المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلّيّة اللغة العربيّة والدراسات الاجتماعيّة
قسم اللغة العربيّة وآدابها

شعر لطيفة قاري – دراسة تحليّليّة للرؤى والسمات الإبداعيّة

Latifa Qari's Poetry – An Analytical Study of Visions and Creative Features

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الآداب في الدراسات الأدبية.

إعداد
الهنوف بنت سليمان الراشد
الرقم الجامعي:
٣٦١٢٠٠٠٤٧

إشراف
د. زينب فؤاد
أستاذ الأدب العربي القديم ونقده بالقسم
العام الجامعي / ١٤٤١هـ – ٢٠٢٠ م

بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدِّراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعر لطيفة قاري - دراسة تحليلية للرؤى والسمات الإبداعية
Latifa Qari's Poetry - An Analytical Study of Visions and Creative Features

إعداد الطالبة: الهنوف بنت سليمان عبد الله الراشد
الرقم الجامعي: (٣٦١٢٠٠٠٤٧)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات
درجة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية
لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أعضاء اللجنة	الاسم	المرتبة العلمية	التخصص	التوقيع
المشرف والمقرر	أ.د. زينب فؤاد عبد الكريم	أستاذ	الأدب والنقد	
المناقش الخارجي	د. سعد بن ماشي العنزي	أستاذ مشارك	الأدب والنقد	
المناقش الداخلي	أ.د. إبراهيم بن منصور التركي	أستاذ	البلاغة والنقد	

في يوم الثلاثاء: ١٤٤٢/٠١/٢١هـ ، الموافق ٢٠٢٠/٩/٠٨م

إهداء

إلى من بحبهما وبرضاهما وبدعمهما تطيب لي الحياة

أمي و أبي

وإلى أخواتي خلود ، لولوة ، ورود

وإلى كل من علمني حرفًا

أهدي هذا البحث.

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر لجامعة القصيم، ولكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية ممثلة بعميدها سعادة الدكتور إبراهيم اللاحم، والشكر موصول لرئيس قسم اللغة العربية وآدابها سعادة الدكتور معاذ الدخيل، وعظيم الامتنان ووافر التقدير للمشرفة الفاضلة الدكتورة زينب فؤاد التي أضاءت دربي بتوجيهاتها، فكان لها الفضل في إخراج هذه الدراسة، ولا يفوتني أن أشكر المناقشَين الكريمين سعادة الدكتور سعد العنزي، والدكتور إبراهيم التركي على ما تكبدا من عناء القراءة والمراجعة، وكل التقدير لما سيبديانه من ملاحظات تضع هذه الدراسة في صورتها المثلى بإذن الله.

الملخص:

يدرس هذا البحث شعر لطيفة قاري دراسة تحليلية للرؤى والسمات الإبداعية في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لدراسة الإيقاع الموسيقي في مبحثين، الأول: الموسيقى الخارجية، والثاني: الموسيقى الداخلية.

أما الفصل الثاني فقد كان معنيًّا بدراسة اللغة الشعرية في النصوص، وقد حوى مبحثين، الأول: المعجم الشعري والثاني: الظواهر الأسلوبية الواضحة عند الشاعرة.

وفي الفصل الثالث تناول البحث الصورة الفنية من خلال مبحثين، خصص الأول للصور البيانية والمبحث الثاني للصور الرمزية.

أما الفصل الرابع فقد اختص بدراسة الرؤية الشعرية التي اشتملت عليها تجربتها الشعرية مضمونًا، حيث اختصَّت موضوعات شعرها بالشعر الوجداني وشعر الاغتراب وشعر التأمل.

واختتم البحث بخاتمة تلخص أهم الاستنتاجات التي خرج بها البحث.

المقدمة

المقدمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فقد أتى تطور الأدب النسوي السعودي متزامنًا مع تغيرات حضارية واجتماعية وثقافية، بدأت منذ الربع الأخير من القرن العشرين، إلى أن احتلت المرأة مكانها في المشهد الثقافي السعودي اليوم، حين أصبحت واضحة الحضور والمساهمة في الحركة الأدبية، تنظم الشعر وتصدر الدواوين المطبوعة وتحيي الأمسيات الشعرية، وغير هذا من الأعمال الأدبية والثقافية اللافتة، بعد أن كانت مشاركاتها محدودة الكم والانتشار، ومن بين تلك الأسماء المعاصرة الشاعرة السعودية لطيفة قاري، التي نظمت القصيدة الحديثة أو ما يسمى بالشعر الحر، فأصدرت خمسة دواوين مطبوعة هي: "لؤلؤة المساء الصعب" عام ١٩٩٨م، و"هديل العشب والمطر" عام ٢٠٠١م ، و"تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين" عام ٢٠١٢م، و"ذقتها" عام ٢٠١٤ م، و"مالت على غصنها الياسمينة" عام ٢٠١٧م ، ولكون نتاج الشاعرة وتجربتها الشعرية جزءًا من الأدب النسوي السعودي أتت فكرة هذه الدراسة التي تتطلع إلى الإسهام في دراسة أدب المرأة السعودية بالرغم من قلة حظ الشعر النسوي السعودي من عناية الدارسين والباحثين – إلا من دراسات تظهر بين الحين والآخر – وتهدف الدراسة –أيضًا– إلى محاولة إعطاء إنتاج الشاعرة حقه من الدراسة والاهتمام نظرًا لعدم وجود دراسة مستقلة تناولت شعر لطيفة قاري.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى إبراز الظواهر الفنية والتوجهات الفكرية في أدب المرأة السعودية من خلال دراسة نتاج إحدى شخصياته المعاصرة وهي الشاعرة لطيفة قاري.

ودراسة الخصائص الفنية لشعر لطيفة قاري من حيث الإيقاع الموسيقي الداخلي والخارجي، واللغة الشعرية، والصور الخيالية، وتحديد أهم الموضوعات الشعرية التي طرقتها الشاعرة، ودلالتها على تغيرات ثقافية واجتماعية واضحة، بالإضافة إلى محاولة رصد تطور الشعر النسوي السعودي المنشور كمًّا وكيفًا.

تساؤلات الدراسة:

وقد حرصت الدراسة على الإجابة عن عدة تساؤلات من أهمها:

- ما أهم السمات الفنية البارزة لشعر لطيفة قاري من حيث: الإيقاع الموسيقي، واللغة الشعرية، والتصوير الخيالي؟
- ما الموضوعات التي طرقتها الشاعرة؟ وما مدى اختلافها عن المألوف من شعر المرأة سابقًا؟
- ما مدى دلالة شعر لطيفة قاري على تطور الأدب النسوي ونضجه في المملكة؟
- ما مدى تقبل المجتمع السعودي لشعر المرأة وبخاصة العاطفي منه؟

الدراسات السابقة:

لم أقف على دراسة علمية مستقلة درست شعر لطيفة قاري كاملًا دراسةً مفصلة، وإنما ورد ذكرها في كتب ترصد الأدب السعودي أو أدب المرأة في المملكة منها:

- كتاب: " المكان والجسد والقصيدة – المواجهة وتجليات الذات " للدكتورة فاطمة الوهيبي، وفي الفصل الرابع منه تحت عنوان: الكتابة والمحو: دوار الجسد والقصيدة، درست ثلاث قصائد للشاعرة، ولكنها لم تتطرق إلى الجوانب الفنية (الموسيقى– اللغة –الصورة)، بل انصبت الدراسة على المكان والجسد وعلاقتهما بالحالة النفسية للشاعرة وتأملها لذاتها، وما أفصحت عنه تلك القصائد من طاقات شعورية.
- رسالة ماجستير بعنوان: "الزمن في الشعر النسوي السعودي المعاصر – دراسة في الدلالة والبناء "، للباحثة نجلاء مطري ، أحصت الباحثة الألفاظ الدالة على الزمن في ديوان لطيفة قاري الأول :" لؤلؤة المساء الصعب "، مبينةً مدى إحساس الشاعرة بالزمن.

- أطروحة الدكتوراه "شعر المرأة السعودية المعاصر دراسة في الرؤية والبنية"، للدكتور فواز اللعبون، شملت الدراسة إنتاج اثنتين وخمسين شاعرة سعودية معاصرة ،كانت الشاعرة لطيفة قاري واحدة منهن، واستشهد الباحث من ديوانها الأول "لؤلؤة المساء الصعب" على بعض الظواهر في شعر المرأة السعودية المعاصر.
- كتاب "قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية"، للدكتور راشد عيسى، درس الناقد في الفصل الثاني من الكتاب قصيدة واحدة للشاعرة كانت قد نشرتها في بداياتها، وعرض سريعًا لديوانيها الأول والثاني وبخاصة لتجربتها القالب الموسيقي لقصيدة النثر، وكانت ملاحظاته موجزة لم تشمل تجربتها الشعرية الكاملة.
- أطروحة الدكتوراه " لغة الشعر السعودي الحديث", للدكتورة هدى الفايز، وقد استعانت الباحثة بديوان الشاعرة الأول "لؤلؤة المساء الصعب" للتدليل على بعض الظواهر اللغوية في الشعر السعودي الحديث.
- رسالة ماجستير بعنوان "التشوق في شعر المرأة السعودية: الرؤية والتشكيل "، للباحثة سارة الأزوري، قصدت الباحثة التعرف على إحساس التشوق الإنساني في شعر المرأة السعودية من خلال تتبع ظواهره في شعر الشاعرتين فوزية أبي خالد ولطيفة قاري، والكشف عن اختلافه في شعرهما عن شعر الرجل، وكذلك عن اختلافه في شعر الشاعرتين عن شعر المرأة بصفة عامة .
- كتاب " شاعرات الطائف بين الإقامة والترحال "، للدكتور فوزي خضر، رصد به مجموعةً من شاعرات الطائف ومن بينهن الشاعرة لطيفة قاري، ودرس ظاهرة التكرار عند الشاعرة لكثافة وجودها في ديوانها "تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين".

- وهناك بعض المقالات المتناثرة بالصحف منها:
- لطيفة قاري تتماهى مع أغنيات الوجع، عالي سرحان القرشي، جريدة الرياض، ٢٢ – مارس– ٢٠١٢ م.

- مكابدات الأنوثة في الديوان الأخير للطيفة قاري، زكريا العباد، جريدة اليوم، ٢٩ نوفمبر ٢٠١٤ م.
- لطيفة قاري تصوير الكوامن، سعد الحميدين، جريدة الرياض، مارس ٢٠١٧م
- لطيفة قاري في ديوانها: "ذقتها" الذات الشاعرة تبحث عن متاهاتها بين السؤال واليقين، عبدالله السمطي، جريدة الجزيرة، ٢٠ أغسطس ٢٠١٧ م .

منهج الدراسة:

ستكون الدراسة تحليلية لكل جوانب الشعر الفكرية والفنية، ونظرا لتعدد زوايا البحث لن يكون منهجٌ واحدٌ كافيًا للإحاطة بها، ولذا ستعتمد الدراسة على عدة مناهج حسبما يقتضي الجانب المدروس، وسيكون المنهج الفني أساسًا عند تحليل عناصر البناء الفني (الموسيقى- اللغة- الصورة)، وسيكون المنهج الوصفي عمادًا في تناول الموضوعات الشعرية ، وسيكون التفسير النفسي للأدب حاضرا بخاصة في دراسة جانب ملحوظ من شعر لطيفة قاري دار حول الاغتراب النفسي، و سيعتمد البحث على خطوط من علم اجتماع النص الأدبي، وذلك لتتبع أثر المجتمع في ظهور سمات واختفاء أخرى بخاصة في شعر الغزل، وكذلك لتوضيح دور الشعر النسوي في تغيير نظرة المجتمع لبوح الشاعرة، وتقبله بوصفه إبداعًا، دون إصدار أحكام اجتماعية أو اتهامات أخلاقية.

وهذا المنهج الذي يركز على فنية النص، ولكنه لا يهمل السياق الخارجي هو "المنهج التكاملي" في مقاربة النص الأدبي، الذي عده الدكتور شوقي ضيف[١] أولى المناهج بالاستعمال حتى تنكشف للباحث جميع الأبعاد في الأديب وفي آثاره الأدبية.

---

(١) انظر: البحث الأدبي طبيعته- مناهجه- أصوله- مصادره، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٧، ص:١٤٤-١٤٥.

خطة البحث:

ستقوم هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول ثم خاتمة، وثبت المصادر والمراجع وأخيرًا فهرس عام للموضوعات.

المقدمة: ستتضمن أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، وأهدافه، والدراسات السابقة، وخطة البحث، والمنهج المتبع ثم التمهيد وسيتناول أمرين: تطور الشعر النسوي في المملكة، وسيرة الشاعرة.

أما الفصل الأول فسيحمل عنوان " الإيقاع الموسيقى "وسيتضمن مبحثين، الأول: الموسيقى الخارجية وسيشتمل على: أ- (الأوزان):١- قصائد التفعيلة الواحدة ٢- قصائد التفعيلات المتعددة، ٣- قضية قصيدة النثر، وعلى: ب- (القوافي)، أما المبحث الثاني فهو عن الموسيقى الداخلية، ويتناول: الجناس، والتكرار، والتناظر الإيقاعي.

أما الفصل الثاني فسيحمل عنوان "اللغة الشعرية "، ويتضمن مبحثين: الأول: المعجم الشعري، والثاني: الظواهر الأسلوبية الواضحة عند الشاعرة، وهي التناص، والتكرار، والانزياح، والحذف، وإلغاء الروابط اللغوية بين الجمل.

أما الفصل الثالث فسيحمل عنوان: "الصورة الفنية"، وتضمن مبحثين الأول: الصورة البيانية (التشبيه، الاستعارة، المزج بين التشبيه والاستعارة، الكناية)، والثاني: الصورة الرمزية (التشخيص، التجسيد، التجريد).

أما الفصل الرابع فعنوانه "الرؤية الشعرية"، ويشتمل على: أ- الشعر الوجداني وموضوعاته: ١- الغزل ٢- الحنين ٣- الشكوى ٤- العتاب ٥- المناجاة، ب- شعر الاغتراب، ج-الشعر التأملي.

ثم الخاتمة وتشمل أهم ما أُنجز في البحث والنتائج التي انتهى إليها، ثم ثبت المصادر والمراجع، وأخيرًا فهرس الموضوعات.

التمهيد

التمهيد

أ- تطور الشعر النسوي في المملكة:

كان ميلاد أول ديوان شعري مطبوع لشاعرة سعودية في عام ١٩٥٦م، وهو ديوان (عبير الصحراء)، للشاعرة سلطانة السديري، وقد نشر باسم مستعار، وطُبع في مطبعة الدار الأهلية في بيروت ثم أعيد طبعه في عام ١٩٦٣م باسم (عيناي فداك)، وطُبع مرة ثالثة في الكويت عام ١٩٨٤م[١] .

ولا شك أن إصدار الشاعرة لهذا الديوان في الخمسينيات الميلادية يُعد منجزًا جريئًا لامرأة سعودية، ولكن لا يفوتنا أنه نُشر باسم مستعار من ناحية، وكانت كل طبعاته خارج المملكة من ناحية أخرى، وهذا ما يلفتنا إلى ظاهرة الأسماء المستعارة في البدايات الأدبية لبعض الشاعرات السعوديات منهن هيا العريني التي كتبت بأسماء مستعارة منها، (سمراء البدائع، وغجرية الريف، وغيداء المنفى)، وفاطمة القرني باسم (وفاء السعودية)، قد يكون مرد هذا في مجتمع شديد المحافظة مثل المجتمع السعودي إلى التوجهات الفكرية المتمثلة في ثقافة العيب الاجتماعية، ولكن الظاهرة لم تنحصر عند الشاعرات السعوديات فحسب إذا تفطنا إلى الأدبية مي زيادة التي كانت توقع كتاباتها الأدبية تحت اسم (إيزيس كوبيا)، والشاعرة فدوى طوقان التي وقعت أولى قصائدها باسم مستعار (دنانير)، فهل هي ظاهرة خاصة بالمرأة العربية؟ أم المرأة في مجتمع محافظ؟ أم إنها خطوات أدبية تأتي على استحياء؟ لا شك أنها ظاهرة تستحق أن تحظى بالدراسة.

بعد ذلك احتفى الشعر النسوي السعودي بصدور ديوان (الأوزان الباكية)، للشاعرة ثريا قابل في عام ١٩٦٣م، ليكون أول ديوان شعري نسائي يُنشر باسم الشاعرة الصريح.

يليه ديوان (صدى نفسي)، للشاعرة شرف العلمي عام ١٩٧٢م، ثم ديوان (إلى متى يختطفونك ليلة العرس)، للشاعرة فوزية أبي خالد عام ١٩٧٣م، وديوان (أشرعة الليل)، للشاعرة عزة فؤاد شاكر في عام ١٩٧٧م.

يليه ديوان (عواطف إنسانية)، للشاعرة مريم البغدادي في عام ١٩٨٠م، وفي العام ذاته أصدرت الشاعرة هيام حمّاد ديوانها (لحن في أعماق البحر)، ثم أصدرت الشاعرة رقية ناظر ديوانها (خفايا

---

(١) انظر: قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية، د.راشد عيسى، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠١٠م، ص:٢١.

قلب) في عام ١٩٨٥م.

وقد باركت بعض الأقلام الأدبية الذكورية قبل عام ١٩٩٠م هذه الإرهاصات وآزرتها، حتى إن بعض الأدباء المشهورين كتبوا مقدمات مجموعات شعرية لشاعرات سعوديات، وبعضهم تناول أعمالهن بمزيد احتفاء وإشادة، وربما مجاملة على صفحات الملاحق الثقافية في الصحف والدوريات.

وحتى عام ١٩٩٠م لم تكن الإصدارات الشعرية النسوية تزيد عن عشر مجموعات؛ لذا لم يلتفت النقاد السعوديون ولا العرب إلى دراسة شعر المرأة السعودية بصورة ملحوظة إلا بعد ذلك العام[١].

ثم توالت الإصدارات تباعًا، ومنها على سبيل المثال:

ديوان (التحدي)، للشاعرة رقية اليعقوب في عام ١٩٩٠م.

ديوان (عبور القفار فرادى)، للشاعرة ثريا العريض في عام ١٩٩٣م.

ديوان (على مرافئ السمر)، للشاعرة نجلاء السويّل في عام ١٩٩٤م.

ديوان (الرمل إذا أزهر)، للشاعرة بديعة كاشغري في عام ١٩٩٥م.

ديوان (وجئت عينيك)، للشاعرة شريفة أبو مريفة في عام ١٩٩٦م.

ديوان (امرأة خارج الزمن)، للشاعرة زينب حنفي في عام ١٩٩٧م.

ديوان (للحلم رائحة المطر)، للشاعرة أشجان هندي في عام ١٩٩٨م.

ديوان (في ترانيم .. الميس)، للشاعرة إيمان الدباغ في عام ١٩٩٩م.

ديوان (وقوفا على باب عاد)، للشاعرة آمال بيومي في عام ٢٠٠٠م.

ديوان (شظايا الورد)، للشاعرة عائشة جلال الدين في عام ٢٠٠٢م.

ديوان (صمت القلوب)، للشاعرة صبيحة أحمد في عام ٢٠٠٣م.

ديوان (البحر يغرق)، للشاعرة آمنة آل علية في عام ٢٠٠٤م.

ديوان (ألم)، للشاعرة منى البليهد في عام ٢٠٠٥م.

ديوان (خيلاء العتمة)، للشاعرة بشاير محمد في عام ٢٠٠٦م.

---

(١) انظر: قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية، د. راشد عيسى، ص:٢٣.

ديوان (طفلة ذات ضفائر)، للشاعرة فاطمة السويّح في عام ٢٠٠٧م.
ديوان (أنا من خيال)، للشاعرة أحلام الحميد في عام ٢٠٠٨م.
ديوان (أشياء في جعبة بحّار)، للشاعرة هند النزاري في عام ٢٠٠٩م.
ديوان (غواية بيضاء)، للشاعرة ملاك الخالدي في عام ٢٠١٠م.
ديوان (تنوير)، للشاعرة حصة هلال في عام ٢٠١١م.
ديوان (وعاد قلبي ينبض)، للشاعرة إلهام بكر في عام ٢٠١٢م.
ديوان (نضح الروح)، للشاعرة إيمان زكي العباسي في عام ٢٠١٤م.
ديوان (بما ستجد من تأويل)، للشاعرة نادية البوشي في عام ٢٠١٥م.
ديوان (لا تغلق الليل)، للشاعرة مها العيسى في عام ٢٠١٦م.
ديوان (الجوزاء)، للشاعرة هند المطيري في عام ٢٠١٦م.
ديوان (مقام)، للشاعرة مها العتيبي في عام ٢٠١٧م.

ومن ينظر في أغلب الإصدارات الشعرية النسائية السعودية لا يفوته تنوع التجربة لدى الشاعرة السعودية، وخاصة في البنية الفنية، فمنهن من التزمت بكتابة الشعر العمودي (التقليدي)، مثل: سلطانة السديري، ومريم البغدادي، وهيام حمّاد.
وبعضهن كتبن شعر التفعيلة، مثل: ثريا العريض، وأشجان هندي.
وأخريات كتبن (القصيدة النثرية)، مثل: فوزية أبو خالد، وهدى الدغفق، وهيلدا إسماعيل.

فشاعرات الوطن أسهمن في الحراك الأدبي السعودي المعاصر في مجالي (الشعر والسرد)، فكثر إنتاجهن الأدبي في الشعر والرواية تحديدًا، وبلغن آفاقًا تليق بهن في المحافل الثقافية والأدبية، وفي الإعلام المسموع والمرئي، على قلة حظ إنتاجهن من الدراسات العلمية والنقدية.

ب- سيرة الشاعرة:

لطيفة عبد الرحيم قاري، حاصلة على بكالوريوس كيمياء حيوية من جامعة الملك عبد العزيز، ومعلمة في المرحلة الثانوية.

أصدرت خمسة دواوين مطبوعة:

- لؤلؤة المساء الصعب، في عام ١٩٩٨م.
- هديل العشب والمطر، في عام ٢٠٠١م.
- تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، في عام ٢٠١٢م.
- ذقتها، في عام ٢٠١٤م.
- مالت على غصنها الياسمينة، في عام ٢٠١٧م.

ولها مشاركات في الصحف والأندية الأدبية والمناسبات الثقافية داخل المملكة[١].

(١) انظر: من أدباء الطائف المعاصرين، علي خضران القرني، نادي الطائف الأدبي، ط٢، ٢٠١١م، ص:٥٦٧.

الفصل الأول

الإيقاع الموسيقي

الفصل الأول: الإيقاع الموسيقي

مدخل:

قبل دراسة الموسيقى في شعر لطيفة قاري لا بد أن نتطرق إلى أمر مهم، وهو الفرق بين الإيقاع والوزن، فالمقصود بالإيقاع وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة والإيقاع في الشعر العربي يمثله تفعيلة البحر الشعري، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان[١].

وهذا الفصل على مبحثين: الأول في الموسيقى الخارجية، والثاني في الموسيقى الداخلية.

المبحث الأول: (الموسيقى الخارجية)

شعر لطيفة قاري كتبته في جميع دواوينها على طريقة الشعر الحر أو شعر التفعيلة، ويقوم شعر التفعيلة على ثلاثة أمور: أولها وحدة التفعيلة في الغالب، وثانيها الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر، وثالثها حريّة الروي والنظر إلى القافية على أنها عنصر متحرك لا يعتمده الشاعر ولا يلتزم به[٢].

وفي هذا المبحث سأدرس الأوزان ثم القوافي.

أولًا: الأوزان:

جاء شعر لطيفة قاري في خمسة دواوين، ومجموع قصائد أربعة من هذه الدواوين مئة وإحدى وثمانون قصيدة، أما ديوانها الخامس وعنوانه " ذقتها" فهو عبارة عن قصيدة واحدة مطوّلة كانت هي كامل الديوان، وفي دراسة أوزان القصائد سأتناول: أ- قصائد التفعيلة الواحدة، ب- قصائد التفعيلات المتعددة، ج- قضية قصيدة النثر.

أ-قصائد التفعيلة الواحدة:

استعملت الشاعرة في قصائدها تفعيلات لبحور صافية، ومجموع قصائد التفعيلة الواحدة إحدى وستون قصيدة ما نسبته ٣٣,٧٠٪ إلى مجموع شعرها، وهذه التفعيلات هي: (فعولن)

---

(١) انظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م، ص:٤٣٥-٤٣٦.

(٢) انظر: موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٦م، ص:٢٠٨.

بحر المتقارب في اثنتين وثلاثين قصيدة، (فاعلن) بحر المتدارك في ست عشرة قصيدة، ثم (متفاعلن) بحر الكامل في ست قصائد، و(مفاعلتن) بحر الوافر في ثلاث قصائد، وجاءت تفعيلة (مستفعلن) بحر الرجز في قصيدتين، وأخيرًا (فاعلاتن) بحر الرمل في قصيدة واحدة، وكذلك (مفاعيلن) بحر الهزج في قصيدة واحدة.

ويتضح من الإحصاء السابق أن أكثر تفعيلة استخدمتها الشاعرة هي تفعيلة (فعولن)، تليها تفعيلة (فاعلن)، أما التفعيلة التي لم تستعملها مطلقًا فهي تفعيلة (مفعولات) لبحر المقتضب.

وقد اعتمدت الشاعرة على الوحدة الصوتية والإيقاعية (التفعيلة) لبحر شعري واحد، ومن نماذج ذلك قولها على وزن المتقارب:

لبّى فؤادي نداء المحبّ	فولن فعولن فعولن فعولن
وكنت أظنُّ فؤادي	فعول فعول فعولن
حجرْ	فعو
إلى أن رأيتُ جروحي تنزُّ	فعولن فعول فعولن فعولن
ودمعي يسيلُ وحزني	فعولن فعول فعولن
شجرْ	فعو
وأيقنت أني دنوتُ من الحوضِ	فعولن فعولن فعول فعولن فـ
يا ربّ	عولن فـ
أشربُ	عول فـ
أم أنتظرْ [1]	عولن فعو

في النموذج السابق اعتمدت الشاعرة تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، وهي ذات نغمة "متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة وتنحدر انحدارًا منتظما دفعة تلو الأخرى"[2] ، مع بعض الزحافات والعلل في بعض التفعيلات مثل: حذف الثاني المتحرك ويسمى "الوقص"، فتنقلب **فعولن** إلى **فولن**، وحذف الخامس الساكن "القبض"، فتصبح **فعولن "فعول"**، وحذف السبب الخفيف من آخر

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة ، ص:٦٤ .

(2) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن، د.عمر محفوظ، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ١٤٣٧م ص:٢٢٧.

التفعيلة وهذا من علل النقص ويسمى "الحذف" [1]، فتصبح **فعولن "فعو"**، بالإضافة إلى التدوير الذي استعملته في المقطع الأخير فحسب، ويقصد به في العروض الموروث اتصال شطري البيت واشتراكهما في كلمة واحدة، أما في مفهومه الحديث في القصيدة الحديثة فهو اتصال أبيات القصيدة عروضيا بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتًا واحدًا [2]، بحيث تنتهي أسطر متعددة بتفعيلة مقسومة تكتمل في أول السطر التالي بالجزء الثاني من التفعيلة[3].

ومن هذا النمط الذي استعملت فيه تفعيلة واحدة قولها مستعملة تفعيلة المتدارك:

خذْ بكفّي إليكْ	فاعلن فاعلان
حينَ أنوي الرحيلْ	فاعلن فاعلان
يا وطنْ	فاعلن
منْ هنا	فاعلن
للعذاب الجميلْ	فاعلن فاعلان
حينَ تهمي المحنْ	فاعلن فاعلن
أرض منْ	فاعلن
شعر منْ أحتمي فيه من يأسِنَا	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

---

(1) انظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، لبنان، ص:١٨٣،١٧٣.

(2) انظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م. ص:١٨١ وما بعدها.

(3) ومن النماذج التي استعملت بها الشاعرة تفعيلة فعولن: في ديوان مالت على غصنها الياسمينة قصيدة "حنان" ص١٠، قصيدة "لم يلتفت" ص١١، قصيدة "عجر" ص١٨، قصيدة "سلال" ص٢٠، قصيدة " ولا نستطيع" ص٢٤، قصيدة "كستناء" ص٢٥، قصيدة "عني وعنك " ص٢٦، قصيدة " سيرة العشب" ص٢٧، قصيدة " شراع" ص٤٨، قصيدة " سؤال" ص ٤٩، قصيدة " وجه الشجر" ص٣٢، قصيدة " قهر" ص٤١، قصيدة "ورد" ص٥٠، قصيدة" ذبول" ص٥١، قصيدة " خشوع" ص٥٨، قصيدة " وداع" ص٥٩، قصيدة "كتاب" ص٦٠، قصيدة" عيد" ص٦٢، قصيدة " مشيئة" ص٦٣، قصيدة "أمل" ص٦٤، قصيدة " أموت وأحيا" ص٦٨، وفي ديوان لؤلؤة المساء الصعب قصيدة " أيهما أنا" ص١٢، قصيدة "أحبك رمش الغزالة" ص٢٨، قصيدة " ضحاها الذي" ص٥٨، قصيدة "تسول" ص٦٣، قصيدة "لحبيبي الصغير" ص٧٥، قصيدة " شجن" ص٨٦.

حين أنوي الرحيلْ	فاعلن فاعلان
حين تنوي السفنْ	فاعلن فاعلن
يا ..... وطنْ[1]	فاعلن

في النموذج السابق استعملت الشاعرة تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن)، وحدثت في بعض التفعيلات علة زيادة تسمى "التذييل"، وهي زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع، فتصير تفعيلة بحر المتدارك **فاعلن –> فاعلان**[2]، وأيضًا لم تستعمل التدوير في هذا النموذج[3].

ومن نماذج التفعيلات الأقل شيوعًا التي استعملتها مرة واحدة قولها على وزن الرمل:

قلْ صباح الخيرِ	فاعلاتن فاعـ
واضحكْ	لاتن
يهدر الشلالْ	فاعلاتن فاع
يسقي وردَ إيماني	لاتن فاعلاتن فا
بأنّ اليوم أحلى	علاتن فاعلاتن
حين يبدأ بي	فاعلاتُ فا
وتبدو صحوتي	علاتن فاعلا
موَّالْ [4]	تن فاعْ

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب ، ص:٤١.

(2) انظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص:١٨١.

(3) ومن نماذج استعمال الشاعرة تفعيلة فاعلن: في ديوان لؤلؤة المساء الصعب قصيدة "احتمالات أخرى لها" ص٩، قصيدة "عرق الجنون" ص٢٦، قصيدة "حلم" ص٤١، قصيدة " غانية" ص٥١، قصيدة "الممر" ص٥٣، وفي ديوان تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين قصيدة "الناسك" ص٧، قصيدة "خفوت" ص٦٩، قصيدة "غفوة" ص٧٣، قصيدة "شاعرة" ص٧٩، وفي ديوان مالت على غصنها الياسمينة قصيدة "عشب" ص١٤، قصيدة "لأني أرى" ص١٩، قصيدة "هيام" ص٢٢، قصيدة "حلم" ص٣٥، قصيدة "صباح" ص٦١، قصيدة "خيانة" ص٦٥، قصيدة "هوية" ص٦٧.

(4) مالت على غصنها الياسمينة ، ص:٩.

في النموذج السابق اعتمدت الشاعرة تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن)، وهو بحر موسيقي "يفضي إلى الحركة والحوار ويبعث الاطمئنان وإزالة القلق والتوتر" [1]، مع بعض الزحاف في بعض التفعيلات مثل: "الكفّ"، وهو حذف السابع الساكن وفي **فاعلاتن** تصبح **فاعلاتُ**[2]، بالإضافة إلى التدوير في معظم أسطر القصيدة، ومن اللافت استعمالها ساكنين متتالين في خاتمة القصيدة (**فاعْ**)، وذلك مغتفر في نهاية السطر الشعري ضرورةً شعرية، ولكن الشاعرة في هذه القصيدة خرجت عن سياق التفعيلات العربية في قولها "**يهدر الشلال يسقي ورد ايماني**"؛ إذ إنها حين سكنت اللام في الشلالْ حولت التفعيلة الثانية إلى نمط معيب يتوالى فيه ساكنان في قلب التفعيلة **فاعْلاتن**.

(1) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن ، د. عمر محفوظ، ، ص:١٦٣.

(2) انظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص:١٧٣.

ب– قصائد التفعيلات المتعددة:

في قصائد التفعيلات المتعددة لم تستعمل الشاعرة نمطًا مركبًا تقليديًّا، أي من تفعيلات البحور المختلطة، إنما كانت تمزج بين تفعيلتين لبحرين مختلفين، مثل تفعيلة (فاعلن) وتفعيلة (فعولن)، والخلط بين التفعيلتين ظاهرة متفشية في الشعر الحديث، ويسمى (شعر التفعيلات) حيث لا يتقيّد الإيقاع بتفعيلة واحدة، وتفعيلتا (فاعلن) و(فعولن) من دائرة عروضية واحدة؛ لذا يكثر مزجهما بالقصيدة نفسها[1]، أما عدد قصائد التفعيلات المتعددة فهو ثلاث وسبعون، وهذا العدد يفوق عدد قصائد التفعيلة الواحدة باثنتي عشرة قصيدة، ونسبة القصائد المركبة ٤٠,٣٣٪ إلى مجموع شعرها.

وهي تستعمل لهذا المزج أنماطًا منها: أ– أن تستقل كل تفعيلة بمقطع من القصيدة، ومن ذلك قولها:

أسيرةُ أوهامِها	فعول فعولن فعو
وما رنّ في سمعِها	فعولن فعولن فعو
زمنًا لم يُحِرْ	ل فعولن فعو
جوابًا	فعولن
يُطوّقه الفاتحونَ	فعول فعولن فعول
أو المُرجِفونَ	فعولن فعول
أو النائمونَ	فعولن فعول
على سوسنٍ	فعولن فعو
زاغ منه البصرْ	لن فعولن فعو

***

وارتمتْ فوق كفّيَ	فاعلن فاعلن فَعَ
تنشجُ	لَن فَعَ
كيف الغزاةُ غدوا لعنةً	لَن فاعلن فَعَلَن فاعلن

(1) انظر: حداثة النص الشعري في المملكة، د. عبد الله الفيفي، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠٠٥م، ص:١٥١.

