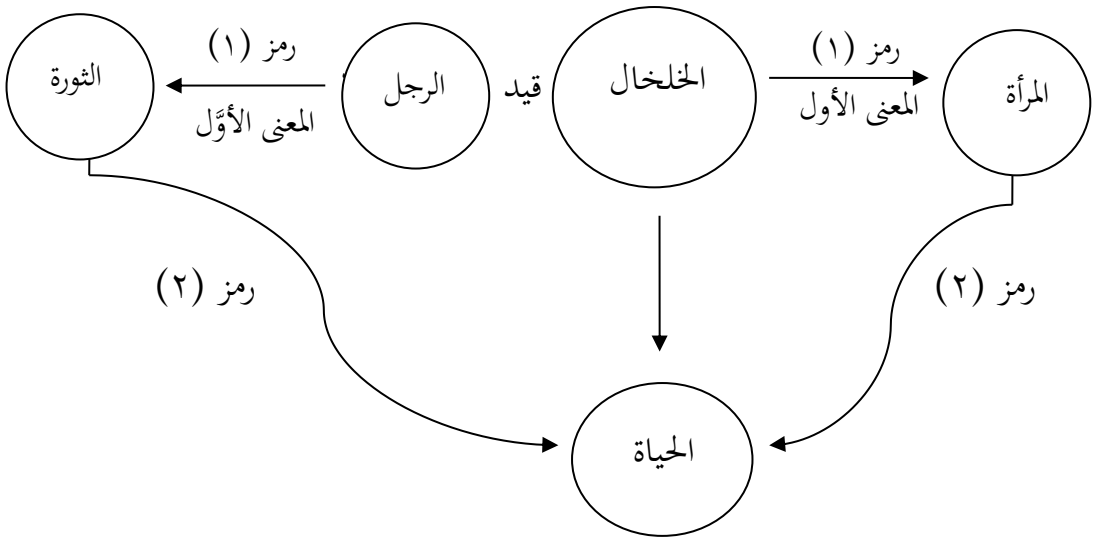
فـ"خلاخيل" حملتْ مرة أخرى دلالة رمزيَّة، ولكن للرجل –وبدا ذلك في ذكر الشاعر عقب العنوان–وعُني بها الثورة التي بدورها خضعت لمضامين النَّص، واتَّحدت مع السُّترة الدلاليَّة السابقة للخلخال لتُشير إلى الحياة.

فَدالَّة "خلاخيل" تعالقت دلاليًّا في ثنائيَّة المرأة/ الرجل، وكوَّنت شبكة من العلائق الدّلاليَّة الموضونة والمتشبثة بدهاليز النَّص.

فالخلخال ← (رمز (١) زينة) المرأة ← (رمز (٢) معنى المعنى) الحياة

خلخال الرجل ← (رمز (١) زينة) ثورة ← (رمز (٢) معنى المعنى) الحياة

ومحصّلة تلك العلائق أنَّ الخلخال –الحلية ذات المظهر والصوت الجميل– رمزٌ للحياة مطلق الحلم للجنس البشري ذكرًا وأنثى.



ترسيمة توضِّح اتحاد دلالة الخلخال في الرمز (٢) = الحياة.

وفي معرض توكيد مدى ارتباط الخلاخيل بالنِّساء وبالحياة والحرية رسالة مُطوّلة بعثها في مقالة عبدالهادي المجالي إلى أستاذه في الأدب الحديث تعليقًا على حوار حول أبيات نزار قباني في الشام، ومعاصرة لما يحدث فيها الآن، يقول في ختامها: "يا خالد الكركي ... هل تدري

أنَّني أبكي كلّ يوم حين أشاهد الأخبار وأرى دمشق فيها... هل تدري لماذا؟... لأنَّهم يغتالون (الخلاخيل).... أيّ حريَّة تلك التي تغتال (الخلاخيل)؟"[٩٢].

فالتَّعالق النَّصي التاريخي أزال طلاسم النَّص، وعنت لنا دلالات ثورة الزّنج والشاعر الثائر والخلاخيل، وتجمَّعت من جرّائه خيوط دهاليز النَّص: الوصيفة- قصرها- حرائقه- الرجل. فالوصيفة هي الجارية وأُريد بها هنا الأعماق الملتهبة، والأحاسيس الكامنة والذّل والعبودية القاطنة داخل الرّجل المتأهِّب للغوص، الباحث عن الحرية، النّاطق في أوّل القصيدة فَرِحًا وربَّما متفاجِئًا: "غادرتْنا الوصيفة"، وهي الجملة الوحيدة التي نطق بها ليترك باقي التفاصيل تُروى عنه. هذا الرجل المظلوم المضطهد الثائر على مُرّ واقعه (العراق/ الوطن العربي) ظلّ زمنًا طويلا مُسلسلا بنيران الرّق والعبودية، مُحرَّمًا عليه أدنى حقوق الإنسانيَّة، فاعتملت في دواخله صراعات الإقدام والإحجام -"هو الآن يجلس بين حرائقه"- أَيُعلن ثورته فيسكن قصره المنتظر (الحريّة) ويُحلّ كلّ ما كان محرَّمًا عليه من حقوق أم يتراجع ويواصل جحيم حياته؟ فالحربُ النّفسيَّة الغائرة "تركته صريعًا":

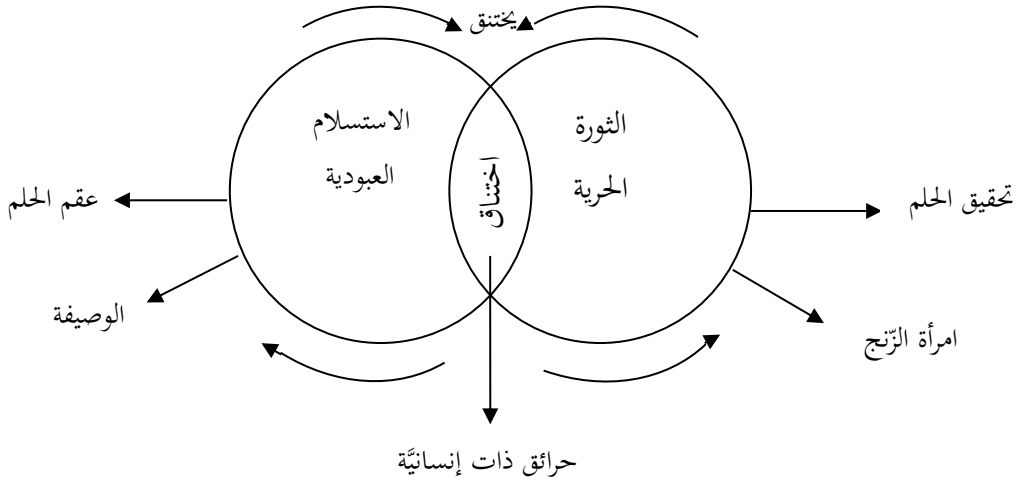
تركتْهُ صريعا
هو الآن يجلسُ بين حرائِقه،
لا لشيءٍ سوى البحث عنها [٩٣]

بعد أن تنازعته دائرتان اختنق بينهما: دائرة الحلم (الثَّورة فالحريَّة) ودائرة عقم الحلم (العبوديَّة والاستسلام).

---

[٩٢] عبدالهادي المجالي، "أم الخلاخيل" يا خالد؟"، **جريدة الرأي**، <http://www.alrai.com/article611377.html> شوهد في سبتمبر، ٢٥، ٢٠١٤م.

[٩٣] **الدِّيوان**، ص١٩٨-ص١٩٩.



ولكنَّه سرعان ما لبث أنْ قرّر:

الوصيفةُ ما غادرتْ قصرها،

ولكنّها غادرتهُ

هو الرّجلُ المتأهِّبُ للغوصِ

في شهوةِ الزّنج [٩٤]

فها هو الرّجل الثائر قرّر الخروج من دائرة مجرّد الحلم إلى تحقيقه في الواقع، ومع قراره انحصرت الأفعال الماضية المنكدرة في أوّل القصيدة (غادرتنا، وَجدت، سكنته، أقامت، أقام، أحلَّت، خربشت، استباحت، تركته، غادرته)، وانثالت المضارعة في اللاحق منها (يجلس، المتأهِّب (الذي يتأهَّب)، يرى، يُبحر، يبحث، تنتمي، يفتح، يرسم، ينقش، يسكنه، يُطفئ، ينام)، وارتدى زمن ومكان نضاله حُلّة للغوص دفاعًا عن كرامته وبحثًا عن حلمه، عن ثورة تتّحد مع عامَّة الثورات الاجتماعية المطالبة بتحقيق العدل والمساواة والحرية لإعلاء شأن الإنسان.

وكما ذُكر سابقًا أنَّ خلاخيل رمزٌ للمرأة ومن ثمَّ للحياة، كذلك ورد ذكر المرأة في القصيدة بدلالة الحياة في:

يبحثُ عن شجرِ امرأةٍ

تنتمي في تفاصيلِ ضحكتها

---

[٩٤] **الدّيوان**، ص١٩٨-ص١٩٩.

لخلاخيلِ مملكة الزّنج.

وفي: يرسمُ نهدًا على حُمْرةِ الاستواءِ

في غابة الموز[٩٥]

فالنّهد والموز يرمزان أيضًا إلى المرأة أي الحياة المتَّشِحة بالحريَّة، فقد شُبِّهت المرأة الجميلة في الشعر الشعبي الإماراتي بشجرة الموز، ومن ذلك قول أحدهم:

ما تنـام عيني بايته سهـرانه زايد عليها الهم والوسواسـي

شروات عود الموز في بستانه ايميل من هب الهوى ميَّاسي[٩٦]

وقيل الموز فاكهة الحكماء وطعام الفلاسفة، فحكماء الهند كانوا يقتاتون عليه ويستظلون بأوراقه أثناء اعتكافهم[٩٧]، فلربّما أُريد بالموز "الكلمةُ الحكمةُ ضالةُ المؤمن فحيثُ وجدها فهو أحقُّ بها"[٩٨]، وفي غابة الموز ارتاح الثائر واستقرَّت نفسه:

في غابةِ الموز

ينقشُ كوخًا من القشِّ،

يسكنُه وحدَهُ،

ثم يُطفئُ نارَ خلاخيلِه،

وينام.[٩٩]

وبعد أن التحمت خيوط دهاليز النَّص وتسلسلت أحداثها اشتبكت معًا في كوخ من القش، في أبسط مكان يرمز إلى قلة المتاع، وأكثر مساحة تعني لصاحبها التواضع والراحة

---

[٩٥] **الدِّيوان**، ص١٩٩.

[٩٦] انظر: "الموز"، **صحيفة الرّؤية**، <**الموز**/http://www.alroeya.ae/2013/04/28/61069> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٤م.

[٩٧] انظر: حسن أوالفقر، **الموز فاكهة الحكماء**، <http://www.adrare.net/articles/banane.htm> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٤م.

[٩٨] الترمذي، **سُنن الترمذي**، حققه وعلق عليه: عزّت عبيد الدّعاس، كتاب العلم، باب ما جاء في فضل الفقه على العبادة، (دمشق-بيروت: دار ابن كثير، ط١، ٢٠٠٧م)، ج٧، ص٢٦٦، رقم الحديث (٢٦٨٩).

[٩٩] **الدِّيوان**، ص١٩٩-ص٢٠٠.

والهدوء (الكوخ). كما أنَّ رؤية القش في المنام تؤوّل بالخير والنعمة، وحصول المراد من أيّ شيء كان[١٠٠]، ولعلَّ هذا لا يتوافق مع مراد الرجل فقط وإنّما الإنسان.

ومن اللافت للنظر أنَّ ثنائية القصر/ الكوخ شكليّة فقط، فالجوهر واحد، والقصر هو الحلم والكوخ تحقيقُ ذلك الحلم في أبسط صوره رغم التباعد الدّلالي بين الوصيفة وامرأة الزّنج. وبعد أن نقش الثائر حلمه سكن الحلم فيه، سكن القش في ذاته، وارتاحت الثورة والحرية واستقرت في خلده "وحدَه" مَن سعى لنيلها واستراح لانتصاره، وأطفأ نار قلقه واضطرام تفكيره بشأن ثورته (خلاخيله) ونام، "عدلت فأمنت فنمت" عدل مع ذاته وواقعه الاجتماعي فطالب بحقه إنسانًا فأَمِن من الاضطهاد والغدر واستقرت نفسه، واستعدّ لتحقيق أحلام أخرى في مجتمعه. وربَّما أرادت الشَّاعرة بالوصيفة بغداد أو العراق أو الأمَّة العربية جمعاء ورغبتها في التحرر، والجملتان: "هو الآن يجلس بين حرائقه" و"تركته صريعًا" تَشِيان بواقع أليم مأساويّ، واقع البعث العربي المجهض، وتكرار (الآن) مرتين ترسيخ لمرارة الحاضر وزمن الآن، زمن سقوط تاريخي (بغداد الحديث) وسقوط مجتمع وقيم، زمن الانكسارات وإذلال الآخر. فالدّلالات تتعدّد والقراءات تختلف، وثَمَّة قراءة أكثر قربًا ووفاء من غيرها على الرغم من أنَّه لا توجد قراءة تامَّة الوفاء[١٠١]. فالتَّناص في النَّص تاريخي قديم (ثورة الزّنج) ولكنّه يحاكي واقعًا مُعاشًا مُعادًا عمَّقت الشَّاعرة فيه رؤية –حسرة– معاصرة مشابهة فأهدته (النَّص) إلى الشاعر العراقي المتَّحدة معه في الصوت والهدف. والتَّناص كي يحقق درجة عالية من الأداء ينبغي ألا تكون العلاقة بين النَّص الحديث والقديم مجرَّد استرجاع واستنساخ بقدر ما هي صلة تفاعل إيجابي منتج يقود تجربته نحو الفُرادة باختيار البُؤَر المضيئة للتَّناص[١٠٢].

---

[١٠٠] انظر: تفسير الأحلام لابن شاهين، موسوعة تفسير الرؤى والأحلام، **فصل في رؤيا القش**، <http://www.mktbtk.com/dir/ish/78/d-0005.htm> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٤م.

[١٠١] انظر: بسام قطوس، **استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي**، (القاهرة: عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٥م)، ص١٨٣.

[١٠٢] انظر: سعيد يقطين، **انفتاح النَّص الروائي**، ص٣٣.

ثالثًا: التَّناص الأدبي

يستلهم المبدع التراث الأدبي من شعر وغيره، ويتفنن في استخدام عناصره ومعطياته استخدامًا فنيًّا إيحائيًّا، ويوظفها رمزيًّا لتحمل الدلالات المعاصرة، فيُسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتُصبح المعطيات تراثية معاصرة[١٠٣]. ويملك الإرث الأدبي عناصر جماليَّة وفكرية وقيم إنسانيَّة صالحة للبقاء والتداول يمكن أن تستثمر في الأدب الحديث[١٠٤]. وقد ارتبط الأدباء بالشعر العربي القديم ارتباطًا مباشرًا لاحتوائه على تجارب فنيَّة عديدة عبَّرت عن حقبة زمنيَّة بكل ما فيها من تحوّلات فكريَّة وحضارية واجتماعيَّة حُفرت في ذاكرة المتلقي[١٠٥]. وقد عبَّرت أشجان عن هذا الارتباط في عدة مواضع منها ما احتوى على تناصات مُتَعَنْقِدة، كلّ تناصّ ينادي الآخر، كقولها في قصيدة "الذِّئبُ ذئبك":

انزع وجوهَك
وارتدِ وجهًا مُحبًّا
يتبعكْ
قدْ ودَّع الهجرَ الذي أضناهُ،
ودَّع صبرَهُ،
لكنّهُ:
ما ودَّعكْ [١٠٦]

هذه الدَّالات والدلالات التي تقودنا إلى أبيات ابن زيدون:

ودَّعَ الصَّـبرَ مُحـبٌّ ودَّعـك ذائعٌ مِن سرِّهِ مَا استودعكْ
يقرعُ السِّنَّ على أنْ لم يكن زاد في تلك الخُطا إذْ شَيَّعك

---

[١٠٣] انظر: عبدالله أبو هيف، "استلهام الموروث في الرواية العربية"، **الموقف الأدبي**، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م)، ع٣٥٣، ص٦٥.

[١٠٤] انظر: هلالة سعد الحارثي، **التراث السَّردي العربي في الرواية السعودية**، ص١٧٠.

[١٠٥] انظر: عصام واصل، **التَّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، (عمان: دار غيداء للنشر، د.ط، ٢٠١٠م)، ص١١٩.

[١٠٦] **الدِّيوان**، ص٩١-ص٩٢.

يا أخـا البـدرِ سنـاءً وسنـا حفـظ اللهُ زمـانًـا أطْلعـك [١٠٧]

ومنها إلى معارضة أمير الشعراء أحمد شوقي لها:

رُدَّت الرّوحُ على المضنى معكْ أحســنُ الأيَّـام يـوم أرجعَـكْ

مـرَّ من بُعـدك مـا روَّعــني أ تُرى يـا حـلو بُعـدي روَّعـك؟

كـم شكـوتُ البين بالليل إلى مطلع الفجر عسى أن يُطلعك [١٠٨]

ومنها قصيدتها "تفاصيل" المقصودة بالتَّحليل هنا والدَّائرة رحى دلالتها حول لون من ألوان علاقة الرجل بالمرأة والتي غلَّفها الشَّك والخيانة، فانتهت بفراق نطقت به المرأة صراحة وكبرياءً "غَادِر" ظفرًا بذاتها وحفاظًا على كرامتها. وفي خضم أزمة الشَّك والصراع النفسي نصبت المرأة محاكمة، وصدَّرت نفسها قاضية، وأصدرت الأمر الأوَّل:

اجلس الآن

ما بين شكي وبيني،

وما بين نبضي وغيمة عيني[١٠٩]

ومع قربه من روحها في المسافة المكانيَّة "ما بين..." إلا أنَّ كرامتها تأبى إلا أن تفارق، فأمرته ثانيًا:

دعنا نقول بأنَّا سنرحلُ

ما بين طرفةِ لهفتنا وانتباهتها،

وأنّا سنملأُ بئرَ الذين رأونا سويًّا

بأسئلةٍ مرّةٍ [١١٠]

وفي تضاعيف هذه المحاكمة يظهر استدعاء الشَّاعرة أبياتًا شعرية مختزنة في الذاكرة القرائيَّة لها وللمتلقي أعادت هيكلتها في سياق واقعي معاصر راصد لتقلبات البشر، وأنتجت دلالات متكررة في جانب ومتوازية في آخر. يقول (بول ريكور): "إنَّ النَّص ليس مرآة لزمنه فقط، إنَّما

---

[١٠٧] ابن زيدون، **ديوان ابن زيدون ورسائله**، شرح وتحقيق: علي عبدالعظيم، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ط، د.ت)، ص١٦٧.

[١٠٨] أحمد شوقي، **الشَّوقيات**، (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت)، مج١، ج٢، ص١٢٩.

[١٠٩] **الدِّيوان**، ص ٢١٨.

[١١٠] المرجع السابق.

يخلق عالما مطابقًا لموضوعه، فكل إبداع يخرج للوجود لا يمكن عزله عن الإبداعات السابقة، لما يملك من أسباب ومقومات أسهمت في إنتاجه"[١١١]. والقصيدة تناصت مع أبيات استقرت في وجدان العربي يتم استحضار الأوّل منها في حالة التَّسرية عن النَّفس والثقة بالله والطمأنينة والاستبشار بفرجه سبحانه وتعالى، والثاني منها في معرض الفخر، واستحضارها هنا تعبير عمَّا تمرّ به المرأة المنكسرة والمجروحة، وتشي بقدرتها على الاستقلال عن الرجل.

وبما أنَّ التَّناص حضور فعليٌّ لنصٍّ في نصٍّ آخر فإنَّ النَّص الأوَّل القديم/ الغائب المستدعى هو:

دعِ المقادير تجري في أعنّتها ولا تبيتنَّ إلا خالي البالِ

ما بين غمضة عين وانتباهتها يُغيِّر الله من حالٍ إلى حالِ[١١٢]

والتَّناص الثاني مع النَّص الموروث / الغائب:

ملأنا البرَّ حتى ضاق عنَّا وظهرُ البحر نملؤه سفينا [١١٣]

واستدعاء النَّص الغائب الأوَّل لم يكن اقتباسًا تامًّا للبيت بملفوظه ودلالته، وإنّما تمَّت أسلبته وتحويره باستبدال "طرفة" بـ"غمضة"، و " لهفتنا" بـ" عين"، ولا يخفى ما لاستخدام الطرفة من جمال وسلاسة؛ إذ اختيرت هنا رغبة في موافقة " الطرفة" المذكورة في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ﴾ [النمل:٤٠].

وقُدِّمت النتيجة في النَّص الراهن "بأنَّا سنرحل" على الزَّمن "ما بين" بينما أُخِّرت في النَّص الغائب "يُغيِّر"، كما أنَّ النَّص الرَّاهن انزاحت فيه دلالة خلوّ البال من كلّ ما يُكدِّر الصفو إلى دلالة الفراق بكل ما يرافقه من مشاعر أليمة والامتلاء بـ"أسئلة مُرّة".

ومن الملحوظ المحافظة على مبدأ سلطة الزَّمن الضَّامة مرحلة التغيّر والانتقال في النَّصين على هيئة الملفوظ الزَّمني "ما بين ... وانتباهتها" على الرغم من تغيّر المضاف إليه الذي أدّى إلى امتداد المسافة الزَّمنية واتساعها، فمن مقدار الرّمش بالعين (الغمضة) التي تتم في فترة زمنية

---

[١١١] بول ريكور، **من النَّص إلى الفعل**، ترجمة: محمد برادة، (القاهرة: عين للدراسات، د.ط، ٢٠٠١م)، ص٨٩.

[١١٢] الأبيات غير منسوبة في **ألف ليلة وليلة**، (بيروت: الدار النموذجية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨م)، ج٣، ص١٤.

[١١٣] **المعلقات العشر**، شرح ودراسة وتحليل: مُفيد قميحة، (بيروت: دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩١م)، ص١٧٥. ورُوي "وماءُ البحر".

سريعة جدًّا حتى إنَّ سيدنا سليمان –عليه السَّلام– حين استبطأ الفترة الزمنية المحددة بـ"قبل أن تقوم من مقامك" لإحضار عرش بلقيس ملكة سبأ بواسطة عفريت من الجنِّ، تصدَّى لهذه المهمة مَن عنده علم من الكتاب –وقيل إنَّه آصف بن برخيا–ووعده بإحضارها في فترة مقدارها "قبل أن يرتدَّ إليك طرفك"[١١٤]، وقيل: الطّرف هو الجفن الأعلى، وفُسِّرت تلك الطَّرفة بعدّة أقوال، منها: طرفة العين وقُدِّرت أنَّها تستغرق من ٣٠٠:٤٠٠ ميلي ثانية أي حوالي ثلث من الثانية[١١٥]، وقيل مدَّة إدامة النظر حتى يرتد الطرف خاسئًا، ووجد سليمان –عليه السَّلام– العرش أمامه وذلك بمشيئة الله تعالى الذي يقول للشيء كن فيكون[١١٦].

فمِن مقدار تلك الطرفة إلى "ما بين طرفة لهفتنا وانتباهتها"، واللهفة هي الشوق والحرقة والحزن والأسى على ضياع الشيء وعدم إدراكه[١١٧]، واللهفة كذلك شعور بالقلق مردُّه إلى انتظار شيء أو عدم التثبت منه[١١٨]. والبون شاسع في تقدير المسافة الزمنية الفارقة بين طرفة العين وانتباهتها وطرفة اللهفة واليقظة منها، فالشوق والحرقة وما يسبقهما ويتلوهما من مشاعر، والحزن على فوات المراد من قلب عميق الإحساس كقلب المرأة يأخذ زمنًا أطول حتى وقت اليقظة الشعورية من هذه اللهفة "انتباهتها" ونسيان أو تناسي الماضي. كما أنَّ التغيُّر في النَّص الغائب يكون من حال الضيق والعسر إلى حال السعة واليُسر، والتغيُّر في النَّص الرّاهن بالانتقال أيضًا من حال إلى حال وتبدُّل الأحوال بالرَّحيل والفراق. ورغم اختلاف الملفوظات في النَّصين وتغاير الدلالة في كلٍّ إلا أنَّهما اتفقا في استحضار الزَّمن الرَّكيزة الكبرى لنص "تفاصيل"، في الانتقال من حال سلبي (عسر، ضيق، الفضاء المغلَّف بالشك، الخيانة، الذل) إلى إيجابي (يسر، سعة، الفراق والرَّحيل، الانتصار، الأمل، الكرامة).

---

[١١٤] انظر: القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج١٦، ص١٦٨: ١٧٠.

[١١٥] انظر: **عيوننا في حقائق وأرقام**، <http://www.ashoofopticals.com> شوهد في أكتوبر، ١٨، ٢٠١٤م.

[١١٦] انظر: القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج١٦، ص١٦٨: ١٧٠.

[١١٧] انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مج٩، مادة (لهف)، ص٣٢١.

[١١٨] انظر: أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج٣، مادة ل هـ ف، ص٢٠٤١.

فالشَّاعرة أرادت باستلهام التراث ربط الحاضر بالماضي بألفة دلاليَّة؛ إذ إنَّها امتاحت من ينبوعين مختلفين تمامًا صهرتهما في بوتقة محاكمتها، وآخَت بينهما في ساحة دلاليَّة واحدة وربطت بينهما بحرف العطف الواو "بأنَّا سنرحل...وأنَّا سنملأُ".

أمَّا التَّناص الآخر فقد كان تناصًّا عكسيًّا؛ إذ حدث للنَّص الرَّاهن انزياح دلالي وتمَّت أسلبته فأعطى دلالة مفارقة للموروث المتناص معه، والمفارقة هنا أحدثت فجوة: مسافة التوتر ليس على سبيل المكونات اللغوية فقط وإنَّما على صعيد المواقف الفكريَّة والرُّؤى العقلية[١١٩]. وتؤكّد هذه المفارقة صور التبدُّل والتحوُّل والمقام، فالفعل "سنملأ" لم يحتفظ بزمنيَّته المصاغ بها في النَّص الغائب "مَلأْنا" صيغة الماضي المليئة بالثقة بالنَّفس، وإنَّما أتى في النَّص الرَّاهن بصيغة المضارع الدَّالة على غور الألم والاستمرار في الملْء. كما تظهر المخالفة في المكان، ففي النَّص القديم أُختير مكان واسع الامتداد "البرَّ" لاتساع البشر وأفق الفخر، بينما ضُيِّق هذا الاتساع وحُدَّ من الامتداد في حيِّز "بئر" في النَّص الحاضر لانحصار الضيق في قلب واحد، وإنَّما كانت هذه المفارقة في اختيار المكان من لا محدود إلى مكان محدَّد ملائمًا لاختلاف المقامين، فمقام الفخر والاعتداد بالذَّات يستلزم التوسع واللا محدودية في الوصف (امتلاء البرّ والبحر على مرأى من البشر جميعًا)، وهو منحى اجتماعي عام للقبيلة. ومقام الحرقة والشكوى والألم يقتضي العمق "بئر" والاستمرارية في ملئِه بمرارة أسئلة المحاكمة ومحدودية المكان؛ فالعلاقة هنا اجتماعية خاصة بعواطف منحصرة بين شخصين وعدد محدود ممَّن "رأونا سويًّا".

فالشَّاعرة استأنست بالمخزون الأدبي وضفرته بإحكام مع قصيدتها لتُدهش المتلقي وتفاجئه باستخدامها المغاير لفظًا ودلالة للغة؛ لتصوِّر عرامة المفارقة في الملء والسعة والمكان وعمق الجرح وحزنها، ومن ثَمَّ عزَّتها بذاتها وانتصار كرامتها حين نطقت بعد مداولة الأسئلة، واستنطاق الذكريات، وتقديم أوراق الشّكوك بالحكم:

ودعنا نُسمِّي الرَّحيلَ رحيلا،

ثم غادر فضائي كما جئت طيرًا صغيرًا [١٢٠]

---

[١١٩] انظر: كمال أبو ديب، **في الشِّعريَّة**، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧م)، ص٤٣.

[١٢٠] **الدِّيوان**، ص٢١٨.

وتستمر الأوامر بالمغادرة حتى خروج الرجل من باب قصيدة "تفاصيل" الزَّمن الماضي المغلق والمنتهي (ماضي الرجل):

"أطفئ الشمس/ غادر كما جئت/ خُذ وجوهك/ خذه معك/ لك الوقت.../ خذه معك/ التفاصيل لك/ غادر الآن/ أغلق الباب خلفك".

فما حدث في التَّناص "هو محاكاة تمَّت على صعيد المادة استرجاعًا وترهينًا، وتمَّ تحويلها وإعادة بنائها وصياغتها بما يُحقِّق دلالتها في النَّص الرَّاهن"[١٢١]، وساعد على ذلك معرفة المتلقي بشيفرات النَّص الخاضعة للتناص[١٢٢]. والتَّناص هنا تمظهر في أجزاء معينة من النَّص دون الاعتماد على البنية الكليَّة للنَّص الغائب فهو تناص عكسي بتحوير المعنى جزئي[١٢٣].

رابعًا: التَّناص في الأدب الشعبيّ

اختلف الباحثون في تعريف الأدب الشعبي، فمنهم مَن عرَّفه بأنَّه الأدب المجهول المؤلّف، العامي اللغة والمتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفهيَّة[١٢٤]. ومنهم مَن عرَّفه بأنَّه مجموعة من المعارف والخبرات والفنون التي عبَّر الإنسان بها عن تجربته ومشاعره ورغباته وجعلها هاديًا له في تنظيم أمور حياته الاجتماعية، وحافظ المجتمع بدوره على نقلها من جيل لآخر[١٢٥]. وتكمن أهمية الأدب الشعبي لأمة من الأمم في اعتباره جزءًا من كيانها وهويتها الوطنية ووجودها الحضاري والرَّمزي والفكري وخصوصيتها الأنثروبولوجية.

والموروث الشعبيّ أو المأثورات الشَّعبيَّة مصطلح أقرَّه مجمع اللغة العربية ترجمة دقيقة للمصطلح الإنجليزي (folklore) الذي شاع استخدامه منذ النّصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو مكون من كلمتين folk بمعنى الناس أو عامة الشعب وlore بمعنى الحكمة أو

---

[١٢١] رفقة دودين، **توظيف الموروث في الرواية الأردنيَّة المعاصرة**، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٧م)، ص١٠٨.

[١٢٢] انظر: كاظم جهاد، **أدونيس منتحلا**، ص٣٨.

[١٢٣] انظر: عبد الحميد أحمد صالح الصمبولي، "ظاهرة التَّناص في شعر علي أحمد باكثير (٢-٢)" **صحيفة ٢٦ سبتمبر**، ع١٥٩٢، <htttp://www.26sept.info> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٤م.

[١٢٤] انظر: محمد المرزوقي، **الأدب الشعبي في تونس**، (تونس: الدَّار التونسية للنشر، د.ط، ١٩٦٧م)، ص٤٩.

[١٢٥] انظر: نبيل علقم، **مدخل لدراسة الفلكور**، (البيرة: جمعية إنعاش الأسرة، د.ط، ١٩٩٣م)، ص١٤.

المعرفة[١٢٦]. وأصبح التراثُ الشعبيّ موضوع اهتمام الباحثين بعد أن كان محطَّ ازدراء وتقليل باعتباره مؤلفات بدائية فجَّة مخصصة لعامَّة الناس غير المتعلمين لذا فهي لا تستحق اهتمام الأدباء الجادين[١٢٧]. ويُعدُّ (فلادميربروب Vladimir Propp) من أبرز المهتمين بالفلكلور خاصة في كتابيه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" و"الجذور التاريخية للحكاية العجائبية"، إلى جانب العالم الألماني (يوهان ماير Johann Meyer) في كتابه "الفلكلور الألماني"، ثم دراسات (جيمس فريزر James Frazer) ومن أهمها "الغصن الذَّهبي"، "الفولكلور في العهد القديم". ومن الدراسات العربية كتاب "المأثورات الشَّعبيَّة" لصفوت كمال، و"دفاع عن الفلكلور" لعبد الحميد يونس، و"أشكال التعبير في الأدب الشعبي" لنبيلة إبراهيم[١٢٨].

وقد تنوَّعت ألوان الأدب الشعبي ما بين السيرة الشَّعبيَّة والحكاية الشَّعبيَّة والأمثال الشَّعبيَّة والألغاز والطرائف والأغاني الشَّعبيَّة، وهذه الأخيرة هي ما ستتطرق الدراسة إلى تناولها.

الأغاني الشَّعبيَّة:

تتعدد أنواع التَّعبير الفنيَّة التي يعبر بها المجتمع الشعبي عن نفسه وآماله ومعتقداته وأفكاره بتعدد الوظائف التي يؤديها كل نوع منها، والأغنية الشَّعبيَّة أحد الفروع الرئيسة في عائلة المأثورات الشَّعبيَّة، وتمتاز بتزاوج النَّص الشعري باللحن الموسيقي اللذين ينبعان غالبًا من المجتمع الشعبي ذاته، وهي أكثر ارتباطًا بالفئات الشَّعبيَّة، وأكثر تعبيرًا عن مسيرة حياتها الطويلة[١٢٩]. ويُعدُّ

---

[١٢٦] انظر: ثقافة اليوم، **جريدة الرياض**، <http://www.alriyadh.com> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

[١٢٧] انظر: طلال حرب، **أوّلية النَّص– نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي**، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م)، ص٦٣-ص٦٤.

[١٢٨] انظر: يعقوب يوسف المحروقي، "فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشَّعبيَّة"، **مجلة الثقافة الشَّعبيَّة**، البحرين، ع٢٦، <http://www.Folkculturebh.org> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م؛ توظيف التراث الشعبي في رواية اللاز، <http://www.djelfa.info> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م؛ طلاب حرب، **أوّلية النَّص**، ص٦٤، هامش رقم٧.

[١٢٩] انظر: هلالة سعد الحارثي، **التراث السَّردي العربي في الرواية السّعودية**، ص٢٠٩.

الباحث (هردر Herder) أوَّل من استخدم مصطلح "الأغنية الشَّعبيَّة" في كتابه "أصوات الشعوب من أغانيها"، واستقرَّ هذا المصطلح لدى الباحثين[١٣٠].

أمَّا عن التُّراث الشَّعبي في السُّعودية فقد طلب الأمير فيصل بن فهد بن عبد العزيز الرئيس العام لرعاية الشباب عام ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م من عميد الفن السعودي طارق عبد الحكيم[١٣١] تكوين فرقة خاصة للفنون الشَّعبيَّة بهدف حفظ التراث الشعبي من الاندثار، والاهتمام بالفلكلور الوطني وأصالته والنهوض به، وإجلائه بصورة جماليَّة تتناسب مع مجريات العصر[١٣٢]. ويرى النَّاقد محمد العبَّاس أنَّ الأغنية في السعوديَّة الآن أكثر انتشارًا وتأثيرًا في العالم العربي من الرواية والشعر والمسرح، وهو ما يدلُّ على وجود إرث طربيّ جادّ جاذب، وغنى المجتمع بثقافته الشَّعبيَّة وإنسانه، وقدرته على مجاورة الهويَّات الأخرى ومحاورتها بموجب خزينة من الأغاني الشَّعبيَّة والموسيقى التي تُعدُّ بالمقاييس الاستراتيجية منتجات ثقافية قابلة للتصدير[١٣٣].

ولقصيدة "مشربيَّات" نصيب من هذه الأغنيات الشَّعبيَّة، وقد مرَّ ذكر القصيدة سابقًا[١٣٤]، وقيل فيها إنَّ الشَّاعرة تشكو من غربة الآن، وتحنُّ لجمال الماضي وجدَّة على وجه الخصوص. وقبل الشروع في الحديث عن التَّناص سأتناول لحظة هي قبل لحظة البدء، بداية

---

[١٣٠] انظر: عبد القادر نطور، **الأغنية الشَّعبيَّة في الجزائر**، (الجزائر: كلية الآداب، د.ط، ٢٠٠٩م)، ص٣٠.

[١٣١] طارق عبد الحكيم سعودي (١٩١٨-٢٠١٢م) وهو أوّل موسيقي عربي يحصل على جائزة اليونسكو للموسيقى "الأوسكار" من المنظمة العالمية "المجلس الدولي للموسيقى" عام ١٩٨١م، كما يُعدُّ سادس موسيقي في العالم يحصل على جائزة اليونسكو، وقد رأس المجمع العربي للموسيقى بجامعة الدول العربية، تقلّد عدة مناصب من أهمها: عميدًا في الجيش السعودي، مديرية الشؤون الإذاعية والصحافة والنشر، مديرًا لموسيقى الأمن العام ومشرفًا على معهد التربية الرياضية. انظر: عبدالله مخارش، "وفاة طارق عبدالحكيم عميد الأغنية السعودية"، **جريدة الشرق الأوسط**، ٢٢، ٢، ٢٠١٢م، ع ١٢١٣٩، <http://www.classic.aawsat.com> شوهد في أكتوبر، ٢٢، ٢٠١٤م.

[١٣٢] انظر: حوار صلاح شريف، "العميد طارق عبدالحكيم لـ "مساحة زمنية (٣-٣) خمس سنوات كانت كافية لتعريف الفن في لبنان"، **جريدة الرياض**، ع١٤٥٤٣، ١٨ إبريل ٢٠٠٨م، <http://www.alriyadh.com> شوهد في أكتوبر، ٢٢، ٢٠١٤م.

[١٣٣] انظر: محمد العبَّاس، "الأغنية السعودية أكثر تأثيرًا من الرواية والشعر والمسرح"، **جريدة الشرق الأوسط**، ع١٢٢٢٧، (لندن: الشركة السعودية للأبحاث، ٢٠١٢م)، ص٢٥.

[١٣٤] ص١٥٦: ١٥٧.

قدح الزند، سديميَّة بدء التَّناص وتوهان المتلقي في الإمساك بمفتاح الانطلاق مهما أحفى في ذلك الأمر؛ ربَّما لأنَّ السَّديمية ليست قاصرة عليه فقط، وإنَّما على منشئ النَّص، فهل ما خالج إحساس الشَّاعرة أوَّلًا (إحساس المنشئ فالمتلقي) الشوق لماضي جِدّة الحيِّز الفضائي والامتلاء العاطفي والحضور الإنساني (زمان، مكان، شخصيات)، أم مرور طيف أغنية شعبية في ذهنها وصلتها بجدة عبر التَّداعي الحر؟ أم تراقص ذبذبات موجات صوتية خرقت قلبها فاهتاجت أساريرها واستدعت جدّة وأهلها؟ أم تنسُّمها رائحة داعبت أنفها وهي عريقة الارتباط برائحة بحر جدة؟ أم زيارتها حقيقة لجدة القديمة؟[١٣٥] ورؤيتها مورفولوجيتها التي استنفرت كل حواسها، واستدعت ذكرياتها واستجمعت حضورها والتقطت بها ورود الذكريات لتنثرها في مساحات مشرقة للمتلقي عبر بِنى لغوية توازي بِنى حضارية راسخة وبِنى وجدانية غائرة وبِنى ذكريات مائزة في الوجد تتولَّد من رحمها ثنائية حضور غائب أو مغيَّب/وغياب حاضر في الذاكرة، وثنائية الحزن/الفرح، والشوق والحنين/ الجفا؛ لتندلع الفجوة مسافة التوتر في عمق المبدِع والمبدَع فالمتلقي. فالتَّناص عنا بدءًا من العنوان "مشربيّات" تناص تراث شعبي عمراني حضاري[١٣٦].

وإذا ما تجاوزنا العنوان إلى الإهداء "إلى المطربة توحة (فتحية حسن يحيى) إلى مشربيَّات صوتها، وآهات الدَّانات الحجازية"[١٣٧] أدرك المتلقي أنَّها لم تَعْنِ فقط المشربيَّات الأرابيسك الرُّقي الحضاري، وإنَّما الصوت العريق الأخَّاذ والدَّانات الحجازية الأصيلة، وألصقت المشربيّات بصوت المطربة لتجعل صوتها مَعلمًا من معالم جدّة، صوت التراث والحنين للماضي وآهات الدَّانات الحجازيَّة.

---

[١٣٥] وقد ذكرت الشَّاعرة أنَّها تزور حارة المظلوم –جدة القديمة– بين الفينة والأخرى، وأجابت حين سُئلت عن تكرار المطر وأجوائه في دواوينها الثلاثة، هل هو ظمأ يستحضر المطر والغيم دائمًا بقولها: "بل هي رطوبة تراب الأزقَّة الحنونة في مدينة جدة القديمة عندما يبللها المطر القليل فتختلط رائحة الأرض بنكهة روائح خشب الرَّواشين وبلذعة غرائبيّة لروائح بهارات تنبعث من زقاق العطّارين... لحبات المطر واختلاطها بطين الأرض رائحة خاصة أحتفظ بها في ذاكرتي منذ الطفولة، رائحة لم تتغير حتى الآن؛ تعشقها كل حواسي وتحتفي كلّما هطل المطر". علي إدريس، "أشجان هندي: كلّ أمسياتي صنعت الفرق لكن القصيبي أشعرني أنَّه مثل «أمي»"، **جريدة الحياة**،<http://alhayat.com> شوهد في ديسمبر، ١٥، ٢٠١٢م.

[١٣٦] سبق الحديث عن معنى مشربيَّات في هامش رقم (٤٨٨)، ص١٦٩.

[١٣٧] **الدِّيوان**، ص٧٧.

ووفق معادلة بسيطة:

بما أنّ المشربيَّات = معلم من معالم جدّة وجزء من أصالة الماضي.

والمشربيَّات = صوت المطربة.

إذن: صوت المطربة معلم من معالم جدّة وجزء من الماضي الأصيل.

وإذا ما عبرنا إلى الفاتحة النَّصيَّة نلحظ أثر التَّناص مع المنهج الشعري القديم في مقدمته الطَّلليَّة في الوقوف على الدِّيار:

مررتُ

بأبوابكم كم مررتُ

نثرتُ على صدر أبوابكم

لهفةً، وعَتَبْ..[١٣٨]

وهذا يُداعي إلى الذهنيَّة القرائيَّة أبيات مجنون ليلى:

أمـرُّ على الدِّيار ديار ليلى أُقَـبِّل ذا الجـدارَ وذا الجـدارا

وما حبُّ الدِّيار شغفن قلبي ولكنْ حُبُّ مَن سكن الدِّيارا [١٣٩]

وأبيات اقتبست منها لعليّ أحمد باكثير:

أمرُّ على الدِّيار ديار سلمى أُقَبِّل ذا الجـدار وذا الجدار

وما حبُّ الدِّيار شغفن قلبي ولكن حبُّ مَن فيها مقيم[١٤٠]

فالشَّاعرة أحكمت بناء نسيج النَّص على النهج القديم الموائم لصوتها الناطق بالأصالة وعبق التراث، فَدافَتْ تناص عمراني بتناص فلكلوري غنائي بآخر منهجي شعري يَخْلدون معًا في صرح الموروث الشعبي ضمن خصوصية المكان (جدة) ذي السلطة القابعة في ذاكرتها. واحتباس التَّناصات في جوف الشَّاعرة كان لتشبُّعها بسلسلة من الدوافع والمؤثرات التي هيَّجت دواخلها فألهبت حواسها وتعاضدت التَّناصات فيها فتشربت مشاعرها وانصهرت في لغتها،

---

[١٣٨] **الدِّيوان**، ص٧٧.

[١٣٩] مجنون ليلى، **ديوان مجنون ليلى**، ص١١٣.

[١٤٠] علي أحمد باكثير، **ديوان علي أحمد باكثير– أزهار الرُّبى في شعر الصِّبا**، تحقيق وتقديم: محمد أبوبكر حميد، (صنعاء: الدَّار اليمنية للنشر والتوزيع–بيروت: دار المناهل، ط١، ١٩٨٧م)، ص١٤٢.

ومن ثَمَّ تفجَّرت شظايا في زوايا نسيج النَّص أنساقًا نواتيَّة تحفر في أغوار الذَّات وطاقات النَّص. فمِن كيمياء تركيبات اللغة وفيزيائية ذبذبات صوتها في إحياء قصة هندسة العمارة الإسلامية وخلود الحضارة إلى حديث النفس الداخلي والاستمتاع بشاعرية هسهسة اللغة. يقول تودروف: "إنَّنا عندما نقرأ نِتاجًا فإنَّنا نقرأ دومًا أكثر من نتاج بكثير، إنَّنا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبيَّة... وكلُّ نصٍّ هو كتابة مخطوطة فوق أخرى"[١٤١].

وعليه فإنَّ اشتجار التَّناصات لا يعني فقط تعالق النُّصوص داخل النَّص الواحد على تعدد ألوان التَّناص، وإنَّما شبكة احتباسات باكورة التَّناص في جوف المبدع، في الذِّهنية الاتصالية لكلٍّ من المبدع والمتلقي، والحَيْرة في تحديد نقطة الصفر/ خط البداية/ لحظة بدء التَّناص، ما أمكن أن يُطلق عليه دائرة عناقيد بدء التَّناص التي لا يُدرى أين طرفاها، وبالتالي ما تنتجه من عنقودية التَّناصات المتداخلة، فكلُّ تناص بداخله آخر ويُنتِج آخر، مع إمكانية اتساع هذا التَّناص ليكون جمعيًّا لا شعوريًّا بدواخل كلِّ متلقٍّ ومرتبط بالماضي.

والأغنية الشَّعبيَّة التي اتخذت منها أشجان ملاذًا لروحها ومحرابًا تؤدي فيه طقوس استحضار الماضي والحنين لأروقته، للهروب من صخب الآن بكل تمفصلاته هي أغنية "البُعد والحرمان"، وأوَّلها:

قُلْتْ يكفي البُعد يا آسيني　　على لِسانْ كُلِّ البشرْ
ولِإمْـــتى ســـاقِـــمْـــني　　وأنـا على سمـع الوتر
أنا فِي انتظارْ.. وفِيْ قَلْبي نار.. يا ناسْ حرامْ .. إنّي مُعذَّب لأَجلكمْ. [١٤٢]

واستراتيجيَّة الشَّاعرة في التَّناص تمَّت عبر آليَّة التَّمطيط الباراكرام بتكرار الكلمة المحور[١٤٣] -العصب الدّلالي للنَّص- بذاتها وبمرادفاتها في بنية النَّص تلميحًا وتأطيرًا لِبُغية النَّص. ولم تتكرر الكلمة المحور فقط بل كلُّ ما يدور في فلكها من محاور، فالقصيدة تدور في عوالم جدة مكانًا وزمانًا وأرواحًا. والشَّاعرة وضعت ما اقتبسته من الأغنية الشَّعبيَّة بين علامتي التَّنصيص، وأشارت

---

[١٤١] تزيفتيان تودوروف، **نقد النقد**، ترجمة: سامي سويدان، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د.ط، ١٩٨٩م)، ص٩١.

[١٤٢] الأغنية كلمات: الأمير فهد بن محمد بن تركي، ألحان: طارق عبد الحكيم.

[١٤٣] انظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التَّناص**، (الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥م)، ص١٢٥-ص١٢٦.

في نهاية القصيدة أنَّ المقاطع تلك هي من الفلكلور الحجازي، وبناءً على قولها فإنَّ التَّناص بدأ من منتصف القصيدة:

وعابرةً في سبيل الهوى:

شربةً من غرام..

"يا ناسْ حَرام" [١٤٤]

ولم تبدأ به النَّص وإنّما بدأت بالوقوف على أطلال الماضي مرورًا بجمال حكايات الأمس السارب لتشحذ المتلقي بالعواطف والصور والأخيلة، وتجذبه ليتفاعل معها، وكأنَّه يرى كل شيء بعينيه ويسمع بأذنيه وينشق رائحة المسك والبحر، فيتنقَّل في جنبات روح الماضي حتى تصل به إلى لحظة الانتشاء واللذَّة، ولا ريب فهي ذاتها مرَّت بعبير تلك المراحل واسترسلت قبل أن تصل للحظة الصدمة المباغتة–الشُّعلة العاطفية التي فجَّرتها فيما بعد لتحرق شظاياها حنايا كلّ متلقٍّ–لحظة الآن الحاضر "شربة من غرام .. يا ناس حرام". ولكنّي أرى أنَّ التَّناص مع الأغنية بدأ قبل ذلك بكثير، بأوَّل كلمةٍ في افتتاحية النَّص: "مررتُ"[١٤٥]. فإنْ كان النَّص الآني يحكي عشق جدة والهيام بفتنتها وما يرتبط بذلك من معاني الشوق والحنين، فإنَّ النَّص التراثي يحكي عشقًا أيضًا لمحبوبة آسرة، فنُسِغ النَّصان ببعضهما وولَّدا تناصًّا ضمنيًّا ذائبًا في بنية النَّص بل في ذات الشَّاعرة، في لا وعيها وقد تشرَّبت ذاكرتها الجمعية بأنواع التراث فتماهى في خلجاتها وانثال على القصيدة تناصًّا خفيًّا ذابت شموعه المتوهجة في عاطفتها الوَئِرة وانصهرت أنواعه في ذاكرتها المتَّقِدة حتى ما كاد ينماز بين النَّص الرَّاهن/ الحاضر والقديم/ الغائب، فشُعلة نور الشوق وناره والشوق لنور غاب عن فضاء الواقع والوجدان سرابٌ حقيقته الآن. وقد اقتبست الشَّاعرة الجُمل من الأغنية بلفظها وضفرتها مع أبياتها مُبقية على حمولاتها الدّلاليَّة القارَّة فيها؛ لتوحّد المضامين مع اختلاف الوجهة والمقصد والمحبوبة، ومُضيفة أبعادًا جماليَّة فنيَّة تتعلَّق بخصوصية محبوبتها الفاتنة. فخلال عزفها على الوتر الإنساني استأنست بالإرث الشعبيّ، وتناغمت معه حسيًّا –ولسان حالها ناطقًا: يا رعى الله تلك الأيام في هذا المكان بعروقه بأرابيسكه، برائحة

---

[١٤٤] **الدِّيوان**، ص٧٩.

[١٤٥] وقد أوضحتُ ذلك سابقًا.

البحر وطيبة أهله- لترجمة ما في أحشائها لغويًّا، والنطق به لحنًا مستمرًّا يجعل المتلقي يتفاعل معها ويتجاذب أطراف الذكريات.

فالدَّال التراثي اتَّسع مدلوله ليشمل فضاء المكان والزمان ومَن فيهما وخصوصيتهم الأثيرة التي ارتبطت بها الشَّاعرة وجدانيًّا وفكريًّا وسيكولوجيًّا، فكان أنْ قدَّم هذا الارتباط وظيفة جماليَّة خدمت النَّص الشعري وأيدلوجيَّة المؤلف.

والأنساق المقتبسة نصيًّا التي اعتُبرت ضمن بؤرة النَّص، هي: "يا ناسْ حَرامْ" وقد تكررت ثلاث مرات - "مِنْ عِنْدْ بابَكُمْ"- "وانا أسمعْ صوتْ عُودَكُمْ". أمَّا التَّناصات الضّمنية الخفيَّة في النَّص فهي:

النَّص الرَّاهن	النَّص القديم
- مررتُ بأبوابكم كم مررتُ نثرتُ على صدرِ أبوابكم لهفةً، وعَتَبْ .. وكنتُ أغنّي	- وأَمرّ من عند بابكم وانا أسمع صوت عودكم قلبي يقفْ من سحركم يِتْمنى يحضر أُنْسكم أَصبحْ أنامْ .. أشكي الغرامْ .. والناس نيامْ والدّمع يجري لهجركم وكذلك: قلت يكفي البُعد يا آسيني على لسان كلّ البشر وِلا مْتى ساقمني وانت على سمع الوتر
- فاسقوا السبيلَ، وعابرةً في سبيلِ الهوى: شربةً من غرامْ ..	- أمسي خيال.. مثل الخِلال.. يا أهل الجمال أسير والله بحبكم
- وتحيَّرتُ: "وانا اسمعْ صوتْ عُودَكُمْ" أيُّ لحنٍ أُغنّيهِ	- ارجعْ يا عنيد ..اسمع يا بخيل ..صوتك لي جميل حيران قاسى في صدّكم

– كم مررتُ بأبوابِ جدّةَ ظمآنة، وسبيلٌ هو الماءُ فاسقوا عطاشَ الهوى شربةً من هُيامْ .. "يا ناس حرامْ"...	– مَا حَبْ قلبي غيركم عطشان ينهل حبّكم آمالي جنة في قربكم ولا حصل لي وصلكم
–مررتُ به؛ كم مررتُ – مررتُ بكم كم مررتُ كم مررتُ بأبوابِ جدّة ظمآنة –ومررتُ، تناسيتُ أنّي لذاكرةِ الأمسِ كنتُ أغنّي – "يا ناس حرام"	– حالي وروحي في قربكم والله يا ضنين.. أنا أبكي سنين .. وأنا كُلّي أنين
– ولكنّكم: لم تردّوا السَّلام!	– حتى يجيني سلامكم

فالشَّاعرة اتكأت على التراث الذي يُعدُّ توظيفه في الكتابة الأدبيَّة مقياسًا لتطور الأدب السعودي وإسهامًا في إعادة قراءته بصورة جذابة تخدم المبدع والمتلقي والنَّص، ووظفت الرَّصيد العاطفي الشجي الذي خلَّفه صوت (توحة) صوت الماضي في مخاطبة المتلقي الممتلك في ذاكرته شحنة عاطفية مختزنة انطربت لذّةً واستمتاعًا وسلوًّا، مُحدِثة في خلد كاتبها ومغنيها ومقتبسها

ومتلقيها إيقاعات وجدانية عالية تُنقِّي عالمهم الذي لا يلبث أنْ يُنسغ بالحزن، ويُكدِّر خاطر أنسه صحوة الواقع وشوائب الحاضر وتُشوَّه أرواحه بغربة مريرة.

