زانكۆی سەلاحەدین - هەولێر
Salahaddin University-Erbil

المرأة في شعر بشرى البستاني

رسالة
مقدمة إلى مجلس كلية اللغات في جامعة صلاح الدين - أربيل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الأدب العربي

من قبل

بناز دريد نورالدين

بكالوريوس - جامعة صلاح الدين - أربيل - ٢٠٠٥

بإشراف

أ.م.د. عدنان عودة عباس

أربيل - كوردستان
أيلول ٢٠١٥

تعهد

أتعهد بأنّ هذه الرسالة الموسومة بـــ(المرأة في شعر بشرى البستاني)، قد تم إنجازها وكتابتها من قبلي بشكل كامل، وانّ الكتابة والنتائج هي من خالص عملي وجهدي الشخصي ولم انشرها من قبل ولم اقدمها لأي جهة من قبل لنيل درجة علمية. اتعهد بأنني ذكرت المصادر بشكل أمين اينما اقتبست.

التوقيع

اسم الطالبة: بناز دريد نورالدين

التأريخ: / /٢٠١٥

هەواڵنامەی کتێب

تأييد وموافقة المشرف

اؤيد بأن هذه الرسالة قد انجزت وكتبت تحت إشرافي وانا اوافق بأن تقدم بشكلها الحالي للمناقشة لنيل درجة الماجستير في اختصاص الأدب العربي.

الاسم: أ. م. د. عدنان عودة عباس التوقيع:

التأريخ: / / ٢٠١٥

اؤيد بأن الطالبة قد انجزت كافة المتطلبات المطلوبة ولوجود التوصيات الضرورية، اتقدم بهذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. يادگار لطيف جمشير

رئيس قسم اللغة العربية

التأريخ: / / ٢٠١٥

اؤيد بأن الطالبة قد انجزت كافة المتطلبات المطلوبة لذا أوافق على تقديمها للمناقشة.

مسؤول الدراسات العليا في الكلية

التوقيع:

الأسم: أ. م. د. عاطف عبدالله فرهادي

التأريخ: / / ٢٠١٥

هەولێر نامەی کتێب

قرار لجنة المناقشة

نحن لجنة مناقشة طالبة الماجستير (بناز دريد نورالدين) ناقشنا الطالبة عن الرسالة الموسومة بـــ(المرأة في شعر بشرى البستاني)، ونحن نقر بأن هذه الرسالة تستوفي متطلبات درجة الماجستير في الأدب العربي.

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. هشيار زكي حسن

عضو

التأريخ:

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. **على عبدالرحمن فتاح**

عضو

التأريخ:

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. يادكار لطيف جمشير

رئيس اللجنة

التأريخ:

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. عدنان عودة عباس

المشرف

التأريخ:

التوقيع:

الاسم: أ. م. د. شادان جميل عباس

عميد كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين

التأريخ: / / ٢٠١٥

هەولێر نامەی کتێب

الإهداء

إلي الزمن الجميل ..... بشرى البستاني

إلى أنثى تختزل ..... معاني الحياة

إلى مشاعرها ..... تمتزج بصدى خلجات كل أنثى

إلى حنانها..... حيث المعنى الحقيقي للأمومة

إلى حضورها الأنثوي في محراب الجمال حيث الصبوات تترنح شعرا.

إلى صدى قصائدها تهز أعماقي..... فأبصرت على أثرها معاني الحياة

إليها وحدها دون غيرها.....

هدى النامي كتب

ملخص الرسالة

تحاول هذه الرسالة المعنونة ب(المرأة في شعر بشرى البستاني) تسليط الضوء على تشظيات ثيمة الجسد الأنثوي على المعرفة الإنسانية والتي تعد واحدة من أبرز مظاهر الشعرية المعاصرة وبشكل خاص في تجربة الشاعرة بشرى البستاني الشعرية والتي تعد واحدة من الشاعرات المعاصرات البارزات تناولاً لهذا الموضوع. تهدف الرسالة إلى إبراز آليات الظهور المعنوي للتشكلات الجمالية لقصيدة الجسد عبر توظيف ماهية التجلي المنبعث من صميمية الانفعال الشعري، فتفقد الأشياء خصائصها الحسية وتكتسب خصائص الشعرية المعاصرة التي تتجلى بصور مغايرة عن الواقع المادي وتظهر بصور تخييلية. من الجدير بالذكر إنّ بشرى البستاني توظف جزءاً كبيراً من دواوينها الشعرية في هذا الغرض، لتتخطى أطر الأعراف السائدة في المجتمع فيما يخص الجذور الراسخة في قضية الجسد والتمظهر الأنثوي، وتسعى لاقتلاع تلك الجذور في ظل توجهات فريدة من نوعها، ولطالما كانت الفلسفة الصوفية تجتهد لإعادة بناء ركائز الكون وتأكيدها تمجيد الإنسان والمرأة على وجه الخصوص وجعلها محوراً لهذا الكون انطلاقاً من جسدها المتمثل لوجودها وذاتها.

تركز الدراسة على محاور منها: دراسة مستويات تجليات الجسد الأنثوي وظهورها ظهوراً شعرياً وفلسفياً في البنى النصية العميقة وإبراز الشعرية الموظفة لهذا الظهور الشعري الجمالي، فضلاً عن تناول التمظهر الأنثوي في كل مكونات الحياة ومساهمته الفعالة في البناء الحضاري، فالمجتمع الذي يؤمن بدور المرأة المؤثر في بناء وتطور الإنسانية يكون مجتمعاً قد بلغ مرحلة من الوعي وفهم اسس التربية الإنسانية الصحيحة والتي تتحمل المرأة ثقلها الأكبر. فما زالت المرأة تكد وتكدح وتساهم بكل طاقاتها، بيد أن قدرة المرأة على القيام بهذا الدور تتوقف على نوعية نظرة المجتمع إليها والاعتراف بقيمتها ودورها الفاعل في ترميم قبح الكون وتمتعها بحقوقها في أن تنال ما يستوجب من تثقيف وتأهيل وعلم ومعرفة لتنمية شخصيتها وتوسيع مداركها. من هنا تأتي أهمية وضرورة التركيز على المرأة بل

وإعطاءها الأولوية في ذلك على الرجل في الخطابات الشعرية المعاصرة، فالمرأة عماد المجتمع وإذا ما وقعت العناية بها في الخطاب الأدبي وإيلاءها ما يوافق قيمتها وأهميتها في الوجود من الاعتبار الصحيح والعناية الفائقة، استقام المجتمع كله وصلح حاله، أما من حطّ من قيمتها وإنسانيتها وتجاهل وجودها المقدس كمخلوق فاعل في تعمير الوجود ولها قيمتها المركزية، وتغييب وجودها المقدس يسوق نحو هدم المجتمع وإلحاق الضرر به ضرراً بليغاً. بناءاً على ما تقدم فإننا لا نحسب أن ما مرت به العديد من المجتمعات قديماً وحديثاً من تخلف وانحطاط وانحلال كان قد حصل لها بمعزل عما وقعت فيه من إهمال لوضعية المرأة وتجاهل دورها الأزلي وما تعرضت لها من إساءة خطيرة مخلة بكرامتها وإنسانيتها، فإذا كانت المرأة مهملة محتقرة تعيش وضعية الدنية والجهل والقهر وسحق للذات وعدم الاعتبار لكينونتها، فلا غرابة حينئذ أن ينشأ الأبناء أيضاً على الجهل وضيق الأفق والضعف والسلبية. لقد وظفت الشاعرة إمكاناتها اللغوية والفكرية لتوجيه رسالة مقدسة عن المرأة في خطاباتها العرفانية، فتجتاز قيود المألوف لكون ما تتطرق إليه هو موضوع حداثي يرتكز على فضاءات تأويلية واسعة.

هدى النمق كتب

محتوى الرسالة

الموضوع	الصفحة
تعهد	II
تأييد وموافقة المشرف	III
قرار لجنة المناقشة	IV
الإهداء	V
ملخص الرسالة	VI
محتوى	VIII
المقدمة	١-٤
التمهيد	٥-٢٢
أولاً: المرأة من المنظور الفلسفي والمعرفي والعقائدي	٥
*المرأة من المنظور الفلسفي القديم	٥
*المرأة في الخطاب الشعري القديم	٦
*المرأة من منظور الإسلام	٨
*المرأة من المنظور الفلسفي الصوفي	٩
*المرأة من المنظور الفلسفي الغربي	١٤
*المرأة من المنظور الاجتماعي المعاصر	١٥
ثانياً: المرأة في الخطاب الشعري المعاصر	١٧
*المرأة بكونها كائناً منفعلاً	١٧
*المرأة بكونها كائناً فاعلاً	١٨
*المرأة في الأبعاد الرمزية	١٩
الفصل الأول: المرأة بوصفها كياناً شعرياً	٢٣-١٠٢
المبحث الأول: المرأة بوصفها كياناً إنسانياً منفعلاً	٢٣
المبحث الثاني: المرأة بوصفها كياناً وجودياً فاعلاً	٦٥
الفصل الثاني: التشخيص والترميز عبر المرأة	١٠٣-١٥١
المبحث الأول: المكان الطبيعي	١٠٣
المبحث الثاني: المكان الحضري	١٣٩

هدى النامدي كتب

النتائج ١٥٢
المصادر والمراجع R١٦٥–R١٥٥
ملخص الرسالة باللغة الكوردية I
ملخص الرسالة باللغة الانجليزية A

هەوالنامەی کتێب

المقدمة

هەواڵنامەی کتێب

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة

الحمد لله على منتهى فضله على خلقه بالرحمة وخلقه للإنسان في أحسن تقويم وإتمام نعمته على بني آدم بالإسلام، ثم السلام على صاحب الخلق العظيم محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعه واستضاء بنور الإسلام إلى يوم الدين...