وهمُ ذوَّبوا سكَّرًا	فَعَلَن فاعلن فاعلن
وندى	فَعَلَن
وسقوا طفلةً	فَعَلَن فاعلن
مثل توتِ السياجِ	فاعلن فاعلن فا
تعرَّتْ جدائِلُها للغريبِ	علن فاعلن فَعَلَن فاعلن فَ
تسمي يدي خنجرًا	عَلَن فَعَلَن فاعلن
والسرابَ سحرْ	فاعلن فَعَلَن
وعناقَ الزُّناةِ	فَعَلَن فاعلن فَ
فضيلةْ[1]	عَلَن فا

يضم النموذج السابق مقطعين من قصيدة واحدة، وكل مقطع تختلف تفعيلته عن الآخر، فالأول تفعيلته (فعولن)، وهي تفعيلة بحر المتقارب، والثاني تفعيلته (فاعلن)، وهي تفعيلة بحر المتدارك، وأصاب بعض التفعيلات زحافات، منها: ما حدث في المقطع الأول في تفعيلة (فعولن) من إسقاط للسبب الخفيف من آخر التفعيلة، وهو ما يسمى بعلة "الحذف"، فتصبح **فعو**، وكذلك حذف الخامس الساكن، وهو ما يسمى بـ"القبض"، فتصبح **فعولُ**[2]، ومن الزحاف ما حدث في تفعيلة (فاعلن) من حذف للثاني الساكن، وهو ما يسمى بـ "الخبن"، فتصبح **فعلن**، بالإضافة إلى التدوير[3].

ب- ومن أنماط المزج أن تتداخل التفعيلتان في المقاطع نفسها، ومن ذلك:

القصيدةُ	فاعلن فَعَ
أنتَ	لَن فَ
وأنتَ	عَلَن فـ

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص: ١٠١- ١٠٢، ومن نماذج استقلال كل مقطع من القصيدة بتفعيلة: ديوان تكابد لبلابها قصيدة ", قراءة في كتاب الفجر" ص٩٥، قصيدة "وطن" ص١٣٧، قصيدة "موشّح" ص١٥٣، قصيدة "مجد الغبار" ص١٦٣، قصيدة "قصيدة حب عربية" ص١٦٩، وفي ديوان لؤلؤة المساء الصعب قصيدة "قرنفلة" ص١٨، قصيدة "البشارة " ص٧١.

(2) علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص١٨٣.

(3) نفسه.

انعكاسُ انتحاري	ـاعلن فاعلن فا
الوشيكْ	علان
تحبكَ أو لا تحبكَ	فعول فعولن فعول فـ
مرَّ بها طائفٌ	عول فعولن فعو
فاستباحَ الذي	لن فعولن فعو
لا يباحْ	فاعلان
وأجرى على خدّها	فعولن فعولن فعو
ما تراهُ الرياحْ	فاعلن فاعلان
ترى الوسمَ	فعولن فـ
أو لا ترى غيرَ رسمٍ	عولن فعولن فعولن
إذا حلَّ صاحبهُ	فعولن فعول فعو
انفلتتْ عروةٌ في القميصْ[1]	فاعلن فاعلان

وقد جاء ديوان "ذقتها" قصيدة واحدة مطوّلة أو ما يسمى بـ"النص الديوان"، زاوجت فيها بين تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) وتفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) في كل مقاطع القصيدة، ربما بحسب الدفقة الشعورية إذا كانت متسارعة ناسبتها نغمة (فعولن)، وإذا تريثت كانت (فاعلن)، وحدث في بعض التفعيلات بعض الزحاف والعلل مثل "الخبن" حذف الثاني الساكن و"القبض" حذف الخامس الساكن وعلة "الحذف " حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وكذلك التذييل وهو زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع[2]، بالإضافة إلى التدوير.

(1) ذقتها، ص:٢٨، والديوان كله مماثل لهذا النمط، ومثل هذا النمط نجده في بعض نصوص الدواوين منه قصيدة "آخر أحاديث الغجر" ص٢٣، وقصيدة "متّال"ص٣١، وقصيدة "كأس أخيرة للنرجس العاري" ص٣٥ في ديوان تكابد لبلابها، وقصيدة "ضفاف القرى" ص١٦وقصيدة "سيرانو" ص١٧ في ديوان لؤلؤة المساء الصعب.

(2) انظر: علم العروض والقافية ، مرجع سابق، ص١٨٣.

ج- **قصيدة النثر، ديوان (هديل العشب والمطر):**

جاءت قصيدة النثر مع موجة الحداثة التي شهدها الشعر العربي، ولاقت ردود أفعال متباينة من النقاد ما بين مؤيد ورافض، ولعلّ المفارقة الأبرز حدثت بسبب "إضافة كلمة النثر إلى قصيدة، والذي أحدث بدوره صدمة – مبدئية – للمتلقي، ذلك المتلقي الذي استقر في ذائقته تفرقة حاسمة بين كل من الشعر والنثر"(١)، ويرى د. عبد الله الفيفي أن مصطلح "قصيدة النثر" يحمل "اعترافًا ضمنيًّا بأن هذا النص نثر، وإنما أضيف إليه نعت "قصيدة" على سبيل المجاز لا الحقيقة؛ فهي " قصيدة نثر" لا "قصيدة شعر"(٢)، هذا من جهة المصطلح، أما الاختلاف الأكبر فكان حول ماهية قصيدة النثر، وهل هي شعر؟

فمن النقاد من يرى أن قصيدة النثر استبدلت مفهوم الإيقاع الخارجي بالإيقاع الداخلي فهي بهذا المعنى "لا تعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز لتعيد تشكيلها، ولكنها تعتمد على بنية الإيقاع الداخلي في ذاتها، لتعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد على التنويع والخلق في مؤثراتها: مثل نبر الكلمة، والجهر والهمس الصوتيين، والتوتر النفسي الصاعد والهابط في بناء الكلمة والجملة"(٣)، ولكن تجاوز الإيقاع الخارجي والاعتماد الكلي على الإيقاع الداخلي للقصيدة سيجعل إيقاعها الداخلي مفتقرًا إلى مؤازرة الإيقاع الخارجي الذي يعد نظامًا أو قالبًا ضابطًا لفنية القصيدة الشعرية، فضلًا عن أن نظام النبر لا يصح أن يكون بديلًا للنظام العروضي؛ لصعوبة دراسة نبر الكلمة والتوتر النفسي المتباين في القصيدة العربية، وذلك أيضًا يتطلب أن يكون الشاعر نفسه عالما باللغة، فلو قيل بإمكانية التغيير عن الموسيقى الشعرية بنظام النبر، أو موسيقى الدلالات اللغوية، فإن ذلك يستوجب علمًا دقيقًا باللغة ... وذلك ما لا يتمكن منه الخائضون اليوم في قصيدة النثر، استسهالًا واستغفالًا(٤)، والشاعرة لطيفة قاري جرّبت قصيدة النثر في ديوانها (هديل العشب والمطر) ثاني دواوينها، حيث كانت كل قصائد الديوان على نظام قصيدة النثر، وكان مجموع قصائد هذا الديوان سبعا وأربعين قصيدة، ونسبته ٢٥,٩٦٪ من شعرها، ولكنها لم تكرر التجربة في دواوينها الثلاثة التي صدرت بعده.

---

(١) قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، د. محمود الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص:٣٠٤.

(٢) حداثة النص الشعري في المملكة، د. عبدالله الفيفي ، ص:١٣٠.

(٣) قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، د. محمود الضبع، ص:٣١٧.

(٤) انظر: حداثة النص الشعري في المملكة، ص:١٣٨.

سنجد الشاعرة في هذا الديوان الذي اعتمدت فيه قصيدة النثر حاولت في بعض النصوص أن تخلق موسيقى داخلية بالتكرار مثلًا محاولة خلق إيقاع داخلي؛ لتعوض به غياب الإيقاع الخارجي، كقولها:

الحفلة انتهت في الساعة الواحدة

وحتى الفجر لم أنم

المرايا في غرفتي لم تنم

الأساور في ساعدي لم تنم

والنقوش التي في زوايا سريري

لم تنم[1]

في النموذج السابق حاولت الشاعرة إيجاد موسيقى داخلية للنص من خلال تكرار (لم تنم)، ولكنها لم توفق في خلق إيقاع داخلي يسد فراغ الإيقاع الخارجي، وكذلك لم نقف على موسيقى دلالية في البنية اللغوية المكوّنة للقصيدة، فظل النص مفتقرًا إلى إيقاع ضابط، ولم يكن الاستغناء عن النظام العروضي بالتكرار موفقًا.

وفي بعض النصوص لم تحاول حتى خلق إيقاع داخلي، ومن ذلك قولها:

لدينا قمر في الدور الأول

وقمر في الدور الخامس

وقمر ثالث في السماء الدنيا

كلما أضاء أحدهم ليلي

توقدت النجوم

وأرهفت سمعها

إلى أن تتلاشى خطوات حارس العمارة [2]

في النموذج السابق لا نجد إيقاعًا داخليًا ولا خارجيًّا للنص، فلم تعتمد الشاعرة على بدائل

---

(1) هديل العشب والمطر، ١٠٥.

(2) السابق، ص:١٣٠.

عن النظام العروضي، ولم تخلق رنينًا شعريًا يجعل من القصيدة شعرًا، فكأنها مالت إلى هذا النمط – أي قصيدة النثر– استسهالًا أو محاولة تجريب أمر غير سائد، فجاء النص بهذه النثرية الصرفة.

ثانيًا: القوافي:

يراد بالقافية "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[١]، وفي الشعر الحديث هي "نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشى مع موسيقى الشطر نفسه وتنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر، بل هي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية. إنها كلمة يستدعيها السياقان: المعنوي والموسيقي، للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهايةً ترتاح النفس للوقوف عندها"[٢]، وتكون القافية في الشعر الحديث إما موحدة أو متنوعة أو مرسلة، وفي القافية الحديثة اختلف نظام الروي، فتارةً يكون (متراوحًا) أي يشترك السطر الأول مع الثالث في روي واحد، والثاني مع الرابع وهكذا، وتارةً يكون (متواليًا) أي يلتزم الشاعر بروي موحد في عدد من الأسطر، ثم ينتقل بعدها إلى روي آخر وهكذا، وقد يهجر الشاعر الروي فيرسل قصيدته متحررة من سلطانه[٣].

فالقافية في نصوص لطيفة قاري لم تخرج عن هذه الأنواع الثلاثة، ونظام الروي في نصوص لطيفة قاري حينًا متراوح وحينًا متوالٍ وحينًا بلا روي، وهذا ما سنراه في النماذج الآتية.

أ–القافية الموحّدة:

هي القافية التي تنتهي بصوت روي موحد، وهذا النوع من أنواع القافية هو "امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ... وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة"[٤]، ولهذا النوع حضوره في بعض قصائد لطيفة قاري، وتشكل نسبة القافية الموحّدة ٥٠,٣٨٪ من شعرها وهو النمط الأكثر شيوعًا عندها، ومنها النماذج الآتية:

ولو كان غصنا

تدلّى من الحلمِ

---

(١) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص:١٣٤.

(٢) موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، ص: ٢٢٩.

(٣) انظر: السابق، ص:٢٢٥-٢٢٦-٢٢٧.

(٤) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص:١٠٠.

يكفي لنقطف

روح النهارْ

ويكفي لنملأ

كل السِلال

بأحلامنا

عن قطاف الغبارْ [١]

القافية في النموذج السابق (النهارْ – الغبارْ) وصوتاها (الألف – الراء)، أما صوت الروي فهو (رْ) الراء الساكنة، والقافية هنا مقيدة [٢] سُبق رويها بألف مد، والتزمت به في القافيتين، وهي في الدرجة الثالثة في مراتب الكمال الموسيقي للقافية[٣]، أما إيقاع هذه القافية فلم يخرج من دائرة الإيقاع التقليدي، فهي تكرر أصوات القافية في نهاية كل (سطر شعري)[٤]، مثلما تأتي القافية في الشعر التقليدي نهاية كل بيت شعري، حيث أتت القافية في هذا النموذج متممةً للجانب الإيقاعي الذي تفترضه التقفية.

ضحِكتُ

ليضحكَ

مثل الشجرْ

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٩.

(٢) القافية المقيدة ساكنة الروي, والقافية المطلقة متحركة الروي، انظر: علم العروض والقافية، د.عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ص:١٦٤-١٦٥.

(٣) مراتب الكمال الموسيقي للقافية تصاعديا:

١- القافية المقيدة التي يسبق رويها حركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها.

٢- القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي.

٣- القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي.

٤- القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين, ويلتزم به في كل أبيات القصيدة، انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص:٢٦٧.

(٤) قد يجتهد الشاعر أحيانًا في الرسم الكتابي للسطر الشعري, فيجعله في سطرين أو أكثر, ولكنه في كل الأحوال سطر شعري واحد من حيث بنية السطر وصيغته العامة، انظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ص:١٠٣.

حزين حبيبي

وحيدٌ

وروحي له

مرفأ ناعس

أو مطرْ[١]

القافية في النموذج السابق (الشجرْ – مطرْ)، وصوتها الراء الساكنة المسبوقة بفتح، أما صوت الروي فهو (رْ) الراء الساكنة والقافية مقيدة، التزمت بحركة قصيرة قبل الروي (الفتحة) وهي في المرتبة الثانية من مراتب الكمال الموسيقي للقافية[٢]، وجاءت القافية في كلمة (مطر) بوظيفة دلالية تزيد من عمق المعنى لما للمطر من بهجة تحتفي بها الأرواح الحزينة إلى جانب قيمتها الإيقاعية.

هل لنا أن ننام على العشبِ

مثل الندى

لتشربنا الأرضُ

حتى التلاشي

وتزهر مثل الربيع

غدا[٣]

القافية في القصيدة السابقة (الندى – غدا)، وصوتاها (الدال – الألف)، أما صوت الروي فهو (الألف) والقافية مطلقة[٤]، سبق رويها بحركة قصيرة (الفتحة)، والتزمت بها، وهذه في المرتبة الثالثة من مراتب الكمال الموسيقي[٥]، وتوحيد القافية في هذا النموذج جعلها متسقة الإيقاع

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١٠.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،ص٢٦٧.

(٣) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١٤.

(٤) القافية المطلقة: هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع، علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ص:١٦٥.

(٥) مرجع مذكور.

وحاضرة الدلالة بحيث لا يشعر القارئ بأنها مُتَكلفة بل كانت متحدة ومنسابة مع قصر القصيدة ووحدتها العضوية والموضوعية.

هي الأرضْ
تنادي الزمان البعيدَ
الزمان القريبَ
الزمان الذي لا يخونْ
هي الأم تحضنه في سكونْ
وتشربُ من نسغه كي تعرّي
ذوائب أشجارها للمنونْ
وتضحكْ لو أورقت عشقها ثمرًا
حائرًا
نافرًا
في جنونْ (١)

القافية في القصيدة السابقة (يخون – سكون – للمنون- جنون)، وصوتاها (الواو- النون)، أما صوت الروي فهو حرف (نْ)، والقافية مقيدة سبق رويها بالواو والتزمت به، يُلحظ في هذه القافية تنوع صيغها اللغوية، فسكون والمنون وجنون أسماء، أما يخون فهو فعل مضارع، والقافية هنا مستمرة ومتلاحقة ويتوقعها القارئ، فمن يقرأ هذه الأسطر ينتظر كلمة تختتم بالواو والنون الساكنة مهما كانت تلك الكلمة.

ب- القافية المنوّعة:

تعددت أنماط القافية في الشعر العربي الحديث "بفعل تطور كل أدوات الفعل الشعري، وبفعل اتساع حجم الوظائف التي تقوم بها هذه الأدوات"(٢)، مسبوقة

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٤٧.

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، ص:١٢٠.

بمحاولات في الشعر القديم كالمزدوج والمشطر والمربع والمخمس والمسمط[١]، والقافية المنوعة هي القافية التي تنتهي بصوت روي متنوع، وهذا النوع من التقفية استعملته الشاعرة لطيفة قاري في بعض قصائدها، ويشكل نسبة ٤٢,٧٤٪ من شعرها، وهو النمط الثاني من أنماط القافية لديها، ومنه هذه النماذج:

أتَسخرُ

لا

أنت تهذرُ

لا

أنتَ تكتبُ شعرًا حديثًا

نعمْ

في نعمْ

كان سرّي العظيمْ

في نعمْ

ذقت طعم البكاء الحميم [٢]

القافية في القصيدة السابقة (لا –لا – نعمْ – نعمْ – العظيمْ – الحميمْ)، بعدد ست كلمات، صوت قافية السطرين الأول والثاني: حرفا (**لا**)، ولم يتكرر ظهورها في الأسطر التالية، أما صوت قافية السطرين الثالث والرابع: الكلمة كاملة في (**نعمْ**)، وجاء صوتا قافيتي السطرين الخامس والسادس: الياء والميم الساكنة، في **العظيم والحميم**، والقافية مقيدة سبق رويها بحرف مد وهذه في المرتبة الثالثة من مراتب الكمال الموسيقي[٣]، كررت القافية في السطرين الأول والثاني، وفي السطرين الثالث والرابع، وكذلك تكررت في السطرين الخامس والسادس، وهذا التنوع في القافية أتى ليتوافق والدفقة الشعورية المصاحبة للأسطر الشعرية، فهي تستفهم باستنكار ثم تثبت حقيقة ثم تشكو من قسوة

---

(١) انظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص:٢٧٨ وما بعدها.

(٢) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٨٦.

(٣) موسيقى الشعر، مرجع سابق.

تلك الحقيقة، وفي كل مرة يتحول فيها الشعور تتبدل القافية لتؤدي وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية.

ومنه:

وعدتُ لسيرتي الأولى

أوراي ضوءَ مصباحي

وأجهض نجمةً تعوي

وأزعم أنّني ضيّعت مفتاحي

فلا الأيامُ تغريني

ولا ريانةٌ بالصحو تهدر في شراييني

وتجعلُ من دمي شفقًا يلونُ ضِفّة الموعودْ

ويشرب من لمى موؤدة قتلت بلا ذنبٍ

سوى أن صاغت الفردوسَ في جناتها

حرفًا

يناجي ربّه المعبودْ

أعدْ للدفتر المخبوء قبلَتهُ

وقل إنّي تركتُ الباب مفتوحًا

ليدخل عامنا الموبوء بالحمّى

ينام ضحىً قريرَ العينِ فوق منابرِ الأسماءْ

وقل إنّي أفضتُ على جنوني الماءْ

وقل إني غسلت أصابعي من رعشةِ الأنواءْ [1]

تنوعت القافية في القصيدة السابقة، فحروف الروي[2] هي (الياء، الدال، الهمزة),

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٥٦-٥٧.

(2) صوت الروي: "الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم كل بيت منها"، معجم مصطلحات العروض والقافية، د. عمر عتيق، ص:١٥٣.

أما أصوات القوافي[1]، ففي السطرين الأول والثاني: الحاء و الياء في **مصباحي ومفتاحي،** أما في السطرين الثالث والرابع فالياء و النون و الياء في **تغريني و شرايني،** أما في السطرين الخامس والسادس فالواو و الدال الساكنة في **الموعود والمعبود،** أما في الأسطر: السابع والثامن والتاسع فالألف و الهمزة الساكنة في **الأسماء والماء والأنواء،** وهذا التنوع في القوافي من ملامح تطور القصيدة الحديثة، حيث لا يلزم الشاعر نفسه بقافية واحدة بل ينوّع متى ما وجد القافية التي تخدم الإيقاع وتحمل دلالة توافق الدفقة الشعورية، مثلما نجد الشاعرة تنوع في القوافي من أسطر شعرية لأخرى في هذه القصيدة.

ومن هذا النمط قولها:

امرأة

من كلامْ

لو لمست الكلامْ

فُضّ سرّ الغرامْ

امرأة

من زجاجْ

لو لمست الزجاجْ

مات توت السياجْ

قل لها

خائفٌ من عيونِ المحارْ

لو دنا ربما أمطرتْ لؤلؤًا أو غبارْ

قل لها

ضائعٌ في دروبِ النهارْ

صمتها

---

(1) هي "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية"، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص:٢٤٤.

صوتها

بوحها

جرحها

كلما زقزقت

فكَّ قيدي وطارْ

امرأة

كالغديرْ

نبعها في يدي

سرّها في المدى

نبضها في يدي

سرّهُ في المدى

لو دنا ربما أمطرتْ

لؤلؤًا أو ندى

ربما ... ربما [1]

كلمات القافية في القصيدة السابقة: (كلامْ – الكلامْ – الغرامْ – زجاجْ – الزجاجْ – السياجْ –المحارْ – غبارْ – النهارْ – طارْ – الغدير – يدي – المدى –أمطرت – ندى– ربما), وأصوات القافية في الأسطر: الأول والثاني والثالث: الألف والميم الساكنة، وفي الأسطر: الرابع والخامس والسادس: الألف والجيم الساكنة، وفي الأسطر: السابع والثامن والتاسع والعاشر: الألف والراء الساكنة، وفي السطر الحادي عشر: الياء و الراء الساكنة، وفي السطرين الثاني عشر والرابع عشر: الدال والياء، وفي السطرين الثالث عشر والخامس عشر: الدال والألف المقصورة، وفي السطر السادس عشر: التاء الساكنة، وفي السابع عشر والثامن عشر وقبل الأخير: الألف، أما أصوات الروي: (الميم و الجيم و الراء و الياء و الألف المقصورة و التاء و الألف)، ففي هذه القصيدة تنوع في القوافي وأصوات الروي بحيث لا يستقر القارئ على قافية واحدة يتوقعها كل مرة، وهذا الأمر

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٩-١٠-١١.

يقتل رتابة القافية الموحدة ، حتى وإن كررت بعض القوافي في بعض الأسطر بصورة متوالية، ولكن في مجمل القصيدة كان إيقاع التقفية متنوعًا.

يُلحظ على الشاعرة كثرة استعمالها للقوافي المقيدة بصورة لافتة، ربما لذلك دلالة نفسية بإحساسها أن أمرًا ما يقيد حريتها في شعرها.

ج– القصيدة المرسلة:

النص المرسل لا قافية لأشطره، وأكثر الشعر الحر الآن أصبح مرسلًا بلا قافية، فالشعر الحر يُتقبل فيه الإرسال بلا تقفية[1]، أما الروي في القافية المرسلة فهو مرسل طبعًا، وهذا النوع من القوافي استعملته الشاعرة في بعض نصوصها، وهو أقل أنماط القوافي شيوعًا بنسبة ٦,٨٧٪ من شعرها.

من ذلك:

تفتشُ عن لغةٍ فانيةْ
لغةٍ للعيونِ التي لا ترى
للترابِ الذي لا يحنُّ
لأشجار دُفلى هوتْ
للحوارِ الممضِّ
وتفترشُ الأرضَ
يا صاحبي
القلبُ ينبضُ في لغتي
في لغات البنات اللواتي عرفت
وفي مسرحٍ للعرائس
في ثكنات الجنود
وفي شارعٍ فَضَّه عابروه[2]

يظهر في النص السابق غياب القافية، حيث كانت الشاعرة حرّة لم تقيد نفسها بقافية واحدة، ولم تنوع في القوافي أيضًا، فغاب إيقاع التقفية وبالطبع الروي، فلجأت إلى حيل موسيقية داخلية؛ لتحقق من خلالها لمحات إيقاعية تعوض من خلالها غياب القافية، مثل تكرار حرفي الجر (اللام – في)؛ لتربط بهما أربعة أسطر شعرية، وتكرار

---

(١) انظر: القافية في الشعر العربي، نازك الملائكة، مجلة الحصاد في اللغة والأدب، ع١، جامعة الكويت، ١٩٨١م، ص:٢٩-٣٠.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٤١.

كلمة **لغة** (لغةٍ – لغةٍ – لغتي – لغات)، واستعمال قافية داخلية مكونة من صوتي الألف والتاء في (لغات – البنات – ثكنات)، مع اتكائها على رنين الوزن الشعري.

ومنه:

عندما أنحتُ الكلماتْ

يجفّ يقيني

يقيني كما النبعُ

مشرعةٌ وجنتاهُ

وأحداقهمْ كالدمامِلِ

تفتحُ أشداقها

والسماءُ ماثلةٌ بيننا

الحروفُ تنحتني

ثم تضربني بالصواعق أسرارها

لا زمان يهيئنا لعناق الوداعْ

وأنا

واقفٌ

كالجدار

العتيق

الذي لا مكان له

تهتّك عنوانه

أو قفل نبذته الشوارع

أو صفدته العناكب

شيءٌ كما الموت يغرقني

أو قفل كالنبات الخبيث

يطوّق عنق الضحى

لا بواكيْ ليْ

ل

ا

ب

و

ا

ك

ي[1]

يظهر في هذا النص غياب القافية التي جعلت منه مرسلًا، مع محاولات خلق موسيقى داخلية تحقق مع رنين الوزن إيقاعًا يعوض غياب القافية، مثل تكرار الكلمة في (**يقيني – يقيني**)، وتكرار ياء المتكلم في (**تنحتني – تضربني – يغرقني**)، وتكرار (**لا بواكي لي**) ، إذ تحاول أن تجعل للنص خيطًا ينظم إيقاعه دون الحاجة إلى قافية، لكن غياب القافية جعل النص ذا روح نثرية.

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٣١.

المبحث الثاني: (الموسيقى الداخلية):

حين فقدت القصيدة الحديثة – بتخليها عن النظم الموسيقية الخليلية – أهم عناصر إيقاعها الموسيقي المتمثلة في الوزن والقافية بالمفهوم التقليدي لهما، كان لزامًا على الشاعر المعاصر أن يبحث عن وسائل موسيقية أخرى، فاتجه نحو أكثر وسائله الفنية ثراء، وهي اللغة، ليثري قصيدته بإيقاع أصواتها، وإيحاء ألفاظها، وهذا لا يعني تمامًا أن الشاعر القديم لم ينتبه لبعض هذه الوسائل[١].

ومن هذه الوسائل التي تظهر بوضوح عند لطيفة قاري: الجناس، التكرار، التناظر الإيقاعي.

– الجناس:

يُقصد بالجناس " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى"[٢]، وله عدة أنواع منها التام، وغير التام، والناقص.

أ– الجناس التام:

يُعرّف البلاغيون الجناس التام بأنّه "اتفاق بين اللفظين في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها"[٣]، ولم ألحظ هذا النوع من الجناس في نصوص لطيفة قاري إلا في أمثلة يسيرة منها:

وأفتوا بأنّا سلالاتُ عادْ

فما عادَ في الأرضِ مأوىً لطيرٍ

وما عادَ في الأرضِ ذاتُ العمادْ [٤]

فهنا يظهر الجناس التام بين (عادْ – عادَ)، فعادْ الأولى الشعب العربي الذي سكن الجزيرة العربية، وأرسل الله إليهم نبيه هود عليه السلام، وعاد الثانية بمعنى بقي، وقد أسبغ توافق الحروف بين اللفظين على إيقاع النص موسيقى داخلية من خلال تجانس حروفهما مع قافية موحدة أظهرت الرنين الموسيقي.

---

(١) انظر: موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة، عزة جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط١، ٢٠٠٣م، ص:١٦٩.

(٢) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ص:١٩٦.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٩م، ص:٣٧٥.

(٤) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٢٧.

ومن هذا النمط قولها:

وصبّ لي عطشي كي أراكْ

أنت

يا من أصاخت لجرحي يداكْ

لا ماء يكفي جنون السؤال

ولا ماء يروي هجيرًا غواكْ

ولو من شفاهي اقتربت كنبعٍ

لجفّت عروق الندى

في الأراكْ[1]

ونرى هنا الجناس التام بين كلمتي (أراك – الأراك)، فالأولى فعل الرؤية، والثانية شجر السواك، التماثل الصوتي بين هذين اللفظين مع اختلاف المعنى، أدى دورًا موسيقيًا من خلال تكثيف الموسيقى الداخلية، بالإضافة إلى دوره في الموسيقى الخارجية؛ لأنه أتى في القافية[2].

ب– الجناس غير التام:

يقصد بالجناس غير التام "ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها"[3].

وهو الجناس الأكثر شيوعًا في نصوصها، ومن أمثلته:

ليس للبؤس حدْ

تزعم الأرضُ

أنها للمساكين خدْ

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٤٦.

(2) ومن نماذج الجناس التام: "شتاء أتى قبل بدء الشتاء" مالت على غصنها الياسمينة، ص٢٥.

(3) علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص:٢٠٥.

والبحار لا ترى

حين يجتاحنا المدْ [1]

يظهر هنا الجناس غير التام في (حد–خد–مد)، إذ تجانست الحروف عدا صوت واحد، الحاء في الأولى والخاء في الثانية والميم في الثالثة، وهذا التجانس يلعب دورًا إيقاعيا يثري موسيقى النص الداخلية والخارجية في القصيدة، فالجناس أتى في القافية.

ومنه:

كان ممتلئًا بها حدْ الصبابةْ

حين تشعل غيمه شعرًا

تضيء له متاهات الكتابةْ

يا حادي الأيامِ

إن ضاعت على مرأى من الأيام

أيامي

فلا تكسر تقاسيم الربابةْ

ابكِ

أو غنّ

على هوس تعشّقه ضبابةْ[2]

يأتي الجناس غير التام في (الصبابة – الربابة– ضبابة)، فيظهر تجانس الحروف في هذه الألفاظ عدا صوت واحد في كل كلمة، الصاد في الأولى والراء في الثاني والضاد في الثالثة، وهذا التماثل في الأصوات يكثف الموسيقى الداخلية، وأيضًا فإن دوره في القافية رفع من الرنين الموسيقي.

ومنه:

ومن دنيا مهفهفةٍ

إلى دنيا من الأرق

أعرّي ليلها المجنون

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٣٩.

(2) السابق، ص:٤٠.

في كأسٍ من العرق

وأطفئ جمر ساقيها

على جمرٍ من الورق[١]

يظهر هنا الجناس غير التام في (الأرق- العرق- الورق)، فتتماثل الحروف باختلاف حرف واحد، وهذا التماثل يعزز من قيمة الموسيقى الداخلية والخارجية للنص؛ لأنه في القافية[٢].

ج- الجناس الناقص:

ويُقصد به "اختلاف بين اللفظين في أعداد الحروف فقط" [٣]، ومن أمثلته:

هدّلتْ شعرها

طوّحت بي هنا

وهناك[٤]

يقع الجناس الناقص بين لفظتي (هنا – هناك)، وتزيد الثانية عن الأولى بحرف الكاف، فالأولى اسم إشارة للمكان القريب، والثانية للبعيد.

ومنه:

فاضَ ليلُ الصّبا بالصبابة[٥]

أتى الجناس الناقص في: (الصبا – الصبابة)، وتزيد الثانية بحرفي الباء والتاء المربوطة، مع اختلاف المعنى، فالصبا حداثة العمر، والصبابة ما يجده العاشق من لوعة الاشتياق.

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٤٣.

(٢) ومن نماذج الجناس غير التام: "علاها شحوب زهرتي الغافية والتويجات مالت على حافة القافية لمست نهدة الريح في حرفها حين جُنّ الربيع والمقامات حافية", مالت على غصنها الياسمينة،ص٤٣، ومنه: "لا تحنّ لا تجنّ لا تحنّ وابتسم", ذقتها، ص١٢٩، ومنه: " فائرًا ثائرًا ناثرًا أحرفي في الدخان" تكابد لبلابها، ص٢٣، ومنه: "وصاحبها تائهٌ في الدروب يفيضُ لعنابها حين يصفو ويجرح عنّابها في الغروب", تكابد لبلابها، ص٦١، ومنه: "نارٌ تؤجج بالندى نارٌ تباعدُ بيننا والصوتُ موؤد الصدى" تكابد لبلابها، ص١٥٧.

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص:٣٧٧.

(٤) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٧.

(٥) السابق، ص:١٥٤.

ومنه:

في العظام بروقُ الوعيدِ

وفي القلبِ جوعٌ إلى الوعد[1]

وقع الجناس الناقص في: (الوعيد – الوعد)، زادت الأولى عن الثانية بحرف الياء، وهي تحمل طباقًا إلى جانب الجناس.

ومنه:

هل لهونا كثيرًا

ولم نذكر النارِ

هل ناره بعض ناري [2]

أتى الجناس الناقص في: (النار- ناره – ناري)، فالأولى معرفة بأل التعريف، والثانية معرفة بالإضافة إلى هاء الغيبة، والثالثة معرفة بالإضافة إلى ياء المتكلم.

وقد يجمع اللفظين الاشتقاق ومنه:

وتناسلت الاحتمالات حتى أضحت روايةْ

تعدّد الرواةُ

كلٌّ ينسِبها إلى شجرته [3]

وقع الجناس الناقص في: (رواية–رواة)، وتزيد الأولى بحرف الياء.

ومنه:

أتلهّى بسجادةٍ لونها كالنبيذ

أصلي

---

(1) ذقتها، ص:٩٦.

(2) السابق، ص:١٢٠.

(3) تكابد لبلابها، ص:٦٢.

وأذكرُ كلّ التفاصيل في سجدة [1]

جاء الجناس الناقص في: (سجادة-سجدة)، وزادت الأولى عن الثانية بالألف.

ومنه:

فوق عرشِ النهاية

كلُّ النهايات تدنو عصافيرها[2]

جاء الجناس الناقص في: (النهاية-النهايات)، الثانية جمع للأولى، واختلفت عنها بحرفي الألف والتاء.

- **التكرار:**

التكرار من أهم مولدات الموسيقى الداخلية في النص، فهو يحدث في النص إيقاعًا ناتجًا من تكرار الحروف والكلمات والتراكيب، لخدمة النص دلاليًّا وإيقاعيًّا[3]، وقد يكون أحيانًا معوقًا وسببًا في رتابة النص؛ لأن التكرار "المستثمر شعريًّا يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثماره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه"[4]، وقد لاحظت في نصوص الشاعرة أنماطًا من التكرار مثل: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة أو السطر الشعري.

تكرار الصوت (الحرف):

هناك تكرار حرف في مقطع شعري لإضفاء قيمة دلالية و إيقاعية، من أمثلته:

سقط المطر على رأس الشجرة

---

(1) ذقتها، ص:٢٤.

(2) السابق، ص:٥٩.

(3) انظر: الإيقاع في شعر الحداثة، محمد علوان سالمان، دار العلم والإيمان، مصر، ٢٠٠٨م، ص:٣٥٨.

(4) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، ص:١٩٢.

فلم تسقط

زهورها الصفراء فقط سالت مع الماء

ضربت الريح جذع الشجرة

فلم تسقط

زهورها الصفراء فقط

طارت مع الريح [١]

يظهر في هذا المقطع تكررُ صوت الراء اثنتي عشرة مرة، إذ جاء مرة في **المطر، رأس، طارت،** وتكرر في **الشجرة** مرتين، **زهورها الصفراء** مرتين، **ضربت، الريح** مرتين، والراء صوت "مجهور متوسط الشدة والرخاوة"[٢]، ويدل على "التكرار وديمومة الحدث"[٣]، فتردد صوت الراء في هذا المقطع نقل إلينا الإيحاء الصوتي للصورة الشعرية في تساقط المطر وشدة الريح التي طيّرت الزهور مع استمرار الشجرة بالوقوف والصلابة في مواجهة تلك الظروف مع تكرار التغيرات الجوية من حولها، فنجد الراء في كل مرة (ر ر ر ر ر ر ر ر ر ر)، وبهذا ينقل لنا أصوات الطبيعة التي تساهم في تصوّر المشهد الشعري.