والبادي للعيان أنَّ ذي القصيدة يتحكَّم فيها صوت واحد هو صوت الشَّاعرة السَّاردة، ولكن مع إعادة النَّظر نلحظ وجود صوت آخر مستقلّ في القصيدة هو صوت المطربة/ الماضي، وبتمعّن أكثر نكتشف أنَّ هناك صوتًا مشاركًا بفكرِهِ هو صوت المتلقين على اختلاف مشاربهم. ومن هنا نُدرك أنَّنا أمام قصيدة بوليفونيَّة Polyphonie pome متعددة الأصوات، فمصطلح poly يعني تعدّد وphone صوت، والمنبع الأصلي للمصطلح هو علم الموسيقى، ويعني الموسيقى بأكثر من صوت واحد، وكل صوت قد يكون له لحن خاص به أو لحن واحد تتناوله أصوات مختلفة مستقلة بالتناوب. وبهذا تَبعُد القصيدة عن الهموفونية التي يحمل فيها صوت واحد اللحن، وتؤيده أصوات أخرى تكون المصاحبة التآلفية[١٤٦]، وذلك لتعدد الأصوات في القصيدة واستقلاليتها عن بعضها واختلاف البُغية والمقصد. وقد انتقل هذا المصطلح إلى مجال الأدب والنقد واستُعمل في مجال الرواية بتوسع، وبحدود في الشعر، ويُعدُّ (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine) من أهمّ الدَّارسين الغربيين للرواية البوليفونية في كتابه "شعرية دويستفسكي"، و"إستيتيقا الرواية ونظريتها"، وكذلك (تزفيتان تودوروف T.Todorov) في كتابه "ميخائيل باختين والمبدأ الحواري"، و(جوليا كريستيفا Julia Kristeva) في "السيميوطيقا"، أمَّا في الدراسات العربيَّة فهناك كتاب "أسلوبية الرواية" لحميد لحمداني، ودراسة سيزا قاسم "بناء الرواية"، ومحمد برادة في كتابه "أسئلة الرواية وأسئلة النقد"، وعبدالحميد عقار في كتابه "الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب"، وغير ذلك من دراسات، والرواية البوليفونية قائمة على تعدد الأصوات، والشخصيات المتحاورة، واللغات، والأساليب، ووجهات النظر، والرؤى الأيديولوجيَّة[١٤٧]. والنَّص الشعري رغم هيمنة الرؤية الأحادية فيه إلا أنَّه ظلّ محتفظًا بالتعددية شأنه في ذلك شأن الخطاب الأدبي عمومًا الذي لا يشير إلى صوت قائله أو وجهة نظره فحسب، وإنَّما إلى صوت الآخر، فالخطاب الأدبي حواري في فحواه بوصفه محطة لالتقاء

---

[١٤٦] **بوليفونية، <بوليفونية**/http://www.marefa.org/index.php> شوهد في أكتوبر، ٢٦، ٢٠١٤م.

[١٤٧] انظر: جميل حمداوي، **الرِّواية البوليفونيَّة أو الرواية المتعددة الأصوات**، شبكة الألوكة، <http://www.alukah.net> شوهد في أكتوبر، ٢٦، ٢٠١٤م.

الأصوات والرؤى في فضاء مشترك[١٤٨]. والتَّناص آلية من آليات القصيدة البوليفونية؛ إذ هو بحد ذاته التقاء النُّصوص وتحاورها معًا مع اختلاف الفترات الزَّمنيَّة. وقد اختارت الشَّاعرة صوتًا آخر مستقلًّا عن صوتها الحامل فكرتها ومشاعرها، وضمَّنته سمفونيَّة مشربيَّاتها، فكلّ صوت له شخصيته المستقلة ووعيه الخاص وحريته في التعبير عن رؤية صاحبه بالأسلوب الذي يختاره. والقصيدة البوليفونية كما ذُكر آنفًا تتعدد فيها الأساليب واللغات، والتَّهجين أحد الأطرقة والظَّواهر الفنيَّة للبوليفونية، وهو "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضًا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، أو بفارق اجتماعي، أو بهما معًا، داخل ساحة ذلك الملفوظ"[١٤٩]، ويكون إردايًّا ولا إراديًّا[١٥٠]. وبمرآة نفسيَّة تتوغّل في أعماق رحابة دنيا الشِّعر فما يسطره الشاعر من كلمات على بياض الورق هو حوار داخلي بين الشاعر وذاته، صوته وروحه، حوار بل صراع فكري بين الرُّؤية واللغة، الأساليب والصور عندما تتزاحم الأفكار والصُّور ورواشين الماضي وإشكاليَّات الحاضر وتتصارع معًا ومع اللغة لإنتاج القصيدة.

والشَّاعرة تحدثتْ بصوتها أوَّلًا إلى المطربة وأَهْدتها القصيدة، ثم حاورت ثانيًا جمهورًا من الناس بادئة دفَّة الحوار بالعتاب واللهفة ثم بأساليب إنشائيَّة استنكاريَّة حرَّاقة مُرّة إلى أن تصل لِقمّة الوجع: "أيُّ لحنٍ أُغنّيه، إنْ سُرقت نغمتي في الظلام؟"، وكأنَّها تسمع صوت الرَّد: لا ردّ، فهي لم تنتظر إجابة لأنّها تعي جيّدًا أنْ "لا ردّ"، الأصوات دون صوت لأنّها مخنوقة مستسلمة عاجزة حتى عن مجرد ردّ السَّلام "ولكنكم: لم تردوا السَّلام!" الذي لا يعدو أن يكون تلفظًا فقط.

والصَّوت الآخر – المطربة– استمع إلى الحوار الدَّائر في خلد الشَّاعرة واستهجن عدم الردّ، فنصَّب نفسه للردّ بدلا من الشَّاعرة: "يا ناسْ حرام"، وحين يَعبرُ صوت الشَّاعرة بالذكرى "مررتُ بكم، كم مررتُ" يُساندها –ذلك الصوت– ارتكانًا لما ذكرته الشَّاعرة في أوّل القصيدة "مررتُ بأبوابكم، كم مررتُ... وكنتُ أُغنّي"، ولِما يحويه في ذاكرته الجمعيَّة من تجربة فيقول:

---

[١٤٨] انظر: أحمد العزي صغير، **القصيدة البوليفونية Polyphonie Pome وشعرية تعدد الأصوات– قراءة في المدونة الشعرية الكاملة لـ(د. عبدالعزيز المقالح)**، ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، <http://www.almolltaqa.com> شوهد في أكتوبر، ٢٦، ٢٠١٤م.

[١٤٩] جميل حمداوي، **"الرِّواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات"**، موقع إلكتروني سابق.

[١٥٠] انظر: المرجع السابق.

"مِنْ عندْ بابكم" و "وانا أسمع صوتْ عُودَكم"، لنخرج في آخر الأمر بنتيجة مفادها أنَّ الشَّاعرة أدغمت صوت المطربة في روح المعاناة، فامتزج الصوتان (الشَّاعرة والمطربة) في مساحات ظاهرة وخفيَّة في النَّص تعضيدًا للمشاعر المضطرمة، فالصوتان التقيا في المشاعر "بُعد-حنين-شوق-عشق-غُربة-استرجاع ذكريات-حُزن-وصف الماضي-تغزّل بالفتنة"، وفي البيئة الجغرافية (الحجاز) والعَمَارة والهُويَّة، وكذلك في الزَّمن المنصرم ووجود محبوبة ووفرة عدد المشاركين وجدانيًّا لكليهما والمشتركين معهما في نفس المشاعر مع اختلاف الأسلوب والنتيجة. ولكن افترق الصوتان في المقصد ما بين جدّة والمحبوبة من البشر، وأمل أوشك على الانطفاء، وآخر يدنو من الحبيب العاشق. فالمسألة نسبية بين الأمل في عودة محبوبة لحبيب تغرَّب في بُعدها، وفي عودة حياة كاملة تغرَّبت عن زيف الآن ما بين زمن ومكان وأرواح طُمرت. وبذا أَضْفت الشَّاعرةُ على النَّص بُعدًا زمنيًّا واسعًا ممتدًّا من الماضي إلى الآن مؤكدةً استمراريَّةَ الغربةِ والشكوى والمعاناة.

فالتَّهجين أسفر عن نفسه في حواريَّة غوائر الشَّاعرة مع ذاتها التي دافعت فيها عن نفسها بسلسلة الطقوس التذكارية التي أدلت بها تبريرًا لحزنها وعتبها، واستحضرت صوت الآخر الغائب في صوتها الحاضر في ميكانزمات النَّص الملائمة لذلك، ومزجت لغتين اجتماعيتين بينهما حقبة زمنيَّة، لغة الشَّاعرة الفُصحى والصوت الآخر العامي وتضمَّنت بعض الألفاظ الاجتماعية المستخدمة في ذلك العصر، مثل: حاراتها-داناتها-رواشينها-للعصاري-لشمس الحواري-فساتينها- طاسة من ذهب-يا ويلي ويل.

ويمكن أن يندرج هذا أيضًا تحت مفهوم الأسلبة التي تُعدّ أيضًا من مقومات البوليفونيَّة، وتقوم على تقليد الأساليب بالجمع بين أسلوب معاصر وآخر تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، مثل ما يتداوله كتَّاب الرواية من أساليب تراثية سردية بُغية إضفاء أبعاد فنيَّة وجماليَّة ودلاليَّة على نصوصهم، ومن أمثلة ذلك: "وقف الرجل وأوقف، وبكى واستبكى"، "بخ بخ"، "بلغني فيما بلغني وبلغتُ فيما بلغت" وغيرها في رواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني[١٥١].

[١٥١] انظر: جميل حمداوي، **"الرِّواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات"**، موقع إلكتروني سابق.

فالحوار الداخلي للشَّاعرة تضمَّن تلك الأسلبة وعلى رأسها انتهاجها النَّهج القديم للقصيدة الجاهلية في المقدمة الطلليَّة؛ لتجسِّد عن طريق تلك الأسلبة واللغات الألم الرَّاهن بصوت التراث الماضي، والمعاناة القديمة بنهج حديث.

ومن زواية نظر أعمق تتعلق بتعدّد الأصوات المستقلة في القصيدة نجد أنَّ صوت المطربة يختزل أربعة أصوات في داخله: صوت كاتب كلمات الأغنية وحواره العميق مع نفسه، صوت الملحن وحواره الذَّاتي مع اللحن الأفضل لتجسيد إحساس الكلمات، وصوت المغني المؤدي ذلك الإحساس وطربه، وأخيرًا وليس بآخر صوت كلّ مَن يسمع تيك الكلمات ويرددها وينتشي بلذة معانيها. هذا من جانب ومن جانب آخر فأغنية "البعد والحرمان" لم تغنّها فقط (توحة) ولولا تصريح الشَّاعرة باسمها في الإهداء لطرأ على ذهنِ كلِّ متلقٍّ الصوت المختزن في ذاكرته، وكثيرة هي الأصوات التي غنَّتها قديمًا وحديثًا.

وخُتمت القصيدة بـ: "ولكنَّكم: لم تردّوا السَّلام!"* السَّلام اللفظي والمعنوي، فاللفظي البدء بالسَّلام وهو سُنّة للتحابب كما قال صلى الله عليه وسلم: "أوَلا أدلّكم على شيء إذا فعلتموه تحاببتم: أفشوا السَّلام بينكم"[١٥٢]، وجُعل خيرهما مَن يبدأ بالسَّلام في الهجرة والخصام، وهذه السُّنة شاعت في القديم لكن الآن أَفَلتْ، ولم تعد تُقصد إلا إذا نهزت أحدهم حاجة إلى الآخر. ورد السَّلام واجبٌ تخلّى عنه الناس كذلك؛ لذا كان انقطاع الذّوات عن بعضها وكانت الغربة والعزلة مع أنَّ الشَّاعرة قد "غفرتْ". والسَّلام المعنوي ذاتي سلام الأرواح، وطمأنينة المحبَّة، سكون التواصل، والتصالح مع النفس ومع الآخرين، وهو يهدف إلى السَّلام الخارجي الأفلاطوني (السَّلام السِّياسي والاقتصادي والنَّفسي) لتحقيق الأمن والرخاء والعدل والمحبة والأخوة والتعاون، وبما أنَّهم لم يردوا السَّلام فهو فقيدٌ غريبٌ مضياع.

ولو عدنا للمقطع الأخير من القصيدة قبل الختام:

وقفتُ بأبوابِ جدّة مشتاقةً؛

---

* وعدم ردّ السلام قد طُرق في العصر الجاهلي من قِبل ذوي الأطلال حين يخاطبونها ولم ترد عليهم، مثل قول المسيب بن علس: ألا أَنْعم صباحًا أيُّها الرّبع واسلم نحييك عن شحط وإن لم تَكلَّمِ. انظر: محمد بن عمران المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، (القاهرة: دار النهضة، ط١، ١٩٦٥م)، ص٧٦.

[١٥٢] مسلم بن الحجاج النيسابوري، **صحيح مسلم**، كتاب الإيمان، باب بيان أنَّه لا يدخل الجنة إلا المؤمنون وأنَّ محبة المؤمنين من الإيمان، وأنّ إفشاء السَّلام سبب لحصولها، ص٤٦، رقم الحديث (٩٣).

فقبَّلتُها،

وعبرتُ،

وحييتُ أبوابكم،

وغَفَرتُ؛

ولكنكم:

لم تردّوا السَّلام! [١٥٣]

فجدّة القديمة تراثٌ يروي تاريخ مدينة وحضارة بصورة ناطقة حيَّة مفتوحة أمام الكلِّ، وأُحيطت قديمًا بسور طيني له ثماني بوابات لحمايتها تُفتح فجرًا وتغلق عشاءً، وأبواب جدَّة قيمة تاريخيَّة حضاريَّة وهي: باب مكة، باب المدينة، باب شريف، باب جديد، باب البنط، باب المغاربة، باب الصَّبة، باب النافعة[١٥٤]. وتُنطق جِدَّة وجَدَّة بفتح الجيم بمعنى والدة الأم والأب، وقيل سُمِّيت بذلك لأنَّ أُمّ البشر حوّاء دُفنت في هذه المدينة حين نزولها من الجنة في مقبرة عُرفت باسم مقبرة أمّنا حواء –مازالت موجودة– بينما نزل أبونا آدم – عليه السَّلام– في الهند، والتقى الاثنان عند جبل عرفات[١٥٥].

وقد كرَّرت الشَّاعرة ذكر "أبواب جدة" مرتين، مرّة مع ظمآنة وأخرى مع مشتاقة، فالشَّاعرة تقف على أبواب التاريخ والمجد التليد والذكرى المضيئة تروي ظمأ عينيها وتصدح بصوتها، تغفر وتُسلِّم ولكن لا من مجيب، وهذا يُداعي إلى الذِّهنيَّة القرائية ويداعب خلدها أبيات حزينة شبيهة تحوي الوقوف على الطلل/ أبواب المدن، ويُنادى عليها ولا مجيب:

بـــاللهِ إنْ زُرتَ المغـــــانيَ مـــرَّة عرّج على أهـلي هناك وسلِّـمِ

كانوا الملوكَ على الزمان وقارنوا الـ جوزاء واصطفوا جـوار الأنجـــمِ

---

[١٥٣] **الدِّيوان**، ص٨٠–ص٨١.

[١٥٤] اختلف في عدد الأبواب بين سبعة أبواب وثمانية، وللاستزادة انظر: ويكيبيديا، **جدَّة**، <http://www.ar.m.wikipedia.org> شوهد في نوفمبر، ٣، ٢٠١٤م؛ غير معروف الكاتب، "بوابات جدة الثماني" قصة حضارة وتاريخ، **جريدة الجزيرة**، <http://www.pda.al-jazirah.com> شوهد في نوفمبر، ٣، ٢٠١٤م.

[١٥٥] ويكيبيديا، موقع إلكتروني سابق. وقد صدرت الموافقة من قبل لجنة التراث العالمي التابعة لمنظمة اليونسكو يوم السبت بتاريخ ٢٣ شعبان ١٤٣٥هـ– ٢١ يونيو ٢٠١٤م على تسجيل موقع (جدة التاريخية) ضمن قائمة التراث العالمي. انظر: **جدّة التاريخية**، <http://www.sauditourism.sa> شوهد في نوفمبر، ٣، ٢٠١٤م.

وإذا ســـألت فلـم تُجبك طلولهـم فاشرقْ بِدمعكَ أو فغُصَّ بعلقمِ
يا أرض أندلـــس الحبيبـــة كلِّمي إنّي بكيتُ على فراقك فاعلمي
لم تُنسِـــني الأيَّام صوتـك عندمـا ناديتـــني فصمـتُّ لم أتكـلَّـــم

إلى أن يقول:

ما زلنـا نذكر أندلســا نبكيها في صبح ومسا
ليست أندلسًا واحدة فلكـم ضيّعنا أندلســا

وفيها أيضًا:

ابعث لقرطبـــــة السَّـــــلام فإنَّها طلعت على الدنيـا فلـم تتلثَّـــمِ
واسكب على جيَّان ألف قصيدة وامزج إذا ما شئت دمعك بالدَّم
أ تُراك تُعذر إن طليطلـة اشتكـت ظلم النَّصـارى أو قعود المسلـم
أرأيت أشبيليَّـــة انتحبت علـى أبطالهـــا إذْ كُبِّـلوا بالأدهـــم [١٥٦]

فهنا الأندلس حقٌّ استُبيح وضاع ولا من مجير، غربة مكان وزمان وإسلام ومسلمين وتتوالى المدن في الاغتراب والضياع، ورثاء المدن فنّ استحُدث في الأندلس بعد ضياعها.

وعن افتقاد الأرواح أُلِّفت قصيدة حجازية بعنوان "أهل أوّل" باللهجة العامية وفيها:

أهـــل أوَّل أهـــل أوَّل يا فُل يا كادي يا كُمَّل
يا أهـل الأدب والزوق وعِشْت وِبْقيتْ ومجمَّل
يا أهـل الطـيبة والرقـة والهـرج المتبتب الـدقـة
ورب البيت وحشتـوني من التاجـر إلى السَّقـا

إلى أن يقول:

وحشني كـل ما فيكـم يا ناس حتى أساميكـم
يا ريت ترجع لنا الأيام واسـلّم على أياديكـم [١٥٧]

---

[١٥٦] عبدالله الشهري، **نداء وحداء٣– يا أرض أندلس**، <http://ar.islamway.net/nasheed/2354> شوهد في نوفمبر، ١، ٢٠١٤م.

[١٥٧] هذه القصيدة من كلمات الشاعر عبدالله دبلول، <http://www.al-zin.com> شوهد في نوفمبر، ١، ٢٠١٤م.

وهناك مَن شاطر الشَّاعرة وجدانيًّا في عشق جدّة وألَّف فيها القصائد ومنهم الأمير بدر بن عبدالمحسن في قصيدته " جدّة"، وفيها:

لِسَّا صوتك أسمعه .. آخر أيّام الربيع
ويالمنادي في الطريق.. وِشْ تبيع
بأشتري عمري العتيق.. لو تبيع
ولِسَّا كِيلو أَرْبعهْ له مكانٍ في النفوس..
وتبقى أيام الرطوبهْ والطفولهْ.. والجري تحت الشموس
أجمل أيام ف حياتي..
...
وكلّ ما جا الطاري في عرس وخطوبهْ..
وقُلنا مين هي العروسْ..
قالوا: جدّهْ
اِسقي باقي العمر من طَلّكْ عُذوبهْ..
وشُدّي أوتار الحنين.. مثل عود
واعز في قلبي يعود.. [١٥٨]

ليُلقي السؤال بكلّ ثقله وما وَقر فيه من تداعيات وحمولات دلاليَّة على المتلقي: هل هي تقصد جّدة القديمة التراثية بذاتها، المكان وما يرتبط به من زمان وأناس وقيم وأصالة وغيرها؟

نعم هي تقصد جدّة خصوصية المكان الذي حُفر في وجدانها بكل تفاصيله وأمزجته وحاراته وأزقَّاته، وترمي كذلك إلى الزَّمن الماضي "ذاكرة الأمس" الجميل، وإلى التراث المعماري الأرابيسك والرَّواشين بعبقها النقي، وإلى أناس الماضي "أهله الطيبين" والحضارة الإسلامية السَّامية. فجدّة هي مبتغاها المشيرة إلى العراقة والتاريخ، وماضي جدّة يُؤَاخي مَن على شاكلته ويشبهه في صدق جوهره ونقائه وعمق مضامينه، وإن كانت "جدّة" الظاهرة على السطح فإنَّ الكثير من أخواتها مَنْ هُنّ في عداد الماضي ويحملْن أضعاف ما تحمله من حضارة وتاريخ ومدلولات غربة وعزلة ولا مَن يسأل عنها، مَن يهبّ ليُنجدها ويحميها وقد أُصيبت بالخرس من

---

[١٥٨] هذه القصيدة من كلمات الأمير بدر بن عبدالمحسن، <http://www.adab.com> شوهد في أكتوبر، ٢٨، ٢٠١٤م.

توالي النداءات ولا من مُلبٍّ جادٍّ، لا من صلاح أو ابن زياد، وفي هذه المعاني المشتركة دلالات فقد المدن بما تحويه، يقول نزار قباني في قصيدته "غرناطة":

في مدخـــل الحمـــراء كان لقاؤنـا ... مـــا أطـيب اللقيـــا بـلا ميعـــــاد
هل أنت إسبانيّـــة؟ ســـاءلتهـــــا ... قـــالت: وفي غرناطـــة ميـــــلادي
غرنـاطـة؟ وصحت قرون سبعـــة ... في تينـــك العينـين بعـد رُقـــــادِ
ومشيتُ مثلَ الطفل خلف دليلتي ... ووراءي التـاريـخ كـــوم رمـــــادِ
الزّخرفـــاتُ أكـادُ أسمـــعُ نبضهـــا ... والزَّركشات على السقوف تنادي
قالت: هنا "الحمراءُ" زهو جدودنا ... فاقـرأ على جـدرانهـا أمجـــــادي
أمجـــادها؟ ومسحت جرحًـــا نازفًا ... ومســـحت جرحًـــا ثانيًـا بفـؤادي
يا ليت وارثـتي الجميلـــة أدركـــت ... أنَّ الـذين عنتهـــم أجـــــدادي
عـــانقـتُ فيهـا عندمـا ودَّعتُهـــا ... رجـلًا يُسمَّى "طـارق بن زيـــادِ" [١٥٩]

والحميميَّة لجدّة إن كانت خاصة تحمل في جرابها مكانًا وزمنًا وذكريات وقيمًا وأصالة وأرواحًا تحرق قلبَ كلِّ عاشق لها، فحميميَّة القُدس والأندلس وبغداد ودمشق وغيرها عامَّة تعمّ المسلمين، حميميّةٌ وغيرة إسلام وعروبة، حميميَّة مكان، حضارة، عروبة، ميثاق أخوة، قلب واحد، نخوة وضمير يجري في شريان المسلم، حميميَّة تجرّ حسرات وعبرات وانكسارات، ولسان حال تلك المدن يقول: ولكنكم رددتموني خائبة حاسرة ضائعة غريبة ولم تردوا السَّلام.

يقول نزار قبّاني:

مضت قرونٌ خمسةٌ
ولا تزال لفظة العروبه..
كزهرةٍ حزينة في آنيه..
كطفلة جائعةٍ وعاريه
نصلبُها على جدارِ الحقدِ والكراهيه..[١٦٠]

---

[١٥٩] اخترتُ مجموعة من أبيات نزار قباني، **الأعمال السّياسيّة الكاملة**، ص٥٦٩: ٥٧٤.

[١٦٠] مثبتة في الدّيوان دون نقاط على التاء المربوطة: نزار قباني، **الأعمال السياسية الكاملة**، ص٥٦٥.

فالتَّناص تقنية فنيَّة جماليَّة تكتسب قيمتها من إضافتها للبعد الجمالي والفني القادر على إدهاش القارئ واستدراجه إلى النَّص الرَّاهن والغائب معًا[١٦١]. والأغنية الشَّعبيَّة أوجدت لدى المتلقي حالة من التوحّد مع النَّص، فهي كالمعادل الموضوعي لتجسيد مرارة الواقع والتعبير عن الذّوات فيتحول الإشكال النَّفسي الفردي إلى إشكال جماعي مقرّه الذاكرة الجمعيَّة. والشَّاعرة اتخذت من الأغاني الشَّعبيَّة تقنية لقول أشياء ورَّت عن الصراحة بها ووجدت أنَّ من تمام بلورة الهدف التزوّد من الأغاني ذات الأبعاد الأيدلوجية والجماليَّة. وقد استطاعت أن تفيد من الطاقات الهائلة للأغنيات الشَّعبيَّة ليس في هذه القصيدة فحسب وإنَّما في قصيدتيها "بنفسجيات" و "حضرة"، المتناصَّة في الأولى منها مع أغنية "ليه يا بنفسج":

"ليه يا بنفسجْ بِتبهج وانتَ زهرِ حزين"، وفي القصيدة الثانية مع مقطع من أغنية حجازية: "أوحشتني يا نور عيني اليمين". وكذلك في ديوانها الأوّل "للحلم رائحة المطر" في القصيدة المعنونة بـ"دانة" تناص مع مقاطع من أغنية حجازية أيضًا: "نِسِتْنا وِاحْنا في جدَّةْ"، "وِسُبْحانوُ"، "وِبُكْرَه"، "وِصِرْتُو كْبار"، "حَظَّنا تَعْبَان".

ومدلول هذه الأغنيات لا ينحصر ضمن بُنيتها الماضية وإنمّا مستمرة في بُنيات النَّص الحديث ليتخطى المدلول التراثي إلى زمن آني ومكان عصري.

فمشربيَّات أشربتْ روح أشجان حتى الثُّمالة فأشربت قصيدتها وشبَّعتها لتُشرب المتلقي بُعد الإحساس وعمق التَّجربة.

وأخيرًا، في قصيدة أشجان المكان يعني أمكنة، والزَّمان يروي أزمنة، والحضارة تشي بحضارات، والرُّوح تتفرَّق في أرواح مشتَّتة في زيف المادَّة.

فهل هذه العنقوديَّة هي امتدادات تناص أم انعكاسات القصيدة على مرآة انكسارات الواقع؟ أ هو حنين وشوق وحسرة على عالم واحد أم غربة روح وذات واحدة أم غربة أرواح؟ ربّما غربة عالم إسلامي وفكر إنساني.

---

١٦١ هلالة الحارثي، **التراث السردي العربي في الرواية السعودية**، ص٢٢.

خامسًا: التَّناص الأسطوري

الأسطورة من المصطلحات التي تنوّعت تعريفاتها وتفرّعت أنواعها والتبست بغيرها من المصطلحات كالخرافة والحكاية الشَّعبيَّة. ولا مجال هنا للبسط في الكشف عن ماهيات كلٍّ منها، ولكن من الممكن تعريف الأسطورة بأنَّها حكاية مقدّسة ذات مضمون جدّي وعميق يُسفِر عن معانٍ ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان، وأحداثها تجري أساسًا بين الآلهة وأنصاف الآلهة بينما الخرافة لا تجري بين الآلهة وإنَّما بين البشر والجن مثلا، وأحداثها لا يصدقها أحد فهي أكذوبة تعتمد على عنصر الإدهاش والتهويلات وتتم بعيدًا عن الواقع وليس فيها سموّ الكائن المتعالي كما في الأسطورة. أمَّا الحكاية الشَّعبيَّة فبُنيتها بسيطة وهاجسها اجتماعي، وتكاد تقتصر موضوعاتها على الأمور اليوميَّة والعلاقات الاجتماعية كزوجة الأب الحقودة، وغيرة الأخوات من البنت الصغرى في الأسرة وهكذا، فهي واقعية تخلو من التأمّلات الفلسفية، وحوارات الآلهة، والقدسية[١٦٢].

والكاتب المعاصر يلجأ إلى الأسطورة استحضارًا للبطولة الغائبة واشتياقًا لزمن نقي وتاريخ غير ملوّث بالطغيان والظلم، وبحثًا عن عالم حرّ جميل ومسالم لم تخنقه بعد أيديولوجيا سلطة المجتمع وسلطة السلطة وسلطة الكلمة. وتوظيف الأسطورة في النَّص الأدبي المعاصر رؤية تستمد مكوناتها من الواقع واتجاهاته ورؤاه، فالواقع العربي اليوم بتعقيده وغرائبيَّته وسوداويَّة علاقاته ومؤسساته أغرب من الأسطورة، إنّه الخرافة ذاتها التي تفوق حدّ التخيُّل والوصف. واستخدام الأسطورة والرَّمز والتاريخ في الخطاب الشعري الحديث نوع من التجريب الجمالي المتضمن العودة إلى التُّراث والتأكيد على هيمنته في الوعي الجمعي، فالشعر حزمة ضوء تقوم

---

١٦٢ انظر: فراس السّوّاح، **الأسطورة والمعنى– دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، (دمشق: دار علاء الدين، ط١، ١٩٩٧م)، ص١٤: ١٨؛ محمد حسن عبدالله، **أساطير عابرة الحضارات "الأسطورة والتشكيل"**، (القاهرة: دار قباء، د.ط، ٢٠٠٠م)، ص٧: ١٠؛ خزعل الماجدي، **بخور الآلهة– دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين**، (عمَّان: الأهليّة، ط١، ١٩٩٨م)، ص٥٩، ص٦٠؛ فاروق خورشيد، **أديب الأسطورة عند العرب– جذور التفكير وأصالة الإبداع**، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢م)، ع٢٨٤، ص٤٩.

بتجميع بؤر ضوء فرعية أخرى لتكوّن رؤية شبه شاملة تضم الفكر والفن والثقافة والتاريخ والميثولوجيا والرمز والأسطورة والوعي الإنساني[١٦٣].

ويسير نص "حبَّات الرُّمّان" في شبكات بانوراميَّة بصريَّة متحركة مشتجرة يرمي كلُّ مفصل منها إلى دلالة رمزية تشتبك مع مأثور شعبي وحكاية خرافية وأسطورة لتنتهي –وإن كانت لا نهاية لشبكات واشتباكات الحياة– إلى بلّورة النَّص.

اللوحة الافتتاحيَّة للنَّص:

تزدحم هذه اللوحة رغم قلة مفرداتها بنماذج من التُّراث، حكاية شعبيَّة –أشبه بالخرافة– من التُّراث العُماني تجتاح الذِّهنيَّة القرائيَّة، وتروي قصة فتاة في غاية الجمال تُدعى بـ "حبّ الرُّمّان" وكانت وحيدة والديها تدرس في مدرسةٍ لحفظ القرآن الكريم، وذات يوم رأت المعلّم (الساحر) يأكل أحد التلاميذ فخافت وركضت إلى بيتها مسرعة فسقط منها خلخالها وشعر بها السَّاحر، وبدأ في سلسلة من مطارداته لها وتهديداته حتى إنَّه أكل والديها وهي صامتة وصامدة، حزينة ومتألمة لم تَبُحْ بما رأته لأحد وسافرت إلى بلد آخر وتزوجت وأنجبت ومازال الساحر يطاردها حتى قتله زوجها، وعادت الابتسامة والسعادة لها[١٦٤]. وهناك حكاية شعبية أخرى عن رجل وامرأته مكثا مدَّة طويلة دون أطفال وعانيا حتى رُزقا بفتاة جميلة وأسمياها بـ "حبّ الرُّمّان" ومن شدّة جمالها أوقدت الغيرة في قلب أمها فحاولت قتلها، وهكذا تتوالى أحداث القصة[١٦٥]، وغيرها كثير من القصص الشَّعبيَّة العربية والأجنبية التي تناولت الرُّمّان[١٦٦].

---

١٦٣ انظر: محمد عبد الرحمن يونس، "الأسطورة في الشعر والفكر"، **مجلة سطر المعرفة**، <http://www.arabbeat.com> شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م؛ محمد عجينة، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، (بيروت: دار الفارابي، ط١، ١٩٩٤م)، ج١، ص٤٣.

١٦٤ انظر: "قصة من التُّراث الشعبي العماني– حبّ الرُّمّان"، **صحيفة وهج الخليج**، <http://www.old.wa-gulf.com/newsprint-54143.php> شوهد في ديسمبر، ١٣، ٢٠١٤م.

١٦٥ انظر: مدحت صفوت محظوظ، "حكاية حبّ الرُّمّان"، **مجلة الفنون الشَّعبيَّة**، ع ٧٢–٧٣، <http://www.egyptartsacademy.kenanaonline> شوهد في ديسمبر، ١٣، ٢٠١٤م.

١٦٦ فضلًا عن الحكايات والأغاني الشَّعبيَّة حيكت الألغاز الشَّعبيَّة مستخدمة الرُّمّان كقولهم: "رُمَّانتي شققتها ... لقفتها، فيها سحر، فيها بحر، فيها عيون تبتحر"، أي: هذه رمانتي أرسلتها إلى أعلى ثم تلقفتها بيدي، ونظرتُ إليها فإذا فيها سحر وعيون تتطلع إليَّ، والإجابة: المرآة؛ يعقوب يوسف، "الأزمنة والأمكنة – هيلة .. يا رُمَّانة"، **صحيفة الوطن**، الكويت، <http://www.alwatan.kuwait.tt> شوهد في ديسمبر،١٩، ٢٠١٤م.

وفي ذات الوقت تقفز إلى الذاكرة بَسْتة (أغنية) بغداديَّة عراقيَّة تقول كلماتها:

جلجل عليه الرُّمّان نومي فزعني هذا الحلو ما ريده ودوني لهلي
جم دوب اظل ملهوف واقعد بدربه ولا صد عليه وفات ولا انكسر قلبه
بين الجرف والماي بطة وصدتني تكسر جناحي ليش يل ماردتني
كلجن يا مظلومات للكاظم امشن وعند سيد السادات فكن حزنجن
يا يمه لا تنطرين بطلي النطاره واللي أريده يصير ما كو كل جاره [١٦٧]

ولطول الزَّمن اختلفت التَّأويلات حول هذه البستة، فقيل أنَّها تدور حول مشاعر التعلّق بالعثمانيين، وقيل إنَّ الغرض منها سياسي بحت، فالرُّمّان هو الاستعمار العثماني الذي سيطر على البلد زمنًا طويلًا وآذى أهلها بنشره الظلام الفكري كما يؤذي الرُّمّان المتَفَيِّء بظلاله؛ إذ عندما يثمر تتدلى أغصانه ويكثر شوكه الطويل. ويُقال إنَّ المستعمر البريطاني جاء على أنَّه محرّر ولكن اتَّضح أنَّه كان أكثر إيذاءً، فتمنَّى الناس رجوع الأتراك باعتبار أنَّهم أصبحوا أهل العراقيين (ودّوني لَهْلي). كما قيل في النَّص أيضًا أنَّ فتاة كتبته، وكانت تعشق شابًّا، وقد هاج بها الشوق في أحد الأيام فسارت إليه، ولكن اعترض طريقها رتل من الجندرمة (رجال الدرك العثمانيين) ففرَّت منهم إلى غابة قريبة فيها أشجار رمَّان، وطلبت من الرُّمّان أنْ يُغطِّيها –جل جل بمعنى:

---

[١٦٧] وهي من مقام البيات، تختلف بعض المفردات والحروف من رواية لأخرى، بل ويختلف تفسيرها، جلجل عليه: غطى، خيّم على الشيء وحافظ عليه، وقع عليه. الرُّمّان: العثمانيون. نومي: الليمون الحلو جاء مع الإنجليز، وفي رواية "رومي ولومي". فزعني: هب لنجدتي. الحلو: قيل الإنجليز وقيل الأتراك معروفين بجمالهم. لهلي: قيل العرب وقيل العراقيين وقيل الأتراك العثمانيين. جم دوب اظل: كم مرة أذهب. النطارة: الانتظار. انظر: <http://bagh-dad.blogspot.my/2010/03/blog-post_20.html> شوهد في نوفمبر، ١٢، ٢٠١٤م. والبستة هي: الأغنية الشعبية في العراق التي تحمل هموم الماضي بكل أبعاده وقسوته ومعاناته. انظر: شهرزاد قاسم حسن، **الموسيقى العربية**، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨١م)، ص٨٦؛ ثامر العامري، **الغناء العراقي**، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٨م)، ص١٠١: ص١٠٦.

تدلّى عليّ– ولكنّ العثمانيين عرفوا مكانها، وقتئذ ظهر شاب اسمه (نومي) وخلّصها من أيديهم واختفى، فقالت فيه هذه القصيدة[١٦٨].

ومما سبق يتبيَّن أنَّ تشعّبات التُّراث الشعبي محيّرة للفكر في البحث عن المراد المرجو من النَّص، وينبغي تجميع الدالات والدلالات المشتركة بينها والتي تحيل إلى رموز كالمرأة والحياة، ومعانٍ كالصراع بين الخير والشر والحق والباطل، يُمكن الإفادة منها فيما بعد.

إكسير الحياة والتَّناص الأسطوري الخفي مع أسطورة جلجامش:

١) ملخَّص القصة:

غريزة حبّ البقاء المتجذّرة في النفس الإنسانيَّة هي ما دعت الإنسان منذ القدم وإلى الآن أن يلهث وراء أملٍ في الخلود. وفي قصة أبي البشر آدم –عليه السَّلام– حين وسوس الشيطان له ولزوجه حوَّاء بالأكل من الشجرة تتضح هذه الغريزة؛ إذ تضمَّنت الوسوسة الحصول على الملك أو التحول لجنس الملائكة والخلود[١٦٩]، قال عزَّ وجلَّ: ﴿وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَـذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ ﴿٢٠﴾﴾ [الأعراف: ١٩-٢٠].

وعبر التاريخ وإلى الآن ما زال العلماء والأطباء يحاولون جاهدين صنع مادة، وإن لم تخلّد الإنسان إلَّا أنَّها تُعيده عشرين سنة إلى الوراء وتُطيل عمره حسب زعمهم. وملحمة جلجامش أوّل ملحمة في تاريخ الأدب قبل الأوديسة والإلياذة ومن أشهر قصص الشَّرق الأدنى القديم عُثر عليها مكتوبة بخط مسماري في اثني عشر لوحًا، وتدور حول فلسفة الموت والحياة المحور الذي بُنيت حوله كثير من أساطير الشَّرق الأدنى، وتتلخص في أنَّ جلجامش الذي كان

---

[١٦٨] انظر: خيري العمري، **أصل البستات العراقية**، <http://www.sama3y.net> شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م؛ <http://www.maqam.forumarabia.com> شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م؛ **جلجل علي الزُّمّان**، نادي الفكر العربي، <http://www.nadyelfikr.com> شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م.

[١٦٩] انظر: محمد بن عمر بن الحسين الرازي الشافعي، **التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب**، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ٢٠٠٤م)، مج٧، ص٣٨: ٤١.

ملكًا على مدينة أوروك السومرية حوالي سنة ٢٦٠٠ ق.م، وكان قويًّا جائرًا ظالما في حكمه، مما جعل الرعايا يلجؤون إلى الآلهة بالدعاء لإيقاف ظلمه، فاستجابت لهم وخلقت شخصًا يُدعى "إنكيدو" يسكن مع الوحوش في الغابة جاهلا كينونته البشرية، وتتتابع أحداث الملحمة حتى يُصبح جلجامش وإنكيدو صديقين، ويموت إنكيدو بقرار من الآلهة أمام صديقه فيُفجع بموته ويبكيه طويلًا، ثم يبدأ في رحلة طويلة مُضنية وشاقة بحثا عن وسيلة لدفع الموت عنه قاصدًا فيها "أوتونفشتم" الرجل الوحيد الخالد المعصوم من الموت ليعرف منه سرّ الخلود. وبعد أن وصل إليه سأله عن سرّ خلوده، وطلب أن يحصل عليه فاعتذر منه "أوتونفشتم" فحزن جلجامش لذلك، ثم عرض "أوتونفشتم" عليه اختبارًا مفاده أن يتغلّب على النوم لمدة أسبوع –إذ النوم رمز للموت– فإن فعل ذلك فإنَّه يُثبت أحقيته في الخلود. ولكن جلجامش خرَّ نائمًا بعد معاناته الطويلة، ففشل في الاختبار وحزن حزنًا عظيمًا عندما استيقظ، فأشفقت عليه زوجة "أوتونفشتم" وطلبت من زوجها أن يُجيبه إلى طلبه، فأخبر الأخير جلجامش أنَّ هناك نبتة شوكيَّة في قاع بئر عميقة في مكان ما، مَن أكل منها يستعيد شبابه ويظل خالدًا، سُرَّ بذلك جلجامش وسعى في طلبها إلى أن حصل عليها، ولكنه لم يأكل منها لسببين:

الأوَّل: أنَّه مازال شابًّا فإذا تقدَّم به العمر سيأكل منها ليستعيد شبابه، **والثاني**: أنَّه بعد صداقته بإنكيدو تحوَّل عن الشرّ الذي كان فيه، وخرج من (الأنا) إلى الـ(نحن) وأصبح تفكيره في الجماعة فعزم على أن يُطعم منها المسنين في مدينته ليستعيدوا شبابهم.

وفي طريق عودته استراح عند غدير ماء ونزل ليستحمّ، فخرجت حيَّة التقطت النَّبتة وأكلتها وسرعان ما انسلخ جلدها وتجدّد، فبكى جلجامش كثيرًا؛ إذْ لم يجْنِ شيئًا من رحلة الهلاك التي تكبَّدها، ولكنْ ما إنْ دخل مدينته ووجد تمثال صديقه إنكيدو –الذي أمر هو ببنائه بعد موت صديقه– حتى اهتدى إلى الخير الذي صنعه إنكيدو معه، وعلم أنَّ الخير باقٍ حتى بعد موت الإنسان، وتيقَّن أنَّ الخلود هو خلود ذكر الإنسان وصيته وما صنعه من إنجازات، والخلود لا يكون للإنسان، وإنَّما للنوع الإنساني[١٧٠].

---

[١٧٠] انظر: عبد الله، **أساطير عابرة الحضارات**، ص١٣٢: ١٤٦؛ عبد الرزاق صالح، **الأسطورة والشعر**، (دمشق: دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٩م)، ص٢٦٣: ص٢٧٤؛ محمد خليفة حسن، **الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم دراسة في ملحمة جلجامش**، (القاهرة: عين للدراسات والبحوث، د.ط، ١٩٩٧م)، ص١٣: ص١٩.

هذا باختصار ملخص الملحمة التي وإن اختلفت في التفاصيل من تراث لآخر وتعددت قراءاتها إلا أنَّها تتبلور جميعًا في فلسفة الموت والحياة، وتبحث في لغز الوجود وسرّ الخلود.

٢) الرُّموز في النَّص:

١– الرُّمّان: في التُّراث المسيحي واليهودي هو الفاكهة التي أكل منها آدم –عليه السَّلام– وزوجه، رغم أنَّ سفر التكوين لم يحدد نوع الفاكهة. وفي التُّراث الشعبي في أوروبا أنَّ الحلم بالرُّمّان يعني أنَّ الحبّ في الطريق إلى صاحب الحلم[١٧١]. والرُّمّان إحدى وصايا التوراة، إذ يرمز إلى الحُرمة والقداسة والخصوبة؛ لذا زُيّنت به أعمدة هيكل سليمان، وملابس ملوك اليهود وأحبارهم. وفي الفنون المسيحية يُعدّ الرُّمّان رمزًا للبعث والحياة الأبدية، وكُبِّل في شجرة الرُّمّان وحيد القرن في أسطورة تجسيد المسيح. وفي البوذية اعتُبر الرُّمّان من الفواكه المقدسة، واستُخدم في الطقوس والشعائر الدينية في الديانة الزرادشتية، وفي الحضارة اليونانيَّة مثَّل الرُّمّان الحياة والتكاثر والزواج، وفي عهد الإمبراطورية الفارسية استخدم رمز الرُّمّان على أسلحة خبراء الجيش، وما زال الإيرانيون يعتقدون أنَّ الرُّمّان يمنح الصحة ويُطيل العمر، وإلى الآن يعتبرها بعضهم الفاكهة الحقيقية لشجرة الحياة في جنات الخلد. أمَّا عند الصينيين فالرُّمّان يرمز إلى الخصوبة والذرية والحياة الأبدية، وهذه من الدلالات المرتبطة بالنَّص[١٧٢].

والرُّمّان في المنام رزقٌ سهل، والرُّمّانة تدل على المرأة، ومن باع رمَّانة فقد اختار الدُّنيا على الآخرة[١٧٣]. وقد اشتهر في الأدب دلالة الرُّمّان على المرأة الجميلة ومن ثمَّ على الحياة، وهذا ما يُلائم سياق النَّص ارتباطه بدلالة المرأة الفاتنة من ناحية والمرأة المغوِيَة التي أغوت "إنكيدو"، وبدلالة مغريات الدنيا والحياة من ناحية أخرى.

٢– **الغيمة:** تدلّ في المنام على السَّفر في البحر لسيرها وحملها الماء فيما بين السماء والأرض، كما تدلّ على الغُمَّة لاشتقاقها منها[١٧٤]. وكثيرًا ما رمزت في الأدب إلى المطر وما

---

[١٧١] انظر: **أساطير الفواكه والنباتات**، <http://www.d-alyasmen.com> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

[١٧٢] انظر: سعيد كامل بلال، **الرُّمّان واستعمالاته الوقائية والعلاجية**، <http://www.quran-m.com > شوهد في ١١، ٢٠١٤م؛ كمال قدورة، "الرُّمّان.. قنبلة يدوية لذيذة وصحيَّة"، **صحيفة الشرق الأوسط**، ٣٠ رجب ١٤٢٩هـ، ع١٠٨١٣، <http://www.classic.aawsat.com> شوهد في ديسمبر، ١٣، ٢٠١٤م.

[١٧٣] انظر: النابلسي، **تعطير الأنام**، ص١٧٩.

[١٧٤] انظر: المرجع السابق، ص٣٢٠.

ينتج عنه من الخير والحياة، كما رمزت إلى المرأة. ومعظم ما سبق من دلالات موظّفة في بطانة النَّص، فالرّحلة الطويلة المضنية خاضها جلجامش حاملا معه الأمل في الخلود، وصاحبته المحن في السبيل إلى ذلك، واغتمَّ به وبعدم حصوله عليه، كما وُظّفت دلالات المرأة والخير والحياة.

٣- الورد: يرمز الورد إلى الحبّ والصداقة والسِرّيَّة والتَّكتُّم، ففي الأسطورة الإغريقية أنَّ أفروديت أعطت الوردة لابنها ايروس الذي أعطاها إلى إله الصَّمت ليتكتَّم على مغامرات والدته العاشقة[١٧٥]. والورد في المنام يدلُّ على ورود غائب وامرأة مفارقة[١٧٦].

٤- التُّوت: لشجرة التوت أسطورة بابلية تحكي أنَّ ثمار هذه الشجرة كانت بيضاء كالثلج وتغيَّر لونها لحادثة مرَّت بها، فقد أحبَّ الشاب بيراموس ثيزبي واتفقا على الزواج، ولكن الأهل وقفوا دون ذلك، وذات يوم اتفقا على اللقاء ليلًا قرب مقام مقدّس لأفروديت تحت شجرة التوت، ووصلت الفتاة أوَّلًا وكانت ترتدي عباءة وفي الوقت نفسه خرجت لبوة ملطخ فكّها بالدماء بعد التهام فريستها، فهربت الفتاة تاركة عباءتها التي انقضّت عليها اللبوة ومزقتها ثم مضت، فحضر الشاب ورأى عباءة حبيبته ممزقة، فاعتقد أنَّها ماتت مفترَسة، فجلس تحت شجرة التُّوت وأغمد سيفه في قلبه، وسال دمه على حبيبات التوت فتغيّر لونها للأحمر القاني ثم جاءت الفتاة وعرفت ما حدث، فالتقطت سيفه وأغمدته في قلبها وغدت شجرة التوت ذات الثمار الأرجوانية القانية ذكرى لقصة العشق[١٧٧]، واستخدمت في النَّص رمزًا للعشق أيضا.

٥- البرق: في المنام تدلّ رؤيته على الهدى بعد الضلالة، وانبهار النظر، وكشف الأسرار وتنسّم الأخبار، وربَّما دلّت على تقلّب الأحوال من شدة إلى خلاص، ومن خلاص إلى شدة، كما تدلُّ على الخوف من السلطان[١٧٨].

٣) استراتيجيَّة التَّناص الخفي:

"حبَّات الرُّمّان" مسرحية تحتوي على ثلاثة مشاهد:

---

[١٧٥] انظر: **الأزهار والنباتات بين الأسطورة والمعنى**، موقع وكالة الأنباء الكويتية (كونا)، <http://www.kuna.net.kw> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

[١٧٦] انظر: النابلسي، **تعطير الأنام**، ص٤٥٧.

[١٧٧] انظر: حيدر جبر الأسدي، "ميثولوجيا الحب في مسرحية «أسطورة التوت الأسود»"، **جريدة الاتحاد**، <http://www:alitthad.com> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م؛ فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**، ص١١.

[١٧٨] انظر: النابلسي، **تعطير الأنام**، ص٣٣.

المشهد الأوَّل: الحياة، ويبدأ من أول القصيدة حتى قولها "لا تكشف حبَّات الرُّمّان" المكررة للمرة الثانية.

المشهد الثاني: الفتنة والغواية، ويبدأ من "حبّات الرُّمّان بناتُ الجان" إلى "لا تكشف حبَّات الأسرار: فالليلُ غوى والثوب هوى والماءُ روى".

المشهد الثالث: انقطاع الرجاء وتجدد الأمل، ويبدأ من "اكشف عن سرِّك طوعًا إنْ سألوك" إلى نهاية القصيدة.

وتفصيل هذه المشاهد وإجلاء تعالقها مع أسطورة جلجامش يتضح في الآتي:

المشهد الأوَّل:

يرسم لوحة الحياة بفتنتها ومغرياتها واستمراريتها بالتقاط صورة للمرأة والرجل عبر أنسنة الغيمة والوردة والبرق، واستعارة أجزاء من جسد الإنسان وما يتعلق به (ساق- وجه- نهد- شفة- لبس الثوب- لبس الخلخال- العُري الرَّاقص- النَّشوة- الثّمل- الحلم)، ومن ثَمّ ترصيع هذه اللوحة بألوان الحياة: الأحمر المتمثل في (الرُّمّان، والوردة، والقطر)- الأبيض اللامع في (البرق) - الأخضر في (الغصن)- الشَّفَّاف في (الماء)- الأسود في (ظلام الليل)- اللون الدَّاكن المائل للسواد في (الغيمة)، مع الأخذ في الاعتبار بحلول "نزق الألوان"[١٧٩].

وهذا المشهد البصري الحياتي لا يتحرك أفراده بصمت، وإنَّما يضجّ بالصوت والاستمتاع به باستخدام المفردات: خلخال- جلجلة الألحان- تغني- يرقص ويغني- يمثل ويغني نشوان. وفي هذا المشهد الافتتاحي تتبلور الحياة بسحرها وجمالها، بزينتها التي لا تنفكّ تتزيَّن للإنسان وتُغريه بزخارفها وطول أجلها ليزداد تمسّكًا بها والتصاقًا بحبها، وينسى أنَّه ماضٍ عن هذه الحياة. والرُّمّان والغيمة والوردة كلها رموز تشير في جانب منها إلى المرأة التي قد تكون إحدى هذه المغريات كما يقول النَّص، وكما في ملحمة جلجامش، ومثلما يُمثل في كثير من فنون الأدب وقتما يُراد التحدث عن نمط معين أو نوع محدد من النِّساء. فالمرأة إحدى دلالات الرموز السابقة التي ربَّما رمزت أيضًا إلى الحياة أو إلى كلّ فتنة وزينة فيها كالمنصب والثّراء والسُّلطة السّياسيَّة وما إلى ذلك. واللافت للنظر الصوت الدَّاخلي الآمر والنَّاهي على مدار القصيدة كلّها بادئًا بـ:

---

[١٧٩] لا تكشف زلزلة العُري الراقص في نزقِ الألوان: **الدّيوان**، ص٧١.

لا تكشفْ جلجلةَ الألحان ..

لا تكشف زلزلة العُري الراقص في نزقِ الألوان

أهذا الصوت هو لا وعي الإنسان، عقله الباطن، نفسه اللوَّامة، عقله المدرك للأمور ولكنه لا يرغب في التصديق، أم صوتُ صديق قرين مرافق لكل إنسان في حياته، قرين خير يُبعد صاحبه دومًا عن كلّ شر وينصحه بالخير؟

ربّما كان الاختيار الأوّل هو الأنسب لمصدر الصوت. وهذا الصوت في مرحلة ما في الملحمة (المشهد الثاني) يتمثل في صوت "إنكيدو" صديق جلجامش الذي غيَّر حياته للأفضل.

وهذه الافتتاحية القائلة بدلالات زينة الحياة تتعالق معها في الملحمة حياة جلجامش ملك أوروك البطل الأسطوري –الذي يمثّل جسده ثلثي إله وثلث بشر– الذي كان مستمتعًا بكل ملذات الحياة حتى وإن كانت غير مباحة وعلى حساب رعاياه، بالإضافة إلى جوره وظلمه وتعسفه وقوة بطشه، فهو رمز للإنسان المطموس البصيرة المنغمس في الشهوات، المتلذِّذ بمفاتن الحياة يحلم بها ويغني لأجلها ولا يهوى إلَّاها المستعبِد دون أن يُدرك أنَّه هو المستعبَد من قبل أهوائه ودنياه، دائسًا على مَن هو أضعف منه.

والصَّوت الدَّاخلي في الملحمة أستبعدُ أن يكون وعيه الدَّاخلي في تلك المرحلة من حياته التي كان لا واعيًا فيها مختومًا على عقله وقلبه، وأميلُ أن يكون ذاك الصَّوت نابعًا من ضمير رعيته في همس وسرّية –دون مواجهته بدهيًّا بذلك وإلَّا كان المصير هو الفناء– الحالمين بالحياة المسالمة الدَّافئة:

فالوردةُ نائمةٌ فوق الليل الأسودِ دون غطاء

تحلم بالغصن الأخضر،

وتغني

والغصن الأخضر يحلم بالقطر الأحمر[١٨٠]

فالأسطورة وُظِّفت في هذا المقطع سياسيًّا؛ إذْ عرَّت واقع الخيبة والسواد المخيّم على الذَّات العربية والانكسارات الحضارية والتاريخية والاجتماعية والإنسانيَّة، فالأمَّة نائمة في جهلها وسلبيتها وتقاعسها دون حماية لها، تحلم بالعودة لجذورها وموطنها وتغني مع المغنين للسلطة،

---

[١٨٠] **الدِّيوان**، ص٧٢.