أما بعد فإن علاقة الشعر بالمرأة لهو قديم قدم نشأة الإنسان والنص الذي كتب بلسان ذكوري غيّبت فيه مكانة المرأة وتعرضت لدونية وتهميش في مجموعة من المنجزات الشعرية التي تتجذر أصولها المعرفية من القيم الذكورية القديمة. إنه على الرغم من التطور والمفارقة الكبيرة التي رافقت حياة المرأة من العصور القديمة حتى عصرنا الراهن وما حققتها المرأة من إنجازات في المستوى التعليمي والثقافي والأداء الاجتماعي، لكن ما زالت الرؤية الشعرية قاصرة عن الإدلاء بواقع كينونة المرأة الوجودية واستكناه جانبها الروحي والوجداني في الخطابات الإبداعية، والخروج من الهيكلة النمطية السائدة التي وجهت الصياغات الشعرية نحو رؤية جسدانية ووصفية للمرأة. من هذا المنطلق نهضت المرأة المبدعة باحداث انزياح دلالي ولغوي في اللغة الشعرية السائدة، خصوصاً أن اسم المرأة مرتبط بالحداثة من عهد نازك الملائكة، فثارت المرأة على صورتها الشعرية المستهلكة والمرتكزة على التناول الجسدي فقط، لتباشر بهيكلة شعرية مغايرة تصبح فيها المرأة قيمة معنوية روحية، وتصبح صورة المرأة هي صورة الأرض وصورة الكيان المقاوم لقوى الشر والظلم لتصل الى ذروتها الجمالية في صورة المرأة التي باتت صورة الوطن المغتصب تبجيلا لها ولقدسيتها. فمن البديهي أن تنال النصوص الإبداعية حظاً وافراً بعد معطيات الحداثة ومشاركة المرأة في الحراك الاجتماعي والعلمي لتصبح النصوص لسان حال المجتمع فيما يخص المرأة وتوجهاتها الحداثية المعاصرة في حركة ادبية نسوية مضادة لسيادة الخطاب الذكوري واستبداد الموروث الثقافي، وهي تحاول إقتحام الإبداع الإنساني وتقدم تجربتها وتساهم في عملية التنمية الاجتماعية وتبرز خطاب المراة بمقارعة الخطاب الذكوري، كبحث عن الهوية الأنثوية ومشاركة العالم الوجع الذي يعاني منه اليوم لتصبح ذات فاعلة وإعادة الاعتبار للذات الأنثوية والجسد الأنثوي الذي سجن لسنوات طوال في نمطية وصفية وتجعل من قصيدة

هدوا النامي كتب

المرأة نزوع نحو التنوير والنهوض المجتمعي وتكون جسدها جسد اجتماعي تتجلى من خلاله القضايا الوجودية والإنسانية الكبرى.

يهدف البحث إلى سبر أغوار تمظهرات المرأة ودراسته على نحو تطبيقي في المجموعات الشعرية لبشرى البستاني التي تناولت فيها موضوعاً بارزاً من قضايا الشعر المعاصر والذي يحتاج إلى وعي وقدرات إبداعية شتى، فهي تربط الجسد الأنثوي بعناصر الطبيعة وبفعاليات حياتية ذات حيوية مهمة، باعتبار أنّ الجسد الأنثوي سر تكوين الحياة وعلة استمراريتها. كذلك يهدف البحث إلى كشف تشكلات الصياغات الشعرية حيال الطاقات الانفعالية والفاعلة التي يمتاز بها الجسد الأنثوي، وللتدليل على مدى ثراء هذا الموضوع فلسفيّاً وأدبيّاً وتنوعه في خطابها الشعري من حيث كونه معطى معرفيّاً. ستركز الباحثة في دراستها على استكناه الخطاب وتحليله وتأويله في محاولة منها للإحاطة به فناً ودلالة واستقراء النصوص عبر التقصي عن الدوال الرمزية استناداً على روح التأويل للأخذ بمسار التحليل إلى عمق جلي بما يخدم مقتضى البحث.

تتناول الباحثة في هذه الرسالة الأعمال الشعرية الكاملة لبشرى البستاني دون التطرق إلى قصيدة النثر لمحدودية المجال الذي توفره الرسالة، وستتوقف أكثر عند مجموعة (مخاطبات حواء) المتميزة عن بقية نصوصها من الناحيتين الصياغية والدلالية، فهي تقدم فيه نصوصاً محكمة البناء وتمتاز بالكثافة الدلالية وتزخر بالإيحاءات، حيث تجليات الأنوثة فيها بمعناه الجوهري التي ترمز إلى السر الكامن في الوجود الإنساني. استعانت الباحثة بعدد من الكتب، وقد أفادت من الكتب الحديثة والمعاصرة على الرغم من صعوبة الحصول على تلك الكتب المعاصرة التي تعرضت لقضية المرأة وجسدها لكونها حديثة العهد، فلم تكتفِ الباحثة باستعارة تلك الكتب فحسب، بل فضلت اقتناءها لأهميتها، فهي تضمن للباحث اكتشاف المزيد والمثير مع كل قراءة، كذلك أفادت الباحثة من عدد من البحوث الأكاديمية المحدودة التي كتبت بقلم الشاعرة عن شعراء آخرين لكون تلك البحوث تتضمن رؤى الشاعرة وتوجهاتها، فبشرى البستاني لا تكتب من منطلق الموهبة الشعرية فحسب بل هي شاعرة تسند قصائدها وكتاباتها على رؤى وأفكار تؤمن بها، وقامت الباحثة بتوظيف ما تيسر من آرائها الواردة في بعض بحوثها لتوثيق ما وصلت إليها من نتائج، والباحثة لم تخص بالذكر أسماء بعض الكتب هنا لأنّها تجد في ذلك تجاوزاً على حقوق الكتب الأخرى.

تتكون الخطة من مقدمة وتمهيد وفصلان ونتائج مع ثبت بالمصادر والمراجع. ستلقي الباحثة الضوء في التمهيد على تناول العنصر الأنثوي في في الفكر والمعرفة وصور تشكلها شعرياً في

الخطابات الشعرية المعاصرة في محاور. إذ جاء تعدد محاور التمهيد انعكاساً لأهمية الموضوع الذي يتطلب الأخذ بجوانبه المختلفة سواء من الناحية المعرفية أو الأدبية، وتعتقد الباحثة أنّ هذه الإفاضة تعطي تصوراً واضحاً عمّا طرحته الفلسفات والكتب المعرفية في هذا الصدد، وقد تغني المتلقي بعرض وافٍ للأفكار والآراء في هذا المجال.

أمّا تمظهرات المرأة في قصائد بشرى البستاني فقد قامت الباحثة بتقسيمها فصلين، وحرصت الباحثة على إيجاد توازن بين أعداد صفحات الفصول. يتكون الفصل الأول (المرأة بوصفها كياناً شعرياً) فيكمن في الظهور الشعري وتشكلاته المتعددة عبر الصور الجسدية المتعددة المتاحة للشاعر المعاصر والتي تمنح للظهور الأنثوي أبعاداً دلالية عميقة وتدمج الجسد الأنثوي مع أشكال معرفية وتصورية تثري بدورها تلك التمظهرات الأنثوية جمالاً ومعنى، ويقع في مبحثين، الأول: المرأة بوصفها كياناً إنسانياً منفعلاً للحديث عن تجليات مشاعر الأنوثة التي يفيض بها جسد المرأة وبالتالي تبرز الظهور الجسدي في القصائد على نحو لافت للانتباه، فالظهور الانفعالي للجسد الأنثوي في خطاب الشاعرة نابعة من طبيعة الأنثى الفطرية، والتي تكون منبعثة من مشاعرها الداخلية الحسية التي تتحكم بالتجربة الفنية والتي لا يمكن تجاهلها، ما دام الجسد الأنثوي نابضاً بالحياة، أمّا المبحث الثاني: المرأة بوصفها كياناً وجودياً فاعلاً فيمثل الظهور الفاعل للمرأة في الوجود وإبراز طاقات جسدها الموظفة بشكل فاعل، ويصور ذلك إدراك الأنثى للوظائف المقدسة التي منحت لجسدها من قبل الخالق بما يخدم الكون.

أما الفصل الثاني (التشخيص والترميز عبر المرأة) فيكمن في الظهور الرمزي للمرأة وكيانها الجسدي وتشكلاته المتعددة عبر الصور الرمزية المتعددة المتاحة للشعراء في عصر الحداثة الشعرية وكيفية توظيفها لأداء قيمة جمالية واجتماعية وسياسية بآليات التشخيص والتجسيد، ويتكون من مبحثين، الأول: المكان الطبيعي وقد عني بمظاهر الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية والتي تتشكلان رمزياً وفق صلات شعرية تصوغها الشاعرة بين الطبيعة والجسد الأنثوي. أما المبحث الثاني: المكان الحضري فيصور تشخيص المكان على هيئة حضور أنثوي يتجلى من خلاله الجسد الأنثوي في الظهور الجلي للمكان الحضري.

من الصعوبات التي واجهت الباحثة في رسالتها، وخاصة في الفصول، هو التداخل الواضح للتمظهر الأنثوي والطاقات الانفعالية والمعطيات الجسدية في النصوص المعبرة عن حضور المرأة على الرغم من اختلاف صورة التمظهر، ولعل ذلك يرجع لتوافر المعطى الجسدي في الصور الشعرية

المتاحة لتمظهرات المرأة في كل النصوص بدون استثناء، لكون مفهوم الجسد متداخل مع صميم المرأة ويتجلى في تجاربها الحسية الانفعالية وكذلك الوجودية الفاعلة والرمزية على حد سواء مع اختلاف حدة الظهور بحسب التجربة الشعرية والشعورية، ويمكن القول: إنّ الباحثة قد بذلت قصارى جهدها عند تصنيفها للقصائد على الرغم من الصعوبة البالغة في تصنيف القصائد تلك بترجيح معطى على آخر لأسباب إجرائية يحتاجها البحث الأكاديمي على الرغم من عدم ورود قصيدة بعينها، تنفرد تماماً باتجاه دون آخر، وذلك دليل اشتباك شعرية القصيدة البستانية الناجمة عن قدرة الشاعرة على الدمج والتحويل الذي يفتح الدلالة على تعدد القراءات وتفعيل عملية التأويل. لقد حاول البحث الخروج بعمل يتسم بما يتطلب منه علمياً، بدون أنْ يدعي الكمال، وقد يكون هذا البحث عاملاً مساعداً لباحثين آخرين في هذا المجال.