ضحِكتُ

ليضحكَ

مثل الشجرْ

حزين حبيبي

وحيدٌ

وروحي له

مرفأ ناعس

أو مطرْ[٤]

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:١٣٦.

(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص:٨٣.

(٣) الدلالة الصوتية في اللغة العربية، د. صالح سليم الفاخري، المكتب العربي الحديث، مصر، ص:١٥٠.

(٤) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١٠.

يظهر في هذا النص تردد صوت (الحاء) ست مرات، في **ضحكت، ليضحك، حزين، حبيبي، وحيد، روحي**، والحاء صوت "مهموس رخو"[١]، وهو " أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته"[٢]، وتتضح هذي الدلالة في النص الممتلئ بالعاطفة والحنان في لغة المحبة المشفقة على حبيبها الحزين والوحيد، فتضحك لتُضحكه، وتعد روحها مرفأ لروحه الحزينة أو مطرًا يدخل على قلبه الحياة والخصب، وفي كل مرة يتردد فيها صوت الحاء (ح ح ح ح ح ح)، ينقل لنا صدق عاطفة الشاعرة وحرارة إحساسها.

أيتها الكلمات

لا تعبريني

أنا لست جسرا يفضي بك إلى المعنى

أنا المعنى[٣]

يظهر في هذا النص تكرار صوت (النون) خمس مرات، في الفعل "**تعبريني**"، **أنا** مرتين، **المعنى** مرتين، وصوت النون "مجهور متوسط الشدة"[٤]، ويُعدّ "صوتا هيجانيًّا ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنينًا)"[٥]، وتتضح هذي الدلالة في نص الشاعرة، إذ تشعر بأن كلماتها لا تعبر عمّا يخالجها، ولا تبوح بمكنونها؛ فترى تلك الكلمات تتجاوزها لتعبر إلى النص وتتركها لمعاناتها وآلامها.

---

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص:١٨١.

(٢) السابق، ص:١٨٢.

(٣) هديل العشب والمطر، ص:١٣١، ومما يماثل ذلك تكرار صوت الهمزة ست مرات انظر: مالت على غصنها الياسمينة، ص:٢٥، وتكرار صوت الياء إحدى عشرة مرة انظر: مالت على غصنها الياسمينة، ص:٩.

(٤) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص:١٦٠.

(٥) نفسه

تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة من أشكال التكرار التي نجدها في نصوص لطيفة قاري، وهو نمط تستعمله كثيرًا؛ لتدعم من خلاله الموسيقى الداخلية للنصوص، ومنه:

في سريري خبتْ
قبلة في الهواء
فاض منها الأسى
ربما
ربما
ربما
أو عسى[1]

تكرار (ربما) في هذا النص غذّى الجانب الإيقاعي، و دل على مزيد من الحيرة والتردد.

وفينا بقايا الجنونِ
القديم
السكونِ القديم
الضجيج القديم
وفينا من الصدقِ
ما في صباح النخيلْ [2]

تكرار كلمة (القديم) في هذا النص، يشي بالكثير من الحنين إلى الماضي بكل ما فيه من جنون وسكون وضجيج، وأدى هذا التكرار دورًا في الإيقاع الداخلي للنص من خلال خلق

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٦٥.
(2) ذقتها، ص:٦٤.

موسيقى داخلية.

ياذا الغامضُ المحبوسُ في جسدي
أدقُّ البابَ
تلو البابَ
تلو البابْ[1]

تكرار كلمة **الباب** في النص، يدل على الشعور بالانغلاق والحبس، ففي كل مرة تدق فيها الشاعرة بابا تلو الآخر تشعرنا بالانغلاق والعزلة التي تعيشها، ورغبتها الملحة في الانعتاق، وللتكرار كذلك دور في خلق الإيقاع الداخلي للنص[2].

تكرار الجملة:

النمط الثالث من أنماط التكرار التي تستعملها الشاعرة تكرار الجملة، ونجده بصورة أقل من تكرار الكلمة، ومنه النماذج الآتية:

لبقايا النبيذِ الذي لم أذقْ
للكتاب الذي لم أذقْ
للهواء الذي أرّق الصمت في غرفتي
ولكنني لم أذقْ [3]

كررت الشاعرة جملة **(لم أذق)**؛ لتنفي عن نفسها التجربة مسبقًا، ولتصور شعورها بالحرمان من الإحساس والشعور بتلك الأشياء، وكذلك أدى التكرار دورًا في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص وتربط بين أجزاء التجربة التي تتحدث عنها.

---

(1) تكابد لبلابها، ص:٣٩.

(2) ومن نماذج تكرار الكلمة: " هل للظلال ملامح هل للغريب ملامح هل للنبات الهزيل ملامح" تكابد لبلابها، ص٤٥.

(3) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٨.

انتحاري لنمضي معًا

في السواد

لنمضي معًا

كيف

نمضي

معًا [1]

كررت الشاعرة جملة (**نمضي معًا**)؛ لتؤكد رغبتها في معيته والمضي قُدمًا معه ومرافقته لها في حياتها، وحتى في موتها بعد الانتحار، وكذلك كان لهذا التكرار أثر في موسيقى النص الداخلية.

تضيءُ وتحرِقْ

تضيءُ وتحرقْ

لنشربَ خمرَ الكلامِ المعتقْ[2]

كررت الشاعرة الفعلين (**تضيء وتحرق**)؛ لمناوبة الإضاءة والاحتراق في رسم المشهد، وكذلك لخلق إيقاع موسيقي داخلي للنص، وجعل المتلقي متعايشًا مع هذا المشهد، وهذا متآزر مع وجود القافية.

أيا توتًا لوى عنقي

فلم أصرخْ

ولم أجرحْ لمى المرآة

عانقني

فلم أصرخْ

---

(١) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:٢٠.

(٢) السابق، ص:٢٦.

ولم أجرح عيون الماء

سيّجني بطينِ الأرضِ

روّعني

فلم أصرخْ

ولم أبكِ على ليلاه[١]

كررت الشاعرة جملتي (**لم أصرخ ولم أجرح**)؛ لتؤكد تمسكها بالكتمان، وعدم البوح والشكوى وحتى محاولة الهرب، فكان لهذا التكرار دوره في تعميق الدلالة وتماسك النص.

نحن من

نحن من

في ليالي الضنك

صفحة من كتاب

ليس فيها هناك

ليس فيها سواك[٢]

كررت الشاعرة (**نحن من**)؛ لتعبر عن شعورها بالاغتراب النفسي، وبحثها عن ذاتها وهويتها المفقودة، وجاء التكرار مؤكدًا لهذا الشعور، وكذلك استعملته الشاعرة في خلق إيقاع داخلي للنص.

إذا ما أتيتُ فهزّ إلي بجذعِ الشهيد

وقبّل وريدهْ

إذا ما أتيتُ

إذا ما أتيتْ [٣]

---

(١) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:٤٧.

(٢) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٦٧.

(٣) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٤١.

كررت الشاعرة جملة (**إذا ما أتيت**) ثلاث مرات، وهذا يدل على عدم تأكدها من مجيئه وعودته إليها من جديد، وكما كان للتكرار دور في إيضاح الدلالة كان له دور آخر في تماسك النص وخلق موسيقى داخلية له.

- **التناظر الإيقاعي أو التوازي:**

هي وسيلة من الوسائل التي اتخذها الشاعر الحديث مولّدةً للموسيقى الداخلية، ويعرّف بأنه "تأليف لُغوي يقوم على تماثل بنيوي غير دلالي في موضع معين من النص مرتكز على التعادل في البنية وترتيبها"[١]، وهذه الوسيلة لاحظتها في بعض النصوص، منها:

عندما أكتبُ اسمي
عندما أمحوَ اسمي
عندما أنادي القرنفلَ باسمي
والعصافير باسمي[٢]

هذا التماثل في بنية الجمل خلق إيقاعاً داعمًا للموسيقى الداخلية في النص.

صديقٌ تنهدني في الرصيفْ
صديقا تنهدتهُ في الرصيفْ [٣]

هناك تماثل في مفردات الجمل وتراكيبها باختلاف حرف واحد في مفردة واحدة، وهذا التماثل يقوي من الموسيقى الداخلية.

خارجٌ من حدودِ الزمانْ
خارجٌ من حدودِ المكانْ [٤]

---

(١) البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، عاطف أبو حمادة، مجلة جامعة القدس المفتوحة، ع٢٥، جامعة القدس المفتوحة، ٢٠١١م، ص:٧٣.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١١.

(٣) السابق، ص:١٣.

(٤) السابق، ص:٢٧.

تكاد تتطابق الجمل عدا مفردة واحدة، وهذا التماثل يعزز من دور الموسيقى الداخلية[١].

ونلحظ الإيقاع المتدفق من تناظر الكلمات والجمل وتوازيها في النماذج السابقة، بصورة ظاهرة جدًّا؛ ليخلق موسيقى داخلية للنصوص.

(١) ومن نماذج هذا التناظر: "ويفضّ أسرار الصفات يفضّ أسرار الجهات" تكابد لبلابها، ص١٢٠، و"والشمس أجنحة ترف والجوع أجنحة ترف" تكابد لبلابها، ص١٢١، و"ولن تكتفي بالكلام المباح ولن أكتفي بالكلام المباح" تكابد لبلابها، ص١٢٩، و"تعطي الأرض ما تعطي وتعطي القلب ما تعطي" تكابد لبلابها، ص١٣٥، و"نارٌ تؤجج بالغضى نارٌ تؤجج بالندى" تكابد لبلابها، ص١٥٧.

الفصل الثاني

اللغة الشعرية

الفصل الثاني: اللغة الشعرية

مدخل:

اللغة هي المكون الرئيس في أي عمل أدبي، وفي الشعر لكل شاعر طريقته الخاصة في استعمال اللغة، فالشعر "عمل فردي إبداعي قائم على الخصوصية المعجمية لكل شاعر"[١]، ويصنع الشاعر معجمه ولغته الخاصة من اختياره للمفردات، ومن الظواهر الأسلوبية التي تظهر في نصوصه، فتصبح له لغة خاصة يعرف بها وتميزه عن غيره، وأبرز ما يميز اللغة الشعرية التي يصنعها الشاعر لنفسه "ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، فقد كان الهم الأول للشاعر في كل العصور هو أن يعيد للغة طاقاتها الأولى، وقدراتها الخارقة على التأثير"[٢]، ودراسة هذه اللغة الشعرية هو المنفذ إلى معرفة رؤية الشاعر وحالته الشعورية؛ لأن "اللغة الشعرية رمز للعالم كما يتصوره الشاعر، ورمز لعالم الشاعر النفسي"[٣]، وهنا تكمن أهمية دراسة اللغة، وفي هذا الفصل سأتناول مبحثين، الأول: المعجم الشعري عند لطيفة قاري، والثاني: الظواهر الأسلوبية الواضحة عند الشاعرة.

المبحث الأول: المعجم الشعري

المعجم الشعري هو "لحمة أي نص كان، ويحتل مكانًا مركزيًّا في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديمًا وحديثًا"[٤]، ويُكوّن كل شاعر معجمًا شعريًّا خاصًّا به من ألفاظ اللغة، و"الكلمة في الشعر هي في الأصل تنتمي إلى لغة ما، هي وحدة في متن يمكن أن نجده في القاموس، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها، ومن ثم يغدو تشابهها، أو حتى تطابقها، مع "الكلمة القاموسية" سببًا في الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين"[٥]؛ لأنه "يتم تجريد المفردة من دلالتها المعتادة مع الاحتفاظ بجوهرها العميق غير المدرك

---

(١) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن، د. عمر محفوظ، ص:٥٧.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ص:٤٣.

(٣) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن، د. عمر محفوظ، ص:٥٦.

(٤) تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م، ص:٦١.

(٥) تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص:١٢٥.

ظاهريا وشحنها بدلالات جديدة تبدو غير ذات صلة بالمعنى الأصلي"[1]، فتكتسب المفردة دلالة جديدة داخل النص الشعري، و"يصوغ الشاعر نصه حسب معجمه، وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخًا مديدا ومتنوعا، وعى الشاعر بعضه وغاب عنه بعضه الآخر ... والقارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الشاعر حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف"[2].

والمعجم الشعري للشاعرة لطيفة قاري يتكوّن من حصيلة ما اختارته من ألفاظ اللغة، وفي هذا المبحث سأدرس أهم مصادر هذا المعجم والمفردات التي تستعملها بكثرة، وهذا لا يعني أنّي سأتناول كل مفردات نصوصها، إنما تلك المفردات التي تشكل حقولًا دلالية، وما أضفته الشاعرة على هذه المفردات من دلالات لتبوح من خلالها.

والحقول الدلالية التي توزعت عليها مفردات المعجم الشعري للطيفة قاري، هي:

١-حقل الطبيعة:

تتكئ الشاعرة في مفرداتها على الطبيعة، في نباتاتها ومياهها وحيوانها وأفقها ومدارها، وهذا في جميع دواوينها من أول ديوان "لؤلؤة المساء الصعب"، حتى آخر ديوان "مالت على غصنها الياسمينة"، فلا يوجد نص يخلو من مفردات تعود إلى الطبيعة بشتّى صورها، ويتحقق حقل الطبيعة أيضًا في عناوين دواوينها مثل: مالت على غصنها الياسمينة، وتكابد لبلابها, وكذلك هديل العشب والمطر، الذي تهب علينا من خلاله نسمات الطبيعة ونستشعر نداها، ويتحقق ذلك –أيضًا– في عناوين القصائد، ومن هذه العناوين: (عشب، زهر اللوز، براعم، كستناء، تفاح، جهنمية، صفصافة، نرجس، كهف، قرنفلة، صحراء)، وهذه المصافحة من الطبيعة في عناوين الدواوين وعناوين القصائد تدل على أنها سترافقنا حتى في متن النصوص.

أ– معجم النبات:

ترد في نصوصها مفردات من عالم النباتات، مثل: (ورد، الشجر، العشب، زهر اللوز،

---

(١) المنجز الجمالي للقصيدة السعودية الحديثة، محمد صالح الشنطي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٤م.

(٢) لغة الشعر السعودي الحديث، د. هدى الفايز، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠١١م، ص:٢٣.

السنابل، الياسمين، النخيل، البساتين، زهرتي، ليمونة، الحقول، تفاحتي، أغصانه، ثمار التوت، عطر النبات، قمحها، القرنفل، الكستناء، العنب الرازقي، خوختان، سوسنها، الرمان، لبلابها، بتلات الزهرة، ورق التوت، نخلة، الثمار، شجيرات، النرجس، صفصافة، الزنجبيل، الشيح، النعناع، ريحانة، الغابات، الأراك، الكروم، السدرة، عناقيد العنب، برعم ورد، الفل، الزيزفون، الصنوبر، الغابة، البرتقالة، الطلح، تعريشة عنب، فاكهة الجنة، الزيتون، غابتي، أشجار الحور، دوّار الشمس، عروق الجهنمية، حبات الكرز، أشجار السرو، بساتين القرية).

فحينًا نجدها ترغب أن تشربها الأرض كأنها ندى ثم تُزهر بها كما تُزهر في فصل الربيع:

هل لنا أن ننام على العشب

مثل الندى

لتشربنا الأرض

حتى التلاشي

وتزهر مثل الربيع

غدا (١)

وهذه الرغبة في النوم على العشب والذوبان في الأرض حتى التلاشي ثم الإزهار من جديد، تدل على شدة افتتانها بالنباتات وتشوقها لأن تمارس دورتهن الحياتية، في أن تزهر وتخرج إلى الحياة في الربيع، فقد عبّرت من خلال هذه الرغبة عمّا تُحِس، فكأنها لم تجد إلا هذه الصورة لإيصال ما تشعر به.

ونجدها تصف حبيبها، وتعبّر عن شعورها تجاهه من خلال نباتات الطبيعة:

سمائي أنتَ

زهرُ اللوز

إيماني

وينسابُ الربيعُ الغضُّ

من شفتيّ

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١٤.

لو قبلتني[١]

تصف الشاعرة حبيبها بزهر اللوز الجميل، وحين يقبّلها يتفجر الربيع بكل خصبه من شفتيها، فأكسبت زهر اللوز وعشب الربيع معاني مختلفة عن معانيهما الحقيقية، لأنها باحت من خلالهما بما تشعر.

وترى في نباتات الطبيعة ما يخالجها من أحاسيس:

قد تكون السنابل مثقلةً

بالوعودِ

ولكنني لا أرى [٢]

قد تحمل السنابل الوعود بدلًا من قمحها بأن الغد سيكون أجمل، وأن هذا اليأس لن يطول، لكنها لا ترى هذا لأنها تفتقد الأمل وقد تملكها اليأس، فقد جعلت هذه السنابل توحي بما تريد أن تسمعه وما تحتاج إليه لتخرج من حالتها النفسية السيئة، فأسقطت على هذه السنابل بحثها عن الأمل.

ولأن الطبيعة دائمة الحضور في مخيلتها نجدها أحيانا تتماهى معها، وتعبّر من خلالها كأنها والطبيعة كيان واحد حين تقول:

ذابَ شوقًا إليك

عنبي

ونخيلي

وجناتُ بوحي [٣]

إذ صورت العنب والنخيل والجنات بأنها أجزاء من ذاتها تتشوق وتذوب للمحب الغائب.

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١٥.

(٢) السابق، ص:١٩.

(٣) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٥٦.

وقد تخلع عليها مشاعرها، فتقول:

قرأتك في رعشة البرتقالة [١]

عندما تقرأ حضور حبيبها في ارتعاشة البرتقالة، فلا شك أنها هي من ترتعش، ولكنها ألبست البرتقالة أحاسيسها ومشاعرها في تلك اللحظة.

وفي النماذج السابقة من معجم النبات بدت لطيفة قاري شاعرة رومانسية من خلال الامتزاج مع الطبيعة في التعبير، فالشاعر الرومانسي لا يصف الطبيعة ويقف خارج الصورة متخذًا لنفسه ذلك البعد المكاني، إنما يمتزج بما يصف ويفصح عما يثور في وجدانه من أحاسيس، ونجد في هذا الوصف ما يسمى بالحلول الشعري حين يكون الشاعر حالًا في الطبيعة أو الطبيعة حالّة فيه، فتكون الطبيعة صدى لما يشعر به، وتشاركه أيضًا العواطف والأحاسيس[٢].

ولأن الشاعرة ابنة الطائف فلا غرابة في أن تكون بساتين الطائف وعناقيد عنبها وطيب ثمارها وجمال ورودها معينًا لا ينضب للغتها، فها هي تقول:

ما اتحدّ الصيفُ والكستناء

ولا القلبُ والعنبُ الرازقيّ[٣]

وتذكرنا بمياه الورد التي عطّرت بها الطائف الدنيا:

ولا غنّت لعيد الشمس أعراسٌ وأجراسٌ

وأنفاسٌ كماءِ الزهرْ[٤]

وكما هو معلوم تشتهر الطائف بماء الزهر.

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٢٨.

(٢) انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٨م،ص:٧٥، ص:١٠٦.

(٣) العنب الرازقي: نوع من العنب (عنب الطائف)، تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٧.

(٤) السابق، ص:٥٦.

وها هي تذكر بساتين الطائف وثمارها الطيبة في مشهدٍ شعري:

الصيف

عبر بساتين القرية

دون أن يعانق أزهار الرمان

وثمار التوت

وعناقيد العنب الفجة

ظلت السلال بلا فاكهة

والعصاري بلا أحاديث فرحة

والشعراء بلا كروم

يختلسون تحت عناقيدها لحظات الحب

وكلمات القصائد[1]

في هذا المقطع تصف – في سياق الافتقاد– بساتين القرية (الطائف) وثمارها التي تشتهر بها (الرمان، التوت، العنب)، وتعبر عن مرارتها؛ لأن هذا الصيف عبرَ دون أن تمتلئ السلال بالفاكهة الموسمية، ولم تحضن تلك البساتين أحاديث الناس واجتماعاتهم ولم تلهم الشعراء بطبيعتها مشاعر الحب أو لمحات الإبداع[2].

ب– معجم الماء:

وردت في نصوصها مفردات تنتمي إلى الماء مثل: (أمطرت السماء، ندى، الغمام، بحر، الغيوم، الماء، موج، مطر، الرذاذ، يرش، يسبح، زمزم، الغيث، دجلة، الفرات، ينابيع، المحيطات، بئر، حبات المطر، السحاب، النهر، شواطئ، شلال، قطرات الندى، عيون الماء، الغدير، السيل، المندّى، مدّ وجزر، تمطرني).

واستعملت أيضًا لفظ الماء مع إرادة معنى آخر مثل: (ماء الزهر، ماء عينيها)، وجاءت

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:١٢٨.

(2) يوجد كثير من النماذج التي تنتمي إلى معجم النبات منها: "الدنيا برتقالة بلا رحيق"، في ديوان هديل العشب والمطر ص٢٢، و"تكسرت أصيص القرنفل" و"من عروق الجهنمية" ص٦٦، "التوت يرشفني فأقضمه"، في ديوان تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص٤٦.

عندها مفردات تلامس دائرة الماء من زاوية التناقض، مثل: (العطش، الظمأ)، ومن ذلك قولها:

امرأة

كالغدير

نبعها في يدي

سرّها في المدى

نبضُها في يدي

سرّهُ في المدى

لو دنا ربما أمطرتْ

لؤلؤًا أو ندى

ربما ... ربما[١]

تصف الشاعرة هذه المرأة بالغدير الذي نبعه قريب، وسره بعيد، فنبضها قريب وسر هذا النبض بعيد، فهي أنثى قريبة بعيدة تتوشح بالغموض فلا تمطر سماؤها ولا تبوح.

ياذا البحرْ

ياذا الغامضُ المحبوسُ في جسدي [٢]

تشبه محبوبها بالبحر الغامض المليء بالأسرار الساكن في جسدها، فتضيق بهذا المحبوس العصي على الوضوح[٣].

ج- معجم الحيوان والطيور:

وهو جزء من مفردات الطبيعة، ولكنها الطبيعة الحية، ومن الحيوانات والطيور التي

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١١.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٣٩.

(٣) يوجد كثير من النماذج التي تنتمي إلى معجم الماء منها: "استعرت الرغبة في قلب البحر فانقض على رمال الشاطئ"، في ديوان هديل العشب والمطر ص ١٢٥، و"غسل المطر الحبر الذي لوث الطرقات" ص ١١٩، و"كل الغمام الذي في يدي لم أسقه"، في ديوان لؤلؤة المساء الصعب ص ١٣.

وردت في نصوصها: (عصفورة، طيور، الغزالة، حصان، الجياد، نوارس، سرب الحمام، الخيول، الصقر، العصافير، النسور، السمك، الديكة، الطواويس، فراشات، قناديل البحر، الأفعى، النمل، وعل، الحمامة، العناكب، فرس، أسراب السنونو، هرّ، الظباء)، مثلما قالت:

وقتها لم نرتّبْ مواعيدنا
ونضيفُ على هامش الوقتِ
بضعَ دقائق للقلبِ
كي نستريح على مقعدٍ
مثل هرٍّ عجوز[1]

فالشاعرة ترغب أن تسرق من الوقت بضع لحظات تستريح بها وتستكن مثل هرٍّ عجوز ساكن قليل الحركة واللعب، وكثير النوم، فلا تأبه في هذه اللحظات لشيء حتى الحب.

أفعى
ولا تستجيب لوهن ابتهالاتي لها
أن تكفَّ عن اللدغ
عن نهشِ صدري
وعن غرسِ أنيابها
في شفاهي[2]

وهنا تشبه الشعور السيئ المسيطر عليها بالأفعى – بكل دلالاتها السامة القاتلة– التي لا تكفّ عن اللدغ والنهش في صدرها، فإذا حضر هذا الحزن كان كالأفعى التي تلتف حولها وتلدغها وتنهشها.

---

(١) ذقتها، ص:٨.

(٢) السابق، ص:١٠.

إذا قلت لا

هل تغادرني كالطيور

وتبقى العناقيد مترعةٌ بالسؤال[١]

محبوبها يغادرها مغادرة الطيور حين تطير، فتترك الأغصان خالية إلا من السؤال لمَ ذهبت؟ ومتى ستعود؟ فقلبها هو العناقيد المتخمة بالأسئلة وحبيبها الطير المهاجر، وهنا جمعت ألفاظ النبات (العناقيد) بألفاظ الطيور.

كأسرابِ السنونو

باتجاه ضياء عينيك

تهبّ الروحُ والكلمات

من شفتي إلى شفتيك[٢]

تهبّ روحها وكلماتها من شفتيها إليه كأسرابٍ من طائر السنونو، فتطير روحها وكلماتها كلما التقته بخفّة وسرعة، شوقًا إليه واحتفاء به[٣].

د- الكواكب والأفق:

من المفردات التي وردت في نصوصها وتنتمي إلى الكواكب والأفق وما يحويه: (الأرض، الشمس، القمر، النجوم، نجمة، سمائي، الغبار، فضاء، الهواء، الريح، رياح السموم، الثريا، النيازك)، كما قالت:

الفضاءُ نوافذُ محكمةٌ

والنجومُ حرسْ[٤]

---

(١) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٢٠.

(٢) السابق، ص:١٤٥.

(٣) يوجد كثير من النماذج التي تنتمي إلى معجم الحيوان والطير منها: " تهادى على خيل الجنون كالفاتحين"، و"تسورت خاطر النسور"، في لؤلؤة المساء الصعب ص٤٣، و"أنت سنديانة مشرعة للعصافير"، في هديل العشب والمطر ، ص:٨٦.

(٤) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٥٤.

إذ ترى الفضاء كالنوافذ محكمة الإغلاق والنجوم تحرسها، فكأن النجوم تحُف بالفضاء لتحرسه من كل شيء يخترقه لفرط شعورها بالاختناق، إذ تصوّر الفضاء الشاسع الذي لا يُعرف مداه بالنوافذ المغلقة.

هل تشتهي أن تكون عصفورًا
والسماء فوق رأسك
مملوءة بالثقوب
يتساقط منها النيازك
والحسرة[1]

فلا أحد يحسد هذا العصفور الذي يطير وفوقه سماء تمطره بالنيازك، فكأنها توظف هذه الصورة في التنفير من حالة سيئة جدًّا وربطت هذه الصورة بالاشتهاء الذي يعقبه الحسرة والندم، وهنا جمعت الطيور مع السماء والنيازك.

٢- حقل الألفاظ الدينية:

من مصادر معجم الشاعرة لطيفة قاري الثقافة الدينية، وليس مستغربًا أن ترد في أشعارها ألفاظ دينية، فالثقافة الدينية بالغة التأثير في فكر المسلمين؛ لذا نجد في أشعارها مفردات مثل: (يا ربّ، الصلاة، ذنب، رحمة، تلاوته، الضلال، الحرام، يسأل الله، نبيًّا، وجه الله، سأسجد، الإثم، أصلي، الدعاء، أسجد للسهو، تعاويذه، ابتهال، الشهيد، ترتيل الكتاب، طفقت أخصف، الكفر، إني كفرت بربكم، الجهاد، مئذنة، الفردوس، جناتها، موؤدة قتلت بلا ذنب، يناجي ربه المعبود، ضحى الإسراء، آية الكرسي، وزري و وزر العالمين، زمزم، حور جنات عدن، للحجيج، شيطان رجيم، جمرات، تطوف، بالبيت العظيم، النبوءة، الموبقات، قبل الأذان الأخير، الصيام، من سينفخ في روحه، حان الطواف بكعبتها، نتلو عليها تبارك ثم نصلي، أول التائبين، فوق سجادتي، قل أعوذ برب الهواء، في التفاسير ، القنوت الطويل، للسلسبيل، ونستغفر الله، خاشعًا، موتها شهادة، رضوان أبواب الجنة، سندسها، معجزتي، عهد النبي، ستر

(١) هديل العشب والمطر، ص:٢٢.

الله، ملائكة العذاب، ناسكٌ، صلاة القيام، أرض النبوءات التي ختمت بطه، أستار كعبتنا، ما كانت قوافلنا تريد الحج، الدجال، هل تحفظ الفاتحة، يوم القيامة، خطيبًا، المنبر، الكفن، السامريّ، الحواريون)[١].

مثلما ذكرت الشهادة وأبواب الجنة وحارسها رضوان، قالت:

الصبيةُ نتفت بتلاتِ الزهرة

والزهرةُ اعتبرت موتها شهادة

وانتظرت أن يفتح لها رضوانُ أبواب الجنة

انتظرت طويلًا طويلا[٢]

نجدها في هذا المشهد ذكرت موت الشهادة، ورضوان خازن الجنة، ولكن في حالة هي أقرب إلى التخييل، فالزهرة لا تستشهد ولا يتوقع أن تدخل الجنة، فلم تستعمل هذه الألفاظ في معانيها الحقيقية.

ومن هذا التوجه نص مليء بالمفردات الدينية جاء في قولها:

ألقيت إليهم بثوبي

الذي مزقته الغواية

وبقيت عاريا إلا من حكايا جدتي

ومن نزغات الشياطين

هل تحفظ الفاتحة

إذًا اقرأ على روحي

وكن ملاكا كما أشتهي

ونبيًا

كما يشتهون

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، هديل العشب والمطر، تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ذقتها، مالت على غصنها الياسمينة.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٦٠.

النبوّة في حينا

واجب وطني[١]

فقد ذكرت في هذا النص ألفاظ دينية، مثل: (نزغات الشياطين، سورة الفاتحة، ملاكًا، نبيًّا، النبوة)، وطلبت منه أن يقرأ على روحها سورة الفاتحة حتى تتخلص من نزغات الشياطين، وأن يكون ملاكًا مثلما ترغب، ونبيًّا مثلما يرغبون، واللافت في استعمال هذه المفردات وبخاصة (ملاكًا، نبيًّا، النبوة) أنه استعمال مخالف لمألوف الاستعمال الثقافي الإسلامي للألفاظ الدينية.

والشاعرة ترى العمر مثل سجادة والحياة صلاة:

حتى غدا العمر سجادة

والعبور صلاة [٢]

إذ ترى العمر كالسجادة المبسوطة على الأرض، والحياة كالصلاة فوق هذه السجادة، فاستعملت لفظتي (سجادة، صلاة)؛ لترسم هذه الصورة التشبيهية للعمر وانقضائه.

واستدعت قصة هدهد النبي سليمان –عليه السلام– مع بلقيس ملكة سبأ:

والهدهدُ النعسانُ مصلوبٌ على عودِ الأراك

ومن رأى بلقيس ساجدةً على عرشٍ من الذهب

المحمَّى

من رأى سبأً تعرّي جسمها للشمسِ [٣]

بلقيس ملكة مملكة سبأ كانت وقومها يقدّسون الشمس، وحين عرف بهم هدهد النبي سليمان أخبره عن أمرهم، فأرسل إليهم بكتاب ثم كان اللقاء بين النبي سليمان والملكة بلقيس، وذكرت الشاعرة في هذا النص عرش بلقيس الذي أحضره عفريت من

---

(١) هديل العشب والمطر ص:٣٢.

(٢) السابق، ص:٣٥.

(٣) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١١٨.

جن سليمان عنده علم الكتاب إليه دون علمها، ولكنها رأته عرشًا من الذهب المحمّى الذي سيحرق من يعتليه.

وهذا التأثر بالثقافة الدينية يظهر أحيانا في شكل تناص مع النصوص الدينية وهذا ما سنتوقف عنده في دراسة ظاهرة التناص في المبحث القادم.

٣- حقل المفردات التي تنتمي إلى الحياة اليومية والبيئة المعاصرة:

من أهم ملامح الحداثة الاتكاء على مفردات من الحياة اليومية والبيئة المحلية، "وهي ظاهرة عامة تأتي في محاولة من الشاعر الحديث لإيجاد لغة جديدة مستمدة من الواقع الذي يعيشه بوجهه الشعبي"[١]، ويرى بعض النقاد أن التطور المتسارع في حياة المجتمع المعاصر أدى إلى إعادةِ ضبطٍ لحساسيةِ الفن عامة تجاه المجتمع، وأن الخيال عاد إلى مرجعيته المباشرة أي الواقع المادي المعاش، بل إن الألفاظ أصبحت أكثر التصاقًا بهذا الواقع إلى الدرجة التي اتهمت فيها بعدم مناسبتها للشعر[٢]، وهذا ما يبدو ظاهرًا في نصوص الشاعرة، فنجد مفردات من قبيل: (خلاخيله، شالها، سريري، الطاولة، الباب، صفحة كتاب، الوطن، المدينة، السفن، زجاج النوافذ، الشموع، أساور، العطر، منديلها، طائرة من ورق، رتبت شعرها، ارتدت ثوبها، سوار، الشوارع، العناوين، المدن، الرصيف، قهوتي، الرفوف، غطاء السرير، المقالة، البيت، المرايا، الأبواب، مسرح، احتفال، الأجراس، جندي، الشبابيك، الأرصفة، الرصاص، الممر، الخرائط، مصباحي، للدفتر، الدمى، جديلتها، مقعد الدرس، كوب حليب، شرشفي، القميص، غرفتي، الطرقات، جدران بيتي، ثكنات الجنود، شرفات البيوت، زهر فستانها، ثنايا الستائر، مصباح غرفتها، جواز السفر، مكتبي، فراغ السقف، رنين الهاتف، الجداول والمواعيد، المقهى، في الساعة الواحدة، على السلم، ضجيج الطوابير، الحقائب، حظر التجول، نتداول الصور، عقارب الساعة، طلاء الحوائط، قصت شعري، بياض الطاولة، قرطان يضويان في أذني، عمود

(١) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن، د. عمر محفوظ، ص:٦٩.

(٢) انظر: القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية والغموض، صلاح فاروق، كتب عربية للنشر الإلكتروني، ص:٢١٠.

النور، موسيقى، زجاجة عطر، علبة الحلوى، مشابك للشعر، الخصلات المصبوغة، ورق الحائط، صورنا الشمسية، وسادتي، المتحف، الدور الخامس، خطوات حارس العمارة، للمخفر، متعهد الحديقة، أحزمة الأمان، صندوق بريدي، ساعي البريد)[1].

ولعل هذا النص يوضح كم المفردات المستقاة من الحياة اليومية، والبيئة المحيطة بالشاعرة:

الحفلة انتهت في الساعة الواحدة
وحتى الفجر لم أنم
المرايا في غرفتي لم تنم
الأساور في ساعدي لم تنم
والنقوش التي في زوايا سريري
لم تنم
متى ينطفئ الليل
لأغفو

***

زجاجة عطر
وعلبة حلوى على شكل قلب
وبضع مشابك للشعر
وزهرة ذابلة
ما تبقى من نجوم هذا الليل
الذي لا يريد أن ينطفئ
لأغفو

***

(1) لؤلؤة المساء الصعب، هديل العشب والمطر، تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ذقتها، مالت على غصنها الياسمينة.