والأهل والوطن يحلمون بالحياة حُلُمًا فقط بالقول دون عمل، إذْ هم في خمول وكسل دائم، في حالة غياب عن الوعي تحت ظلم واستبداد يحلمون ويغنّون وينغمسون في الملذات "يثملُ، ويغنّي نشوانْ"[١٨١] دون أن يستيقظ.

المشهد الثاني:

لُبُّ القضية وذروة الدّلالات، ضراوة الدّراما وأوج التوتر النفسي واللغوي؛ إذْ يُصوِّر حبائل فتنة وإغواء بنات الجان، فذوبان دلالة حبَّات الرُّمّان في بنات الجان. وتتكرَّر فيه أيضًا استعارة أجزاء من جسد الإنسان وما يلحق بهما (ريق، كف، أيدي، إصبع، ومنه العقل، الوضوء، خلع النَّعل، العباءة، قميص، الحلم، طول العمر، المَسّ)، وتكرار: الرَّقص والعري والأصوات في خلاخيل الألحان والغناء والجلجلة. وفيه التوغّل أكثر والتعمق في تفاصيل حبّات الرّمان/ بنات الجان/ غواية الدنيا، فيكشف الإدمان على طلب الحياة.

والصوت الدَّاخلي في هذا المشهد صوت الأوامر والنواهي التي تُبصِّر بالصواب وتحاول إبعاد الإنسان عن الخراب هو صوت خارجي في ذات مفصولة عن جلجامش، صوت صديقه "إنكيدو" وإن مات إلَّا أنَّ صوته وذكراه ما زالا داخل صديقه جلجامش في ضميره وهو يردعه: وَاجِهْ نفسك بالحقيقة حين تجد نفسك طالبًا للحياة منقادًا لها، وقفْ مع ذاتك سائلا: "اكشف أوراقك حين تراودهنّ" و "تخفَّف من غيّك في حضرتهن"[١٨٢]، وتذكَّر أنَّك لم توجد في هذه الحياة لتكون لنفسك فقط.

وتستمر الأبيات في الحديث عن غواية بنات الجان التي تقودنا إلى بدء الخليقة وتُذكّرنا بغواية إبليس التي كانت سببًا في هبوط آدم –عليه وعلى نبينا الصَّلاة والسَّلام– إلى الأرض. فوسوستُه كالنار في إصابتها تمامًا كوسوسة بنات الجان وخداعهنّ الإنسان: "واحذر حبّات النار".

فالجان مخلوقون من نار، فكأنَّ التَّماهي حدث كالآتي:

دلالة حبَّات الرُّمّان = بنات الجان = حبَّات النار.

---

[١٨١] **الدّيوان**.

[١٨٢] المرجع السابق، ص٧٣.

ويتعالق هذا المشهد نصيًّا مع ملحمة جلجامش في عزمه على السَّير في رحلة البحث عن إكسير الحياة وسرّ الخلود.

لا تكشف حبَّات الرُّمّان

حبَّات الرُّمّان بنات الجان

وكاشفهنّ يمسُّ إذا مسَّ حلاوتَهن،

لا تكشفهن[١٨٣]

فـ "كاشفهنّ" أي الطالب المقبل على الحياة المنغمس في زخارفها يسقط في قعر شراكها ولا يستطيع الانفلات منها، فـ"لا تكشفهن". فدلالة حبَّات الرُّمّان متماهية في بنات الجان قاصدة إلى مغريات الحياة من ناحية وسرّ الخلود فيها من ناحية أخرى. فصرَّح جلجامش بالمبررات التي من أجلها عزم على رحلته وهي الهروب من الموت والخلود في الحياة بعد فقده لصديقه الذي أحبَّه بعمق، وكان رفيقه الناصح الذي جعله يتخفف من فساده ويتغيَّر على نهجه:

– إذا ما متُّ أ فلا يكون مصيري مثل إنكيدو؟

ملك الحزن والأسى روحي

وها أنا ذا أهيم في القفار والبراري خائفًا من الموت

وإلى "أوتو–نبشتم" ابن "أوبارا – توتو"

أخذتُ الطريق وحثثت الخطى إليه[١٨٤]

وكذلك قوله:

– أتيتُ قاصدًا أبي "أوتو – نبشتم"

الذي دخل في مجمع الآلهة

جئتُ لأسأله عن لغز الحياة والموت[١٨٥]

---

[١٨٣] **الديوان**، ص٧٢.

[١٨٤] طه باقر، **ملحمة جلجامش**، إعداد موقع أولف– موقع أبناء اللغة السريانية، ص٦٠، <www.A-Olaf.com> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

[١٨٥] طه باقر، **ملحمة جلجامش**، ص٦١.

وأيضًا:

– وقد أدرك مصير البشر صاحبي وأخي الأصغر إنكيدو

– لقد انتهى إلى ما يصير إليه البشر جميعًا

– فأفزعني الموتُ حتى هممتُ على وجهي في البراري

إن النازلة التي حلّت بصاحبي تقض مضجعي

آه لقد صار صاحبي الذي أحببتُ ترابا

وأنا، سأضطجع في مثله فلا أقوم أبد الآبدين

فيا صاحبة الحانة أ يكون في وسعي أن لا أرى الموت الذي أخشاه وأرهبه؟[١٨٦]

والنهي هنا –كما ذُكر سابقًا– قد يكون صوت الضمير الدَّاخلي المتمثل في صديق جلجامش "إنكيدو" في نصحه الدَّائم له، وقد يكون أيضًا صوت إله الشمس–كما في الملحمة– الذي نصح جلجامش بالتوقف عن مواصلة رحلته والبحث عمَّا لا طائل من ورائه:

جلجامش أين تهيم على وجهك

الحياة التي تنشدها لن تجدها

لم يسلك أحد الفانين هذا الطريق

ولن يفعل ما دامت الريح تهبّ على البحر.[١٨٧]

وكذلك نصحته صاحبة الحانة المقدسة:

إلى أين تسعى يا جلجامش

إنَّ الحياة التي تبغي لن تجد

إذ لما خلقت الآلهة البشر قدرت الموت على البشرية

واستأثرت هي بالحياة [١٨٨]

---

[١٨٦] المرجع السابق، ص٦٣.

[١٨٧] فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**، ص١٨٦؛ رائد الحواري، **ملحمة جلجامش النَّص الكامل**، الحوار المتمدن، <http://m.ahewar.org> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

[١٨٨] طه باقر، **ملحمة جلجامش**، ص٦٤؛ مجدي كامل، **ملاحم وأساطير خالدة2**: جلجامش/ الشاهنامه، (دمشق–القاهرة: دار الكتاب العربي، ط١، ٢٠٠٩م)، ص٦٤–ص٦٩، مع تغيير في بعض المفردات والصيغ.

وكما أنَّ الوضوء بداية صلة روحية لأداء فريضة دينية تُريح الإنسان من عنائه وتُزيل همه وتوصله بمعبوده ورجائه كذلك صلة جلجامش الروحية بينه وبين رجائه وأمله ومعبوده الخلود في الدنيا بالانفلات من الموت فيؤدي مثل هذه الطقوس في بداية رحلته:

وتوضّأ من طربٍ إن قُمتَ تُغنيهنْ/ واخلع نعليكَ، وسِرْ حافٍ من عقلكَ إنْ سرتَ إليهنْ[١٨٩]، ويلوح باديًا للعيان التَّناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴿١٠﴾ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى ﴿١١﴾ إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ﴿١٢﴾﴾ [طه:١٠: ١٢]. و"طوى" مكان مقدس اكتسب قدسيته من تشريف الله تعالى له بتكليم سيدنا موسى عليه السَّلام، والمكان الذي سينتهي إليه جلجامش هو مكان أسطوري مقدّس خالد–كما في الملحمة– اختارته الآلهة لأوتونبشتم ليعيش فيه مع زوجه.

فمن أراد طلب الخلود وإكسير الحياة لا بُدَّ أن يكون وضوؤه من جنس ما يطلب، من طربٍ وحبّات نار، ولابدّ أن يتخفف من عقله؛ إذ لو سار بعقله لأرشده إلى الموت ولقال به. ومن الملحوظ أنّ الطقوس المؤدَّاة في الآية الكريمة طقوس هداية بينما في الأبيات طقوس ضلال وغيّ.

والخلود محبَّب إلى الروح يعشقه البشر وربما غير البشر، فما من شك أنَّ كلَّ ما في البرّ والبحر سخره المولى عزّ وجلّ للإنسان، فشروق الشمس كلّ يوم دليل على حبّها للخلود وهي وإن كانت حقيقة لا تغيب أبدًا فغروبها من نصف الكرة الأرضية شروق لها في نصفه الآخر، الأمر الدّال على شروقها الدائم المستمر وحبّها للاستمرار.

وللخلود حلاوةٌ في النَّفس، جلجلةٌ في الروح، له صوت في الأذان يعشقه الإنسان فيدفعه لامتلاك سرّهِ المبطّن بـ "حبَّات النار"، كما حدث لسيدنا آدم –عليه السَّلام– إذ أتت الغواية من إبليس:

فبناتُ الجان:

---

١٨٩ **الدِّيوان**، ص٧٣.

خلاخيلُ الألحان
يأتينك في جلجلةٍ
من سُكرِ الأغصان
على غَزَلٍ
يأتينكَ ليُغطنيكَ بالأسرار..
لا تعبثْ – وقت الرقص على عُري الأشجار–
بقطوفِ عناقيدِ الأمطار،
واحذر حبَّاتِ النار[١٩٠]

وتتكرر وسوسة نفس جلجامش له في الملحمة في خوفه من الموت ورغبته في الحياة السرمدية. كما يتكرر النُّصح بتحذير الإنسان من الشر المتربص به حين يطلق لفكره ووسوسته "الرقص المحموم" العنان.

والمقابلة الآتية بين مقطعين من قصيدتي "حبَّات الرُّمّان" و"ملحمة جلجامش" في الكشف عن سرّ من أسرار الخلود من قبل أوتونبشتم الذي حذّر كثيرًا جلجامش أن يُقدم على ما لا سبيل له إليه (الخلود) وأن ينقاد لضلاله الذي استنزفه من قبل ومن بعد وخاطر فيه بروحه:

لا تلمسْ كفُّكَ وقتَ الرقصِ المحمومِ طراوةَ أيديهنْ،
واحذر أن تشبُكَ إصبعكَ النازفَ غيًّا بأصابعِهِنْ
لا تعبثْ بخوا تِمِهِنْ،
لا تُغويهِنْ؛
فغوايتُهنّ تُغطي وجه غوايتِها بعباءتِهِنْ[١٩١]

يقابلها في الملحمة قول أوتونبشتم لجلجامش:

سأفتحُ لك يا جلجامش سرًّا خفيًّا
أجل سأبوح لك بسر من أسرار الآلهة

---

[١٩٠] **الدِّيوان**، ص٧٤.

[١٩١] **الدِّيوان**، ص٧٤.

يوجد نبت مثل الشوك ينبت في المياه

إنَّه كالورد شوكه يخز كما يديك كما يفعل الورد

فإذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدتَ الحياة الجديدة[١٩٢]

وتُفكّ –في الملحمة– رموز شيفرة الحياة والموت بعد ظهور الحية واختطافها لعشبة الحياة والتهامها وخيبة أمل وكسر أفق توقع الفِكر الدَّاخلي لجلجامش. وتمام لعبة الغِواية التي حيكت من قِبل بنات الجان بتزيينهنّ الخلود لجلجامش انتهت بتصرّف الحيّة المشتركة معهنّ في اللعبة لمشاركتها لهنّ في الكينونة، قال صلى الله عليه وسلم: "الجنُّ على ثلاثة أصنافٍ: صنفٌ كلابٌ وحيَّاتٌ، وصنفٌ يطيرون في الهواء، وصنفٌ يرتحلونَ ويظعنون"[١٩٣]. فالحيَّة من الجنِّ والجان مخلوقون من نار ومن ينقاد لغيّهنّ ستمسّه الأضرار.

وتمامُ اللعبةِ:

أن يَكشفنَ،

ولا يُكشفنْ،

وأن يكذبنَ،

وأن يقتُلنَ،

وأن يسلبنَ،

فلا يُعرَفنَ،

ولا يُسلَبْن

وغوايتُهنّ: تمامُ السِّتر،

وطولُ الأعمار[١٩٤]

---

[١٩٢] المرجع السابق، ص٧٧–ص٧٨.

[١٩٣] علاء الدين علي بن بلبان الفارسي، **الإحسان بترتيب صحيح ابن حبّان**، قدم له وضبط نصه: كمال يوسف الحوت، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٧م)، مج٨، ص١٠، رقم الحديث (٦١٢٣).

[١٩٤] **الدِّيوان**، ص٧٤–ص٧٥.

فالسِّر كُشف الطريق إليه ولكنّه لم يُعرف، وبناتُ الجان كذبْن في الغواية وأطفأن بها أمل الأرواح. والغواية تقوم على ركيزتين: تمامُ السّتر وطول الأعمار تماما كغواية إبليس (تمامُ السّتر الملك وطول الأعمار الخلود).

المشهد الثالث:

يُمثّل خيبة الأمل والاصطدام بالحقيقة بعد سفور تمام لعبة الإغواء، ومن ثَمّ بزوغ مشرق أمل جديد في رحلة الحياة تعود الألوان فيه مرة أخرى في الظهور –الأحمر في الرُّمّان والتوت، والأخضر في الرّيحان مع الأخذ في الاعتبار بألوان (الفاكهة) التي وردت في آخر مقطع دون تحديد نوع منها– لِتغيُّر نظرة جلجامش في الحياة واتساع أفق تفكيره في الغرض منها:

اكشف عن سرِّك – طوعًا – إنْ سألوك
قُل إنَّك هاوٍ،
أو غاوٍ سحرَ الملكوت؛
يتغطّى سرّ غوايته
بسلالٍ من أوراقِ التوت [١٩٥]

ففي رحلة العودة إلى حيث البدء ومواجهة سؤال مَن هم في انتظاره –شعب جلجامش– لا بُدّ من مواجهة النفس والآخرين بحقيقة الأمر مهما كان عشق الإنسان للحياة –الرَّامز إليه بشجر التوت– ورغبته في الخلود. وربّما اتّسعت دلالات العشق هنا لكل زخرف وفتنة من زخارف الحياة كالسُّلطة بكافة أنواعها.

والعبرة التي استقاها جلجامش والتي تستحق التفكير هي استحالة الفرار من الموت والخلود في الحياة، وإمكانيَّة الخلود بعد الحياة بإنجازات الإنسان وآثاره الطيبة، واستمرارية البقاء ليست للإنسان وإنَّما للنَّوع الإنساني:

واحلمْ بسلالٍ من فاكهةٍ
لا تُشبه طعمَ بناتِ الجان [١٩٦]

---

[١٩٥] **الديوان**، ص٧٥–ص٧٦.

[١٩٦] المرجع السابق، ص٧٦.

٤) أسلوب التَّكرار في النَّص:

أ- دالَّات متضادّة ومدلولات:

- الكشف والسِّتر:

تكررت دالَّة الكشف صريحةً بتصريفاتها: "اكشف" مرتين/ "كاشفهُنَّ" مرة واحدة/ "أن يكشفن" مرة واحدة. وباستخدام دوالّ أخرى ناطقة بدلالة الكشف المسكوت عنها كتابة، مثل: هوى في "والثوب هوى"/ دون غطاء/ اخلع نعليك/ العُري وتكررت مرتين/ عارية/ عُري.

أمَّا السّتر فقد ذُكر صراحة في: يسترهن/ تمام السِّتر. وضمنًا في دوالّ: "لا تكشف" التي تكررت سبع مرات/ "لا تكشفهن" مرتين/ "لا يُكشفن" التي وردت مرة واحدة، وكذلك: تلبس/ يلبس/ الغيمة/ الجانّ/ قميص/ ليغطّينك بالأسرار/ تُغطّي/ بعباءتهن/ يتغطّى/ اطفئ أسرارك.

ومن اللافت للنظر استخدام دالة (كشف) في مدلولي الكشف والسِّتر بإضافة سوابق على الدَّالة، وقد خُصِّصَت بذلك لما أريد بها من وضوح شامل بإبراز كلّ العناصر والتفاصيل والحقائق بسقوط الأقنعة المزيفة. كما أنَّ تكرار دوالّ بدلالات متّحدة، وأخرى متضادّة في النَّص يُعمِّق رؤيته القاصد إليها ويؤكّدها.

- الأمر والنَّهي:

وتتراقص القصيدة بين أساليب خبريَّة وإنشائيَّة يتكرّر فيها أسلوبا الأمر والنهي بشكل مُدهش لافت للتطبيق؛ لشدّ انتباه المتلقّي والاحتفاظ بيقظته واستمراريَّة التواصل معه. كما يبعث التّكرار على التّفكير والتّساؤل الدّائم عن المعنى، بالإضافة أنَّه لا يترك للمأمور فرصة الرفض أو التفكير في الأمر والنهي، إنَّه إدهاش إلزاميٌّ أمرًا ونهيًا يكشف عن حقائق نفسيَّة وذاتيَّة.

- الإنس والجان:

عمادُ النَّص وممثّله الإنسان -ويتضح ذلك في كل جزئيّات النَّص- واستسلامه لوسائل الغواية قاد إلى مقابلته ببنات الجان المكررة أربع مرات في النَّص.

– الموت والخلود:

في النَّص دلالات مسكوت عنها متضادّة أيضًا، مستقاة من دلالات النَّص وتناصّه، مُعبِّرة عن بؤرته والهدف منه، تدور حول قطبي النَّص الغائبين الحاضرين، وأوّلها قطبا النَّص: دلالتا الموت والخلود بالفرار من الأولى واللهث خلف الثانية. وانطوت تحتها دلالات الصّراع بين الخير والشر، والحقيقة والكذب في الواقع اليومَ والأمسِ والغد.

ب– تكرار مقطع ثلاث مرَّات:

فالليل غوى

والثوب هوى

والماء روى

إذْ تكررت الدَّالات السابقة موحية بسلطة السّواد والفساد والظلام والظُّلم السَّافر بسقوط الأقنعة الكاذبة، والارتواء الزّخرفي الزائف. فتكرر في المشهد الأول مرة واحدة وتَمَوْضع بين أمرين ناهيَيْن عن السفور: "لا تكشف زلزلة العُري" و "لا تكشف وجه الغيمة"، ومرَّتين في المشهد الثاني، سُبق الأوَّل منهما بأمرٍ بإيضاح الرؤية والهدف "اكشف أوراقك"، والابتعاد عن الغيّ "وتخفَّف من غيّك"، والثاني سُبق بأمرٍ ناهٍ "لا تكشف حبَّات الأسرار"، ممَّا يُعضِّد دلالات الغواية المتشظية في النَّص. ولم يردْ في المشهد الثالث إذ اتضحت الرُّؤية وتبيَّنت حقيقة الحياة.

ج– الارتكان إلى أصوات امتازت بالقوّة، وتكرارها على مدار القصيدة لمؤازرة دلالاتها، منها: العين والغين، الجيم والخاء، القاف والشين، الهاء والنون السّاكنة والمشدّدة.

وقد امتلكت هذه الحروف صفات قويّة، كالجهر في العين والغين والنون، والشِّدة والقلقلة في الجيم والقاف، والتَّفشّي في الشين، والغنَّة في النون المشددة.

كما أنَّ هناك خواصًّا للحروف تتوافق مع أنفاس القصيدة وتحركاتها، كصفة البعثرة والاهتزاز والاضطراب المتوافق مع بعثرة النَّفَس عند خروج الصوت واضطراب النَّفْس قبل خروجه، ومن هذه الحروف الشين والغين والهاء، والذي يوحي الأخير منها بالحزن واليأس

والضياع، كما صُنِّف حرف الغين ضمن الأحرف اللاشعورية مع حرفي الخاء والهاء للمعاني الرّدِيئة[١٩٧].

٥) إلماعة بإكسير الحياة وفلسفة الموت والحياة:

قال أعزّ من قائل: ﴿الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ﴾ [الملك:٢].

قُدّم الموت على الحياة في الآية؛ لأنَّ حدث الموت أخطر في حياة الإنسان من حدث الولادة، فحدث الحياة يمنح الإنسان فرصتين: السعادة أو الشقاء، يمنحه فرصة معرفة الله تعالى، أمّا حدث الموت فهو مصيري يحدد السعادة الأبدية أو الشقاء الدَّائم[١٩٨]. وقيل قُدّم الموت على الحياة لأنّه أقدم؛ فالأشياء في الابتداء كانت في حكم الموت[١٩٩].

وللموت في ديننا الإسلامي عظيم الاهتمام، وورد ذكره في القرآن الكريم كثيرًا، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾ [آل عمران:١٨٥]، وقوله جلّ في علاه: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾ [الرحمن:٢٦]، وقوله: ﴿قُلْ يَتَوَفَّاكُم مَّلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ﴾ [السجدة:١١]. وغنيٌّ عن الذكر منظومة الحياة والموت وقيمتهما في حياة المسلم.

أمَّا إكسير الحياة فهو أحد المشروبات الأُسطوريَّة الذي يُعتقد أنَّه يمنع الشيخوخة ويبعث الشباب ويطيل العمر، ويمنع الموت إطلاقًا في بعض الأساطير[٢٠٠]. وتطوّر هذا المعنى حتى أصبحت مفردة الإكسير تدلّ على كل "سرّ" كإكسير السعادة مثلا. ولعلّ إكسير الحياة وسرّ

---

[١٩٧] انظر: حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص٦٩-٧٥-٧٨-١١٦.

[١٩٨] انظر: محمد راتب النابلسي، **خطبة الجمعة– علم الأجنة**، <http://nabulsi.com> شوهد في مارس، ٢٧، ٢٠١٥م.

[١٩٩] انظر: القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج٢١، ص١١٠.

[٢٠٠] انظر: **إكسير الحياة**، <http://dailyculturalinfo.blogspot.com> شوهد في مارس، ٢٨، ٢٠١٥م. والإكسير: مادة مركبة كان القدماء يعتقدون أنّها تحول المعدن الرخيص إلى ذهب، وهو أيضًا شراب –في زعمهم– يطيل الحياة: أحمد عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، مج١، ص١٠٧. كما أنَّ الإكسير حلمٌ رافق البشرية منذ وعيها رغبة منها في عدم الاستسلام للموت والشيخوخة والمرض والفقر، وفي امتلاك الثروة والخلود. انظر: محمد نعيم، **الأوان**، <http://alawan.org> شوهد في مارس، ٢٩، ٢٠١٥م.

الخلود والانفلات من الموت كان محور الأساطير قديما، فقد ناقشت الفلسفات والديانات القديمة قضايا الموت والروح والخلود وعالم ما بعد الموت، وتناولت مفاهيم الموت وارتباطه بالحرية والمسؤولية، والتراث الإنساني مليء بالآراء والمعتقدات والمذاهب المتعلقة بالمضامين السابقة الذكر، فقد حاولت أساطير شعوب الرافدين وملاحمهم ودياناتهم التغلب على الموت بمساعدة الآلهة واكتشاف سرّ الخلود الأبدي، وكانوا يرون أنَّ الإنسان هو الذي اختار قدره ومصيره؛ إذ خلقته الآلهة سعيدًا وخيَّرته بين الخلود والموت بتخييره بين شجر الجنة عامة والثمر المحرَّم المؤدّي به إلى الموت، فخسر الحياة الخالدة لاختياره الأكل من الثمر المحرّم. وفي العهد القديم ارتبط الموت بخطيئة آدم –عليه السَّلام– بمخالفته وصايا الآلهة وأكله من الشَّجرة المحرَّمة فخسر الخلود. وعند الزّرادشتيَّة الموت هو أشدُّ الخفايا رهبة، وحتميته لا يمكن الهروب منها[٢٠١]، وشبيهٌ بجلجامش "دهاق الفارسي" الذي طاف شرقًا وغربًا للفرار من الموت والعثور على شجرة الخلد فلم يجدها كما تروي (الأفيستا Avesta) كتاب زرادشت المقدس[٢٠٢]. والموت عند شوبنهور هو الموضوع الأساسي للفلسفة كما أنَّ الفلسفة عند أفلاطون هي تأمل الموت[٢٠٣]. وقد عبّر نيتشه عن رأيه في الموت بنظرية العود الأبدي القائلة بأنَّ كلَّ شيء يموت وكلّ شيء يعود، والأشياء كلّها حتى أنفسنا كُنَّا مرات عديدة لا حصر لها[٢٠٤].

والحديث عن جدليَّة الموت والحياة وأسرارهما لا ينتهي كالدَّائرة التي لا يُعلم أين مبتدؤها ومنتهاها، والحياة بحرٌ من الأسرار لا يعلمها إلا بارئُها، قال تعالى: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلا﴾ [الإسراء:٨٥].

---

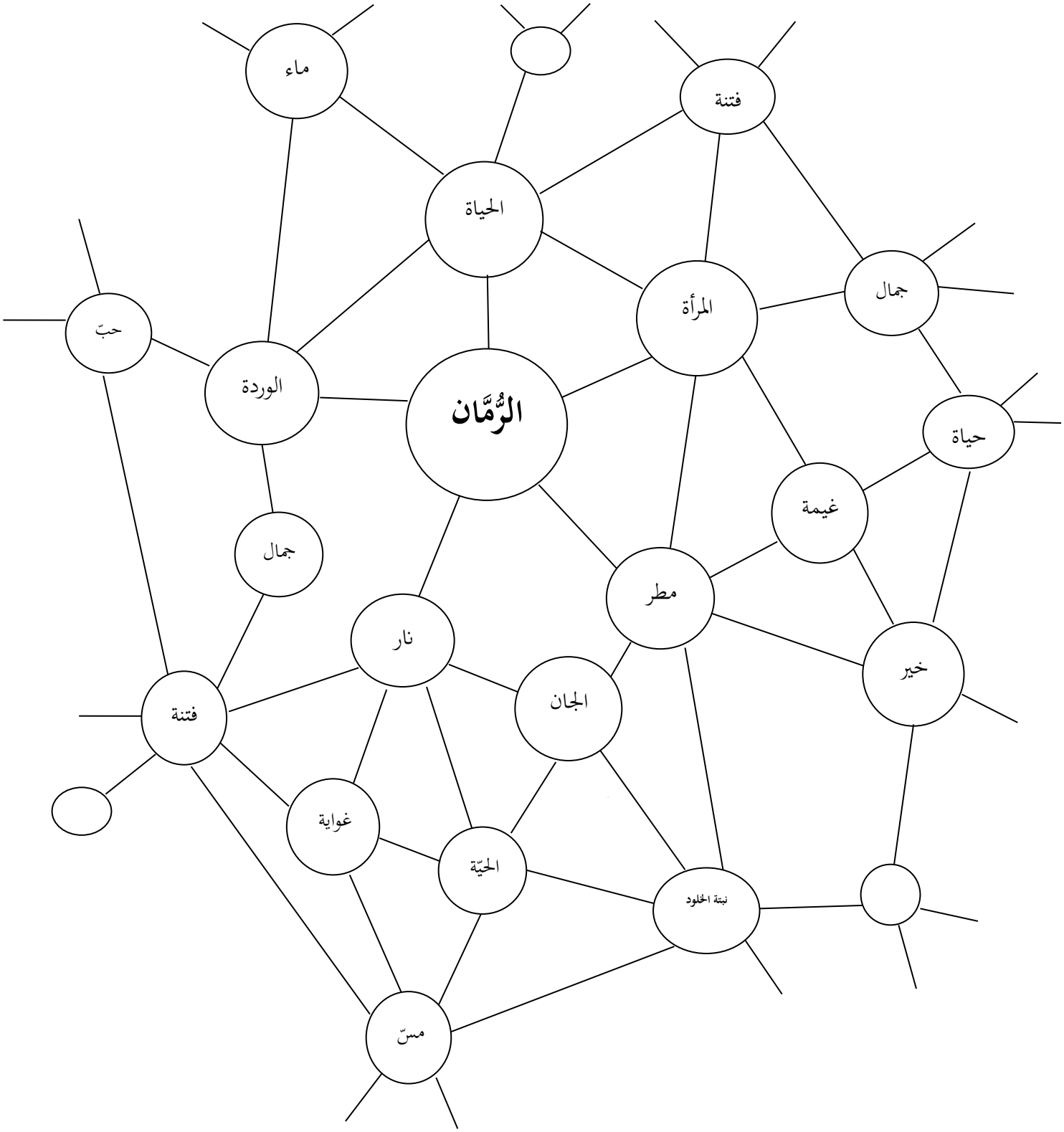
٢٠١ انظر: حيدر الجرّاح، "جدلية الحياة والموت– نصوص ومقاربات"، **مجلة النبأ**، ع٣٥، س٥، ربيع ثان ١٤٢٠هـ، <http://annabaa.org> شوهد في مارس، ٢٧، ٢٠١٥م.

٢٠٢ انظر: مصطفى صمودي، **لغز الحياة والموت عند جلجامش (2-2)**، <http://fedaa.alwehda.gov-sy> شوهد ديسمبر، ١٥، ٢٠١٤م.

٢٠٣ انظر: مصطفى صمودي، **لغز الحياة والموت عند جلجامش (2-1)**، الموقع الإلكتروني السابق.

٢٠٤ انظر: كنعان أبو راشد، آراء فلسفية ملهمة عن الموت، **مجلة إلكترونية**، <http://www.arageek.com/2014/08/24/philosophy-about-death.html> شوهد في مارس، ٢٨، ٢٠١٥ م.

هـ) ترسيمة اشتباكات الدّالات والدّلالات الواردة في "حبَّات الرُّمّان":



قصيدة الومضة

لا تعدُّ هذه القصيدة من نِتاجات عصر الحداثة؛ إذ عرف العرب قصيدة البيت الواحد منذ العصر الجاهلي. وهي قصيدة الدَّفقة الشُّعوريَّة الواحدة التي ترتكن على فكرة واحدة أو حالة واحدة، وتتَّسم بالاختزالية إذ الدَّوال القليلة تكتنز بالعديد من الدِّلالات. ويُطلِق عليها عزّ الدّين المناصرة اسم "قصيدة التَّوقيعة" ويُعرّفها بأنَّها قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن مفارقة شعريَّة إدهاشيَّة، والقفلة المتقنة المدهشة. وتتَّكِئُ هذه القصيدة على عدَّة خصائص منها، أنَّها:

- قصيرة جدًّا لا تتجاوز عدّة كلمات أو أسطر قليلة.
- تمتاز بوحدة الموضوع.
- ذات كثافة عالية تتطلَّب الإيجاز الشديد، فتقتصد في استعمال حروف العطف والكلمات الكمالية.
- تخلو من الحشو والمحسِّنات.
- تعتمد اللقطة ذات الخصوصية العالية اللافتة لانتباه المتلقي.

وقد أطلق عليها أيضًا قصيدة اللقطة والبرقية والإبيجراما (Epigram) بتعبير كولردج[٢٠٥].

ومن قصائد أشجان التي اعتمدت الومضة والبناء التوقيعي "نُقّاد!!!":

طالَ جذعُ يقيني
حين صاحوا بصوتٍ واحدْ:
كيف تكونينَ شاعرةً
وليس لديكِ سوى:
ديوان شعرٍ واحد،

---

[٢٠٥] انظر: سلمان علوان العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة–قراءة في أعمال محمد مردان الشّعريَّة**، (إربد: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١١م)، ص١٧٠:١٧٢؛سمر الديوب، **القصيدة الومضة "حرير للفضاء العاري" أنموذجًا**، ديوان العرب، <http://www.diwanalarab.com> شوهد في مايو،١٣، ٢٠١٥م؛ حفناوي بعلي، **(شعرية التَّوقيعة)... في شعر عزّ الدين المناصرة**، <http://www.startimes.com> شوهد في مايو، ١٣، ٢٠١٥م؛ حمزة رستناوي، **عين على القصيدة الومضة "قراءة نقدية في كتاب قصيدة الومضة"**، رابطة أدباء الشام، <http://www.odabasham.net> شوهد في مايو، ١٣، ٢٠١٥م؛ أديب حسن محمد، **ما هي القصيدة الومضة**، الحوار المتمدن، شوهد في مايو، ١٣، ٢٠١٥م.

وإلهٍ واحد،

وحبيبٍ واحد؟ [٢٠٦]

اعتمدت الومضة هنا على آليَّة المفارقة والسُّخرية، وجوهر المفارقة يكمن بين العنوان "نُقَّاد!!!" والمتن الشعري، تُعضّده الدَّالة البصريَّة علامة التعجّب المكررة ثلاث مرات، فَلِم يُتعجَّب من النُّقاد ؟!

فالتَّوتُّر عَنَا منذ العنوان ثم بالاستفتاحيَّة التي تلته في مطلع القصيدة بأسلوب يوحي بالسُّخرية "طال جذع يقيني"، ثُمّ بالصِّياح الذي لا يُفترض أن يكون من "النُّقاد"، ثم بتكرار دالَّة "واحد" أربع مرات، وأخيرًا بانتهاء التَّوقيعة بِسِيمة الاستفهام التي صدمت المتلقي بانقطاع الصوت، واختتام الكلام دون إتمام المراد من القصيدة، وتوضيح السبب في المطلع. فالقَفْلة هنا جاءت مفتوحة تاركة المجال لفطنة الطرف الآخر للمعادلة الشعريَّة المتلقي لتَتْميم "طال جذع يقيني...".

وهنا تتبدّى عرامة المفارقة بين وظيفة النَّقد الأصليَّة المساهِمة في البناء والتقدّم والتطوّر وانشغال بعض النُّقاد بالإحباط والهدم والتقليل من شأن الآخر لأغراض عدَّة. ومبرّرهم الوهمي هنا أنْ ليس للشاعرة –في ذاك الوقت– سوى ديوان شعر واحد!!

وأتعجَّب أنا بدوري: ما أجملها يتيمةَ ابن زُريق البغدادي!!

فالبَرقية مُفادها الشَّكوى والتعجّب والحسرة على النَّقد من بعض النُّقاد، واللقطة المختارة هنا حياتيَّة تختصُّ بالمبدع انفعل لأجلها فخرجت منه دفقة وجدانيَّة ولمحة عابرة مركَّزة جدًّا التفت إليها المتلقّي واستجاب لها.

تقنية "تناسل الحكايات" والسُّلطة الأبويَّة البطريركيَّة

"تناسل الحكايات" مصطلحٌ لغويّ من نتاجات حركة النقد الحديث اتّسمت به بُنية الحكاية الشَّعبيَّة. واكتسب هذا المصطلح دقّته من دلالته العميقة على تركيبة بُنية ليالي "ألف ليلة وليلة" القائمة على التناسل فضلًا عن كونه يُعدّ امتدادا لمصطلح "الحكاية الأُم". وقيل إنَّ هذه التقنية –تناسل الحكايات– جاءت إلى "ألف ليلة وليلة" من أصول هندية، وتُعتبر بمثابة تقليد أدبي

---

[٢٠٦] **الدِّيوان**، ص١٧٤.

موجود في أغلب بلدان العالم، كالحكاية المغولية ذات الأصل البوذي "أرجي برجي"، وحكايات "كانتري بري" لـ (تشوسر)، ومجموعة (بوكاشيو) المسمَّاة "عشرة أيَّام" وغيرها. ويتلخَّص هذا التقليد الأدبي في الحكايات الشَّعبيَّة في وجود بُنية سرديَّة تتكون من حكايات عدّة تفرَّعت من أصل واحد هو الحكاية الأم. فالحكاية الأم بمثابة الرَّحم القادر على التَّناسل دائمًا، تتوالى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخرى، وكلّ حكاية تنسلُّ من رحم الأم ترث عنها هذ الصفة التوليدية فتلدُ ذريتها.

وأوَّل مَن تناول هذه الظاهرة بالبحث تزيفتان تودروف (T.Todorov) وأطلق عليها "توالد الحكايات"، واعتمد في وصفها على إبراز عاملين، هما: ١- التضمين. ٢- الشخصية. وقد ربط بينهما فجعل شرط ظهور أي حكاية جديدة متوقف على ظهور شخصية جديدة، ويتم تضمينها (الحكاية الجديدة) مع الحكاية السابقة لها. وقد ظهرت لهذه التقنية عدَّة مصطلحات، مثل: الدَّوائر المتشابكة، توالد السَّرد، فن الحلقات المتصلة، السّلسلة المتولّدة الدّائرية الحلقات، التعدّدية اللسانية، التعدّدية القصصية، الرّحم النَّصي، التفريع الحكائي، التوالد النَّصي، التعاقب، التناوب، التراكم، القصّ التفريعي، الحكايات التَّحتيَّة[٢٠٧].

وإذا انتقلنا من السَّرد إلى الشِّعر لتطبيق هذه التقنية فلا بُدَّ من الأخذ بعين الاعتبار أنَّ حجم القصيدة أحيانًا لا يتناسب والحكايات، فاقتُصر على خُلاصة الحكاية وأهم ما فيها. وتتمثَّل هذه التقنية عند أشجان في قصيدة "بنتُ وَهَّابة".

تناسل الحكايات في "بنت وَهَّابة":

بين عتبة العنوان والتَّقنية المتحدث عنها نُكتة مباغتة؛ فالعنوان يُحاكي تناسل الحكايات في مفهومه من ناحية التَّناسل واستمراريَّة الوهب في صيغة المبالغة "وهَّابة".

تقول أشجان:

الفتى أسمرُ الوجهِ،
طَلْقُ المحيَّا
بنتُ وهَّابةٍ

---

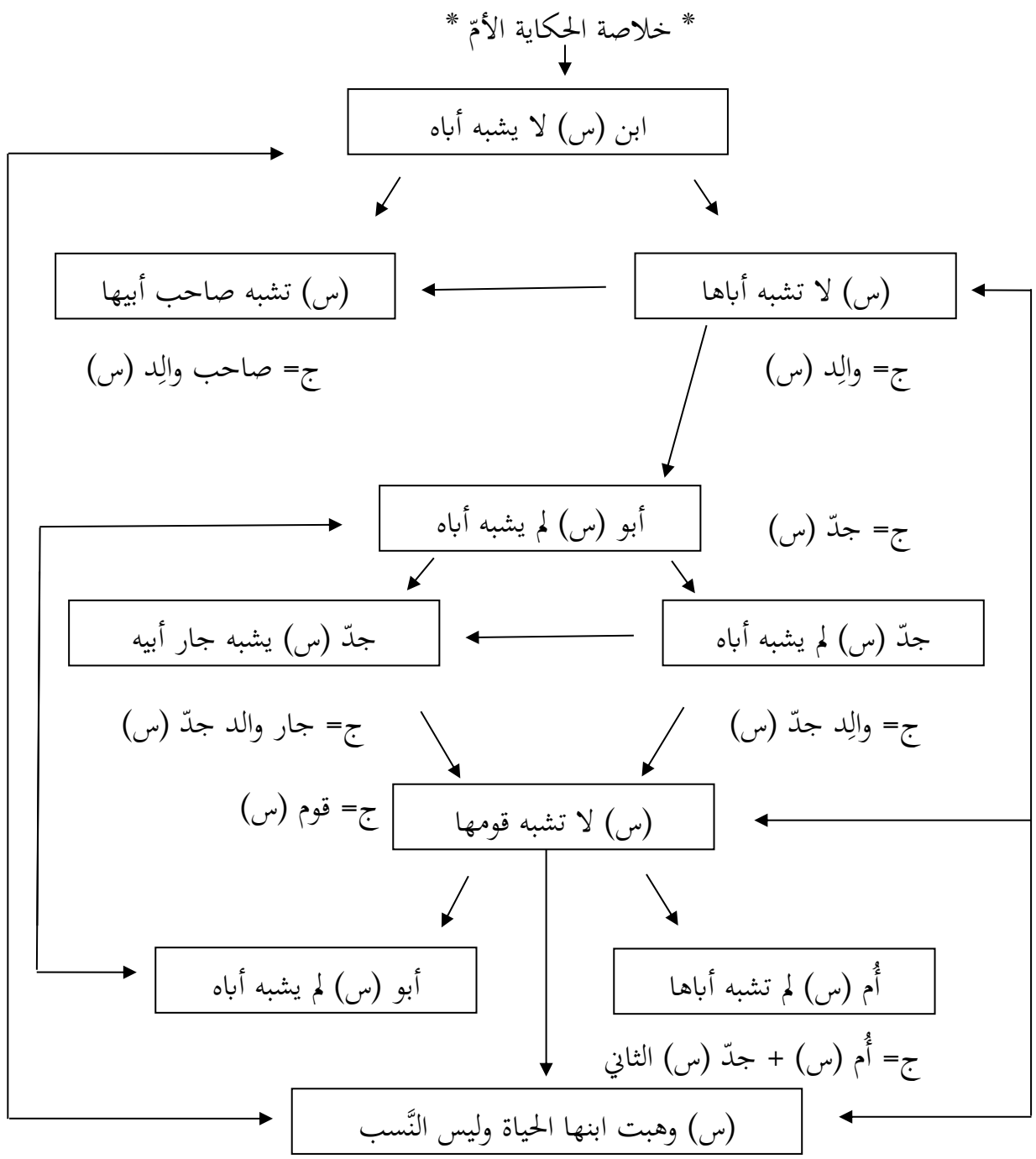
٢٠٧ انظر: سامي بن عبداللطيف الجمعان، "دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة"، **مجلة الرَّواي**، ع١٨، ربيع الأول ١٤٢٩هـ- مارس ٢٠٠٨م، ص١٠٤-١٠٥-١١٢.

وهبتهُ غلامًا زكيّا
تُشبهُ البدرَ طلتُهُ؛
الغلامُ الفتيُّ، البهيُّ، النقيُّ، التقيُّ،
بطلَّتِهِ شابَهَ البدرَ،
بحمرتِهِ شابَهَ الزَّهرَ،
بقامتِهِ شابَهَ الأبعدينَ،
ولكنّهُ لم يُشابه أباه
ومن قبلها
أُمُّها –من تُسمّى بوهَّابةٍ–
وهبتها أباها
فما شابهتهُ؛
بنتُ وهّابةٍ شابهتْ خليلَ أبيها،
الحبيبَ، الرَّبيبَ، الغريبَ، القريبَ، الذي
زار دار أبيها على عجلٍ
فاصطفاهُ أبوها،
وقرّبَهُ؛
فاقتربْ،
وصار كما قابَ قوسين أدنى من القلبِ،
واشتركَ الأبُ في عشقهِ؛
فشاركهُ ضيفُهُ
زادَهُ والنَّسب
أبُ ابنة وهّابةٍ
شابَهَ الخارجينَ على العُرفِ،
لكنَّهُ لم يشابه أباه
وأبوهُ الوقورُ، الشكورُ، الغيورُ، الطّهورُ

كان يُشبهُ جارَ أبيهِ،
ولكنّهُ لم يُشابه أباه
ما شابَهتْ بنتُ وهَّابةٍ قومَها،
ووهَّابةٌ لم تُشابه أباها،
وأبو بنتِ وهَّابةٍ لم يُشابه أباه
والغُلام الذي أُمُّهُ بنتُ وهَّابةٍ
لم يُشابه أباه
بنتُ وهَّابةٍ
لم تَهَبْ طفلَها نسبًا
ولكنَّها
وهبتهُ الحياةْ.[٢٠٨]

[٢٠٨] **الدِّيوان**، ص٦٨: ٧٠.

لنبدأ أوَّلًا بالتَّرسيمة الآتية ونُطلق على بنت وهَّابة (س)، وعلى الشخصية الجديدة (ج):



* خاتمة الحكايات وخلاصتها والنقطة الرَّئيسة فيها ويمكن اعتبارها حكاية رئيسة (أُمّ)؛ إذ إنّها نقطة انطلاق لحياة أخرى*

ومن التَّرسيمة يتضح أنَّ كلَّ حكايةٍ جديدة تتضمَّن الحكايةَ السَّابقة لها، مع وجود شخصيَّة مختلفة في كلِّ مرّة. وكأنَّ القصيدة ترمز إلى الشِّعر الحر والمراحل التي مَّر بها، والهجوم الذي واجهه.

ومن الملحوظ ورود (الشَّبه) في النَّص خمس عشرة مرة، سبع مرَّات بالإثبات وثماني مرات بالنَّفي، والإثبات في بداية القصيدة أكثر، والنَّفي في نهايتها أكثر (تُشبه/ شابه/ شابه/ شابَه/ لم يشابه/ ما شابهته/ شابهت/شابه/ لم يشابه/ يُشبه/ لم يُشابه/ ما شابهت/ لم تشابه/ لم يشابه/ لم يشابه)؛ لإثبات شرعيَّة الشِّعر الحر وثبوته في البداية، واستقراره ونفي ما قيل عنه في النهاية.

وقد ذُكرت "ابنة وبنت" ثماني مرات في النَّص؛ فالبنتُ في "بنتُ وهَّابة" هي الفكرة الجديدة والروح الغريبة التي لم تشابه القصيدة العمودية التقليدية في نواحٍ ولكنها شابهتها. فكلَّما نبت شيء جديد استُهجن من قبل المجتمع حتى إذا ما انتشر وتوالت عليه السنون عُرف ولكن يظلّ له رافضون ومؤيدون.

كما أنَّ نسبة الجمل الاسمية إلى الفعلية كثيرة جدًّا لرفد دلالة الثبوت والاستقرار، ثبوت شرعية القصيدة الحرة واستقرارها. أمَّا الجمل الفعلية فلم تأتِ إلَّا لتُخبر عمَّا حدث في الماضي وبداية التغيير.

ورُبَّما جُعلت القصيدة الحرة في النَّص وليدة غير شرعية وطُعنت بذلك للتجديد الذي نادت به، ومناقضتها لقوانين القصيدة الكلاسيكيَّة المشروعة ومبادئها المقَوْلبة. ولكنَّ التَّطور والتَّجديد في الشعر ما زال مستمرًّا "وهَّابًا"؛ إذ ظهرت أشكال خرجت عن الأب عمود الشعر كالقصيدة الحرة وقصيدة النثر. وخُتمت القصيدة بما يقرر العنوان بـ "وهبتهُ الحياة" وإن كان شخصيةً مختلفة ونمطًا مغايرًا إلَّا أنَّ له الحق في الحرية والانطلاق والاستقلالية وإبداء الرأي. وربَّما خرجنا لنكتةٍ أخرى مستقاة من دلالات النَّص وهي السُّلطة الأبويَّة في النُّصوص الشعرية.

السُّلطة الأبويَّة/ البطريركيَّة Patriarchy:

وهي بُنية اجتماعيَّة وسيكولوجيَّة تقوم على التمييز العنصري، وتكوّن علاقة هرميَّة تراتبيَّة تعتمد على ثنائيَّة التسلّط والخضوع اللاعقلاني المتعارض مع قيم المجتمع المدنيّ واحترام حقوق الإنسان، إذ تتكئ على السُّلطة العليا على كل أفراد العائلة فيُشكِّل الأب سلطة مطلقة على الأولاد والزوجة الذين يقومون بدور الطاعة والخضوع، ومن ثم ينشأ الولد يحاكي والده فيأخذ دوره في التسلط على أخته أوّلًا ثم على عائلته بعد الزواج ثانيًا وهكذا.

وتقوم البنت بتقليد الأم وأخذ دورها في الطاعة والخضوع. وأطلق عليها هشام شرابي "الذهنيَّة الأبوية" بنزعتها السلطويَّة التقليدية الشاملة وسيطرتها الهرمية بتنفيذ الأوامر دون رفض ورفض النَّقد والحوار، ومحاصرة شخصية الفرد وثقافته وتهميش المرأة واستلاب شخصيتها، وهذا على مستوى الأسرة أوّلًا ثم القبيلة فالمجتمع ككل[٢٠٩].

ولا مجال هنا لتفصيل الكلام في مصطلح السلطة الأبوية نفسيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا إنَّما أردتُ من الإشارة إلى المصطلح بيان نقاط الالتقاء بينه وبين القصيدة الكلاسيكية عمود الشعر (الأب). فرسوخ القصيدة الكلاسيكية فترة طويلة من الزمن أكسبها قُدسيَّة في النفوس متوارثة عبر الأجيال وسُلطة أبوية على النُّصوص الشعرية وقائليها، ومن ثَمَّ فقد أقامت حصارًا على المبدع وسلوكه وطرائقه في التفكير والتعبير ومواكبته للعصر، فلا نظم إلّا على قواعدها وقوانينها المشاعة، وليس له أن يخرج عليها. كما تتضح هذه السُّلطة أيضًا في استهجان المجتمع لكل تطور في الشعر (قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر) واستنكاره له ورفضه لكل جديد عند ظهوره. وعلى هذا الأساس تكون قصيدة "بنتُ وهَّابة" خالفت أوامر الأب (القصيدة التقليدية) فما شابهته، وما خضعت لتسلّطه وقيوده كما لم تشابه بنت وهَّابة أباها.

---

٢٠٩ انظر: إبراهيم الحيدري، **النظام الأبوي وثنائية التسلّط والخضوع**، <http://www.arabworldbooks.com> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٥م؛ ابراهيم الحيدري، **النظام الأبوي البطريركي وتشكيل الشخصية العربية**، الحوار المتمدن، <http://www.m.ahewar.org> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٥م؛ نهى خلف، كيف نستعيد هشام شرابي.. التراكم المعرفي ونقد المجتمع والذَّات، <http://www.alaraby.co.uk> شوهد في مايو، ١٩، ٢٠١٥م؛ ويكيبيديا الموسوعة الحرة، مرجع إلكتروني سابق.

الباروديا/ المحاكاة السَّاخرة *Parody*

هي "كلُّ أثرٍ أدبيّ أو فنيّ يُحاكى فيه أسلوب أحد المؤلفين على نحو تهكمي يُثير الضحك والسخرية"[٢١٠]، كمعارضات الشعراء لبعضهم بعضا. فمن الممكن محاكاة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي، أو شخصيَّة على المستوى الفردي أو طريقة في الرُّؤية أو التفكير أو الكلام بإيرادها بطرق مختلفة كالتضمين والتَّناص والحوار، ومن ثم محاكاتها بأسلوب ساخر قائم على التناقض والتضاد وغير ذلك[٢١١].

وعلى هذا فالباروديا خطاب مزدوج؛ إذ تؤسس فيه العلاقة الجدلية بين الشَّيء الحاصل الموجود ونقده، أي بتحطيم لغة الواقع بانتقاده بشكل مبطّن وخفي عن طريق السخرية[٢١٢]. "فالسُّخرية تؤدي من خلال استغلالها -لغويًّا- للموقف أهدافًا إقناعية خاصة إذا كان المقام الذي وظّفت فيه مقام مقارنة، أو عرض لأفكار بإزاء بعضها، أو كان تقييمًا لمواقف شخصية، أو مظاهر سلوكية معينة إضافة إلى هذا دورها الهجائي"[٢١٣]. كما أنَّ الباروديا لا تهدف دائمًا إلى الفكاهة والسخرية ولا تقتصر فقط على النُّصوص الأدبية[٢١٤].

وكثيرًا ما اعتمدت الشَّاعرة أشجان على هذا الأسلوب في نقدها لما يحدث في الواقع والمفارقات الموجودة فيه، كقصيدتها "أبراج"، وسأختار منها مقطعين:

منذُ أعوام:
يرفعُ في وجهنا
إصبعَ الأمرِ،
ويكلّمنا بالإشارة؛
ذاكَ:

---

[٢١٠] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، مرجع إلكتروني سابق.

[٢١١] انظر: جميل حمداوي، **الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات**، موقع إلكتروني سابق، شوهد في مايو، ١٩، ٢٠١٥م؛ منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، **مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية**، ع٣، ص٨١، مركز جيل البحث العلمي، <http://jilrc.com> شوهد في مايو، ٢١، ٢٠١٥م.

[٢١٢] انظر: صبحة علقم، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية**، (بيروت: المؤسسة العربية للنشر، د.ط، ٢٠٠٦م)، ص٢٢.

[٢١٣] محمد سالم الطلبة، **مستويات اللغة في السَّرد**، (بيروت: دار الانتشار، ٢٠٠٨م)، ص١٦٤.

[٢١٤] انظر: صبحة علقم، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية**، ص٢٢.

برجُ التِّجارة:
عالميٌّ،
ولكنَّهُ
يتعصّبُ للدينِ، واللونِ
عند الخسارة..
***
إنْ غواكَ الهوى،
فعشقتَ،
حلمتَ بأنْ سوفَ يهواكَ
إن أنتَ غازلتَهُ،
وجيوبُكَ خاويةً،
وأنَّك في الارتفاعِ المبجَّلِ
قد صرتَ نِدَّهْ:
تعوَّذ ثلاثًا،
ورُشّ بزمزمَ وجهَ المخدَّهْ
ليس يعشقُ غيرَ الغنيِّ،
وعشقُ الفقيرِ لهُ؛
صار رِدَّهْ
ذاكَ:
برجٌ على بحرِ جدَّهْ.[٢١٥]

فأساليب الانتقاص من الغير برفع إصبع الأمر في الوجه، والتكليم بالإشارة هي محاكاة ساخرة للرضوخ الفعلي والانقياد والاستسلام لأيّ إشارة. كذلك هو الحال في السُّخرية ممَّن ينادون بحقوق الإنسان على ملأ، ويتعصبون في الخفاء وقتما يشاؤون للدين واللون. والبرج الذي على بحر جدّة صيَّر عشق الفقير ردّة لخلاء جيوبه، وحُلمه بالقرب منه، فعليه أن يتعوَّذ

[٢١٥] **الدِّيوان**، ص٩٧-٩٨-١٠٠.

ثلاثًا ويرش مخدّته بزمزم لطرد خُبث هذه الأحلام والأوهام من خياله، ويتضح هنا أسلوب التهكم في اللغة المصاغ بها النَّص.