هەوالنامەی کتێب

التمهيد

أولاً: المرأة من المنظور الفلسفي والمعرفي والعقائدي

*** المرأة من المنظور الفلسفي القديم**

*** المرأة في الخطاب الشعري القديم**

*** المرأة من منظور الإسلام**

*** المرأة من المنظور الفلسفي الصوفي**

*** المرأة من المنظور الفلسفي الغربي**

*** المرأة من المنظور الاجتماعي المعاصر**

ثانياً: المرأة في الخطاب الشعري المعاصر

*** المرأة بكونها كائناً منفعلاً**

*** المرأة بكونها كائناً فاعلاً**

*** المرأة في الأبعاد الرمزية**

عدنان الشامدي كتب

التمهيد

أولاً: المرأة من المنظور الفلسفي والمعرفي والعقائدي

* المرأة من المنظور الفلسفي القديم

أدرك الإنسان منذ بدء الحياة على البسيطة بكون المرأة هي الركيزة المجسدة للوجود، على الصعيد ذاته فإنّ معظم "علماء التاريخ والأنثروبولوجيا في العالم يجمعون على أنّه في المجتمعات الإنسانية البدائية كانت للأنثى قيمة إنسانية واجتماعية وفلسفية أكثر من الذكر وإنّ الإله القديم كان أنثى وإنّه قبل نشوء الأسرة الأبوية كان المجتمع البدائي أمومياً، وكانت الأم هي الأصل وهي العصب وهي التي ينسب إليها أطفالها"[١]، وقد عبد الإنسان القديم المؤنث من الآلهة فضلاً عن تمتع المرأة بسلطة اجتماعية مطلقة ومقدرة مالية وسياسية دون تميز طبقي أو نوعي وفي تلك "العهود البدائية الطبيعية التي لم تؤثر فيها بعد هذه العلوم والفلسفات، والتي لم يكن قد حدث فيها بعد انفصام بين عقل الإنسان وجسمه، كان الذكر والأنثى على طبيعتهما، وكان لكل منهما قيمته النابعة من طبيعته أو تكوينه البيولوجي بلغة عصرنا الحديث"[٢]. فضلاً عن ذلك فلم تكن هناك من مشرعات تبيح للمجتمعات الإنسانية استهداف المرأة بالتنقيص من شأنها وتشريع قوانين مغايرة للفطرة للتعامل معها كدرجة أدنى من الرجل، بل كانت المجتمعات الإنسانية القديمة تنعم بسلام داخلي قائم بين طرفي الوجود من الذكر والأنثى وحين "كانت الغلبة لهن كانت الحياة تقوم على نظام من القيم يعتمد على علاقات الرحم والارتباط بالأرض والتصالح مع الطبيعة والقبول بالفطرة، إلى أنْ جاء الرجال ليغيروا نظام القيم وتظهر القوانين الصارمة وتتغلب العقلانية وحب السيطرة ومواجهة الطبيعة واتخاذ الحروب وسيلة لتحقيق الغايات"[٣]، وعزل الإنسان عن مأمن حنان الأنثى الذي كان يشيع في المجتمع والطبيعة.

فإذن الصورة السلبية للمرأة قديماً ما هي إلا وريثة الفلسفات القديمة، وإن "الصورة السيئة عن المرأة الشائعة بيننا هي التي رسمها الفيلسوف منذ بداية الفلسفة في بلاد اليونان ثم وجدت عندنا أرضاً خصيبة حتى إنّها ارتدت ثوباً دينياً وأصبحت فكرة مقدسة لا يأتيها الباطل وهذا ظاهر عند عمالقة الفكر اليوناني: سقراط، أفلاطون، أرسطو الذين أصبحت فكرتهم جزءاً من التراث الفلسفي الذي انتقل إلى العالمين المسيحي والإسلامي"[٤]. فكانت قيمة المرأة متدنية عندهم لطبيعة التكوين الجسدي الضعيف لها مما جعل منها عرضة للأسر وجلب العار لقومها

---

[١] دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، الأنثى هي الأصل: ١٥٥.
[٢] م.ن: ١٥٤.
[٣] المرأة واللغة: ٢٨.
[٤] أفلاطون والمرأة: ٥.

في مجتمعات تتعرض للهجمات على طول تاريخها ومن هنا فإن "فلسفة أفلاطون عكست كراهية المرأة المتأصلة في التراث اليوناني فكانت تعبيراً صريحاً عن عصرها"[١]. فالمرأة في المجتمع اليوناني كانت مستثنية من حقوق المواطنة وتعتبر كائناً لا يرقى إلى مستوى الرجل في الإنسانية وحقوق الملكية والاختيار... أمّا أرسطو فقد قام بتبريره للأسباب الكامنة وراء النظرة الدونية للمرأة في مجتمعه وتعتبر "الصورة التي رسمها أرسطو للمرأة بالغة الأهمية وذات أثر هائل فقد ترسبت في أعماق الثقافة الغربية وأصبحت هي الهادي والمرشد عن النساء بصفة عامة وهي عبارة تصدق بنصها على التراث العربي، فلو إنك أمعنت النظر قليلاً لوجدت عبارات أرسطو وأفكاره عن سرعة انفعالات المرأة وعنفها وعن جنس الإناث الرقيق الحساس العاطفي سريع التأثر الذي ينقاد لعوامل الشعور أكثر مما يسترشد بنور العقل"[٢]. مما أدى ذلك إلى تفاقم مشكلة المرأة في الذهن الذكوري في المجتمع اليوناني وانعكس ذلك سلباً على المجتمعات على طول العصور وكانت "الخصائص الأنثوية القيمة ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً ترتبط بالأمومة: إرضاع الطفل وإطعام الأب"[٣]، آنذاك، وقيل عن المرأة في المجتمع اليوناني: بأنها "تختزل كل ما هو سلبي ولا تساهم في قيام الحضارة الإنسانية بشيء"[٤]. فقد تم بذلك تغييب حضور المرأة في المجتمع اليوناني رغم كونه مجتمعاً مبنيّاً على العلوم والفلسفات في إطار ضيق مريب.

* المرأة في الخطاب الشعري القديم

انطلاقاً من الولع الرومانسي الكامن في ذات الشاعر العربي، فقد نالت المرأة حضورها الوافر في وجدان الشاعر العربي القديم ومخيلته وتفنن الشعراء في وصف جسد المرأة في القصيدة ثم الإسهاب في وصف العذاب الذي طال جوارح الشاعر ولذلك اتسم شعرهم بطابع الحسية وأفرطوا في سياق ذلك تناول المرأة جسدياً، حيث "وقع الجسد في التراث العربي تحت مجهر الوصف وأبدع الواصفون في تقديم جسد لا يتأبى عن الحضور آن الوصف من حيث الدقة والبلاغة والقدرة على التخييل لإبراز مفاتن الجسد وجماليته الخاصة بل إن الوصف كشف معالم المرئي وغير المرئي من الجسد خصوصاً في المرأة التي تجلت معالمها ومعطيات جسدها"[٥]، فظهرت معالم الغزل الإباحي في قصائدهم كوسيلة من التنفيس في إطار تجربة غزلية تتسم بالتقليد في المقاليد العامة "ونراهم يقفون عند المرأة فيصفون جسدها ولا يكادون يتركون شيئاً فيها دون وصف"[٦]. لعل أدق تفسير لذلك هو قسوة الأعراف الاجتماعية وصرامة

---

[١] أفلاطون والمرأة: ١٥.
[٢] أرسطو والمرأة: ٧.
[٣] سيكيولوجية الأنوثة، مرآة المرأة الأخرى: ٢٦.
[٤] المرأة العربية المعاصرة، الانتماء الحضاري والبعد السيكولوجي: ٢٣.
[٥] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ٣٠.
[٦] تأريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): ٢١٢.

طبيعة المجتمع الجاهلي آنذاك، مما ولد رد فعل يتسم بالتمرد لدى الشاعر العربي وانعكس ذلك على قصائده التي كانت بالنسبة له عالمه الخيالي الذي يمارس فيه مطلق حرياته ورغباته المكبوتة. فضلاً عن دور البيئة الصحراوية التي تفتقر إلى مظاهر الجمال فتكاد تكون الجمال الأنثوي المنفذ الوحيد الذي يمارس فيه الشاعر انفعالاته العاطفية. لذا أحتلت المرأة مكانة بارزة حافلة بكل مثير ومدهش في القصائد، وكان الشاعر العربي يلقب بأسم المحبوبة رمزاً للمكانة البارزة التي بلغتها المرأة في ديوان الشعر العربي. من الجدير بالذكر بأنه على قدر اختلاف طوائف العرب في الجاهلية تعددت صور تلقيّهم لمكانة المرأة في معتقداتهم، فبعض القبائل أتخذت من المرأة في قصائدها كائناً أنثوياً فقط دون الالتفات إلى إنسانيتها وجعلوها منطلقاً لتحفيز الخيال الشعري ومادة خام لصياغة الصور الشعرية البديعة حيث "إن محاولة إحصاء الصور التي يوحي بها كل جزء في جسد المرأة يشكل حقلاً دلالياً مدهشاً كل عنصر فيه ينتج آلاف الصور وأي جزء فيه يحرك كوامن الشاعر ويجعله يتفنن في رسم لوحات فنية بالكلمات ويشكل صوراً تضفي على ذلك الجزء جمالاً لا يضاهيه جمال[١]"، فيما أن البعض الآخر من القبائل حرصت على تناول المرأة في قصائدهم في أبهى صور التبجيل والتقدير وركزوا على الجانب الروحي للمرأة، فكانت أشعارهم حافلة بصور شعرية عاطفية في إطار غزل عفيف عذري.