أحلامي تنتظر
والخصلات المصبوغة تهذي
والكلام الذي لا معنى له
يتناثر على ورق الحائط
وخلف زجاج النوافذ
ما تبقى من سهرة الواحدة
لا يريد أن ينطفئ
لأغفو[١]

تذكر الشاعرة في هذا النص مفردات سهلة وألفاظًا متداولة في الحياة اليومية والبيئة المعاصرة في حياة الشاعرة، مثل: (الحفلة، الساعة الواحدة، المرايا، غرفتي، الأساور، سريري، زجاجة عطر، علبة حلوى، مشابك الشعر، الخصلات المصبوغة، ورق الحائط، زجاج النوافذ)، فتبث الروح الشعرية في هذه الأمور العادية والألفاظ المتداولة لتنقلها من سياقها المألوف، فتصبغها بصبغة شاعرية، فتجعل المرايا في غرفتها والأساور في ساعدها تشاركها الأرق، وكذلك زجاجة العطر وعلبة الحلوى ومشابك الشعر تنتظر معها انقضاء هذه الليلة الطويلة، فعبّرت عن حالة الأرق تلك من خلال بث المشاعر في هذه الأشياء التي تملأ غرفتها، فكأنها حين تأرق يشاركها الأرق كل شيء في غرفتها.

وفي هذا النص تبسط مفرداتها أكثر:
ثم أرشف كوب الحليب
وآوي إلى فراشي
الساعة العاشرة مساء[٢]

ربما تكون ألفاظ مثل: (كوب، الحليب، فراشي، الساعة العاشرة) ليست بألفاظ

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:١٠٥.
(٢) السابق، ص:١٠٨.

شعرية متعارف عليها في القصائد، ولكن الشاعرة استعملتها بصورة رمزية؛ لتعبّر من خلالها عن إتمام يومها وخلودها للنوم، فكأنها تقول بأنه كان يومًا عاديًّا لم تقلق به ولم تفكر ولم تسهر، فها هي ارتشفت حليبها ونامت في وقت مبكر كالأطفال الذين لا يحملون همًا.

٤- حقل الأعلام: التاريخية والأدبية:

تذكر الشاعرة في بعض نصوصها أسماء شخصيات من التاريخ والأدب، من هذه الأسماء: (أرطبون الروم، ابن الملوّح، الخليل، يهوذا الأسخريوطي، عاد، ذات العماد، ابن الثقفي، بلقيس، سبأ، الضّليل، السامريّ، ابني آدم، دانتي، المعرّي، محمود درويش، جبران، خولة، ميّة، الخليل، المجنون وليلاه).

فقد استدعت شخصية ابن الملوّح في قولها:

يطولُ شرحُك للرفاقِ

إذا أتوك فقل لهم قلبي جناحا طائر

أو قل سليلُ ابن الملوّح ضيعته يمامة[١]

تريد الشاعرة من حبيبها أن يعرّف عن نفسه بأنه من نسل ابن الملوّح الذي اشتهر بعشقه لليلى ومات هائمًا في حبها ولا نسل له إلا بشكل رمزي، فوظفت شخصية ابن الملوّح للدلالة على العاشق المتيم بمعشوقته.

واستدعت شخصيتي دانتي والمعرّي في إلماحة إلى ثقافتها وقراءاتها، فقالت:

أنا أقرأ شيئا لدانتي

وأذكر قافية للمعري

أنا

من أنا

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص: ٧٨.

حين يجلسني كتاب فوق ركبتيه

ويبدأ تقطيع يومي[1]

وقد ذكرت في هذا النص الشاعر الإيطالي دانتي، والشاعر العربي المعرّي، وفي ذكر هذين الاسمين في سياق واحد إلماحة إلى تقارب الثقافات، فالكوميديا الإلهية لدانتي تشبه رسالة الغفران للمعري.

واستدعت الملك الضّليل –امرأ القيس – في قصيدة بعنوان الضّليل، فقالت:

هو ذلك الضِلّيلُ يرفعُ رايةَ الشعراءِ في حمأِ الخَبالْ

هو ذلك الضِلّيلُ يرفعُ كأسَهُ

ويذوبُ في حمّى الوصالْ

هو ذلك الضِلّيلُ يهتفُ فليعشْ

من كان مهتوك الجوارْ[2]

ففي هذا النص تستدعي الملك الضليل الشاعر الجاهلي امرأ القيس – صاحب لواء الشعر– الذي يرفع راية الشعراء ويقودهم إلى الخبال، فالمعروف أنه ابتدع في الشعر أشياء، واتبعه بها من جاء بعده، وهو الشاعر الذي افتتح به ديوان الشعر العربي، فتذكره في هذه القصيدة التي جاء عنوانها بلقبه – الضليل– وتُشير إلى ولعه بشرب الخمر حين قالت **يرفع كأسه.**

واستدعت الحجاج بن يوسف الثقفي وحديثه في خطبته المشهورة:

ولذلكَ رأى ابنُ الثقفيّ رؤوسًا قد أينعتْ وحان قِطافها

لعنةً ترتدي اسمَ من عافها[3]

فالحجاج بن يوسف الثقفي قال في خطبته المشهورة في العراق: "إني لأرى رؤوسًا قد

---

(1) هديل العشب والمطر، ص: ٧٠.

(2) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٢٢.

(3) السابق، ص:٢٨.

أينعت وحان قطافها"، فأصبحت هذه العبارة تستخدم للدلالة على العنف والصرامة في التعامل مع الناس، حتى رأت الشاعرة هذا العنف (لعنة)، كأنها تعرب عن نفورها من العنف والدموية أو مجرد التهديد بهما.

المبحث الثاني: الظواهر الأسلوبية:

في هذا المبحث سأدرس الظواهر الأسلوبية التي وجدتها أكثر شيوعًا من غيرها، فمثلت سمة أسلوبية ذات تكرار عال في شعر لطيفة قاري، مثل: التناص، التكرار، الانزياح، الحذف، إلغاء الروابط اللغوية بين الجمل.

أ–التناص:

يُقصد بالتناص "الفعل الذي يُعيد بموجبه نصّ ما كتابة نص آخر"[١]، فهو "نوع من العلاقة بين نص أدبي لاحق ينتمي إلى مؤلفه، ونصوص سابقة أو معاصرة له، سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفية، خارجية أم داخلية، جزئية أم كلية، معتمدة على مبدأ النفي أو التضافر أو الحوار"[٢]، ويحدث في التناص "تلاقي دلالات عدد من النصوص اللاحقة وتداخلها وتفاعلها في فضاء نص معين سابق"[٣]؛ لأن التناص – خاصة مع التراث– "يشير إلى التفاعل والتشارك؛ حيث يعتمد على تفاعل النصوص الشعرية الحديثة مع ما سبقها من نصوص أدبية بطريقة تدمج بين الرؤية الحاضرة، والرؤية الغائبة من جهة، وبين اللغة الحديثة واللغة القديمة من جهة أخرى"[٤]، ويعود التناص عند المبدع إلى "تعدد الثقافات وقراءته المتواصلة من أجل تحديد الفكر الذي ينتج عنه تحديد اللغة "[٥].

والتناص في شعر لطيفة قاري إما تناص مع النصوص الدينية أو النصوص الأدبية التراثية والمعاصرة، وهذا ما سنعرضه في دراسة هذه الظاهرة.

---

(١) مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي–غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢م، ص:١١.

(٢) التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، أحمد عدنان حمدي، دار المأمون للنشر، الأردن، ٢٠١٢م، ص:٢٦ .

(٣) السابق ، ص:٩.

(٤) لغة الشعر السعودي الحديث ، د. هدى الفايز ، ص:٢٦٠ .

(٥) الشعر السعودي الحديث في ربع قرن ، د. عمر محفوظ ، ص:١٠٩ .

التناص مع النصوص الدينية:

سبق أن لاحظت في دراسة المعجم الشعري أن الشاعرة تتكئ في بعض مفردات النصوص على الثقافة الدينية، وهذا الاتكاء قد يتعمق أحيانًا ليصبح تناصًّا مع نصوص دينية سواء أكانت آيات قرآنية أم أحاديث نبوية، ومن ذلك:

في قول الشاعرة:

خلعتُ كآبتي

وطفقتُ أخصفُ من عيون الملحِ[1]

يوجد تناص مع قول الله تعالى:

﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾﴾ [طه:١٢١]

فالشاعرة اقتبست من الآية الكريمة تعبير (طفقت أخصف)، للدلالة على التكشف بعد أن خلعت كآبتها، فكأن الكآبة كانت رداءً ساترًا ترتديه ما إن خلعته حتى بدت لها عيوبها ونواقص حياتها التي حاولت أن تسترها بما يزيد من جرحها (الملح).

وفي قولها:

ويشرب من لمى موؤودةٍ قتلت بلا ذنبٍ[2]

تناصت الشاعرة مع قول الله تعالى:

﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾﴾ ﴿بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾﴾ [التكوير:٨-٩]

فالشاعرة في هذا التناص اقتبست من الآية الكريمة تعبير (موؤودة قتلت بلا ذنبٍ)، للدلالة على الأنثى المجني عليها بلا ذنب ولا خطيئة، إذ وصفتها بالموؤدة، وقد يكون هذا الوأد معنويًّا.

وفي قول الشاعرة:

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٤٨.

(٢) السابق، ص:٥٦.

ولا تجاهر بصوتك

لا تخافت به[1]

يوجد تناص مع قول الله تعالى:

﴿وَلَا تَجۡهَرۡ بِصَلَاتِكَ وَلَا تُخَافِتۡ بِهَا وَٱبۡتَغِ بَيۡنَ ذَٰلِكَ سَبِيلٗا ١١٠﴾[الإسراء: ١١٠], فقد اقتبست من الآية الكريمة معنى (لا تجاهر بصوتك ولا تخافت به)، للدلالة على التوازن في الوضوح، فلا يكون صاخبًا ولا غامضًا، فذكرت صوته الذي هو جزء منه، والمرادُ بوحه عن مكنونه وتعبيره عمّا في خاطره.

وفي قولها:

لانفتحت كهوف الوحشة

في أحضان جبال تراها هامدة

وهي تمر مرّ السحاب[2]

يوجد تناص مع قول الله تعالى:

﴿وَتَرَى ٱلۡجِبَالَ تَحۡسَبُهَا جَامِدَةٗ وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ ٱلسَّحَابِۚ ﴾[النمل:٨٨]

اقتبست الشاعرة من الآية تعبير (وهي تمر مرّ السحاب)، ففي هذا النص تطلب من حبيبها الوصل الذي يزيل وحشتها، فهو يحسبها ثابتة كالجبال الراسية، ولكنها تذوب وتتلاشي من فرط الشوق لوصاله.

وفي قول الشاعرة:

قل أعوذُ بربّ الهواءِ

الذي هبّ من جهةٍ

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:٣٢.

(2) السابق، ص:٤٣.

يترنّح فيها المغيب من السّكْرِ[1]

تناصت مع الآية الأولى للمعوذتين:

﴿قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلۡفَلَقِ ۝١﴾[الفَلَق: ١] ﴿قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ ۝١﴾[الناس: ١]

فقد اقتبست من الآية قول (قلْ أعوذُ بربّ)، فهي تستعيذ بالله من هذا الهواء الذي يهبّ من جهة المغيب، للدلالة على أفول الوصل وحلول النهاية بذكر مغيب الشمس وقت غروبها وقسوة ذلك على نفسها، بحيث لا يحميها من عصفه إلا استعاذتها بالله والتجاؤها إليه.

وفي قولها:

أو قل نهدةُ المنبوذِ من أرضِ النبوءات التي خُتمت بـ

طه

ما تلوتُ الحلمَ كي أشقى[2]

يوجد تناص مع قول الله تعالى:

﴿طه ۝١﴾ ﴿مَآ أَنزَلۡنَا عَلَيۡكَ ٱلۡقُرۡءَانَ لِتَشۡقَىٰٓ ۝٢﴾ [طه: ١-٢]

فقد اقتبست من الآيتين (طه)، وكذلك معنى (ما تلوت الحلم كي أشقى)؛ لتنفي أن يكون حلمها من مسببات شقائها ، فهي لم تحلم لتشقى.

وفي قولها:

وعمدوا إلى صلْبِنا على جذوعِ النخلْ

غمْزنا ساقها فلم تُساقِطْ علينا رطبًا[3]

تناصت في المقطع مع آيتين قرآنيتين ،

الأولى قول الله تعالى: ﴿قَالَ ءَامَنتُمۡ لَهُۥ قَبۡلَ أَنۡ ءَاذَنَ لَكُمۡۖ إِنَّهُۥ لَكَبِيرُكُمُ ٱلَّذِي عَلَّمَكُمُ

---

(١) ذقتها، ص:٧٤.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٨٩.

(٣) السابق، ص:٢٧.

ٱلسِّحۡرَۖ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيۡدِيَكُمۡ وَأَرۡجُلَكُم مِّنۡ خِلَٰفٖ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمۡ فِي جُذُوعِ ٱلنَّخۡلِ وَلَتَعۡلَمُنَّ أَيُّنَآ أَشَدُّ عَذَابٗا وَأَبۡقَىٰ ٧١﴾[طه: ٧١]

والثانية قول الله تعالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾[مريم: ٢٥]

فقد اقتبست من الآية الأولى تعبير الصلب على جذوع النخل، والثانية هزّ الجذع لتساقط الرطب، ففي الصورة الأولى هي المصلوبة على جذع النخل للدلالة على التسلط عليها بالتعذيب، لكنها لم تتساقط عليها الرطب أي أنها كانت تنتظر وعدًا بالحماية والمساندة فلم تلقه، وهي حالة تضاد مع الآية التي تناصت معها وما حدث مع مريم – عليها السلام- وعدم تساقط الرطب للدلالة على طول فترة العذاب وبُعد ساعة الفَرج.

أما في هذا التناص فيُلحظ التضمين بنص الآية مقتبسًا:

تضوي شموعُ رسالتي

تذوي ولا يدري الحواريون عن روحي التي كانت

ولا عن سورةِ الإسراء

((سبحانَ الذي أسرى))[1]

فالتناص مع الحديث الشريف عن أنس بن مالك قال: "كان النبي –صلى الله عليه وسلم- في مسيرٍ له، فحدا الحادي، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ارفقْ يا أنجشة – ويحكَ- بالقوارير"[2].

وجاء ذلك في قولها:

لا الرياحُ رياحي

ولا الغيمُ غيمي

ولا العيرُ التي أقبلت

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لاتكفي لعصفورين، ص: ١٢٠.

(2) صحيح البخاري، للإمام أبي عبد الله محمد البخاري، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ٢٠٠٢م، ص: ١٥٤٩.

والحداءُ الذي انصبَّ

في جسدٍ من قوارير[1]

فقد اقتبست من الحديث الشريف الحداء، وتشبيه النساء بالقوارير، والحداء لا ينصب في جسد القوارير – النساء- بل أرادت بهذا التعبير معنى مختلفًا، فهي تريد أن تتمرد على حال الإناث المحدو بهن، المساقات والمسيرات بلا رغبة ولا اختيار، فهي تتمرد على هذا الحال وتختلف عنهن.

واستعملت التناص مع الحديث الشريف عن أبي موسى الأشعري عن النبي-صلى الله عليه وسلم – قال: "مَثَلُ المؤمن الذي يقرأ القرآن كالأترجة طعمها طيّبٌ وريحها طيّب، والذي لا يقرأ كالتمرة طعمها طيّب ولا ريح لها، ومَثَلُ الفاجر الذي يقرأ القرآن كمثل الريحانة ريحها طيّب وطعمها مرّ، ومثل الفاجر الذي لا يقرأ القرآن كمَثَل الحنظلة طعمها مرٌّ ولا ريح لها "[2].

مع قولها :

تنادى الجياعُ على جثتي

صرتُ أترجة ريحها طيّبٌ

طعمها كالشفاه التي ذقتها

قبل عام العذاب[3]

فقد اقتبست من الحديث الشريف تعبير (أترجة ريحها طيب)، ونقلت هذا التعبير من السياق الإيماني الدّال على المؤمن الذي يقرأ القرآن إلى سياقات مغايرة تمامًا، حيث نقلته إلى سياق الخوف والجوع في قولها "الجياع"، وسياق الموت في قولها "جثتي"، وسياق القُبل وطعم الشفاه وسياق انقضاء المتعة في قولها "قبل عام العذاب".

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٦٩.

(2) صحيح البخاري، ص:١٨٦٩.

(3) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٧٢.

النوع الثاني: التناص مع النصوص الأدبية:

التناص مع النصوص الأدبية التراثية والمعاصرة هو النوع الثاني من التناص الشائع في نصوص لطيفة قاري، وأكثر الشعراء حضورًا في نصوصها الشاعر الفلسطيني المعاصر محمود درويش، وهو شاعر معاصر، ولكنها تناصت كذلك مع قصائد من التراث الأدبي.

من ذلك هذا المقطع:

سألتك يا دار ميّةَ

يا رِمّةً في النفود

ويا حجرًا جاوزته النبوءة

يا شبقي العربيّ[١]

الذي تتناص فيه مع معلقة النابغة الذبياني:

يا دارَ مَيّة بالعلياء فالسند أقْوَت وطال عليها سالفُ الأبد[٢]

ذكرت في هذا النص **دار ميّة** المذكورة في معلقة النابغة الذبياني، وفي السطر التالي له ذكرت **رِمّة**، فكأنها تستدعي الشاعر ذا الرمّة الذي اشتهر بحبه لميّة، فاستدعت هذه القصة من التراث العربي فكأنها تلمح لحب ضائع كما كان الحال عند ذي الرّمة، ولوطن مهدد بالضياع كما كان الحال في معلقة النابغة.

وفي هذا المقطع:

سيكون لخولة أطلال

هي بعض مجدي

وصفصافتك غابتي[٣]

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٧٣.

(٢) شرح القصائد العشر، الخطيب أبي زكريا التبريزي، إدارة الطباعة المنيرية، ١٣٥٢هـ ، ص:٣٠٨.

(٣) هديل العشب والمطر، ص:٤٦.

تتناص مع معلقة طرفة بن العبد:

لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ تلوح كباقي الوشمِ في ظاهر اليدِ[1]

ربما قصدت نفسها بقولها "**سيكون لخولة أطلال**"، ورمزت لنفسها بأطلال خولة المذكورة في معلقة طرفة، فسيكون لها أطلال وذكرى حبيبة يتذكرها بها كما كانت لخولة أطلال ثابتة الملامح، إذ كانت وشمًا في ظاهر اليد يعرفه طرفة.

وفي هذا المقطع:

((قَرُب المزارُ ولا مزارْ))

والقلبُ مصلوبٌ على إبر الهوى / متن الروايات التي لا تنتهي[2]

تناص مع بيت المتنبي الذي يقول فيه:

قَرُبَ المزارُ ولا مزارَ وإنّما يغدو الجَنَانُ فنلتقي ويروحُ[3]

فقد تناصت مع هذا البيت للدلالة على قرب المزار بمكانه وتباعد القلوب فيما بينها، فالبعد بعد القلوب وإن اقتربت الأمكنة، أو ربما عبرت عن استحالة التواصل برغم كثرة وسائله، فعززت هذا المعنى بالتناص مع جملة المتنبي **قرب المزار ولا مزار**.

وفي هذه القصيدة التي افتتحتها بهذا التناص:

(وإني لتعروني لذكراك هزّةٌ

كما انتفض العصفورُ)

وختمت به أيضًا:

(وإني لتعروني لذكراك هزّةٌ

كما انتفض العصفور بَلّلَهُ القَطْرُ)

وهذا البيت لأبي صخر الهذلي:

---

(1) شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، ص:٥٥.

(2) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٢٣.

(3) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٢م، ص:٣٥٨.

وإني لتعروني لذكراكِ فترةٌ كما انتفض العصفور بلّله القَطرُ[1]

في البدء كان ينقص التناص جملة **بلّله القطر**، وفي الختام كان البيت كاملًا، لأن المقصد من التناص وصف حال المحبّ عند تذكر صاحبه وما يصيبه من الارتعاش والارتجاف دون الاهتمام بصورة العصفور، ثم ختمت القصيدة بذكر البيت الذي تناصت معه كاملًا، لتؤكد ثانية على حالها عند تذكر محبوبها وما يعتريها في تلك الحال حين تلمسها الذكرى، فتهتزها كما تتساقط حبات الندى على جسد عصفور ضعيف أو ظامئ فيرتعش.

وجاء التناص في هذا المقطع:

وأرخى عليّ سدول الكلامِ

فأنّت ضلوعي

وحنَّ الحجرْ[2]

مع بيت من معلقة امرئ القيس:

وليلٍ كموجِ البحرِ مُرخ سُدُولهُ عليّ بأنواعِ الهمُومِ ليبتليِ[3]

فقد أسمعها كلاما ثقيلًا وموجعًا كالليل الحالك الطويل بهمومه وأحزانه، جعل ضلوعها تئن حتى يحنّ عليها الحجر القاسي رأفةً بحالها.

وفي قولها:

حمامةٌ ناحتْ بقربِكَ فاستطاب لك المُقام[4]

وقولها:

((ناءتْ بقربي))

لم أقلْ يا جارتا[5]

---

(١) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، المجلد ٢٤، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م، ص:٦٩.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٣٨.

(٣) شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، ص:٣٥.

(٤) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٦٨.

(٥) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١١٩.

تناص مع قول أبي فراس الحمداني:

أقولُ، وقد ناحتْ بِقُربي حَمَامةٌ: أيا جارتا، هل باتَ حالُك حالِي؟[1]

في التناص الأول تؤيد بيت الشاعر في جعل الحمامة خير معين وسلوى في ذلك المقام المرير أو هو صوت الذكرى، أما التناص الثاني فتنفي هذا المعنى، فكأنها لم تعر هذه الحمامة اهتمامًا ولم ترَ في قربها السلوى المرجوة.

وقد تتناص مع نصين من زمنين مختلفين في قولها:

قولي أريدكَ ((يا عَصِيّ الدمعِ)) حتى لو غدرتْ

قولي أحبّكَ[2]

فهنا تناص مع قصيدة أبي فراس الحمداني التي يقول فيها:

أراكَ عصيّ الدّمع، شيمتك الصّبرُ، أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ؟ [3]

وتناص مع قصيدة نزار قباني:

قولي أحبّكَ كي تزيدَ وسامتي[4]

وهذا التناص يأتي مع قصيدتين متناقضتين دلاليًّا، **فعصي الدمع** رمز للمحب القادر على الاحتفاظ بحبه سرًّا والمقاوم لنار الحب ولوعة الاشتياق، فيظهر صابرًا يأبى الخضوع لأمر الهوى، أما في التناص الثاني **قولي أحبك كي تزيد وسامتي**، فأثر الحب يكون واضحًا في المظهر الخارجي للمحب، فهو يزيده إشراقًا وبهاءً على عكس من يكتم حبه ويخفي مشاعره.

هذا النوع الأول وهو التناص الشعري مع نصوص قديمة من التراث الأدبي، الذي لم تكرر منه إلا التناص مع أبي فراس، أما في النوع الثاني التناص مع النصوص المعاصرة فكان الشاعر

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م، ص:٢٨٢.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٢٠.

(٣) ديوان أبي فراس الحمداني، ص: ١٦٢.

(٤) ديوان أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، منشورات نزار قباني نسخة إلكترونية، ص:١٥.

محمود درويش أكثر من تناصت معه ومن ذلك هذه النماذج:

أنا

ظلال الشك الآتي

وبيت لمحمود أطلقه

لأعري انكساري به

((يا ليتني حجر))[١]

هنا تتناص مع قصيدة لمحمود درويش، وتضمّن المقطع بذكر السطر الشعري بنصه **يا ليتني حجرْ ...** [٢]

وتذكر بوضوح أنه (بيت لمحمود أطلقه)، فهي تتمنى أن تكون حجرًا حتى لا تنكسر، فتردد هذا البيت آملةً أن يزيدها قوةً وصلابة، مع نقل الحقل الدلالي من شعر المقاومة والجهاد عند محمود درويش لشعر الحب أو التعبير عن الذات، فكأنها تقاوم انكسارها النفسي.

وفي قولها:

ولأن كلماتي أكثر جنونا

وأعماقي فائرة كالربيع

هتفت في سري

((ونحن نحب الحياة

إذا ما استطعنا))[٣]

ضمنت سطرًا شعريا لمحمود درويش:

ونحن نحبُّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا[٤]

في حالة النشوة تلك استدعت سطر محمود درويش **ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا**، لتردده في

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:٥٥.

(٢) محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى ٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص:٣٩٥.

(٣) هديل العشب والمطر، ص:١١٠.

(٤) الديوان الأعمال الأولى ٣، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص:١٧٤.

سرها فتزيد طربها وحبها للحياة، ولكنها وضعت لحب الحياة شرطًا قد يتحقق وقد لا يتحقق، أما درويش فقد مال إلى ترجيح ألا يستطيع.

وافتتحت قصيدة لها بهذا التناص:

((يكلفني الحب ما لا أحب يكلفني حبها))[١]

مع سطر شعري لمحمود درويش:

قال: يكلفني الحب ما لا أحب يكلفني حبّها[٢]

فقد افتتحت قصيدتها بهذا السطر لتقول بأنها مُكلّفة بهذا الحب، ومأمورة به وتؤديه بوصفِهِ واجبًا عليها، فللحب سلطان ليس بمقدرة الإنسان مقاومته ولا صدّه[٣].

أما في هذا التناص:

وحدي ملكت زمامها لكنني مضنى الغرام

((مضنىً وليس به حراك))[٤]

ضمنت شطرًا شعريًّا للشاعر أحمد شوقي:

مُضنىً وليس به حراك لكنْ يخفّ إذا رآكْ[٥]

فقد أرادت أن تعمّق التعبير عن إرهاقها الشديد من الغرام، فاستدعت هذا الشطر **مُضنًى وليس به حراك**؛ لتؤكد ما تعانيه من تباريح العشق.

وهذا التناص:

فتراقص أشباحهم جذلى

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:١٩.

(٢) الديوان الأعمال الأولى ٢، محمود درويش، ص:٤٨٨.

(٣) ومن نماذج التناص مع نصوص محمود درويش: "سقط القناع عن القناع عن القناع", في ديوان تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص٣٦، وكذلك "سرير الغريبة", في ديوان ذقتها، ص٧١.

(٤) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١١٨.

(٥) الشوقيات، أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٢م، ص:٥٢٥.

بيتا لمحمود

شيئا لسعدي

وكلاما كبيرا لجبران

((ما أغربني حين أشكو ألما

فيه لذتي))[1][2]

فيه تضمين لسطر قاله جبران خليل جبران:

ما أغربني عندما أشكو ألما فيه لذتي[3]

في هذا التناص تضمين للسطر بنصه، لتؤكد فكرة جبران حين يشكو الإنسان من أمر لو افتقده لكان أشد حزنًا.

ب–التكرار:

يُعد التكرار " من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[4]، وفي أحيان يشي بالرتابة إذا لم يضف دلالة مختلفة، والتكرار ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر لطيفة قاري بعدة أشكال فهي تكرر الحرف – من حروف المعاني – وتكرر الكلمة (اسمًا أو فعلا)، وتكرر التركيب أو الجملة، أما أنماط التكرار الأكثر شيوعًا في نصوص الشاعرة فهو تكرار الكلمة، يليه تكرار التعبيرات والجمل، ثم تكرار الحروف.

١–من شكل تكرار الحروف الأمثلة الآتية:

ها الماءُ بلّ أصابعي

ها الأرض ترفع طلحها

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:١٠٤.

(٢) ومن نماذج التناص كذلك "ضحاها الذي" في ديوان لؤلؤة المساء الصعب ، ص٥٨، مع الشاعر سعد الحميدين.

(٣) رمل وزبد & الموسيقى، جبران خليل جبران، ترجمة: أنطونيوس بشير، دار الأندلس، بيروت، ١٩٢٦م، ص:١٥..

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص: ٥٨.

ها الصمت يشرب نبضه

والقلبُ أضناه السرى[١]

تكرار (ها) التنبيه في هذا المقطع، لم يكن مسوغًا، فهي لم تضفِ على المعنى زيادةً تذكر.

ويبدو أن لها ميلا لتكرار حرف التنبيه، فقد استعملته مرة ثانية في قولها:

ها خوختان ترفّان في وسنٍ

ها النارُ تشعلُ وردتها في دمي

ها الطريقُ يبوحُ بأسرارِ من ثملوا

هالشمس

تدنو[٢]

ونلاحظ أيضًا أن تكرار (ها) التنبيه في هذه الجمل لم يحمل قيمة معنوية للنص.

ومن نماذج التكرار:

يقولون

خلّ الحمام يطير

فإنّ المدى نحره مستعر

وإنّ الهوى فاضحٌ عطرهُ

وإنّ بخصركِ شوقًا خَدِرْ

وإنّ الربيعَ يؤوبُ سريعًا

وفي الأرض أسراره تنكسر[٣]

وتكرار **إنّ** في بداية كل جملة وسطر شعري، هو استعمال للدلالة الحرفية لـ(إن)، فهو حرف توكيد، وتكراره تعميق وتأكيد لما تبوح به.

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٦.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٢١.

(٣) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٧٥.

ومنه كذلك:

أتسألُ عن لون روحي

وعن شهد عينيّ

عن توتِ قلبي

وما خلفته الحروبُ التي خاضها

جسدي في نزق

وهل للظّلال ملامح

هل للغريب ملامح

هل للنبات الهزيل ملامح

لا شيء يبقى[1]

تكرار **عن** دلالة على تزاحم الأسئلة التي يحملها المخاطب، وحجم التعجب من تبدل حالها، أما تكرار **هل** فيدل على ثقل الإجابة عليها، وفشلها في صياغتها، فكانت على شكل أسئلة جعلتها مبررات لاستعصاء التعبير، ولتؤكد من خلالها على التلاشي الذي تشعر به بالإضافة إلى تكرار مفردة "ملامح".

ومنه كذلك:

سجدتُ يا ربّ

لعلّي من جنوني لا أجنّ

لعل غمامةً تهمي

لعل الروح تومضُ

أو تحنّ[2]

تلحّ على الله وهي ساجدة أن يستجيب لرجائها ودعواتها، فتكرر لعلّ في حالة الترجي والطلب.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٤٥.

(2) السابق، ص:١٤٤.

نلاحظ في النصوص السابقة تكرارًا لحروف وأسماء، مثل (كيف، (ها) التنبيه، إنّ ، مَن، عن ، هل ، لعلّ) وكل أداة منها يؤدي غرضًا في الجملة، فتكرار **عن** مثلاً يكشف عن كثرة الأسئلة وتزاحمها، وهكذا بقية حروف المعاني والأدوات والأسماء، فتكرارها يُضاعف من قيمتها المعنوية في النص، كما لاحظت أن بعضها لم يؤدِ دلالة ما.

٢-ومن نماذج تكرار الكلمات:

مسافرٌ

دومًا يداي تشير للأتراب والأغراب

دومًا ناقتي ظمأى لواحاتِ الندى

دومًا ندى الواحات حلم مهاجرٍ والشعرُ آهاتُ الصدى[١]

تكرار مفردة **دومًا** في هذا النص دلالة على استمرارية هذه الحالة الشعورية، وبهذا يكسبها الديمومة.

ومنه أيضًا:

الموج يتكسر

الوقت يتكسر

الأفق يتكسر

وقلبك وحده شامخًا كالصنوبر[٢]

تكرار الفعل **يتكسر** وإسقاط حالة الانكسار على هذه الأشياء المحيطة بها، يدل على الانكسار النفسي المؤلم الذي تشعر به ويثبته تكرار فعل الانكسار.

ومنه كذلك:

حين أصرخ

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٧٧.

(٢) هديل العشب والمطر، ص:١٦.

قلبي فنار

قلبي منار

قلبي هو الآخر آنية

كسرتها لغة[1]

القلب محط العواطف الإنسانية ومقرّ المشاعر والأحاسيس، فتكرار مفردة **قلبي** يؤكد هذه الصرخة التي تريد البوح عنها في هذا النص.

ومنه كذلك:

وجرحي سينزفُ حتى

يموتْ

حنيني إليه و عشقي

يموتْ

وهسهسة النار فينا

تموت

وكل الذي هزّ حرفي

يموتْ[2]

تكرار الفعل **يموت**، دلالة على رغبتها في إنهاء مشاعر لا تريدها، فتريد لجروحها أن تموت وكذلك عشقها وحنينها وبواعث تلك العواطف أيضًا تتمنى أن تموت.

ومنه:

فكيف أغادر دنياي / أسكنها كالغريب

وكيف تغادرني فجأةً حين أغفل عنها

وكيف أصلي

---

(1) هديل العشب والمطر، ص١٦.

(2) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٦٠.

وأمشي على الأرضِ سادرةً في الدعاءِ[1]

تكرار اسم الاستفهام **كيف** في هذا المقطع دلالة على ثقل هذا التساؤل وإعادة صياغته أكثر من مرة، وهذا يؤكد عمق هذه التساؤلات وثقلها على النفس، وبهذا دفع إلى تكرار صياغتها والتعبير عنها.

ومنه كذلك:

يا ليلاي

من فينا الدعيّ / ومن بكفّيه الحقيقةَ/

من بكفيه ارتعاشاتُ القصيدة/

من رَنا

من جاء مفتتحًا قراءاتي

ومن جرحي دنا

من روّعتهُ قصائدي

من بات مفضوحَ الأنا[2]

كررت اسم الاستفهام " **من** " في هذا المقطع في عدة أسطر شعرية، للدلالة على إلحاح هذا السؤال والبحث عن حقيقة أو شخصية المستفهم عنه، فعناء البحث عن هذا المفقود جعل الاستفهام عنه أكثر.

نلاحظ في النماذج السابقة تكرارًا لبعض الأسماء والأفعال، مثل: (دومًا، يتكسر، قلبي، يموت، كيف و من)، ولكلٍّ منها دلالته المعنوية التي أضافها من خلال تكراره.

٣-ومن أنماط التكرار في نصوصها، أن تكرر المفردة مرتين بصورة متتالية، منه النماذج الآتية:

من يعيدُ لهذا الصباحِ

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٤.

(٢) السابق، ص:٨٢-٨٣.

الصباحَ

تكسّر حتى رأيت

على الأرضِ

بعض النجوم

وبعض الرماح

وجوع البساتين

يكبرُ

يكبرُ

حتى تفضّ الجراحُ

الجراح [1]

فمن يعيد لوقت الصباح صفة الإصباح وبهجة البدايات، وكيف تفضّ الجراح بعضها، فكل جرح يلغي ما قبله، فهي تكرر ذات المفردة، وفي كل مرة يكون للمفردة معنى مختلف.

شتاء أتى

قبل بدء الشتاء

وفاض من البرد

ماءٌ

وماء [2]

ونلاحظ هنا أنها كررت **شتاء** بدلالتين الأولى هذا الشتاء الغريب الذي يسبق أوانه، وربما كان زمنًا عصيبًا تشوبه البرودة، والثانية فصل الشتاء، وكررت أيضًا **الماء** مرتين، ومعنى اللفظ واحد.