وكذلك الحال في قصيدة "مناهج" واخترتُ منها المقاطع الآتية:

منهج السَّلام:

يكشفون مؤخرةَ القُبحِ،

ثم يوارونَ فعلتهم بالكلام

هكذا يُطلقونَ السَّلام؛

من مدافعَ محشوَّةٍ بالحمام.

منهج التَّعدّديَّة:

عندما كشفوا ساقَ لبنانَ؛

كان يكشفُ ساقَ عشيقتِهِ الثانيةْ

في كلا المشهدينِ؛

جنوبٌ يئنُّ،

وحقلٌ سيُنهب في ثانيةْ.

***

منهجُ المسيار:

لزواجٍ حلال؛

لن يكلّفكَ السَّيرُ في السّر ليلًا طويلًا:

غيرَ زوجِ نعال.[٢١٦]

[٢١٦] **الدِّيوان**، ص١٢٧-ص١٢٨.

متفرِّقات من بُنية اللغة الشعرية

ينطلق الإبداع في الشعر من لغته، ولغة الشعر هي طاقة القصيدة وإمكانياتها، وهي الإطار العام للصور الشِّعرية والبُنية التركيبية والتَّجربة الشخصية والإيقاع[٢١٧]. واللغة العربية معطاءة ووهَّابة، حيويَّة ومتدفقة، دائمة التجدد والتطور بأصل راسخ وبُنيان قوي. والشَّاعرة أشجان هندي تحاول بناء لغة شعريَّة خاصة بها، وإن اشتركت مع بقية الشعراء في الإطار العام للظواهر اللغويَّة إلَّا أنّه تبقى لها بَصْمتها المختلفة في هندسة شعرها برؤاها وتفكيرها ونحتها وأسلوبها، ومن هذه الظواهر:

١– حداثة الصِّيغ:

اتَّسعت حرّية الشعراء اللغوية في العصر الحديث فابتدعوا صيغًا جديدة تفجيرًا للطاقات الكامنة في اللغة من ناحية، وتوليدًا لدلالات عميقة جديدة ربَّما لا توجد مفردة واحدة مرادفة لها من ناحية أخرى، مثل تركيب دالّة (لا) مع دالة أخرى لإنتاج دالة جديدة[٢١٨]، كقولها في قصيدة "يتورَّطُ البدويُّ عشقًا":

وهو الفتى اللا شيءَ يُشبهُهُ
هو المجنونُ
من ستكونُ من يهوى؟
وحين يهيمُ:
كيف يكونُ؟[٢١٩]

وكأنَّ الفتى قادمٌ من عالم آخر غير عالمنا، يتَّسم بفُرادة صفاته، فدالَّة "اللا شيء" توحي بالعمق في الفردانيَّة، ربُّما لا توجد مفردة أخرى تحلّ محلها في التعبير والتأثير.

وكذلك قولها في قصيدة "صباحُك سُكري":

---

[٢١٧] انظر: هدى الفايز، **لغة الشِّعر السعودي الحديث**، ص١٦.

[٢١٨] انظر: المرجع السابق، ص٥٣.

[٢١٩] **الدِّيوان**، ص٥١.

صباحُكَ سُكَّريّ..
غارقةٌ في حيادِ اللاطعمِ شفةُ صباحي،
وغارقُ الشفةِ في عسلٍ باذخِ الطعمِ صباحُكَ[٢٢٠]
ومن الصيغ المبتكرة أيضًا لفظة "**أَنَاك**" في قول الشَّاعرة:
قُل الشِّعر
منتزعًا من سواكَ (أناك)[٢٢١]
أي من الأنا خاصتك[٢٢٢].

٢- التَّواصل مع لغة الحياة اليوميَّة:

استخدم الشعراء لغة الحياة اليوميَّة الدَّارجة الممثلة الواقع والمشعَّة بالدِّلالات والانفعالات رغبةً في تقريب الشعر إلى العامة، وذلك إمَّا عن طريق استخدام المفردات العامية، أو التي صارت كالعامية بسبب كثرة تداولها، أو عن طريق استعمال عبارات نثرية وجمل دارجة[٢٢٣]، ومن أمثلة النوع الأول قول أشجان في "مقامُ صَبا":

أيُّ غدرٍ إذا ما لثمتُ فما؛
غارَ من نارِهِ حقلُ نارٍ من الوردِ،
واشتعلتُ بهِ مُوقَدًا ريثما
أقطفُ الزهرَ -نعسانَ- من غابة القدّ؟ [٢٢٤]

وقولها في "دُوار":

(يا فرحةَ الماء)
حين يصير الترابُ رغيفًا من الجوعِ
حين تدور الرحى بالبطونِ؛

---

[٢٢٠] **الدِّيوان**، ص٩٤.
[٢٢١] المرجع السابق، ص١٦٤.
[٢٢٢] انظر: هدى الفايز، **لغة الشعر السعودي الحديث**، ص٦٣.
[٢٢٣] انظر: المرجع السابق، ص٨٨-ص٨٩.
[٢٢٤] **الدِّيوان**، ص٥٧.

لتسحق في كلّ فجرٍ ضميرا (ويا فرحتي)
حين أغدو صغيرا،
أقبعُ كالطّفلِ تحت يمينكِ[٢٢٥]

وكذلك تقول في "دحرجة":

الرَّابط بين الدَّحرجتين بأعلى الصفحةْ؛
أنَّ الدحرجة الأولى (نُكتَهْ)،
والأخرى (مَزْحَهْ)[٢٢٦]

وقولها:

قلتُ: "شُوفْ الهوى وَسْطْ قلبي خَيَّما"
مال عنّي وما
زارهُ السُّهدُ في بُعدي
مَن لهُ طلعةٌ
مثلُ بدرِ السَّما
تنجلي كلّما
سال دمعي على خدّي
قلتُ: سِيدي الهوى؛
جاءكم صائمًا
راكعًا قائما
فلتجودوا كما
جاد غيمٌ على جدب[٢٢٧]

وقولها في "العتمةُ نائمةٌ!":

العتمةُ نائمة تهذي!

---

[٢٢٥] **الدِّيوان**، ص٢١٣.

[٢٢٦] المرجع السابق، ص١٤٤.

[٢٢٧] **الديوان**، ص٥٥-ص٥٦.

وأنا أتلصَّصُ من نافذةِ لحافي المبتلِ،
وأبلعُ ريقَ القطنِ المسكوبَ على ريقي
أتنفَّسُ في صمتٍ كي لا أوقظها [٢٢٨]

فالدَّوال "نعسان- يا فرحتي- نُكتة- مزحة- شُوفْ- وَسْط- سِيدي- لحافي" هي دوالٌّ فصيحة ولكن لشيوعها لدى العامَّة، وكثرة تداولها أصبحت كالعامية، وغير ذلك كثير لدى الشَّاعرة.

ومن الألفاظ ما اكتسب دلالة إضافية اشتُهرت بها وشاع استخدامها بين العامة، كقولها في "خروجًا عن النَّص":

رُبَّما للتحذلقِ،
أو لمجاملةِ الذَّهب المتهيّئ للرقص بين المشالح [٢٢٩]

فالمجاملة حديثًا أصبحت تعني لدى العامَّة التَّصنّع، والنّفاق، والكذب، إمَّا حياءً، أو لغرضٍ آخر.

أمَّا عن العبارات النثرية والتَّراكيب المتداولة في لغة الحياة اليوميَّة على ألسنة العامَّة أو في كتاباتهم، فمنها قول أشجان في "خروجًا عن النَّص":

في مساءٍبليدٍ يُهيِّئني
لخروج عن النَّص مع الآخرينَ،
ربَّما للتَّسوّقِ،
أو للنميمة [٢٣٠]

فعبارة (الخروج عن النَّص) تركيب حدثي مسرحي.

وكذلك قولها في "حبَّة كرزٍ باريسيَّة":

يشربُ فنجانَ قهوةٍ في صِحَّةِ صباحي،
ثمَّ يأكلُ حبةَ الكرزِ الباريسيَّة الغافية على صدر الحلوى

---

[٢٢٨] المرجع السابق، ص١٤٢ .

[٢٢٩] المرجع السابق، ص٤١.

[٢٣٠] **الدِّيوان**، ص٣٩.

كلَّما سال احمرارُها من فمه،
رَشَف من القهوةِ رشفةً
في صِحَّةِ أهدافه الحُرَّة [٢٣١]
وقولها في "يُعاودها الطَّلق":
ما لها تُضيعُ ما لها
وتكشفُ حسابَ دمعِها للعطاش؟ [٢٣٢]
وفي قصيدة "قمرٌ توسَّط نجمتين":
يَا مَن تملّكني هواهُ
فصرتُ رهنَ المحبسينْ [٢٣٣]

فالتراكيب "في صحّة صباحي" و "في صحّة أهدافه" الآتية من تقاليد الغرب، و "رشف من القهوة رشفةً، وتكشف حساب، ورهن المحبسين" هي فصيحة، ولكن درج العامَّة على استخدامها وتداولها كثيرًا فأصبحت من لغة الحياة اليوميَّة.

ومن العبارات النثرية كذلك قولها في "يتورّطُ البدويُّ عشقًا":

وفي روايةِ هائمٍ:
قد يُمطِرُ البدويُّ شوقًا،
أو يحنُّ
يشفُّ إنْ شفَّت عناقيدُ النجومِ،
يخفُّ من وَلَهٍ إلى شِفّةِ الغيومِ؛
فإنْ همى غيمٌ على أعجازِ غيمٍ
يطمئنُّ..
يَروي ويُروى عنهُ:

---

[٢٣١] المرجع السابق، ص٦٧.
[٢٣٢] المرجع السابق، ص٨٦.
[٢٣٣] المرجع السابق، ص١٣.

أنَّ الماء يروي عشقهُ [٢٣٤]

فـ "في رواية هائم، ويروي ويُروى عنهُ" تراكيب حكائيَّة نثرية.

وكذلك قولها في "صباحُك سُكّريّ":

وصباحي محليّ:

حارٌّ، جافٌّ صيفًا،

وشتاءً:

جافٌّ، حار

وفقًا لآخرِ نشرةِ أخبارٍ صباحية. [٢٣٥]

وكذلك في "دَحْرجة":

الرَّابط بين الدَّحرجتين بأعلى الصفحةْ؛

أنَّ الدَّحرجة الأولى (نُكتهْ)

والأخرى (مَزْحَهْ) [٢٣٦]

فأخبارُ الطَّقس الجغرافية إضافةً إلى تركيب "نشرة أخبار صباحية"، وعبارة "الرَّابط بين الدحرجتين بأعلى الصفحة" هي أساليب نثرية شائعة.

ومن لغة الحياة اليوميَّة أيضًا مفردات اللغة العصرية الحديثة التي يُدغمها الشعراء في لغتهم الشعرية بأسلوب لا يُشعر المتلقي بتكلّف وثقل تلك المفردات[٢٣٧]. وقد ذكرتُ أمثلة من هذه المفردات في الحقول الدلاليَّة والمعجم الشعري[٢٣٨]، ومنها: بسكويت، رغيف خبز فرنسي، الدولارات، رغوة صابون، العصاري، شمس الحواري، طاسة، صباحها المنقوع في الكادي، خزانة الملابس، علّاقة حديدية، المرايا، أُحمِّض صور، دفتر الرسم، عيادة تجميل، ورقة تصريح، فضائيَّات، دبَّابة، قنبلة، مرمى، الرصاص، حديقة هولند بارك، ساعة من شويارد، عطر كارتير وغيرها.

---

[٢٣٤] **الدِّيوان**، ص٤٦–ص٤٧.

[٢٣٥] **الديوان**، ص٩٥.

[٢٣٦] المرجع السابق، ص١٤٤.

[٢٣٧] انظر: هدى الفايز، **لغة الشعر السعودي الحديث**، ص١٠١.

[٢٣٨] انظر: ص١٥١–ص١٥٢ من البحث.

ومن هنا نلحظ مزج الشَّاعرة الألفاظ العامية والتعبيرات النثرية والمفردات العصرية بلغة الشعر الراقية لإنتاج لغة جميلة وقريبة إلى نفس المتلقي وللتعبير عن صدق التجربة الشعرية، ونقل الصورة بواقعيَّتها له.

٣- الاستئناس بالمفردات الشَّعبيَّة وما يدلّ على خصوصية البيئة المحلية:

من المفردات الدَّالة على الحياة البدوية والقروية في شبه الجزيرة العربية التي استأنس بها الشعراء بصفة عامة، وشاعرتنا بصفة خاصة لامتلاكها (المفردات) رصيد دلالي نفسي لدى المتلقي[٢٣٩]: النخل، السيوف، الرّمال، الرُّطب، التمر، الخيمة والخيام، الرَّكب، والحادي، البدوي، الرَّبابة، الظبي والظباء، الخِباء، ريق الطرائد، لعق الإصبع، التصحُّر، الصَّيد، الصحراء، عَرَارُ، بُرديه، عُذيْب اللمى، غزال، حَسِينَ الدّلال، التنور، الطَّواف، القرابين، العروبة، القوافل، حفاةً عراةً رعُاة، الخنجر، وغيرها من الألفاظ التي استخدمتها أشجان لإثراء معجمها الشعري ولغتها الشاعرية.

كما أنَّها استعملت ألفاظًا مرتبطة بخصوصية بيئتها السعودية، كأسماء المدن والأماكن والأزياء الشَّعبيَّة، نحو: جدَّة، الرياض، برجٌ على بحر جدة، البحر الأحمر، المشالح، العقال، الغُترة، فستانها، السَّفر دون تصريح، مَرَهْ، حجازية. وكذلك مفردات تتعلَّق بالغناء الشعبي، مثل: الموَّال، مقام حجاز، الدَّانات، "أيا ليل دانة"، وغيرها من النُّصوص المقتبسة من الفلكلور الحجازي الذي ورد ذكره خلال البحث مرَّات عدّة.

٤-التَّكرار:

سبق الحديث عن التَّكرار في الموسيقى الداخلية لدى الشَّاعرة، ولكن عمدتُ إلى إفراده هنا بالحديث لكونه سمة لغوية بارزة لأشجان هندي تُنبي عن مشاعر الشَّاعرة الدفينة وتُسلِّط الضوء على الجانب اللاشعوري فيها[٢٤٠]. والتَّكرار "جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوع ما".[٢٤١] فضلًا عن الفوائد

---

[٢٣٩] انظر: هدى الفايز، **لغة الشعر السعودي الحديث**، ص١٠٧.

[٢٤٠] انظر: المرجع السابق، ص١٢٩.

[٢٤١] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، (بيروت: دار العلم للملايين، ط١٤، ٢٠٠٧م)، ص٢٧٦-ص٢٧٧.

الدلالية الأخرى للتكرار من الإلحاح على معنى ما، والتأكيد على يقظة المتلقي وانتباهه وإكساب النَّص نغمة إيقاعية فنية[٢٤٢].

والتَّكرار كثير جدًّا عند أشجان وله صور عدَّة، منها:

أ- تكرار الحرف:

كتكرار حرف الجرّ اللام المتَّصل به ضمير ياء المتكلم، في قولها في "تحليق":

للساحرات تعاويذُهُنَّ،
ولي مثلُهُنْ،
للنساءِ أحاديثهنَّ،
ولي مثلُهُنْ،
للملاءاتِ أوجاعُهُنَّ،
ولي مثلُهُنْ [٢٤٣]

وهكذا تتكرر إلى نهاية النَّص.

وتكرار أداة النداء (يا)، نحو:

أنت يا طائر الروح:
فيمَ اقتلعتَ جذوركَ من تربتي،
وهجرتَ فضائي؟
أنتَ يا كلّ ذا الكل،
ويا مستقرٌّ على هجعة الماءِ بين سمائي
يا عيونَ الغيومِ،
يا أنتَ،
يا غيث نبضي،
وموج بقائي [٢٤٤]

---

[٢٤٢] انظر: هدى الفايز، **لغة الشعر السعودي الحديث**، ص١٢٩.

[٢٤٣] **الديوان**، ص٧.

[٢٤٤] **الديوان**، ص١٤٧-ص١٤٨.

وتكرار حرف النهي (لا)، مثل: لا تكشف جلجلة الألحان، لا تكشف وجْه الغيمة، لا تكشف حبَّات الرُّمان، لا تكشف أوراق الوردة، لا تكشفهن، لا تلمس، لا تعبث، لا تغويهن، وغيرها في نص "حبَّات الرُّمان" السابق الذكر[٢٤٥]. وحرف النَّفي (لم) في "بنتُ وهَّابة" والتي تكررت في عبارة: "لم يُشابه أباه" وغيرها من العبارات في ذات النَّص، ولا يتسع المجال لذكر كل تكرارات الحروف.

ب- تكرار الاسم:

وعلى سبيل المثال تكرار مفردة "وجه" في قصيدة "بُنّ الرتابة" والتي منها:

وجهُ صباحي:
فنجانُ قهوةٍ لا وجهَ لهُ؛
أرشفُ مرارتَهُ على مهلٍ،
ثمَّ أصبُّ ما تبقّى منه على وجه الجريدةِ..
وجهُ الجريدة يغسل وجهه الذي لا وجهَ له،
ثمَّ يمضي في تصفّح وجهي..
لزوجةُ الصور التي لا وجوهَ لها؛
تسيلُ في رتابةٍ بليدة
من كآبة وجه الجريدة [٢٤٦]

وهكذا إلى نهاية النَّص مرورًا بالنّادل الذي نسي وجهه في البيت ووجه الطاولة ووجوه الجالسين ووجوه الكراسي.

ج- تكرار الفعل:

مثلًا في قصيدة "وربِّ الكوثر"[٢٤٧] تكرّر الفعل "أحبك" إحدى عشرة مرة:

أنْ أحبّكَ على طرازِ المطرِ اللنديّ/ وأنْ أحبّكَ على ذوق الباريسيين/ أنْ أحبّكَ على الطراز الاستوائي/ وأحبّك على ملّة الهنود الحمر/ أنْ أحبّك على الطريقة الإفريقية/ وأحبّك

---

[٢٤٥] ص٢٣٦-ص٢٣٧ من البحث.

[٢٤٦] **الديوان**، ص٦١.

[٢٤٧] المرجع السابق، ص١٠٨-ص١١٠.

حبّ الفراعنةِ لزهرة اللوتس/ أن أُحبّك ببداوة فطريَّة/ وأحبّك على طريقة الإقطاعيين/ أنْ أحبّك بضجيج صامتٍ/ وأن أحبّك حبّ المتصوف لأنوارِ الأرواح/ سأحبّك بطُرُقٍ جارفةٍ، وغامضة/ سأحبّك بطريقةٍ لا يتقنها شيخ طريقة.

د- تكرار الجملة:

وذلك مثل تكرار جملة "ملكوتُ الله يبكي" في نص "ملكوت الله كشف" ثلاث مرات.

هـ- تكرار العبارة:

تتكرر بعض العبارات كما هي وتتكرر الأخرى بتغيير مفردة فيها، أو أكثر مع المحافظة على الوزن، مثل:

١- غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغربةٌ
ورقصُ جروحِ الرّوحِ **تُدميهِ** كربةٌ.

٢- غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغربةٌ
ورقصُ جروحِ الروحِ **تُضنيه** كربةٌ

٣- غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغربةٌ
تسلَّ برقصِ الروح تنحلُّ كُربةٌ

٤- غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغربةٌ
تسلَّ برقصِ الروح تنحلُّ كربةٌ [٢٤٨]

و- التَّكرار المترادف:

وهو تكرار دالَّتين متماثلتين في الجذر بشكلٍ متتابع، نحو قصيدة "مقام صبا"[٢٤٩] الوارد فيها ما يأتي:

١. بشوقٍ خذي شوقي إلى الماء فالظما
٢. يطيرُ على وقتٍ،
يحطُّ على وقتِ
٣. آثمٌ مرَّ بي،

---

[٢٤٨] **الديوان**، ص١٦-ص١٩.

[٢٤٩] المرجع السابق، ص٥٤:٦٠.

ومضى آثما

٤. فلتجودوا كما

جاد غيمٌ على جدبِ

٥. غَار من نارِهِ حقلُ نارٍ من الورد

٦. مُقسمًا بالذي ما به أقسما

٧. كلُّ خَدٍّ؛ لأُرضيهِ إنْ غارَ من خدِّ

٨. إنني عاشقٌ، مخلصٌ كلّما

ازدادَ عشاقُهُ،

٩. زاد وجدًا على وجدِ

أبيات متوالية في النَّص

١٠. وارتقى غدره سُلَّمًا سُلَّما

١١. سبعًا على نيَّة القصدِ،

وسبعًا على نيَّة العَمْدِ

وقصيدة "ملكوتُ الله كشف"[٢٥٠] والتي فيها:

١. كلّما سال على الكوكبِ ليلٌ جدّ ليلُ

٢. دمُ قلب الأرض يبكي

ملكوتُ الله يبكي

٣. لحمُ أجسادٍ على الأرض يسيل

كلما سال على الأجساد ويلٌ جدَّ ويلُ

٤. لملم العاجزُ فكَّيه،

ولمَّ الدَّمع عينيه ليبكي

الأبيات متوالية

٥. إذا ما همّ بالغيماتِ تَمْ،

وإذا ما تمَّ عَمْ

٦. ضاقت الزُّرقةُ بالأقمارِ تغزوها فضاءً ففضاء؛

وفضاءُ الله يبكي

[٢٥٠] **الديوان**، ص٣١:٣٤.

٧. ثمَّ إنّ العامَ؛ هذا العامُ قد جاءَ حزينا
كلّ عامٍ صار وجهُ العامِ يأتينا حزينا
عامُنا جَاءَ حليقَ الرَّأس
٨. ثمَّ إنَّ الأرض لم تستوعب الموتى؛
فماتت
٩. ثمَّ إنِّي ضقتُ بالحزنِ وضاق الحزنُ بي
متتالية
١٠. جسدي أخلعهُ فوق عُري السِّتر للسّتر
١١. ثمَّ إنّي اخترتُ أنْ أمضي لأمضي

وقصيدة "فاطمة":[٢٥١]

١. وجهُها
وجهُ صبحٍ عشقتُ
٢. لي ولك اللهُ
اللهُ .. يا عشقها
٣. ونجلسُ أمًّا لأمْ
٤. والثمَّار تدلَّت على شفة اليُتمِ،
يُتمٌ على يُتم
٥. وهمٌّ على همْ
٦. قاسمتُكِ رئةَ الحبِّ،
قاسمتني،
فضّة الشَّيب
٧. وما زادُنا
غيرُ ما زّودتنا به الرُّوحُ
٨. صدَّقتُ ما قلتِ
كلُّ الذي قلتِ

[٢٥١] **الديوان**، ص٢٢٥:٢٢٩.

٩. حين غصصتِ بدَمْ
غصصتُ بروحي

٥- إهمال الرَّوابط اللغوية:

من الظواهر اللغوية الحديثة في لغة الشعر إهمال أدوات الرَّبط والوصل بين الكلمات والجمل حتى تبدو وكأنَّها عبارة عن جمل مفككة وعبارات مستقلة عن بعضها بعضا[٢٥٢].

وأشجان من الشعراء الذين أكثروا من ذلك، كقولها في قصيدتها "شاي":

ألملمُ ذكراكَ؛
أمزجها بكؤوس تحنّ؛
تلملمُ ذكراي؛
تمزجها بكؤوس تئنّ [٢٥٣]

وتقول في قصيدة "شيْب":

شبك الفُلّ مهجته في ضفيرتها،
لمستْ شعرَها
كفُّ ساقيةِ الزَّهرِ،
نامت بأنفاسها
نكهةُ العطر،
نازعها الوردُ باقةَ ضحكتها.
لمحتْ وجهها في المرايا
يُفتِّت سكَّرَهُ،
ويطلُّ على بهو زرقتها،
رتبتْ موج فستانها،
أصلحتْ لون جلستها

---

[٢٥٢] انظر: هدى الفايز، **لغة الشعر السعودي الحديث**، ص١٦٩.

[٢٥٣] **الديوان**، ص٥٣.

تتهيَّؤُ* للرقصِ أغصانُها الآن [٢٥٤]

وعلى الرَّغم من قلة الروابط لديها إلَّا أنَّ قصائدها غير عصيَّة على الفهم، فهي تتكئ على وَعْي المتلقي بالدلالات واستجابته لها.

٦- حداثة التَّراكيب:

يتطلَّع المبدعون دومًا للخلْق والابتكار في الصيغ والتراكيب الأعمق إيحاءً والمتوائمة مع معطيات العصر ومستجداته. وبما أنَّ اللغة مِطواعة معطاءة فقد ظهرت في الشعر الحديث أساليب لغوية جديدة من خلال إدراج تراكيب بعضها مستحدث، والآخر قديم ولكنه ظهر بأسلوب مختلف لتعضيد لغة الشعر، وتكثيف الإيحاءات الدِّلالية[٢٥٥]. ومن تلك التراكيب الحديثة الشائعة الاستخدام لدى الشعراء المحدثين بصفة عامة وشاعرتنا بصفة خاصة، النَّعت بالاسم الجامد الذي تفصل بينه وبين منعوته شرطة مائلة دالَّة على دمج دلالات النعت بالمنعوت والعكس، بحيث يُعبِّر كلّ منهما عن الآخر[٢٥٦]، كقولها في "فراشات":

الرَّجلُ/ المصباحُ

حين يُضيءُ

تلتمُّ حوله الفراشات الملونةُ [٢٥٧]

فـ (الرَّجل/ المصباح) يختلف عن (الرَّجل المضيء) مثلًا، والشَّرطة المائلة دلَّت على التوحُّد بين الرَّجل والمصباح في الوظيفة والماهية والأهمية والإغراء.

والنَّعت بالاسم الجامد أسلوب قديم ولكنَّه قليل، قال عنه ابن جني: "فلأنَّه إذا وُصف بالمصدر صار الموصوف كأنَّه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل، وذلك لكثرة تعاطيه له واعتياده

---

* تتهيَّأُ.

[٢٥٤] **الديوان**، ص١٨٨.

[٢٥٥] انظر هدى الفايز، **لغة الشعر السعدي الحديث**، ص١٩٣.

[٢٥٦] انظر: المرجع السابق، ص١٩٥-ص١٩٧.

[٢٥٧] **الديوان**، ص١٧٨.

إيَّاه، وقولك: رجل دنف أقوى معنى... وهذا معنى لا تجده ولا تتمكَّن منه مع الصفة الصريحة"[٢٥٨].

ومن الأساليب الجديدة بدء القصيدة بحرف عطفٍ الواو أو ثمَّ، ممَّا يُشعر المتلقي بأنَّ القصيدة استمرار لكلام سابق في ذهن الشاعر، باعث للمتلقي على تخيُّله واستنتاجه[٢٥٩]، نحو قول الشَّاعرة في "زُرقة ريش الطَّواويس":

و...

منذُ متى لا تئنُّ؟[٢٦٠]

فالبدء بالواو يوحي أنَّ ثمَّ كلامًا محكيًّا سبق ومعاناة ممتدة، فـ"يفرض علينا التفكير بالجملة على أنَّها دخول إلى سياق ذهني يجب علينا استحضاره زمن التلقي؛ فالعطف يتطلَّب معطوفًا عليه، ولكن المعطوف غير حاضر أمامنا؛ إذًا هناك غياب لا بدّ من إحضاره"[٢٦١]. كما أنَّ نقاط الحذف بعد الواو تدلّ أيضًا على استمرار الحكي الغائبِ المعاني المستنفِر المتلقي.

وكذلك قولها:

١. ثمَّ إنَّ الأرضَ لم تستوعب الأحزانَ؛

كلَّما سال على الكوكب ليلٌ جدّ ليلُ [٢٦٢]

فأداة العطف (ثمَّ) توحي بأنَّ الكلام القادم استكمال لما سبق، والمعطوف هو تتابع وتدفّق للظُّلم والصور الحزينة اللا منتهية، وكأنَّ المعنى المراد من حرف العطف: ثمَّ إنَّ الحكاية لم تنتهِ. ويُعزِّز هذا المعنى تكرار (ثمَّ) في مقاطع النَّص:

٢. ثمَّ إنَّ الأرض لم تستوعب الأعداء، والعملاءَ، والأحزاب، والفرقاءَ

٣. ثمَّ إنَّ الزرقةَ مشغولة الأطراف بالغيماتِ

---

[٢٥٨] أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ج٣، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٥٢م)، ص٢٥٩.

[٢٥٩] انظر: هدى الفايز، **لغة الشعر السعودي الحديث**، ص٢٠١.

[٢٦٠] **الديوان**، ص١١٧.

[٢٦١] **عبدالله الغذّامي، تشريح النَّص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، (الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٦م)، ص٧٠.

[٢٦٢] **الدِّيوان**، ص٣١.

٤. ثمَّ إنَّ العامَ؛ هذا العامُ قد جاء حزينا
٥. ثمَّ إنَّ الأرض لم تستوعب الموتى؛
فماتت
٦. ثمَّ إنِّي ضقتُ بالحزن وضاق الحزنُ بي
٧. ثمَّ إنِّي اخترتُ أن أمضي لأمضي
٨. ثمَّ إنِّي اخترتُ أنْ أصحو لأغفو [٢٦٣]

[٢٦٣] **الديوان**، ص٣٤: ٣١.

الفصل الرَّابع
البُنية الإيقاعيَّة لدى أشجان هندي

المبحث الأول: الإيقاع الخارجيّ

تقديم:

مصطلح الإيقاع من المصطلحات الزئبقية الضَّبابيَّة التي اختُلف في تحديد كينونتها. ودراسة الإيقاع في الشعر العربي القديم دارت في محيط محدود، كما أنَّ فرض إيقاع الوزن لمدّة زمنيَّة طويلة أكسبه قدسية في النَّفس العربيَّة جعلت قصيدة التفعيلة والنثر تلاقيان استهجانًا وصدًّا وإنكارًا، الأمر الذي يعدُّ تجاهلًا لتجربةٍ شعريةٍ جديدة متَّفقة مع موسيقى الرُّوح وإيقاع العصر[١].

وطبقًا لسنن التبدُّل والتغيّر الكونيَّة، وتماشيًا مع طبيعة الحياة وتغيّر كينونة ما فيها كان أن تغيَّرت إيقاعاتها، فالأوزان والأنغام هي مخرجات بيئة بكل ما فيها من مقومات اجتماعية واقتصادية وسياسية وفكرية، وكلَّما تغيَّرت تجددت النِّتاجات وإلَّا لما برز في كل عصر نوع مختلف من الطرب، وطريقة جديدة في الإيقاع.

ومن طريف ما يذكره المشهد الثقافي النَّقدي القديم وجود مَن شذَّ عن الوزن، وخرج عليه لأسباب ذاتيَّة تجريبية كأبي العتاهية الذي قال: "أنا أكبر من العروض"[٢]، وعبيد بن الأبرص الذي جمع في قصيدته بين مخلّع البسيط ومجزوء الرَّجز والسَّريع[٣]، وقال عنها السَّكاكي: "وهذه القصيدة عندي من عجائب الدنيا في اختلافها في الوزن، والأَوْلى فيها أن تلحق بالخطب"[٤].

---

[١] انظر: محمد يونس صالح، **فضاء التّشكيل الشعري إيقاع الرؤية وإيقاع الدِّلالة**، (إربد: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١٣م)، ص٣٢-ص٣٣.

[٢] أبوالفرج الأصفهاني، **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه: سمير جابر، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٩٢م)، ج٤، ص١٦.

[٣] انظر: صالح، **فضاء التشكيل الشعري**، ص٣٩-ص٤٠.

[٤] في قصيدة عبيد بن الأبرص: أقفر من أهله ملحوب. أبويعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٧م)، ص٥٣٣.

فالخروج على الوزن وتعدُّد البحور أمر مقبول إذا فرضته تجربة الشاعر الذاتية وانفعالاته العاطفية. فمن يفرض على شاعر العصر الحديث إنتاج شعر على نمط أوزان العصر القديم يُريد منه أن يعيش في زمن غيره حيث البيئة المختلفة والذوق المخالف والتجربة المغايرة. وبداهةً فإنَّ اختلاف تقانات وأساليب وأغراض وتجارب القصيدة العربية في المراحل الزمنية المختلفة والتجارب العديدة يؤدي إلى اختلاف الإيقاع الذي يحاول أن يسعى لإيجاد بدائل إيقاعية معبِّرة عن موسيقى الرُّوح وتجربتها الخاصة، ومولّدة أبعادًا دلالية جديدة[٥].

فالإيقاع ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان التي تتكرر فيها الأصوات تكرارًا متناوبًا بانتظام: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مثلًا، كما أنَّه ليس عددًا من المقاطع فقط، وليس كذلك قوافيَ مكررة بمسافات معينة[٦]، إنَّما هو "طاقة سحرية غامضة غموض الشعر، تُطرب النفس وتُحزنها، تحركها وتسكنها، تبكيها وتضحكها، بأدوات متنوعة سمعية وبصرية، معنوية وفكرية، تعمل على كسر الحواجز بين المبدع والمتلقِّي، ليكون الاثنين* في عالم شعري وشعوري واحد"[٧]، فيؤدي بذلك وظيفة دلاليَّة اتصالية تتجاوز الصَّوتي والبصري إلى عوالم أُخر، وعليه فإنَّ الإيقاع عنصر مهم من عناصر الخلق الشعري يُثري النَّص صوتيًّا ودلاليًّا لا بما يملكه من وزن وقافية فحسب، وإنَّما بما يمتلكه من فنون بلاغية ومنطقة بصرية وعلامات الترقيم، وتوزيع القصيدة على الورقة، والعنوان، والفواصل المقطعية، والتراكيب السَّطرية والتَّوازيات، والتَّكرارات والتَّعارضات والتَّقابلات والمفارقات، وكذلك الإعراب. واللغة قادرة على إثراء الإيقاع الدَّاخلي النفسي بالصَّوت والدِّلالة، يقول أدونيس: "من الخطر أن نتصوَّر أنَّ الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، ومن الخطر أيضًا القول بأنَّهما يشكلان الشعر كله". والإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنَّما الوعي الحاضر والغائب[٨].

---

[٥] انظر: صالح، **فضاء التشكيل الشعري**، ص٢٩-٣٢-٣٩.

[٦] انظر: المرجع السابق، ص٣٠؛ عبد الرحمن تبرماسين، البُنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، (القاهرة: دار الفجر، ط١، ٢٠٠٣م)، ص١٠٠.

* الاثنان.

[٧] صالح، **فضاء التشكيل الشعري**، ص٣٠.

[٨] انظر: صالح، **فضاء التشكيل الشعري**، ص٣٠-٣٣-٣٤؛ مقولة أدونيس في: أدونيس، "في قصيدة النثر"، **مجلة شعر**، (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠م)، س٤، ع١٤، ص٧٨.

وأشجان روحٌ من هذا العصر ترى أنَّه ليس لأحد أن يُقيِّد شاعرًا بوزن معين؛ فتكرارُ النموذج يقتل النموذج، والأيقونة المتكررة تبهت، ليس تمرّدًا على الماضي فالأصالة موجودة مادام الشاعر في دائرة الطرب والغناء ولكن "لن أعيش في جلباب أبي". أمَّا الإيقاع فلا غنى للشعر عنه بل لا شعر دون إيقاع، ولكلِّ عصر أصواته ونغماته، والإيقاع موجود في روحها، إيقاع الفكرة والتَّكرار والتَّوازي والصورة والمعاني الماورائية وغيرها. وما يعنيها هو الصَّوت الغنائي الذي تسمعه والقصيدة تنساق منها. وهي شاعرة تعشق التجريب وإن لم يؤتِ ثماره المتوقعة في وقتها إلَّا أنَّ من حقِّها أن تُجرِّب في الإيقاع والموسيقى، وتضع الأصوات التي تملك عليها حواسها وقلبها، وتسمعها بأذنها هي لا كما الأوزان الموجودة بأُذُن غيرها، أمَّا القواعد والقوانين فتؤطّر بعد الشعر[٩].

فلا استرابة إذن حينما نستعرض قصائدها ونجد فيها نمطًا ممّا يجري على الوزن القديم وآخر غير ذلك. وهذا الفصل سيستعرض -بإذن الله تعالى- عند أشجان: الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن الخليلي والقافية بشكل سريع ثم ينتقل إلى الإيقاع الدَّاخلي مع بيان أنواعه ثم إيقاع الفضاء النَّصي الذي يعدّه بعضهم ضمن الإيقاع الدَّاخلي.

الإيقاع الخارجي

تعدّ الموسيقى من أبرز الظواهر التي تُميّز الشعر عن غيره؛ إذ تُشيع في زوايا النَّص الشعري طربًا ونغمًا ينتشي له المتلقِّي وتربطه بالجوّ العام والفكرة الرئيسة التي تفاعلت وتآزرت في روح المبدع وذوق المتلقِّي. ويمتاز الشعر العربي بثنائية تشكيله الموسيقي؛ إذ يُبنى على الموسيقى الخارجية والموسيقى الدَّاخلية[١٠].

ومن أمثلة القصائد التي سارت فيها الشَّاعرة على الأوزان الخليلية قصيدتها "جروح الرُّوح"، وفيها تقول:

تسيرينَ...!!!

---

[٩] لقاء مع الشَّاعرة في مارس، ٧، ٢٠١٥م، الساعة التاسعة مساء.

[١٠] انظر: نهيل فتحي أحمد كتانة، **دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني**، (رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة النجاح الوطنية بفلسطين، ١٩٩٩-٢٠٠٠م)، ص١٦٤.

يبقى الخوفُ كالسيفِ واقفا
تخافينَ...؟!
من يحمي من الليل خائفا؟!
حجازيّةٌ دمعُ النجومِ أقلّها،
وليلُ السُّرى بعد الصَّبابة ملّها
محا الموجُ والتجديفُ والخوفُ ظِلَّها
تَوَقَّفْ بها ليلَ الفرارِ لعلّها
تُقاسمُ رجليكَ المسيرَ إلى الغيبِ..
غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغُربةٌ
ورقصُ جروحِ الرُّوح تُدميهِ كربةٌ
حجازيّةٌ تبكي،
وفي الدَّمع رغبةٌ
فخُذْها تُقَاسِمكَ المسيرَ إلى الشُّهْبِ..
ومن شكّ ذاتِ البين شَكّلْ لها يَدا،
وقلبًا لهُ عينٌ بها تُبصرُ العِدى؛
فإنَّ غَدَ الأحبابِ قد يتباعدا،
وأنتَ ضعيفُ الحِصْنِ من جهةِ القلبِ..
غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغُربةٌ
ورقصُ جروحِ الرُّوح تُضنيهِ كُربةٌ
فإن كنتَ في أهليكَ تغشاكَ رهبةٌ
فكيف بها والأهلُ هم رهبةُ القُربِ؟
تَقاذَفَها ظنٌّ؛ فعاوَدَها شَجَنْ
وسال بها موجٌ تسيلُ بهِ مِحَنْ
حجازيّةٌ مَن جاءها زائرًا سَكَنْ
فصار لها أهلا، وصارت له وطنْ

وبات سليلَ الحبِّ في موطن الحبِّ..[١١]

الأبيات الجريحة من بحر الطويل ذي الوزن: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، الذي عُدَّ من البحور ذات النَّفَس الطويل المستوعب الإحساس وبَسْط الانفعالات، ووُزّعت هنا حسب هندسة شعر التفعيلة بما تُمليه روح القصيدة المشحونة بحرارة الغُربة، وجروح روح حجازيَّةٍ تشكو من وجع غربة الرُّوح الفكريَّة والاجتماعيَّة والأخلاقيَّة، الزَّمانيَّة والمكانيَّة. وربَّما رمزت الحجازية إلى آثار جدَّة القديمة، وحارة المظلوم وما اعترى بعضها من انهيار، واغتراب عن عولمة عالم اندثرت فيه القيم والأرواح؛ لذلك نجد أصوات القافية (حرف الرّوي) تنسجم حرارة مع حرقة الرُّوح، وتتضامن معها دلالة، ممّا يعطي النَّص شاعرية عالية رنَّانة تمكّن المتلقِّي من تذوقها والتفاعل معها.

ومن جميل القافية هنا تَوَحُّدها في ختام كلّ مقطع في القصيدة بحرف الباء المتحرك بالكسر في: (الغيبِ، الشُّهْبِ، القلبِ، القُربِ، الحبِّ، الكربِ، الشُّربِ، الرَّكبِ، الصَّحبِ، ذنبي). فتوحيد القافية أكسب النَّص نغمة موسيقية منتظمة متوازنة حزينة منسجمة مع ترديد الحسرة في روح الأنثى الحجازيَّة.

وباستثناء قافية الباء الموحّدَة نستعرض القوافي المتعددة في مقاطع النَّص العشرة:

– المقطع الأوَّل قُسِّم إلى قسمين انتهى أوّلهما بتناوب منتظم بين صوتي النون والفاء، أمَّا الآخر فتوحَّد في صوت الهاء.

– المقطع الثاني وقافيته تناوبت بين صوتي الباء والكاف ولكن دون ترتيب.

– المقطع الثالث توحَّدت قافيته في صوت الدال.

– المقطع الرابع توحَّدت قافيته في صوت الباء.

– المقطع الخامس توحَّدت قافيته في النون الساكنة.

– المقطع السادس كالرابع توحَّدت قافيته في صوت الباء.

– المقطع السابع توحَّدت قافيته في صوت الياء.

– المقطع الثامن تنوَّعت أصوات قوافيه ما بين خمسة أصوات الباء والياء والراء واللام والنون مع تكرار صوت الياء سبع مرات في مقابل مرة واحدة لكلّ صوت.

---

[١١] **الدِّيوان**، ص١٨:١٦، وقد اكتفيتُ بهذا الجزء من القصيدة.

– المقطع التَّاسع توحَّدت قافيته كالرَّابع والسَّادس في صوت الباء، وإن اختلف معهما في الحركات، فحركة صوت الرَّوي في المقطعين الرَّابع والسَّادس الفتحة في سائر المقطع ثم الكسرة في الباء الموحَّدة المختومة بها مقاطع النَّص، أمَّا في المقطع التاسع فابتُدِئ بالباء المفتوحة في السطرين الأولين، تلتها الباء الساكنة في ثلاثة أسطر، ثم باء الختام وحركتها الكسرة.

– المقطع العاشر وقافيته تناوبت بين صوتي الياء والباء وتكررت دون ترتيب.

وبالنظر إلى مجمل قوافي المقاطع نلحظ تكرار أصوات معينة على مسافات متقاربة ومتباعدة في النَّص، وعلى رأسها صوت الباء يليه الياء ثم النون، وهذا التَّكرار منح النَّص ألوانًا من اللحون وتعدّدًا في النغم وعلوًّا في الموسيقى وحركيَّة في الإيقاع. فالقافية الموحَّدة المتكررة في الشعر الحر قد تتباعد، وقد تختفي لأنَّها تتعلق بالناحية الدلالية للقصيدة؛ إذ تنساب الأفكار متسلسلة بشكل طبيعي متناغم دون تكلف في اختيار القوافي، ممّا يُكسب النَّص صدقيَّة فيؤثر في المتلقِّي[١٢].

ونغمة الحزن في تي القصيدة متأجّجة متدفِّقة تُمطر حسرة وأسى وتقطر جرحًا وشجن، وأصوات قوافيها تتجانس معها وتوافقها حزنًا وألما فتجهر به مستخدمة حروف الجهر الباء والياء والنّون والدّال والرّاء واللام، ومحاولة استيعاب شحناتها الانفعاليَّة بإطالة النَّفَس في استخدام الحروف القابلة للتطويل والامتداد كالفاء والهاء والكاف لإشباع ما في جوفها.

ومن هنا يتأكّدُ لنا أنَّ الوزن ليس مجرد صوت فحسب إنَّما هو صوت المعنى، والقافية تحمل مدلولات صوتية وموسيقية تتعالق مع مدلولات النَّص في التأثير الفني[١٣]، فهي رُكْن مهم في موسيقيَّة الشِّعر الحرّ لأنَّها تثير في الرُّوح أنغامًا وألحانًا[١٤].

---

[١٢] انظر: العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة**، ص١٣٩.

[١٣] انظر: أحمد مدَّاس، **لسانيات النَّص**، ص٢٠٩، ص٢١٦.

[١٤] انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص١٩٢.

المبحث الثَّاني: الإيقاع الدَّاخلي (النَّفسي)

البُنية الموسيقية الدَّاخلية هي السِّمة الفارقة والمميّزة لأسلوب الشاعر؛ إذ يحرص على اختيار الدَّوال والمدلولات المتلائمة مع انفعالاته النفسية ودفقاته الشعوريَّة لتكوين لحنًا موسيقيًّا وإيقاعًا داخليًّا (نفسيًّا) لمنجزه الشعري[١٥].

فالموسيقى الدَّاخلية = الإيقاع الدَّاخلي = الإيقاع النَّفسي

وتتجلى الموسيقى الدَّاخلية في ديوان أشجان في عدة طرق، منها:

١- تكرار الحرف:

الشَّاعر راءٍ فكرته بالأساس مجسَّدَةً أمامه في صور ودلالات، فيصوغها بعبارات تتكوَّن من أصوات تنسجم ومراده، ويُكرّر صوتًا معينًا لرسم الصورة المتخيلة في ذاكرته مستغِلًّا الطبيعة الكامنة في الصَّوت اللغوي لإحداث التأثير. والصَّوت لا يكتسب حيويته ودلالته إلا ضمن بنية النَّص[١٦]، لتخرج القصيدة سمفونية عزفتها الأصوات نغمًا دلاليًّا تركيبًا وصورة.

وقد تكرر هذا الصَّوت لدى أشجان في قصائد عدّة منها قصيدة "الذّئب ذئبك" التي تقول في مطلعها:

قسِّمْ ضلوعَكَ
قسَّموكَ،
وما دَرَيْتْ
وتقاسموا ذكراكَ
حين تقاسموكَ،
وودّعوكَ
فما مَضَيْتْ!
وامسح دموعَكَ
فارقوكَ

---

[١٥] انظر: كتانة، **دراسة أسلوبيَّة في شعر أبي فراس الحمداني**، ص١٦٨.

[١٦] انظر: محمد صالح الضالع، **الأسلوبيَّة الصَّوتيَّة**، (القاهرة: دار غريب، د.ط، ٢٠٠٢م)، ص٣٠.

أما نسيتْ؟

وتئنُّ!!

فيمَ تئنُّ؟

باعوا؛

فاشتريتْ!

أيُّ المواجعِ فيكَ لا تبكيكَ

إنْ قلّبتها؟

بل أيُّ ضلعٍ فيكَ

لا يبكي عليك؟[١٧]

فالقصيدة تبكي حُرقةً وألما، وجعًا وندمًا، تشكو ضياع العروبة وتحنُّ لمجدها الماضي. ولِغِناءِ ذي السّمفونيّة الحزينة استُخدمت أصوات القاف والسِّين والميم والضَّاد واللام والواو والعين والكاف والدَّال والرَّاء والياء والتَّاء وتكررت[١٨]. وابتُدِئت بصوت القاف القويّ الشّديد الفعالية الممتلك خاصية الانفجار لإرادة الشَّاعرة تفجير شحنتها الانفعالية منذ الصَّوت الأول في روع المتلقِّي، والموحي بالبياس والجفاف الملائم للخاصية المكانية للعربي (الصَّحراء) من جهة والقحط من المجد والعروبة من جهة أخرى. كما أنَّ القاف بفقاعته الصَّوتيَّة يوحي بالقطع الموافق لـ"قسِّمْ"، فتطابق الدَّال مع المدلول. وإذا ما انتقلنا لصوت السِّين بقابليته للمطّ والتطويل مع الصَّفير والشَّدَّة فهو ناطقٌ بشدَّة المصاب والمصيبة. كما أنَّه يوحي بإحساس بصري من الانزلاق والامتداد كانزلاق الأمَّة في غياهب زيف الحاضر وامتدادها نحوه. ثم الميم الصَّوت الجهوري في نهاية الكلمة الموحي بالقطع أيضًا. وصوت الضَّاد المكتنَز بعدَّة صفات -غير الجهر والاستطالة الرَّامزة إلى استطالة زمن ضياع العربيّ- منها شدَّة الانفجار والصَّلابة والفخامة

---

[١٧] **الدِّيوان**، ص٨٨-ص٨٩.

[١٨] انظر: عبَّاس، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، وقد أُخذت صفات الحروف المذكورة أعلاه من هذا الكتاب، وقمت بتوظيفها حسب ما يقتضيه المقام والسياق من دلالات، والصفحات على التوالي حسب ترتيب الحروف في المتن هي: ص٨٥- ٨٦-٦٥-٤١-٤٤-٩٢-٩٣-٤٦-١٢٧-٥٧-٤٠-٣٩-٤٩-٥٧-٥٨-٣١.

والضَّخامة والامتلاء والضَّجيج والشَّهامة والرُّجولة والنَّخوة وكلُّها موافقة لدلالات "ضلوعك" في النَّص.

أمَّا شدّة الانفجار فناتجة عن شدّة القهر، الأمر الذي جعل القصيدة تبتدِئ في أوَّل مفردتين منها بصوتين يحملان انفجارًا بداخلهما. وأمَّا الصَّلابة والفخامة والضخامة فتُلائم وصف الضّلوع من ناحية، ومن ناحية أخرى صفات الفروسيَّة والشجاعة في العربيّ فضلًا عن الشهامة والرُّجولة والنخوة التي تقسَّمت وتقطعت بعد انصرام رجاله. وأمَّا الامتلاء والضجيج فهما امتلاء النَّفس بالحسرة وضجيج الشكوى المحتبسة داخلها.

واللام صوت مجهور أيضًا يوحي بالتماسك والالتصاق الموحي بالتصاق الضلوع وتماسكها المكَنِّية عن التصاق أبناء العروبة والشَّرف، وتماسكهم وتمسُّكهم بمبادئهم وتربتهم ودمهم النَّقي الأصيل. ويوافقه في التَّماسك صوت العين الذي يومئ أيضًا بخلُوّهم اليوم من الدَّاخل لدلالته على الخلوّ مطلقا. وصوت الواو الدَّال على الانفعال المؤثِّر في الظواهر. أمَّا صوت الكاف فقد قيل إنَّه للاحتكاك، وإنَّه يوحي بشيء من الخشونة والحرارة والقوة والشِّدة والفخامة والامتلاء، وكلّها دلالات مطابقة لسابقاتها من الأصوات. ومن الطَّريف في صوت الدَّال المجهور أنَّه عُدَّ أصلح الحروف للتعبير المباشر عن الظلام والسَّواد المنتشرة دلالتاهما على التَّمزُّق والضياع والهجر والغدر والخيانة وغيرها من المعاني الأليمة في نسيج النَّص. ومن جمال حرف الرَّاء غير ما عُرف عنه من تكرار فهو أشبه ما يكون بمفاصل الجسد، فالتَّمفصل في صوت الرَّاء وفي مفاصل الجسد؛ لذا أُدخل هذا الحرف على معظم الأعضاء التي تتصل بغيرها بمفاصل غضروفية كالرَّأس والرَّقبة والمرفق والرُّكبة والرِّجل والرّضفة والرَّسغ، والرِّئة كعضو للتّنفُّس، والصَّدر لظاهرة تحركه أثناء الشهيق والزَّفير، والبصر لتنقّله المتكرّر بين المرئيَّات، فكما أنَّ الجسد يحتاج إلى مفاصل كذلك اللغة تحتاج إلى صوت الرَّاء الذي بتمفصل صوته قدَّم للعربيّ الصّور الصَّوتيَّة المشابهة للصور المرئية المحتوية على ترديد وتكرار. ومن العرض السابق يتجلّى جمال الحرف في تجسيده للمعنى الكُلِّي للنَّص.

وترمز الياء إلى الوِحدة والمؤاخاة والتعاون والجود الذي كان موجودًا عند العرب؛ فهو صوت يشبه شكله في السِّريانيَّة صورة اليد، كما أنَّه يومئ بصورة بصرية تتحدث عن الانفعال المؤثر في البواطن، فإن كانت الياء ساكنة في وسط الكلمة وما قبلها مفتوح كـ "وما دَرَيْتْ، فما

مضَيْتْ، فاشترَيْتْ، علَيْك" فإنَّ صوتها يشكِّل صورة الحفرة أو حفنة اليد، فالجهل والتجاهل والاستسلام والتّخاذل والانقياد والخضوع والذُّل يوقع الإنسان في حفرة لا قرار لها. وإن كانت ساكنة وما قبلها حركته الكسرة أوحت بصورة الحفرة العميقة والوادي السحيق، كـ "نسِيت، فِيم، فِيك، لا تبكِيك، يبكِي"، وما أقسى تلك الحقيقة وواقعيَّة الصَّوت في تمثيله لها. وحرف التاء ذو الهمس الانفجاري في صوته، الوقوف عليه في "دريتْ، مضيتْ، نسيتْ، فاشتريتْ" يُشكِّل وقفة نفسية مبتلعة ريق الأسى، بالإضافة أنَّ صوته يوحي كأنَّ قَدَمًا حافيةً تطأ أرضًا من الرَّمل الجاف؛ فـ "تئنّ، اشتريت، تبكي" تصوِّر النّدم والحزن على فقدان الأرض. وصوت التاء أيضًا فيه شيء من الإحساس اللمسي المجسَّد في المقاسمة "تقاسموا، تقاسموك، قلبتّها". وممّا سبق تتضح فعالية تكرير الصَّوت في القصيدة لتأكيد مغزى دلالاتها، وتحدّد يقظة المتلقِّي والالتفات للصور المعبّر عنها بتلك الأصوات.

٢- تكرار الاسم:

في حديثها السَّاخر عن طبيعة النِّساء استمتعت الشَّاعرة بتكرار مفردة "النِّساء" مُعرَّفة بـ"ال" سبع مرات علاوة على عنونتها النَّص بـ"نساء"، فتقول:

أو كلُّ النِّساء
يُضمرنَ خيرًا لكلّ النِّساء؟
وكلُّ النِّساءْ
يُحسنّ ظنًّا بكلِّ النِّساءْ؟
أو كلهنّ إذا طفح الحقدُ من نونهنّ،
من العازفاتِ عن النَّهشِ،
أو الصَّائماتِ عن النَّبشِ
في رملِ بعضِ النِّساءْ؟
لماذا تخَافُ النِّساءُ النِّساءْ؟ [١٩]

[١٩] **الدِّيوان**، ص١٧٦.