بتفاعل العرب بعد الإسلام مع قيم القرآن الفاضلة وكذلك تأثرهم بالحضارات القديمة، أصبح الحضور الأنثوي في الخطابات الأدبية يتصف بالوقار والتقدير عند طائفة من الشعراء وكذلك أصبح الجسد الأنثوي ذا نزعة معرفية تتجاوز الأطر القديمة والسياقات المتسمة بالطابع الوصفي، ومن هنا ابتدع المجتمع العربي الذي أفاد بدرجة كبيرة من المعطيات الفكرية والمعرفية، صوراً شعرية مبتكرة تبحث في المرأة وفلسفة الجسد الأنثوي، وهنا فإن "الشاعر القديم قد ربط بين النص وجسد المرأة حيث يستقيم – في ظل التوهج والحيرة والعتمة والجدل – النص مع الجسد من حيث الولع به وممارسة الحركة واللذة والاكتشاف بل إن افتضاض النص بما يحمله من حيوية ومتعة هو في الوقت ذاته يشبه افتضاض الجسد"[٢]. مع ذلك فقد أثر التطور الحاصل في تفعيل ظهور اتجاه شعري آخر يتصف بالحسية البحتة والانحطاط إلى رذائل الوصف الفاضح الذي أدى إلى "ظهور شعر جسدي لدى أبي نواس وبشار بن برد وعمر بن أبي ربيعة ونجده أكثر في ألف ليلة وليلة. أما صورته القصوى فنجدها في الكتابة الإيروسية مع جوامع اللذة والروض العاطر ورجوع الشيخ إلى صباه ونزهة الألباب..."[٣]، وأصبحت المرأة

---

[١] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٠٤.
[٢] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ٣٥.
[٣] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٢.

في بعض النصوص والكتابات متداولة بصور تمثل قمة الاستهتار بها إذ "تأثر الشعراء بالحضارة الفارسية المادية ودفعهم ذلك الى التمرد على التقاليد العربية الإسلامية فخرجوا على عادات العرب الاجتماعية ونظم الاسلام وقوانينه ولعل أبا نواس خير من يمثل هذا الجيل الاتجاه وأغلب الظن ان ثورته لم تكن ثورة جنسية بل كانت ثورة حضارية من نوع خاص، ثورة الحضارة الفارسية وكل ما اتصل بها من خمر ومجون على العرب وحياتهم الأسلامية"[١]. لقد أختلفت الكيفية المتبعة في تشكيلات الصور الشعرية التي تناولت المرأة في تلك العصور بحسب ما يقتضي عليه الحال وارتبطت بالسياق الاجتماعي والتاريخي واختلاف البيئات والمستوى الحضاري والنقلة الكبيرة، وأخذت تتسم بالطابع الفلسفي عند بعض الشعراء الذين بادروا بتوظيف النزعة الفلسفية في قصائدهم مما يتراءى لهم في مجتمع كان يزخر بمختلف المعالم والمظاهر الجمالية والحضارية وتتعايش فيه مختلف الأطياف، والإفادة من المعطى الجسدي المتاح أمامهم والنساء والجواري شعورياً وذهنياً بخلاف الشاعر الجاهلي الذي كان يفتقد نموذج الجسد في محيطه القبلي فيضطر إلى تصويره من مخيلته بطابع يتسم باللوعة والحرمان، بينما تجاوز الشاعر العباسي نطاق المشاعر المفعمة بالشوق لكونه يعيش في أجواء صاخبة من الطبيعة الخلابة والقصور والنساء.

* المرأة من منظور الإسلام

نزلت الكتب السماوية لترفع الظلم عن البشر خصوصاً المرأة، "فالمرء مطالب بأنْ يعترف ببراءة النصوص من كل الآلام التي عاشتها النساء منذ اعتماد التحريف داخل الكنائس المريبة فقد فعل الرجال ذلك وحدهم وسلبوا المرأة حقوقها البسيطة وجعلوها عبداً لهم وإنْ كانوا قد فعلوا ذلك باسم الدين"[٢]. من الجدير بالذكر بأن الدين الإسلامي قد خصّ المرأة بالتقدير ورفع من شأن أنوثتها، وحررها من الرق والذل، و"إنّ الإسلام كان بالغ الوضوح في إنصاف المرأة: فلا وأد للأنثى، ولا غضب ولا اكفهرار للوجه إذا أنجبها الأب، ولا حرمان من الميراث، ولا إكراه في زواجها، ولا وصاية على مالها، ولا حجر على تفكيرها أو تجارتها أو ثقافتها أو تعليمها"[٣]، إذ قال تعالى: {يا أيها الذين آمنوا لا يحل لكم أن ترثوا النساء كرهاً ...وعاشروهن بالمعروف}[٤]، وقد "واكب القرآن الكريم حياة الأنثى لحظة بلحظة منذ ولادتها تربية وتنشئة وتعليماً، مروراً بمراحل زواجها وأمومتها وطلاقها في حال حدوثه، فالأنثى في نظام الحياة مخلوق أصيل أصالة الذكر، تتمتع بإنسانية وبأهلية روحية وأخلاقية كاملة وهي والذكر يصنعان

---

[١] الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٩٩.
[٢] الحديث عن المرأة والديانات: ٧٨.
[٣] أفلاطون والمرأة: ٥-٦.
[٤] سورة النساء، آية: ١٩.

معاً الوجود ويحافظان على استمرار الحياة"[١]. كذلك فإن الرسول الكريم كان قدوة في الرحمة والعطف في تعامله مع النساء وأسس مدرسة معرفية متكاملة تخص المرأة.

على الرغم من أنّ الإسلام قد جاء بما يهذب النفوس والسلوك، وكان من "أولى مهماته بعد نشر الإيمان بالإله الواحد خالق السماوات والأرض هي الحد من جبروت الرجل وتحجيم امتيازاته وتهذيب بعض سلوكياته وتهدئة عصبيته وإخراجه من عالم غلظة الطبع وجفاء المعاملة إلى عالم الرأفة والرحمة والتعاطف"[٢]، كما جاء في قوله تعالى: {ويضع عنهم إصرهم والأغلال التي كانت عليهم}[٣]. إلّا إنّ العرب لم يتحرروا بسهولة من معتقدات العصر الجاهلي وواقع المجتمع الذكوري لقرون عديدة، لكونهم لم ينهلوا من روح القرآن وجوهره، ف"بالنسبة للقرآن فإنّ أحداً لم يستطع تحريفه ولكن وضعه موضع التنفيذ، لم يتم بصورة مرضية فيما يخص موقف المرأة المسلمة"[٤]. فبقيت صورة المرأة على حالها كما وصفها القرآن في قوله تعالى: {وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون}[٥]. من الجدير بالذكر بأن الإسلام قد حرص حرصاً شديداً في الحفاظ على المرأة لكونها أنثى بعيدة عن الأجواء التي لا تليق بنقاء وأصالة أنوثتها التي ينبغي أن تصان وخوفاً على رقة كينونتها من الابتذال، بخلاف الأعتقاد الشائع والسموم التي تطرح في المجتمعات ضد الإسلام والذي يتهم فيه بتوجيه المرأة للعزلة.

* المرأة من المنظور الفلسفي الصوفي

أحدثت الفلسفة الصوفية ثورة حقيقية وجذرية بفضل المفكر الكبير ابن عربي الذي أسس للبداية الحقيقية في تاريخ الفلسفات الإنسانية لإثارة مفهوم الأنوثة بكونه خاصية جوهرية في المرأة مما ميَّزها عن الرجل وجعل منها كائناً وجودياً لأنها تتصف بخاصية الأنوثة، وإن موضوع الأنوثة لم يرق إلى مرتبة الجوهر الكوني إلا على يد الفيلسوف ابن عربي. لقد ارتبطت التجربة الصوفية بانفتاح متفرد على آفاق معرفية متميزة خصوصاً فيما يخص المرأة، فالتصوف الإسلامي يحاول أنْ يقدم تصوره الدقيق والمذهل لحقيقة وجوهر العمق الخفي للكون والعقيدة وارتباط ذلك بمفهوم الأنوثة، ومن هنا شكلت التجربة الصوفية طرحاً مختلفاً وفريداً لمفاهيم شتى كانت غامضة ومجهولة وطرحها وفق رؤى جديدة للوجود. حيث أوضحت الفلسفة الصوفية بأنّ "حنين الرجل إلى المرأة حنين الشيء إلى نفسه، فإنّ حواء خلقت واشتقت من آدم

---

[١] المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دراسة مقارنة: ٨٧.
[٢] م.ن: ٨٠.
[٣] سورة الأعراف، آية: ١٥٧.
[٤] الحديث عن المرأة والديانات: ٨٦.
[٥] سورة النحل، آية: ٥٨-٥٩.

وحنين المرأة إلى الرجل حنين الشيء إلى وطنه، فالمرأة خلقت منفعلة عن الرجل ليحن إليها حنين من ظهرت سيادته بها، فهو يحبها محبة من أعطاه درجة السيادة وهي تحن إليه حنين الجزء إلى الكل وهو حنين الوطن لأنّه وطنها مع ما يضاف إلى ذلك من كون كل واحد موضعاً لشهوته والتذاذه"[١]، هذا التفسير كان نقطة الولوج الأولي للفلسفة الجديدة التي أثارتها الصوفية، ف"طريقة التكتم الصوفي يتعمق أكثر متى تعلق الأمر بالأنوثة والمرأة وسط بنية إجتماعية ومعرفية تحكمها السلطة الذكورية مما دفع أكثر إلى إخفاء المعنى وراء رمزية الخطاب، وتتبني الرمزية على منهج التأويل الذي يغني الفكر عندما يسمح بتولد المعاني والارتفاع بها من المستوى المباشر والحسي إلى المستوى الكلي، اللانهائي"[٢]. إذ أن حنين الرجل للأنثى التي أنشقت منه، ما هو إلّا تفسير أولي يتكتم على حقائق جديدة مذهلة، تقدم للكون تصوراً جديداً عن كون المرأة بوصفها أنثى هي الأصل والرجل هو من ينشق منها.