تساومنا الأرض

إما عراة

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة ، ص: ٦١.

(2) السابق، ص:٢٥.

وإما عراة [1]

تكرار **إما عراة** يدل على أنه لا يوجد أمامها إلا خيار واحد.

خضتُ يا صاحبي في الرداءة

وحدي

ووحدي

انبثقت[2]

تكرار وحدي في تجربتين مختلفتين، يدل على وحدتها في تجاربها.

ومطر

مطر أسود وغزير[3]

كررت كلمة **مطر** مرتين، في الأولى ذكرت المطر، وفي الثانية وصفته.

إلى البحرِ

بحرِ القصائد [4]

كررت **البحر** مرتين، في الأولى تقصد البحر، وفي الثانية أضافتها إلى القصائد؛ ليكون لها معنى مختلف.

واستعيري من الشمسِ

شمسًا تقودُ الخطى[5]

كررت **الشمس** مرتين بمعنيين مختلفين، في الأولى تقصد الشمس، وفي الثانية البصيرة التي تنير

---

(1) ذقتها ، ص:١١١.

(2) السابق، ص:١٣٤.

(3) هديل العشب والمطر، ص:١٢٧.

(4) ذقتها ، ص:٩١.

(5) السابق ، ص:٩٥.

درب الإنسان في حياته.

وكالقلبِ صحراء

صحراءَ منذ انعتاقِ السؤال[1]

كررت **صحراء** مرتين، في الأولى للتشبيه، وفي الثانية لوصف حالة[2].

في النماذج السابقة: (لهذا الصباح الصباح، تفض الجراح الجراح، شتاء والشتاء، ماءٌ وماء، إما عراة وإما عراة، وحدي ووحدي، ومطر مطر، إلى البحر بحر، من الشمس شمسًا، صحراءَ صحراء)، شكل من أشكال التكرار لاحظته في بعض نصوصها، ولكنه لا يشيع كما تشيع أنماط التكرار الأخرى.

٤-وقد تُكرر الشاعرةُ تراكيبَ وجملاً، ومن ذلك قولها:

نخطئُ حين نظنُّ

بأن القمر

لنا وحدنا

ونخطئ حين نظنُّ

بأن المطر

لنا وحدنا

ولكننا

نتجاهلُ كلّ الحقائق

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب ، ص:٣٦.

(٢) ومن نماذج تكرار الكلمة: "وإن شفّ هذا الهواء الهواء"، في مالت على غصنها الياسمينة، ص٦٣، و"غلّقت الفؤاد على الفؤاد"، في لؤلؤة المساء الصعب، ص٤٩، و"كالنجوم في أعماق ليل بارد بارد ولعين"، في هديل العشب والمطر، ص٩٤.

حتى يظلّ القدر

لنا وحدنا [1]

تكرار التعبير بـ **(لنا) و(وحدنا)**، يرمز إلى استمرار الحب والشعور بالاكتفاء الذي يجعل أرواحهما تشعر بأن ليس في الكون سواهما، وإلى الرغبة في الامتلاك "لنا"، وفي الاستئثار "وحدنا"، ودلالة ذلك على نظرة أنانية للكون، وهي تدرك أنها نظرة خاطئة إذ كررت جملة: "نخطئ حين نظن".

ومنه كذلك:

ويقضمها سؤال الليل

وصمت الليل

وبوح الليل

في نوّارها المنثور

ويقضمه سؤال الليل

وصمت الليل

وبوح الليل

في نوّاره المكسور[2]

تكرار كلمة الليل (**سؤال الليل، صمت الليل، بوح الليل**)، دلالة على أنهما يشتركان فيما يصيبهما من تباريح العشق التي تتوهج ليلًا، فكل ما يجري عليها يجري عليه أيضًا، وتكرار جملة "**يقضم سؤال الليل**"، ونوّار وتداخل التكرار في مقطع شعري واحد، زاد من عمق التعبير وإيصال الفكرة بإحساس عال.

ومنه:

يا صاحبي

كنتَ لي

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٣٨.

(2) السابق، ص:٤٥.

كنتَ في آهتي نفحةً
من لهيبِ الوجود
على موعدٍ خنتهُ لم أزلْ
لم نقلْ بعدُ كلّ الكلام
وما زال يأرجُ فوق العتابِ
هديلُ الجواب
وقد كنتَ لي
كنتَ لي
مثلما للسواحلِ
مدّ وجزرٌ حكاياتُنا
واشتعالاتنا[1]

تكرار جملة **كنت لي**، يدل على أن هناك علاقة أقرب لعلاقة الملكية، كانت تجمعهما وانتهت، ولكنها تحنّ لتلك المشاعر ولم تنسها[2].

نلاحظ من خلال النماذج السابقة أنها تُكررُ تراكيبَ وجملًا، قد تكون في بعض النصوص سطرًا شعريًّا: (لنا وحدنا، صمت الليل، بوح الليل، كنت لي)، وكل تكرار يحمل دلالة خاصة.

(1) ذقتها ، ص:٨٨-٨٩.

(2) ومن نماذج تكرار التراكيب والجمل تكرار "هذا الجسد" ثلاث مرات متتالية في هديل العشب والمطر، ص٣٧، ومنه تكرار "لا شيء سواي" مرتين في مالت على غصنها الياسمينة، ص٥٣، ومنه تكرار " الذي لم يعد" ثلاث مرات في ذقتها، ص٢٢.

ج–الانزياح:

يقصد بالانزياح "الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، والخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة، فيُحدث في الخطاب تباعدًا (انزياحا)، يتيح للشاعر التمكن من محتوى التجربة، وصياغتها بالكيفية التي يراها كما يحقق للمتلقي متعة وفائدة"(١)، ويعد الانزياح "آلية للخروج عن سلطة اللغة، وتكرار تمظهراتها والاتجاه نحو حرية الكلام وإبداعيته، وهو ما يكسب النصوص فرادة وجمالية تتجاوز حضورها الزماني والمكاني، وأن ما يكسب اللغة شاعريتها هو حضور سمة الخروج بمعناها الإيجابي الذي يحقق فنية اللغة"(٢).

وسأعرض في دراسة هذه السمة الأسلوبية أهم المظاهر التي تشكل انزياحات تركيبية في شعر لطيفة قاري، التي انزاحت فيها الشاعرة عن التركيب الأصلي للغة، وهي: التقديم والتأخير، والالتفات، والفصل.

أولًا: التقديم والتأخير:

في النظام النحوي للجملة العربية ترتيب حفظت به الرتب، فمن الرتب المحفوظة " أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر البيان على المبين، والمعطوف بالنسق عن المعطوف عليه، والتوكيد عن المؤكد، والبدل عن المبدل، والتمييز عن الفعل ..."(٣).

ومن الرتب غير المحفوظة في النحو "رتبة المبتدأ والخبر، ورتبة الفاعل والمفعول به، ورتبة الضمير ..." (٤)، وتقوم الرتبة على القرينة التي تحدد معنى الكلمة في التركيب النحوي، إذ لا يؤخذ بالرتبة وموقعها في الجملة بل يُنظر في القرائن التي تدل على المعنى(٥).

وهذا يعني أن للتركيب النحوي في الجملة العربية ترتيبًا يرسم المعنى، ومن هذا الترتيب ما هو محفوظ وما هو غير محفوظ، ولكن القرائن المعنوية تدلنا على الترتيب للجملة، ومنها نستدل على

---

(١) الانزياح اللغوي أصوله– أثره في بنية النص، د. نعمان عبد السميع، دار العلم والإيمان، مصر ، ٢٠١٤م، ص:٣٣.

(٢) شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١١م– ٢٠١٢م، ص:٢١٩.

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، ١٩٩٤م، ص:٢٠٧.

(٤) نفسه.

(٥) انظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص:٢٠٨.

المتقدم وحقه التأخير والمتأخر وحقه التقديم.

وقد ذكرت دلالات ومحاسن لأسلوب التقديم والتأخير منها قول عبد القاهر الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة"[١]، وقد يكون له أغراض تجعل المُقدم أحق بالذكر مسبقًا كأن يكون له أثر بالغ في نفس المتكلم، فيجعله متقدمًا على من حقه التقديم أو غير ذلك، ولا شك في أن هذا التغيير في الرتب يعد انزياحا تركيبيا عن النظام اللغوي للجملة العربية، وهذا ما وجدت بعضا منه في شعر لطيفة قاري، مثل تقديم الجار والمجرور على متعلقاته، و تقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم المفعول به على الفاعل .

أ- تقديم الجار والمجرور على متعلقاته:

١- من نماذج تقديم الجار والمجرور على الفعل:

وعلى ضفاف الصخر تستجدي القرى[٢]

تقديم الجار والمجرور **على ضفاف الصخر** على الفعل **تستجدي**؛ لشدة استنكارها ممن يطلب القرى من الصخر الذي لا يسمن ولا يغني من جوع.

وفي ليلةٍ يا حبيبي الصغير
تجلّى الألم[٣]

تقديم الجار والمجرور **وفي ليلة** على الفعل **تجلّى**؛ لتعكس مدى أثر تلك الليلة عليها.

إلى الهباء أخبُّ كالموتى وأفتعلُ النهاية[٤]

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م، ص:٨٣.

(٢) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٦.

(٣) السابق، ص:٧٥.

(٤) السابق، ص:٧٨.

تقديم الجار والمجرور **إلى الهباء** على الفعل **أخبُّ**؛ يؤكد فكرة استعجالها الفناء والنهاية.

في نعم

ذقت طعم البكاء الحميم[١]

تقديم الجار والمجرور **في نعم** على الفعل **ذقت**؛ لتؤكد مرارة تلك الحقيقة التي أذاقتها البكاء[٢].

٢- من نماذج تقديم الجار والمجرور على الخبر:

طفلي على الباب يكبر[٣]

تقديم الجار والمجرور **على الباب** على الخبر، وهو الجملة الفعلية **يكبر**؛ لتؤكد قرب طفلها منها، وإن كان لم يخلق بعد، فكأنها تشير إلى أنه سيأتي قريبا ويدق باب حياتها.

لذعة الياسمين

في سريري خبتْ [٤]

تقديم شبه الجملة الجار والمجرور **في سريري** على الخبر، وهو الجملة الفعلية **خبت**؛ لاهتمامها بالمكان الذي خبت به لذعة الياسمين لتدل على نفسها، وعلى تلك الخيبة التي شعرت بها.[٥]

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٨٦.

(٢) ومن نماذج تقديم الجار والمجرور على الفعل "كالدماء تضج عروقي بها", في لؤلؤة المساء الصعب، ص٦٠، و"على حدائق صدرها نام الحرير" ,في لؤلؤة المساء الصعب، ص٨٠، و"على ركبتي وضعت شالها", في مالت على غصنها الياسمينة، ص٢٦، و"كأسراب السنونو باتجاه ضياء عينيك تهب الروح والكلمات", في تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص١٤٥.

(٣) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٦٨.

(٤) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٦٥.

(٥) ومثله كذلك "والدنيا على حرفٍ تنزُّ مداد ساقيها", في تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص١٩٥.

٣- من نماذج تقديم شبه الجملة على الفعل:

وفوق سريري تنام المرايا

وتحت سريري تنام السفن[١]

قدمت الشاعرة شبه الجملة "**فوق سريري**" و" **تحت سريري**" على الفعل **تنام**؛ لاهتمامها بالمكان (السرير)، إذ رمزت لذاتها بالمرايا، فالمرايا انعكاس لصورتها أو لذاتها التي تنام فوقه والسفن[٢] تنام من تحته للدلالة على هذا الشعور النفسي الحزين بالفراق والغربة الملازم لها في كل حين، ويجمعهما السرير عند النوم إذا انفردت بذاكرتها وأفكارها.

ب- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

تقديم الخبر على المبتدأ لا يكون انزياحًا إلا إذا كان التقديم اختياريًّا، وهناك تقديم وجوبي لا يكون التقديم فيه انزياحًا.

من نماذج تقديم الخبر على المبتدأ (اختياريًّا):

وكان على البابِ آثارُ أمسك[٣]

ومن ذلك النوع تقديم خبر كان **على الباب** على اسمها؛ للدلالة على عمق الأثر الذي خلّفه الغياب في آخر مكان خرج منه[٤].

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٥٥.

(٢) السفن وسيلة تنقل وسفر وتحمل دلالة الفراق والغربة والفقد، وهذه المشاعر قاسية على النفس الإنسانية، وربما ذكرت هنا للدلالة على الحزن.

(٣) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٦٩.

(٤) ومن هذه النماذج "للفقراء طعم اليأس للشهداء بعض الرمل للحب البريء بكارة الرؤيا"، في لؤلؤة المساء الصعب ص ٣٣.

ج- تقديم المفعول به على الفاعل:

ووشّى النخيلَ سديمُ الغيوبْ[١]

تقديم المفعول به النخيل على الفاعل؛ لاهتمامها بالنخيل وما حلّ به.

ومثله " **يداعب خلخالها الوهمُ**" [٢]

ثانيًا : الالتفات:

يعرف البلاغيون الالتفات بأنه "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[٣].

وهذا العدول في الأسلوب له أشكال متعددة منها: الالتفات من أسلوب التكلم إلى الخطاب، أو الالتفات من التكلم إلى الغيبة، أو الالتفات من الخطاب إلى التكلم، أو الالتفات من الخطاب إلى الغيبة أو الالتفات من الغيبة إلى التكلم، أو من الغيبة إلى الخطاب[٤].

ويعد الالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، من خطاب إلى غيبة ومن غيبة إلى خطاب، إلى غير ذلك من أنواع الالتفاتات[٥].

وقد يكون الالتفاتُ مبررًا بدواعٍ نفسية، تنزع إليها رغبة الشاعر في التعبير عن نفسه ويصعب تحديدها إلا بعد دراستها من خلال هذه النماذج.

صحراء كل الحدائق

كل الحقائق

حتى الرفيق الذي لم يعد

حين جُنّ الحنين

---

(١) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٦٣.

(٢) في لؤلؤة المساء الصعب ص ٨٤.

(٣) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى العلوي، ج٢، مطبعة المقتطف، مصر، ص:١٣٢.

(٤) انظر: أساليب بلاغية، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ص:٢٧٩ وما بعدها.

(٥) انظر: البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ١٩٩٤م، ص:٢٧٧.

أحبكَ أو لا أحبك

سيان

فلتبتهج حين أفضي إليك

بسرّي[1]

يلاحظ في هذا النموذج انتقالها من أسلوب الغيبة حين تحدثت عن رفيقها الغائب إلى أسلوب الخطاب عندما باحت له بمشاعرها، فكأنها استحضرت وجوده وشعرت بقربه فاعترفت بهذا السر (حبها).

ومنه:

فالصبية قد ناشها الشوق

شدت إلى الشمس خصرا لها

رتبت شعرها

وارتدت ثوبها

فتعرى مساء

ونحوك يركض ليل

ويلتف حول يديك سوار

أمنهكةٌ بالمواعيد أنتِ

وهل دبّ فيك النعاس

احذري الآن

كل المرافئ عشقٌ ترمل فيه النهار

وكل العصافير تنقر عينيكِ

لا تغمضيها[2]

في هذا النموذج تحدثت عن الصبية بأسلوب الغيبة ثم تحوّلت إلى أسلوب الخطاب، وأصبحت

---

(1) ذقتها، ص:٢٣.

(2) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٢٢.

توجه حديثها إلى تلك الصبية، وكأنها تقصد ذاتها في تلك الصبية، فمرة تتحدث عنها بالغيبة حين تشعر أنها بعيدة عنها، وأخرى تخاطبها حين تشعر باتساقها مع ذاتها وأفكارها.

ونازلةٌ في العروق عجاف
وسبعٌ تنوء بها الأرض
سبعٌ ينوء بها الطفل
نازفةٌ أضلعي بالكلام
أقطّره يا صغيري وأصغي
إن رفدتك باسمي
وصغتُ من الرمل وجه أبيك[1]

في هذا النموذج تحدثت عن طفلها بأسلوب الغيبة حين قالت (الطفل)، ثم انتقلت إلى أسلوب الخطاب وخاطبت الطفل بقولها "يا صغيري" و" رفدتك باسمي " و" وجه أبيك".

ثم أسبل هُدبي على حلمها المستحيل وحيدًا
وأشفقت أن تستبيح المرايا عيوني
بكيتُ
وأقسمت ألّا أعود إليها وحيدًا
أحبكِ
حين أفضتِ إلى القلب
ريانةً بالبراءة
حين اجترحتِ دمي وافترشتِ عيوني
وحين تنهدتِ عطرَ الهوى فوق كفي
سكبت لك العطر حتى تكوني [2]

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٢٣.

(2) السابق، ص:٣٠.

في هذا النموذج كان الأسلوب غيبة في قولها "حلمها" و"إليها"، ثم تحول إلى خطاب في قولها " أحبكِ" و" أفضتِ" و"افترشتِ" و"تنهدتِ" و"لك" و"تكوني".

ثالثًا: الفصل:

ونقصد به الفصل بين أجزاء الجملة الأساسية بفاصل، والشاعرة استعملت جملَ النداءِ للفصل.

من نماذج الفصل:

تسندُ الكفُّ يا صاحبي نزفَ روحي

وروحك[1]

فصلت بين الفاعل والمفعول به بجملة النداء **(يا صاحبي)**؛ لدلالة على التودد والتقرب والمساندة في حالة الضعف واليأس، فهما متصاحبان في هذه الجراح والأحزان.

من يشي يا صديقي بسرّ النهاية

أو بانكسار الصّدى[2]

فصل بين الفعل والمفعول بجملة النداء **(يا صديقي)**.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٧.

(2) السابق، ص:١١٦.

د- الحذف:

يقصد بالحذف "إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[١]، وهذه الظاهرة لاحظتها في بعض النصوص، حين تُسقِط الشاعرة كلمة أو كلمات، وتضع مكانها نقاط الحذف وأحيانًا لا تضع، فيظهر للقارئ أن في الجملة حذفًا متعمدًا.

من نماذج الحذف:

لو دنا ربما أمطرتْ

لؤلؤًا أو ندى

ربما ... ربما[٢]

في هذا النموذج أسقطت الشاعرة ما بعد "ربما"، فلم تخبرنا بما قد يحدث بعد ربما، فلربما تحقق هذا الحلم وربما لا يتحقق.

وقد شاع في الشعر السعودي الحديث حذف صلة الموصول؛ للتخفيف من أثقال الجملة[٣]، ونجد هذا النوع من الحذف عند الشاعرة ومنه:

وإني لطين يديها أصلّي

ولكنني عابرٌ كالرياحِ التي .... [٤]

،،،

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص :٥٥.

(٢) لؤلؤة المساء الصعب ، ص:١١.

(٣) انظر: لغة الشعر السعودي الحديث، د. هدى الفايز ، ص:١٥٧.

(٤) لؤلؤة المساء الصعب ، ص: ٥٩.

ريانةً سعتْ

إلى سورهِ العالي

إلى بدئِها الذي

إلى صوتها العاري[1]

في النماذج السابقة ربما كانت صلة الموصول غير واضحة، وحذفها زادها غموضًا فصعب تأويلها.

وقد تحذف الشاعرة جملة كاملة من المفترض أن تكون (اسم كأن وخبرها) أو تحذف (خبر) كأني:

كأني خريفٌ تعرّى

وعرّى خريف الزمان

كأني

كأنّ

وما من حروفٍ ستكفي

لتروي جنون المُعنّى [2]

حذفت ما بعد (**كأني ،كأن**)، ولم تذكر ما بعدهما، وفي (كأني) ذكرت اسم كأن (ياء المتكلم)، ولم تأتي بالخبر؛ لتترك للمتلقي فرصة في أن يتخيل التشبيه الذي يحضر في ذهنه لهذه المتاهة الروحية التي تعيشها، فكأنها حين تعرّي ذاتها تعرّي معها خريف الزمان، فتسقط منها كل ما يزينها أو يسترها لتبوح بهذه الكلمات، وكأنها حين تبوح وتكتب بمداد قلمها تبوح معها سحب السماء، فتتساقط على صفحاتها مطرًا يعين مدادها على بوحها الشجي ويرسم كلماتها.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:١٨٣ .

(2) السابق، ص:٢٠٢، ص:٢٠٣، ومن نماذج الحذف أيضًا "هل كانت وهل كنا سؤالي يسبق الإعصار"، في تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص١٩٥.

هـ–إلغاء الروابط اللغوية بين الجمل:

وإلغاء الروابط اللغوية ظاهرة ملحوظة في القصيدة الحديثة إذ "شاع في الكثير من نماذجها توالي الجمل بدون أدوات ربط لغوي تصل ما بينها، وبخاصة في تلك القصائد التي تتألف الرؤية الشعرية فيها من مجموعة من الأحاسيس والخواطر والهواجس المبعثرة المشتتة، أو ما أشبه ذلك من الرؤى الشعرية التي تلائمها مثل هذه الوسيلة"[١].

وهذا ما لاحظته في بعض النصوص، وأحيانًا تستعمل الشاعرة الشرطة المائلة (/)، لتربط بها الجمل بدلًا من أدوات الربط اللغوية المعروفة.

من نماذج إلغاء أدوات الربط:

ضائعٌ في دروبِ النهارْ

صمتُها

صوتُها

بوحُها

جرحُها

كلما زقزقتْ

فكّ قيدي وطارْ[٢]

توالت المفردات (**صمتها، صوتها، بوحها، جرحها**) تباعًا دون أداة ربط لغوية، كالواو مثلًا، ولكن هذا الإلغاء لم يؤثر في دلالة الكلام، بل جعل هذه المفردات تنساب وتأتي متدفقة ومتلاحقة، يربطها القارئ برابط ذهني يدركه أثناء القراءة.

ومن ذلك قولها:

الهواءُ يعاقرني

يتطوّح

---

(١) عن بناء القصيدة الحديثة، مرجع مذكور، ص:٦٣ .

(٢) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٠ .

يصفعني بالنهار

ويجتاحُ بَهْوَ يقيني[1]

للهواء في هذا المقطع أربعة أفعال، ثلاثة منها توالت دون رابط (**يعاقرني، يتطوّح، يصفعني**)، أما (**يجتاح**)، فسبق بالواو ليكون الفعل الأخير، و إلغاء الرابط اللغوي بين الأفعال الثلاثة لم يكن مؤثرًا في تلقي النص وإدراك معناه، بل كان السياق منتظمًا وواضح المعنى، فالقارئ – لا شك- سيفهم أنها تتحدث عن الهواء في الأسطر الثلاثة التالية للكلمة.

ومنه أيضًا:

وطنٌ يتذكرُ طعمَ الصباحاتِ

رائحةَ العشبِ

نافذةَ المستحيل

قمرٌ يتنهّدُ

فوقَ سفوحِ الحكايا

وليلٌ يحيلُ الضميرَ

شظايا[2]

في الأسطر الثلاثة الأولى يظهر إلغاء الرابط اللغوي (حرف العطف الواو) بين **طعم الصباحات** و**رائحة العشب** و**نافذة المستحيل**، فلم نجد رابطًا لغويًّا كالواو مثلًا يربط هذه الأسطر التابعة للجملة الأولى **وطنٌ يتذكر**، بل كانت تعتمد على الرابط الذهني في ذهن المتلقي، والرابط المعنوي الذي يجعل هذه الذكريات تأتي متدفقة ومسترسلة، ثم تبدأ بجملة جديدة **قمرٌ يتنهّد** ... دون أن تربطها بالأسطر الشعرية السابقة لها، تلتها جملة **وليلٌ يحيلُ** المسبوقة بأداة الربط الواو، فأتمت بناء النص واتضح المعنى.

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٢.

(2) ذقتها ، ص:٧٠.

ومن هذا السياق:

الخيانةُ بئرٌ تفيضُ على العشبِ

والأرضُ عطشى

السمواتُ عطشى

الهواءُ

الترابُ

العصافيرُ

والروحُ

والوردُ

منكسرٌ

لا يبوحْ[1]

وكذلك في هذا النص زاوجت بين استعمال الرابط اللغوي وإلغائه، فجملة **الأرضُ عطشى** سُبقت برابط وهو الواو، تلتها جملة **السموات عطشى** دون رابط، ثم توالت المفردات (**الهواء، الترابُ، العصافيرُ**) دون روابط، ثم عادت فاستعملت الرابط اللغوي في قولها: **والروحُ والوردُ** ...، وهذه المزاوجة هي التي جعلت السياق يأتي منتظمًا والمعنى واضحًا[2].

في النماذج السابقة توالت الجمل والأسطر الشعرية دون روابط لغوية، ولكن إلغاء هذه الروابط لم يخل بإيصال المعنى وفهم المقصود، أما في النماذج الآتية فاستعملت الشرطة المائلة بديلا للرابط اللغوي الذي يربط الجمل والمفردات فيما بينها.

---

(1) السابق ، ص:٧٧.

(2) ومن نماذج المزاوجة بين استعمال الرابط اللغوي وإلغائه: "إذا أوشكت أن تعري الزنابق أن تتملق وجه السماء وأن تتهجّى ضمير الرماد أيشرقُ وجه البلاد"، ذقتها، ص:٧٩.

- **وضع الشرطة المائلة (/) :**

من ذلك هذه النماذج:

فكيفَ أغادر دنياي / أسكنها كالغريب [١]

في هذا السطر الشعري حاولت أن تكون الشرطة بديلًا عن الحرف (أو) –كي يستقيم المعنى– ولم يكن ذلك الاستبدال موفقًا؛ لأن الشرطة المائلة لا تعادل أداة التخيير في ذهن المتلقي[٢].

ومنه أيضًا:

والزجاج يشفُّ عن الأمسِ / ما قبلَه / من سيأتي ليدفن مشمشهُ / من تداعت فضاءات أجراسه / من سيدنو من الماءِ / من يتوارى من الظلِّ / من يمرّغ آثامه في يدي [٣]

وهنا استعملت الشاعرة الشرطة المائلة؛ للربط بين جمل مفككة ومبعثرة، وهذا جعل السياق متراخيًا ويقترب من التفكك.

ومن النماذج:

أعذّبُه كما عذّبتُ ليلاي الجميلة / أُشعل الأفقَ البعيدَ بسحرها /وأعودُ منهوك الضميرْ [٤]

في هذا السطر وضعت الشرطة الأولى بين الجملتين الأولى والثانية بدلا من وضع الرابط اللغوي، أما في الجملة الثالثة فوضعت الشرطة والواو؛ لتجعلها مربوطة معنويًّا بالجملة السابقة لها.

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٤.

(٢) ومن نماذج فشل الشرطة في أن تكون بديلًا لأداة التخيير (أو): "تتنامى على شرفةٍ في السماء/على السلم الحجري/على باب قلبي الذي لم يدق"، تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٧.

(٣) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٥٢.

(٤) السابق، ص: ٧٩.

من خلال النماذج السابقة يتضح تكرار استعمالها للشرطة المائلة بديلًا لأداة الربط بين الجمل والمفردات، ولكنها لم تستطع ربطها بهذا الرسم، بل كان إلغاء الرابط ظاهرًا ومدركًا؛ وهذا يجعل السياق في بعض الحالات متراخيًا ومفككًا.

الفصل الثالث

الصورة الفنية

الفصل الثالث: الصورة الفنية

مدخل:

لقد حظيت الصورة الفنية بعناية النقاد والدارسين قديمًا وحديثًا، فانتزعت من كتب البلاغة والنقد جزءًا لا يستهان به، على صعوبة تحديد مفهومها تحديدًا جامعا مانعا، فهي التشكيل اللغوي الذي يتكون من خيال الفنان بعد أن يستوحيه خياله من العالم المحسوس[١] والتعبير الذي يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن اللحظة الانفعالية التي يعيشها[٢]، والصورة بشكلها الفني الذي تتخذه من الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني تعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة بكل ما فيها من طاقات لغوية وإمكانات[٣]، فلا يمكن الاختلاف حول مكانة الصورة، ودورها في البناء الفني للقصيدة كونها تركيبة فنية نفسية يتخذها الشاعر أداة للتعبير الوجداني أو النفسي، وهي أيضًا مجال خصب للشاعر، يظهر من خلاله التفرد الفني في الصياغة المبدعة، وإضفاء معنى جديد لم تكن تملكه القصيدة[٤]، فالصورة من أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أقصر وقت وأوجز عبارة، فهي ميدان رحب لاستقطاب أفكارٍ جديدة ومشاعر متجددة[٥]، ولا تعكس الصورة خصوصية الشاعر وإبداعه فحسب، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يشكل الشاعر جزءًا منها[٦].

وفي هذا الفصل سأدرس الصورة الفنية في شعر لطيفة قاري بنوعيها البيانية والرمزية وأنماطهما.

---

(١) انظر: الصورة في الشعر العربي، د. علي البطل، دار الأندلس، ١٩٨١م، ص:٣٠.

(٢) انظر: الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ص:٣٣.

(٣) انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة الشباب، ١٩٨٨م، ص:٣٩١.

(٤) انظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م، ص:١٢.

(٥) انظر: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د. علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦م، ص:٣٤.

(٦) انظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ص:١٣.

المبحث الأول: الصور البيانية

في دراسة الصورة البيانية سنقف أمام أنماط متعددة لها في نصوص لطيفة قاري أولها: التشبيه، وثانيها: الاستعارة، وثالثها: نمط مركب من المزج بين التشبيه والاستعارة، وآخرها الكناية.

١- التشبيه:

يقصد بالتشبيه في التراث البلاغي" علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال"[١]، وكما يقول الإمام القزويني فهو "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[٢]، وتبنى الصور التشبيهية على هذا المبدأ، وهي أيضًا نمط معهود بين الشعراء في مختلف العصور، والمزية تكمن في عمق التصوير والابتكار في العلائق التشبيهية.

وفي دراسة التشبيه سأتناوله باعتبار طرفي التشبيه، فإما أن يكونا حسيين أو تشبه الشاعرة معنويا بحسي ويسمى(تجسيما)، أو حسيا بمعنوي ويسمى(تجريدا)، أو حيا بجامد ويسمى(تجميدا)، ثم المشبه الواحد بمشبه به متعدد (حشد التشبيهات)، ثم الصورة الممتدة ثم التصوير باللوحة الوصفية.

- طرفا التشبيه حسيان (ماديان)، فتكون العلاقة بينهما أقرب إلى الذهن، ومن ذلك:

أتلهّى بسجادةٍ لونها كالنبيذ
أصلي
وأذكرُ كل التفاصيل في سجدة[٣]

تشبه الشاعرة لون السجادة بلون النبيذ، وهو تشبيه لون مألوف، ولكنه مخالف للمألوف

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص:١٧٢.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، الإمام القزويني، ص: ٢٠٩.

(٣) ذقتها، ص:٢٤.

في التشبيه والتعبير، أن يأتي النبيذ في سياق الصلاة، بما يحمله الوصف من تناقض، فأحدهما عبادة والآخر ذنب، فجمعت بين الغفران والخطيئة في هذه الثنائية المتناقضة؛ وهذا يدل على شعورها بالذنب والرغبة في المغفرة في تلك الصلاة والسجدة.

ومنه:

وحتى طرقت بابك

هذا المساء

تضاءلت في مقعدي

وكأني نجمة بعيدة لا ترى

تضاءلت

والعالم من حولي يدعوني للرقص[١]

تشبه الشاعرة نفسها في حالة الخجل بنجمة نائية لا تُرى، بعيدة كل البعد عن أن تدرك بالبصر، فتنفي عن نفسها الحضور أو حتى الرؤية، ولكنها في ذاتها متألقة، فطرفا التشبيه (هي) و(النجمة) حسيان، والعلاقة بينهما مألوفة، فالتشبيه بالنجوم ليس بالجديد الفريد، ولكنها استعملته بصورةٍ مغايرة، إذ اختارت زاوية غريبة للنجم البهي المتلألئ حين يكون ضئيلا منزويا.

ومنه:

كان وجه الصغيرة مثل القصيدة[٢]

تشبه وجه الطفلة بالقصيدة التي ابتدعها شاعر، فطرفا التشبيه (وجه الصغيرة) حسي، و(القصيدة) مسموعة أو مقروءة فهي حسية، وهذا تصوير غير مألوف أن تكون القصائد مثلا للجمال أو للبراءة.

وقد يكون طرفا التشبيه من جنس واحد، ولكنَّ أحدَهما حيٌّ، والآخرَ ميت:

---

(١) ذقتها، ص:٨٠.

(٢) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٥٣.

إلى الهباءِ أخبُّ كالموتى وأفتعلُ النهاية[1]

الشاعرة تصور إحساسها بالعدمية لتفتعل نهايتها وتصبح كالموتى، هذه الصورة التشبيهية لا تخلو من الجدّة، فالإنسان بفطرته التي جبله الله عليها يُفضل البقاء في الحياة، أما استعجال النهاية والتشبه بالأموات فهو نادر وغير متوقع.

قد يكون طرفا التشبيه حسيين، ووجه الشبه بينهما غير مألوف:

تهيم في فضاء الله

كأي نجم انفصل عن مداره

تتسول وجهتك[2]

تشبه الشاعرة حالة الضياع والشتات التي يعيشها من تخاطبه بالنجم الذي انفصل عن مداره وفقد وجهته، لا يعلم أين يذهب ولا كيف يعود، وتشبيه حالة الحيرة والضياع بانفصال النجم عن مداره المنضبط فيه، فيها جدّة غير مستهلكة ولا نابعة من الذاكرة.

وقد يكون طرفا التشبيه حسيين يشتركان في صفة واحدة:

في فضاء قرى التمعت مصابيحها

كالنجوم في أعماق ليل بارد[3]

تشبه التماع مصابيح هذه القرى، بنجوم نائية في ليل بارد، وطرفا التشبيه (المصابيح) و(النجوم) يشتركان في صفة الإضاءة، وإن كانت المصابيح أقوى لأنها أقرب إلينا، وتشبيه المصابيح بالنجوم ليس بالجديد غير المألوف إلا أن قولها (في أعماق ليل بارد) يدل على مدى انطفائها، وبُعدها، فالسماء في الليل البارد داكنة وضبابية.

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٧٨.

(2) هديل العشب والمطر ، ص:٥٦.

(3) السابق، ص:٩٤.

وقد يكون طرفا التشبيه حسيين بينهما علاقة مألوفة من ذلك قولها:

حين أعدو إلى قمة سامقة

كوعل يرنو إلى مجهول الذرى[١]

تشبه عدوها للقمم العالية بالوعل الذي ينظر إلى قمم يجهلها، يجهل لِمَ وصل إليها؟ وإلام يتطلع من خلالها؟ فتشبيه تسلقها القممَ بتسلق الوعل ليس بالغريب؛ لكون الوعل حيوانًا جبليا، ولكنها خلقت حالة تشابه بوصفها الوعل يتسلق الذرى المجهولة، فكأنه يهيم على غير هدى.