ولا يخفى ما لهذا التَّكرار من وقع في نفس المتلقِّي بعد المبدع الذي تمخَّضت الفكرة في عمقه فأطلقها بإيقاع همزة ساكنة تثير المتلقِّي وتدعوه لليقظة لإكمال النَّص.

فإذا ما تضافر مع مفردة "النِّساء" تركيب استفهاميّ ودالَّة العموم المشدّدة "كلّ" منح الإيقاعُ النَّصَ الذبذبة الملائمة لتجسيد المراد، والألفة في ترابط زواياه.

٣- تكرار الفعل:

في قصيدتها " الأسامي كلالالام "كرّرت الشَّاعرة الفعل المضارع المبدوء بالهمزة "أُسمِّي" وفاعله الضمير "أنا" تكرارًا توكيديًّا لمغزى العنوان، ومبتغى النَّص:

في كلِّ وقتٍ أُلاقيه فيه،
يُسائلني أن أُسمِّيهِ
يا ابن الـ...:
أنا لستُ فيروزَ،
لكنني؛
أُسمّي عصافير نافذتي
بأسماءِ أولادِ جارتنا،
وأُسمِّي القطط
بأسماءِ أولادِ حارتنا،
وأُسمِّي النباتاتِ
بأسماءِ أحلى البناتِ،
وأُسمّيكَ باسمكَ؛
من عادتي
أن أُسمِّي الوجوه التي لا أُحبُّ
بأسمائها.[٢٠]

[٢٠] **الدّيوان**، ص٣٧-ص٣٨.

فالمتكلِّم بعيدٌ عن تزييف الحقائق، وتنميق المساوئ، قريبٌ من الواقعية والصِّدق، الأمر الذي أكَّده التَّكرار الموجَب. وعضَّدت موسيقيَّة النَّص إلى جانب تكرار المضارع تكرار التركيب النحوي المؤلَّف من حرف الجر الباء والاسم المجرور المصاغ على جمع التكسير والاسم المضاف إليه الأول والاسم المضاف إليه الثاني، والضَّمير المضاف إليه الثَّالث فقط في السطر الأول والثاني:

بأسماءِ أولاد جارتنا

بأسماءِ أولاد حارتنا

بأسماءِ أحلى البناتِ

" بـ + أسماء + أولاد + جارتنا/حارتنا/البنات

حرف الجر الباء + اسم مجرور "جمع تكسير" + مضاف إليه(١)+ مضاف إليه(٢).

وهذا ما يُعرف بالتَّوازي النّحوي والصَّرفي فضلًا عن البلاغي في الجناس بين "جارتنا وحارتنا". ومن هنا تتضح قيمة التَّوازي والتَّكرار في إثراء النَّص بنغماتٍ متناغمةٍ مع الإحساس الوجداني العالي لمدلول النَّص.

٤-تكرار التّنوين:

ولا استرابة في دور التَّنوين في إضفاء التَّرنُّم والنَّغم على الكلمة المنوَّنة، فإذا تكرَّر أنتج لحنًا موسيقيًّا متجانسًا وإيقاعًا منتظما. ويتجلّى هذا في قصيدة "عبوور":

المطاراتُ:

حالمةٌ، مفتوحةٌ،

حرَّةٌ، مُحلِّقةٌ

ولديَّ:

جوازُ سفرٍ يخضرُّ،

وجناحان يطيران..

المطاراتُ:

فاتنةٌ، مُزيَّنةٌ،

مُبهجةٌ، مُسْكِرةٌ،
ولديّ:
جوازُ سفرٍ يخضرُّ،
وقدمان تسيران..
المطاراتُ:
بطاقاتٌ ائتمانيّةٌ،
واجهاتٌ مغريةٌ،
كؤوسٌ ملوّنةٌ،
حبَّاتُ كرزٍ مشاغبةٌ،
زجاجاتُ عطرٍ غيرُ بريئةٍ،
رائحةُ قهوةٍ عابرةٌ للقارَّاتِ،
وعبورٌ مسحورٌ،
ولديّ:
جوازُ سفرٍ يصفرُّ،
وأمنياتٌ جوازها غير صالحٍ للعبور![٢١]

فالشَّاعرة تترنَّم بالألوان والتسالي والثقافات والمغريات، والحرّية فرِحة محلِّقة بادئ ذي بدء، ثم لا تلبث أن تترنَّم تعاسةً وإحباطًا بعد اختناق أمنياتها وتقييد حريتها[٢٢]. والتنوين أسهم في تحليق المتلقِّي وعبوره ثم حصاره ودورانه في محيط نون التنوين.

٥- تكرار الجملة:

إنَّ تكرار جملة عدَّة مرات في القصيدة كلازمةٍ لها يرمي إلى التأكيد على مضمونها مع إثراء موسيقيَّتها فضلا عن تكرار كلِّ دالٍّ فيها مع ما يتألَّف منه من أصوات بخصائصها، ومن أمثلة ذلك تكرارها جملة محذوفة المبتدأ في قصيدة "جروح الرُّوح":

---

[٢١] **الدِّيوان**، ص١١٩-ص١٢٠.

[٢٢] سبق ذكر الدّلالات في الحقول الدّلالية ص١٣٦-ص١٣٧ من البحث.

غيابٌ، وغيبٌ، واغتيابٌ، وغربةٌ

إذ تكررت أربع مرات في القصيدة للإلحاح على معنى الغربة والاغتراب[٢٣].

٦- التَّوازي الصَّرفي:

وقد ذُكر في تكرار الفعل[٢٤] ويتناول تكرار صيغ لفظيةٍ واشتقاقية، مثل:

أ- تكرار الضمير (ها) مبثوثة في روح قصيدة "مشربيات" في: "لها، لغمزاتها، حاراتها، داناتها، رواشينها، ريقها، لها، رطوبتها، فساتينها، طعمُها"، قاصدة جدّة ورامزة للزَّمن الجميل[٢٥]، ومُحدثة صدى له وقع في روح المتلقّي.

ب- تكرار صيغة جمع التكسير في قصيدة "ملكوت الله كشف":

ثم إنَّ الأرضَ لم تستوعب الأعداءَ، والعملاء، والأحزابَ، والفرقاءَ

يزني الشَّرُّ؛ بطن الأرضِ لا يستوعبُ اللقطاءَ

وَحْمٌ وقابلةٌ وحملٌ كاذبٌ بالخيرِ، أوجاعٌ ولا نورٌ مع الأرواحِ يولد،

لحمُ أجسادٍ على الأرض يسيل

كلَّما سال على الأجسادِ ويلٌ جدّ ويلُ [٢٦]

ومن اللافت للنظر اكتظاظ المقطع السابق بجموع التكسير المؤدي إلى المجانسة الصَّوتية والإيقاعية.

ج- تكرار فعل الأمر مع اختلاف الضمائر: "ارسُمْ" وتكررت سبع مرات، "ارسُمْني"، "ارسُمْنا" وتكررت ثلاث مرات، كما ذُكرت أفعال أمر أخرى: "افتح، اغلق، اخرج، خذ وتكررت مرتين، دعنا". وملحوظٌ الوقع اللحني الذي أحدثه تكرار صيغ فعل الأمر في نصِّ "هجمةٌ مرتدَّة" الذي عُدّ وسيلة للردّ على مَن يهاجم شعرها.

---

[٢٣] سبق ذكر المعاني ص١٤٤ من البحث.

[٢٤] من الدَّارسين مَن قسَّم طرق التَّكرار في الموسيقى الدَّاخلية إلى ثلاثة أقسام: ١- التوازي الصوتي. ٢- التوازي الصرفي. ٣- التوازي النحوي أو التركيبي، ولكنّي آثرتُ ما اعتمدتُه.

[٢٥] سبق ذكر معانٍ عدة في التناص، ص٢١٤ وما بعدها من البحث.

[٢٦] **الدِّيوان**، ص٣١-ص٣٢.

٧- التَّوازي التَّركيبي:

للتركيب دورٌ وتكراره المتوازي في انسجامه مع المعنى وشحن القصيدة بموسيقى داخلية نابعة من نفسية الشَّاعرة التي تقول في "لوحة عبَّاد الشمس":

صهيونيٌّ:

يصنعُ قنبلةً

ويواريها في قبضتهِ

عربيٌّ:

يرسمُ قنبلةً

ويواريها في خيبتهِ[٢٧]

فالتَّوازي هنا تركيبيّ في النَّحو وفي الوزن العروضي ما عدا الكلمة الأولى، وإن كانت الياء المشدَّدة مع التنوين منحتها انطباع التَّوازي.

وكذلك قولها في "شاي":

ألملمُ ذكراكَ؛

أمزجها بكؤوس تحنّ؛

تلملمُ ذكراي؛

تمزجها بكؤوس تئنّ[٢٨]

توازٍ تركيبي تقابلي نحوي عروضي؛ إذ الأوزان متطابقة في الصورتين، والإعراب النحوي كذلك، والمقابلة العكسية في الصورتين كالآتي: ألملمُ/ تُلملمُ- أنا/ أنتَ - ذكراكَ/ ذكرايَ - أمزجُها/ تمزجُها - أنا/ أنتَ - تحنّ/ تئنّ - لي/ منك. وكلُّ تلك التَّوازيات منحت الموسيقى الدَّاخلية كثافة جميلة، ورنَّات دافئة المشاعر وَلِهَة الأحاسيس.

---

[٢٧] المرجع السابق، ص٢٠٢.

[٢٨] **الدّيوان**، ص٥٣.

٨- التَّدويم:

هو تكرار نماذج جزئية أو مركبة بشكل متتابع أو متباعد للوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية[٢٩]، ومن أمثلته:

أ- تكرار الاستفهام:

وقد تكرر الاستفهام بشكل متقارب منفعل من داخلها في "يُعاودها الطَّلق":

- ماذا تُخبّئُ تلك السَّحابةُ في بطنها؟ ثلاث مرات.
- ما لصوتها؟ أربع مرات.
- ما لها؟ خمس مرات.
- ما لعودها؟ مرة واحدة.

وبتكرار دوالّ الاستفهام المتصاعد مع انفعالات النَّص النَّاجم عن الألم المعتصِر جوف كلّ صامت، والصراع المعتمل في أحشائه خوفًا من قول الحق، فآلام الطَّلق- الحرّيّة المقيدة والمكبوتة- لحنٌ حزين. وتكرار "غير دمعها" أشعرنا أنَّنا نسمع صوت السحابة وهي تقطر دمعًا، الأمر الذي أوجد للقصيدة موسيقيَّة شجِنة ذات صدى عالٍ تتشظّى عبراته في فضائها.

ب- تكرار النَّفي:

كتكرار "لا أُصدِّق" في "كوكبٌ طيّبٌ":

لا أُصدِّقُ:

أنَّ هناكَ ثَمَّة مَنْ يجرؤ

على تفجير قلبِ أيٍّ منها

لا أُصدَقُ:

أنَّ ثمّةَ أرواحٌ "محشوّةٌ"* بالوحوش

تنهشها الغيرةُ منها

لا أصدّق:

غير أنَّ الله واحدٌ،

وأنَّ المتعدّدَ:

---

[٢٩] انظر: نهيل فتحي، **دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني**، ص١٧٠.

أديانُه

وأُصدِّقُ:

أنَّ الرَّحمةَ لا تختارُ العتمةَ

روحٌ تسكنُها العتمةُ

لا يسكنُها نورُ الرَّحمنِ،

ولا يسكنُها غفرانُه[٣٠].

فتكرار "لا أُصدِّق" ثلاث مرات، و"لا يسكنُها " مرتين نسج خيوط نغمة موسيقية متجانسة في النَّص، متناسبة والشكل والمضمون المفروض عليها من الواقع الذي جعلها تندفع في إنكارها التَّعجبيّ.

ج- تكرار أداة النِّداء (يا):

في قصيدتها "روحٌ تطمئنُّ" تكررت أداة النداء (يا) في:

أنت يا طائر الرُّوح/ أنتَ يا كلّ ذا الكلّ/ يا مستقرٌّ على هجعة الماء بين سمائي/ يا عيون الغيوم/ يا أنت/ يا غيث نبضي/ يا روحُ، ممّا يُعزِّز من القيمة الدّلاليّة للنّداء ويُؤجّج الموسيقى الدَّاخلية ويُعلي من نغمة الحزن الإيقاعيَّة.

٩- الجناس والسَّجع:

للجناس والسجع جميلُ وقعٍ في التلقي، فحين تقول أشجان في قصيدة "النِّساء":

أو كلّهنّ إذا طفح الحقدُ من نونهنّ

من العازفات عن النهش،

أو الصائماتِ عن النَّبش

فبين النَّهش والنَّبش جناسٌ غير تام بتغيير حرفٍ أسهم في موسيقية القصيدة، فضلًا عن التَّوازي التركيبي الوزني والنحوي والصرفي بين العبارتين.

والسَّجع في "غِبْ وتغرَّبْ واغتربْ"، و "باديةْ، كاويةْ، باكيةْ، راضيةْ" في قصيدة "جروح الرُّوح"، أضفى جرسًا موسيقيًّا في بنية النَّص الإيقاعيَّة.

---

٣٠ * أرواحًا محشوَّةً: **الدِّيوان**، ص١٤٥-ص١٤٦.

وممّا سبق نخلص إلى دور الموسيقى الدَّاخلية في إثراء جماليَّات النَّص وتلقِّيه وأبعاده الدِّلاليَّة.

المبحث الثَّالث: إيقاع الفضاء النَّصي

من محاولات التجديد والتجريب في القصيدة الحديثة مزج اللغة بالصورة والإيقاع الصَّوتي والنَّفسي بالإيقاع البصري لإنتاج الدِّلالة عبر ما يُسمَّى بالقصيدة البصرية[٣١]. فالشاعر الحديث أصبح يعتمد على البُنية المكانية (الشَّكل الطِّباعي) كبُنية أساسية في الخطاب الشعري إضافة إلى اللغة، والعلاقة أصبحت وطيدة بين بُغية المبدع والتشكيل البصري للنصّ، الأمر الذي حدا بالمتلقِّي إلى استكناه الدَّوال البصرية لمقاربة النَّص والخروج بقراءات جديدة، فالمبدع يمدّ النَّص بالطاقات التعبيرية والمتلقِّي يمدّه بالإمكانات التأويلية[٣٢].

والقصيدة البصريَّة أو التَّشكيليَّة جاءت نتيجة التأثر بالأدب الغربيّ الأوربّي والحركات الفنية الأدبية والتيارات التي ظهرت في مطلع القرن العشرين كالدَّادائيَّة والسُّريالية التي عبَّرت عن روح العصر[٣٣].

والإسراف في استخدام التشكيل والرسومات كما يفعل بعض الشعراء يؤدي إلى عماء مدلول القصيدة، وغموض دوالّها إذ تحولت (الرسومات) إلى عوائق دلالية[٣٤]. والشَّاعرة أشجان لم تُسرف في استخدام تقنية التشكيل البصري إلى الحدّ الذي يُفقد القصيدة شاعريَّتها، ولم تستخدم الرّسوم التشكيلية في دواوينها.

والدَّوال البصرية عديدة، منها:

---

[٣١] انظر: خرفي محمد الصالح، **التَّلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"**، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنَّص الأدبي"، ص٥٤١، <http://www.univ-biskra.dz> شوهد في مايو، ٦، ٢٠١٥م.

[٣٢] انظر: المرجع السابق، ص٥٤٢؛ الرواشدة، **شعرية الانزياح**، ص٢٤٧: ص٢٤٩.

[٣٣] انظر: ثائر زين الدين، "القصيدة البصرية ظهرت في بدايات القرن العشرين"، **صحيفة تشرين**، <http://www.tishreen.news.sy> شوهد في مايو، ٧، ٢٠١٥م.

[٣٤] انظر: الصالح، **التلقي البصري للشعر**، ص٥٥٣-ص٥٥٤؛ الرواشدة، **شعرية الانزياح**، ص٢٥٠.

١- الحواشي:

الحاشية عبارة عن جملة تُوضع بعد العنوان مباشرة أو في نهاية المتن الشعري، وتكون مصدَّرة غالبًا بالرَّمز (*) في نهاية المتن، وهي إمَّا إهداءٌ أو ذكر زمان أو مكان، أو إشارة لمناسبة ما، أو نص موجز مقتبس، أو تفسير مفردة في النَّص، أو تعريف بشخصية. وللحواشي دور مهم في توجيه قراءة المتلقِّي؛ لأنَّها غالبًا تُوضح مقصديَّة المبدع[٣٥].

وقد كثُرت هذه الحواشي في قصائد أشجان وتعددت مضامينها ومن أبرزها ذكر الزمان والمكان اللذين كُتبت فيهما القصيدة، ومن الغريب أنَّها حرصت على ذلك في ديوانيها الأول "للحلم رائحة المطر" -الذي لم أتناوله بالدراسة- والثالث "ريق الغيمات"، على العكس من ديوانها الثاني "مطر بنكهة الليمون" الذي خلت كل قصائده من ذلك واكتفت الشَّاعرة بتصدير ديوانها الثاني بعبارة "غيومٌ هَمتْ ما بين١٩٩٩-٢٠٠٤" بعد الإهداء*.

ومن الحواشي أيضًا الإهداء، كإهدائها قصيدتي "قمرٌ توسَّط نجمتين" و "حَضْرة" للوطن في قولها بعد العنوان في القصيدة الأولى "إلى مَن زيَّن اخضراره بنخلةٍ وسيفين"، وفي الثانية "إلى وطني: افتقدتك... نتعدَّد، ويبقى حُبّك فينا مفردا". وكذلك كتبت في قصيدة "مشربيَّات" إهداء "إلى المطربة توحة (فتحية حسن يحيى) إلى مشربيّات صوتها، وآهات الدَّانات الحجازية"، وأهدت قصيدتها "مماثلة": "إلى د. غازي القصيبي؛ شاعرًا". كما سطرت الإهداء: "إلى أستاذي د. منصور الحازمي: حميمٌ كظلّ سدرة" في نص "إحباط"، وقالت: "إلى الصديق الشاعر سعدي يوسف: حزينٌ كغيمة" إهداءً في "خلاخيل". وعبَّرت بحروفٍ حزينة عن إهدائها قصيدة "فاطمة" لوالدتها (جدَّتها)، فتقول: "أُمِّي: أيقظ بستانَ الدمع رحيلُك".

وممّا تضمَّنته حواشي القصائد توضيح بعض الجمل المحاطة بعلامة تنصيص وكأنَّها مقتبسة، كما فعلت في "بنفسجيات" حين ذكرت في نهاية المتن الشعري ما يلي: "*المقاطع بين الأقواس من أغنية "ليه يا بنفسج" كلمات بيرم التونسي غناء صالح عبد الحي". وذات الشيء صنعت في نص "حضرة" إذ ذكرت "*المقاطع بين الأقواس: مقتبسة من أغنية من

---

[٣٥] انظر: الرواشدة، **شعرية الانزياح**، ص٢٥٠-ص٢٥١.

* وعند سؤال الشَّاعرة عن ذلك أجابت بأنَّ كلّ قصائد ديوانها الثاني مؤرخة عندها في النسخ الأصل، فهي حريصة جدًّا على تأريخ القصيدة فور كتابتها ولكن ربما لم ترد إزعاج القارئ، أو لأنَّ غيرها من الشعراء قد صنع ذلك في تلك الفترة.

الفلكلور الحجازي". وكذلك كتبت في نهاية "مشربيات": "*المقاطع بين الأقواس: من أغنية من الفلكلور الحجازي".

ومن الحواشي ما جاء تفسيرًا لمعنى مفردة، ككلمة "أغاتي" التي قالت عنها: "كلمة عراقية تُقال للتحبُّب"، في نص "الأنيق".

ومنها ما جاء تعريفًا بشخصية ما، كشخصية "إيزابيلا" في "بحثًا عن الآخر"، فتقول: فتاة ألمانية كانت عضوًا في لجنة التنظيم المسئولة عن ضيوف الوفد العربي المشارك في معرض فرانكفورت الدّولي للكتاب عام ٢٠٠٤م.

كما اشتملت الحواشي على ذكر مناسبة القصيدة بعد العنوان مباشرة، كقصيدة "عَوْلمة شعريَّة!" إذ قالت فيها: " في ذكرى يوم الشعر العالمي".

واجتمع الإهداء مع المناسبة في "ملكوت الله كشف" بقولها: " إلى عُري كلّ الفضائيات في الذكرى الجنائزيَّة لغزَّة ٢٠٠٩".

٢- علامات الترقيم:

وهي كثيرة سأتناول بعضًا منها مع بعض الاستخدامات:

أ. نقاط الحذف:

وهي دالّة بصرية عميقة الإيحاء، والفراغ المتروك فيها مساحة مفتوحة لمشاركة المتلقِّي في إكمال الخطاب الشعري[٣٦]، كقولها في "جروح الرُّوح":

تسيرين...!!!

يبقى الخوفُ كالسَّيفِ واقفا[٣٧]

فنقاط الحذف هنا دلالة على امتداد المعاناة وزمنها. ولمعاناة الشَّاعرة مع الكلمة المناسبة لوصف الحالة تركت المساحة خالية ليملأها المتلقِّي بما يرى من مفردات قادرة على إشباع الدِّلالة المرادة.

---

[٣٦] انظر: الرواشدة، **شعرية الانزياح**، ص٢٦٤:٢٦٦.

[٣٧] **الدِّيوان**، ص١٦.

فالمفردة حُذفت تعميقًا للمعاناة، وأُردفت دالَّة نقاط الحذف تعضيدًا للمعنى بعلامة التعجب أو التأثر الناطقة بـ: أَبعد كل تلك المعاناة ما زلتِ تسيرين!!!

وإيمانًا من الشَّاعرة بفطنة المتلقّي وقدرته على إكمال النَّص الشعري، تقول في نصِّها "الأسامي كلالالام":

في كلِّ وقتٍ أُلاقيهِ فيه؛
يُسائلني أن أُسمّيه
يا ابن الـ...:
أنا لستُ فيروز،
لكنني؛
أُسمّي عصافيرَ نافذتي
بأسماءِ أولادِ جارتنا[٣٨]

وكأنَّ نقاط الحذف أوحت بالمعنى؛ يقول (مالارميه): "إنَّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمّم"[٣٩].

ب. النقطتان الرأسيتان:

وتأتي لتعريف أو تحديد ماهيَّة، ولكنّ الشَّاعرة استخدمتها كثيرًا في تعريفات وتحديد ماهيات تتعلق بخيالها هي، ووفق نظرة أشجان ورؤاها، كقولها:

وجهُ صباحي:
فنجانُ قهوةٍ لا وجهَ لهُ؛
أرشفُ مرارَتهُ على مهل[٤٠]

كما تأتي أيضًا (النقطتان) للتفصيل، في قولها:

وصبَّ سيوفَهُ الاثنينِ في قلبِ الهوى:
سيفٌ يُغازلُ نخلةً

---

[٣٨] المرجع السابق، ص٣٧.

[٣٩] الرواشدة، **شعرية الانزياح**، ص٢٦٥.

[٤٠] **الدِّيوان**، ص٦١.

سيفٌ يبادلُها الجوى[٤١]

ج. نقطتا التوتر:

يقف عندها القارئ قليلًا ثم يُكمل، وهي تشير إلى انفعال المتكلّم وتوتّره:

يا خالقُ.. يا وهَّاب:

مَن علَّم هذا الواشي

أنَّ نساءَ الأرضِ كتاب؟[٤٢]

كما تأتي هاتان النقطتان أيضًا لتُسقِط الروابط النَّحوية إضافةً إلى التوتر[٤٣]:

يمنةً.. يسرةً،

تتلفتُ كي تكسرَ الماءَ،

والعابرونَ يُحيّونَ ظلَّ معاركها،

ثم يمضون في حيرة[٤٤]

وتقدير العبارة بعد إعادة الرابط: يمنةً ويسرةً.

د. العارضة:

واستعملتها الشَّاعرة استعمالها المألوف في قواعد النحو والبلاغة، ولكن من اللافت للنظر أنَّها استُخدمت كثيرًا في مواطن لا يمكن الاستغناء عنها فيها، وليست عارضة، كقولها:

فاحتضنتُ ربيعَهُ،

ولثمتُ زهرَ رمالِه

-شوقًا-

وقبَّلتُ السَّنى المعقودَ بين الحاجبينْ..[٤٥]

---

[٤١] المرجع السابق، ص١٠.

[٤٢] **الديوان**، ص١٨٠.

[٤٣] انظر: محمد الصَّفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)**، (الرياض: النادي الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨م)، ص٢٠٥.

[٤٤] **الدِّيوان**، ص١٨٦.

[٤٥] المرجع السابق، ص١٣.

فـ "شوقًا" ليست جملة اعتراضية فصلت بين متلازمين، إنَّما هي حسب موقعها الإعرابي مفعول لأجله أو حال –على تقدير: مشتاقة– تمَّم معنى الجملة السابقة، وأرادت بها الشَّاعرة إبرازها لحفر الدِّلالة في عمق المتلقِّي.

هـ. العارضة المائلة:

وتوضع بين مفردتين دلالة على التوحّد في المعنى:

الرَّجلُ/ المصباحُ

حين يضيءُ

تلتمُّ حوله الفراشاتُ الملونة

وحين ينطفِئُ

تلمُّ ألوانَها

وتروحُ تبحثُ

عن مصباحٍ آخر[٤٦]

فالعارضة جسّدت للمتلقي توحّد الرّجل بالمصباح في الوظيفة والماهية والإغراء.

و. الهلالان:

واستُخدما لحصر مصطلحات أجنبية، كـ(السبرانو)، والماركات العالمية العصرية، مثل (كارتير)، (قوتشي)، وأسماء أجنبية، مثل (سيناترا)، (بابا نويل)، وأسماء عربية، مثل (القصبجي)، ومفردات حياتية، كـ(طاسة)، ومفردة تفسيرية كـ(أَنَاك).

ز. علامة التنصيص:

استخدمتها الشَّاعرة كثيرًا في الاقتباس، نحو: "أوحشتني يا نور عيني اليمين"، اقتباسًا من أغنية من الفلكلور الحجازي.

ح. علامتا الاستفهام والانفعال أو التعجب:

وقد توالتا مع الفاصلة المنقوطة في قصيدة "وكراسيُّ محجوزة!":

ماذا تفعلُ هذه الدَّبَّابةُ تحتَ شجرةِ الزيتون؟

شجرةُ الزيتونِ طيّبةٌ؛

---

[٤٦] **الديوان**، ص١٧٨.

أغصانُها أسِرَّةُ الحمام!
ماذا يفعلُ هذا الجنديُّ في مدرسةِ الأطفال؟
مدرسةُ الأطفالِ فراشةٌ؛
جناحُها ملوّنٌ بورقِ الأحلام!
ماذا يفعل حماةُ الأمنِ فوق كرمِ العنب؟
كرمُ العنب منهوبٌ،
والذئبُ يعصرُ الليمونَ في فم السلام![٤٧]

ومن الواضح أنَّ علامتي الاستفهام والتعجب هنا خرجتا من معناهما الأصلي، وأُريد بهما القهر والتَّحسُّر والاستنكار والحزن والألم.

٣- التَّفريق البصري:

وهو مطّ المفردة بتكرار حرفٍ أو أكثر فيها، فتطول بصريًّا وصوتيًّا، كتابةً ونطقًا، كعَنْونتها لقصيدةٍ بـ"الأسامي كلالالام" لتُسجِّل بالترديد البصري سمة من سمات النطق الشفهي وهي ارتفاع نبرة الصوت حين النطق، وكأنّها صرخة في وجه النّفاق والتَّزييف الدِّلالة العامة للنص. ومن هنا جاءت مطابقة الدَّال البصري لمقصد المبدع.

ومن أمثلة التَّكرار في حروف العنوان، قصيدتها "عُبُووور" التي تُسجِّل فيها مفارقة دلالية بين العنوان ومراد النَّص النَّاطق بـ"اللاعبووور". فتكرار حرف المدّ أطال في زمنِ العبور المرْئي وزمن منعِ العبورِ الحقيقي الحسّي، فالدَّال البصري أومأ بدلالة الحُرقة والكبت والإحباط لمنع العبور.

وكذلك في قصيدتها "فاطمة" المختومة بـ: "وناديتُ: أُم م م"، فنداؤها لوالدتها المتوفاة فيه غُصّة "غصصتُ بروحي" وحُزن موجع وفقد أليم ومستمر أوحى به تكرار ميم الأُمّ –الدَّال البصري– الدَّال على امتداد زمن الحزن وعمقه، فضلًا عن غُنّة الميم الحزينة الرَّافدة للدلالة. وفي حديثها عن قطار اليوُروستار مثَّلت صوته بصريًّا "تُووووووتْ" وسمعيًّا ونطقيًّا للمتلقي.

ومن الطريف اللافت أنَّ الشَّاعرة فكَّت تضعيف اللام في الاسم الموصول "التي" قائلة:

---

[٤٧] **الدِّيوان**، ص٣٥.

وأنا اللتي:

-بالرَّغم من عطش الهوى-

تهواكْ[٤٨]

دلالةً على غور حبّها أرادت بفكِّ التَّضعيف أن تُقسِّم نفسها، وتثبت هواها وكأنَّها تقول: وأنا بكل رمق في روحي وجزء في جسدي وركن في نفسي وقطرة من دمي أهواك.

٤- النَّبر البصري:

وهو كتابة جزء من النَّص بلون أغمق لتسجيل دلالة الصَّوت بصريًّا[٤٩]، كقصيدتها "مناهج":

منهجُ الكذب:

أتماثلُ هذا الصباحْ

للكشفِ عن وجهِ غير المباحْ.

منهجُ السِّريَّة:

إذا كنتَ معتقلًا لانتزاعِ اعترافٍ،

وكنتَ من الفئة البالغة

في السجون:

الكشفُ عنَد طبيبِ الظنونِ

يُحاطُ بِسريَّةٍ بالغة[٥٠].

وهكذا إلى نهاية القصيدة، والغرض منه الإعلان عن بداية المقطع والمنهج الذي سيُتحدّث عنه.

---

[٤٨] **الدِّيوان**، ص٩٢.

[٤٩] انظر: الصفراني، **التشكيل البصري**، ص١٩٣.

[٥٠] **الدِّيوان**، ص١٢٦.

٥- التَّشكيل البصري والهندسي:

أ- الشُّكول الرُّباعيَّة:

ويتضمن التشكيل الهندسي الشكول الرباعية المستخدمة لتوليد دلالة بصرية[٥١]، كقصيدة "الشَّجرة العجائبيَّة" التي تقول فيها:

أصدقائي:

شجرةُ الميلادِ الخضراء المزيَّنة بالسَّكاكر والياسميناتِ البيضاء الصغيرةِ التي أهديتُكُم إيَّاها في رسالةٍ هاتفيَّة قصيرة عشيةَ الميلادِ، إن كنتم لازلتم تذكرونها: أرجوكم جميعًا أعيدوها إليّ سريعًا؛ فقد نسيتُ أنْ أُعلّقَ عليها ثيابَ أطفالِ غزَّةَ الصغيرةَ المغسولةَ بدمٍ أحمر كلونِ ثوبِ (بابا نويل).

نسيتُ أنْ أُعلّقَ عليها أنوارَ القذائف العجائبيَّة المنطلقة في فضاء الله صوبَ وجوههم المتجردة إلَّا من ابتسامةٍ بريئةٍ كانت تودّعُ السَّنةَ التي لعبتْ سنةً بأحلامهم الصغيرة المتدليَّة من كروم العنبِ وحبَّات الفلّ الأبيضِ المصفوفةِ دونَ عنايةٍ في فمِ بيوتهم التي تشيبُ كلَّ مغيبٍ دون أنْ يمسسها شيب.

أصدقائي:

على غصنٍ في تلك الشجرة الصغيرة الخضراء ذاتِ الياسميناتِ البيضاءِ علّقتُ قلبي ونسيتُ أنْ أعلّقَ نبضَهُ الذي تعلّق بكفّ طفلٍ من غزَّة خرج من شاشة الأخبار؛ فلم ألحظهُ لحظةَ كنتُ أُغلّف هدايا الميلاد بورقٍ فضّي ابتعتُهُ من حانوتٍ منحوتٍ بالضوء في جزر القمر[٥٢].

وهكذا تُتابع أشجان دفقاتها إلى أن تختم بقولها:

أحبُّكم:

---

[٥١] انظر: الصفراني، **التشكيل البصري**، ص١٣٩.

[٥٢] **الدِّيوان**، ص١٥١-ص١٥٢.

دِفئًا لكم جميعًا،
وعامُكُم منطفئُ الأحزان.
أشجان[٥٣].

أيًّا كان الشكل الهندسي مربَّعًا أم مستطيلًا حين يُؤطّره المتلقّي بخطوط مستقيمة فإنَّه ناطقٌ أوّلًا بأنَّهُ نوعٌ من أنواع التجريب الذي يستهوي المبدعين، وثانيًا يحمل في طياته سيلًا متدفقًا وحشدًا هائلًا من المشاعر الصادقة والحرقة المتأججة التي تريد أن تخرج وتملأ السطور، وتُغطّي فضاء النَّص بالكلمات مكوِّنةً شاعرية أشبه ما تكون بالنسيج النثري المكتظ بالتعابير المقهورة والحزينة لما يحدث في فلسطين.

فضلًا عن أنَّها ختمت النَّص كما تُختم الرسائل والنُّصوص السَّردية بتحيَّة وأُمنية مع كتابة اسمها.

ب- الانتقال عبر شكلين هندسيين مختلفين من سطرٍ شعري إلى نظام شبه نثري:

كما هو الحال في "ذات الفُلّ"، إذ تقول:

ممتلئةُ النعمةِ روحُها
وطافحةٌ بعَرَقٍ طيّب..
على ضيقِ ذاتِ اليد
أنتَ فيها
لا تجوعُ، ولا تظمأُ؛
تأكلُ خبزَ وداعتِها،
وتشربُ سُكرَ طيبتِها..
ممتلئةُ الوجعِ ساقُها
وطافحةٌ برقصٍ طيّب..
أنت فيها لا تحزنُ،
لا تَملُّ ولا تُملّ
ترقصُ في فضّةِ دمعتها ..

---

[٥٣] المرجع السابق، ص١٥٣.

يمرُّ ناعمًا بجسدكَ صباحُها المنقوعُ في الكادي، وتمرُّ فتاةُ الفلِّ
المبتلِّ، تقفزُ بين تثاؤبكَ؛ فيفزّ بُعيثرانُكَ الغافي، وتغرقُ في رائحةِ
صباحِها، وصباحُها يغرقُ في عينِ الشمسِ، وعينُ الشمسِ حَمِئَةٌ
تغرقُ في قلبها، وقلبُها ملتهبٌ، وأنتَ مشتعلٌ برياحينَ مباغتةٍ
تُجهّزُ روحَكَ لمساءٍ صامتٍ في جلجلةٍ ملتفّةٍ بأجسادِ راقصينَ؛
تثبُ عاليًا بفتنة محمومةٍ، ثم تحطُّ على الأرضِ مُنهيةً عِرْقَ الرَّقصِ
بعَرَقٍ واثقٍ وابتسامةٍ خَجْلى..
ألقٌ يخجلُ من فتنتها،
وجعٌ يلتفّ بقامتِها..[٥٤]

وتستمرُّ في نصّها بالانتقال بعدها من شكل شبيه بالسَّرد إلى نظم بين السطر الشعري والشكل السردي.

فـ"ذات القُل" مدينة جيزان تصفها الشَّاعرة بكل الطرق حُبًّا فيها، فبدأت بالشكل المستطيل السَّطر الشعري، ثم تلته بدفقات شعورية متسلسلة ونَفَسٍ مترابط مُتحنِّن ومشتاق تتغيَّا منه إشباع ما في جوفها، ولا تريد من المتلقِّي أن يغفل عن وصفها لحظة، تُريد أن تُكمل الصورة في قلبه دفعة واحدة دون أن تترك مساحة بيضاء ومسافة زمنية تفلت منه، ولا يُرضيها سوى الامتلاء الخطّي الشَّبيه بالقطعة النثرية.

٦- التَّقسيم الفقري:

وتُمثِّل هذا التقسيم قصيدة "مناهج"، وفيها:

منهجُ السَّلام:

يكشفون مؤخّرة القُبح،
ثم يوارونَ فعلتهم بالكلام
هكذا يُطلقونَ السلام؛

---

[٥٤] **الدِّيوان**، ص١٣٥-ص١٣٦.

من مدافعَ محشوَّةٍ بالحمام.

منهجُ التَّعدُّدية:

عندما كشفوا ساقَ لبنانَ؛

كان يكشفُ ساقَ عشيقتِهِ الثانيةْ

في كلا المشهدينِ؛

جنوبٌ يئنُّ،

وحقلٌ سيُنهبُ في ثانيةْ.[٥٥]

وهكذا في عامَّة النَّص ففضلًا عن النَّبر البصري قُسِّم النَّص إلى فِقَرٍ واضحة مناهج عدَّة، تضمَّن كلٌّ منها خلاصةً ساخرة موجزة. وهذا التقسيم دالٌّ بصريّ شبيه بالنثر أيضًا.

٧- الفراغ والمساحة المفتوحة:

ممّا يلفت النظر أيضًا ترك مساحات خالية في فضاء النَّص، كقصيدة "سيرك"، التي منها:

راقصُ الباليه الذي كسروا ساقَهُ؛

لم يتأثر،

لكنَّهُ:

تحوَّل إلى متسوّلٍ محترف...

الأرنبُ الذي أخرجَ رأسهُ من قُبّعةِ الساحرِ؛

حين سرقوا -بخفَّةٍ- أُذنيهِ

لم يتأثر،

لكنَّه:

تحوَّل إلى ذئبٍ مسعور...

المسرحُ الذي أغلقوهُ؛

لم يتأثر،

---

[٥٥] **الدِّيوان**، ص١٢٧.

لكنّه:

حين انتفخت أثداؤهُ؛

صار ثكنةً -بالرضاعةِ- للخفافيش...[٥٦]

فنسبة البياض إلى السَّواد في الصفحة كبيرة، ولو تخيَّل القارئ شكل مقاطع النَّص برسم خطوط أفقية وعمودية لحصل على هذا الشكل وهذا الذي ربَّما أوحى بخطوط السَّير الملائمة لـ"سَيْرُك". فالنَّص ينفتح على فضاء مفتوح ومساحات بيضاء واسعة متعالقة مع خطوط الكتابة السوداء للكشف عن سُبل مختلفة للسَّير.

٨- البِناء الحواري:

ويقوم النَّص فيه على الحوار البارز بالدَّوال البصرية "قلتُ وقال" في الأسطر المتوالية:

قلتُ: ليلٌ

فقال: ليلٌ طويلُ،

ونجومٌ على النجومِ تميلُ

قلتُ: ليلُ الرّياضِ

قال: هواها

قلتُ: أنفاسُها، رُباها، سماها،

وتفاصيلُ ساقها التفصيلُ

قال: عشقٌ

فقلتُ: عشقٌ قديمٌ، ومقيمٌ،

وثابتٌ وأصيلُ[٥٧]

وهكذا إلى نهاية نصّ "مسّ" المتحدّث دلالةً عن حبِّ مدينة الرياض المتوصَّل منه إلى عشق الوطن، والنَّاطق شكلًا بِهيكلته على هيئة حوار.

---

[٥٦] **الدِّيوان**، ص١١٣-ص١١٤.

[٥٧] **الدِّيوان**، ص٨٢.

هذه هي مجمل الدَّوال البصرية المشتمل عليها ديوانا أشجان، وهي وإن كانت صامتة إلَّا أنّها تدفع المتلقِّي للتأمل والبحث والمساءلة وتحاوره وتنقله من شاعريَّة الكلمات إلى شاعريَّة الصورة البصرية، فالصَّمت لغة جديدة ووسيلة شعرية ناجحة يلجأ إليها الشاعر حينما تعجز اللغة عن البوح بمكنونه[٥٨].

وإيقاع الفضاء النَّصي هو إيقاع البِنَى البصرية الممتدة في فضاء النَّص، وعليه:

فدلالة النَّص= السياق اللغوي + السِّياق غير اللغوي

(لغة+تركيب+صورة+...) + (الشَّكل الطِّباعي)

[٥٨] انظر: الرواشدة، **شعرية الانزياح**، ص٢٦٥-ص٢٦٨.

الفصل الخامس
البنية التَّصويريَّة لدى أشجان هندي

البنية التصويريَّة لدى أشجان هندي

تقديم:

تُعدُّ الصُّورة الفنيَّة جوهر الشّعر وروحه؛ إذ لا شعر دون صورة تُحرِّر الطاقة الشّعريَّة الكامنة في العالم[١]. فالصُّور المجازيَّة جزء مهم من الطاقة التي تُمدّ الشّعر بالحياة، وبدونها يصبح الشّعر كتلة هامدة على حدّ تعبير كولردج[٢]. والصُّورة الشّعريَّة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة والتَّصوُّر والخيال أكثر من عالم الواقع[٣]. ويحتلّ التَّخييل دورًا بارزًا في تشكيلها لإقامة التوازن بين الممكن واللا ممكن[٤].

وقد اختلف في تحديد ماهيَّة الصُّورة الشّعريَّة فتعددت تعريفاتها حسب وجهات النظر، ولا يتسع المجال لسردها، فمنهم مَن ذكر أنَّها إبرازٌ للمعنى العقلي أو الحسي في صورة حسّيَّة، وأنَّها خلقٌ للمعنى والأفكار من خلال النفس خلقًا جديدًا[٥]. ومنهم من قال أنَّها تعبيرٌ عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة باستخدام طاقات اللغة وإمكانيَّاتها في الدّلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، وقولبتها في سياق بياني معين[٦]. وعرّفها س.دي.لويس بأنَّها إنتاج عقلي من الذاكرة

---

[١] انظر: صلاح فضل، **نظريَّة البنائيَّة في النقد الأدبي**، (القاهرة: دار الشروق، ط١، ١٩٩٨م)، ص٢٣٨.

[٢] انظر: محمد بن يحي، **السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري**، ص١٤٤.

[٣] انظر: عزّ الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، (القاهرة: مكتبة غريب، ط٤، د.ت)، ص٥٨.

[٤] العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة**، ص٧٤.

[٥] انظر: أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة**، (القاهرة: عالم الكتب، ط٢، ١٩٦٧م)، ص٦٢.

[٦] انظر: عبد القادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، (القاهرة: مكتبة الشباب، د.ط، ١٩٨٨م)، ص٣٩١.

الماضية أو الخبرة الحسية دون اشتراط البصرية فيها[٧]. كما عرَّفها عزرا بأنَّها تركيب عقلي وعاطفي في زمن معين لتوحيد أفكار معينة[٨].

وهذا الفصل تناول الصُّورة الشّعريَّة عند أشجان في خمسة مباحث:

١- الصُّورة الحسيَّة.

٢- الصُّورة الثَّابتة والمتحرّكة.

٣- الصُّورة الجزئيَّة والمقطعيَّة والكليَّة.

٤- الصُّورة التَّشكيليَّة.

٥- الصُّورة الومضة.

المبحث الأوَّل: الصُّورة الحسيَّة

من جماليات الصُّورة الشّعريَّة استخدام الحواس في تكوينها الصوَري المنبعث أساسًا من امتزاج عاطفة المبدع وفكره ورؤاه بالمدركات الحسية، ومن ثَمَّ استنفار رؤيتها ودهشتها في نفس المتلقّي. والشاعر يعاني من توتر نفسي فيقوم بتصوير عمق التجربة في صورة شعرية حسية يُحاول فيها الموازنة النفسية بين الدَّاخل والخارج بالتطابق بين الصور البصرية والصور العقلية لإزالة هذا التوتر، فإذا لم يتحقق هذا التطابق يظل يعاني من التوتر[٩].

والصُّورة الحسية من الصور البارزة والحضور الوافر لدى أشجان، إذ تجعل المتلقّي وجهًا لوجه أمام أخيلتها التصويرية، يتحرك على أرضها ويتنفس فضاءها، ويشاهد الموقف عن كثب، كما حدث في قصيدتها "بُن الرَّتابة":

وجهُ صباحي:

فنجانُ قهوة لا وجهَ لهُ؛

أرشفُ مرارتَهُ على مهلٍ،

ثم أصبُّ ما تبقّى منهُ على وجهِ الجريدةِ..

Lewis, C. Day, *The poetic image*, (Oxford, Great Britain: The Alden press, 10, 1961), p.18 and p.22.
Ezra Pound,http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/335. 839

٩ انظر: محمد صابر عبيد، **مرايا التَّخييل الشّعري**، (عمَّان: جدارا للكتاب العالمي، إربد: عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٦م)، ص١٧٥.

وجهُ الجريدةِ يغسلُ وجهَهُ الذي لا وجهَ لهُ،
ثم يمضي في تصفّحِ وجهي..
لزوجةُ الصورِ التي لا وجوهَ لها؛
تسيلُ في رتابةٍ بليدة
من كآبةِ وجهِ الجريدة،
ثم تلتصقُ بنفجانِ قهوتي الذي لا وجهَ له..
النادل الذي نسي وجهَهُ في بيتهِ؛
يحملُ فنجانَ قهوتي رتيبَ البُنِّ، ممتلئَ الوجوهِ،
ثم يصبُّ فوقه الماءَ بحرفيّةٍ رتيبةٍ لا وجه لها..
وجهُ الطاولةِ التي أجلسُ عليها؛
يُغادرني إلى صباحٍ زبونٍ آخرَ؛
يشرعُ في شُرب قهوتهِ التي لا وجهَ لها،
ينظرُ من خلف دخانِ غليونهِ إلى وجوهِ الجالسينَ،
يقرأُها برتابةٍ لزجة،
يُعيدُ قراءةَ وجهي،
يتفقّد وجوهَ الكراسي قبل أن يُغادرَ،
ثم يتنزعُ وجهَهُ الذي يلتصقُ بلزوجةِ الطريقِ،
الذي لا وِجْهَةَ له.[١٠]

من اللافت للنظر أنَّ الواجهة البلاغية سيطرت على النَّص، ومنحته كينونةً مميَّزة، وإحساسًا عميقًا دفع الشَّاعرة لالتقاط صور متعددة. فالنّص يضعنا أمام لوحة تخييليَّة/ صورة حيَّة لا نشاهدها فقط وإنَّما نشارك ما يحدث فيها، وأوَّل ما نلحظه الانزياح المتشبِّث بدالَّة "وجه" المكرورة في جسد القصيدة لفظًا وروحها دلالة، والذي يَتهَيْكل في عدة صور حسيَّة بدءًا بفاتحة النَّص "وجه صباحي"؛ إذ مُنح الصباحُ وجهًا عبر فعالية الاستعارة المكنيَّة التي شُبِّه فيها بالإنسان الذي له وجه بحضور قرينة الوجه. والدّلالة هنا معلَّقة تحتاج إلى خبر يبرز مرادها

[١٠] **الدِّيوان**، ص٦١-ص٦٢.

الذي لبس أيضًا صورة مجازية، فتُلي ذلك بتشبيه وجه الصباح بفنجان القهوة بحضور الدّلالة المشتركة بينهما "لا وجهَ له"، فكلاهما ليس له ملامح مميزة أو نكهة معبِّرة عنه أو إشراقة وبهجة، فالصباح ليس له وجود، والقهوة ليس لها طعم.

هذه القهوة التي لا وجه لها تتبلور في صورة أخرى حسيَّة ذوقيَّة عبر الفعل الأَنَوِي "أرشف" في إطار الاستعارة التَّصريحيَّة بتشبيه عدم الرِّضا بالمرارة المستدلّ عليه من سياق حال النَّص. وتعود مرة أخرى الصُّورة البصرية في نسبة إسناديَّة بين المتضايفين "وجه الجريدة" ليجعل الصفحة البارزة لها وجهًا، الأمر الذي تقتضيه الاستعارة التَّصريحيَّة الأصلية التي تتغيَّر حالًا جذريًّا إلى استعارة مكنية تنهض فيها الجريدة من انبساطها على الطاولة، وتقف على الأرض، وتصبح إنسانًا يقوم بغسل وجهه الذي لا وجود له/ لا وجه له، ليصطدم المتلقّي بالمفارقة التصويرية ويُفاجأ بالصُّورة العَدَميَّة على مستوى السِّياق اللفظي، لكنّها بؤريَّة باطنية تصبّ في قلب دلالة النَّص، هذه الصورة التي تحوَّل فيها الوجود لدرجة الصفر/ العَدَميَّة قامت بتكثيف الموقف وتصعيد الرّوح الدلاليَّة للنّص؛ إذ بعثت في المتلقّي روح التخيُّل باستحضار يَدَيْن للقيام بآليَّة غَسل الوجه وإخفاء الفراغ الذي خلفهما بما يُحقّق معادلة ألَّا غَسل تمَّ أصلًا.

ثم انتقل الوصف التصويري في النص إلى صورة لمسية لزجة أُعطيت للصور المرئيَّة في الجريدة على سبيل الاستعارة المكنيَّة، هذه الصور التي لا تعدو أن تكون مكرورة معدومة من الحياة تسيلُ هربًا بطريقة مملة من الأخبار المكرورة والروتين القاتل المالئ الجريدة، فشُبِّه الملل وكل ما هو مكرور بالبلادة، والأخبار المحبطة والروتين القاتل بالكآبة وذلك في قالب الاستعارة التَّصريحيَّة التي يُصرَّح فيها بالمشبّه به مَن يملك الصفات الأقوى لتعميق الدّلالة المتغيَّاة من الصور المجازية المتلاحقة في النَّص.

وتعود الصُّورة مرة أخرى مرئية تصريحية في "النَّادلُ الذي نسي وجهه في بيته"، يُصرَّح فيها بالوجه الذي هو مقرّ الشرف والكرامة والعلوّ ومحط الأنظار نيابةً عن هُويّة الإنسان وشخصيته وذاته وكلاهما منسي. وفي الوقت الذي خلا فيه النّادل الإنسان من هويَّته/ وجهه امتلأ فنجان القهوة بوجوه الرّتابة الروتينية التي لا وجوه لها إيجابًا في الحياة.

وتتوافد الأوجه اليومية المعتادة التي (لا وجهَ لها)، ومن دلالة المتضايفين في فاتحة النَّص "وجه صباحي" استُنتجت دلالة "صباح زبون آخر"؛ أي: وجه صباح زبون آخر، وهو الآخر

"لا وجه له"، وقهوته لا وجه لها كما المعتاد. ثم تحضر صورة حسية سمعية أُنيب فيها التَّأمُّل في الوجوه وفهمها بالقراءة الرَّتيبة المستمرة السَّائرة على وتيرة واحدة "لزجة" على اعتبار الاستعارة التَّصريحيَّة.

ثم يتفقَّد صاحب الغليون وجوه الناس الذين تهيْكَلوا على هيئة كراسي-جمادات لا حِرَاك لهم، مقودون لا قائدون، لا يحق لهم التعبير عن رأيهم- لِعدمِيَّتهم، ولأنَّهم يحيون في دوَّامة الرّوتين تائهين لا وجهة لهم ولا هدف، يفتقدون شخصيَّتهم وذاتهم، وبعد ذلك يُولّي خارجًا وقد خضع وأطاع، فشُبِّه الخضوع والاستسلام للروتين اليومي بالانتزاع الذي يُصيِّره كالباقين لا وجه له ولا وِجهة.

وهكذا أتمَّت أشجان نصَّها بمكان غير محدد كما بُدئ بزمان غير واضح المعالم، فتكرار كلّ شيء يقود إلى عَدميَّة الزمان والمكان، وكلاهما بلا وجهة ولا وجه؛ أي بلا هدف واضح ومميّز. واستطاع المتلقّي تخيُّل الصُّورة ورؤية المقهى حيًّا أمامه عبر تكرارات الوجه تسع عشرة مرة، وآليات الاستعارة التَّصريحيَّة والمكنيَّة المكوّنة للصور الحسية، فالوجوه أصبحت تتشابه لا تمييز لوجه عن آخر طالما لا هُويّة.

المبحث الثاني: الصُّورة الثابتة والصُّورة المتحركة

من الجميل في الشاعر أن يُحرِّك فينا الإحساس بحركة الصُّورة إن كانت حقيقة متحركة أو ثابتة، ويُشعرنا بثبات الصُّورة وسكونها إن كانت عكس ذلك، كلّ ذلك وفق تذوّقه وانفعاله بالتجربة، وشعوره الذي يريد إيصاله لمتلقيه، ويرجوه أن يشاطره ذا الإحساس.

وقد جرت العادة اعتماد الأفعال لبث الحركة في الصور الشّعريَّة والقصيدة ككل، والأسماء لخلع جوّ من السكون، وعلى كلّ فالثّبات نسبيٌّ في الصُّورة الشّعريَّة[١١].

الصُّورة الثابتة:

في قصيدة "قمرٌ توسَّط نجمتين" نلحظ توالي الدَّوال الاسمية في قول الشَّاعرة في مطلعها:

عرشُ الذي أهواهُ فوقَ العشبِ

[١١] انظر: العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة**، ص٨٦.