لقد قدم ابن عربي للكون فلسفة فريدة تقوم على عدة محاور منها ربط الأنوثة بالعاطفة ومن ثم ربط العاطفة تلك بتجسيده لترابط وثيق بين المخلوق والخالق، ولتفسير محورية العاطفة تلك، لابد أن ندرك ما تنص عليه فلسفة ابن عربي الذي يمثل قطباً بارزاً من أقطاب الفلسفة الصوفية، إذ "تقول الصوفية العربية: لا يمكننا معرفة الله بالعقل ولكنه يعرف بالقلب لان العقل لكونه حداً فهو محدود أيضاً وكل ما هو محدود لا يملك أنْ يفهم اللامحدود أو أنْ يدركه"[٣]، والمفكر نيتشه أيضاً يؤكد على هذا التوجه الصوفي، و"لم يكتف نيتشه ببيان الأسباب التي تقف وراء الإيمان بالعقل وتفنيدها بل فند قدرات العقل أيضاً أيْ أنكر الإيمان بقدرة العقل على التوصل إلى معرفة يقينية أو حقيقية لا بل أنّه رأى أنّ العقل أشد أعداء الحقيقة"[٤]. إذن تبين الفلسفة الصوفية قدرات العاطفة على تصور الغيب الذي يعد خارج قدرات العقل، لذلك فقد جعل ابن عربي العاطفة تلك ركيزة تتأسس عليها الكون، فاليقين بالله مرتبط بمعرفة القلوب كما ينص بذلك. لتفسير ذلك لا بد أن نورد بالذكر فاعلية العاطفة في الإبداع والإبتكار، إذ لطالما أقرت كتب علم النفس بدور العاطفة لتحفيز طاقة الخيال الخلاق في العملية الإبداعية، وإذا ما استوعبنا أهمية كون "فاعلية القوى المتخيلة مرتبطة ارتباطاً لا فكاك لها منه بالانفعالات والغرائز، أدركنا مدى ما يمكن أنْ تصل إليه هذه القوة"[٥]، وتتضح عبر ذلك حقيقة كون العاطفة المنبعثة من قوى الجسد الشعورية "في العملية المعرفية أداة تعبير عن الإشارات المنبعثة من عمق المخيلة"[٦]. لذلك مثلت العاطفة مركزية الوعي في فلسفة ابن عربي، خصوصاً وإن "العقل الوجداني يحقق

---

[١] الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين أبن العربي: ٣٧.
[٢] الأنوثة في فكر ابن عربي: ٢٣.
[٣] الهوية غير المكتملة: ٨.
[٤] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١٠٦.
[٥] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٤١.
[٦] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ١٥.

ولادة الروح في بدن العقل... وعقل بلا وجدان هو جسد مسوى لم تمسه روح"[١]، وإنّ اكتشاف عوالم الغيب وتوطيد المعرفة الحقة بالله يتطلب تفعيل القوى المتخيلة بفعل انفعالات العاطفة. على ضوء فلسفة ابن عربي، لا بد للراغب في معرفة الله أنْ يتفرغ من ذاته الفاعلة التي يتحكم فيها العقل والإرادة، ليكون ذات منفعلة خالصة منقادة إلى عاطفة الفطرة الطاهرة التي خلقنا عليها قبل أنْ يتحكم فينا العقل، "فالانفعالية تستدعي التلقائية"[٢]، المرتكزة على نقاء الفطرة البشرية وبها يصل الراغب إلى مرتبة العلم واليقين بالله والعالم المطلق.

على هذا الأساس فقد جعل ابن عربي المرأة بكونها "الأنثى إحدى مراتب الوجود وهي مرتبة القابلية والانفعال والتأثر ومحل الإلقاء والبذر والاستحالات والإيجاد والتكون والظهور، فكل منفعل وقابل للإلقاء والتكون ومحل للظهور والإيجاد هو أنثى وإنْ كان ذكراً"[٣]، وجعل الأنثى في مركز الصدارة الكونية وجوهراً للوجود، لأنّها منبع العاطفة التي بها نبلغ أعلى مراتب المعرفة والإبداع واليقين بالله، وهذا تفسير كون المخلوقات كلها إناث في الأصل في فلسفته، إذ يعني بذلك بأن الإنسان في بدء ولادته يكون منقاداً إلى عاطفة الفطرة النقية والعاطفة خاصية الأنوثة، و"في سياق توجهات الفكر الأكبري، أبرز علم الوراثة إن جميع الثديات بما فيها الإنسان تحمل الكروموزومات xx أو xy وحينما يملك كائن الكروموزوم xx تظهر فيه الأنوثة، أمّا عندما يتوافر له الكروموزوم xy تظهر فيه الذكورة ويظل الكروموزوم x حاضراً في الأنثى والذكر مما يسمح بالقول إنّ الأنوثة عنصر مكون لجميع الثدييات بما فيه البشر"[٤]. كذلك خصص ابن عربي مهمة حفظ الوجود بالأنثى ف"كل تكوين يلتقي بشكل خفي مع فعل الإيجاد البدئي يكون حفظاً للكون ولا يتم ذلك إلا بفضل حضور انفعال تصدر عنه الموجودات، وكل ما تظهر عنه الصور أكانت روحية أو حسية أو معقولة أو لفظية فإنّه يحتل موقع الأنوثة ويحفظ به الله الوجود"[٥]، هذا فضلاً عن محورية الأنثى في الكون بسبب تصديرها للعاطفة. بهذا "تتشابك العلاقة بين الإلهي والبشري وتظهر جلية في المرأة وذلك لأنّها ذات رحم هو شجنة من الرحمن، كما إنّه يمنحها القدرة على الإنجاب... وتستحق صفة خليفة الله في الأرض وبصدور البشر عن الأرحام تصل بينهم قرابة تقتضي التراحم بينهم وتبادل الود وإشاعة صفات اللطف واللين والحب وتجد هذه الصفات نبعها في الرحمة الإلهية وتمتد في البشر معبرة عن حضور المطلق في البشري"[٦]. فإذن المرأة في الفلسفة الصوفية موضع تجلي الخالق لخلقه بالسر الإلهي العظيم الذي ينمو في أحشائها، بالتالي فرحمة الخالق تتجلى في عاطفة الأنثى وأمومتها، وفعل

---

[١] ابن عربي ومولد لغة جديدة: ١١.
[٢] التماثل والخطاب الصوفي، نظرية في كونية البنية وشمولية الوعي: ٢٣٤.
[٣] المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دراسة مقارنة: ١٥.
[٤] الأنوثة في فكر ابن عربي: ٢٥٥.
[٥] م.ن: ١٢٣.
[٦] الأنوثة في فكر ابن عربي: ٢٣٩-٢٤٠.

الخلق أيضاً يتجلى فيها لأنّها علة وجود البشر بحمل الذرية في الأرحام. لذلك فابن عربي يربط كلمة رحم الأنثى بالرحمة التي هي صفة من صفات الله الأعظم، وقد شدد الخالق على صلة الرحم لكونها تجلي من تجليات صفاته وهي الرحمة على خلقه وابن عربي انطلق بفلسفته نحو مفهوم أعمق، جعل فيها حب المخلوق للخالق يتجلى في حب المخلوق للأنثى، لأنّها موضع تجليات عظمة الله، موضحاً إنّ سعادة الرجل في النكاح ما هو إلّا حنينه للرحم الذي خلق وعاش فيه تحت رعاية رحمة خالقه*. لهذا يحن كائنات الكون إلى الأنثى حنين الشيء لذاته الذي نشأ منه، و"إنّ الرجل إذ يحب المرأة إنّما يحب ذاته فلا فكاك لأحد عن هوى نفسه كما لا فكاك له عن الوعي بذاته"[١]. فلا غرابة إذن في تأكيد الخالق بشكل صارم على صلة الرحم كما جاء في قوله تعالى: {فهل عسيتم إن توليتم أن تفسدوا في الأرض وتقطعوا أرحامكم}[٢]. نجد في فلسفة ابن عربي تأنيثاً لكل ما هو جلي ومقدس في الكون، إذ "جل الأسماء في الطبيعة هي أسماء مؤنثة مثل: السماء، الأرض، الشمس، الشجرة... والطقوس الدينية: مثل الصلاة والزكاة إلى جانب الحياة والحقيقة والشهادة والجنة وجهنم"[٣]، وهذا يوحي بوجود صلات وثيقة بين تلك المفاهيم والأنثى وفق فلسفة ابن عربي، ففي طقوس العبادات تتوثق الصلات بين الخالق والإنسان كصفة الأنوثة التي تعد محور صلات المخلوق بالخالق، ف"الذات والصفة والقدرة كلها وردت بصيغة التأنيث... فالذات الإلهية هي أصل الوجود والصفات هي الظاهرة في الوجود والقدرة الإلهية هي التي أظهرت الوجود"[٤]، وكل تلك جاءت بصيغة المؤنث لحكمة بالغة.

وفق ما سبق فإن المرأة بكونها أنثى في الفلسفة الصوفية لها الصدارة في الوجود ولا يوجد في القرآن ما يثبت غير ذلك ولا يوجد ما ينوه بتقدم الرجل على الأنثى في المرتبة والأهمية بل إن القرآن بالغ الوضوح في المساواة بينهما، إذ "يقول القرآن بخلق الإنسان (من نفس واحدة) وهذه النفس الأولى ليست آدم وليست زوجه إنّما هي، هما معاً"[٥]، ويقول تعالى: {سبحان الذي خلق الأزواج كلها مما تنبت الأرض ومن أنفسهم ومما لا يعلمون}[٦]. هكذا تلتقي محاور فلسفة ابن عربي مع بعضها في منظومة فكرية بديعة رسمت ملامح جديدة للكون، جعلت من المرأة المتصفة بخاصية الأنوثة المتمثلة بالعاطفة والانفعالية الفطرية والتلقي مركز الوجود كمركزية الشمس في الكون.

---

* للمزيد ينظر الأنوثة في فكر ابن عربي، نزهة براضة.

[١] الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود: ٢٤.

[٢] سورة محمد، آية: ٢٢.

[٣] المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دراسة مقارنة: ١٤.

[٤] بركة النساء، الدين بصيغة المؤنث: ١١٣.

[٥] المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دراسة مقارنة: ١٧٣.

[٦] سورة يس، آية: ٣٦.