ومنه:

ضحِكتُ

ليضحك

مثل الشجرْ

حزين حبيبي[٢]

تشبّهُ الشاعرة ضحكة حبيبها بالشجر، فهي ضحكة تحمل في نغمتها كل معاني الحياة والجمال والاخضرار بحسنه المذهب للحزن، فليست مجرد ضحكة بل جانب مشرقٌ وخصب للحياة[٣].

- **التشبيه التجسيمي:** تشبه الشاعرة معنويا بحسي، ومن ذلك:

البرد يهمي

البرد في نمنمات المرايا

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:٩٦.

(٢) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١٠.

(٣) في هذا النص لا توجد نقطة بعد الفعل "يضحك"، وكذلك ليس مضبوطا بالشكل عند كلمة "مثل"، فالصورة تحتمل أمرين ، (ليضحك مثل الشجر) أو (مثل الشجر حزين حبيبي).

البرد يزحف كالنمل في أضلعي[١]

تشبه البرد الذي تشعر به بالنمل الذي يزحف ببطء في أضلعها، ثم يدب في أنحاء جسدها، فطرفا التشبيه (البرد) وهو معنوي، و(النمل) حسي، وهذا ما يجعل الصورة واضحة؛ لأن كل الناس تشعر بقشعريرة البرد؛ كأنه نمل يسعى على الجلد.

ومنه:

مناخ غريب / وحزن غريب

كأن نهايات روحي ملبدة بالغيوم[٢]

تشبه نهايات روحها ومستقبلها وما تبقى من أيام عمرها بالسماء الملبدة بالغيوم، حيث تكون معتمة ومجهولة ومحاطة بالمخاطر، فالمشبه (نهايات روحها) وهو معنوي، والمشبه به (السماء الملبدة بالغيوم) وهو حسي.

- **التشبيه التجريدي**: تشبه الشاعرة حسيًّا بمعنوي، ومن ذلك:

لنكتب شيئًا جميلًا كهذا الخميس[٣]

تشبه الشيء الجميل الذي تريد كتابته بجمال يوم الخميس، وتشبيه الجمال بيوم من أيام الأسبوع فيه جدّة في التصوير، أما طرفا التشبيه (الشيء الجميل) أو المكتوب فهو حسي، والمشبه به وهو (جمال يوم الخميس) معنوي.

تشبه الشاعرة نفسها بأمر معنوي:

من يشتهي أن يعانق صفصافةً

من رماد

---

(١) تكابد والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٧٥.

(٢) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٥.

(٣) السابق، ص:٦٥.

إذا ما خبا الجمرُ

خبَّأني كالخطيئة[١]

يخبئها محبوبها مثلما يخبئ الخطيئة التي تستر وتخفى عن الأنظار، فطرفا التشبيه (هي) وهي حسية، و(الخطيئة) معنوية، وهذا التصوير غير مألوف، بأن يشبه الإنسان نفسه بالخطيئة، فيظهر الشعور بالذنب وربما الندم.

- **التجميد:** وهو تحويل الحي إلى جامد لدلالة[٢]، ومن ذلك:

النورس يحلق عاليا

كشراع ممزق

وذراعاه مجداف اليائس[٣]

تشبه الشاعرة هذا النورس المحلق بالشراع الممزق الذي يغالب عيوبه ويستمر بالتحليق بمساعدة جناحيه، ولكنهما مثل مجاديف اليائس الفاقد للأمل، وطرفا التشبيه (النورس) و(الشراع الممزق)، وهذا التشبيه الأول، أما الثاني فهو (جناحا النورس) و(المجداف)، الاثنان يرتبطان بسفينة في حالة خطر يحيط بها اليأس من النجاة بمن فيها وعدتها ضعيفة بين اليأس والتمزق.

ومنه:

و أنا

واقف

---

(١) ذقتها، ص:١٦.

(٢) انظر: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي- دراسة تحليلية، د. زينب فؤاد، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، ١٩٩٧م، ص٣٢٠.

(٣) هديل العشب والمطر، ص:٢٥.

كالجدار

العتيق

الذي لا مكان له

تهتك عنوانه[1]

تشبه وقوفها بالجدار القديم الذي مر به زمن طويل، فامحى أثره فلا يعرف له عنوان، فطرفا التشبيه (هي) و(الجدار العتيق)، فأحدهما بشر والآخر جماد، والعلاقة بينهما غير مألوفة، فأعطت لنفسها دلالة الثبات والقِدم، وهذا التشبيه بالجماد سلب الروح والفاعلية، وهذه حالة يأس وإحساس بالانتفاء والعدمية.

- **حشد التشبيهات**: وقد يكون المشبه واحدًا والمشبه به متعددًا، ومن ذلك:

وقلبك وحده شامخا كالصنوبر

أو كالجدار

أو كالمدار[2]

تشبه ثبات قلبه بشجرة صنوبر شامخة لا تبرح مكانها، أو بجدار مقيم لا يحول ولا يزول، أو بمدار دائم الوجود، فطرف التشبيه الأول (قلبه) وهو مشبه واحد، والطرف الثاني، وهو المشبه به متعدد، فمرة (شجرة صنوبر)، ومرة (جدار)، وأخيرة (مدار)، فقد يكون عدم استقرارها بالتشبيه على طرف واحد نوع من التجديد في الصورة التشبيهية، وربما رغبة في الوصول إلى حالة تتفلت منها.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٣٢.

(2) هديل العشب والمطر، ص:١٦.

ومنه :

واقف كالأمس

كالجدران

كالبحر العتيق[1]

نلاحظ في هذه الصورة أن **المشبه واحد، والمشبه به متعدد،** فمرة تشبه وقوفه بالأمس الذي مضى ورسخ في الذاكرة ولم يعد بالإمكان تغييره، ومرة بالجدران التي لا تبرح مكانها، ومرة ثالثة بالبحر القديم؛ للديمومة والثبات والبقاء، وهي تتقلب في التشبيه بين المعنوي والحسي، فتكرار التشبيه يوحي بحيرة الذهن في التشبيه، فكل مرة تحاول أن تجد المشبه به اللائق بشعورها.

ومنه:

غامضٌ مثلَ لونِ الشجر

في المغيب

مثل لونِ السماء

في السحر

مثل عطرِ البنات

في البلوغ

مثل روحِ الظلام[2]

تشبه غموضه بعدة صور متلاحقة مرة بلون الشجر وقت المغيب حين يودع الشمس التي أضاءت الكون وأكسبته من نورها بهاءً يزدان به، ومرة بلون السماء وقت السحر، وهي بين ظلمة حالكة، وفجر يوشك على الحلول، ومرة بعطر الصبايا اليافعات، وهن ما بين طفولة وأنوثة جذابة، وأخرى بروح الظلام، فشبهت غموضه (المعنوي) بأشياء محسوسة وأخرى معنوية،كلها تمثل لحظات تستعصي على التصنيف والشرح وتمثل أمورا مبهمة وانتقالية.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٣٥.

(2) ذقتها، ص:١٢٦.

- **الصورة الممتدة:** أن يمتد المشبه به في صور متلاحقة تكوّن مشهدًا كاملًا[١]، ومنه:

ينهكنا الوقت في الزمن العبثي

ويلهو بنا مثل طائرة من ورق

يرخي لها الخيط

يرخيه

يرخيه

حتى إذا ما استبدّت بها نشوة الطفل

شدّ لها الخيط

يدنيه

يدنيه

حتى إذا ما استبدّ بها قلق الوحل

أطلقها في الفضاء القصيّ[٢]

تشبه حالنا مع إنهاك الوقت لنا، بطائرة ورقية يلهو بها طفل يرخي لها الخيط فتبتعد ثم يشده فتقترب في حالة من العبثية والاستسلام لنشوة الطفل، فطرفا التشبيه (نحن)، والطرف الثاني (مشهد طفل يلهو بطائرة ورقية)، بين شد وجذب، فالمشبه به امتد مشهدًا ليكوّن صورة كلية، دلالته العجز أمام القدر وقسوة ما نواجه، وعبثية انطلاقنا وارتدادنا وتحركاتنا، ونحن نظن أنفسنا في حالة حرية متوهمة حتى يأتي الإطلاق النهائي.

- **التصوير باللوحة الوصفية:** وهي صورة كلية تحوي صورًا متلاحقة ترسم مشهدا وصفيا[٣]، ومن ذلك:

حتى تَرَيْ ما أرى

---

(١) انظر: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي- دراسة تحليلية، د. زينب فؤاد، ص٤٠٠.

(٢) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٩.

(٣) انظر: الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي- دراسة تحليلية، د. زينب فؤاد، ص٢٥٠.

شاطئًا ونوارسَ
بحرًا يضيءُ خلايا فؤادي
وملحًا كما الشهدِ
سيدتي
للملوحة في شفتيَ رحيقٌ
ورملٌ يضم رفاتًا كما الوردِ
والموجُ في أضلعي كالهديلِ
يهدهدُ ليلي الطويل
وصوتٌ على البعدِ
ينأى فتنأى النوارسُ حتى
ألاحقها مثل برقٍ ورعدِ (١)

تصور لنا الشاعرة مشهدًا تراه بخيالها، وفي هذا الشاطئ وما حوله ما يتنافى مع خواص الطبيعة الكونية، فملح البحر حلو كحلاوة الشهد، فهو شعور الحب الذي يعطي الحياة مذاق العسل، والرمل يضم رفاتًا كما الورد، فهي رفاتُ حبيبِها الذي دفنته في أعماقها وردًا، والموج في أضلعها لا في البحر، وهو مثل الهديل الذي يهدهد ليلها الطويل حيث يؤنسها ذكر حبيبها في ذاك الليل الطويل، وتلاحق فيه النوارس، فتكون مثل البرق والرعد في تعاقبهما وتبشيرهما بالمطر والحياة السعيدة مع هذا الحب، فهذه الصورة التشبيهية امتدت لتكون صورة كلية تشمل مقطعا كاملًا، وتحوي صورًا متلاحقة لتكثف رؤية أو لتنقل شعورًا عميقًا ورحبًا لا تكفيه صورة واحدة.

ومن هذا النمط قولها:
تعزف لي كما الغجر
وأنا أغني كما الغجر
أتطلع إلى سماء زاهية
كما ثوبي

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٦١.

وأهز أكمامي

كما زهور الجبل

وأشرب من الهواء كما الظاميء

حين يفاجئه فرح[1]

تصف مشهدًا تتعدد فيه الصور التشبيهية، فنسمع عزفا وغناء مثل عزف الغجر وغنائه، وترتدي الشاعرة فيه ثوبًا تشبهُهُ بالسماء الزاهية، كأنها تشير إلى حالة الفرح والزهو التي تعيشها، وتهتز أكمامها مثل زهور الجبل التي يهزها الهواء؛ لأنها تغني وتتراقص وتشرب الهواء وتتنفسه بعمق، وهي في حالة من اللهو والرقص، مثل الظامئ للفرح حين يفاجئه الفرح، فيأخذ شهيقا طويلا، والصورة التشبيهية امتدت مشهدًا كاملًا ممتلئا بالحركة والحيوية والمرح، مشتملا على تشبيهات متعددة في إطار صورة كلية.

(1) هديل العشب والمطر، ص:٨٥.

٢-الاستعارة:

هي "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[١]، والاستعارة ليست "نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء"[٢]، فهي "تشبيه مستتر أو (موجز)، فالاستعارة يمكن أن تختصر من التشبيه حتى تصبح ذات معنى"[٣]، وتتصدر الاستعارة "بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعد عاملًا رئيسًا في الحفز والبحث، وأداة تعبيرية، ومصدرًا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات"[٤].

وفي كل استعارة "لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئًا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"[٥].

والاستعارة "إحدى الوسائل الذهنية لتمثيل المعرفة وبناء المعنى، والتعامل مع العالم الخارجي والداخلي، من أجل بناء تصويري وإعطاء معنى له بطريقة ما، وليس بأية طريقة وانعكاس ذلك في اللغة، في مظاهرها المختلفة"[٦].

والاستعارة من الأنماط التصويرية التي تكثر شاعرتنا من استعمالها إلى جانب التشبيه، في كثير من النصوص، فقد تستعير صفات، وتعطيها لأشياء لا تتصف بها، وقد تستعير للأشياء من صفات الإنسان وأفعاله، وقد تأتي بصور استعارية مبهمة أو غير مألوفة أو غريبة.

- من الاستعارات قولها:

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، مكتبة المعارف، ١٩٧٨م، ص:٥٣.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص:٢٢٥.

(٣) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م، ص:٥٣.

(٤) السابق، ص:١١.

(٥) الصورة الفنية في التراث النقدي، جابر عصفور، ص:٢٢٦-٢٢٧.

(٦) نظرية الاستعارة التصويرية والخطاب الأدبي، عمر بن دحمان، رؤية للنشر، ط١، ٢٠١٥م، ص:٧٧.

لو دنا ربما أمطرتْ لؤلؤًا أو غبارْ[1]

بقولها: (أمطرت لؤلؤًا أو غبار)، استعارت للمطر صفة اللؤلؤ أو الغبار الذي لا تمطره السماء، إنما تمطر الماء، فقد يكون هذا الدنو أجمل من الماء، فيكون لؤلؤًا أو قد يكون أسوأ منه كالغبار.

ومنه:

إذا ما أتيتُ فهزّ إلي بجذع الشهيد

وقبّل وريده[2]

استعارت لنفسها صفة (الشهيد) الذي قتله فراق المحبوب، فإذا لم تأتِ فإن الفراق قد قتلها وكانت شهيدة هذا الحب.

ومنه:

غسلَ الضوءُ جدار الممر

ولكنه لم يغسل العتمة التي غشت عيني[3]

فقد أعطت الضوء صفة (الغسل) ومدلول قولها: إزالة هذا الضوء لظلام الممر حسيًّا، وعجزه عن إجلاء العتمة المعنوية التي تغشى عينها.

التشخيص: وقد تستعير للأشياء من صفات الإنسان وأفعاله، ومن ذلك:

يا للمساءات حين تحنّ على الجائعين فتطعمهم موعدًا قد يجيء[4]

الشاعرة هنا أعطت المساءات شعورًا إنسانيًّا، وهو صفة الحنان وهذه استعارة مكنية،

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٠.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٤١.

(٣) السابق، ص:٥١.

(٤) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٨.

حيث صورت المساءات بالإنسان الحنون، وحذفت الإنسان وذكرت لازمة من لوازمه، فمن شدة تشوق هؤلاء العشاق حنت عليهم المساءات وأطعمتهم بموعد منتظر بعد هذه المسغبة، وهي صورة ثانية جعلت الموعد المنتظر يكاد ينقذ من اقترب من حافة الموت جوعا.

ومنه:

مطرٌ تلألأ

فاطمأنّ الليلُ[1]

أعطت الليل صفة الاطمئنان، وهو شعور إنساني، وهذه استعارة مكنية، حذفت الإنسان، وأتت بلازمة من لوازمه، لتصف سكون هذا الليل وشاعريته بعد ما تلألأت قطرات المطر.

ومنه:

والخرائط

تكذب

والأساطير

تكذب

والشعر

يكذب

يا صاحبي

كلهم يكذبون[2]

أعطت الخرائط والأساطير والشعر سمة الكذب، وهو من أفعال الإنسان، وهذه استعارة مكنية، حذفت المشبه به الإنسان، وأسندت إلى الخرائط والأساطير والشعر فعلا من أفعاله، وأرادت بتكذيبهم أن تقنعه بأنها الأصدق في هذا الوجود، وأن يتبعها ولا يؤمن إلا بما تقول.

ومنه:

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٦٩.

(2) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٤٢.

هي الأرض

تنادي الزمان البعيد

الزمان القريب

الزمان الذي لا يخون[1]

وقد استعارت للأرض فعل النداء، وللزمان القدرة على الخيانة، وهما من أفعال الإنسان، فالأرض تضيق ببعض الأزمنة، وتبحث عن زمان لا يخون سواء أكان هذا الزمان بعيدًا أم قريبا.

وقد تأتي بصور استعارية مبهمة:

رأيتك في قهوتي

تخلعين سؤالك

تغتسلين بمرّ الكلام وتمضين[2]

بقولها: (تخلعين سؤالك) أضفت على السؤال صفة الخلع، فجعلت السؤال شيئا ملموسا يمكن خلعه، ولعلها أرادت الإفصاح عن هذا السؤال، ولكن ما المراد من الاغتسال بمرّ الكلام! فربما أرادت الانغماس بالكلام المرّ، وربما كان هذا السؤال قاسيًا وجارحًا أو ربما التطهر به.

وقد تأتي بصور استعارية غير مألوفة ولا متكررة:

دلقت على الأرض تحتي مواعيدها[3]

أعطت المواعيد صفة الانسكاب على الأرض كالمياه، وهذه استعارة مكنية، حذفت المياه وذكرت صفة من صفاتها وهي الاندلاق على الأرض؛ للدلالة على فوات هذه المواعيد وعدم جدواها.

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٤٧.

(2) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٢٨.

(3) السابق، ص:٥٢.

وقد تأتي بصور استعارية موغلة بالغرابة:

يعوي دمي حين أنهش ذاكرة للخراب[1]

تصورت أن الدم يعوي عواء الذئب، ولكن لمَ يعوي؟، إلا أن يتحول وحشًا ينهش نفسها كما تنهش هي ذكرى بعيدة خربة.

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٥٥.

٣-نمط مركب من تداخل التشبيه والاستعارة والمزج بينهما:

يكثر في شعر لطيفة قاري نمط من التصوير، تداخلت الصور فيه بين التشبيه والاستعارة، لتكون صورة واحدة، وهذا النمط المركب يكاد يكون سمة لافتة في بعض نصوصها.

منه:

لأني جئت في غير موعدي

أقف على باب الجنة

كأي عابر سبيل[١]

تشبه الحالة التي بلغتها من شدة الوصب والغربة بعابر سبيل وصل بلا موعد، ووقف على باب جنة ينشد الراحة والأمان، وتشبيه القادم من غير موعد بعابر السبيل ليس بالجديد الطريف، أما العلاقة بين طرفي التشبيه فهي قوية وظاهرة والصياغة جيدة، وربما كانت جدة الصورة في الصورة الاستعارية (باب الجنة) التي صورت بها ما كانت تصبو إليه، فوصلت إلى بابه وعجزت عن الدخول.

ومنه:

فتفز العروق

صارخة

جامحة

كمهرة لم يروضها الألم[٢]

صورت العروق بالصارخة والجامحة، وهذه صورة استعارية، وشبهتها بالمهرة العصية على الترويض لعجز الألم عن التحكم بها، فالعلاقة بين طرفي التشبيه (العروق) و(المهرة) غير مألوفة، أما تشبيه الجموح بالمهرة العصية على الترويض فليس بالجديد، ولكنَّ الجدة في مجيء العروق

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:٧٩.

(٢) السابق، ص:٩٣.

والمهرة في سياق واحد.

وقولها:

إذا قلت لا

هل تغادرني كالطيور

وتبقى العناقيد مترعة بالسؤال[1]

في هذه الصورة التشبيهية تشبه الشاعرة مغادرته لها بالطيور التي تحلق مبتعدة عن مرأى عينيها، وتبقى هي مثل العناقيد المثقلة بالأسئلة، وهنا صورة استعارية، وطرفا التشبيه (هو) و(الطيور) حسيان، أما العلاقة بينهما فظاهرة، وتشبيه المغادرة بتحليق الطيور عاليًا مألوف، ولكن ضمنت هذه الصورة التشبيهية صورة استعارية، حين وصفت نفسها بالغصون الحائرة من أثر فراقه.

ومنه:

وحده الزمن

ظل محتفظا بوجهته

رغم ابتهال الرمل

رغم تجاوب عقارب الساعة

مع نداءاته المضنية

كهدير شلال عصي على الاحتواء[2]

تشبه ثبات الزمن واستمراره بهدير الشلال العصي على الاحتواء، وليس بمقدور أحد أن يوقف الزمن ولا يصده، فهو دائم الهدير لا يأبه بأحد؛ لأنه (محتفظ بوجهته) -وهذه صورة استعارية- رغم (ابتهال الرمل) و(تجاوب عقارب الساعة) — وهذه صور استعارية- ثم يجيء طرفا التشبيه في هذه الصورة، وهما (الزمن) وهو معنوي، و(الشلال) وهو حسي، فقد يكون

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٢٠.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٦٢.

تشبيه المعنوي بالحسي مما يضفي عمقًا على التصوير.

ومنه:

أجمع أحلامي الصغيرة المتناثرة

وأطعمها بيديّ كما العصافير

ثم أحكم إغلاق نافذتي

لئلا يناوشها الفضاء الطريّ[1]

تشبه أحلامها الصغيرة التي تهتم بها، وتنميها وتحافظ عليها بالعصافير، فتحكم إغلاق النافذة حتى يطول بقاؤها ولا تفارقها، فطرفا التشبيه (أحلامُها) وهو معنوي، و(العصافير) حسي، وقصدت بالتشبيه شدة العناية والاهتمام بها كرعاية الطيور الصغيرة، حتى أنها تحبس حريتها، وتقمع طبعها المنطلق، فكأنها حين أطعمتها –وهذه استعارة– رعتها ونمتها، وحين حبستها ومنعتها عن الطيران، قتلت فيها السمة الفارقة التي تميزها، وهي القدرة على الطيران، فهل تتحدث عن أحلامها الكبيرة الفاشلة؟ أم عن أحلامها الكثيرة التي لا مجال لتحولها إلى حقائق؟

ومنه:

بعضُ الظلالِ توسوسُ

في حائطٍ

شوهتهُ

الندوب

بعضُها كالخطايا التي ذقتها

بعضُها

قد علاها

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:٧٧.

الشحوب[1]

تشبه بعض ندوب الحائط بالخطايا التي ذاقتها من قبل، ربما للآثار التي خلّفتها تلك الخطايا بداخلها من شعور بالندم والأسى والتحسر، فطرفا التشبيه (ندوبُ الجدار) وهي حسية، و(الخطايا) معنوية، و(الظلال توسوس)، (الخطايا التي ذقتها) ، (قد علاها الشحوب) صور استعارية، ونلاحظ هنا أن الخطايا تكررت في صور متعددة، فلعل هذا يعود إلى شعور نفسي قد يكون الندم.

ومنه:

عابرًا كانَ

مثلَ الحديقةِ لما استوى توتُها

خلفتني

لصحراء[2]

تشبه العابر الذي ازدهى وازدهر بالحديقة التي استوت ثمارها، أما هي فبعد الفراق جفت وذبلت، فأصبحت كالصحراء القاحلة، وهذا يمثل حالة الانقلاب من نقيض (الخصب) إلى نقيض (الجفاف)، ونلحظ أن هناك صورة تشبيهية طرفاها العابر و(الحديقة)، وصورة أخرى طرفاها (هي) و(الصحراء).

ومنه:

ليس لي أن أقول لا

شلال يهدر كما الزمن

هو الحب[3]

نلحظ أن التشبيه مركب هنا، فهي تشبه الشلال الهادر بالزمن – وهو تشبيه مقلوب–

---

(1) ذقتها، ص:٤٧.

(2) السابق، ص:٢٢.

(3) هديل العشب والمطر، ص:٨٧.

وصورت الحب بهذه الصورة التشبيهية، فنجد أننا أمام صورة أولى طرفاها (الشلال) وهو مشبه، و(الزمن) وهو المشبه به، حيث أعطت الزمن صفة الهدير، ثم صورة ثانية طرفها الأول (الصورة السابقة)، وطرفها الثاني (الحب) ما دلالته استحالة مقاومة الحب والسيطرة عليه.

٤–الكناية:

ويقصد بالكناية "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[١]، وهي أيضًا "لفظٌ أُريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ"[٢]، فـ"استهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي معه، أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق، وقابلان للقصدية"[٣]، و"سبيل التعبير بالكناية أن ننظر إلى المعنى الذي نقصد أداءه، فلا نعبر عنه باللفظ الدال عليه لغة، بل نقصد إلى لازم لهذا المعنى، فنعبر به ونفهم ما نريد"[٤]، فيقصد من الكناية العدول عن التصريح، و"يزيد الإيحاء من روعة التصوير لا التصريح، وتضاعف الإشارة من سحره لا المكاشفة؛ لأن الحيوية في الصورة الأدبية لا تتحقق إلا بالإيحاء فيها بمعان متعددة، تسمح للقارئ بالتجول والمغالبة، وتدفعه إلى تنشيط عقله وخياله؛ ليرجح معنى على آخر"[٥]، والكناية ليست من الأنماط التي تتكئ عليها الشاعرة كثيرًا، فهي أقل من الأنماط التصويرية الأخرى كالتشبيه والاستعارة إلا أننا نجدها في بعض النصوص.

وشاعرتنا قد تكني عن نفسها باسم:

ما عاد في نيتي

أن أعود

وما عدتُ ليلى

التي لا تجود[٦]

قولها: (ليلى التي لا تجود) كناية عن المحبوبة التي لا تجود بوصلها، وليلى نسبة إلى ليلى

---

(١) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص:٤٠٢.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٩م، ص:٣١٣.

(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ٢٠٠٧م، ص:١٨٦–١٨٧.

(٤) البلاغة العربية تأصيل وتجديد، د. مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م، ص:١٠٨.

(٥) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦م، ص:١٨٠.

(٦) ذقتها، ص:١٢.

العامرية عشيقة قيس بن الملوح، وقصة حبهما معلومة، حيث تعد من أشهر قصص الحب عند العرب.

وقد تكني عن محبوبها باسم قيس:

وصدّق جنوني
إذا صرتَ قيس الذي
لا يتوب[1]

(قيس الذي لا يتوب) كنَّتْ عن محبوبها الذي لا يتوب من العشق.

وقد تكني بصفة تريد بها اسما:

ما اتحدّ الصيفُ والكستناء[2]

مدلول (الكستناء) هنا، فاكهة الكستناء التي يكثر تناولها في فصل الشتاء، فهي كناية عن فصل الشتاء الذي لا يتحد مع الصيف بالضرورة.

ومنه:

كيف نملك نفس الحروف
ولا نملك ذات القضية[3]

قولها: (نملك نفس الحروف)، كناية عن امتلاك لغة واحدة والحروف من عناصر اللغة، فكيف يجمع العرب لغة واحدة وتفرقهم قضايا مختلفة، كيف يتحدون ظاهريًّا باللغة ويفترقون

---

(1) ذقتها، ص:٥١.

(2) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:١٧.

(3) تكابد لبلابها، ص:٥٥.

معنويًّا بوجدانهم!

المبحث الثاني: الصور الرمزية

هي الصور التي تلمح بالدلالة دون التصريح بها؛ لأن "أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي، وليس المحاكاة الخارجية، فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا يقرر ولا يصف بل يومئ ويوحي بوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء، تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[١]، والصور ذات الدلالة الرمزية التي سأدرسها عند لطيفة قاري هي: التشخيص، والتجسيد، والتجريد، وهناك جزء ثابت من التشبيه والاستعارة يقوم على ذلك.

١-التشخيص:

ويقصد به "خلع الحياة على مظاهر الكون، وبث الروح في محسات الطبيعة، فتتحول الجمادات والمظاهر فيها إلى أناس أحياء في وجدانهم وعواطفهم وانفعالاتهم وخواجلهم، وتصير الجمادات شاخصة حاضرة تموج بالحركة المنظورة، والتعاطف الإنساني والحب السامي"[٢] و"هذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة"[٣]، وهناك جزء من هذا دُرس في الاستعارة[٤].

فقد تسبغ شاعرتنا الحياة على الجمادات من حولها:

ها الطريق يبوح بأسرار من ثملوا[٥]

جعلت للطريق القدرة على البوح ليخبرنا بأسرار من مرّوا به، وخصت من ثملوا منهم بالذكر بعد أن يكثر هذيانهم وفضحهم لأسرارهم، وهذه صورة تشخيصية حيث جعلت الطريق كالإنسان في التعبير والبوح عن مكنونه والقدرة على التواصل مع غيره بالاستماع أولًا ثم التحدث.

---

(١) الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م، ص:٤١.

(٢) البناء الفني للصورة الأدبية، علي علي صبح، ص:١٩٢.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، القاهرة، مكتبة ابن سينا، ط٤، ٢٠٠٢م، ص:٧٦.

(٤) انظر: ص ١٢٧ من هذه الدراسة.

(٥) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٢١.

ومن ذلك:

وأن البلاد إذا ما احتواها الصباح

تجلّت كوجه المليحة[١]

تشبه البلاد بعد احتواء الصباح لها بضيائه وإشراقه بإشراق وجوه الجميلات من الحسن، فيكُنَّ آية جمال والبهاء، فالطرف الأول للتشبيه (البلاد)، هي أرض وحدود حسية وتصويرها بـ(وجه المليحة) تشخيص؛ لأنها صورته بالبشر، وتشبيه الإشراق بالجمال ليس بالجديد، ولكن تشبيه الوطن بوجه المليحة فيه حب ودفء.

ومن هذا النمط قولها:

القناديلُ ظامئة للبكاء[٢]

قد تشعر القناديل بشعور حزين يجعلها متعطشة للبكاء حتى تنفس به عن حزنها، وهذه صورة تشخيصية حيث جعلت القناديل التي من المفترض أن تضيء وتزيل العتمة تشعر وتحزن وتبكي كالإنسان، ويبدو أنها رمزت بالقناديل[٣] إلى قصائدها التي تبوح بها عن حزنها العميق ورغبتها في التنفيس عنه.

ومنه قولها:

وكوبُ الحليبِ يُخالسُني نظرةً[٤]

جعلت الشاعرة من كوب الحليب كائنًا حيًّا قادرًا على النظر، وهذه صورة تشخيصية لتصوير التواصل، وربما المودة بينها وبينه وخلقها لعلاقة عاطفية بينها وبين أحب أشيائها إليها كالكوب مثلًا.

---

(١) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٢٩.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:٩٢.

(٣) فهي كالقناديل التي تضيء عتمة روحها.

(٤) ذقتها، ص:٦.

ومنه:

تعودُ الطيورُ لقلبي

تعودُ الشوارعُ سَكرى[1]

شخصت الشاعرة الشوارع وجعلتها تسكر وتفقد عقلها كالإنسان في حالة السُّكر، وجعلت قلبها عشا للطيور تأوي إليه وتعود لتستكن وترتاح، فهو ملاذها الآمن، وربما قصدت بالطيور مشاعرها، وبالشوارع الحياة، فحين تفقد الحياة توازنها تحتفظ بمشاعرها في قلبها فلا تبوح بها.

ومنه:

تفغر الجدران أفواهها دهشة

وتتحسس جبهة النوافذ المغلقة

وتصم آذانها عن إيقاع الهواء الساخن

المندفع من فوهة بركان[2]

في هذه الصورة التشخصية نرى الجدران تفغر أفواهها من الدهشة، وتتحسس النوافذ، وتصم آذانها، حيث أسبغت عليها مظاهر الحياة وجعلتها كالكائنات الحية التي تتعجب وتتحسس وتتحكم بأعضاء جسدها، وكل هذه التفاصيل عائدة إلى تصوير حالة الذهول التي تغشتها، وربما رمزت الشاعرة لذاتها بالجدران للدلالة على الثبات والقوة، والنوافذ هي وسائلها في البوح والتعبير وهي مغلقة، إذ حبستها الدهشة وعقدت لسانها وجعلتها تغلق آذانها حتى لا يؤذيها الكلام القاسي الذي يلفحها كهواء ساخن من فوهة بركان.

وقد تُسبغ مظاهر الحياة على المعاني المجردة، ومن ذلك:

والصمت في ليلي يئن[3]

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:١٢٦.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٦٤.

(3) السابق، ص:١٤٣.

هذا الصمت المُعذّب الذي قضى ليله يئن من الوجع، وقد جعلت الشاعرة الصمت المجرد يئن ويتألم مثل الكائنات الحيّة؛ للدلالة على اضطهاد هذا الصمت فلم يأتِ من رغبة في عدم البوح ولكنه فُرض عليها.

ومنه:

أيها الشِّعر

كم تبدو قاسيا ولعينا

لم لا تأتي حينما أشتهيك[1]

تلوم الشاعرة الشّعر هنا الذي لا يأتي حين تشتهي وتصفه بالقاسي واللعين؛ لأنه يتمرد عليها، كأنها تخاطب إنسانًا يعقل ويفهم.

ومنه:

كانت شيئا هلاميا

يتشكل كيفما تشاء اللحظة[2]

شخصت الشاعرة اللحظة وجعلت لها القدرة على المشيئة والاختيار كالإنسان، للدلالة على قدرة الزمن في تغيير طبائع الناس وصفاتهم.

ومنه:

والوقت يوصد بابه

واليوم يلقي رحله

ويجوس في ندف الثرى[3]

فقد أوصد هذا الوقت بابه، وألقى هذا اليوم رحله، وأصبح يجوس في الأرض، وهذه صور تشخيصية لمعانٍ مجردة (الوقت، اليوم)، حيث جعلت هذه المعاني تتصرف مثل الإنسان، للدلالة

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:١١٢.

(٢) السابق، ص:٩.

(٣) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٦.

على انتهاء الأوقات السعيدة والتعيسة كذلك، ومضي الأيام قدمًا حتى اليوم سيكون أمسًا لا نقوى على استرداده ولا تغييره.

ومنه:

يا ليت المدى بيتٌ / أتؤوينا القصائدُ لو طرقنا بابها

هل زادها يكفي لنشعل نارنا[1]

جعلت الشاعرة لهذه القصائد بيتًا تُؤْوي إليه مَنْ يطرق بابها وتطعمه من زادها، حيث شخصت هذه القصائد، وجعلتها كالإنسان في الجود والعطاء، والقصائد مأوى الشعراء الذي يهرعون إليه كلما ضاقت بهم الحياة.

وقد تشخص مظاهر الطبيعة، ومن هذا السياق قولها:

وللعشب سيرتهُ

كم رأى

كم أحسّ

وكم غاب

عن وعيه

تحت رف الندى[2]

جعلت الشاعرة هذا العشب يرى ويحسّ ويغيب عن وعيه، وهذه صور تشخيصية جعلت العشب فيها كالإنسان في الوعي والسلوك، وحاولت أن تجعل للطبيعة ذاكرة تحفظ بها الوجوه، وتجعل لها مشاعر وحضورًا ذهنيا، وعلاقة تربطها بالذين عايشوها من البشر.

ومنه:

والنخيل حائر

---

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٨٢.

(2) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٢٧.

يسأل الله

ما وعد[1]

شخصت الشاعرة هذا النخيل الحائر الذي يلجأ إلى الله، ويسأله أن يخفف عنه ما يجد، حيث جعلته كالإنسان في الحيرة، واللجوء إلى الله سبحانه وتعالى في حال الضيق والضعف، حيث قرنت الطبيعة بالبشر في افتقارهم إلى الله وطلب العون والرحمة منه.

ومنه:

الفضاءُ نوافذُ محكمةٌ

والنجومُ حرس[2]

الشاعرة في هذا النص تصور حالة أقرب إلى السجن والنجوم فيها تحرس الفضاء المحكم الإغلاق، من كل شيء يخترقه، فتظل متنبهة وفطنة، حيث جعلتها الشاعرة كالإنسان في فعل الحراسة، للدلالة على شعور الاختناق والرغبة في الانطلاق والحرية.