عشبيٌّ هواهْ

ورضاهُ ماءُ الوردِ

ورديٌّ رِضاهْ [١٢]

فالمطلع تميّز بخفَّة التعبير وتجسيد الصورة، وكان لبلاغة تقديم الصفة على الموصوف فيه رؤية واضحة وعميق الأثر في (عشبيٌّ هواه) و(ورديٌّ رضاه). ومن الملاحظ أنَّ المقطع هنا جميعه دوالٌّ اسمية ما عدا (أهواه) عَملتْ على تثبيت حركة الصُّورة لتصوير ثبات حبّ الوطن الراسخ في الضمير والمضطرم في الرّوح، كما يدلّل عليه المقطع الآتي:

يا مَن يبلّلني اخضرار نداه:

أنت الذي أهواهُ

عاشقةٌ أنا

والعشقُ دَينْ

أحلى ديوني:

عينُكَ الأحلى؛

تُغازلني،

وتحضنُ خيمتي

ظمآنةٌ لهواكَ [١٣]

فالشَّاعرة هنا استفادت من عنصر التشبيه الذي أحيا النَّص وبث فيه الحيويَّة؛ إذ توالى تشخيص الصور بشكل منتظم وجذاب، فشُبِّه الوطن بالملك صاحب العرش، واتُّخذ من أيقونة اللون الأخضر في (عُشبيّ) دلالتين، دلالة معنوية تتمثل في الحب المتجدد والمستمر؛ إذ الأخضر لون الحياة، ودلالة حسيَّة ترمز إلى عَلَم الوطن ذي اللون الأخضر. كما شُبِّه إسباغ خيرات الوطن على الشَّاعرة وتشبُّعها به بـ"يبللني"، وفيضُ عطائه بالاخضرار عبر آليَّة الاستعارة التَّصريحيَّة.

---

[١٢] **الدِّيوان**، ص١٠.

[١٣] **الدِّيوان**، ص١٤.

ورغم صرخة الألم المدوّية، وحُرقة النفس الباكية واستمرار ملحمة القوة السُّلطويَّة نلحظ ثبات الصور النِّسبي في تصوير الموقف الشّاكي، والضّياع العربي المعبّر عنه في قصيدة "الذِّئبُ ذئبُكَ":

قَسِّم ضلوعَكَ
قسَّموكَ،
وما دَرَيتْ
وتقاسموا ذكراكَ
حين تقاسموكَ،
ووَدَّعوكَ
فما مَضَيتْ![١٤]

ومنها:

أيُّ المواجع فيكَ لا تبكيكَ
إنْ قلَّبتها؟
بل أيُّ ضلعٍ فيكَ
لا يبكي عليك؟[١٥]

فعلى الرَّغم من انثيال الدَّوال الفعلية هنا (قَسِّم- قسَّموك- دريت- تقاسموا- تقاسموك- ودَّعوك- مضيت- تبكيك- قلَّبتها- يبكي) إلَّا أنَّها خَدمت صورة التأنيب والعتاب والدّلالات السَّلبيَّة كالاستسلام والخضوع الذي يقتضي السّكون، فالموقف هنا ارتبط بماضٍ أليم تحوَّل إلى حاضر ثابتٍ شبَّهت فيه الشَّاعرة الأراضي والخيرات والهويّة وما يملكه العربيّ بالضلوع التي قُسّمت عبر فعاليَّة الاستعارة التَّصريحيَّة، واختيرت الضلوع لكونها من مكونات الجسد ولا غنى له عنها. ثم نلتمس حرارة الصُّورة بأنسنة المواجع والضلوع الباكية على العربي من جموده وعجزه عن طريق الاستعارة المكنيَّة التي مكَّنت القارئ من استيعاب فحوى النَّص في صورة فنية أليمة.

وفي نص "عابرون ونافذة":

---

[١٤] **الدِّيوان**، ص٨٨.

[١٥] ٨٤٦ المرجع السابق، ص٨٩.

الضبابُ المشاغبُ،
لا يتركُ للنافذةِ الفضيةِ
حقَّ التَّجولِ في أعينِ العابرينَ،
يُشاغلها،
يتلبَّسُ أضلاعَها،
يحجبُ الضوءَ عن وجهها،
ويُقاتلُ كي لا يراها سواهْ.
يمنةً .. يسرةً،
تتلفتُ كي تكسرَ الماءَ،
والعابرونَ يُحيّونَ ظلَّ معاركها،
ثم يمضونَ في حيرةٍ،
وهي تنضحُ قيدًا[١٦]

يكثر الفعل المضارع الباعث على حركة الصُّورة، ولكن انحصار حركتها في مكان واحد "النافذة" وتكثيف طاقاتها من أجل محاصرتها "لا يترك النافذة- يشاغبها- يتلبَّس- يحجب- يقاتل- لا يراها" أسهم في تقييد حركة النافذة التي حاولت دون جدوى الخروج من هذا القيد "تتلفت، تكسر".

فالنَّص حقيقة يمتلئ بالدَّوال الاسمية ولكن كثرة الأفعال المضارعة فيه كان من الممكن أن تُسهم في حِراك الصُّورة الشّعريَّة إلَّا أنَّ تقييدها في مكان واحد وفرض الحصار عليها شارك في ثباتها، وأحجم فرصة حراكها، فالنافذة "تنضح قيدًا" و-كما ورد في ختام النص- "أقامت بجرأة أضلاعها لغة العنكبوت".

الصُّورة المتحركة:

أمَّا الصُّورة المتحركة فتُسفر عن نفسها في قول الشَّاعرة في نص "مقامات":

ذوو الدّرجاتِ العُلا

---

[١٦] **الدِّيوان**، ص١٨٦.

يصعدونَ الدَّرجْ
دفعةً واحدةْ
يشعلونَ البخورَ
يتبرَّكونَ بأعتابِه
ينحرونَ الدّموعَ على بابِه
ثم لا ينزلونَ[١٧]

فتضافر الدَّوال الفعلية "يصعدون- يشعلون- يتبرَّكون- ينحرون" شكَّل صورة حركيَّة للطقوس الممارَسة من قِبل ذوي المقامات. والدَّوال الاسميَّة "الدَّرجْ- دفعة واحدة- البخور- أعتابه- الدّموع- بابه" دائرة في فلكه، متمّمة لمراده.

ومن الصور الحركية ما تضمَّن حركة دائبة روتينية تدعو للحنق والسخط، تقول أشجان في "فوضى" التي امتلأ فضاؤها بالأفعال:

لستُ ضدّ النظام
ولكنني ضدّ من يعبدونَ النظام؛
تراهم يرصّون حاجاتِهم
حاجةً .. حاجةً
في خزائنهم
يغسلونَ مناديلهم
مرَّةً كل ثانيةٍ
يلوونَ آذانَ ساعاتهم؛
كلّ يومٍ يعيدونَ تأديبها
يخيطون أحشاءَ قمصانهم
ويجيدونَ
-وفقًا لألوانِ أحلامهم-

---

[١٧] **الديوان**، ص١٩٣.

كيّها ثم ترتيبَها[١٨]

فالطاقة الحركية الكامنة في الأفعال "يرصّون- يغسلون- يلوون- يعيدون- يخيطون- يجيدون كيَّها- ترتيبها" الرَّاسمة للصورة الشّعريَّة تتضامن مع الدَّوال الأخرى المنضمة تحتها والتابعة لدلالاتها "حاجاتهم-حاجة- خزائنهم- مناديلهم- مرة كل ثانية- آذان ساعاتهم- كلّ يوم- تأديبها- أحشاء قمصانهم- وفقًا لألوان أحلامهم" لتصوير صنف ممّن يعبدون النظام في حركتهم اليومية المرَضيَّة ووسواسهم القهري.

وتتجلى حركية الصُّورة الشّعريَّة في قول الشَّاعرة في "بنفسجيات":

دمعٌ على شفةِ البنفسجِ راقصٌ،
رقصٌ على عودِ البنفسجِ يختفي بالرَّاقصين؛
فيختفي لونُ البنفسج
من شفاهِ العاشقينْ
يبكي البنفسجُ فوقَ عرشِ جمالِه:
"ليه يا بنفسجْ
بِتِبْهِجْ
وانتَ زهر حزينْ؟"[١٩]

على الرغم من كثرة الدّوال الاسميَّة "دمع- شفة- البنفسج- راقص- رقْص- عود البنفسج- الراقصين- لون البنفسج- شفاه العاشقين- البنفسج- فوق- عرش جماله" وقلّة الفعلية "يختفي- يختفي-يبكي" فإنَّ المطابقة البلاغية بين "دمعٌ" و "راقصٌ" مَنحت الصُّورة الحِراك الرُّؤيَويّ؛ فالدّمع يقتضي البكاء المتضاد مع الرَّقص الدَّال على الفرح، فضلًا عن دالَّة اسم الفاعل المنوّنة "راقصٌ" المتضمنة دلالة الفعل المضارع "يرقص" المسهِمة في الحركة، ثم إلحاقه بمصدره المنوَّن "رقصٌ" الدَّال على الاستمرارية بتضامن تنوين دالَّة "دمعٌ" مع ملاحظة دلالة الفعل "رَقَص" على الحركة.

---

[١٨] **الديوان**، ص١٧١.

[١٩] **الدِّيوان**، ص٢١-ص٢٢.

المبحث الثالث: الصُّورة الجزئية والمقطعية والكليَّة

تُعدُّ الصُّورة الكليّة من أعقد نماذج الصور الفنية؛ إذ تحتاج لقدرات إبداعية متنوعة ومستوى عالٍ من الوعي الفني والرُّؤيوي[٢٠]. وتتألف من حشد من الصور المتتابعة المرتبطة ببعضها وفقًا لخصوصية التجربة وطبيعتها وعُمق روحها واتقاد عاطفتها[٢١]. والصُّورة الكلية بمثابة سلسلة من المرايا الموضوعة في زوايا مختلفة لتعكس الفكرة وهي تنمو في اتجاهات مختلفة، تنفخ فيها الشكل وتجعلها مرئية.

وتمثل الصُّورة العنقودية أحد مظاهر الصُّورة الكلية المعتمدة في بنائها على صور مقطعية متوالية تندرج تحتها صورٌ جزئية مترابطة، تنصهر جميعًا في وحدة متكاملة متضامنة للبناء الفكري للصورة الكلية[٢٢]. وحين نتحدث عن الصُّورة الجزئية، فإنَّ الحديث سيقتصر على أصغر وحدة للصورة البلاغية المتمثلة في قوالبه المعروفة كالاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها، وإذا ما تضافرت هذه الصور بإزاء بعضها البعض في نسق متآلف كوَّنت صورة مقطعية.

ومن نماذج هذه الصور مجتمعة عند أشجان قصيدة "ملكوت الله كشف" التي يمكن تلمُّس تناسل الصور الشّعريَّة فيها من عتبة العنوان المنفتح على فضاء لا حدود له، ما زلنا نجاهد في سبيل الكشف عنه وفهم أسراره. وفي الوقت الذي انطوى فيه العنوان على مكان منفتح احتوت مناسبة النَّص على زمن صريح ٢٠٠٩م.

وقد بُنيت القصيدة على خمسة مقاطع تكررت فيها أداة العطف "ثُمَّ" والحرف الناسخ "إنَّ"، فدلالة الأولى الاستمرار في سرد الحكاية التي تتكرر ولا تنتهي، ودلالة الثاني تعميق الدّلالة. كما تكررت فيها اللازمة "ملكوت الله يبكي!" في نهاية المقاطع الثلاثة الأولى.

المقطع الأوَّل والصُّورة العنقودية الأولى (صورة الأرض باكية حزينة أليمة):

ثمّ إنَّ الأرضَ لم تستوعب الأحزانَ؛
كلَّما سالَ على الكوكبِ ليلٌ جدَّ ليلُ؛

---

[٢٠] انظر: عبيد، **مرايا التَّخييل الشّعري**، ص١٨١.

[٢١] انظر: عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص٦٦.

[٢٢] انظر: عبيد، **مرايا التَّخييل الشّعري**، ص١٨٢-ص١٨٣.

دمُ قلبِ الأرض يبكي
ملكوتُ اللهِ يبكي![٢٣]

تبدأ هذه الصُّورة الاستهلالية الوصفية بحرف العطف "ثُمَّ" ما يشي بوجود كلام سابق وحكايا سرديَّة مأساويَّة وحزينة غائبة دوالًّا في بُنية النص اللغوية تُغري المتلقّي على استحضارها وتخيُّلها، وكأنَّ الدّلالة المرادة من حرف العطف: ثُمَّ إنَّ الحكاية لم تنتهِ[٢٤]، حكاية حزن الأرض في مشهد تصويري تشخيصي تتأنسن فيه الأرض والملكوت بكاءً عبر آلية الاستعارة المكنيَّة في تشبيه الأرض بالإنسان الذي طفح بالحزن، وسالت منه الدّموع حُرقةً وغيظًا، ثم لم يحتمل قلبه وانفجر بكاءً، وشاطره في ذلك الملكوت. كما تحوّلت الدّموع من صورتها المائيَّة الشّفافة إلى الليل الصُّورة البصرية الظلماء كناية عن ضراوة الحزن المتتابع الناتج عن الظلم المتجدد "جدّ ليلُ" عن طريق آلية الاستعارة التَّصريحيَّة، لتتحوَّل الصُّورة فورًا بعدها إلى صورة مائيَّة دمويَّة يُصبح لون الدموع فيها أسود في سواد الليل، ويُصبح فيها الدَّم شخصًا يبكي لا يُبكى بسببه وذلك لاشتعال ألمه. وارتصاف هذه الصور الشّعريَّة الجزئية في سياق الحزن كوَّن الصُّورة المقطعية الأولى للقصيدة، وجسَّد اللقطة التصويرية الأولى للصورة الكلية التي جعلتها الشَّاعرة مرئية أمام العين سمعية تضجّ بالآهات والبكاء، وتطفح بالدّموع/ المياه التي ربّما تحوَّلت إلى طوفان مأساوي أغرق العالم بحزن دمعه الذي طفح حتى خرج للفضاء الخارجي "لم تستوعب الأحزان" وأصبح متقلّب الليالي، دورانه اليومي من ليل إلى ليل آخر.

ومن اللافت للنظر أنَّ الصُّورة البصريَّة السمعية هنا (الأرض-الملكوت-يبكي) ذات تعبير فني جمالي اشتبكت في صورها الجزئية وتعدَّدت آلياتها ولكنها تآخت تحت مظلة الفكرة الجزئية لذا المقطع.

الصُّورة المقطعية والعنقودية الثانية (صورة التواطؤ والمؤامرة المستمرة والحقد الدفين ورد الفعل السلبي والعجز):

ثمَّ إنَّ الأرضَ لم تستوعب الأعداءَ، والعملاءَ، والأحزابَ،
والفرقاءَ

---

[٢٣] **الدِّيوان**، ص٣١.

[٢٤] راجع البحث ص٢٨١-ص٢٨٢.

يزني الشّرُّ؛ بطنُ الأرضِ لا يستوعبُ اللقطاءَ
وحمٌ وقابلةٌ وحملٌ كاذبٌ بالخيرِ، أوجاعٌ ولا نورٌ مع الأرواحِ يولدُ،
لحمُ أجسادٍ على الأرضِ يسيل
كلّما سال على الأجسادِ ويلٌ جدَّ ويلُ،
لملم العاجزُ فكّيه،
ولمّ الدَّمعُ عينيه ليبكي
خرسُ العاجزِ يحكي
دمعُ عينِ الأرض يبكي
ملكوتُ اللهِ يبكي! [٢٥]

بعد طغيان الحزن في المقطع الأول تناسلت مجموعة أخرى متجانسة من الصور العنقودية الجزئية التي تمظهرت في ذات المكان (الأرض- الملكوت) مع نفس اللون (السَّواد الطَّاغي)؛ إذ صُوِّر اتّساع الشر وتمدُّده وكثرته وتمسّكه بالأساليب غير المشروعة بالزّنى، وأُنسِنَ الشّر، والأرض التي ضاقت وامتلأت ولم تعد تستوعب (الأعداء والعملاء والأحزاب واللقطاء والفرقاء). وعلى الرَّغم من ازدحام السَّطر الشّعري بالدَّوال الاسمية (وحمٌ وقابلةٌ وحملٌ كاذبٌ بالخير، أوجاعٌ ولا نورٌ مع الأرواح) إلَّا أنَّ الصُّورة هنا حركيَّة، فالتنوين فيها بنغمته وامتداد مساحته الزمنية الصوتية دلَّ على الاستمرارية في الحركة التي تحكي استمراريَّة المآسي، والشَّر والوعود الكاذبة ممَّن يدّعون السلام والمحافظة على الحقوق الإنسانية، مما أدّى إلى الانحدار لدرجة الصفر في الخير/ الرُّوح الإنسانيَّة/ البياض اللونيّ البصريّ والرُّوحي الباطني. فالأرواح المولودة في هذا الفضاء المزري كلها سوداء، ظلماء، ما يعني أنَّها معدومة، ولا توجد سوى الأجساد. وشُبِّهت الوعود الزَّائفة والكلام الكاذب بالحمل الكاذب، كما شُبِّه انعدام الأجساد وعدم بقائها دون أرواح بالسَّيَلان، وشُبِّهت الوعود أيضًا بالويل المتجدد. ثم انتقلت عدسة الكاميرا لتصوير هول الموقف بانزياح بلاغي ملفت ومؤثر وصورة مائية بصرية سمعية؛ إذ الدموع ضائعة بلا مأوى، تريد أن تصبّ حرقتها وجزعها في مكان آمن تفرّ إليه من الشر والويلات، وتهدأ فيه لتبكي في محجرها المشتت والمتناثر تَيَهانًا وعجزًا. فجُعل الدَّمع هو الذي يبحث عن عينيه ليبكي لعجزه، ولعدم

[٢٥] **الدّيوان**، ص٣١-ص٣٢.

قدرته على صنع شيء غير البكاء. وارتبطت بها (بالصُّورة السابقة) صورة طباقيَّة بلاغيَّة عميقة الأثر أنطقت غير الناطق "خرسُ العاجز يحكي" بعجزه واستسلامه للحكايا والوعود.

الصُّورة المقطعية والعنقودية الثالثة (صورة الواقع الحاضر والوضع الرَّاهن والصّراع فيه وهيمنة السُّلطة السّياسيَّة):

ثمّ إنّ الزُّرقةَ مشغولةَ الأطرافِ بالغيماتِ
ضاقتْ بالفضائياتِ،
ضاقتْ بزواجِ القمر الشرقيّ والغربيّ من عُري السّياسيين؛
للمتعةِ
حيثُ الشاهدُ الواحدُ مغسولٌ بأغنيةٍ عن النصرِ على سُرعةِ
قذفِ الغيمِ بالهمِ،
وزواجُ المتعةِ مغسولةِ الأوجاعِ بالأطماعِ؛
إذا ما همّ بالغيماتِ تَمْ،
وإذا ما تمَّ عَمْ،
والتحمْ قمرٌ زوجٌ بأقمارٍ فُرادى فانقسمْ
كَثُر الأزواجُ،
فاقت المتعةُ حاجةَ الساسةِ للغُسْلِ صباحًا ومساءا
ضاقت الزُّرقةُ بالأقمارِ تغزوها فضاءً ففضاءا؛
وفضاءُ الله يبكي
ملكوتُ الله يبكي![٢٦]

انتقل المشهد هنا من الأرض إلى السماء مع بقاء معيَّة الأرض في البُعد الرُّؤيوي، وانفتح الزمان "الليل" على زمانين "صباحًا ومساءً" لتشكيل صورة داعمة الفضاء التشكيلي والدلالي والرمزي للفكرة العامة، ومعمّقة دراميَّة البناء الصوري للصورة العنقودية، فازدحم المقطع بتكرار الدَّوال (الزُّرقة- الغيمات- ضاقت- فضاء- زواج- القمر- المتعة- الغُسل) في صيغ مختلفة، كـ "مغسولٌ- مغسولة- للغسل"، وهكذا. وكثُرت في هذا المقطع أيضًا المطابقات البلاغية

[٢٦] **الدّيوان**، ص٣٢-ص٣٣.

المَوطّدة دعائم البناء للصورة الشّعريَّة والرَّمز للصورة العنقودية، مثل: القمر الشرقي والغربي، التحم وانقسم، قمر وأقمار، زوجٌ وفرادى، صباحًا ومساء، ضاقت وفضاء. فعلى رحابة السماء وامتدادها مدَّ البصر ضاقت بما يُرتكب فيها، بازدياد الظلم وطغيان الأطماع والفساد بالمؤامرات الدَّاخلية والخارجية في الشرق والغرب، بمسح العقول وتفريغها من التمسك بحقيقة الذات والهُويَّة العربيَّة، بأساليب المكر في امتلاك العالم حبًّا في السيطرة وطمعًا في الخلود، وبسياسة الإسكات وتزيين الجشع والنَّهم والانتهاك والسفك والظلم والاعتداءات بالمصلحة العامة والمحافظة على الإنسان والإنسانيَّة، وبغسل الضمير بالوعود الكاذبة والأطماع الماديَّة والتَّيْئيس من محاولة الخَلاص.

وأخيرًا ضاقت فضجَّت فبكت بسقوط البلاد العربيَّة وتفتّت الأحلام الفردية والجماعية وكل ما هو جميل، وبالإحساس بالذُّل والهوان وانتهاك الكرامة البشرية وضياع الحلم العربيّ.

المقطع الرابع والصُّورة العنقودية (صورة الضّيق النَّفسي والتوتر والحزن الأليم ومن ثمَّ الاستسلام وانعدام الزمان والمكان/ الحركة، والانهيار ثم الموت):

ثمّ إنّ العامَ؛ هذا العامُ قد جاءَ حزينا
كلّ عامٍ صار وجهُ العامِ يأتينا حزينا
عامُنا جاءَ حليقَ الرأسِ،
حاسر الرغبةِ في تقبيلنا،
زيّن الأشجارَ بالموتى،
وماتْ
ثمّ إنّ الأرض لم تستوعب الموتى؛
فماتت[٢٧]

يتسيَّد هذا المقطع الحزن والموت نتيجة ما سبق من مشاهد متحركة وثابتة. وقد تكررت فيه مفردة "عام" خمس مرات –أربع منها معرفة– في ثلاثة أسطر متوالية، ابتُدِئت بـ"ثُمَّ إنَّ العامَ" بالاكتفاء باسم "إنَّ" دون الخبر، فابتداء الشَّاعرة بالكلام ثم صمتها بُرهة الذي سار بفكرها

[٢٧] **الدّيوان**، ص٣٣.

نحو السؤال: أيّ عام؟ الماضي أم الآن؟ ما جعلها تنطق بالحقيقة المرّة، وتقرّر الواقع في السَّطر الشّعري الآتي: "كلّ عامٍ صار وجه العام يأتينا حزينا". فقولها: "ثم إنَّ العام" كأنّها أردات به العام السَّابق، وتلته بـ "هذا العام" أي: الحالي، فالحركة في هذا المقطع انتهت إلى الثبات والسكون/ الموت. موت الزَّمان (العام) طالما الأحداث فيه ذاتها تتوالى دون يقظة وصحوة تعيده للحياة، وموت المكان (الأرض) طالما تشابهت الأماكن في الفناء والدَّمار والأطماع دون وجود مَن يعيد بناءها، وطالما مات ضمير الإنسان.

فالصُّورة هنا انعداميَّة فضائية/ معدومة الزمان والمكان= الصّفر= السكون.

ومُثّلت هذه الصُّورة بإنسان حزين حليق الرأس فاقد الرغبة في القيام بأقل الأعباء. وفي "حليق الرأس" و"حاسر الرَّغبة" دلالة على بدايات الخلوّ، والتَّحلُّل من الزمان والمكان، أي بدايات الصفر. وفي تزيين الأشجار بالموتى صورة ضدّية؛ إذ كيف يجتمع التزيين والموت والتزيين بالموت.

إذًا: انعدام الزمان+ انعدام المكان+ انعدام الضمير= سكون/ موت.

الصُّورة العنقودية المقطعية الخامسة (الفرار والارتقاء لأعلى/ التَّصوُّف الرّوحي):

ثم إنّي ضقتُ بالحزنِ وضاق الحزنُ بي؛
فخلعنا بعضنا،
واخترتُ أن أبقى بلا حزنٍ،
وأن أصفو،
أشِفُّ،
أتجلّى لحظةَ الكشفِ، وروحي إذ تخفُّ؛
جسدي أخلعهُ فوق عُري الستر للسترِ،
وقلبُ الكون مكشوفًا؛
يجفُّ
ثمّ إنّي اخترتُ أن أمضي لأمضي
ملكوتُ اللهِ كشفُ
ثمّ إنّي اخترتُ أن أصحو لأغفو

هزَّ أرض الله وافرش لي تحت سماء اللهِ نومًا من حصيرْ
بشرٌ يأتون من رعب الكهوف، من المغاراتِ السَّحيقةِ؛
إنْ أتوا ليلة الميلاد كي يزنوا جهارًا بالضميرْ
قل لهم:
نامتْ على كشفٍ كبيرْ.[٢٨]

تتشظَّى المصطلحات الصوفية في هذا المقطع، مثل: أصفو- أَشِفّ- أتجلّى لحظة الكشف؛ إذ انتقلت الكاميرا من المرآة الخارجية إلى مرآة فضاء الذَّات المتحدثة والسِّياق الذهني الفكري الذي بدأ بتقليب التراكيب وأنسنة الحزن: " ضقتُ بالحزن وضاق الحزن بي"، ثم الانطلاق حيث التَّخفف من علائق الدنيا وعوائقها، من الأحزان والضيق، من الطين والأرض والزمان والمكان، حينها يكون الصفاء والشفافية. وحين تتجلى لحظة الكشف لتكشف وتكتشف تخلع جسدها بغرض السِّتر/ للستر؛ لتستر "عُري السّتر" فضيحة التَّستُّر على الجرائم وكذلك فضيحة صمت العرب أمام الآخر في الوقت الذي ما تزال فيه الويلات والألم العربي ومصابه (قلب الكون) مكشوفًا يجفّ من دمه في تعبير فنّي جميل في المقابلة السياقية "جسدي أخلعه فوق عُري الستر للستر".

ومن الملحوظ تكرار "ثم" في هذا المقطع وكأنَّ المتحدثة تلهث وهي تحكي لوجود مَن يطاردها في الوقت الذي تريد تفريغ كل ما يعتمل في أعماقها، الأمر الذي أفقرها من النّوم الذي باتت تطلبه في أي مكان وبأيّ صورة كان "افرش لي تحت سماء الله نومًا من حصير"، لتضرب صفحًا عمَّن يريدون إفساد الضمير المعبَّر عنه بالزِّنى.

وفي هذا المقطع الأخير يتكرر عنوان النَّص بذاته مرة "ملكوت الله كشف"، ومرة أخرى حين رفدت الصُّورة السَّمعيَّة في اللقطة الختامية دلالاته، بصوت تمتدّ حروفه إلى فضاء الأفق الدّلالي للعنونة "نامت على كشف كبير"، نامت عن موت الضمير، فضميرها تجلّى لحظة الكشف عن مؤامراتهم وخبثهم ومكرهم.

---

[٢٨] **الدّيوان**، ص٣٣-ص٣٤.

فالصُّورة الكلية هنا صورة الصراع في الحياة بين السُّلطات السّياسيَّة والضمائر الإنسانيَّة، تكوَّنت بتآلف خمس صور مقطعية عنقودية رئيسة انثالت منها صور عنقودية جزئية أصغر منها أثارت عاطفة المتلقّي وخدمت الفكرة الجوهرية للنَّص.

ومن الصّور الكلية أيضًا ما اعتمد على القصّ بدلًا من المقاطع، واعتمدت لُحمته على الدَّوائر المتشابكة أو التَّوالد النَّصي؛ إذ تتناسل كل حكاية من أخرى وتولد مع الأخرى حكاية جديدة مرتبطة بما سبق من أحداث، وما يعقبها. ومن نماذج هذه الصُّورة قصيدة "بنت وهّابة" وقد سبق ذكرها بالتحليل[٢٩].

المبحث الرَّابع: الصُّورة التَّشكيليَّة

نتيجة للتلاقح الذي حصل بين الشّعر والفنون الأخرى خاصةً الرَّسم، تبلورت الصُّورة التَّشكيليَّة في النَّص الشّعري، وشرع الشَّاعر في الإفادة من معطيات الفن التَّشكيلي، كاللون والضوء والعتمة والظل، واللوحة قدر ما تسمح به طبيعة القصيدة، وما يُوائم كيانها الكتابيّ، فلا يضع الشاعر المتلقّي أمام اللون مباشرة وجهًا لوجه، وإنَّما يبتعثه فيه عن طريق المقاطع الصوتية المكتوبة التي تتلقاها العين أو تلتقطها الأذن، فيتمّ استحضارها صورة حسيَّة في وعي المتلقّي يراها بذهنه بعد برمجتها في مخزون ذاكرته، فالشّعر صورة ناطقة، والرَّسم شعر صامت[٣٠].

والفنّان شاعرًا أم رسَّامًا يُودع مادته الفنيَّة رسالة فكريَّة يرغب في توصيلها للناس فيُجسّدها رسمًا في قصيدة أو لوحة وينطلق بها صوب المتلقّي توعيةً وتأثيرًا، ولا شكَّ أنَّ الامتزاج بين الشّعر والرسم أكسب الأوَّل منهما قيمًا تشكيليَّة جديدة ورفع قيمة التعبير الشّعري؛ فغدا الشّعر يُكتب للعين كما الأذن، ويُسهم في تكوين صورة ذهنية كانت بعيدة عن الحسّ، فيُجلّيها من خلال الإيحاء الذي تبثّه العناصر التَّشكيليَّة في القصيدة[٣١].

---

[٢٩] ص٢٥٥: ٢٥٩ من البحث.

[٣٠] انظر: العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة**، ص١٢٠–ص١٢١؛ عزّ الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص٤٩. والرَّسمُ شعرٌ صامتٌ ظاهرًا ناطق مضمونًا بضجيجه في أحاسيس مُنشِئِه وتوتر خلجاته، وفي حديث المتلقّي الدَّاخلي وقراءته.

[٣١] انظر: العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة**، ص١٢١–ص١٢٢؛ جابر عصفور، **الصّورة الفنّية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م)، ص١٣.

والشَّاعرة أشجان امتاحت من نبع الفن التشكيلي ووظَّفت عناصره –لا سيّما والرَّسم هوايتها– فهناك من القصائد ما نلمح في عنوانها إيحاءً تشكيليًّا؛ إذ استُخدم فيه مفردة اللون مباشرة، مثل "بنفسجيات، زُرقة ريش الطواويس"، أو ابتعث في المتلقّي لونًا بعينه، مثل: "شيب، بُن الرتابة، حبَّات الرُّمان، ذات الفُل"، أو استنتج من العنوان، مثل: "جروح الرُّوح، شهوة العنقود"، أو من السِّياق الشّعري، كقولها: الناس حُبالى بالشّر، ما دُمتَ ناولتهم خنجرًا وبه قتلوك، جروحي، الأحزان، وهكذا. فالرؤية التَّشكيليَّة تبرز عن طريق عنصر اللون الذي عُدّ من العناصر الرئيسة للصورة الشّعريَّة التَّشكيليَّة في القصيدة الحديثة[٣٢]، كما يُسفر عن ذلك نص "هجمةٌ مرتدَّة":

ارسمْ كُرةً؛
داخلها جمهورٌ لا تركلهُ الأقدام،
ثم ارسم حَكمًا لا يحمل صافرةً،
وارسم أهدافًا؛
تتسلّل منها الأحلام..
في المرمى:
ارسمْ عقلا غادرهُ النُّور،
ثم ارسمْ في العتمة مصباحًا،
وصباحًا حول المصباحِ
يدور..
بين الشوطينِ:
ارسمني،
وارسمْ أختك،
وارسمْ كل نساء الأرض؛
ارسمنا بالطول،
ولا ترسمنا بالعرض..

---

[٣٢] انظر: العبيدي، **البناء الفني في القصيدة الجديدة**، ص١٢٢.

ارسمنا،

ثم افتح وجه اللعب الحرّ،

ارسمنا،

ثم اغلق وجهك،

واخرج من قلب المرمى؛

خذ خطَّ دفاعك،

وشباكك،

خذ ألوانك

دعنا في الملعب دون خطوط حمراء..[٣٣]

تحفل هذه القصيدة بالفعل التشكيلي "ارسم" المتشظِّي في زوايا النَّص، والمشحون بنشاط تخييلي حامل رؤية النَّص المؤلَّف من أربعة مقاطع، تكررت في كلٍّ منها مفردة الرَّسم التي بسُلطتها التَّخييليَّة أنجزت لوحة فنيَّة، لوحة سلطة النقد والدِّفاع عن النَّفس، لوحة الهجوم المعاكس، لوحة اختلقتها الشَّاعرة من وحي عمق تجربتها. وبدأت سلسلة نشاط النَّص الذّهني الصُّوَري بفعل الرَّسم الذي يُعدُّ الفعل الجوهري للنّص المشحون بطاقتين فعّالتين مُبَلوِرتين لفكرته، طاقة الفعل التشكيلي وطاقة التخييل الاستعارية. واللوحة هنا تنسج بداخلها معالم لوحة أخرى تطلب فيها سلطة فعل الأمر من المتلقّي الاشتراك مع المتخيِّل في الشروع في الرَّسم/ التَّخييل. والشَّاعرة لم تُمسك بالرِّيشة وإنّما المتلقّي المهاجم/ الناقد السَّلبي الذي تضعه في بوتقة محاكمة استجوابية تستبطن أسئلتها في جُوّانية الفعل الجوهري المشحون بالمرارة. فعلى صعيد التشكيل ورسم لوحةٍ لملعب كرة قدم المطلوب من النَّاقد رسْم: كرة- جمهور- حكم دون صافرة- أهداف/ ضَرَبَات مُسدَّدة- مرمى- عقل دون نور- عتمة- مصباح- صباح- شخصيات أنثويَّة: المتحدثة- أخت الناقد- نساء الأرض- الرَّسم بالطُّول- خطّ الدّفاع- الشّباك- مع ملاحظة اللونين الأبيض والأسود المستمدين من الضوء والعتمة بالإضافة إلى اللون الأحمر.

---

[٣٣] **الدّيوان**، ص١٠١-ص١٠٢.

أمَّا على صعيد طاقة التَّخييل الاستعارية فتتمثل في استبدال دالَّة "ارسم" بـ "تخيَّل" عن طريق الاستعارة التَّصريحيَّة التَّبعية التي شُبِّه فيها الخيال بالرَّسم، وصُرِّح بالمشبَّه به وقُرِن بدالَّة "الكرة" المناسبة له والدَّالة عليه. وهكذا في بقية أفعال الرَّسم في مقاطع النَّص.

ومن المدهش في المقطع الأوَّل أنَّ الشَّاعرة جرَّدت فيه كل ما رُسم من صلاحياته وخصائصه، فالكرة لا تُركل، والحَكَم لا يباشر عمله؛ إذ لا صافرة، والأهداف كأن لم تكن؛ لأنَّ الحلم الذي قامت عليه قد وُئد. وهذا من العجيب فعلا! فلا يُتصور ذلك كما لا يتصور خلوّ المواقف الحياتيَّة اليوميَّة من المجابهة السَّلبيَّة وتدمير الأحلام!

ثم تتابع في المقطع الثاني بِوَسْم عقل مَن ينقد سلبًا بالسَّفه وعدم الحكمة، بـ "غادرهُ النُّور"، الأمر الذي قاد الكينونة المستهدفة إلى الإحباط واليأس "العتمة" التي ما لبثت أن تفتّق صباحها المشرق المتجدد بالتفاؤل، بانبثاق نور مصباح/ أمل جديد في الاستمراريَّة، وإرادة جريئة في الإعراض صفحًا عن سفه تجريح غادره النور.

ومن الملحوظ أنَّ اللوحة طُوِّست هنا بالنور والعتمة، باللونين الأبيض والأسود، بتشبيه انمحاء نور البصيرة من العقل وانطفائه بالمغادرة، وتشبيه الأمل بالمصباح، وكذلك تشبيه استمرارية التفاؤل والتَّجدُّد والحيويَّة بالدّوران، كلّ ذلك في حُلّة الاستعارة التَّصريحيَّة.

وإذا انتقلنا للمقطعين الثالث والرابع نجد أنَّ فعل التَّشكيل "ارسم" أصبح ذا ثنائيَّة وظيفيَّة؛ إذ يُمكن حمله على الدّلالة الحقيقيَّة التَّشكيليَّة والقصديَّة المباشرة لرسم كلّ الشَّخصيَّات الأنثويَّة، كما يُمكن النَّظر إليه من الجانب الاستعاري المجازي كالسابق. والدّلالة المستوحاة من الرّسم في فضاء المقطع الثالث على لسان "المرسومات": إنَّا لنا كيان ونستطيع الدّفاع عن أنفسنا. وهي كناية استنبطت من " ارسمنا بالطول، ولا ترسمنا بالعرض".

وإذ وصلنا لخاتمة النَّص والمقطع الرَّابع نستشفّ دلالة مجازية أخرى للفعل التشكيلي إضافة للدلالة المجازية السَّابقة "تخيَّل"، والدّلالة الحقيقية لذات الفعل، وهي "المواجهة" التي لُمحت بالنَّظر في أسيقة النَّص المنتهية بتحدّي المتكلِّم للمستمع. فلرُبَّما أُريد التَّحدِّي بالقول: "واجهنا ثم افتح وجه اللعب الحرّ"، فاستُبدل "ارسمنا" بـ "واجهنا"، ليبدأ الرَّد على الهجوم أو الدّفاع عن النَّفس دون وضع حواجز أو قيود. و"افتح" أي "ابدأ" باعتبار الاستعارة التَّصريحيَّة التَّبعية.

فالشَّاعرة أرادت بلوحةِ الملعبِ لوحةَ النَّقد ومن ثَمَّ لوحة الحياة، من دائرة صغيرة إلى رحب فضاء لا حدود له، حاولت تأطيره بلوحة تشكيلية تضمَّنت معنى ومعنى المعنى بحضور الكثافة التعبيرية في دالَّة "ارسم" المكرورة. وعلى هذا فالمقطع الأول كان تصويرًا عامًّا للموقف أو ما يحدث في الحياة بصفة عامَّة (مباراة/ صراع)، وفي المقطع الثاني حدث التَّأزُّم النفسي ثم الأمل الذي اكتمل في المقطع الثالث في بدء التَّحدّي بالمسايرة والتَّعقُّل، ليختتم بالهجوم المعاكس المضاد دون إعلان النتيجة.

فالنَّص أسفر عن قدرة الشَّاعرة على توظيف معطيات الفن التشكيلي لبلورة تجربتها الشخصية وتصوير فكرتها الذهنية. فـ "هجمة مرتدة" سيق للردّ على مَن يجرح شعر النّساء، وأوّل ارتداد كان في سلطة "ارسم"، والأسئلة الخفيَّة الفاغمة فيه والمتمثلة في قولها في البُنية العميقة للنص:

تخيَّل كرة لا تُركل، وحَكَمًا لا يحمل صافرةً، وعقلًا غادره النور...، أ يوجد ذلك؟ هل يمكن؟ كيف سيكون الحال؟ وماذا سيحدث؟

هذا ويُعدُّ التَّشكيل المكانيّ في الصُّورة الذهنيَّة من أبرز معطيات الصُّورة الشّعريَّة[٣٤]، وقد لوحظ الاهتمام بالمكان في الصُّورة الفنية للنص، إذ انتقل من المحدودية والصِّغر في لوحة الملعب إلى اللا محدودية في لوحة الحياة. وممَّا يلفت النَّظر أيضا أنَّ الصور الذهنيَّة هنا جميعها استعارة تصريحيَّة صُرِّح فيها بالمشبَّه به المستأثر بالصّفات الأقوى.

المبحث الخامس: الصُّورة الشّعريَّة الومضة

تعدُّ قصيدة التوقيعة نوعًا من الصُّورة الكُلّيَّة المرتكِزة على صورة واحدة ناتجة عن الدَّفقة الشعورية السَّريعة والمركّزة التي تعرض فكرة أو انطباعًا باقتصاد مُكثَّف ناتج عن تلاشي الأبعاد المكانية

[٣٤] انظر: سلام كاظم الأوسي، ""التشكيل في البنية التصويرية" للشعر العربي المعاصر"، **دورية علامات في النقد**، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٣م)، مج١٢، ج٤٧، ص٥٥٣.

والقيود الزَّمنية[٣٥]. وتِقانة هذه القصيدة مبنية على التَّخييل جوهر العملية الشّعريَّة والرَّمز ذي الدور الأسد فيها[٣٦].

وقصيدة "رغوة صابون" من قصائد التوقيعة المتوافرة على اقتصاد شديد في الدّوال اللفظية واتساع عميق في الدّلالات المعنوية، تقول الشَّاعرة:

رائحةُ المكانِ،
وهُمْ،
وأنتَ،
وأنا،
وأحلامُنا:
ذكرياتٌ تنزلقُ على جسدِ صباحي؛
كرغوةِ صابونٍ
تكنسُ أوساخَ جسدٍ لم يعرف الغُسلَ
مُذ غادرهُ عنبُ آخرِ الأعياد...[٣٧]

فالصُّورة هنا مؤلَّفة من فضاء حواري بين الذَّات المتحدثة والآخر الرّجل المتمظهر في "أنتَ"، نستشعر فيها النَّفس العميق للمتحدثة بعد استشمامها لعبقٍ ذي مرجعية ذهنية نفسية مرتبطة بمواقف ذاتية وحالة وعي خاصة هيّجتها تلك الرائحة. فرائحة المكان التي هزَّت وجدانها وأنعشت ذاكرتها نحو مكان كانت لها فيه ذكرياتٌ وأحلام وآمال طوال مع مَن شاركها ذلك المكان سواء كان حقيقيًّا مرتبطًا بعالم الواقع أم خياليًّا من صنع مخيّلتها في وقتٍ ما. ووقتما كانت مخيلتها تشتغل بصنع الشخصيات والأحداث والأحلام داعبتها رائحة عطرة أنعشت مخيلتها بمزيد من الخصب الخيالي، وبعد مرور زمن عاودتها الذكرى بتراقص جزيئات عبق الماضي واشتمامها مَا ومن فيه.

---

[٣٥] انظر: عبيد، **مرايا التَّخييل الشّعري**، ص١٨٥–ص١٨٦؛ عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص٦٥.

[٣٦] انظر: عبيد، **مرايا التخييل الشّعري**، ص١٨٦.

[٣٧] **الدِّيوان**، ص٨٤.

فسياق اللقطة الشّعريَّة هنا اتّحدَت فيه عناصر حسيَّة شميَّة (رائحة)، وبصريَّة (المكان، هم، أنت، أنا)، وعناصر ذهنيَّة فكريَّة (أحلامنا) انصهرت جميعها في قالب معنوي (ذكريات) تجسَّد في كينونة ماديَّة انزلقت على جسد كينونة أخرى مُورس عليها تقنية التشخيص (صباحي) وفق آليَّة الاستعارة المكنيَّة بحضور الانزلاق والجسد. ثُمَّ شُبِّهت الذكريات المتدفّقة إلى الوجدان في صباح ذاك اليوم برغوة الصابون التي تُخلِّص الجسد وتُطهّره ممَّا علق به من أدناس منذ زمن بعيد (عنب آخر الأعياد) كما تُطهِّر الذكرياتُ همومَ وآلام (أوساخ) روح الذَّات المتحدّثة (جسد) التي ما عرفت النَّقاء النَّفسي والصَّفو الذّهني وطُهر الرُّوح (الغُسل) منذُ مدة طويلة. فالذّكريات هنا اختزنت الزمن الماضي (طبيعة الذكريات تدلّ على الماضي، ومُذ عنب آخر الأعياد)، ثم اقترنت بالصباح (الحاضر)، كما تضمَّن المكان ازدواجيَّة دلاليَّة، فهناك المكان الواقعي (المرئي) والمكان النفسي (المعنوي) الذي ربّما قصدت به الفرار من المرئيّ إلى النفسيّ.

فالدَّفقة الشُّعورية هنا تحكي هموم الذات ومعاناتها وكفاحها وواقعها اليومي المعاش، وتعاطيها مع إيقاع الحركة الكونيَّة السَّريعة البعيدة عن الصَّفاء الرُّوحي والنَّقاء الوجداني؛ لذا اعتبرت الذكريات لُقْية نفسيَّة نفيسة وبلسمًا مستمرئا مستطابا تنصَّلت فيه الذات من ثِقل ما ومَن حولها. فالذكريات أملٌ متجدد، والماضي الجميلُ حين استعادة شريطه السينمائي له نشوةٌ تُريح الفؤاد وانتعاشٌ يُقوّي على الحاضر والمستقبل. فالنَّفس بحاجة إلى تجديد الروح وتنقيتها بين الحين والآخر.

وربَّما ألمحنا من بعيد أنَّ ذكريات البطولات الخالدة والتُّراث الذَّهبي وسيرة الأوائل تبعث في الرُّوح العزيمة والإصرار على المتابعة وإكمال المسير بقوّة وثبات، وإن كانت هناك كِسرة حزن تنزّ حين المقارنة.

وللرمز والكناية والطباق نصيب الأسد في قصيدة "بحثًا عن الآخر":

إيزابيلّا

تبحث عن غيري كلّ يومٍ؛

فتجدني

وأبحث عن غيرها؛

فأجدها

يقولون: إنَّ الشَّرق والغربَ لا يلتقيان
ولكنّي وإيزابيلّا
نلتقي كلّ يومٍ
في رحلةِ بحثنا عن غيرنا[٣٨].

رغم ما يظهر في بُنية النَّص من سهولة المفردات ووضوحها ومباشرتها للفكرة إلّا أنَّها تحمل في طيّاتها معاني عميقة. فاللقطة السينمائيَّة في هذه الومضة الفكريَّة قصيَّة المضامين، بعيدة التَّخمينات، تستبطن أبعادًا تاريخيَّة وسياسيَّة واقتصاديَّة وثقافيَّة، وتستقطب رؤى فلسفيَّة. هي لقطة خاطفة ولكنها تُصوّر أفلامًا بمشاهد شتى تستوعب الأزمان والأمكنة، قد تكون ضبابية المنشأ في بعض جوانبها كما أنّه لا يستطاع التكهّن بتاريخ نهايتها. نسبيّة التصديق، وعرة الزَّوايا، تلتهم الكل في غورية حفرتها، وهي كالدَّائرة يُدرى أين طرفاها ولكن يتعامى الطرف في سعيه عن وعي الطرف الآخر كما يتعامى عن حقيقة سعيه له.

من المؤكد أنَّه لا يُستطاع استيعاب هذه اللقطة في جميع تمفصلاتها ودقائقها في أسطر قليلة، لكن سيُكتفى بالإلماعة لبعض بواطنها، وإن كانت محطّ اختلاف وفق رؤى وهوى. ولنأخذ بدايةً أبسط وعي لاستلام معنى المعنى للفكرة المطروحة وهي المتواري الأنثوي* خلف البحث عن الآخر. الشَّاعرة العربيَّة وإيزابيلَّا الألمانية –التي صرَّحت بها الشَّاعرة في هامش النَّص– المرأة الشرقية والمرأة الغربيَّة تستتران خلف إشكالية الشرق والغرب، فكلٌّ منهما تبحث عن المفقود لديها، سحر الشرق وغموضه مطمع، كما أنَّ حريَّة الغرب وانطلاقه من القيود مطمعٌ أيضا، كلٌّ حسبما يرى الآخر من وجهة نظره سواء أكانت صوابًا أم خطأ، هادية أم مضللة غيرةً ربَّما أو حبّ استكشاف أو تمنٍّ لِما في يد الغير حسدًا أو إعجابًا. وربَّما كانت كلٌّ منهما تودّ حين تلتقي بالأخرى أن تبحث عن غيرها الأضعف أو المغاير لغرضٍ في النفس فقط، ولا تنتهي التأويلات والتخمينات، فهذه نقطة رأي في بحرٍ لُجّيّ يتناول خيطًا من وجهاتٍ متعددة. فالمرأة مرأة إن شرقية أو غربية مع الاختلاف الشاسع إلَّا أنَّهما تتّفقان في السَّعي بحثا لما عند الأخرى. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى حين نستعرض المرجعية الأسطورية التاريخيَّة والدّينيَّة لإيزابيلّا التي تتعلَّق بالصراع بين الإسبان والعرب خلال حكم العرب في الأندلس نجد

---

[٣٨] **الدِّيوان**، ص١٦٩.

ما يسمَّى بأسطورة "إيزابيلّا والعذراء الفارسة". فخلال حروب غرناطة غزت الملكة إيزابيلّا إحدى القلاع العربيَّة التي كانت منيعة جدًّا وأسوارها سامقة، ممَّا جعلت الملك العربي يثق بعدم الاستيلاء عليها، وقد نظر لإيزابيلّا نظرة استعلاء وسخر منها ضاحكًا، فمسَّت هذه السخرية كرامتها فبرزت لها العذراء الفارسة ودلَّتها على شعب خفي من شعب الجبال استخدمته في التَّوجُّه نحو الملك الذي ذُهل ممَّا رآه وقفز بجواده من أعلى الأسوار فتهشَّم إربًا إربًا[٣٩].

فحركة الصراع الدَّائرية التي لا طرف لها ولا نهاية بين الشرق والغرب تُشابه وتوازي حركة البحث الدائري عن الآخر، فـ "لا نلتقي" لأنَّنا "نتصارع". فإيزابيلّا هي المرأة المهاجمة البادئة بالبحث، المدافعة عن الدّيانة النّصرانية كما إيزابيلّا الألمانية البادئة هي البحث –في النَّص– والمدافعة عن نفسها بالبحث عن ثغرات الآخر وقوته.

وبعُبور عَجُول غير غؤور على الناحية الاجتماعية والثقافية والسّياسيَّة فهناك مقولة اشتهرت في بداية القرن العشرين وصاحبها الكاتب الإنجليزي روديارد كبلينغ يقول فيها: "الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا". أمَّا عن صحة هذه المقولة من عدمها، وما تلتها من رؤى ومعانٍ وفلسفات شتى فلا تتسع لها هذه العُجالة ولكن أورد النزر اليسير منها. فهناك من قال أنَّ هذه المقولة قيلت حينما كانت الأندلس تحت الاحتلال وعليه فالشرق والغرب يتصارعان[٤٠]، ولكن بعد انتهاء تلك الحقبة ربَّما تغيَّر الوضع!! وربّما لن يلتقيا أبدًا. وهناكَ مَن علَّق على هذي المقولة بالإدلاء برأي عالم الفيزياء آينشتاين والشاعر الهندي طاغور حينما التقيا وقال الأوَّل منهما للآخر ممازحًا: إنَّكم في شرقكم تنعمون بضوء القمر–كناية عن روحانيَّة الشرق واهتمامهم بالروح والمشاعر– فأجابه طاغور: وأنتم في غربكم تنعمون بالشمس الساطعة، دلالةً على عنايتهم بالعقل والمادة. ويُرجع بعضهم تقدّم الغرب وتخلّف الشرق –على حدّ تعبيرهم– إلى هذه النظرة، وعليه فالمسألة تحتاج إلى معادلة جادّة بين الروح والعقل لضمان التوازن في هذا

---

* تعبير "المتواري الأنثوي والأنثوي المتواري" مأخوذ من: حسن الخليفة، "المتواري الأنثوي في "مطر بنكهة الليمون" لأشجان هندي"، **جريدة الرياض**، ٢٠٠٨م، <http://www.alriyadh.com> شوهد في نوفمبر، ٢٩، ٢٠١٥م.

[٣٩] انظر: جرجي انطونيوس طربيه، **الوَجديَّة وأثرها في الأندلس–بحث في الأساطير والخرافات والغيبيات الأندلسيَّة**، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٣م)، ص١٠٠.

[٤٠] انظر: فؤاد الحاج، "كلمتان ونقطة سوداء في جبين مَن؟"، **ديوان العرب**، <http://www.diwanalarab.com> شوهد في نوفمبر، ١٥، ٢٠١٥ م.

الكون. وبعد فهل ما زال الشرق شرقًا والغربُ غربًا لا يلتقيان بعد أن أخفى هذا الزَّمن الرَّقمي العلمي حدود العالم وأزال المسافات وغدت الأرض قرية صغيرة؟[٤١]

وهناك مَن وسَّع المقولة بتأييدها بل وجعلها لا تقتصر على الشَّرق والغرب فقط الأمر الذي جعلنا نتخيَّل العالم وكأنَّه مقسوم نصفين، وإنَّما أصبح العالم متفتت الأجزاء، متبعثر المحاور، كلّ جزء فيه لا يتصالح عليه مَن حوله، فهل يلتقي الشرق والشرق؟ الأكراد والعرب؟ الأتراك والأكراد؟ الشمال العراقي والجنوب؟ الجنوب السوري والشمال؟[٤٢] فربّما أريد هنا انعكاس ضوء المرآة على واقع كلّ مَن ينطق بذي المقولة. إذًا فعدم الاتفاق أصبح متبخترًا في مشيته صابغًا ريشته على كلّ الآفاق، فإن كان الشرق يختلف في نواحٍ جوهرية عن الغرب، فلِمَ عدم تقبّل الشرق أنفسهم لذي الدَّرجة!!

ورأى عبدالعزيز المقالح أنَّ هذه المقولة تحمل الكثير من الصّدق؛ إذ تُجسّد واقع العلاقات بين الشرق والغرب ليس في العادات والتقاليد والموروثات الرّوحية والثقافية فحسب، وإنَّما في الأحوال السّياسيَّة المتعارضة أيضًا. فالشَّرق القديم كان مختلفًا عن الغرب القديم، وزاد هذا الاختلاف في العصر الحديث نُدحةً نتيجة الغزو الاستعماري الغربيّ، وإن اتفق الطرفان على هدنة فإنَّها تكون وقتية، والأوضاع تعود كما كانت وربّما أشد بسبب رغبة الغرب في السيطرة على العالم، وزعزعة استقرار الشعوب[٤٣]، فعلاقة الغربيّ بالعربيّ علاقة سلطة وثورة، والاستعمار خير شاهد على هذا.

ولا يخفى ما حلَّ بالعلاقات السّياسيَّة والاجتماعية والاقتصادية بين العرب المسلمين وأمريكا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١م –وقد كُتبت تي القصيدة عام٢٠٠٤م– فكانت أكبر انتكاسة لحقوق الإنسان والحريات في الغرب والشرق وكان من أهم تداعيات تلك الأحداث من قبل أمريكا تسليط الضوء على الشرق بأساليب عدة وممتدة عبر الأزمان أهمها الحرب على الإرهاب، ثم غزو العراق عام ٢٠٠٣م وغير ذلك من الويلات التي

---

[٤١] انظر: رمزي الغزوي، "قمر شمس"، **الدستور**، <http://www.addustour.com> شوهد في نوفمبر، ١٥، ٢٠١٥م.