من الجدير بالذكر بأن ابن عربي قد جعل عاطفة الحب بين المخلوق والخالق هي الركيزة الأساس في خلق الكون، فقد تنبأ بأن "الدافع إلى خلق العالم هو الحب[١]، بدلاً من أنْ تكون علاقة العبودية هي الركيزة الأساس في خلق الكون كما قال تعالى: {وما خلقت الجن والإنس إلّا ليعبدون}[٢]، ووفقاً لذلك فقد أتخذ من الأنثى جوهر الخلق لكونها تصدّر العاطفة تلك التي تعتبر علة خلق الكون والمخلوقات. فإننا لو تعمقنا في فلسفة الحب لوجدناها بالفعل جوهر العبودية وذلك لأنّ عاطفة الحب بين الخالق والمخلوق دون غيرها من العواطف كالخشية من قدرته أو الرغبة في الجنة والخوف من النار لكن فقط رابطة الحب هي الركيزة، وذلك يكمن في كون عاطفة الحب تحقيق لكبرياء الله في العبودية، إذ إنّ خلق الإنس والجن على الأرض يفسدون فيها، على الرغم من وجود الملائكة التي تعبد الخالق بنفس منقادة له تماماً تحقيق لعظمة الخالق، لأن عظمته وغروره تتحقق بعبادة كائنات مخيرة لا مسيرة وغير مفرغة من الغريزة كالملائكة، تعبده حباً لا خوفاً، حينها ندرك بأنّ فلسفة مفكر عظيم كابن عربي لا بد أنْ تتطابق مع القرآن الكريم الذي نص على كون العبادة علة خلق الكون وابن عربي قد جعل حب الله جوهر العبادة بالتالي يكون الحب علة خلق الحياة والمرأة مصدر الحب فهي بالتالي محور الوجود والتكوين.

لهذا فقد رفع ابن عربي من شأن الحب في العبادة إلى أعلى المراتب لكن دون أنْ يتنبأ بالسر العظيم الذي يؤديه الحب في العبودية، بالتالي فقد رفع من شأن المرأة وجعلها فوق كل المفاهيم في الكون باعتبارها منبع الحب ومصدره وإنّ صلة الإنسان بالأنثى لجوهر "حب مرتبط بكنه الوجود المؤسس على المحبة فهي أصل الوجود لدى أبن عربي سواء في العلاقة بين الخالق والمخلوق أو الرجل والمرأة فجوهر الكمال النبي محمد من خلال كلامه عن حبه للنساء كان يعطي قدوة لغيره"[٣]. على هذا الأساس فالمرأة محور الأدب الصوفي والفلسفة الصوفية وإنّ "المعاني الحسية التي يستعملها الصوفيون في الدلالة على المعاني الروحية يرمزون بها إلى مفاهيم وجدانية على الرغم من الرداء المادي الذي تبدو فيه ومن ثم استعمل الصوفيون الوصف الحسي والغزل الحسي والخمرة الحسية وأرادوا بها معاني روحية"[٤]، خصوصاً إذا عرفنا أنّ "الحب إدراك حسي والمطلق أقرب إلى المحسوسات منها إلى النظر العقلي"[٥]. إذن "حب الصوفي للمرأة كنز متحرك حباً، متجاوزاً وجودها الخاص وحدود جنسها لأنّه حب يهدف إلى استكناه السر الغائب وراء أنوثتها"[٦]. لهذا فالمرأة ذات قدسية عظيمة في الفلسفة الصوفية

---

[١] الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين: ٧٠.
[٢] سورة الذاريات، آية: ٥٦.
[٣] بركة النساء، الدين بصيغة المؤنث: ١١١-١١٢.
[٤] الأدب في التراث الصوفي: ١٨٢.
[٥] الصورة والآخر، رهانات الجسد واللغة والاختلاف: ٥٦.
[٦] الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية: ٢٢٤.

وأنوثتها جوهر الوجود ومصدر الحب الذي يستند عليه خلق الكون، على خلاف بقية الفلسفات التي نبذت الأنوثة واعتبرتها تعكر صفو الإخلاص في العبادة وتنافي تنزه العابد عن مفاتن الحياة، وهذا ما دفع بمعاصري ابن عربي إلى أنْ ينتقدوه بشدة، دون أنْ يدركوا بأنّ الأنثى في الفكر الصوفي صفوة العبادة لأنّها حلقة الوصل بين الإنسان والذات الإلهية، ولكونها مصدر الحب وموضع التجليات. فلقد اجتاح جسد المرأة تجارب الصوفي الأدبية والفكرية وأولوه عناية فائقة واتخذوه موضع التقديس و"لدى هذا الرصيد من التجربة الصوفية تتكشف الأنثى بوصفها تجسداً للحب الإلهي الذي يحيل على تجلي العلو في الصورة الفيزيائية المحسة وشفرة استيطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي والمطلق المقيد في الأشكال المتعينة"[١]، فهم "لا يرون مفاتنها وسيلة لشهوة جسدية قدر كونها دعوة نحو سمو فائق كما يرى الصوفيون أن المرأة تجذبنا نحو العلو لأنها مندمجة أكثر من الرجل بروح العالم وبعناصر القوى الجوهرية فهي عطر الوجود ومسكه وهي الينبوع لكل ما هو كامن ومكنون وأن جمال جسد المرأة إنما هو شفرة استاطيقية تحيل على ما هو أسمى علواً"[٢]، وإن "المحبة عشق لكائن محسوس فيه المحبوب رباني ولهذا يغدو الأنثوي سابقا على الذكوري"[٣]. بهذا فإن التحاق الصوفي بعالم المطلق متعلق بوجود الجسد الأنثوي وكينونته رهن لتماهيه فيه. إن للفكر الصوفي وفلسفة ابن عربي بالذات فضل كبير في إعطاء المرأة خصوصيات وجودية بفعل خاصية الأنوثة، فالمرأة في فلسفة ابن عربي بفطرة الأنوثة تصدر العاطفة وتحقق الوعي وتمنح البقاء وتهب العطاء وتمتلك خاصية التلقي وحفظ الوجود. بهذا فإن المرأة المتصفة بخاصية الأنوثة هي المعادل إذن للقدرة على التجدد والباعثة لكم هائل من العاطفة وإنّ الخالق قد أودع في الأنثى من أسرار بديع خلقه وعظمة صنعه وتجلت في حضورها معاني الرحمة والعطاء، لهذا وفق فلسفة ابن عربي "يكون اعتبار المرأة رمزاً للحقيقة الإلهية"[٤]، و"لقد بجل الصوفيون المرأة تبجيلاً نادراً"[٥]، بما لم يسبق له التاريخ بمثيل.

* المرأة من المنظور الفلسفي الغربي

لقد أصاب فلسفة ابن عربي الكتمان لقرون طويلة، لتستبدل بفلسفات واهية عن المرأة، و"اتجهت الفلسفة الغربية وثقافتها العامة إلى التقليل من شأن المرأة"[٦]، لأن علماء الغرب، استناداً على مركزية العقل في فلسفاتهم، ركزوا على أهمية الذكورة باعتبارها مصدر العقل. من

---

[١] الرمز الشعري عند الصوفية: ١٤٧.
[٢] الشعر والنقد والسيرة، مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية: ١٢-١٣.
[٣] الجسد والصورة والمقدس في الأسلام: ٥٣.
[٤] الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، في القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين: ٧٤.
[٥] القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري: ١١٢.
[٦] النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب: ١٣٥.

المؤكد أن "الخلفية الفكرية والفلسفية الغربية التي تقف موقفاً مضاداً من المرأة قد تأثرت بالروايات المختلفة التي ظهرت في التوراة والعهد القديم فاختلط في تلك الخلفية ما هو فلسفي بما هو ديني"[١]. كذلك لا يمكن تجاهل الدور السلبي الشنيع الذي قام به فرويد في دراساته، والذي كان له الأثر البالغ في التوجه الفلسفي الغربي، فالأنوثة في نظر فرويد، "تصور يخفي مجموعة من المؤثرات من الطرق الانفعالية المرتبطة بتقديمات فضاء الجسد الداخلي، بالرغبة في الحمل وباللذة النرجسية في أنْ تكون ممتلكة كموضوع حب"[٢]. فقد حاول فرويد أنْ يحصر الأنوثة بالتالي المرأة في إطار مريب، وعزلها عن مفهوم الإنسانية، وفي دراساته "يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد فليس كل ما في الجسد مطلوباً أو شرطاً للأنوثة، بل إنّ بعضه مضاد ومناف للأنوثة مثل العقل واللسان"[٣]، فهو قد انتقص من مفهوم الأنوثة بشكل مخزي واتهم المرأة نفسياً بشعور النقص وذلك لنقص في جسدها، ف"لا غرابة أنْ يقول فرويد إنّ النساء ينظرن إلى أنفسهن نظرة نقص أو ذات طبيعية قاصرة مآلها الفشل"[٤]. بل أصبحت في دراساته "المرأة تستهدف بالعنف باعتبارها أنثى لا باعتبارها إنساناً...على أساس أنها كائن من نوع خاص أو كائن مؤذ أو مصدر فتنة الرجال"[٥]. بالتالي فإن "كل هذه التصنيفات لا تترك للمرأة باعتبارها الجسدي سبيلاً إلى راحة ما أو هدنة مع جسدها لتنعم به أو لتستكين إليه بعيداً عن إيحاء وسواسي أو هاجس عصابي وسوى ذلك من التهيؤات تلك التي تبقي المرأة جسداً مطروحاً خارج انتمائه الجنسي والنوعي وبالتالي ليجري تمثيله قهرياً"[٦]. فقد رأى فرويد أن طبيعة جسد المرأة المشحون بالحس الذي بدوره يعطل الفكر ويضعف الجانب الروحي والإبداعي فيها، هو الموجه الأساسي لنشاطها، لهذا فهي ناقصة في أفعالها كما يدعي.

* المرأة من المنظور الاجتماعي المعاصر

على الرغم من التطور الهائل في شتى مناحي العلوم والمعارف في العصر الراهن، إلا أن الانتقاص من شأن المرأة لهو "ثقافة متأصلة ومتجذرة في الوجدان وفي العقل الذكوري، كما إنّها ثقافة تعاود الآن الظهور وتجدد نفسها في الذاكرة وفي الحضور"[٧]. لهذا فإن هناك "حالة من التوتر مع السلطة الذكورية التي تجد دعماً لها في التبني الاجتماعي لما تلوح به من قيم وما تفرضه نتيجة للأرث التاريخي الطويل ونتيجة لدعم تلك المقولات بتفسيرات للنص الديني وفق

---

[١] النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب: ١١٨.
[٢] المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها: ١٦.
[٣] ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة: ٥١.
[٤] النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب: ١٣٨.
[٥] بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث: ١٠٥.
[٦] الجسد البغيض للمرأة: ١٧.
[٧] ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة: ٧.