ومنه:

حين يحكي الشجر

حين يصحو الشجر[3]

جعلت الشاعرة هذا الشجر يحكي وينام ويصحو، وهذه صورة تشخيصية حيث جعلته بها كالإنسان في فعل الكلام، وربما قصدت بالشجر ذكرياتها المتشابكة التي تحكي عن ماضيها، بعد أن تفيق وتصحو في اللحظة الحاضرة.

ومنه:

يا حبيبي بكى

من بكائي الحمام[4]

تصور الشاعرة حالة الضعف التي مرت بها حتى أن الحمام أشفق عليها وبكى لبكائها،

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٣٩.

(2) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٥٤.

(3) السابق، ص:١٣٣.

(4) السابق، ص:١٣٤.

حيث جعلت الحمام يشعر بها وبحزنها الذي جعلها تبكي ويشاركها البكاء، فجعلته كالإنسان في السلوك، للدلالة على عمق هذا الحزن وقوة أثره، حيث جعلها محل شفقة الحمام، وفيها ما يقارب الحلول في الطبيعة حين تلقي عليها أحاسيسها وآلامها، فتعبر الطبيعة عنها.

ومنه:

الريحُ تهذي بما تشتهي

للجبالِ

فلا ينحني خجلًا

أو يهددُها

بالرحيل[1]

جعلت الشاعرة الريح تحدث الجبال بحديث لا يعقل، فلا تستجيب الجبال لها بالمجاملة ولا بالرحيل، فجعلت الريح والجبال تتصرفان وتعيان كالإنسان، وربما قصدت بالريح بوحها الذي لا يحرك ساكنًا في بعض النفوس الراسية كما الجبال.

ومنه:

والقواقع تهمس بأسرار الجزر

التي لا وجود لها

سوى في ضمير النوارس[2]

جعلت القواقع تهمس بأسرار الجزر الكامنة في ضمير النوارس، حيث جعلت للقواقع القدرة على البوح وللنوارس ضميرًا، وهما مما اختص به الإنسان من بين سائر المخلوقات، فهذه صورة تشخيصية، وربما قصدت بهمس القواقع التعبير عن عوالم متخيلة في ضمائر الشعراء.

ومنه:

شتاء أبيض

له نصاعة زهور اشتريتها

ولمت نفسي كثيرا لأنني اشتريتها

---

(1) ذقتها، ص:٥٣.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٦٧.

لأنني في اللحظة التي لفني فيها البياض

كنت أحضن موتها

تشهق

تمنحني آخر أنفاسها

ثم لا أعود أملك سوى

التويجات التي سحقها

وجع الاحتضار

تتوهج لحظات الفرح

من حمى نهاياتها

وتويجاتها البيضاء تحضن لوعتي[١]

في هذا المشهد تصف لنا اللحظات الأخيرة من حياة زهور بيضاء ذكرها بها بياض هذا الشتاء الذي اكتسى بالثلج، وقد اشترتها فيما مضى وندمت على شرائها، فتصف لنا بعمقٍ لحظات احتضار هذه الزهور وهي تنازع الموت وتلفظ آخر أنفاسها، وكأنها تصف موت إنسان عزيز مع أن الزهر يموت، فإن الصورة بها لمسة تشخيص واضحة.

٢-التجسيد:

ويقصد به "الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسد المادي المحسوس"[٢]، أو "تحويل المعنوي إلى مادي أو تعريفه به، فيتجلى في التجاء الشاعر إلى تجسيد بعض المعاني والمشاعر وإلباسها ثوبًا حسيا"[٣]، أي أنه تحويل المعاني المجردة أو الأفكار أو المشاعر إلى أشياء مادية وأجساد محسوسة، وقد تضمنت دراسة التشبيه جزءا من هذا[٤].

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:٩٧.

(٢) تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي، مجلة كلية الآداب، ع٢، جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م، ص:٦٢٣.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٧٧م، ص:٢٥٤.

(٤) انظر: ص١١٨ من هذه الدراسة.

ومنه النماذج الآتية:

ورنين الهاتف الذي يقطع وريد الرؤيا[١]

جسدت الشاعرة الرؤيا وهي مجردة، وجعلت لها جسدًا ووريدًا، ورمزت بالرؤيا إلى رؤاها الشعرية وأفكارها حين يقطع استرسالها الواقع فيقتل بوحها.

ومنه:

ننقش على رخام الذاكرة

تاريخ خشب المركب[٢]

جسدت الشاعرة الذاكرة وجعلت لها رخامًا تُنقش عليه الذكريات، وذكرت الرخام للدلالة على ثبات الأثر وصعوبة امحائه، ورمزت أيضًا إلى الأيام بالمركب المبحر مع تدفق الحياة وجريانها.

ومنه:

يصعبُ القول جدًا

إذا ما نوينا الحديثَ

عن البرد في شرفات الوطن[٣]

قصدت الشاعرة الصعوبات التي تواجهها الشاعرات عند الرغبة في البوح بمشاعر الحب في هذا الوطن، فجسدت الوطن وجعلته كالبناء الذي له شرفة، والشرفة في البناء محل الانكشاف والظهور والإطلالة على ما هو خارجه، وهذا ما رمزت إليه حين أرادت النشر، وأيضا هو محل لاستنشاق هواء من غير المنزل، وهذه دلالةُ كبْتٍ واختناق ورغبة في التنفيس والتعبير[٤].

ومنه:

أرتّب الأيام

---

(١) هديل العشب والمطر ، ص:١٢.

(٢) السابق، ص:٦١.

(٣) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٧٠.

(٤) وفي ختام القصيدة قالت: "ويصعب **جدًا وجدًا** كلام النساء عن الحب في وطنٍ من بقايا وطن".

والأحلام أرفعها كما الرايات

تشهد موتها

وتنزُّ كالمطر العيون

من باب أعوامي

إلى باب القبيلة[١]

فالشاعرة هنا ترتب أيامها كما ترتب أشياءها المادية، وترفع أحلامها كما تُرفع الرايات، وجعلت لأعوامها وللقبيلة أبوابًا كأنها مبانٍ محسوسة، وكل هذه الصور الرمزية هي تجسيد للمعنويات، وجعلها بمنزلة المادي والمحسوس، ورمزت بها إلى رغبة في الانعتاق من قيود لازمتها أعوامًا من الزمن، تخللتها أحلام ماتت، وأخرى لم تقوَ على مجابهة القبيلة التي رمزت بها إلى السلطة الاجتماعية؛ لأنها تخشى مراقبة تلك السلطة لها وتسلطها عليها.

ومنه:

أتسألُ عن لونِ روحي[٢]

جسدت روحها حين جعلت لها لونًا وكأنها تُرى بالعين، وتلوُّنُ الروح دلالةٌ على تحولاتها واختلافها من بهجة إلى ضيق أو من تعاسة إلى سعادة إلى نشوة وخفة وغيرها من الألوان الروحية.

ومنه:

واستحلت بكائي المرّ فوقَ سحابة الأسرار[٣]

جسدت الشاعرة الأسرار، وجعلتها كالسماء لها سُحب مطرها البكاء، فهي أسرار مؤلمة ومُرّة أخفتها زمنًا حتى تكون من سحبها مطرٌ هو دموعها.

ومنه:

ونفتح درج الخطايا

---

(١) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٣٦.

(٢) السابق، ص:٤٥.

(٣) السابق، ص:١٩٤.

الذي تتقافز منه الفراشات

والعطرُ

والكلمات[١]

جسدت الشاعرة الخطايا حين جعلت لها درجًا مثل الصندوق، ما إن تفتحه حتى تتطاير منه الفراشات وينتشر العطر، وجسدت أيضًا الكلمات حين ذكرت أنها موجودة داخل هذا الدُّرج، فربطت الخطايا بأشياء جميلة، ربما قصدت ارتباط تلك الخطايا بلحظات سعيدة.

ومنه:

ثم أيقنتُ أن لا مفرّ من الركض

فوق رمال الهوى[٢]

جسدت الشاعرة الهوى، وجعلته كالصحاري التي تركض فوق رمالها، وهذه الصحاري متسعة ومقفرة في آن، والركض فوق رمالها يتطلب جهدًا وصبرًا على المشقة والأذى، ففي الهوى اتساع وتيه، وكذلك جدب وخصب والوصب فيه لا مفر منه.

ومنه:

لا تاريخ إلا ما يسطّره الرصاص على جدار الحرف[٣]

جسدت الشاعرة الحرف، وجعلت له جدارًا يسطّر عليه التاريخ، وهو لا يسطر إلا بالعنف والرصاص وشخصت الرصاص، وجعلته يكتب ما يشاء على جدران الحروف وعلى صفحات التاريخ[٤].

---

(١) ذقتها، ص:٩.

(٢) السابق، ص:٦١.

(٣) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٥٠.

(٤) ومن نماذج التجسيد: "لست هنا لتغسل هذه الكآبة"، هديل العشب والمطر، ص١١٤، "يهدر الشلال يسقي ورد إيماني"، مالت على غصنها الياسمينة، ص:٩، "والزمان يعرش لبلابه فوق صدر النهار"، تكابد لبلابها، ص٥٠، "لماذا تؤرقني بالكلام المعاد وتفتح باب الوصايا"، تكابد لبلابها، ص٨٩، "كي يفز الصحو في جسد الظلام"، لؤلؤة المساء الصعب، ص٣٧.

٣-التجريد:

يقصد به "تحويل المحسوسات من المجال المادي الذي هو طبيعتها، إلى مجال معنوي هو من خلق الشاعر"[١]، أي تحويل المادي معنويًّا مجردًا، وتضمنت دراسة التشبيه جزءًا من هذا[٢].

ومنه النماذج الآتية:

الوهمُ

ينسجُ شبّاكها

فتذوبُ كحلم تغشّتهُ حمّى النعاس[٣]

هذه الصورة مركبة من تشخيص في (ينسج شباكها)، وكذلك التجريد حيث جعلت الشاعرة هذه الفتاة تذوب مثل حلمٍ تغشاه النعاس، حين يسيطر عليها الوهم، فحوّلت الفتاة بهذا التشبيه إلى معنى مجرد، وربما رمزت بالوهم إلى الإلهام الشعري الذي يجعلها تغيب عن واقعها تحت تأثيره وإلى ذاتها بتلك الفتاة.

ومنه:

وأنا الآن أنعتق

أحلق عاليًا في فضاء

لم يهتك ستره بعد طائر آخر

وأتدفق كينبوع الحكمة[٤]

تتدفق الشاعرة مثل ينبوع الحكمة، فهي جسدت الحكمة حين جعلت لها ينبوعًا تتدفق منه، ثم شبهت نفسها بهذه الحكمة، ورمزت الشاعرة إلى اللحظة التي تعيشها بعد خلق القصيدة

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر، د. أحمد هيكل، دار المعارف، مصر، ط٦، ١٩٩٤م، ص:٣٣٤-٣٣٥.

(٢) انظر: ص ١١٩ من هذه الدراسة.

(٣) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٨٤.

(٤) هديل العشب والمطر، ص:١٩.

بالانعتاق حين تصبح قصيدتها ملموسة ومحسوسة، فتشعر أنها حلقت عاليًا في فضاء شاسع لم يصل إليه أي طائر قبلها، بعد أن تدفقت ذاتها في تلك القصيدة، وجرت مع جريان مفرداتها، فكانت هي القصيدة والقصيدة هي[١].

(١) ومن نماذج التجريد: "دوما ندى الواحات حلم مهاجر والشعر آهات الصدى"، لؤلؤة المساء الصعب، ص٧٧، "ليس لي أن أكابر وأشمخ كما شجن الأتقياء"، هديل العشب والمطر، ص٤٥، "مرَّ عليّ كحلم الوعول ولم يكترث"، ذقتها،ص٦١.

الفصل الرابع

الرؤية الشعرية

الفصل الرابع: الرؤية الشعرية

مدخل:

تتمثل في شعر لطيفة قاري (الرؤية الذاتية)، وهي الرؤية التي اشتملت عليها تجربتها الشعرية مضمونًا، فلا نكاد نجد في مضامين نصوصها إلا ذاتها وما يتعلق بها من بوح، فحينًا تحب وتعشق، وحينًا تعاتب، وحينًا تشكو، ومرات يسلبها حنينها صبرها، ومرات تفصح عن مكنونها واضطراب مشاعرها وشعورها المُلح بالاغتراب، وفي مراتٍ نجدها تتأمل ذاتها والوجود، حيث اختصَّت موضوعات شعرها بالشعر الوجداني وشعر الاغتراب وشعر التأمل.

أ- الشعر الوجداني

لا غرابة في أن يستحوذ الشعر الوجداني على الحصة الأكبر من نصوصها؛ لكونها أنثى تضج بالعاطفة والشعور، ويُراد بالشعر الوجداني، الشعر الذي يعبّر الشعراء من خلاله عن "تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح، والصور المستحدثة والمعجم الجديد، وما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيس الفردية إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس"[1].

وموضوعات الشعر الوجداني في نصوص الشاعرة تمثلت في: الغزل، الحنين، العتاب، الشكوى، المناجاة.

١-الغزل:

في مقدمة الشعر الوجداني في نصوص لطيفة قاري نجد **قصائد الحب** التي تعبّر عن رؤية الشاعرة للحب وإيمانها بأنه مكوّن من مكونات الحياة التي تستحق الاحتفاء بها، وعدم تجاوزها أو تجاهلها بل عدّت الحب قوة فاعلة في الوجود، ويأتي بوح الشاعرة بمشاعر الحب

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، ص:٩، ص:٤٩٠.

منفردًا ومتميزًا ومتحررًا من أية محاذير اجتماعية أو خُلقية، وإن أشعرتنا في نص واحد يتيم أنها تستصعب البوح بمشاعر حبها وهيامها في وطنها ومجتمعها، حيث قالت:

ويصعب جدًا

وجدًا

كلامُ النساء عن الحبّ

في وطنٍ

من بقايا وطن[١]

فالشاعرة ترى بوح المرأة بمشاعر الحب أمرًا في غاية الصعوبة في هذا الوطن، وبالرغم من استشعارها لهذه الصعوبة نجدها تلبي نداء المحب، فتستجيب للحب ولا تقوى على مقاومته:

لبّى فؤادي نداء المحبّ

وكنت أظنُّ فؤادي

حجرْ

إلى أن رأيت جروحي تنز

ودمعي يسيل وحزني

شجرْ[٢]

إذ وجدت الشاعرة نفسها ملبية نداء المحب بعدما ظنت نفسها ممانعة وقاسية القلب، حتى تسبب لها هذا الحب بمتاعب وأحزان لم تعرفها من قبل، وخلّد في ذاكرتها تجربة مؤلمة روتها لنا بعدما استحضرتها من زمنٍ ماضٍ بقولها: **(لبّى)**، فقلبها استجاب للنداء.

وتؤمن الشاعرة بالحب إيمانا يجعلها تراه كاشفًا عن حقيقة وجودها:

قل لي من أنا

أقل لك من أنا

هكذا تحب المرأة

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٧٠.

(٢) السابق، ص:٦٤.

حين تحب[1]

فالشاعرة هنا تنكر معرفتها بذاتها وبحقيقة وجودها، فهي لا تؤمن بوجودها ولا ترى نفسها إلا من عيني حبيبها، فكيف ما رآها كانت، وهذا التنكر لحقيقة الذات يكشف عن لحظة انفعالية غاية في الصعوبة، إذ جهلت الشاعرة ذاتها، وأتت تبحث عنها في عوالم النص، فتلمستها في مشاعر الحب ورسمتها من خلال عيني حبيبها.

وتصور الشاعرة أحاسيس الحب، وأثره في تغير حالها ورؤيتها للحياة:

ويجعلنا الحبُّ مثل النبات

ندور مع الشمس

حتى ننامْ

وننصت للنسغ يسري

ويسقي

براعم أحلامنا في الظلام[2]

فقد جعل الحب حياة الشاعرة فطرية ومتسقة مع الطبيعة، فأصبحت صافية الذهن وخالية البال، تصحو مع بزوغ الشمس وتنام بعد مغيبها، يغذيها هذا الحب ويسقي أحلامها وهي نائمة بكل سعادة، وما هذا الاتساق إلا تأكيد لرؤيتها أن الحب عنصر من عناصر الحياة، وأثره بالغ جدا على القلوب والأجساد.

وترى الشاعرة أن للحب قدسية تجعلها تربطه بسياق روحي، كأنما الحب حالة عبادة:

ولا شيء مثلَ الكلام المقطّر

من توت أنثى

تحبك

أو تشتهيك

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:١٣٦.

(2) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٢٢.

طريقان للعدوِ
عبر السديم الإلهي
في كهفها تستريح
وفي كهفها تستبيح[1]

وتربط الشاعرة حبها وكلام الحب الذي تسمعه حبيبها أو تسمعه منه بسياق لفظي روحي، حيث جعلت لهذا الحب قوة تجعل حبيبها يستجيب له، ويعبر دربا ضبابيا وغامضا حتى يصل إلى الأنثى التي يحب ليستريح ويطمئن إليها، فكأنها حالة نشوة ترتقي بهما من عالم الأرض إلى الفضاء بحثًا عن الراحة ورغبة في البوح بمكنون ذواتهما والاكتفاء عن الوجود بخلق عالم آخر لهما وحدهما.

وتجد الشاعرة في نفسها رغبة بأن تملأ الكون في عيني حبيبها، فلا يرى ولا يشعر بغيرها:

ليس لي أن أقول لا
شلال يهدر كما الزمن
هو الحب
الذي يتهدل في غير مواسمه
أي الفصول أحب إليك
لأتدثر بغلالات الأرض
لأنصب ظلا في وجه الشمس
أي الأسماء أحب إليك
لأزرع رنين حروفها في مسمعي
وأي العيون تعشق
لأرسم مثلها عينيّ[2]

ترى الشاعرة الحب مثل الشلال الهادر العصي على الاحتواء، فلا تستطيع مقاومته،

---

(1) ذقتها، ص:١٩.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٨٦.

وترغب بأن تملأ الكون، فلا يرى حبيبها سواها، فتلح عليها الرغبة في امتلاك حواس حبيبها، وتشكيل نفسها كما تحب، واستعانت بالمواسم والفصول ووجه الشمس والزرع، لتعبر من خلال القيم المعنوية لهذه المفردات التي تنتمي إلى الطبيعة عن حالة الخصب والحياة والتجدد التي يخلقها الحب.

ويظهر في بعض نصوص الشاعرة بعض الغزل الحسي، كأن تشتهي سماع صوت حبيبها الذي تتشربه في أعماقها:

أشتهي صوتك الأكثر غضبا

الأحد نعومة

أنا

أشربه

كما تشرب الأوراق دم الكلمات[1]

تشتهي الشاعرة سماع صوت حبيبها سواء أكان غاضبا أم ناعما، فهي تتوق لسماعه وتتشربه في داخلها وتحتفظ به، كما تشرب الأوراق حبر الكلمات فلا تزول، والتشرب يدل على التعطش والجدب الذي يصيبها حين تفقد صوته.

وترى الشاعرة أن للحب عذابات لا تشعر بالسعادة إلا بعد تحملها ومكابدتها:

كان لا بد أن أحبك أكثر

وأن أتعذب حتى أحبك أكثر

وأن أتملى عيون القوافي

ورمل المرافئ

حتى أعود جنينًا

تهدهدهُ قبلة في الجبين

وأغنية تجعل القلب أخضر

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:٥٤.

تجعل العمر أخضر[١]

وهنا تلزم الشاعرة نفسها بتحمّل تباريح الحب وآلامه، حتى تنعم بالسعادة بعدها، فيعيدها الحب إلى الحياة جنينًا، ويجعلها كالطفل الذي تهدهده قبلة وتسعده أغنية، حتى جعل هذا الحب قلبها أخضر وعمرها أخضر، فكان ربيع عمرها الذي ازدانت به حياتها وتجمّلت به روحها.

وترى الشاعرة أن للشعراء وحدهم المقدرة على التعبير عن مشاعر الحب، فتعبر عن سعادتها بتلك المقدرة:

في اللحظة التي نرتوي فيها بالحب

تجف الكلمات

الشاعر وحده حين يرتوي بالحب

تفيض منه الكلمات[٢]

ترى الشاعرة أن الشاعر أقدر الناس على التعبير عن الحب، حتى أن الكلمات تفيض منه من تلقاء نفسها، فلا يستحضرها ولا يشحذ ذهنه ليعبر من خلالها عما يشعر به، وهي لم تخص نفسها بذلك بل جعلته سمة لأي شاعر كان، وهي حاضرة في المعنى بقوة، وتخبرنا عن سلطة الشعر ومقدرته على تطويع أقلام الشعراء له، فهو الذي يفيض بالكلمات التي لا يأتي بها وجدانهم دونه.

ولو أردنا قراءة هذه النصوص لإيجاد العلاقة بينها وبين المجتمع الذي قيلت فيه، لوجدنا في لغتها ومضمونها تطورًا واضحًا في بوح المرأة السعودية ابنة المجتمع المحافظ الذي لا يقبل من الأنثى البوح بعشقها وهيامها، ولا حتى من الذكر أن يبوح بعشقه بصراحة، فإنتاج مثل هذه النصوص في البيئة السعودية ذاتها دليل جلي على تغير رؤية المجتمع واتجاهه لاحترام بوح المرأة الشاعرة، وتقدير إنتاجها الأدبي.

---

(١) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٣٧.

(٢) هديل العشب والمطر، ص:١٢٦.

٢–الحنين:

الحنين ثاني موضوعات الشعر الوجداني، الذي لا ينفصل في نصوص لطيفة قاري عن شعر الحبّ، فهي تحنّ دائمًا للحبيب الغائب أو الحب البائد بعد أن يهزمها الاشتياق، فلا يوجد حنين لوطن ولا لعمر ماض ولا لذكرى بل حنين مرتبط بسياق الحب فحسب.

فنجد الشاعرة تحنّ إلى حبيبها، وتؤول حنينها وتساؤلاتها إلى بعد المسافة، وانقطاع صوته، ودموع عينيها، وولائها القديم وبقايا من وهجها القديم:

ما الذي يجعلني أنبش بأسئلتي

ثرى المسافة بيننا

جفاف صوتك

أم ندى العينين اللتين لا أبصر غيومهما

هو الولاء القديم

بقايا الوهج القديم

ما يشعل ظلال الكلام

لأظل أدور وأدور[١]

تحن الشاعرة لحبيبها الغائب بعدما وجدت أشياء توقد فيها الحنين وتؤججه، وهي من أشعلت جذوة الحنين حين أخذت تنبش في أقبية الذاكرة، فبدأت الأشياء تتداعى وتذكرها بذلك الحب المفقود والحبيب الراحل، وتحاول تعليل هذا الحنين بولائها لهذا الحب البائد، وبقايا وهجه في روحها الذي يستحثها على البوح والكلام عنه بحنين.

وقد تحن إلى حبيبها حتى في أحلامها، وتريد منه أن يشاركها الحنين:

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:٩٩.

غابَ

وخلّفنا للجفافِ

طرقنا على بابهِ

لم يجبْ

طرقنا على الحلمِ

حتى يحنْ[١]

فبعد أن يئست الشاعرة من لقاء محبوبها في الواقع، إذ تركها للجفاف والجدب بعد أن كانت خصبة ومتوردة بحبه، فاشتعل فيها الحنين بعد أن فقدت الأمل بعودته وباءت محاولات استعادة حبها بالفشل، فطرقت باب الأحلام أخيرًا، علها تجده هناك فيحن كما ذابت هي من الحنين.

وقد تصور الشاعرة حبها بالنبع الفياض الذي يهز بدنها، وحينها يقودها الحنين إلى الهلاك:

كما النبع إن فاضَ

هزّ البدنْ

حنينٌ إلى النبعِ

حدّ الهلاكْ[٢]

تصوّر الشاعرة الحب بالنبع والحياة التي تحرك الجسد، وفقد هذا الحب يولّد فيها حنينًا يقودها للهلاك والفناء.

وقد ترى الشاعرة قلبها حين تحن كقلب طفل، فتشبه قلبها بقلب طفل يفز فيه الهوى ويذوبه الحنين:

فراشات طفلٍ

فزّ في قلبه الهوى

وذاب حنينًا

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٢٩.

(٢) السابق، ص:٥٨.

للصبابات إذ وعتْ[1]

فإذا استيقظت مشاعر الحب ولوعة الاشتياق في قلب الشاعرة، جعلت قلبها كالفراشات التي ترفرف في صدرها بعد أن يذوب قلبها من الصبابة والحنين، فترى في الحب البراءة والنقاء، إذ يحوّل القلب إلى قلب طفل، تجعله مشاعر الحب يرفرف بخفة ورقة.

وقد تتمنى الشاعرة لو أن حنينها يموت لترتاح، ولا تجد وسيلة لذلك إلا الكتابة والمزيد منها:

وإن هزّ غصني
حنيني إليك
وإن شفّ هذا الهواء
الهواء
سأمحو وأكتبُ
حتى يموت[2]

تحاول الشاعرة إيجاد وسيلة تساعدها في القضاء على الحنين، فتلجأ إلى الكتابة وترجو أن تساعدها بموت هذا الحنين الذي يهزّها كما يحرك الهواء أغصان الشجر، فلهذا الحنين سلطانه الذي لا تقوى على التخلص منه، فتتمنى له الفناء.

وقد تصور الشاعرة هذا الحنين الذي يصل إلى الرغبة في فقد الحب كي لا يكلفها كل هذا الألم:

صحراء كل الحدائق
كل الحقائق
حتى الرفيق الذي لم يعد
حين جُنّ الحنين
أحبكَ أو لا أحبك

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٨٣.

(2) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٦٣.

سيان[1]

فقد يصل ألم الحنين بالشاعرة إلى الرغبة في فقد الحب؛ لتتخلص من كل هذا الوجع، حين يكون عبئًا عليها بعد جفاف المشاعر وقحط الأحاسيس، فإذا كان الحب معادلا للحياة والخصب، ففقده يخلّفها صحراء جافّة ومقفرة حتى تفقد تمسكها بهذا الحب المؤذي، فتتساوى الرغبة حينها في عودة الحب أو خسارته ويطغى اليأس، فتتمنى موت الحنين الذي يذكرها به.

٣-العتاب:

العتاب ثالث مواضيع الشعر الوجداني، ويعد شعر العتاب أيضًا ضمن دائرة شعر الحب، فهي تعاتب الحبيب المقصِّر أو الهاجر.

فتعاتب الحبيب الذي غادرها؛ لأنها أصبحت مختلفة عن تصوراته:

لماذا تغادرني الآن

لأنني لم أعد كما تريد

أم لأنني أصبحت كما أريد[2]

تعاتب الشاعرة حبيبها الذي هجرها حينما لم تكن وفق تصوراته، بل كانت مثلما تريد هي، كأنها تنفر من الحبيب الذي لا يقبلها كما هي، بل يريد منها أن تتبدل حسبما يهوى ويرغب.

وتعاتب الحبيب الذي لم يلتفت لها في حال حزنها:

نلمّ الهواجس

من عتباتِ الرفيقِ

الذي

حين فاجأنا الحزنُ

---

(١) ذقتها، ص:٢٣.

(٢) هديل العشب والمطر، ص:١٣٥.

لم يلتفتْ للصّدى

أو يرى

طيفنا

هائمًا

في المدى[1]

تجمع الشاعرة هواجسها الحزينة التي ذكرتها بذلك الحبيب القاسي، فتعاتبه لأنه لم يكن بجانبها حين فاجأها الحزن، بل تركها وحيدة ومضى، حتى لم تخطر له طيفًا بذاكرته يذكره بها وبحبهما، فسقطت من حياته ومن ذكرياته.

وتعاتب الحبيب يائسة، وتقول له إنها ملت حتى البكاء عليه:

والعينُ قد تذرفُ الدمعَ

يا صاحبي تستحي أن تقولَ لها الآن

إني أحبكِ

إني مللتُ البكاءْ

يقول المعنّى هو اليأسُ

يرشقُ وردته في عرى الوقتِ

مثل الظباءْ[2]

تعاتب الشاعرة حبيبها الذي هجرها حتى ملّت البكاء عليه، والبوح من وجع حبه، فما بعد البكاء إلا اليأس الذي تصدر أحاسيسها، وكان مثل الظبية الجميلة لأنه مرتبط بذلك الحب الجميل، ولكنها تؤمن أخيرًا بأن من لم يحن حين ذرفت عليه دموع عينيها لن يأتي أبدًا.

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:١١.

(2) ذقتها، ص:١٤.

وقد يأخذها العتاب فتبوح بأمورٍ لم تكن لتبوح بها:

القصيدةُ

أنتَ

وأنتَ

انعكاسُ انتحاري

الوشيكْ

تحبكَ أو لا تحبكَ

مرَّ بها طائفٌ

فاستباحَ الذي

لا يباحْ[1]

تعلن الشاعرة في مطلع النص أنها تكتب لهذا الحبيب، وهو سر إلهامها أيضًا، حيث تخبطت بين مشاعر متناقضة وأمنيات متنافرة قبل أن تبوح بهذه القصيدة، حين ذهب بها اليأس حد الانتحار والرغبة في الموت بعد أن فقدت قيمة الحب، فالحب وعدمه سيان وآثرت الصمت، ولكن مرّ بها طائف من أطياف الذكرى، فحرك سواكنها واضطرها للبوح بما لا يباح به.

وتعاتب الحبيب المقصر الذي حين مرَّ بها لم يكترث لحالها:

مرّ عليّ كحلمِ الوعولِ

ولم يكترثْ حين أبصرَ وجهي

ولم يشتهِ

ما أقولْ

ترددتُ

ثم أيقنتُ أن لا مفرّ من الركضِ

فوق رمالِ الهوى[2]

---

(1) ذقتها، ص:٢٨.

(2) السابق، ص:٦١.

تعاتب الشاعرة هذا الحبيب القاسي الذي لا يكترث لحالها، ولا يبصر وجهها وما تنطق به ملامحها من مشاعر حتى أنه لا يشتهي سماع عتابها ولا لومها له، فجعلها الخذلان تفكر في الانسحاب من هذا الحب، ولكنها ترددت ولم تجرؤ، واقتنعت أخيرًا بالمضي في درب الهوى واحتمال لوعته وعذاباته.

وتعاتب الحبيب القاسي والغائب، الذي تجده في كل ما حولها:

كان قلبي يضجُّ باسْمكْ
وكان على البابِ آثارُ أمسكْ
كان عطرُ الكلامِ يضوعُ
يضيّعني في مرافئ صمتكْ
ربما أرّقتني ذنوبي قليلا
فبحتُ باسمكْ
ربما روّعتني النهايةُ لمّا
تناءت إضاءاتُ طيفكْ
ربمّا أوجعتني انطفاءاتُ صوتكْ[1]

تتداعى الأشياء من حول الشاعرة، وتتضافر في تذكيرها بذلك الحبيب الهاجر، فما زال قلبها ينبض باسمه لهفة عليه وحبًّا له، وتجده في الأماكن كالباب حين يذكرها بالأمس الذي شهد حبهما، فتظهر قيمة المكان في الذكرى، ويذكرها به العطر، فتضفي قيمة الحواس في استدعاء الذكريات أيضًا، ولكنها لا تجد منه إلا الصمت، وهذا الصمت يثير فيها الشجن والحزن فتعلل هذا العتاب وذكرى هذا الحبيب بفزعها من تلك النهاية القاسية التي ختمت حبهما حين تذكرتها ووجعها من انطفاءات صوته الذي كان يشعل النور في روحها، فيضيء ظلام حياتها، ومن هذه المبررات حاولت التخلص من توابع تلك الذكرى.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٦٩.

٤-الشكوى:

رابع موضوعات الشعر الوجداني هو الشكوى، إذ نجد في نصوصها مقاطع تظهر فيها سمة الشكوى، فقد تشكو في حزنها وفي ضيقها من أوجاع الحياة والزمن وقسوة الحبيب، فقد تعددت الأمور التي تشكو منها، ولم تقتصر على نطاق الحب، ولكنها دارت دوما حول نفسها وليس حول أمر عام أو أزمة إنسانية تخص غيرها.

- من المحاور التي تشكو منها، الأزمات الروحية، فنجدها تشكو من الانطفاء والعتمة في روحها:

من أطفأ جسدي

الآن لم يعد ثمة ضوء نهتدي به

إلى نبع الحروف

من أطفأ جسدي

من أطفأ الحروف[١]

حين انطفأ وهج الحياة في روح الشاعرة أطفأ جسدها وبوحها، فلم تقوَ على التعبير، فالانطفاءات تتوالى وأثرها يكبر، ولكننا نجدها تشكو هذا الانطفاء، فلم تفقد كامل قدرتها على البوح بل تعترض وتحاول ألا تستلم.

وقد تشكو من انطفائها وتغير حالها:

أحرفي لم تعدْ غيمةً

أضلعي لم تعدْ ترتجفْ

لم يعدْ في يدي غير أمسٍ يشفّ

فوق ثوبي قرىً قرّبتني فداءْ

للطيور التي روّعتها الفصولْ[٢]

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:١٢٢.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١٣٠.

تشكو الشاعرة تلك الحالة المبهمة التي تعيشها، فلم يعد بوحها يرتقي بها إلى الغيوم، فتحلق هناك، ولم يعد الحب يحرك سواكنها، بل ظلت تحت أثر الماضي وأسيرة ذكرى تقيدها ولا تستطيع الفكاك منها.

وقد تبحث عن خلاص من عذابها الروحي:

أثمة نهاية لهذا العذاب

أثمة باب

يؤدي لمنفى الصباح

أتقيأ دما

وأسئلة

ورغبة مكتومة في الغياب[1]

تبحث الشاعرة عن النجاة من عذاباتها، وتبحث عن مخرج من ليلها الحالك الكئيب، فهي متخمة بالأسئلة والحيرة، وتتملكها رغبة في الفرار من هذه الحالة.

وتشكو من جوعها وعطشها الروحيين ووحدتها وفراغها وفقرها وجنونها:

ولا تكتبوا عني

ولا تتركوني أكتبُ عني شيئا يشي بجوعي وعطشي

يشي بوحدتي وفراغي

يشي بفقري وجنوني[2]

أخذت الشاعرة من الكتابة معادلا للبوح، فلا تريد أن تبحث عن لغة كُتبت، وتصف ما تشعر به، ولا ترغب بأن تطلق لذاتها العنان، فتشكو جوعها للحب وعطشها للوصال وقسوة الوحدة وعذاب الفراغ؛ لأن هذه الشكوى ستقول كم هي فقيرة للعاطفة ومجنونة من الوقت.

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:٩٣.

(2) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٥٥.