[٤٢] انظر: سمير عطا الله، "مسألة شرقيَّة حقًّا"، **الشرق الأوسط**، ع١٣٣٦٣، ٢٠١٥م، <http://www.aawsat.com> شوهد في نوفمبر، ١٠، ٢٠١٥م.

[٤٣] انظر: عبد العزيز المقالح، **الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا**، <http//:facebook.com> شوهد في نوفمبر، ٩، ٢٠١٥م.

عانى ويُعاني منها العالم. فمن جهة يُصوّر الإعلام الغربي الإسلام على أنَّه دين الإرهاب ويُمثّل قوّة تعسُّفيَّة عدوانيَّة، والمسلمين على أنَّهم عصابات همجية تحب محاربتهم، ويُجنِّدون في سبيل ذلك ما استطاعوا من وسائل، كالأفلام السينمائية والبرامج المتنوعة وإصدار الكتب فضلًا عن شبكة المعلومات العالميَّة وغير ذلك، ومن جهة أخرى جهل الغرب بالتاريخ الإسلامي أسهم في عزوفهم ونفورهم من العرب والمسلمين على وجه الخصوص.

وربَّما أوهمت العولمة والتطور التكنولوجي وعلاقات التبادل الاقتصادية والحوارات الهادفة للتقارب الفكري، كحوار الحضارات والأديان ولقاء الثقافات وغيرها بالالتقاء بالآخر وفهمه وتوطد العلاقات، والتصالح معه لا سيّما ومرض الانبهار بكلّ ما لدى الغرب وتقليده والجهد المبذول للّحوق به، واتخاذه قدوة في نبذ التخلف والرَّجعية على حدّ رأي الآخر المبهور، ولكن في حقيقة باطن مَن ينادون بتلك الشعارات نفور وشجب لما يبدون، وفي تلخيص ذلك يقول الشاعر عبدالرحيم محمود في قصيدته بين الشرق والغرب:

قومـــي لأنتـــم عـــبرةُ الأقـــوامِ هـــل تُنسبـــون ليافثٍ أو ســـام؟
أبناءُ عمـــي مـــن نِزارٍ ويعـــرُبٍ ليســـوا بأعـــــراب ولا أعجـــام
يترسَّمـــون الغرب حتى يوشكـــوا أن يعبـــدوه عبـــادة الأصنـــام
للغربِ عاداتٌ كغـــازات سرت في الشرق مسرى الدَّاء بالأجسام
لا تأمنـوا المستعمرين فكـم لهم حـــرب تقنـــع وجههـــا بسـلام
حرب على لغةِ البلاد وأرضهـا ليست تُشـــنُّ بمـــدفع وحُســـام[٤٤]

ويقول الشَّاعر عبدالرحمن العشماوي في "جنين الإرهاب":

قالوا لنا الإرهابُ، قلتُ: صنيعـةٌ غربيَّـةٌ خُضِّبت بِشَرٍّ خضـاب
نسبوه للإســـلام نسبـــة ظـــالمٍ ما أجهلَ اللقطاءَ بالأنســـابِ!
مدنيَّة الغـــرب الشقيِّ هـــي التي حملت جنين الظلم والإرهـــاب[٤٥]

---

[٤٤] عبدالرَّحيم محمود، **بين الشرق والغرب**، <http://www.adab.com> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٥م.

[٤٥] عبدالرَّحمن العشماوي، "جنين الإرهاب"، **صحيفة الجزيرة**، <www.al-jazirah.com> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٥م.

وفي رغبة بعضهم مَن تمتعوا بسلامة النَّوايا وحبّ الخير وتمني الحياة بسلام مع فقههم بسواد نوايا الآخر يقول هاشم الأيوبي:

يا صديقي في الغرب ما كان أحلا ... ك صديقـا لولا غـرور الحديد
كلّمـا بَلْسَم الزمـان جراحـا ... جئتني يـا أخـي بجـرح جديد
يـا صديقـي أنا أُحبُّـك حُـرًّا ... فلمـاذا تحبـني في القيـود
يـا صديقـي: الشرق والغرب للّهِ ... فهيّـا نحيـا عناق الخلـود [٤٦]

ورجوعًا للومضة الشّعريَّة ونظرة لعتبة العنوان (بحثًا عن الآخر) يلفت النظر النشاط الحركي واللهث للحصول على الكنز المفقود أو المفتقد، فضلًا عن كونه بُدء بالنَّصب ولم يُجعل في موضع رفع لئلا يكون مجرد خبر يُلقى، كما جُعل مُنوَّنًا لإطالة المدة الزمنية للنطق بالحرف والتنوين للدلالة على الاستمرارية الممتدة الزمن. فالنَّصب ليكون حالًا فهكذا حالُنا وحالهم المتقلّب، أو مفعولًا لأجله للدلالة على الرَّغبة في الاستكشاف وتقصّي الحقائق، أو مفعولًا مطلقًا للتوكيد وبيان نوعية البحث وغير ذلك من التأويلات.

وومضةٌ تحليليّةٌ ختاميَّة تشبه ومضة القصيدة، ترى الكلّ في هذه الدنيا يبحث عن الآخر ربَّما لأنَّه لا يقنع بما في متناوله، ولا يُدرك الجمال الذي فيه. وربَّما رغبةً في فهم الآخر لتبادل المصالح والتَّقليد أو التَّجديد، وربّما للتعرف على الثَّقافات والتَّقاليد بصورة أعمق لغرض سلبي أو إيجابي، وربَّما هربًا من نفسه ورؤيتها على حقيقتها وبحثًا عن مساوئ الآخر وعيوبه. فالصُّورة الشّعريَّة التوقيعة هنا على إيجازها حملت غدقًا من الدّلالات اللانهائيَّة والمتروكة لمتلقيها.

---

[٤٦] هاشم الأيوبي، **الشرق والغرب**، <www.albabtainprize.org> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٥م.

الخـاتمـة

نتائج الدّراسة

لقد جدَّت هذي الدّراسة الموسومة بـ "شاعريَّة النَّص الأنثوي في شعر أشجان هندي: دراسة أسلوبيَّة بلاغيَّة" في التَّنقيب عن هذه الشَّاعريَّة وإجلاء سماتها، وحاولتُ قدر الإمكان إزالة الستار عن بعض الملامح الأسلوبيَّة والبلاغيَّة عند الشَّاعرة، وخرجتُ من ذلك بعدَّة نتائج، منها:

١- تمكَّنت الشَّاعرة من استخدام عتبة العنوان -الذي عُدَّ من أهم مفاتيح النص الشعري- بشكل لافت للنظر؛ إذ حاولت ابتكار عناوين ذات كثافة دلاليَّة تجذب القارئ للنَّص من جهة وتدفعه من جهة أخرى لاستكناه خباياه واستنطاق دلالاته. فالعنوان لديها لغة ترميزيَّة في الغالب يغري المتلقي بدوالّه، وتركيبه ويغويه بقراءة النَّص لاستبطان أسراره واستجلاء الدلالة الغائبة، كما أنَّه يستدعي أحيانًا مرجعيَّات نصيَّة مختلفة تتعالق نصيًّا معه كالمرجعيَّة الدّينيَّة والتُّراثيَّة والأسطوريَّة وغيرها.

٢- ظهر التَّصوُّف في بعض عناوين الدّيوان، وهو من قبيل الأسلبة فقط، أي استخدام المصطلحات الصوفيَّة استخدامًا ظاهريًّا دون العمق، فهو تصوُّف لغوي معجمي لا ديني فكري.

٣- أولت أشجان هندي الفواتح النَّصيَّة والخواتم اهتمامًا خاصًّا؛ فسعت في التنويع في الفواتح والخواتم النصية التي تنقل المتلقي من خارج النَّص (الواقع) إلى داخله (التَّخييل) والعكس؛ لشدّ انتباه المتلّقي وجعله في حالة توتر من أول النَّص لآخره مع حضوره الواعي المستمر باستنفار الذاكرة للبحث عن إجابات أسئلةٍ تتوارد إلى الذهن. وقد تمظهرت البدايات في ديوانها في هيئات مختلفة، منها: التقابليَّة، الإنشائيَّة، التشبيهيَّة، الظرفيَّة، الإيحائيَّة، الهزليَّة، الحوارية وغيرها، وهذه البداية

تشوّق القارئ لمواصلة القراءة تارّةً لحلّ لغز ما والكشف عن مغزى النَّص، وأخرى للاستمتاع بشاعريَّة الأسلوب المؤدلج. بينما عنت النّهايات بصور عدة، منها: التعليليَّة، التقريريَّة، الساخرة، الإيحائيَّة، المؤكّدة، الظرفيَّة، التأملية، التعجبية، التشكيليَّة وغيرها.

٤- تنوَّعت علاقة العنوان بالفاتحة فهي إمَّا أن تكون علاقة اصطدام وخيبة أفقٍ للمتلقي، أو تساؤل يقود المتلقي إلى البحث عن مراد النَّص، أو علاقة تعاون وتآزر في: التَّشويق والإثارة، أو توضيح الفاتحة للعنوان وتخصيصه، أو الاستمرار في وصف مفردة العنوان، أو غير ذلك من العلائق. وتبدَّت علاقة العنوان بالخاتمة في: إجابة الخاتمة لسؤال الفاتحة المتعلقة بمقصديَّة العنوان، وتكرار مفردات العنوان ومقصديَّته ورمزه، واستقلالية الخاتمة بذاتها وتكوينها نصا مستقلا مع العنوان، وغير ذلك.

٥- تعالقت في صفحة غلاف ديوان الشَّاعرة الأشكال والألوان، وشكّلت كيانًا تواصليًّا واحدًا تآلفت جزئياته لأداء معنى. فتآزرت مكوّنات الغلاف الأمامي الأيقونيَّة بألوانها مع شاعرية عنوان الديوان، وجسّدت ما بداخله من عناوين النُّصوص الشعرية، ونطقت بدلالاتها، ووشت بروح الدّيوان ككل بصفة عامَّة وربطت بين أيقوناته وخباياه.

٦- تطرَّقت الشَّاعرة إلى حقول دلاليَّة شتى في ديوانها، منها: حبّ الوطن والحنين إليه والخوف عليه- الماء وما يتصل به- الورود والحدائق والأزهار والنباتات- الحرية- الألوان ويتضمن الرديف اللوني والصفر اللوني- غربة الروح ومعاناتها- الشكوى والألم- الحب والعشق والهوى- المرأة والرجل- المكان والزمان.

٧- تُكسِب الشَّاعرة اللون الواحد أحيانا ازدواجيَّة في الدلالة.

٨- احتلَّ الرَّديف اللوني مساحة واسعة في شعر الشَّاعرة.

٩- تميَّز المعجم الشّعري لأشجان باستخدامها:

- دوالًّا حديثة عالميَّة خاصَّة بذا العصر الذي تحيا فيه؛ لخدمة دلالات في ذاتها تتغيَّاها، ولتأكيد صدقيَّة مواكبتها تطورات الحياة.

- مفرداتٍ تُنبئ عن سعة ثقافتها واطّلاعها على طقوس وشرائع وطرز وثقافات مختلفة.
- مصطلحات علميَّة، وألفاظًا تكنولوجية، وحربيَّة عسكريَّة، ومفردات شؤون سياسية، ودوالًّا تدلُّ على الصوت.
- دوالًّا حياتيَّة يوميَّة تصديقًا وتصويرًا لشكل الحياة، كالدَّوال التي تختص بالمعاملات والشؤون والإجراءات، والتي تتحدث عن الطقوس والعادات اليوميَّة قديمها وحديثها، والدوال التي تخصُّ مجتمعها السعودي كلغة دارجة، وأخرى لا تقتصر على مجتمعها، فضلا عن الدوال التي تتداول يوميًّا كلغة الصحافة، والتي تتعلق بالفولكلور الشّعبي.
- أعلامًا لشخصياتٍ عربية وغير عربية، حقيقية ومن صنع الخيال، قديمة وحديثة، لتستأنس بصفة من صفاتها أو رمزًا من رموزها، أو دلالة امتازت بها.

١٠- للماء في تجربة أشجان الشّعرية حضورٌ طاغٍ وتخلُّق دلاليّ صادح، فهو كالمظلّة الضَّافية للديوان، فلا تكاد تخلو قصيدة من ذكر دالَّاته أو ما له علاقة به. فالماءُ لدى الشَّاعرة هو المستقبلُ الأجمل المنتظر، البراءةُ والنَّقاء والسَّلام، الأملُ المشرق، الحياة، البلسمُ الرُّوحي الماحي للعذابات، الارتواءُ، وندر أن يخرج عن هذه الدِّلالات سلبًا.

١١- تُعدُّ قصائد أشجان لوحات انزياحيَّة شاعريَّة بلاغيَّة ذات آفاق إيحائيَّة وجماليَّة تلفت انتباه المتلقي وتثير اهتمامه فتتحرك مشاعره نحو النَّص استجابة ومشاركة، وقد عمدت إلى تداخل عدة أطرقة بلاغية تعضيدًا لما تروم إليه من دلالات تتساوق مع عمق روحها ونفس المتلقي ولُحمة القصيدة، ومن هذه الأطرقة البلاغية: التَّقديم والتَّأخير، الحذف، الاعتراض، الالتفات، الأساليب الإنشائيَّة.

١٢- استأنست شاعريَّة نصوص أشجان بتقنية التَّناص التي أثرت النَّص الشعري وأكسبته أبعادًا دلاليَّة فنيَّة وجماليَّة، فكلما زادت مساحة التَّناص وعمقه زادت شاعريَّة النَّص، فالعلاقة بينهما علاقة تناسب طردي، ما يمكن تمثيله بـ: كلما زاد التَّناص شاعريَّة النَّص.

١٣- برز في ديوان الشَّاعرة أنواع مختلفة للتَّناص، كالدّيني والتَّاريخي والأدبي والشَّعبي والأسطوري.

١٤- اتّكأت الشَّاعرة على التُّراث الذي يعدُّ توظيفه في الكتابة الأدبيَّة مقياسًا لتطوُّر الأدب السعودي.

١٥- من استراتيجيَّات الشَّاعرة في التَّناص آليَّة التَّمطيط (الباراكرام) وهي تكرار الكلمة المحور بذاتها وبمرادفاتها.

١٦- تضمَّن الحوار الداخلي للشَّاعرة الأسلبة القائمة على تقليد الأساليب، بالجمع بين أسلوب معاصر وآخر تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، فانتهجت في بعض قصائدها النَّهج القديم للقصيدة الجاهلية في المقدمة الطلليَّة.

١٧- استطاعت أشجان الإفادة من الطاقات الهائلة للأغنيات الشَّعبيَّة، واتخذت منها تقنيةً للبوح بأشياء ورَّت عن الصَّراحة بها، ووجدت أنَّ من تمام بلورة الهدف التَّزوُّد من الأغاني ذات الأبعاد الأيديولوجيَّة والجماليَّة.

١٨- اعتمدت الشَّاعرة قصيدة الومضة (الإبيجراما) في تصوير لقطة حياتيَّة، ودفقة وجدانيَّة سريعة، ولمحة عابرة مركَّزة يلتفت إليها المتلقي فيستجيب لها.

١٩- استفادت الشَّاعرة من تقنية "تناسل الحكايات" والسُّلطة الأبويَّة البطريركيَّة.

٢٠- اعتمدت الشَّاعرة بكثرة على الباروديا أو المحاكاة الساخرة في نقدها لما يحدث في الواقع والمفارقات الموجودة فيه.

٢١- ابتكرت الشَّاعرة صيغًا حديثة تفجيرًا للطاقات الكامنة في اللغة، وتوليدًا لدلالات عميقة جديدة، ومزجت الألفاظ العاميَّة الدَّارجة في لغة الحياة اليوميَّة والممثلة الواقع، والتعبيرات النَّثرية، والمفردات العصريَّة بلغة الشعر الرَّاقية لإنتاج لغة جميلة وقريبة إلى نفس المتلقي، وللتعبير عن صدق التَّجرِبة الشعريَّة ونقل الصُّورة بواقعيتها له.

٢٢- استأنست الشَّاعرة بالمفردات الدَّالة على الحياة البدويَّة في شبه الجزيرة العربيَّة، والألفاظ المرتبطة بخصوصية البيئة السعوديَّة كأسماء المدن والأماكن والأزياء الشَّعبية والغناء الشعبي.

٢٣- يُعدُّ التَّكرار سمةً لغويَّةً بارزة لأشجان، تنبئ عن مشاعر الشَّاعرة الدفينة وتسلط الضوء على الجانب اللاشعوري فيها، ومن صوره: تكرار الحرف والاسم والفعل والجملة والعبارة والمترادف.

٢٤- من الظَّواهر اللغويَّة في شعر الشَّاعرة إهمال أدوات الرَّبط والوصل بين الكلمات والجمل حتى تبدو وكأنَّها عبارة عن جمل مفككة وعبارات مستقلَّة عن بعضها بعضا.

٢٥- أدرجت الشَّاعرة تراكيب بعضها مستحدث والآخر قديم ولكنه ظهر بأسلوب مختلف لتعضيد لغة الشعر وتكثيف إيحاءاته الدلالية، كالنَّعت بالاسم الجامد الذي تفصل بينه وبين منعوته شرطة مائلة دالَّة على دمج دلالات النعت بالمنعوت والعكس، وكذلك بدء القصيدة بحرف عطفٍ يُشعر المتلقي بأنَّ القصيدة استمرار لكلام سابق.

٢٦- ظهر وبقوَّة لدى الشَّاعرة التَّجريب والتَّجديد في الأوزان وشُكول القصائد وإن لم يؤت ثماره المتوقعة في وقتها. وقصائدها منها ما يجري على نمط الأوزان الخليلية ومنها غير ذلك، كما أنَّ نموذج الموشحات يستهويها ويثيرها للتجديد فيها أو تطويرها كما حدث في قصيدتها "عند المطر".

٢٧- أسفرت الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي) عن نفسها في ديوان أشجان بعدّة طرق، منها: تكرار الحرف، والاسم، والفعل، وتكرار التنوين، والجملة، والتوازي الصرفي، والتوازي التركيبي، والتدويم، والجناس والسجع.

٢٨- إيقاع الفضاء النَّصي هو إيقاع البِنى البصرية الممتدة في فضاء النَّص، وعليه:

دلالة النَّص= السِّـياق اللغوي + السياق غير اللغوي

دلالة النَّص=(لغة+تركيب+صورة+...)+(الشَّكل الطباعي).

٢٩- تعددت الصُّور الفنيَّة لدى أشجان، وقد ذكرت منها: الصُّورة الحسيَّة- الصُّورة الثَّابتة والمتحركة- الصُّورة الجزئيَّة والمقطعيَّة والكليَّة- الصُّورة التَّشكيليَّة- الصُّورة الشعريَّة الومضة.

٣٠- امتاز أسلوب الشَّاعرة بالأنسنة المدهشة التي غطّت مساحات شاسعة في ديوانها الذي أصبح من جرّاء ذلك ضاجًّا بالحياة والناس والمارَّة والكائنات الحية.

٣١- حملت الشَّاعرة في ديوانها رؤى مختلفة: ذاتيَّة وجدانيَّة؛ إذ امتلأ شعرها بالشَّكوى والمناجاة والحنين، وتأمليَّة عميقة في الوجود حولها، ورؤى اجتماعيَّة؛ فكثُرت الإهداءات والمفاكهات والمناسبات في ديوانها، فضلًا عن معالجتها منظومة قيم عامة للسُّلطة والفرد تأمل منها النُّصح والإصلاح، ورؤى إنسانيَّة تختصُّ بالقضايا الإسلاميَّة من جهة، بواقع الأمة وحالها، وتذكّر بالمجد الماضي للتطلع نحو غد مشرق، ومن جهة أخرى بالهموم العربيَّة.

٣٢- من يقرأ عنوان الدّيوان "ريق الغيمات" يتجه ببصيرته وقلبه إلى السَّماء حيث تحلّق الرُّوح، ويعتقد أنَّ الشَّاعرة آثرت عنصر المكان، ولكنَّها حقيقة آثرت عنصر الرُّوح وغيمة كلّ إنسان.

التَّوصيات والمقترحات:

- هناك من الجوانب ما يحتاج إلى التَّفصيل وإبراز الخصائص الأسلوبيَّة والبلاغيَّة، كاستقراء عناوين دواوين الشَّاعرة والنَّظر فيها والرَّبط فيما بينها، وتركيز الضَّوء على السُّلطة المائيَّة في النُّصوص الأشجانيَّة.
- من الممكن تطبيق مناهج أخرى على دواوين الشَّاعرة.
- تسليط الضَّوء بالدّراسات الجادَّة على النّتاج الأدبي للأديبة السعوديَّة.

والله أسأل بعد كلّ ذا أنْ أكونَ قد وُفّقتُ فيما سعيتُ إليه، وما اعتقدتُ أنّي اهتديتُ إليه، وأن تكونَ هذه الدّراسة بذرةً نافعةً لمن واصل السَّير إليه مُبتغيًا رضاه، خالصة لوجهه الكريم، محقّقة ما صبوتُ إليه وما دعوتُ دومًا به "اللهمَّ يا مَن قلتَ وقولك الحق في كتابك المنزل على نبيّك المرسل: ﴿طه ١ مَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى ٢﴾ ربّ لا تجعلني ببحثي أشقى"، فإن صدقتُ فيما دعوتُ فكلُّ الرَّجاء ذا، وإن قصَّرتُ أو زللتُ فما يكون من بشرٍ سوى ذا، وصدق من قال: "إنّي رأيتُ أنَّه لا يكتب إنسان كتابًا في يومه إلَّا قال في غدهِ:

"لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العِبر، وهو دليلٌ على استيلاء النَّقص على جملة البشر".

والله حسبي ووكيلي، حمدًا لفضله، وصلاةٌ مستمرَّة التَّكرار آناء الليل وأطراف النَّهار على سيّد الكونين، جدّ الحسنين، إمام المتَّقين، وقائد الغرّ المحجَّلين سيّدنا محمَّد وعلى آله الطَّيّبين الطَّاهرين وصحابته الغرّ الميامين وسلّم تسليمًا كثيرًا.

قائمة المصادر والمراجع

أوَّلًا: المصادر والمراجع العربيَّة:

ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد. (١٩٨٢م). **الكامل في التاريخ**. بيروت: دار صادر. د.ط.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم. (١٩٩٥م). **المثل السَّائر في أدب الكاتب والشاعر**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: المكتبة العصرية. د.ط.

ابن المعتز، عبدالله. (١٩٩٠م). **البديع**. تقديم وشرح وتحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي. بيروت: دار الجيل. ط١.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. (١٩٥٢م). **الخصائص**. تحقيق: محمد علي النجار. القاهرة: دار الكتب المصرية. ط٢.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. (٢٠٠٠م). **سر صناعة الإعراب**. تحقيق: محمد حسن إسماعيل. شارك في التحقيق: أحمد رشدي. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

ابن رشيق، أبو علي الحسن. (٢٠٠١م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: المكتبة العصرية. ط١.

ابن زيدون، أحمد بن عبدالله. (د.ت). **ديوان ابن زيدون ورسائله**. شرح وتحقيق: علي عبدالعظيم. القاهرة: دار نهضة مصر. د.ط.

ابن سيرين، محمد. (٢٠٠٤م). **تفسير الأحلام**. ضبطه وقدم له: محمد عبد القادر عطا. دمشق–القاهرة: دار الكتاب العربي. ط١.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٩٢م). **لسان العرب**. بيروت: دار صادر. ط٢.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت). **لسان العرب**. اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي. بيروت: دار إحياء التراث العربي. ط٣.

أبو العدوس، يوسف. (٢٠٠٧م). **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. عمَّان: دار المسيرة. ط١.

أبو ديب، كمال. (١٩٨٧م). **في الشِّعريَّة**. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. ط١.

أرسطوطاليس. (١٩٧٩م). **الخطابة**. حققه وعلّق عليه: عبدالرحمن بدوي. بيروت: دار القلم. د.ط.

الأزوري، سارة. (٢٠١١م). **ديوان الشاعرات في المملكة العربية السعودية**. الرياض: دار المفردات. ط١.

إسماعيل، عزّ الدين. (د.ت). **التفسير النفسي للأدب**. القاهرة: مكتبة غريب. ط٤.

الأصبهاني، مؤيد الدِّين الحسين بن علي الطّغرائي. (١٣٠٠م). **ديوان الطّغرائي**. قسطنطينيَّة: مطبعة الجوائب. ط١.

الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب. (١٩٩٩م). **المفرادات في غريب القرآن**. ضبطه وراجعه: محمد خليل عيناني. بيروت: دار المعرفة. ط٢.

الأصفهاني، أبوالفرج. (١٩٩٢م). **الأغاني**. شرحه وكتب هوامشه: سمير جابر. بيروت: دار الكتب العلمية. ط٢.

الأفغاني، سعيد. (٢٠٠٣م). **الموجز في قواعد اللغة العربية**. بيروت: دار الفكر. د.ط.

الألباني، محمد ناصر الدين. (١٩٨٨م). **صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)**. أشرف على طبعه: زُهير الشاويش. بيروت: المكتب الإسلامي. ط٣.

الألباني، محمد ناصر الدين. (١٩٩٠م). **ضعيف الجامع الصغير وزيادته الفتح الكبير**. أشرف على طبعه: زهير الشاويش. بيروت: المكتب الإسلامي. ط٣.

الألوسي، أبوالفضل شهاب الدين السيد محمود. (٢٠٠٥م). **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني**. تحقيق: سيد عمران. القاهرة: دار الحديث. د.ط.

الأندلسي، محمد بن يوسف أبوحيان. (٢٠٠١م). **تفسير البحر المحيط**. دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبدالموجود وعلي محمد معوض. شارك في تحقيقه: زكريا عبد المجيد النوتي وأحمد النجولي الجمل. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

باكثير، علي أحمد. (١٩٨٧م). **ديوان علي أحمد باكثير– أزهار الرُّبى في شعر الصِّبا**. تحقيق وتقديم: محمد أبوبكر حميد. صنعاء: الدَّار اليمنية للنشر والتوزيع–بيروت: دار المناهل. ط١.

باختين، ميخائيل. (١٩٨٧م). **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. القاهرة: دار الفكر للدراسات. د.ط.

بارت، رولان. (٢٠١١م). **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**. ترجمة: عمر أوكان. القاهرة: رؤية. ط١.

البازعي، سعد. (٢٠٠٤م). **أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشّعر**. الدار البيضاء–بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١.

البازعي، سعد. (٢٠١١م). **لغات الشّعر: قصائد وقراءات**. الدار البيضاء–بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١.

البخاري، أبوعبدالله محمد بن إسماعيل. (٢٠٠٣م). **صحيح البخاري**. مراجعة وضبط وفهرسة: محمد علي قطب وهشام البخاري. بيروت: المكتبة العصرية. د.ط.

بشر، كمال محمد. (١٩٨٦م). **علم اللغة العام– القسم الثاني: الأصوات**. مصر: دار

المعارف. د.ط.

البغدادي، أبو الفضل شهاب الدّين السَّيِّد محمود الألوسي. (د.ت). **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسَّبع المثاني**. قرأه وصححه: محمد حسين العرب. بيروت: دار الفكر. د.ط.

بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٨م). **عتبات (جيرار جينيت من النَّص إلى المناص)**. تقديم: سعيد يقطين. الجزائر: الدار العربية للعلوم. ط١.

بنعمارة، محمد. (٢٠٠٠م). **الصُّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)**. الدار البيضاء: المدارس. ط١.

بنيس، محمد. (١٩٩٠م). **الشعر العربي الحديث**. الدار البيضاء: دار توبقال. د.ط.

بوخاتم، مولاي علي. (٢٠٠٣ -٢٠٠٤م). **مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكاليّة والأصول والامتداد**. د.م: منشورات اتحاد الكتاب العرب. د.ط.

بوطارن، محمد الهادي ومحمد العيد رتيمة ونوال لخلف وآخرون. (٢٠٠٨ م). **المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية**. القاهرة: دار الكتاب الحديث. د.ط.

البياتي، عبد الوهاب. (د.ت). **ديوانه**. القاهرة: عالم الكتب. د.ط.

تبرماسين، عبد الرحمن. (٢٠٠٣م). **البُنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**. القاهرة: دار الفجر. ط١.

التبريزي، الخطيب. (١٩٩٤م). **شرح ديوان أبي تمام**. قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر. بيروت: دار الكتاب العربي. ط٢.

الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة. (٢٠٠٥م). **الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي**. تحقيق: مصطفى محمد حسين الذَّهبي. القاهرة: دار الحديث. د.ط.

الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى بن سَوَرة. (٢٠٠٧م). **سُنن الترمذي**. حققه وعلق عليه: عزّت عبيد الدّعاس. دمشق–بيروت: دار ابن كثير. ط١.

تودوروف، تزيفتيان. (١٩٨٩م). **نقد النقد**. ترجمة: سامي سويدان. بغداد: دار الشؤون الثقافية. د.ط.

الثعالبي، عبد الملك. (د.ت). **الكناية والتعريض**. دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد. القاهرة: دار قباء. د.ط.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (١٩٩٨م). **الحيوان**. وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (د.ت). **رسائل الجاحظ**. شرحه وعلّق عليه: محمد باسل عيون السود. بيروت: دار الكتب العلميَّة. د.ط.

الجرجاني، عبد القاهر. (١٩٩٢م). **دلائل الإعجاز**. قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني–جدة: دار المدني. ط٣.

الجرجاني، علي بن عبد العزيز. (د. ت). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق وشرح: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجادي. بيروت: منشورات المكتبة العصرية. د.ط.

الجريري، سعيد سالم. (٢٠٠٤م). **شعر البردوني قراءة أسلوبية**. صنعاء: اتحاد الأدباء والكُتاب اليمنيين– مركز عبادي للدراسات والنشر– المكلا: دار حضرموت للدراسات والنشر. ط١.

جهاد، كاظم. (١٩٩٣م). **أدونيس منتحلا: دراسة الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة**. القاهرة: مكتبة مدبولي. ط٢.

الحارثي، هلالة سعد. (٢٠١٤م). **التراث السّردي العربي في الرِّواية السّعودية ١٤١٠هـ–١٤٣٢هـ**. الرياض: كرسي الأدب السعودي– منشورات جامعة الملك سعود. ط١.

حرب، طلال. (١٩٩٩م). **أوّلية النَّص– نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط١.

حسن، شهرزاد قاسم. (١٩٨١م). **الموسيقى العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١.

حسن، محمد خليفة. (١٩٩٧م). **الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم دراسة في ملحمة جلجامش**. القاهرة: عين للدراسات والبحوث. د.ط.

حمَّاد، حسن. (١٩٩٨م). **تداخل النُّصوص في الرواية العربية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط.

حمودة، طاهر سليمان. (١٩٩٨م). **ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**. الإسكندرية: الدار الجامعية. د.ط.

الخزاعي، دعبل بن علي. (١٩٨٣م). **شعر دعبل بن علي الخزاعي**. صنعة: عبد الكريم الأشتر. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية. ط٢.

خورشيد، فاروق. (٢٠٠٢م). **أديب الأسطورة عند العرب–جذور التفكير وأصالة الإبداع**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– عالم المعرفة، ع٢٨٤.

الخويسكي، زين. (١٩٩٢م). **معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم**. بيروت: مكتبة لبنان. ط١.

دبيان، محمد عبد الهادي. (١٩٩٩م). **عالم آلة العود**. القاهرة: دار الفكر العربي. د.ط.

الدسوقي، محمد. (٢٠٠٩م). **البنية اللغوية في النَّص الشعري–درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب**. القاهرة: العلم والإيمان. د.ط.

الدميري، كمال الدين محمد بن موسى. (٢٠٠٣م). **حياة الحيوان الكبرى**. وضع حواشيه وقدّم له: أحمد حسن بسبح. بيروت: دار الكتب العلمية. ط٢.

دودين، رفقة. (١٩٩٧م). **توظيف الموروث في الرواية الأردنيَّة المعاصرة**. عمان: منشورات وزارة الثقافة. د.ط.

ربابعة، موسى. (٢٠٠٣م). **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**. إربد: دار الكندي. ط١.

ربابعة، موسى. (٢٠٠٨م). **جماليات الأسلوب والتلقي-دراسات تطبيقية**. عمَّان: دار جرير. ط١.

الرّضواني، محمود عبد الرزاق. (د.ت). **المعجم الصُّوفيّ أول دراسة علمية لتنقيح التراث الصُّوفيّ وسبر المصطلحات الصُّوفيّة بالأصول القرآنية والنبوية**. القاهرة: مكتبة سلسبيل. د.ط.

الرَّواشدة، أميمة. (٢٠٠٥م). **شعرية الانزياح- دراسة في تجربة محمد علي شمس الدِّين الشعرية**. عمَّان: منشورات أمانة عمَّان الكبرى. د.ط.

ريكور، بول. (٢٠٠١م). **من النَّص إلى الفعل**. ترجمة: محمد برادة. القاهرة: عين للدراسات. د.ط.

زايد، علي عشري. (١٩٧٨م). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**. طرابلس: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. ط١.

الزمخشري، أبوالقاسم جار الله محمود. (١٩٧٢م). **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**. تحقيق: محمد الصادق قمحاوي. مصر: مصطفى البابي الحلبي وأولاده. الطبعة الأخيرة.

الزّمر، أحمد قاسم. (٢٠٠٤م). **ظواهر أسلوبية في الشّعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل**. صنعاء: وزارة الثقافة والسياحة. د.ط.

الزَّواهرة، ظاهر محمد. (٢٠٠٨م). **اللون ودلالته في الشعر– الشعر الأردني نموذجا**. عمّان: دار الحامد. ط١.

الزَّيات، أحمد حسن. (١٩٦٧م). **دفاع عن البلاغة**. القاهرة: عالم الكتب. ط٢.

السَّامرائي، فاضل صالح. (٢٠٠٨م). **معاني النحو**. عمّان: دار الفكر. ط٣.

سعدالله، محمد سالم. (٢٠٠٧م). **مملكة النَّص– التَّحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجًا**. إربد: عالم الكتب الحديث. ط١.

السكاكي، أبويعقوب يوسف بن أبي بكر. (١٩٨٧م). **مفتاح العلوم**. ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور. بيروت: دار الكتب العلمية. ط٢.

سلامي، سميرة. (٢٠٠٠م). **الاغتراب في الشعر العباسي القرن الرابع الهجري**. دمشق: دار الينابيع. ط١.

سليمان، فتح الله. (٢٠٠٨م). **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**. القاهرة: دار الآفاق العربية. ط١.

سليمان، محمد. (٢٠٠٧م). **ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان**. عمَّان: دار اليازوري. د.ط.

السّمطي، عبدالله. (٢٠٠٣م). **نسيج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبيّ السّعوديّ الجديد**. الرياض: دار المفردات. ط١.

السميري، طامي. (٢٠١٣م). **ماجد عبدالله–قراءة وتأمل في أسطورة الكرة السعودية**. الدمام: أثر. ط١.

السّوّاح، فراس. (١٩٩٧م). **الأسطورة والمعنى–دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**. دمشق: دار علاء الدين. ط١.

سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر. (١٩٨٨م). **الكتاب**. تحقيق وشرح: عبدالسَّلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي. ط٣.

الشافعي، أبوالقاسم عبد الكريم القشيري النيسابوري. (١٩٥٩م). **الرسالة القشيرية**. مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. ط٢.

الشافعي، محمد بن عمر بن الحسين الرازي. (٢٠٠٤م). **التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب**. بيروت: دار الكتب العلمية. ط٢.

الشّعراوي، محمد متولي. (١٩٩١م). **تفسير الشّعراوي**. راجع أصله وخرَّج أحاديثه: أحمد عمر هاشم. القاهرة: أخبار اليوم. د.ط.

شعلان، إبراهيم أحمد. (٢٠٠٣م). **موسوعة الأمثال الشَّعبيَّة المصرية والتعبيرات السَّائدة**. القاهرة: دار الآفاق العربية. ط١.

شقروش، شادية. (٢٠١٠م). **سيميائيَّة الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي**. عمَّان: عالم الكتب الحديث. ط١.

شمس الدين، أحمد بن سليمان بن كمال باشا. (١٤٢١هـ). **تلوين الخطاب لابن كمال باشا**. دراسة وتحقيق: عبد الخالق مساعد الزهراني. المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية. السنة ٣٣. ع١١٣. د.ط.

الشَّنطي، محمد صالح. (٢٠٠٣م). **التّجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية: دراسة نقدية–رؤية وشهادة**. حائل: النادي الأدبي. ط١.

الشنقيطي، أحمد الأمين. (٢٠٠٢م). **شرح المعلقات العشر**. حققه: فاتن اللبون. بيروت: دار إحياء التراث العربي. ط١.

الشهرزوري، يادكار لطيف. (٢٠١٢م). **المفاتيح الشعرية–قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد**. دمشق: دار الزمان. ط١.

شوقي، أحمد. (١٩٩٤م). **الشوقيات**. بيروت: مكتبة التربية. د.ط.

شوقي، أحمد. (د.ت). **الشَّوقيات**. بيروت: دار الكتب العلمية. د.ط.

صادق، رمضان. (١٩٩٨). **شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط.

صالح، عبد الرزاق. (٢٠٠٩م). **الأسطورة والشعر**. دمشق: دار الينابيع. ط١.

صالح، محمد يونس. (٢٠١٣م). **فضاء التّشكيل الشعري إيقاع الرؤية وإيقاع الدِّلالة**. إربد: عالم الكتب الحديث. ط١.

الصَّفراني، محمد. (٢٠٠٨م). **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)**. الرياض: النادي الأدبي-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط١.

الصَّمادي، امتنان عثمان. (٢٠٠١م). **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١.

الضالع، محمد صالح. (٢٠٠٢م). **الأسلوبيَّة الصَّوتيَّة**. القاهرة: دار غريب. د.ط.

الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨١م). **خصائص الأسلوب في الشوقيات**. تونس: منشورات الجامعة التونسية. د.ط.

طربيه، جرجي انطونيوس. (١٩٨٣م). **الوَجديَّة وأثرها في الأندلس-بحث في الأساطير والخرافات والغيبيات الأندلسيَّة**. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ط١.

الطلبة، محمد سالم. (٢٠٠٨م). **مستويات اللغة في السَّرد**. بيروت: دار الانتشار. د.ط.

الطويل، حسين علي. (٢٠٠٢م). **موسوعة روائع الحكم والأمثال والأقوال المأثورة**. عمّان: الأهليَّة. ط١.

ظاهري، خليل بن شاهين. (١٩٩٣م). **الإشارات في علم العبارات**. تحقيق: سيد حسن. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

العامري، ثامر. (١٩٨٨م). **الغناء العراقي**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ط١.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). **خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها**. دمشق: اتحاد الكُتَّاب العرب. د.ط.

عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧م). **البلاغة العربية قراءة أخرى**. بيروت: مكتبة لبنان–الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر. ط١.

عبدالله، محمد حسن. (٢٠٠٠م). **أساطير عابرة الحضارات "الأسطورة والتشكيل"**. القاهرة: دار قباء. د.ط.

عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٦م). **مرايا التَّخييل الشّعري**. عمَّان: جدارا للكتاب العالمي. إربد: عالم الكتب الحديث. ط١.

عبيد، محمد صابر. (٢٠١١م). **صوت الشاعر الحديث**. عمّان: عالم الكتب الحديث. ط١.

العبيدي، سلمان علوان. (٢٠١١م). **البناء الفني في القصيدة الجديدة–قراءة في أعمال محمد مردان الشّعريَّة**. إربد: عالم الكتب الحديث. ط١.

عجينة، محمد. (١٩٩٤م). **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**. بيروت: دار الفارابي. ط١.

العدواني، معجب. (٢٠٠٢م). **تشكيل المكان وظلال العتبات**. جدة: النادي الأدبي الثقافي. ط١.

عزالدين، نهلا. (١٩٩٥م). **تفسير المنام والرؤى في الأحلام**. بيروت: مؤسسة عزالدين. ط١.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل. (١٩٨١م). **كتاب الصناعتين–الكتابة**

والشعر. حققه وضبط نصه: مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

عصفور، جابر. (١٩٩٢م). **الصّورة الفنّية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب**. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط٣.

علقم، صبحة. (٢٠٠٦م). **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية**. بيروت: المؤسسة العربية للنشر. د.ط.

علقم، نبيل. (١٩٩٣م). **مدخل لدراسة الفلكور**. البيرة: جمعية إنعاش الأسرة. د.ط.

عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). **اللغة واللون**. القاهرة: عالم الكتب. ط٢.

عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨م). **معجم اللغة العربية المعاصرة**. القاهرة: عالم الكتب. ط١.

عمر، أحمد مختار. (د.ت). **اللغة واللون**. الكويت: دار البحوث العلمية. د.ط.

عيسى، راشد. (٢٠١٠م). **قصيدة المرأة في المملكة العربيَّة السعودية–مقاربات تطبيقية**. بيروت: الانتشار العربي–حائل: النادي الأدبي. ط١.

الغذّامي، عبدالله. (٢٠٠٦م). **تشريح النَّص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**. الدار البيضاء–بيروت: المركز الثقافي العربي. ط٢.

الفارسي، علاء الدين علي بن بلبان. (١٩٨٧م). **الإحسان بترتيب صحيح ابن حبّان**. قدم له وضبط نصه: كمال يوسف الحوت. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

الفايز، هدى صالح. (٢٠١١م). **لغة الشّعر السّعودي الحديث: دراسة تحليليّة نقديّة لظواهرها الفنيّة**. الرياض: النادي الأدبي. ط١.

الفرج، سعود بن عبد الكريم. (٢٠٠٥م). **شاعرات معاصرات من الجزيرة والخليج**. جدة: الدّار السعودية للنشر والتوزيع. ط٢.

فضل، صلاح. (١٩٩٨م). **نظريَّة البنائيَّة في النقد الأدبي**. القاهرة: دار الشروق. ط١.

فضل، صلاح. (٢٠٠٧م). **علم الأسلوب والنظرية البنائية**. القاهرة: دار الكتاب المصري- بيروت: دار الكتاب اللبناني. ط١.

القاشاني، عبد الرزاق. (٢٠٠٤م). **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام –مُعجم ألفبائي في الاصطلاحات والإشارات الصُّوفيّة**. ضبطه وصححه وعلّق عليه: عاصم إبراهيم الكيالي الحسيني الشاذلي الزرقاوي. بيروت: دار الكتب العلمية. ط١.

قباني، نزار. (١٩٩٣م). **الأعمال السياسية الكاملة**. بيروت: منشورات نزار قباني. ط٥.

القرطبي، أبوعبدالله محمد بن أحمد الأنصاري. (٢٠٠٦م). **الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمَّنه من السُّنة وآي الفرقان**. تحقيق: عبدالله عبدالمحسن التركي. وشارك في التحقيق: محمد عرقسوسي وماهر حبوش. بيروت: مؤسسة الرسالة. ط١.

القصيبي، غازي عبد الرحمن. (٢٠٠٤م). **الخليج يتحدث شعرا ونثرا**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط٢.

القط، عبد القادر. (١٩٨٨م). **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة: مكتبة الشباب. د.ط.

قطوس، بسام. (٢٠٠٥م). **استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي**. القاهرة: عالم الكتب. ط٢.

الكاشاني، عبد الرزاق. (١٩٩٥م). **رشح الزُّلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال**. تحقيق وتقديم: سعيد عبد الفتاح. القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث. د.ط.

كامل، مجدي. (٢٠٠٩م). **ملاحم وأساطير خالدة2**: جلجامش-الشاهنامه. دمشق- القاهرة: دار الكتاب العربي. ط١.

اللعبون، فوّاز بن عبد العزيز. (٢٠٠٩م). **شعر المرأة السّعوديّة المعاصر: دراسة في الرّؤية والبنية (١٣٨٣– ١٤٢٣هـ) (١٩٦٣–٢٠٠٢م)**. الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. ط١.

الماجدي، خزعل. (١٩٩٨م). **بخور الآلهة–دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين**. عمَّان: الأهليّة. ط١.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. (١٩٨٣م). **ديوان المتنبي**. بيروت: دار بيروت. د.ط.

المجالي، طارق عبد القادر. (٢٠٠٩م). **ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني الحديث**. عمَّان: دار يافا. ط١.

مجموعة من المؤلفين. (٢٠٠٨م). **المرأة في السعودية رؤى عالمية**. الرياض: دار غيناء للنشر. ط١.

مجنون ليلى. (١٩٩٤م). **ديوان مجنون ليلى**. شرح: يوسف فرحات. بيروت: دار الكتاب العربي. ط٢.

مجهول. (١٩٩١م). **المعلقات العشر**. شرح ودراسة وتحليل: مُفيد قميحة. بيروت: دار الفكر اللبناني. ط١.

مجهول. (١٩٩٨م). **ألف ليلة وليلة**. بيروت: الدار النموذجية للطباعة والنشر. ط١.

مدَّاس، أحمد. (٢٠٠٩م). **لسانيات النَّص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**. إربد: عالم الكتب الحديث. ط٢.

المرادي، الحسن بن قاسم. (١٩٨٣م). **الجنى الداني في حروف المعاني**. تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل. بيروت: دار الآفاق الجديدة. ط٢.

المرزباني، محمد بن عمران. (١٩٦٥م). **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**. القاهرة: دار النهضة. ط١.

المرزوقي، محمد. (١٩٦٧م). **الأدب الشعبي في تونس**. تونس: الدَّار التونسية للنشر. د.ط.

المسدّي، عبدالسَّلام. (١٩٨٢م). **الأسلوبية والأسلوب**. طرابلس-ليبيا: الدار العربية للكتاب. ط٢.

مسعود، جبران. (١٩٨٦م). **الرائد معجم لغوي عصري**. بيروت: دار العلم للملايين. ط٥.

مصطفى، إبراهيم وأحمد حسن الزيات وآخرون. (د.ت). **المعجم الوسيط**. إستانبول: المكتبة الإسلامية. ط٢.

المعايطة، خليل عبدالرحمن. (٢٠٠٠م). **علم النفس الاجتماعي**. عمّان: دار الفكر. ط١.

المعري، أبو العلاء. (١٩٥٧م). **سقط الزند**. بيروت: دار صادر. د.ط.

المغربي، حافظ. (٢٠١٠م). **أشكال التَّناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر دراسات في تأويل النُّصوص**. بيروت: الانتشار العربي-حائل: النادي الأدبي. ط١.

مفتاح، محمد. (٢٠٠٥م). **تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التَّناص**. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي. ط٤.

النابلسي، عبدالغني بن إسماعيل. (د.ت). **تعطير الأنام في تعبير المنام**. بيروت: دار الكتب العلمية. د.ط.

نازك الملائكة. (٢٠٠٧م). **قضايا الشعر المعاصر**. بيروت: دار العلم للملايين. ط١٤.

نطور، عبد القادر. (٢٠٠٩م). **الأغنية الشَّعبيَّة في الجزائر**. الجزائر: كلية الآداب. د.ط.

نور الدين، صدوق. (١٩٩٤م). **البداية في النَّص الروائي**. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

ط١.

النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري. (٢٠٠٣م). **صحيح مسلم المسمَّى الجامع الصحيح**. اعتنى به وراجعه: هيثم خليفة الطعيمي. بيروت: المكتبة العصرية. د.ط.

النيسابوري، أبوالفضل الميداني أحمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني. (١٩٩٠م). **معجم مجمع الأمثال**. صنعة: قصي الحسين. طرابلس-لبنان: دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع. ط١.

الهاشمي، عبد الحميد محمد. (١٩٨٩م). **المرشد في علم النفس الاجتماعي**. جدة: دار الشروق. ط٢.

هندي، أشجان. (٢٠٠٤م). **للحلم رائحة المطر**. دمشق: دار الفكر. ط٢.

هندي، أشجان. (٢٠١٠م). **ريق الغيمات**. الرياض: النادي الأدبي- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط١.

واصل، عصام. (٢٠١٠م). **التَّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**. عمان: دار غيداء للنشر. د.ط.

وجدي، محمد فريد. (د.ت). **دائرة معارف القرن العشرون**. بيروت: دار المعرفة. د.ط.

الوهّابي، عبد الرّحمن محمد. (٢٠١٠م). **الرّواية النسائيَّة السعودية والمتغيرات الثقافية النشأة والقضايا والتطور**. دسوق: العلم والإيمان للنشر والتوزيع. ط٢.

الوهيبي، فاطمة عبدالله. (٢٠٠٥م). **المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليّات الذات**. الدار البيضاء-بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١.

ويس، أحمد محمد. (٢٠٠٥م). **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**. بيروت: مجد. ط١.

اليحياوي، رشيد. (١٩٩٨م). **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النَّصي**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق. د.ط.

يقطين، سعيد. (٢٠٠١م). **انفتاح النَّص الروائي**. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط٢.

اليمني، يحيى بن حمزة بن علي العلوي. (١٩١٤م). **الطّراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**. مصر: دار الكتب الخديوية. د.ط.

ثانيًا: المراجع الأجنبيَّة

Ezra Pound, http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/335.

Lewis, C. Day. (1961). *The poetic image.* Oxford, Great Britain: The Alden press.

ثالثًا: المجلات والأوراق العلميَّة

أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٦٠م). في قصيدة النثر. **مجلة شعر**. بيروت: دار مجلة شعر، س٤، ع١٤.

الأوسي، سلام كاظم. (٢٠٠٣م). "التشكيل في البنية التصويرية" للشعر العربي المعاصر، **مجلة علامات في النقد**، جدة: النادي الأدبي الثقافي، مج١٢، ج٤٧.

البراق، ناصر. (٢٠٠٩م). أشجان هندي: الأجواء الثقافية في السعودية... "غير صحيّة!"، **جريدة الحياة**.

بوصبع، حفيظة. (طلبة الماجستير دفعة ٢٠٠٩-٢٠١٠م). حلقة بحث خاصة بالروائي المغربي محمد عزالدين التازي، "سيميائيَّة العتبات النَّصية، مقاربة عنوان رواية حكاية غراب"،

حلقة الشعرية المغاربة، ورشة الرواية (٨)، الإشراف العام: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر المركزية.

بوعزة، محمد. (٢٠٠٤م). من النَّص إلى العنوان. **مجلة علامات في النقد**، جدة: النادي الأدبي، مج١٤، ع٥٣.

التتر، سامي صالح. (٢٠١٠م). تروّض ذاتها للترفع عن قلة احترام المرجفين لأنفسهم.. أشجان هندي: كتّاب "الشيخوخة" يجترون الكلمات بالماء والضوء، **جريدة عكاظ**، ع٣٢٣٩.

الجديع، خالد محمد. (١٤٢٩هـ). سيمياء اللون في الشعر السعودي المعاصر، **مجلة عالم الكتب**. الرياض: دار ثقيف، مج٢٩، ع٥-٦.

الجمعان، سامي بن عبداللطيف. (٢٠٠٨م). دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة. **مجلة الرَّواي**. ع١٨.

حسين، خالد حسين. (٢٠٠٥م). سيمياء العنوان: القوة والدلالة "النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجًا. **مجلة جامعة دمشق**، مج٢١، ع(٣+٤).

داود، أماني سليمان. النزعة الصُّوفيّة في شعر محمد أبو دومة- دراسة أسلوبية، **ورقة عمل**، الأردن: جامعة البترا.

الدوسي، عبدالله. (٢٠١٢م). الإثنينية تكرّم الدكتورة أشجان الهندي. **صحيفة الندوة**. ع١٢٩٤.

الزجاجي، باقر. (د.ت). ابن زهر الحفيد (دراسة فنية لشعره). **مجلة كلية الآداب**. عمان: جامعة أهل البيت، ع٦.

سعيد، علي. (٢٠١١م). أشجان هندي: لا أؤمن بالمساواة لأنّني لا أشعر بالدّونيّة. **جريدة الرياض**-ملحق الخميس، ع١٥٦٤٨.

السّهيمي، محسن. (٢٠١٣م). بَوْحٌ للوطن، **صحيفة الجزيرة**، ع٤١٣.

الشَّريف، تيسير عباس. (٢٠١٤م). غنائيَّة الحزن في (مقام الصّوت)، **صحيفة الجزيرة الثقافية**، ع٤٥٦.

شعلال، رشيد. (٢٠١٠م). النَّص والنَّص المصاحب- قراءة في تشكّل الحدث الشعري "اللعنة والغفران". **مجلة المخبر**. الجزائر: جامعة محمد خيضر بسكرة، ع٦.

صالح، عبد الهادي. (٢٠٠٩م). أشجان هندي: غازي القصيبي "توقّعني" شاعرة لديها "ما يختلف" منذ اللحظة الأولى. **جريدة الحياة**.

صالح، محمد بن سعد. (٢٠١٠م). المرأة السعودية: التعليم والعمل والتحدي الكبير، **جريدة الرياض**. ع١٥٤٧٦.

العبَّاس، محمد. (٢٠١٢م). الأغنية السعودية أكثر تأثيرًا من الرواية والشعر والمسرح. **جريدة الشرق الأوسط**. لندن: الشركة السعودية للأبحاث. ع١٢٢٢٧.

العلي، حنان. (٢٠١١م). الشَّاعرة أشجان الهندي... أطلقت شعرها من جدة وطافت به عربيا. **جريدة صوت**.

العمري، أمل شفيق. (٢٠١٣م). الدوائر الدّلاليَّة في معجم الشاعر عبد المنعم الرفاعي. **مجلة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعية الجامعة الأردنية**. مج٤٠، ع٢.

العنزي، فايز. (٢٠١٠م). واقعية طالع وعاطفة أشجان هندي ... في أمسية شعرية. **دار الحياة**.

فرزات، عدنان. (٢٠٠٧م). أشجان تُمطر ليمونًا. **جريدة القبس الكويتية**.