المعطيات التي راقت أصحاب ذلك التسلط"[١]، وهذا الصراع الذي يتبناه الرجل في الحد من قدرات الأنثى، لا ينعكس إلّا سلباً على تطور المجتمع ومسار الحضارات، و"الاستلاب هنا ذو بعد مزدوج، فالذكر لا يستلب الأنثى فحسب ولكنّه هو نفسه يقع فريسة للاستلاب إذ يخضع للحس المتوحش في هذه الثقافة الفحولية ويتمادى في أستلاب المرأة لأنّه يخاف من أستلابها إياه إن لم يحافظ على سيطرته عليها"[٢]، مما جعل من المرأة عرضة للعزلة وحجب فاعليتها وفي "المجتمعات التي يتم فيها عزل المرأة ومراقبتها تتصور ضمنياً أنّ دور المرأة فعال"[٣]، ومن المؤسف أن يتبنى الفكر المعاصر وأعلام الفكر المعاصر قضية حجب فاعليات المرأة الإيجابية في الوجود وتصويرها بشكل مغاير لما فرضتها الطبيعة من وجوب حضور المرأة كمحور رئيس في أقدس الوظائف الحيوية في الكون، ولم "يختلف خوف فرويد من المرأة عن خوف برناردشو ولا يختلف خوف برناردشو من المرأة عن خوف توفيق الحكيم او عباس محمود العقاد"[٤]. هكذا فالرجل في بعض المجتمعات التي لا تدرك الدور الفعال التي تنهض به المرأة منذ نشأة الخليقة "لم يتخلص قط من خوفه من المرأة ومن حاجته المستمرة لأن يقيدها مما يؤكد إن خوفه منطقي وله مبرراته القوية وله دوافعه الطبيعية وأولها إدراك الرجل أنه يفرض على الطبيعة وضعاً غير طبيعي"[٥]، ومخالف لقوانين الوجود.

إن الصراع الاجتماعي القائم قد خلق رد فعل مناف من المرأة تتصدى به هذا القمع للذات الأنثوية وأصبحت المرأة المفكرة طرف في هذا الصراع تأبى أن يتم حجب ذاتها كأنثى وحجب كيانها كامرأة. لهذا فقد ظهرت حركة فكرية نسوية تأخذ على عاتقها إثبات الوجود الأنثوي للمرأة ككائن منفعل ينقاد إلى قوانين الفطرة الجسدية والعاطفة بالدرجة الأساس ومن أنوثتها التي تنطوي عليها جسدها تتبع الحياة ومن ذلك الجسد منبع العاطفة ينبثق الوعي بالوجود، وكذلك إثبات الوجود الإنساني للمرأة ككائن فعال وعنصر أساس في طرفي الوجود. لأنه لمن العار على ثقافات عصرنا وقرون مضت من الظلمات والجهل، أنْ تظل مفهوم الأنوثة في طي الكتمان والغياب ويتم عزل المرأة عن الفاعليات الحياتية وعلى ثقافات العصر أن تواجه حقيقة الوجود الأنثوي في كل عناصر الحياة، ليرجع للكون توازنه.

---

[١] أسئلة القصيدة الجديدة: ٦٥.
[٢] المرأة واللغة: ١٧-١٨.
[٣] ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية: ١٥.
[٤] دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، الأنثى هي الأصل: ٧٧٤.
[٥] م.ن: ٧٧٣.

ثانياً: المرأة في الخطاب الشعري المعاصر

* المرأة بكونها كائناً منفعلاً

إن محور الوجود الأنثوي يرتكز على خاصية الانفعالية التي تتسم بها المرأة بخلاف الرجل، وإن "الانفعال مجموع الحالات الشعورية والعاطفية المتعلقة بشخص ما"[١]، وإن حالة الانفعال "تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي"[٢]. وفقاً لذلك فالشعور الانفعالي نابع من الفطرة الجسدية الغريزية والتي تنعكس على المستويات الشعورية الوجدانية للمرأة وتتفاعل مع الإدراك والوعي في الذات إذ "تشتبك الذات مع الجسد بوصفه موضوعاً لها يشير إلى تحولاتها ومكوناتها الداخلية فتبدو متوقدة مع توقد الجسد وانفعالاته في آن، فينشغل الشاعر بجسده راغباً في تعرية العالم وقراءته[٣]، ومنه يتشكل اللغة الانفعالية التي تعد الركيزة الأساس في الأدب النسوي وتستند تلك اللغة الانفعالية على المعطيات الجسدية في النصوص بالدرجة الأساس وتنطبع بالأبعاد الحسية والشعورية والفطرية التلقائية للمرأة والتي تتوج من المرأة أنثى. فالقصيدة المعاصرة تنهض على إثبات الكيان الجسدي الأنثوي في الوجود، عبر توظيف "النص المهموم بالأنثوي، المسكوت عنه الأنثوي، الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة"[٤]، وكشف الستار عن طاقات الجسد الأنثوي الانفعالية للترابط الوثيق بين قوى الجسد الفاعلة للمرأة وطاقات جسدها الانفعالية، ف"الغرائز الكامنة في الجسد فيها من الحكمة ما يفوق العقل بكثير وهي تتضمن حكمة الجسد وهي الماهية الحقيقية للإنسان لا بل إن كل ما لدينا من أفكار هي في حقيقتها ظلال للمشاعر فكل حدث عقلي ليس إلا انفعالاً ونتاجاً لما يحدث للغرائز"[٥]. فالطاقة الانفعالية الأنثوية تمثل محصلة فطرة سلوك المرأة من الطاقات الحسية والشعورية التلقائية دون إشراك الوعي في تفعيله بل أن الفطرة هي التي تتحكم فيها ومن هنا يمكن اعتبار صلة المرأة وثيقة بقوى جسدها الشعورية الانفعالية في التعبير عن سلوكها وتوجهاتها النفسية والعقلية والوجدانية. إن قصيدة الجسد الهادفة التي تشكلها القصيدة النسوية المعاصرة "تحاول أن تجعلها لغة أنثوية تهيمن عليها دلالات وبؤر الأنثى لتخلق عالمها داخل القصيدة لتكون القصيدة بذلك هي الشاعرة والشاعرة هي القصيدة... لأنها تعبر عن أدق مشاعر الأنثى وعن معاناتها الشخصية كونها أنثى في مجتمع ذكوري تكابد من موضوعات خاصة بها لا يشكو منها

---

[١] المعجم الأدبي: ٤٠.
[٢] تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة: ٥١-٥٢.
[٣] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ١٤.
[٤] الصوفية النسوية، الغوص عميقاً والصعود إلى السطح: ٥.
[٥] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١١٤-١١٥.

الرجل"[١]. على الصعيد ذاته فقد نهضت القصيدة المعاصرة ب"إعادة الاعتبار للجسد لا على مستوى التوصيف فقط بل على مستوى التوظيف أيضاً وذلك من خلال الدعوة لتحرير قواه الفاعلة وتفعيل طاقاته العضوية والتركيز على الجوانب اللاشعورية واللاواعية في الجسد الإنساني"[٢]، خصوصاً الجسد الأنثوي المفعم بطاقات وجودية فاعلة نابعة من اللاشعور الفطري.

* المرأة بكونها كائناً فاعلاً

إن السلوك الانفعالي يتطور بفعل الزمن ليتشكل على هيئة طاقات إدراكية واعية تشترك فيها وعي الإنسان وذهنه، إذ أنه "يفكر الإنسان بجسده لا بدماغه وحده ولا بعقله أو بقلبه فالعقل ليس قوة قائمة بذاتها داخل الفرد أو ضمن الجسد ولا هو كينونة ماورائية أو مفهوم غيبي مثالي"[٣]، وبالتالي فإن الطاقات الواعية تلك تتمثل على هيئة قوة فاعلة تنهض بها المرأة منطلقة من طاقات جسدها وتؤدي وظائف فاعلة في الوجود، ف"لا يمكننا أنْ نرجع بعض الأفعال الجسدية إلى الآلية الجسدية وأخرى إلى الوعي فالجسد والوعي لا يحد أحدهما الآخر إنهما لا يمكن أن يكونا إلا متوازيين والوعي هو الوجود إلى الشيء عبر الجسد"[٤]. إذ أن القوة الفاعلة التي تنهض المرأة بتصديرها في الوجود نابعة من طاقات جسدها بما يخدم الإنسانية، فالمرأة ليست مخلوق مفعم بالطاقات الحسية الانفعالية والعاطفية الوجدانية فحسب بل هي كائن فعال تتصف بقدرات ذهنية هائلة في توجيه المجتمع وترميم الوجود ومشاركة الرجل في مسيرة بناء الحياة، فهي كائن معطاء، ولابد من توجيه معطيات جسدها الحسية والعاطفية توجيهاً فاعلاً وعدم حصر وظائف جسدها في حفظ النسل فقط. على أساس ذلك فإن الطاقة الانفعالية الأنثوية تنتج الطاقة الفاعلة في ذاتها لكون الطاقات الفاعلة جلّها تتصدر من الجسد، إذ أن "الوعي واللاوعي لا يتعارضان بالضرورة وإنما يكمل أحدهما الآخر ويشكلان معاً مجموعة هي الذات"[٥]. إنّ الوعي بكون الذات الأنثوية كياناً واحداً بكل مكوناتها العضوية والنفسية والعاطفية والإدراكية هو المنطلق للبدء بتحريـــر طاقات الأنثى الفاعلة المنبعثة من جسدها لتخرج من القوة الكامنة في أبعاده اللاواعية إلى الواعية ثم إلى الفعل. إذ إنّ "الأنا ليست هي القوى الفاعلة وليست هي القوى المحركة بل الجسد الذي يمثل مكمن القوى الفاعلة وأصل أفعالنا وتصرفاتنا. أما العقل أو الوعي أو الأنا فهي ليست سوى لعبة بيد الجسد والجسد هو ماهية الإنسان الفاعلة

---

[١] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً: ٣٣.
[٢] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١٠٣.
[٣] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ١٠١.
[٤] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٢٢.
[٥] جدلية الأنا واللاوعي: ٩٤.