- ومن محاور الشكوى أيضًا الأزمات النفسية، فنجدها تشكو من سأمها ومللها في كل محاولاتها للخلاص:

يا أبواب الكتابات العتيقة

سئمت النقر على خشب القلب

وثمة زوايا

تنبعث منها رائحة لخراب مجيد

حين لا يتبقى في كفي أصابع

تحصي شواهد الأيام

وحين لا يتبقى في جيبي سؤال

أتسلى بدمى إجاباته[1]

تشكو الشاعرة سأمها في كل مرة تحاول فيها أن تهرب إلى عالم الكتابة التي تصفها بالباب والمخرج من واقعها، فتذهب تفتش في زوايا قلبها تبحث في مشاعرها وأحاسيسها عما يعينها على البوح، فلا تجد سوى الخراب الذي يسلمها للفراغ والعبث وقلقها الذاتي.

وقد تبث شكواها النفسية على هيئة صُراخ:

حين أصرخ

قلبي فنار

قلبي مزار

قلبي هو الآخر آنية

كسرتها لغة[2]

تشكو الشاعرة من تلك الحالة التي تحتد فيها مشاعرها، فيعلو الصراخ ربما للاعتراض أو الشكوى أو قوة الألم، فلا تسعفها اللغة حينها.

---

(1) هديل العشب والمطر، ص:٩٤-٩٥.

(2) السابق، ص:١٦.

وقد تشكو من الشعور بالوحدة والضياع:

ومن للقصيدةِ إن أعتمتْ

من لنا

من لبردِ الحكايات

من للجنونِ المعتّق[1]

تشكو الشاعرة من شعورها بفقد ذاتها، فلا تجدها في القصائد ولا في حكاياتها، فيلتف بها الضياع وتلتهمها الوحدة.

تتأمل المطر فيستدعي بوحها، فتسرد وجعها وضياعها النفسي:

مطرٌ تضوّع

فاستباح الليلُ أوجاع النهارْ

لكنّي

أنا المجروحُ حدّ الصمت

والموبوءُ بالأسرار

أعدو خلفَ ظلّ الأمس

والأنواء تسري في ضفاف القلب

مثل النارْ[2]

كان المطر للشاعرة الوقود الذي أشعل أحاسيسها، واستثار رغبتها بشكوى وجعها الروحي بعد أن صمتت طويلًا، وهي مثقلة بالأسرار وقابعة في الماضي، ولكن المطر استدعى هذه الأوجاع ورغَّبها بالبوح عنها.

---

(1) ذقتها، ص:٨٤.

(2) لؤلؤة المساء الصعب، ص:٦٩.

وتشكو من ضياع أيامها، وشعورها بالشجن والحزن:

يا حادي الأيام

إن ضاعت على مرأى من الأيام

أيامي

فلا تكسر تقاسيم الربابة[1]

تشكو الشاعرة ضياع عمرها وأيامها دون أن تعيشها كما تحب، فتضيع منها على مرأى من عينيها ولكنها تقول للزمن لا تكترث بل استمر ولا تلتفت لي.

٥-المناجاة:

خامس موضوعات الشعر الوجداني هو المناجاة، وأقصد بها توجيه البوح لله عز وجل أو لأحدٍ ما، وهذا ما وجدته في مقاطع من نصوصها.

- **مناجاة الله:**

فقد تناجي الله وتشكو من حالها:

يا إلهي

ليغسلني البحرُ في ملحهِ

أو ليجعلني زبدًا[2]

تناجي الله وتتمنى لو يغسلها البحر أو يبددها لتتطهر من أخطائها، فيظهر في هذه المناجاة الشعور بالذنب والندم والأسف والرغبة في التطهر والنقاء.

وتناجي الله عز وجل، وقد تغلبها شعور بين اليأس والرجاء:

---

(١) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٤٠.

(٢) ذقتها، ص:٣٧.

يا ربّ قل لا تكوني

وقلْ قد حنثت

وقلْ قد نسيت

وقل عثرةٌ في الطريقِ المؤدي إلي

وقل قد عفوتُ

وقل ربّها

هل لهونا كثيراً

ولم نذكر النار

هل ناره بعض ناري

هل جمرةٌ سوف تعتقنا

من سعير الغواية

يا ربُّ هيّء لها ما تريد[1]

وهنا تناجي الله وتتمنى لو أنها لم تخلق، ولم تكن بمشيئته وقدرته، ثم تتفطن لضعفها البشري وأنها أخطأت بهذه الأمنية، فتطلب من الله العفو والصفح عما قالت، فهي تخاف أن تلهو وتنسى الحساب والنار، وتتساءل لو كانت جمرات العذاب الذي تعاني منه في الدنيا ستنقذها من نار الآخرة، للدلالة على شدة عذابها الروحي الذي تعانيه.

وقد تسجد لله، وتبوح له بشكواها:

سجدتُ يا ربّ

لعلّي من جنوني لا أجنّ

لعل غمامةً تهمي

لعل الروح تومضُ

أو تحنّ

---

(1) ذقتها، ص:١٢٠.

وهتفتُ إني

عائد

فاصفح

وقل للعبدِ كنْ[1]

تسجد لله وتطلب منه أن يبقي لها عقلها، فلا تجن وأن يمطرها برحمته فتبرق روحها وتلتمع من جديد، وتهطل بحياة خصبة وسعيدة كأن سبب شقائها تجربة حب مريرة دفعتها لتلك المناجاة، وتتوسل إلى الله سائلة الصفح وقبول عودتها إليه، وأن يحقق لها ما تريد ويظهر الانكسار النفسي في هذه المناجاة.

- مناجاة البشر:

فقد تشكو للصديق من قسوة الحزن عليها:

لكنني يا صديقي

حجر الرحى

الذي لا يطحن غير شرفات الروح[2]

تشكو للصديق من هذا الحزن الذي تسببت به لنفسها، فجعلها تتآكل في داخلها، فيطحن بعضها بعضًا، فهي التي تسببت بشقائها.

وتبوح للصاحب عن الصمت والليل، وكيف ينهكها الليل ويكسرها:

أتسمعُ

يفضحُنا الصمتُ يا صاحبي

الصمتُ يفضحنا

والصباحاتُ

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:١٤٤.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٣٨.

تفضحنا

وارتباكُ الغروبِ الوشيكْ

ودورةُ روحي

مع الليل

ينهكنا الليلُ يا صاحبي

يتبدّدُ في ملكوتِ الضياعِ

يقيني

ويكسرني الليلُ يا صاحبي

أتبدّدُ

في ملكوتِ الضياعِ

ويجمعني الصبحُ

يا صاحبي[1]

فالشاعرة تشكو لصاحبها عجزها عن كتمان حزنها وما تشعر به من أسى، فهي مفضوحة وإن صمتت في الصباحات وفي الغروب، ويتجدد هذا الحزن مع الليل، فنجد في دورة الزمن التي انتقلت لها كل أزمنة اليوم الذي يلفها في حزنه وتدور معه روحها إلى أن ينهكها الليل، فتعجز عن مقاومته فتنكسر روحها وتفقد يقينها وصبرها وإرادتها في مقاومة هذا الانكسار، إلى أن يظهر الصبح فتنجلي تلك الغمة وتبدأ دورتها من جديد، فلا الصمت ولا النهار ينقذها من عذابات الصمت وآلام الليل الطويل بهمومه وأحزانه، حيث تبدو أحزانها وإن لم تبح ولم تشك لأحد، ومع هذا الصمت فهي تدعو صاحبها لسماعه، لأن يشعر به فهو فاضح وظاهر عليها.

---

(1) ذقتها، ص:٥٢.

ب- شعر الاغتراب

يتضح من نصوص الشاعرة أنها تعاني الغربة الروحية أو النفسية، فهي لا تذكر أنها غريبة وبعيدة عن موطنها الأصلي، إنما تشعر باغتراب داخل مجتمعها ووطنها.

تشعر الشاعرة بالغربة التي تجعلها لا تعرف نفسها في ليالي الضنك، فتصبح غريبة حتى عن نفسها:

نحن من

نحن من

في ليالي الضنكْ

صفحة من كتابْ

ليس فيها هناكْ

ليس فيها سواكْ[1]

تكرر الشاعرة تساؤلها (نحن من؟) مرتين، لشدة شعورها بالاغتراب الذي يجعلها لا تتلمس ذاتها ولا تدرك كينونتها، فتبحث عن ذاتها في النصوص التي تكتبها، فتجد شيئا منها في صفحاتها وعوالمها.

وقد يحتدّ شعورها بالغربة:

والحقيقةُ تغدو سريعًا بوجهين

أيهما يا رفيقي أنا

الأصلُ في خلقتي نطفةٌ

من غريبٍ

وحلمْ

---

(1) مالت على غصنها الياسمينة، ص:٦٧.

وما جاءَ بعدهُما

ليسَ مني[1]

تصف الشاعرة نفسها بالغريبة التي خُلقت من غريب، وكل ما جاء بعدها غريب ولا تنتمي إليه، فتشعر أنها في متاهة وتتمنى الفرار إلى السماء؛ لتبصر النور هاربة من الظلام الموحش، فكأنها لا تفهم عالم الأرض ولا تنتمي إليه.

وقد يكبلها شعورها بالغربة، فتشعر به قيودًا في معصمها:

أنادي بصمتٍ

أسيرٌ أنا

فُكّ قيدي

ولملمْ شتاتَ الغريبِ

وغيّب عن الذكرياتِ

وجودي

الهباءُ أنا

والأسامي كلامْ[2]

تنادي الشاعرة بصمت، وهذا التناقض في العبارة دلالة على الكتمان الموجع، فهي تشعر أنها أسيرة ومقيدة، وغريبة مشتتة عن موطنها، وتريد أن تتجاوز الماضي وذكرياته المؤلمة، فتصف نفسها بالهباء.

وقد تشكو من هذه الغربة وتسأم منها:

وكلّ الذي انشقّ عني غريب

فضاءٌ غريب/ومرجٌ غريب/ومعنىً غريب

[...]

---

(1) ذقتها، ص:٢٥.

(2) السابق، ص:١١٢.

فكيفَ أغادر دنياي/ أسكنها كالغريب
وكيف تغادرني فجأةً حين أغفل عنها
وكيف أصلي
وأمشي على الأرضِ سادرةً في الدعاء
وأسجدُ للسهو
[...]
مناخٌ غريب/ وحزنٌ غريبْ
كأنّ نهاياتِ روحي ملبدةً بالغيومْ
فليكنْ وجعي مبهمًا كالصدى
فليكنْ في حنيني انكسارٌ
وفي نهدتي غصةٌ قد تبينْ
سئمتُ التواري خلف الغبارِ
سئمتُ انكساري
وأسندتُ ظهري على كفّ أنثى
وقلت افضحي رغبتي في الجنونْ
وليكنْ ما يكونْ[1]

فالشاعرة تحس أنها غريبة، وكل ما حولها غريب، وكل ما ينشق عنها غريب والغربة تحيط بها من كل ناحية حتى أفقدتها القدرة على الثبات وعلى الانتماء، بل على الإيمان، ولكنها تسأم هذه الغربة، فلا ترغب أن تغادر دنياها غريبة كما عاشت، وتنسب هذه الغربة إلى حزنها ووجعها وانكساراتها النفسية التي خلّفت غصة قد لا تقدر أن تواريها أكثر، فتبين وتكشف حالها، فتصل إلى قناعة أن تضع نهاية لصمتها وتفضح نفسها غير مبالية بما سيكون.

(1) لؤلؤة المساء الصعب، ص:١٣-١٤-١٥.

وقد يصل بها الشعور بالاغتراب إلى فقدان الهوية:

لحظتي الآن تهوي بنا

للحضيضْ

أنا الآن لا شيءَ

لا شيءَ

لا شيءَ

لا شيءْ[1]

فقد وصل الشعور بالاغتراب إلى الحد الذي جعل الشاعرة تجد روحها تسقط في الهاوية؛ لهشاشتها وشعورها بالعدمية والانتفاء، فهي كما تقول "لا شيء".

ثم تحاول البحث عن نفسها وإيجاد هويتها المفقودة:

عندما أكتبُ اسمي

عندما أمحوَ اسمي

عندما أنادي القرنفلَ باسمي

والعصافيرَ باسمي

يخلعُ جسدي عناوينه

يتكسّرُ مثل جناحِ الحقيقةْ

[...]

أنا

من أنا

حين يخلعُ جسدي عناوينهُ

---

(1) ذقتها، ص:١١٩.

يتكسّر

حين أنادي العصافيرَ باسمي[1]

من مطلع النص نجد الشاعرة متأرجحة بين كتابة اسمها ومحوه، أي بين إثبات ذاتها وانتفائها، حتى يخلع جسدها عناوينه واسمها وهويتها، وتتعرى ذاتها من كل ما يستر مكنونها حين تكتب أو تبوح، علّها تجد ذاتها أخيرًا في النص بعد هذا الانكشاف، ولكن لم تفلح محاولات الشاعرة في إيجاد هويتها المفقودة، فهي بلا اسم ولا عناوين تحدد من هي، لتجد نفسها أخيرًا غريبة منسلخة من انتمائها الحقيقي، ومحلقة مع العصافير في السماء.

وفي رحلة البحث عن الهوية تتعرف أخيرًا على أصلها:

أنا

من أنا

حين تبعثرني نداوتها

حين يلف الرمل

ذاك الجسد الطري

حين أفاجئها بالكلام الذي تعرفه

قبل أن يجيب نداء البحر

***

ألا يكفي أنني امتداد لظل[2]

في لحظات خلق القصيدة لم تنس الشاعرة أن تبحث عن هويتها، وأن تتلمس وجودها في فضاء النص حتى تتعرف على نفسها أخيرًا، فتجد أنها ظل وهم زائل لا حقيقة له، فهي انعكاس وليست هُوية حقيقة.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:١١-١٤.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٧٢.

والشاعرة لم تفقد هويتها فقط إنما تشك في هوية الآخر:

((سقطَ القناعُ عن القناعِ عن القناعْ))

من أنت حين تفجّرُ الألغامَ

في نفقِ الضباعْ

ومن أنا

يا من أسمّي لوعتي للبحرِ باسمك[1]

فالشاعرة تحتار في كينونتهما، فلا تعرف من هو ومن هي، وهذا التناص مع محمود درويش استحضار لفكرة الزيف والوهم كأنه لا وجه لأحد ولا حقيقة لأحد، فما تشعر به تجاه نفسها من اغتراب وضياع أصبح ينعكس على من ترتبط به، فلا تجد فيه سوى الزيف والخداع والتلون.

وتشعر بالغربة عن مجتمعها:

أنت غريب عن القبيلة

أعرف

لكنني أنا أيضًا غريب

مع أنني لم أغير جلدي سوى مرة واحدة

ألقيت إليهم بثوبي

الذي مزقته الغواية

وبقيت عاريا إلا من حكايا جدتي[2]

تعبر عن غربتها وانسلاخها من مجتمعها، الذي رمزت له بالقبيلة كأنها تعود به إلى أنماط اجتماعية صارمة وقاتلة للخصوصية، مع أنها لم تخالفهم إلا مرة واحدة، ولكنها بقيت غريبة عنهم وعارية من مبادئهم وتقاليدهم، فأصبحت مثل الشخصيات التي تُروى في حكاياهم

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:٣٦-٣٧.

(2) هديل العشب والمطر، ص:٣١-٣٢.

وأساطيرهم.

وتخبرنا أخيرًا كيف بدأ اغترابها ومن أين أتى:

كان بدءُ اغترابي هذا البياضُ

وبدءُ انعتاقي من الصمتِ

[...]

ولا تستجيب لحزن الطيور التي

لا فضاء لها

لا ترى كم هي القناديل معتمة

في الصباح

وكم صمتها صاخب[1]

بدأ اغتراب الشاعرة من حزنها الذي قيّد حريتها، فهي كالطير ولكن بلا فضاء ينطلق إليه، وهذ الحزن أيضًا سبب دفعها إلى البوح والانعتاق من قيود الصمت، وعندما كانت أسيرة الحزن لم يكترث لحالها أحد؛ لأنه لا أحد يشعر بانطفاء القناديل في الصباح، فحين انطفأت كانت مثلها، ولكنها ذات صمت صاخب، ومع وضوح كتمانها لم تجد حولها من يسألها ولا يواسيها، فانعزلت وتعمّق شعورها بالاغتراب.

ولو أردنا تبرير هذا الشعور الحاد بالاغتراب الروحي، لوجدنا أنفسنا أمام احتمالات عديدة تفسر انسلاخها النفسي من مجتمعها ومحيطها، واستغراقها بشعور الغربة والوحدة، حيث تشعر أنها لا تنتمي لأحد ولا يشاركها الحياة شريك ولا يسير معها رفيق، تعيش في عالم تجهله ولا تألفه، فإما أن تكون أزمة المثقف المعروفة، وإما حساسية الشعراء ورهافة حسهم تجاه الحياة بقسوتها ولينها وحلوها ومرها، أو أنها معاناة خاصة لأنثى تبوح بما تقاسيه الإناث في بيئتها، فكل هذه الاحتمالات أو أحدها جعل شعور الغربة يتمكن منها، ويعزلها في بوتقة لا تسمع فيها إلا نفسها.

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٨٩.

ج- الشعر التأملي:

هو الشعر الذي حاول فيه الشعراء الغوص في "طوايا النفس الإنسانية، وتأملوا في خباياها وودائعها، وحاولوا استكشاف غوامضها وعلاقاتها بمشاكل الوجود، وقضايا الفناء والخلود"[١]، والشعر التأملي يمثل رؤية الشاعر الذاتية، وخلاصة تأملاته في النفس البشرية والحياة والوجود، وهذا اللون من الشعر نجده عند لطيفة قاري بنوعيه: تأمل الذات بصراعاتها النفسية المختلفة وآمالها وآلامها، وتأمل ما خارج الذات مثل تأمل سير الحياة والزمن ونحوه.

١-تأمل الذات:

تتأمل الشاعرة ذاتها وحالها مع العتمة، أي تتأمل أزمة نفسية تشعر بها:

لا أدري لماذا حين غشت العتمة عيني
بحثتُ عن مفتاح الضوء
غسلَ الضوءُ جدار الممرْ
ولكنّه لم يغسل العتمة التي غشتْ عيني
ضوءُ المصابيح أبيضْ
ضوءُ الزمانِ المشمّعِ بالصمتِ
أو بالكلامِ المُعادِ المحيّرْ
ظلُّ الكلامِ المشمّعِ أحمرْ
وهجُ السطورِ المؤرقِ للصمتِ
أو للكلامِ المعادِ المشفّرْ
نهرُ السلامِ المسيّج بالحرب
غدرُ الرفاقِ المباحُ المؤزّرْ[٢]

ترمز الشاعرة بالعتمة إلى الجانب المنطفئ والمعتم من روحها، وتشير به إلى حزنها العميق

(١) حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث، عربية توفيق لازم، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧١م، ص:٢٠٣.
(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٥١.

الذي أطفأ الأمل وحب الحياة في روحها، فلا ضوء المصابيح ولا ضوء الزمان بقادرين على غسل العتمة التي غشت عينها، وكررت مفردة الكلام مشيرة إلى غدر الرفاق الذي قد يكون سببا لهذا الحزن.

وقد تتأمل ذاتها، فتجدها متبعثرة ومتمزقة ومتوزعة في أماكنَ متفرقة:

بعضي على النبع

بعضي على واجهات البيوت الجديدة

بعضي على صفحات الكتاب القديم

وبعضي على الأرض

يصهرني كالنحاس

لِتنفض عني نعاس الظهيرة

رائحةُ الأمس[1]

تجد الشاعرة ذاتها في أماكن وأزمنة مختلفة، فبعضها في الجديد وبعضها في القديم وبعضها في الأمس، وتوزع انتماءها بين الطبيعة والزمن الحاضر والزمن الماضي، فتجد ذاتها في صفحات الكتب والنصوص العتيقة، وتجد نفسها معاصرة لزمانها، فالشاعرة تجد هويتها في الزمن القديم والزمن الحالي، وتنوع ذكرياتها وخبراتها في الزمنين، فكأنها تتماهى مع الأزمنة وتمثل الإنسان في كل عصر.

وبعد تأمل عميق تحاول أن تصف نفسها:

أنا

كل خاطر يجوس بين اللحم والظفر

أنا

كل هذا التنكر لحدود الوهم

أنا

---

(1) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين ، ص:٦٧.

كل هذا النهر

من المصب

وحتى بداية التلاشي في هاوية الملح[1]

تحاول الشاعرة أن تشكل ذاتها المتمزقة وتعالج تشظيها في عالم النص، فتبدأ تتلمس مواطن التقائها بذاتها، فتجدها في أضيق الهواجس والظنون الخانقة والمؤلمة، وتجدها في الذات المتنكرة للواقع، والهاربة للوهم والخيال، وتجدها في التدفق نحو العدمية والتلاشي والانتفاء، وبين الحقيقة والزيف تحاول أن تتلمس من هي، فلا تجد ذاتها إلا في تلك العوالم البائسة التي شكلتها من خلال هذا النص.

٢-تأمل الحياة والوجود:

تتأمل سير الحياة وتجد معنىً أكبر من قدرتها على النظم:

لا أدري ما معنى ما كتبتْ

ليس لأنني أهذي

ولا لأنني أعشق

ولا لأنني ثملةٌ بشيءٍ ما يتخافتُ في سري

كلّ الحكاية أن المعنى أكبرُ من قدرتي على النظم

الفضاءُ نوافذُ محكمةٌ

والنجومُ حرسْ[2]

لا تجد الشاعرة قيمة فيما كتبت ليس لأنها لم تعِ ما قالته، ولا لأنها مأخوذة بالعشق ولا لأنها مستغرقة في التفكر بشيء ما في سرها، ولكنها تأملت الحياة فوجدت المعنى أكبر من البوح وأعمق من التعبير، وجدت الحياة خانقة، ووجدت نفسها مسجونة في هذا العالم ومأسورة

---

(١) هديل العشب والمطر، ص:٥٠.

(٢) تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، ص:٥٤.

فيه وترغب في الانعتاق من قيوده والانطلاق نحو الفضاء، لتجد الفضاء سجنا أكبر وحراسة أشد، فحتى هذا الفضاء الذي من المفترض به أن يكون ملاذًا للهاربين من عالم الأرض إذا به محكم الإغلاق وتحرسه النجوم، فلا في الأرض ولا في الفضاء وجدت حريتها.

وتتأمل الأشياء من حولها، والزمن الذي ظل صامدًا رغم تحوّل كل شيء:

قصص الحب

أضحت بلا نهاية

والزنابق

بلا لون

والخيول أضحت بلا صهيل

والحدود بلا مواسم للتلاقح

والمسافر

ألقى بذاكرته على المدرّج

وتتبع آثار حقيبته

وحده الزمن

ظلّ محتفظا بوجهته

رغم ابتهال الرمل

رغم تجاوب عقارب الساعة

مع نداءاته المضنية

كهدير شلال عصي على الاحتواء[1]

تتأمل الشاعرة تغيرات تفاصيل الحياة من حولها، فقصص الحب أضحت بلا نهايات، والزنابق فقدت لونها الأبيض رمز السلام، والخيول لم تعد تصهل، أي أصبحت معزولة ويغلب عليها الصمت ولا تجد ما يثير انفعالها، ولا يدفعها للتعبير عن مشاعرها، والمسافر تخلّى عن ذكرياته ومضى للمجهول، وحده الزمن ظل كما هو، وحده الزمن احتفظ بثباته ولم يتحوّل، ولم

(1) هديل العشب والمطر، ص:٦٢.

يتغير مساره، فهو الحقيقة المطلقة وسط كل هذه المتغيرات.

وتتأمل الشتاء، ويذكرها بورود اشترتها، فماتت عندها:

شتاء أبيض

له نصاعة زهور اشتريتها

ولمت نفسي كثيرا لأنني اشتريتها

لأنني في اللحظة التي لفني فيها البياض

كنت أحضن موتها

تشهق

تمنحني أنفاسها

ثم لا أعود أملك سوى

التويجات التي سحقها

وجع الاحتضار

تتوهج لحظات الفرح

من حمى نهاياتها

وتويجاتها البيضاء تحضن لوعتي

ولا أدري

أينا يسير إلى حتفه (١)

تصف لنا الشاعرة لحظات احتضار الورود وموتها ومشاعرها في لحظات النهاية، فكأنها تخلع عليها أحاسيسها أو أنها تذكرها بأحاسيس حزينة، وتدعوها إلى التأمل العميق في فكرة الفناء والموت المترصد للإنسان مهما كان جميلًا، فهذا الموت لم يدع تلك الورود البيضاء النقية التي تجمّل الحياة وتزيدها رقةً وبهاء، بل خطف روحها معلنًا رحيلها للفناء، وتجد الشاعرة في تلك اللحظات القاسية الفرح متوهجًا، كأنه يخبرنا بتبدد قيمة الحياة حين نتأمل وجع احتضار الأشياء الجميلة،

(١) هديل العشب والمطر، ص:٩٧.

وكيف أن هذه الأشياء الجميلة التي تودعنا وهي في طريقها نحو العدم تحتضن لوعتنا وخوفنا من حتمية الفناء والموت، فتخفف عنا رؤية هذه الحقيقة المفزعة بذلك الاحتواء النهائي، وترحل بعدها إلى الأبد.

الخاتمة

الخاتمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فقد تناولت في هذا البحث "شعر لطيفة قاري –دراسة تحليلية للرؤى والسمات الإبداعية"، الجوانب الفنية والفكرية التي تضمنتها تجربة الشاعرة، وجاءت الدراسة في أربعة فصول: أولها الإيقاع الموسيقي، وتضمن دراسة الأوزان والقوافي في الموسيقى الخارجية ثم الجناس والتكرار والتناظر الإيقاعي في الموسيقى الداخلية، وثانيها فصل اللغة الشعرية بمبحثيه المعجم الشعري والظواهر الأسلوبية، والثالث فصل الصورة، واشتمل على مبحثين الأول الصورة البيانية والثاني الصورة الرمزية، وأخيرا الفصل الرابع، تضمن الرؤية الشعرية التي تمثلت في الشعر الوجداني وشعر الاغتراب والشعر التأملي، وأرجو الله أن أكون وفقت فيما تناولت وتوصلت إليه، وحسبي أنه جهد بشري عُهد فيه الزلل والنقصان، ولكني سعيتُ بما أملك من جهد لإتمام هذا البحث، وإخراجه بأفضل مستوى.

وقد خرجت هذه الدراسة بعدة استنتاجات أهمها ما يأتي:

١- كتبت لطيفة قاري شعرها على طريقة الشعر الحر أو شعر التفعيلة في جميع دواوينها، وزاوجت بين استعمال التفعيلة الواحدة للبحور الصافية، والتفعيلات المتعددة، وفي التفعيلات المتعددة كانت تمزج كثيرًا بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن)، وهذا النمط يفوق قصائد التفعيلة عددا نسبة إلى مجموع شعرها.

٢- تجربة الشاعرة لنظام قصيدة النثر كانت في ديوان واحد فقط حمل عنوان "هديل العشب والمطر"، حيث جاءت قصائد الديوان كاملة على هذا النظام، وجرّبت الشاعرة أيضًا "القصيدة الديوان"، في ديوان ذقتها، فكان الديوان عبارة عن قصيدة مطوّلة ذات مقاطع متعددة.

٣- تنوعت القوافي في قصائد لطيفة قاري بين الموحدة، وهي الأكثر شيوعًا تليها المنوعة، ثم المرسلة، ويلاحظ على الشاعرة غرامها بالقوافي المقيدة.

٤- المعجم الشعري للشاعرة توزع على حقول دلالية متنوعة بين: الطبيعة، والألفاظ الدينية،

والألفاظ التي تنتمي إلى الحياة اليومية والبيئة المعاصرة، والأعلام التاريخية والأدبية.

٥- الظواهر الأسلوبية ذات التكرار العالي في نصوص الشاعرة، هي التناص والتكرار والانزياح والحذف وإلغاء الروابط اللغوية بين الجمل.

٦- الأنماط التصويرية التي استعملتها الشاعرة في الصور البيانية، هي التشبيه والاستعارة والكناية ونمط مركب من المزج بين التشبيه والاستعارة، وكان سمة لافتة.

٧- تمثلت في شعر لطيفة قاري الرؤية الذاتية، فهي الرؤية التي اشتملت عليها تجربتها الشعرية من خلال الشعر الوجداني وشعر الاغتراب والشعر التأملي.

وفي الختام ، أقر لله بالحمد والثناء على فضله ونعمائه، وأسأله العون والتوفيق.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

(المصادر)

١-لطيفة قاري، لؤلؤة المساء الصعب، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٢-لطيفة قاري، هديل العشب والمطر، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.

٣-لطيفة قاري، تكابد لبلابها والأسماء لا تكفي لعصفورين، بيسان، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

٤-لطيفة قاري، ذقتها، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

٥-لطيفة قاري، مالت على غصنها الياسمينة، الانتشار العربي، بيروت، طدمشق،١، ٢٠١٧م.

(المراجع)

١-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.

٢- الأصفهاني أبو الفرج ، الأغاني، المجلد ٢٤، تحقيق: إحسان عباس – إبراهيم السعافين- بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م.

٣-البخاري أبو عبد الله، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ٢٠٠٢م.

٤-التبريزي أبو زكريا ، شرح القصائد العشر، إدارة الطباعة المنيرية، ١٣٥٢هـ.

٥-أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٦- أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ٢٠١٢م.

٧- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دار المأمون للنشر، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

٨- أحمد مطلوب، أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت.

٩- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط٦، ١٩٩٤م.
١٠- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.
١١- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، ١٩٩٤م.
١٢- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
١٣- جبران خليل جبران، رمل وزبد & الموسيقى، ترجمة: انطونيوس بشير، دار الأندلس، بيروت، ١٩٢٦م.
١٤- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.
١٥- الخطيب القزويني محمد بن عبدالرحمن جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٩م.
١٦- خليل الدويهي، ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
١٧- راشد عيسى، قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بحائل، ط١، ٢٠١٠م.
١٨- زينب فؤاد، الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي- دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة- كلية دار العلوم، ١٩٩٧م.
١٩- سارة الأزوري، التشوق في شعر المرأة السعودية: الرؤية والتشكيل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠١٤م.
٢٠- سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبدالقاهر الجرجاني وجان كوهن، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١١م- ٢٠١٢م.
٢١- شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته- مناهجه- أصوله- مصادره، دار المعارف، مصر، ط٧.
٢٢- صالح سليم الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث،

مصر.
٢٣- صلاح فاروق، القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية والغموض، كتب عربية للنشر الإلكتروني.
٢٤- عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة، ع٢٥، جامعة القدس المفتوحة، ٢٠١١م.
٢٥- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠١٢م.
٢٦- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت.
٢٧- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت.
٢٨- عبد القادر الرباعي، تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة كلية الآداب، ع٢، جامعة الملك سعود، ١٩٨٤م.
٢٩- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٨م.
٣٠- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.
٣١- عبد الله الفيفي، حداثة النص الشعري في المملكة، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠٠٥م.
٣٢- عربية توفيق لازم، حركة التطور والتجديد في الشعر العراقي الحديث، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧١م.
٣٣- عزة جدوع، موسيقا القصيدة الحديثة وبناء الدلالة، مكتبة الرشد، الرياض، ط١، ٢٠٠٣م.
٣٤- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م.
٣٥- علي خضران القرني، من أدباء الطائف المعاصرين، ط٢، ٢٠١١م.
٣٦- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.
٣٧- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦م.
٣٨- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصويرية والخطاب الأدبي، رؤية للنشر، ط١،

٢٠١٥م.
٣٩- عمر محفوظ، الشعر السعودي الحديث في ربع قرن، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض، ١٤٣٧هـ.
٤٠- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.
٤١- فواز اللعبون، شعر المرأة السعودية المعاصر (دراسة في الرؤية والبنية)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
٤٢- فوزي خضر، شاعرات الطائف بين الإقامة والترحال، نادي الطائف الأدبي، ١٤٣٨هـ-٢٠١٧م.
٤٣- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر.
٤٤- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٤٥- محمد صالح الشنطي، المنجز الجمالي للقصيدة السعودية الحديثة، مجلة علامات في النقد، مج ١٣، ج٥٢، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٤م.
٤٦- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٤م.
٤٧- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ٢٠٠٧م.
٤٨- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، مصر، ط١، ٢٠٠٨م.
٤٩- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م.
٥٠- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
٥١- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.
٥٢- محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى ٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت،

ط١، ٢٠٠٥م.
٥٣- محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى ٣، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
٥٤- محمود الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٥٥- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٦م.
٥٦- مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م.
٥٧- نازك الملائكة، القافية في الشعر العربي، مجلة الحصاد في اللغة والأدب، ع١، جامعة الكويت، ١٩٨١م.
٥٨- نجلاء مطري، الزمن في الشعر النسوي السعودي المعاصر (دراسة في الدلالة والبناء)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٧م.
٥٩- نزار قباني، ديوان أشهد أن لا امرأة إلا أنت، منشورات نزار قباني نسخة إلكترونية.
٦٠- نعمان عبد السميع، الانزياح اللغوي أصوله- أثره في بنية النص، دار العلم والإيمان، مصر، ٢٠١٤م.
٦١- هدى الفايز، لغة الشعر السعودي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، ط١، ٢٠١١م.
٦٢- يحيى العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج٢، مطبعة المقتطف، مصر.
٦٣- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧م.

(المراجع المترجمة)

١- ناتالي بييقي- غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى،

سورية–دمشق، ٢٠١٢م.
٢–يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

الفهرس

الفهرس

الموضـــــــــــوع	الصفحة
المقدمة	٦
التمهيد	١٢
الفصل الأول: الإيقاع الموسيقي	١٧
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية	١٨
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية	٤١
الفصل الثاني: اللغة الشعرية	٥٦
المبحث الأول: المعجم الشعري	٥٧
المبحث الثاني: الظواهر الأسلوبية	٧٥
الفصل الثالث: الصورة الفنية	١١٣
المبحث الأول: الصور البيانية	١١٥
المبحث الثاني: الصور الرمزية	١٣٩
الفصل الرابع: الرؤية الشعرية	١٥٢
أ-الشعر الوجداني	١٥٣
ب-شعر الاغتراب	١٧٤
ج-الشعر التأملي	١٨١
الخاتمة	١٨٧
المصادر والمراجع	١٩٠
الفهرس	١٩٧

Abstract

This research studies the poetry of Latifa Qari. It analysis in four chapters the creative features and perspectives of Qari's poetry. The first chapter is dedicated for studying the musical rhythm in two sections, first, the external music; second, the internal music. The second chapter is concerned with studying the poetic language in the texts, and it includes two parts: the first is the poetic lexicon, and the second is the stylistic features manifested by the poet. Next, in the third chapter, the research deals with the artistic imagery in two parts; rhetorical imagery and symbolic imagery. The fourth chapter tackles the study of the poetic perspective included in the poetic experience of Latifa Qari in terms of content, where it was mainly emotional, besides alienation and meditation poetry. The research concludes with a summary of the highlighted findings that came out with the study.