الفيصل، محمد بن عبد العزيز. (٢٠٠٨م). الجزيرة تكشف سر «شيفرة النجاح» الجزء الثاني ٢-٣، القصيبي: أؤمن بشياطين الشعر. **صحيفة الجزيرة**. ع١٣٠٣٩.

الفيصل، محمد بن عبد العزيز. (٢٠٠٨م). الجزيرة تكشف سر "شيفرة النجاح". **صحيفة الجزيرة**. ج٢-٣، ع١٣٠٣٩.

القرشي، عالي سرحان. (٢٠١٠م). كتابة المرأة الشّعريّة. **صحيفة الرياض الصادرة من مؤسسة اليمامة الصحفية**. ع١٥٣٨٢.

كركب، بشير. (د.ت). ٢- شعرية العنوان- قراءة في رواية: ضحكة زرقاء. **حلقة الشعرية المغاربة- ورشة الرواية (٨)**.

الكعبي، ميرا. (٢٠١٢م). المرأة السعودية في يومها العالمي. **صحيفة الشرق**. ع ٩٨.

لحميداني، حميد. (١٤٢٣هـ). عتبات النَّص الأدبي. **مجلة علامات في النقد**. مج١٢، ع٤٦.

المجدمي، خلف محمد الخلف. (٢٠٠٧م). مبدعات من السعودية. **مدوّنة نقد الإبداع**.

مكة المكرمة- مكتب الرياض. (٢٠٠٨م). أشجان هندي: لا أعتذر لرجل على انكساري أو انتصاري. **جريدة الرياض**. ع١٤٧٥٤.

مجهول. (٢٠١٢م). تكريم المبدعين الخليجيين يتجلى في الرياض. **صحيفة اليوم**.

مجهول. (٢٠١٢م). تكريم المبدعين والمثقفين عندما يتجلى في الرياض. **صوت الجوف**.

المحرر الثقافي. (٢٠٠٧م). أحدث مختارات شعرية سعودية صدرت في الجزائر. **جريدة الرياض**. ع١٤٤٠٢.

المحمد، أسماء. (٢٠٠٤ م). شاعرات سعوديات: الخوف من المجتمع ومحاكاة الرواد سبّب استبدال أسمائهنّ الحقيقيّة بأخرى. **الشرق الأوسط**. ع ٩٢٧٨.

المرزوقي، محمد. (٢٠٠٩م). حصاد العام الثقافي في مشهدنا المحلي.. رعاية خادم الحرمين عززت الاحتفاء بالثقافة وتكريم المبدعين وأسست لحوار الحضارات. **جريدة الرياض**. ع١٥١٦٤.

المطوي، الهادي. (١٩٩٩م). شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق. **مجلة عالم الفكر**. مج٢٨، ع١.

المنياوي، إبتهاج. (٢٠٠٩م). د. أشجان هندي: التجربة الأدبية النسائية السعودية ليست ساكنة ولا مستكينة ولا مسكينة. **جريدة المدينة**.

ناصر، سحر. (٢٠٠٩م). من الشاعرات اللواتي يتسمن بالجرأة في الفكر والكلمة د. أشجان الهندي لـ "العرب": النظرة المتزمّتة للسعوديات ما زالت موجودة في عيون الآخر. **جريدة العرب القطرية**.

هندي، أشجان. (٢٠١٢م). مقتطفات من قصيدة "إنّ الشعوبَ لنيرانٌ إذا غَضِبوا". **صحيفة الشرق**. ع٢٧٩.

هندي، أشجان. (٢٠١٢م). مقتطفات من قصيدة "دمشقيّات". **صحيفة الشرق**. ع٥٠.

هندي، أشجان. (٢٠٠٩م). (صار الهوى جازاني!!!). **جريدة الجزيرة–الثقافية**. ع٢٧٤.

هندي، أشجان. (٢٠١٢م). الترجمة مفتاح للحوار مع الآخر: ترجمة الأدب. **جريدة الجزيرة–الثقافية**. ج١، ع٣٧٥. ج٢، ع٣٧٦.

هندي، أشجان. (٢٠١٢م). المثاليّون: مملّون ...! . **جريدة الجزيرة–الثقافية**. ع١٤٤٢٠.

هندي، أشجان. (٢٠١٢م). شراكة أم شراسة ثقافية..؟!. **جريدة الجزيرة–الثقافية**. ع٣٦٦.

هندي، أشجان. (١٤٣٧هـ). عند المطر. **صحيفة الجزيرة**. ع٤٨٥.

هندي، أشجان. (٢٠٠٩م). للشعر جناحان يطيران. **جريدة الجزيرة–الثقافية**. ع٢٩٠.

هندي، أشجان. (٢٠١٢م). مقام الصوت.

أبو هيف، عبدالله. (٢٠٠٠م). استلهام الموروث في الرواية العربية. **الموقف الأدبي**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ع٣٥٣.

رابعًا: البحوث العلميَّة الجامعيَّة:

جليلي، خديجة. (٢٠٠٩-٢٠١٠م). **المتعاليات النَّصية في المسرح الجزائري الحديث– مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) لـ "محمد بن قطاف" أنموذجا**، رسالة ماجستير. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج محمد لخضر، الجزائر، باتنة.

الحارثي، حمدان محسن عوَّاض. (٢٠٠٧م). **العنوان في النَّص الشعري الحديث في المملكة العربية السعودية، دراسة وصفية تحليلية**. رسالة ماجستير. جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

حمدان، أحمد عبدالله محمد. (٢٠٠٨م). **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**. رسالة ماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس–فلسطين.

دريدي، محمد رشدي عبد الجبار. (٢٠١٠م). **النَّص الموازي في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية دراسة نقدية تحليلية**. رسالة ماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس–فلسطين.

دلندة، لبنى. (٢٠٠٧-٢٠٠٨م). **استراتيجية العنونة عند أبي القاسم سعدالله –الزمن الأخضر– نموذجا**. رسالة ماجستير. جامعة العقيد الحاج لخضر. الجزائر، باتنة.

القحطاني، طارق سعيد. (٢٠٠٨-٢٠٠٩م). **أسرار الحروف وحساب الجُمَّل**. رسالة ماجستير في العقيدة. جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، المملكة العربية السعودية.

كتانة، نهيل فتحي أحمد. (١٩٩٩-٢٠٠٠م). **دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني**. رسالة ماجستير في الأدب والنقد. جامعة النجاح الوطنية، فلسطين.

المالكي، فرج عبد الحسيب محمد. (٢٠٠٣م). **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النَّص الموازي)**. رسالة ماجستير. جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين.

مطري، نجلاء علي. (٢٠٠٧م). **الزّمن في الشّعر النّسويّ السّعوديّ المعاصر**. رسالة ماجستير. جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

معمر، صديقة. (٢٠٠٩-٢٠١٠م). **شعرية الألوان في النَّص الشعري الجزائري المعاصر فترة (١٩٨٨-٢٠٠٧م)**. رسالة ماجستير. جامعة منتوري، قسنطينة.

خامسًا: المواقع الإلكترونيَّة

الشبكات العنكبوتيَّة:

"أشجان الهندي شاعرة بدرجة دكتوراه بحضور مُلفت عربيًّا"، **صحيفة اليوم**، (١١-٨-٢٠١١م)، <http://www.alyaum.com/article/3023717> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

"بوابات جدة الثماني" قصة حضارة وتاريخ، **جريدة الجزيرة**، <http://www.pda.al-jazirah.com> شوهد في نوفمبر، ٣، ٢٠١٤م.

"تأثير المجتمع على ثقافة الفرد"، **المتميز نت**، (٢٣-١٢-٢٠٠٧م)، <http://www.almotmaiz.net/vb> شوهد في فبراير، ١٣، ٢٠١٢م.

"قصة من التُّراث الشعبي العماني- حبّ الرُّمّان"، **صحيفة وهج الخليج**، <http://www.old.wa- gulf.com/newsprint-54143.php> شوهد في ديسمبر، ١٣، ٢٠١٤م.

"مقام الصبا"، **صحيفة الفرات**، ع١٩٤٥، <http://furat.alwehda.gov.sy/node/166569> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م. "الموز"، **صحيفة الرّؤية**، <http://www.alroeya.ae/2013/04/28/61069/الموز> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٤م.

<http://www.arabesques-editions.com/almajala/1/article1660939.html> شوهد في فبراير، ٢٣، ٢٠١٢م.

أ ش أ، "مختارات شعريّة سعوديّة تصدر بالإنجليزية في لندن"، **بوابة الشروق**، (السبت ١٥ سبتمبر ٢٠١٢م)، <http://shorouknews.com/news/view> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٣م.

ابن شاهين، تفسير الأحلام لابن شاهين، موسوعة تفسير الرؤى والأحلام، **فصل في رؤيا القش**، <http://www.mktbtk.com/dir/ish/78/d-0005.htm> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٤م.

أبو العزم، عبد الغني، **المعجم الغني**، <http://www.almaany.com> شوهد في نوفمبر، ٢٣، ٢٠١٢م.

أبو راشد، كنعان آراء فلسفية ملهمة عن الموت، **مجلة إلكترونية**، <http://www.arageek.com/2014/08/24/philosophy-about-death.html> شوهد في مارس، ٢٨، ٢٠١٥ م.

أبو صالح، صفاء، "الموسيقى ٢"، **الحوار المتمدن**، ع١٩٧٠، ج٢، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=101935> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

أحمد، زكريا، "نافذة على ثقافات العالم"، **مجلة الرافد** (دائرة الثقافة والإعلام الشارقة)، <http://arrafid.ae/194p3.html> شوهد في أكتوبر، ٣، ٢٠١٣م.

إدريس، علي، "أشجان هندي: كلّ أمسياتي صنعت الفرق لكن القصيبي أشعرني أنَّه مثل «أمي»"، **جريدة الحياة**،<http://alhayat.com> شوهد في ديسمبر، ١٥، ٢٠١٢م.

الأزهار والنباتات بين الأسطورة والمعنى، موقع وكالة الأنباء الكويتية (كونا)، <http://www.kuna.net.kw> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

أساطير الفواكه والنباتات، <http://www.d-alyasmen.com> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

الأسدي، حيدر جبر، "ميثولوجيا الحب في مسرحية «أسطورة التوت الأسود»"، **جريدة الاتحاد**، <http://www:alitthad.com> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

أسطورة زهرة البنفسج، <http://www.ar-ar.facebook.com> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

إكسير الحياة، <http://dailyculturalinfo.blogspot.com> شوهد في مارس، ٢٨، ٢٠١٥م.

أوالفقر، حسن، **الموز فاكهة الحكماء**،<http://www.adrare.net/articles/banane.htm> شوهد في سبتمبر، ١٧، ٢٠١٤م.

الأيوبي، هاشم، **الشرق والغرب**، <www.albabtainprize.org> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٥م.

باقر، طه، **ملحمة جلجامش**، إعداد موقع أولف–موقع أبناء اللغة السريانية، <www.A-Olaf.com> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

باقيس، عبد الحكيم، "شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة"، بحث منشور في كتاب (**ندوة زيد مطيع دماج: سيرة وطنية حافلة بالإبداع**) المنعقدة بمركز البحوث والدراسات اليمنية، صنعاء، ٢٠٠٩م، <http://forum.stop55.com/270855.html>شوهد في ديسمبر١١، ٢٠١٤م.

البخيت، عكاشة، **احتفال الشّعراء بأحزانهم في اليوم العالمي للشعر**، <http://www.oujdacity.net> شوهد في مارس،١٠، ٢٠١٤م.

بدير، شعبان أحمد، **الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصُّوفيّ ٢**، <http://maaber.50megs.com/issue_march10/spotlights2.htm>شوهد في فبراير، ٨، ٢٠١٣م.

بعلي، حفناوي، (**شعرية التَّوقيعة**)... **في شعر عزّ الدين المناصرة**، <http://www.startimes.com> شوهد في مايو، ١٣، ٢٠١٥م.

بلال، سعيد كامل، **الرُّمّان واستعمالاته الوقائية والعلاجية**، <http://www.quran-m.com > شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

البناي، فهد، **البنفسج.. سر الجمال والجاذبية**، <http://www.alyaqza.com/fahd-albanai-ba> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

البنفسج، <http://www.ankawa.com> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م؛

بوليفونية، <بوليفونية/http://www.marefa.org/index.php> شوهد في أكتوبر، ٢٦، ٢٠١٤م.

توظيف التراث الشعبي في رواية اللاز، <http://www.djelfa.info> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

الثقافة اليوم مع د. أشجان هندي: ترجمة الشعر، القناة الثقافية السعودية، <http://www.youtube.com/watch> شوهد في يونيو، ٤، ٢٠١٣م.

ثقافة اليوم، **جريدة الرياض**، <http://www.alriyadh.com> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

جدّة التاريخية، <http://www.sauditourism.sa> شوهد في نوفمبر، ٣، ٢٠١٤م.

الجديعي، فوزان بن محمد، "دراسة مبسطة عن المشربيات"، **كلية العمارة والتخطيط**، <http://www.Faculty.ksu.edu.sa/fawzan> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٤م.

الجرّاح، حيدر، "جدلية الحياة والموت- نصوص ومقاربات"، **مجلة النبأ**، ع٣٥، س٥، ربيع ثان ١٤٢٠هـ، <http://annabaa.org> شوهد في مارس، ٢٧، ٢٠١٥م.

الجراح، حيدر، **فلسفة اللون في السياسة العراقية**، <http://annabaa.org/nbanews/2010/05/046.htm> شوهد في ديسمبر، ٢٣، ٢٠١٣م.

جسد الثقافة، صالون-ص٢٧، http://aljsad.com/forum74/thread3728775/index27.html> شوهد في إبريل، ١، ٢٠١٤م.

جلجل علي الرُّمّان، نادي الفكر العربي، <http://www.nadyelfikr.com> شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م.

حاج أحمد، الصديق، "العتبات النَّصية في رواية تلك المحبة للحبيب السائح"، **مجلة أصوات الشمال عربية ثقافية اجتماعية**، <http://www.aswat-eLchamaL.com> شوهد في فبراير، ١٨، ٢٠١٤م.

الحاج، فؤاد، "كلمتان ونقطة سوداء في جبين مَن؟"، **ديوان العرب**، <http://www.diwanalarab.com> شوهد في نوفمبر، ١٥، ٢٠١٥ م.

حبيب، بروين، **أشجان الهندي ضيفة نلتقي مع بروين حبيب**، <https://www.youtube.com/watch?v=1ykFIWHwQ-4> شوهد في أبريل ٢٢، ٢٠١٢م.

حجازي، أحمد توفيق، **أثر الألوان على العقل والجسم**، موقع توفيق حجازي، <http://tawfekhegazy.yoo7.com/t275-topic> شوهد في أكتوبر، ٢٣، ٢٠١٣م.

الحجمري، عبد الفتاح، "البداية والنهاية في الرواية المغربية-بحث في التركيب السردي"، **مجلة علامات**، ع٨، ١٩٩٧م، موقع سعيد بنكراد، <http://saidbengrad.free.fr/al/n8/5.htm> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٤م.

حمداوي، جميل، **الرِّواية البوليفونيَّة أو الرواية المتعددة الأصوات**، شبكة الألوكة، <http://www.alukah.net> شوهد في أكتوبر، ٢٦، ٢٠١٤م.

حمداوي، جميل، **السيموطيقا والعنونة**، <http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/43096.html> شوهد في مايو، ١٩، ٢٠١٣م.

الحواري، رائد، ملحمة جلجامش النَّص الكامل، **الحوار المتمدن**، <http://m.ahewar.org> شوهد في ديسمبر، ٣، ٢٠١٤م.

الحيدري، إبراهيم، "النظام الأبوي البطريركي وتشكيل الشخصية العربية"، **الحوار المتمدن**، <http://www.m.ahewar.org> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٥م.

الحيدري، إبراهيم، **النظام الأبوي وثنائية التسلّط والخضوع**، <http://www.arabworldbooks.com> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٥م.

الخضيري، عبدالرحمن، "الشَّاعرة أشجان هندي: ما يحدث اليوم ينبئ بأننا لم نقرأ الماضي جيداً، القفزات التكنولوجية الكبيرة والمتلاحقة ساهمت في تعدد وتنوع قنوات القراءة"، **صحيفة الرياض**، ٢-٥-٢٠١٥م، ع ١٧١١٣، <http://www.alriyadh.com /1044457> شوهد في يناير، ٢٨، ٢٠١٦م.

خلف، نهى، **كيف نستعيد هشام شرابي.. التراكم المعرفي ونقد المجتمع والذات**، <http://www.alaraby.co.uk> شوهد في مايو، ١٩، ٢٠١٥م.

خليفة، حسن، "المتواري الأنثوي في "مطر بنكهة الليمون" لأشجان هندي"، **جريدة الرياض**، ٢٠٠٨م، <http://www.alriyadh.com> شوهد في نوفمبر، ٢٩، ٢٠١٥م.

الخواجة، دريد يحيى، ""سيميائيَّة اللون" في الشعر السعودي الحديث- تحليل نصي وتطبيقي"، **مجلة الرافد**، <http://www.arrafid.ae/186_f5.html> شوهد في ديسمبر، ٢٣، ٢٠١٣م.

خوجة، عبد المقصود، **التعريف بالإثنينية**، موقع الإثنينية، <http://www.alithnainya.com/aboutus.asp> شوهد في مايو، ١٦، ٢٠١٢م.

الدّبّاغ، ضرغام، **الزّنج ثورة اجتماعية... ولكن**، <http://www.myportail.com> شوهد في سبتمبر، ٢٥، ٢٠١٤م.

دبلول، عبدالله، <http://www.al-zin.com> شوهد في نوفمبر، ١، ٢٠١٤م.

الدّهام، شاكر، "فيما سرق الخبيتي الأضواء من كل الفنون شعلة المزروعية تطور الموروث"، **جريدة الجزيرة**، ع٩٩٢٩، < http://www.al-jazirah.com/1999/1999120 5/at12.htm> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م. أبو ديب، كمال، "اللغة مكونة من الوعي الحداثي (لغة النَّص ورؤياه)"، **مجلة نزوى**، ع١، (١نوفمبر ١٩٩٤م)، <http://www.nizwa.com> شوهد في إبريل، ٢٦، ٢٠١٣م.

الديوب، سمر، **القصيدة الومضة "حرير للفضاء العاري" أنموذجًا**، ديوان العرب، <http://www.diwanalarab.com> شوهد في مايو،١٣، ٢٠١٥م.

رابطة الموسيقيين السعوديين- الآلات الوترية- العود، < http://www.saudimusicians. com/vb/archive/index.php/t-34082.html> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

رستناوي، حمزة، **عين على القصيدة الومضة "قراءة نقدية في كتاب قصيدة الومضة"**، رابطة أدباء الشام، <http://www.odabasham.net> شوهد في مايو، ١٣، ٢٠١٥م.

زهرة البنفسج، <http://www.omferas.com/vb/t37752/> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

زين الدين، ثائر، "القصيدة البصرية ظهرت في بدايات القرن العشرين"، **صحيفة تشرين**، <http://www.tishreen.news.sy> شوهد في مايو، ٧، ٢٠١٥م.

السعداوي، خضير حسين، "ثورة الزنج في البصرة قراءة معاصرة"، **الحوار المتمدّن**، ع٢٤٦٠، <http://www.ahewar.org> شوهد في سبتمبر، ٢٥، ٢٠١٤م.

السّهيمي، محسن، "بَوْحٌ للوطن"، **صحيفة الجزيرة**، ع٤١٣، (٢٨-٩-٢٠١٣م)، <http://www.al- jazirah.com/culture/2013/28092013/shar42.htm> شوهد في مارس، ٤، ٢٠١٤م.

السويدي، عارف، **الشعر يحلق في فضاء الحرية بالدوحة، خلال مشاركتها في مهرجان الدوحة أشجان هندي: "الشعر "يحلّق" في فضاء الحرية والإبداع"**، www.al-zin.com> شوهد في مارس، ١٨، ٢٠١٢م.

شرقي، منيرة، "المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين"، **مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية**، ع٣، مركز جيل البحث العلمي، <http://jilrc.com> شوهد في مايو، ٢١، ٢٠١٥م.

شريف، صلاح، "العميد طارق عبدالحكيم لـ "مساحة زمنية (٣-٣) خمس سنوات كانت كافية لتعريف الفن في لبنان"، **جريدة الرياض**، ع١٤٥٤٣، ١٨ إبريل ٢٠٠٨م، <http://www.alriyadh.com> شوهد في أكتوبر، ٢٢، ٢٠١٤م.

الشهري، عبدالله، **نداء وحداء٣-يا أرض أندلس**، <http://ar.islamway. net/nasheed/2354> شوهد في نوفمبر، ١، ٢٠١٤م.

الصالح، خرفي محمد، **التَّلقي البصري للشعر "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"**، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنَّص الأدبي"، <http://www.univ-biskra.dz> شوهد في مايو، ٦، ٢٠١٥م.

الصاوي، أحمد، "المشربيات فن إسلامي من وحي الطقس الحار"، **جريدة الاتحاد**، <http://www.aLitihad.ae/detaiLs.php> شوهد في مايو، ١٨، ٢٠١٤م.

صحيفة الجزيرة، ع١٣٠٣٩، (١٠يونيو ٢٠٠٨م)، <http://www.al-jazirah.com> شوهد في يناير، ٢٣، ٢٠١٢م.

صديق، عفاف عبدالوهاب، "هدهد سليمان.. هيكل سليمان وفضائيات اليوم!"، **جريدة مصر الحرة**، <https://misralhura.wordpress.com/2009/01/21/afaf-6> شوهد في ديسمبر، ٢٨، ٢٠١٣م.

صرصور، فتحية إبراهيم، **خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان**، (غزة: ملتقى الصداقة الثقافي، د.ط، ٢٠٠٥م)، <http://www.alsdaqa.com/vb> شوهد في مارس، ١٨، ٢٠١٤م.

صغير، أحمد العزي، **القصيدة البوليفونية** Polyphonie Pome **وشعرية تعدد الأصوات–قراءة في المدونة الشعرية الكاملة لـ(د. عبدالعزيز المقالح)**، ملتقى الأدباء والمبدعين العرب، <http://www.almolltaqa.com> شوهد في أكتوبر، ٢٦، ٢٠١٤م.

الصمبولي، عبد الحميد أحمد صالح، "ظاهرة التَّناص في شعر علي أحمد باكثير (٢-٢)" **صحيفة ٢٦سبتمبر**، ع١٥٩٢، <htttp://www.26sept.info> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٤م.

صمودي، مصطفى، **لغز الحياة والموت عند جلجامش (2-2)**، <http://fedaa.alwehda.gov-sy> شوهد في ديسمبر، ١٥، ٢٠١٤م.

الصُّوفيّ، نور الدين الدرقاوي، **الحضرة.. مفهومها وتجلياتها في السماع الصُّوفيّ**، <http://www.momtaza.ma/index.php> شوهد في مايو، ١٢، ٢٠١١م.

عالم الفكر، **أساطير الفواكه والنبات**، <http://www.d-alyasmen.com/alhalm/4.htm>

شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٣م.

عبد المحسن، بدر، <http://www.adab.com> شوهد في أكتوبر، ٢٨، ٢٠١٤م.

عبد محسن، حمودي، **البنفسج الأخير**، <http://www.ahewar.org> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

العشماوي، عبدالرحمن، "جنين الإرهاب"، **صحيفة الجزيرة**، <www.al-jazirah.com> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٥م.

عطا الله، سمير، "مسألة شرقيَّة حقًّا"، **الشرق الأوسط**، ع١٣٣٦٣، ٢٠١٥م، <http://www.aawsat.com> شوهد في نوفمبر، ١٠، ٢٠١٥م.

علي، خالد محمد، **العود والتكنيك المعاصر**، < http://aljsad.com/ forum35/thread3709641> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

العمري، خيري، **أصل البستات العراقية**، <http://www.sama3y.net > شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م.

العمري، محمد ردة عطية الله، "المقامات بالتفصيل والتَّحليل"، **جامعة أم القرى**، دروس وعروض علمية، <http://uqu.edu.sa/page/ar/103366> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

عيوننا في حقائق وأرقام، <http://www.ashoofopticals.com> شوهد في أكتوبر، ١٨، ٢٠١٤م.

الغزوي، رمزي، "قمر شمس"، **الدستور**، <http://www.addustour.com> شوهد في نوفمبر، ١٥، ٢٠١٥م.

فاطمة، رحماني، **إيقاع المعاني النحوية للحضرة في ظل الدلالة الصُّوفيّة**، <http://sidicheikh.yoo7.com/t3031-topic> شوهد في فبراير، ١٤، ٢٠١٠م.

فرياد، "قصة الخلخال"، **مجلة صوت الآخر**، ع٤٥٣، <http://www.sotakhr.com> شوهد في سبتمبر،٣٠، ٢٠١٤م.

قدورة، كمال، "الرُّمّان.. قنبلة يدوية لذيذة وصحيَّة"، **صحيفة الشرق الأوسط**، ٣٠ رجب ١٤٢٩هـ، ع١٠٨١٣، <http://www.classic.aawsat.com> شوهد في ديسمبر، ١٣، ٢٠١٤م.

كلّ شيء عن المقامات– ملف شامل لتعلم المقامات، <http://all-bac.net/vb/showthread.php?t=868> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

ما هو علم الموسيقى، <http://www.tunisia-cafe.com/vb/archive/index.php?t-10561.html> شوهد في يوليو، ١٨، ٢٠١٣م.

الماضي، محمد المحمدي، **هدهد سليمان عليه السَّلام ودروس عظيمة في الإدارة (١)**، موقع الدكتور محمد المحمدي، <http://www.almohamady.com> شوهد في ديسمبر، ٢٨، ٢٠١٣م.

المبارك، إبتسام، "أشجان هندي تُثير النِّساء بـ "حبّات الرمّان" ومشكلة الصّعابي مع أخاديد السّراب"، **صحيفة المدينة**، (السبت ٢٠-٣-٢٠١٠م)، <http://www.al-madina.com> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

المجالي، عبد الهادي، "أم الخلاخيل" يا خالد؟"، **جريدة الرأي**، <http://www.alrai.com/article611377.html> شوهد في سبتمبر، ٢٥، ٢٠١٤م.

مجموعة القصائد الزهديات، ج١، ص١٧٢، المكتبة الشاملة، <http://shamela> شوهد في فبراير، ٢١، ٢٠١٦م.

مجموعة مؤلفين، "جمعية الصحفيين السودانيين تنظم ندوة بعنوان المشهد الثقافي السوداني ...رؤية سعودية"، **جمعية الصحفيين السودانيين**، http://www.sudanese online.com> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

محجز، خضر، "ما بعد الحداثة: الثقافة، الهوية، التفسير"، **عربسات مجلة أدبية ثقافية**،

المحروقي، يعقوب يوسف، "فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشَّعبيَّة"، **مجلة الثقافة الشَّعبيَّة**، البحرين، ع٢٦، <http://www.Folkculturebh.org> شوهد في نوفمبر، ١١، ٢٠١٤م.

محظوظ، مدحت صفوت، "حكاية حبّ الرُّمّان"، **مجلة الفنون الشَّعبيَّة**، ع ٧٢-٧٣، <http://www.egyptartsacademy.kenanaonline> شوهد في ديسمبر، ١٣، ٢٠١٤م.

محمود، عبد الرحيم، **بين الشرق والغرب**، <http://www.adab.com> شوهد في نوفمبر، ١٨، ٢٠١٥م.

محي الدين، محيي الدّين الفاتح، **سمفونية البادية والعشق والمطر والجنون في قصيدة "يتورَّط البدوي عشقًا"**، http://www.al-jazirah.com/culture/2010/ 11022010/read50.htm> شوهد في فبراير، ١٥، ٢٠١٠م.

مخارش، عبدالله، "وفاة طارق عبدالحكيم عميد الأغنية السعودية"، **جريدة الشرق الأوسط**، ٢٢، ٢، ٢٠١٢م، ع١٢١٣٩، <http://www.classic.aawsat.com> شوهد في أكتوبر، ٢٢، ٢٠١٤م.

مختار، أحمد، **أوتار العود والإضافات الجديدة**، http://www.amukhtar. com/ar/a/a185.html> شوهد في يوليو،١٨، ٢٠١٣م.

مظهر، ضاري، **من أجل نظرية نفس –صوفية لدلالات الألوان (٣)**، <http://www.kasnazan.com/article> شوهد في ديسمبر، ٢٣، ٢٠١٣م.

معجم المعاني الجامع، <http://www.almaany.com/homephp?language=arabic> شوهد في يوليو،٨، ٢٠١٣م.

معلوف، فوزي، **أدب الموسوعة العالمية للشعر العربي**، <http://www.adab.com/modules.php?name=sh3er&dowhat=shqas&qid=82297 > شوهد في مارس، ٣، ٢٠١٤م.

المقالح، عبدالعزيز، **الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا**، <http//:facebook.com> شوهد في نوفمبر، ٩، ٢٠١٥م.

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، <http://www.albabtainprize.org/Encyclopedia/poet/0194.htm> شوهد في يناير،١٧، ٢٠١٢م.

موسوعة الشَّاعرة أشجان بنت محمد هندي، موقع الشعر، <https://www.alsh3r.com/encyclopedia/2> شوهد في ديسمبر، ٢٤، ٢٠١٤م.

موقع الشَّاعرة الجامعي: <http://ahindi.kau.edu.sa/>.

النابلسي، محمد راتب، **خطبة الجمعة– علم الأجنة**، <http://nabulsi.com> شوهد في مارس، ٢٧، ٢٠١٥م.

النابلسي، محمد راتب، **موسوعة النابلسي للعلوم الإسلامية- أحكام التجويد- صفات الحروف- الهمس والجهر**، <http://www.nabulsi.com> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٤م.

نجم، مفيد، "شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر- السياق والوظيفة"، **مجلة نزوى**، <http://www.nizwa.com> شوهد في سبتمبر، ٣٠، ٢٠١٢م.

نعيم، محمد، **الأوان**، <http://alawan.org> شوهد في مارس، ٢٩، ٢٠١٥م.

هدى (حليمة السعدية)، **العنونة والبنية في النقد العربي القديم**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، مكة المكرمة: جامعة أمّ القرى، <http://uqu.edu.sa/page/ar/174102> شوهد في ديسمبر، ١١، ٢٠١٤م.

هندي، أشجان، "عند المطر"، **صحيفة الجزيرة**، (٢٢-٣-١٤٣٧هـ)، ع٤٨٥، http://www.al-jazirah.com/culture/2016/02012016/shar3.htm> شوهد في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

هندي، أشجان، "هنيئًا معشر العرب: وأخيرًا هزمنا المدّ الدّرامي التركي!"، **جدار جريدة إلكترونية**، (٤-٣-٢٠١١م)، <www.jidar.net/node> شوهد في مارس، ٢٩، ٢٠١٢م.

هندي، أشجان، فيس بوك <http://www.facebook.com/ashjan.hendi> شوهد في مارس، ١٨، ٢٠١٣م.

هندي، أشجان، نمور "الخالة جينيفر"، **جريدة الحياة**، (الإثنين ٣ أيلول ٢٠١٢م)، <http://alhayat.com/Details/431832> شوهد في يناير، ٢٧، ٢٠١٦م.

ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، **جدَّة**، <http://www.ar.m.wikipedia.org> شوهد في نوفمبر، ٣، ٢٠١٤م.

ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، **غازي عبد الرحمن القصيبي**، <https://ar.wikipedia.org/wiki> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، **ياسمين**، <http://ar.m.wikipedia.org/wiki/> شوهد في مارس، ٧، ٢٠١٤م.

اليازجي، ندرة، **الحكيم العربي محيي الدين بن عربي**، <http://www.maaber.org/issue_april04/spiritual_traditions1.htm> شوهد في يناير،١٥، ٢٠١٣م.

يلماز، عرفان، "الهدهد.. الطائر الذكي"، **مجلة حراء**، ع٣٦، (تركيا: جامعة ٩ أيلول)، <http://www.hiramagazine.com> شوهد في ديسمبر، ٢٨، ٢٠١٣م.

يوسف، فتح الرّحمن، "أشجان هندي: إيقاع قصيدة التفعيلة يسرقني"، **الشرق الأوسط**، ع١٢٠٥٩، (الأحد ٦ديسمبر ٢٠١١م)، <http://www.aawsat.com//details.asp1> شوهد في يناير، ١٧، ٢٠١٢م.

يوسف، يعقوب "الأزمنة والأمكنة – هيلة .. يا رُمَّانة"، **صحيفة الوطن**، الكويت، <http://www.alwatan.kuwait.tt> شوهد في ديسمبر،١٩، ٢٠١٤م.

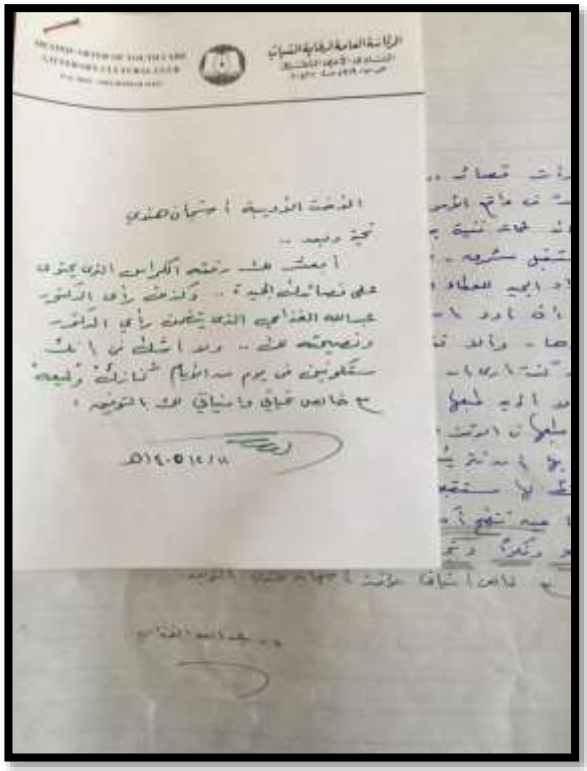
يونس، محمد عبد الرحمن، "الأسطورة في الشعر والفكر"، **مجلة سطر المعرفة**، <http://www.arabbeat.com> شوهد في ديسمبر، ١، ٢٠١٤م. <http://bagh-dad.blogspot.my/2010/03/blog-post_20.html> شوهد في نوفمبر، ١٢، ٢٠١٤م.

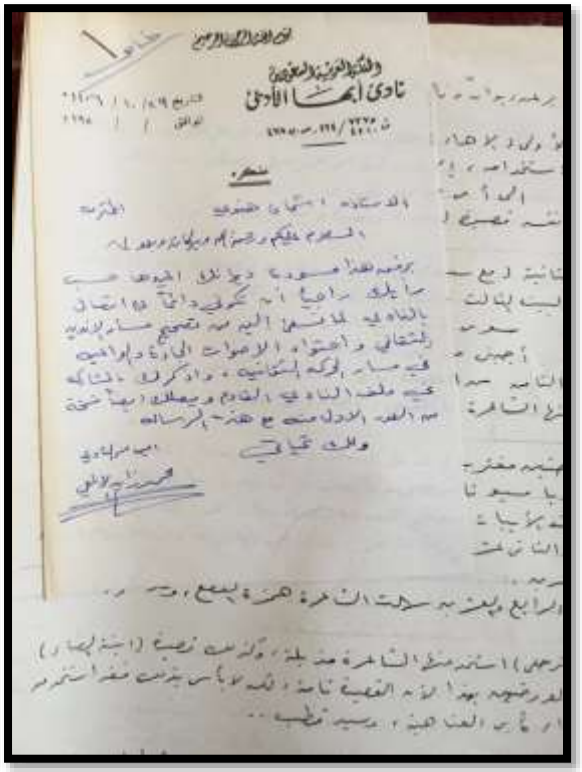
ملحق رقم (١)

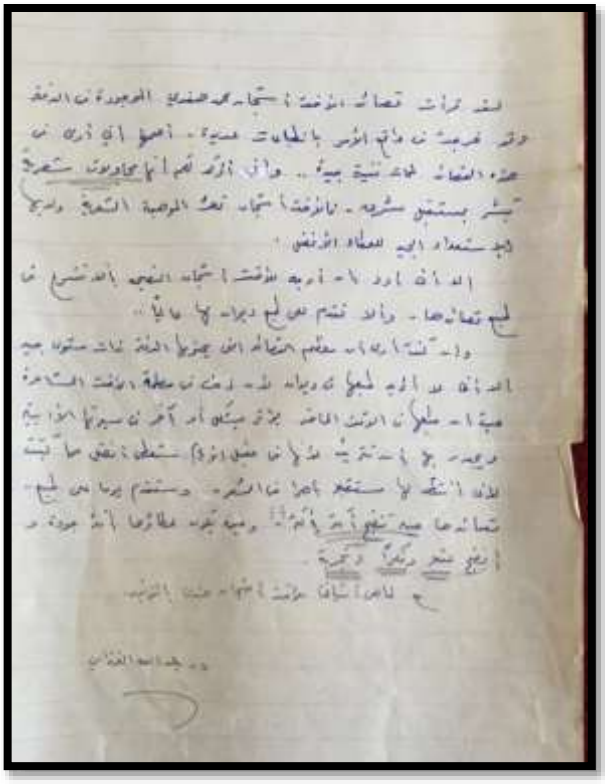
شجرة النَّسب الشَّريفة ويظهر فيها السَّيّد الشَّريف أحمد العزب الخلفي

نموذج من رسومات الشَّاعرة التي ربَّما عُدَّت قصائد مرئيَّة

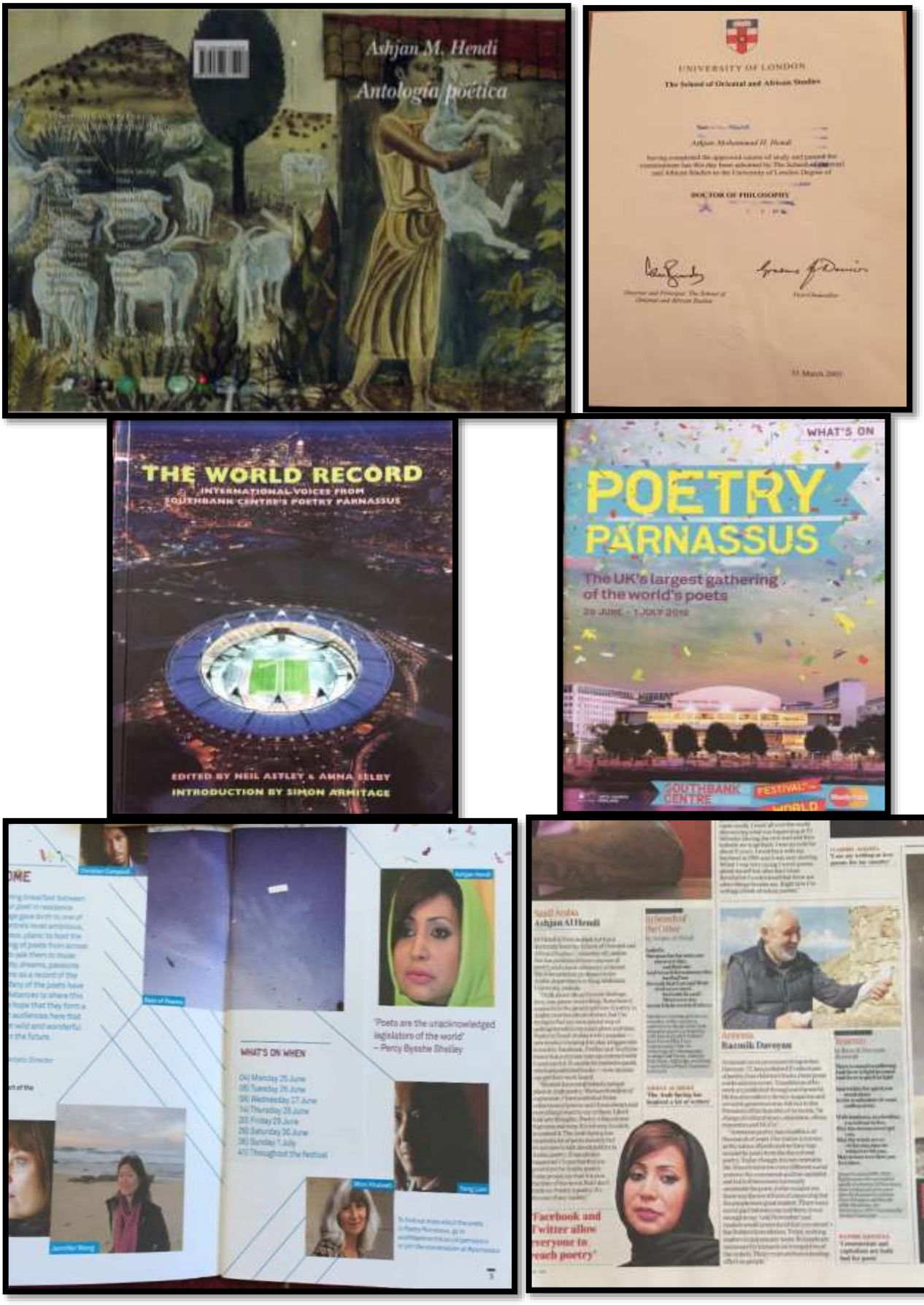
نموذج من رسومات الشَّاعرة التي ربَّما عُدَّت قصائد مرئيَّة







تشجيع الأدباء



وثيقة الدكتوراه وغلاف الدّيوان المترجم إلى الإسبانيَّة ونموذج من الصُّحف والكتب الأجنبيَّة التي تحدَّثت عن الشَّاعرة

بعض دروع التَّكريم والتَّميُّز

الملحق رقم (٢): نموذج من حواري مع الشَّاعرة في ٢مايو ٢٠١٢م، الساعة الخامسة مساء.

١- اسمك أشجان هندي أو الهندي؟ فقط لأنك دوما تقولين: للأمانة والتاريخ

كلها اسمي و كلها أنا☺ في حفيظة الجد (الهندي) و في حفيظة الأب (هندي☺) (عموماً لدي صور قديمة بهذا الخصوص وإن شئتِ يمكن الاطّلاع عليها)، ودعيني أقول إن الصحافة والمعجبين يختارون ما يشاؤون، ولعلهم أطلقوا (أشجان الهندي) من باب الاسم الفني أو اسم الشهرة. للجميع ما يشاؤون وما أسلمه وأكتبه بيدي أسجله باسم (أشجان محمد هندي) ومنها ديواني.

٢- دعم الأسرة لك في الطفولة. مَن كان يشجّعك وأنت في العاشرة من عمرك أو دون العاشرة؟ وفي المرحلة الإعداديّة والثانوية؟

أبي كان قارئاً خطيراً، وجميع ما وجدته من كتب حينها في المنزل كانت له، كتب قديمة وبعضها أصفر، ومنها كليلة ودمنة، هو أحضرها، وأنا تلصصتُ عليها طفلة. بعدها في المرحلة الابتدائية معلمة التعبير -نسيت اسمها الآن- كانت تشجعني بشكل كبير وكأنها تكتشف موهبة ما وتفرح في كل مرة بها، ولا أنسى ضحكتها في وجهي حتى الآن. في الإعدادية أيضا معلمة التعبير والنصوص، وفي الثانوية كذلك. شيء مهم كنت صغيرة جدا عندما اقتحمت مقام شاعرنا الكبير محمد حسن عوّاد بجرأة كبيرة وأرسلت إليه بعضا من خربشاتي الطفولية فاحتفى بها أيّما حفاوة، ولم يزل البعض يذكر ذلك، ومن ذلك ما قاله علانية أحد الأدباء في أمسية لي أقمتها في نادي مكة الأدبي، قال أمام الجميع أن العواد قد وجد فيّ موهبة في سني المبكر وقتها، أيضاً الأديب والإعلامي محمد باوزير يتذكر هذا جيداً ويحكيه في مناسبات عديدة، وقالها لي أنا أيضا. نفس الشيء فعلته مع الراحل شاعرنا الكبير طاهر زمخشري حيث كانت ابنة أخيه صديقة لإحدى أخواتي في المدرسة، ونقلت له بعض خربشاتي فقال لها: قولي لأهلها: هذه موهبة ستكون كبيرة. اسمها حفظها الله (أقصد ابنة أخيه) منى بلّو ولا أعلم أين هي الآن ☺

٣- السيّدة فاطمة بنت عوّاض جدتك لأمك؟

نعم جدتي لأمي وأمي أيضا التي احتضنتني بعد وفاة والدتي، وأنا طفلة عمرها أربعة أشهر، ولم أكتشف أنها جدتي إلّا وأنا في الابتدائية تقريبا. توفيت والدتي وعمرها حوالي ٢٨ سنة!

٤- مَن معلّمك الأوّل في الشعر؟ مَن كان جليسك من الشعراء في الصغر بمعنى كنت شغوفة بقراءة من وماذا؟

كنت ولم أزل أقرأ للجميع، ولكن في صغر الصغر كنت أتلصص كثيرًا على الشعر القديم، وأحاول القراءة في الحديث للشعراء السعوديين -الذين ذكرت أسماءهم هنا- ولسواهم، كشوقي ونزار وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وشعراء العراق كالجواهري وغيرهم..... ولكن أكثر ما كان يفتنني كتب، مثل: الشعر والشعراء، وأغاني الأصفهاني، وأعمال شوقي ضيف في الأدب. والأهم أن معلمي الأول كان (مكتبة جدة) واسمها هكذا، وهي مكتبة كانت موجودة وقتها في منطقة البلد بجوار (حارة المظلوم) بقرب (بيت نصيف)، وقد كانت موجودة إلى سنوات قريبة مضت وللأسف أزيلت الآن للأسف! هذه المكتبة كانت إلى جانب كتب والدي معلمي الأول، فقد كنت أذهب إليها لشراء مجلات الأطفال وقتها، مثل: ميكي و بندق و تان تان ☺ وشراء الصحف أيضا في مرحلة لاحقة، وغيرها من كتب الكبار التي كانت تغريني أغلفتها، وإلى يومنا هذا تغريني جداً رؤية الكتب ودخول المكتبات، وأطرب جدا للمكتبات القديمة خاصة لرؤية والإمساك بالكتب التي يعلوها الغبار، وكأنها تغازلني بقولها لي إنها قديمة، فأحبها ☺ أيضا عندما كنا نذهب مع جدي لأمي رحمة الله عليه كل عام في الصيف إلى المدينة.

٥- من الذي رافق تجربتك الشعريّة في الصغر ثم شجعك على كتابة الشعر وتجميعه في الديوان الذي أخذت إذنا بطباعته ولم تطبعيه؟

لم يكونوا بهذه الكثرة ولكنهم كانوا موجودين، ولكن مرافقة بمعنى المرافقة (لا أتصور)، وأسفت أنني لم أطبع ذلك الديوان؛ لأنها كانت مرحلة لابد من أن تُسجّل، وكانت معظم قصائده من العمودي ما عدا اثنتين أو ثلاثة تقريبا، كنت وقتها قد بدأت محاولة كتابة التفعيلة بعد اطّلاعي

على أعمال نازك الملائكة وفدوى طوقان والفيتوري وغيرهم كثير من السعودية وخارجها. عموماً من المملكة شجعني وقتها جدا على طباعته رئيس نادي أبها الأدبي وقتها، كما شجعني أيضا الشاعر/ محمد زائد الألمعي. لا أنسى الفضل لجريدة عكاظ التي كانت تدعمني وتنشر لي من بدايات البدايات، حين كنت أرسل للصفحات الثقافية، وبريد القراء، وجريدة المدينة أيضاً. وفي مرحلة لاحقة مجلة اليمامة وملحق أصوات ورئيسه وقتها الشاعر/ محمد جبر الحربي، هذا الملحق الثقافي احتفى بشعري جدا في تلك البدايات. وقتها أيضا شجعني بشكل كبير الصديق القاص و الروائي الراحل/ عبد العزيز مشري رحمه الله.. كان يؤمن بتجربتي ويشجعني، ويقول لي دائما: اكتبي، فقط اكتبي.. استمري ولا تلتفتي حولك لما يقال أو لا يُقال..... المهم (وهذه جديدة على النشر أيضا) أن من أوائل ما نُشر لي قصة قصيرة وهي القصة الوحيدة التي كتبتها منذ ذلك الحين إلى الآن، واسمها (موعد مع الموت)، لم أزل أذكر ذلك، ومجلة (إقرأ) نشرت لي وقتها تلك القصة، وتحكي قصة شاب مات غريقًا وهو في عز شبابه، وقد حدث هذا أمام عينيّ فعلًا، وكنت وقتها (في مرحلة الإعدادية) حين ذهبنا إلى البحر، وتوفي قريب لي غرقًا أمام أعيننا جميعًا، رحمة الله عليه.

٦- حبّك للفلسفة أعتقد أنّ بذرته (كليلة ودمنة)، ما ماؤها؟ مَن روّاها؟

ماؤها ورواؤها التأمّل الذي دعانا الله إليه في كتابه الكريم. التأمُّل وتفضيلي للصمت أكثر من الكلام. كل موجودات هذا الكون بما فيه من بشر وسواهم تدفعني للتأمل، وأجدني أكثر تعمّقًا في الأفكار منذ الصغر إلى درجةٍ أشقيت فيها طفولتي، ومطلع شبابي كثيرًا؛ لأني كنت أعيش أكبر من عمري فلم أستمتع كثيرًا، ولا أعتبر أن هذا كان صحيحًا، ولكن عزائي أنني لم أكن أتعمّد ذلك؛ فهذا ما وُلدت فوجدته في تركيبتي دون أن أعيه تمامًا في طفولتي، ولكنه صار يتضح أكثر كلما كبرت. أنا شغوفة بالفكر والتأمل والفلسفة إن جاز التعبير و.. (كما أسميتها أنتِ).. بمعنى لا أقول بأنني فيلسوفة، ومن كمبيوتري احدّثكم ☺

٧- من له تأثير في تنشئتك روحيّا، فكريّا، أدبيّا؟

روحيًّا المنزل، وتحديدًا (أمي رحمة الله عليها) يعني (جدتي)☺ ربتنا على الصلاة والصدق وغيرها من الأخلاق فجزاها الله عنّي وعن إخوتي كل خير ورحمها. فكريا وأدبيا تقريبًا أجبت سابقًا.

٨- مَن لقّبك بشاعرة الغيمة والمطر؟ الصحافة؟

الصحافة والمعجبون، وأنا ممتنة لهم. وغيرها أيضًا من الألقاب (كما تجدين في صفحتي في الفيسبوك) ☺ الله يكرمهم ☺

٩- لماذا حبّ التراث متأصّل في نفسك؟ هل من رابط غير عبق الماضي؟

ربما الماضي، أحب التراث لذا فأنا متعلقة بـ (الأنتيك) جدًّا (معلومة لأول مرة أيضًا) أعشق السجاجيد القديمة وكل ما هو قديم (كقطع أساس)، وأرى وأشم فيها عبق العصور وكأنها أتت من قصر في غرناطة بالأندلس أو من بيت في العصر العباسي، لا تسألي العاشق لم يعشق؛ فقد لا تجدين لذلك جوابا ☺

١٠- كم كان عمر أخيك حين حفظه الله عنده؟ أتوقع أنّه كان داعمك.

أول وصوله إلى الخمسين، كان في أجمل شبابه واكتماله رحمة الله عليه، ونعم أحبه جدًّا، ونعم دعمني بلا حدود، سوى (اشتراط أن لا يخيب ظنه بي يومًا) في أي شيء يتعلق بحريتي. كان مثقفًا جدًّا أيضا وقارئًا ومفكّرا، كان خريج (الأدب الإنجليزي) وأيضًا (نقيب في السلاح الجوي).

١١- الجديد الذي انتهجتِه في قصائدك؟ والجديد الذي تبحثين عنه؟

أبحث عن الكثير: أبحث عن قصيدة تصل للقارئ ولا تتعمد الفجوة بينها وبينه في الوقت ذاته الذي لا تفقد فيه أناقتها وشعريّتها، بمعنى لا تتباسط ولا تتبسّط ولكنها تصل، وهذا ليس بالأمر السهل/ أدرك ذلك. وأحاول كثيرًا في الإيقاع وأحاور الأوزان وأخلطها ثم أعيد ترتيبها، أبحث عن إيقاعات جديدة ممزوجة بحرفنة وإبداع، وتشغلني (الغنائية الخلّاقة)، والتطريب كثيرًا

في القصيدة، فالشعر غير النثر: الشعر كما أُقرّ (كمصطلح) منذ العصر الجاهلي الذي وصلتنا فيه القصيدة الأولى/ القصيدة الجاهلية هو (الغناء) بالكلمات، وما عُرف بـ (ديوان العرب) كمصطلح (حتى يومنا هذا) أطلق على كتابة معيّنة هو (الشعر لا النثر) وما يفرق بينهما هو الوزن والقافية بالتأكيد. الغناء وعناصر أخرى (بالطبع) مجتمعة تشكّل القصيدة، أمَّا أن نستغني عن عنصر من هذه العناصر التي لم نبتدعها نحن أصلًا ولم نبتدع تسميتها (أقصد تسميتها شعرا) ونختار أن نكتب ما نكتب ثم نسميه شعرا !! فهذا ليس من حقنا أو أنه يدل على عجزنا عن تسمية ما نُنتجه اليوم. (سينشر لي مقال طويل ومفصّل حول هذا الموضوع قريباً وسترينه حينها).

١٢- اسم مشرفك على بحث الدكتوراه؟

كان لي أولًا مشرفة (بريطانية صينية الأصل)! ☺ واسمها (ون شن) وبدأت معها، ثم تغيّرت إلى مشرفي الذي أكملت معه رسالتي أطال الله في عمره: البروفيسور: محمد عبد الحليم.

" الشعر روح الأمة، وأمة بلا شعر هي أمة بلا روح"

وجزاك الله خيرا، ربي يحفظك ويسعدك وبالتوفيق إن شاء الله... سلام

أشجان

جدة في ٢ مايو ٢٠١٢م

نماذج من الرَّسائل الإلكترونيَّة