وهو الأداة الحقيقية للمعرفة"[١]. لذا لابد من تفعيل الحضور الجسدي للمرأة بكل مكوناته في المستوى الإبداعي الفعال لتتفاعل المرأة وتندرج في صميم الحياة.

* المرأة في الأبعاد الرمزية

القصيدة المعاصرة تكثر من توظيف الأنثى رمزياً لتصور عبرها مفاهيم معرفية وشعرية شتى وتشكلها تشكيلاً رمزياً، عبر الإيحاء والترميز وفق الرؤية الشعرية التي تتيح بعداً تأويلياً، فالنص "لا يمكن أن يتخذ بعداً تأويلياً إلا بتوسط الرموز"[٢]. من الجدير بالذكر بأن التجارب الشعرية النسوية "تؤكد أنّ النساء يملن إلى الإيحاء والرمز أكثر من الرجال ولا سيما الألفاظ أو الكلمات"[٣]. لذا عدت قضية الرمز واحدة من أبرز مظاهر الشعرية المعاصرة والمفتاح الوثيق للولوج إلى عالمها الأنثوي الواسع، وتعالج القصيدة المعاصرة عبر المنطلق الرمزي واقع المرأة المشتت، وتداوي المرأة بذاتها بالبعد الرمزي المتاح حدة تطلعاتها الأنثوية لخلق عالم من مخيلتها الشفافة والمنفتحة على عالم علوي أبدي باهر. فضلاً عن ذلك معبرة بالرموز عن واقع سيئ وفق ما يتقارب مع صورة مثالية، فتضفي أثر ذلك الحياة على الجامد والشعور على الطبيعة والمعطى المكاني، وتضفي الجمال على القبح لتحقيق عالم مثالي تتطلع إليه وتنشده وتحاول نقل صور مذهلة من مخيلة أنثوية تنهل من معاني الجمال. وفقاً لذلك فإنّ معالجة الرمز الشعري في النصوص المعاصرة لهي الطريقة المثلى لسبر أغوار القصائد التي تعالج قضايا المرأة والتسلل إلى عالمها النفسي والتخييلي المضمر. نتيجة لذلك فقد نشأت علاقة جدلية وثيقة بين الجسد الأنثوي والرمز، وصلات متشابكة بينهما، وأصبح الرمز يحيل إلى الجسد كذلك الجسد يزخر بالدلالات الرمزية في معادلة لغوية بحيث توحي كل منها إلى الآخر. إذ "إنّ الجسد يحتاج إلى هذه المفارقة لينتج نموذجه التاريخي بشكل رمزي... إنّ اكتماله التخييلي لا ينفصل عن المقصدية النابعة من الذات التي تمنح معنى جديداً للموضوعات وتسمها برغباتها الدفينة والمعلنة، الخطابية والصامتة"[٤]، بحيث يكون "الجسد الآدمي الرمز الأشد تأثيراً في تنشيط المخيال وتوسيع الوعي المعرفي"[٥]، خصوصاً في الشعر فإنّ "الجسد في الشعر أكثر حضوراً وحركية وجمالاً وإيحاءً يتحرك في أفق الاحتمالات وكثرة التأويل والقدرة على الاختزال، إنّه جسد الحالة[٦]، بهذا فقد "انتقل الجسد في اشتغاله الشعري من كونه علامة ذات دلالة فاعلة باتجاه سيميائي معين إلى مرحلة تأسيس بلاغته في الخطاب، وأفضت هذه البلاغة

---

[١] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١١٢.
[٢] اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي: ٤١.
[٣] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً: ٣٢.
[٤] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٩.
[٥] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ٧٦.
[٦] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ١٤.

من ضمن ما أفضت إلى تأنيث الخطاب الشعري وتقويض عموديته الذكورية الطاغية فضلاً عن تحرير فكرة الجسد من جمودها وتحجيمها وإسكاتها وإعادة الاعتبار للسان الجسد لكي يقول كلمته في ظل أساليب التمويه الشعري وينتج خطابه الجسداني الخاص تحت حراسة المفهوم اللساني"[١]. فإن "رؤيتنا للإنسان هي رؤيتنا لجسده وكما يكون الجسد يكون الانسان وبالعكس أيضاً فليس جسم البشري معطى أو شيئاً أو متاعاً إنّه رمز أو إنّه لا يظهر إلا كرمز"[٢]، ضمن جدلية معرفية تجمعه بعالم الرمز لأنّ كليهما الجسد والرمز ينتميان إلى منظومة الدال والمدلول، ف"الإنسان من حيث هو جسد يعد إشارة دالة على النوعية التي يمتاز بها من الخلائق وإنّ لغته لا تعد إشارة فهي تقول كلاماً تحيل به إلى مفهوم عن الشيء وكذلك فكره إنّه إشارة أيضاً"[٣]، لهذا ف"الجسد أصبح في الثقافة الإنسانية المعاصرة رمزية عامة للعالم ومصدر كل الرموز الإنسانية القائمة والمحتملة، فالجسد يرمز إلى كل شيء مثلما يرمز كل شيء إلى الجسد"[٤]. لهذا لا بد من إلقاء الضوء على أبعاد العلاقة الوطيدة بين الجسد والرمز في صدد رصد تمظهرات الجسد الأنثوي ودراسة تلك الأبعاد بعمق لكي نرصد الدوال ونفسر غموضها ونتجاوز معطياتها الظاهرة للولوج الى عالم الجسد وأستدعاء طاقاته اللامحدودة لتتضح العلامات التي تسكنه.

العملية الترميزية في الكتابات الشعرية المعاصرة تتولى ترميز الطبيعة وتشخيصها لتعبر عن خصوصيات عالم المرأة وجسدها للترابط الوثيق بين الطبيعة وجسد الإنسان، إذ "يكفي الطبيعة أهمية أنّنا منها وإليها، فهي ممتزجة بكياننا، عناصرها فينا، ماؤها يجري في عروقنا ويروي أعضاءنا... هذه الوشائج بيننا وبينها عميقة الجذور تتعدى صلات الجسد والغرائز إلى أعماق الفكر والمشاعر وتصل إلى أغوار الروح... لذا فإن للإنسان استجابة تجاه عناصر الطبيعة، جمادها الساكن الهامد الذي نراه نحن لا حراك فيه، ومتحركها الدافق الجاري"[٥]. هذا التداخل العضوي بين الكائن الحي والطبيعة يجعل من الطبيعة عالماً رمزياً شاسعاً يوحي بتجليات الجسد الأنثوي. بذلك تغدو الطبيعة عالماً ثريّاً لتجليات الجسد الأنثوي وانفعالاته، إذ أن "عملية التشبيه في ربطها الجسد وقوة الطبيعة الكونية تحول الجسد إلى كيان رمزي محمل بقوة الطبيعة وجمالها نفسهما. فليس يوجد عضو من أعضاء المرأة لم يجد له نظيراً في الطبيعة[٦]. فإن الأنوثة ظاهرة حياتية لا نجدها عند المرأة فحسب وإنما نجدها في الطبيعة، وإنّ ارتباط الأنوثة بالطبيعة وإضفاء خصائص الطبيعة على جسد الأنثى مرتبط بشعور ذاتي يكنه المبدع في

---

[١] تمظهرات القصيدة الجديدة، مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب: ١١٥.
[٢] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ١٢٢.
[٣] الكتابة الثانية وفاتحة المتعة: ١٠١.
[٤] الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد: ٢٠.
[٥] الطبيعة بين السياب وكوران: ١٠.
[٦] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٨.

وجدانه لإدراكه بعمق الترابط الفطري بين الطبيعة والأنثى، بهذا "تغدو المرأة في الوعي الرومانسي المتجسد عبر الكتابة متوحدة مع الأم الأولى (الطبيعة) الحاضنة للشجن الإنساني"[١]. فالأنثى والطبيعة على سواء تتمتعان بوظيفة حفظ الوجود ودوامه، إذ "تتغذى الحياة التي أطلقتها الأنثى من رحمها وعلى جسدها"[٢]، وكذلك الطبيعة كالأنثى تسير على وفق قوانين كامنة في ذاتها، وإنّ "الانتقال من الجسد إلى الطبيعة ومن الطبيعة إلى الجسد وقد يتوحد الحقلان المعجميان في حقل معجمي واحد هو الكون والنقطة المحورية فيه هي المرأة التي حولها تتحرك كل العناصر الأخرى"[٣] من الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية.

من الجدير بالذكر بأن "التعالق المنسجم بين الإنسان والطبيعة يجسد الوحدة المعرفية والفنية ويظهر صوراً جمالية تحكمها الإيقاعات المكانية والزمانية والذهنية في كافة أنواع العمليات الذهنية وعلى مستوى الوعيين الذهني والجسدي"[٤]. إذ أن ترميز الطبيعة في النصوص المعاصرة تجري وفق آلية تشخيص عناصر الطبيعة كأجزاء للجسد الأنثوي عبر منظومة شعرية واحدة يتداخل فيها الجسد الأنثوي بالطبيعة، إذ إنّ "الجوهر الإنساني للطبيعة والجوهر الطبيعي للإنسان"[٥]، جعلا من الطبيعة تتمثل في هيئة المعادل الموضوعي للكائن الحي والمرأة بالذات، "مقابلا بين الجسد والعناصر الطبيعية مؤكدا هذا الطابع الرمزي الذي يسم المقارنة والتشبيه ومستحضرا الجسد الغائب عن نظائره الطبيعية الماثلة في ذهن المتلقي والتي تحظى بمرجعية في وعيه"[٦]. على هذا الأساس فإن الطبيعة التي تضفي عليها القصيدة المعاصرة الروح مفعمة بالحياة والحيوية، ويستوجب استنطاق عناصرها الصامتة وإضفاء الحياة على جامدها ل"ترتقي بالجامد إلى الحي لغاية تعبيرية... إنّها تقنية تخضع لتحويل رمزي معين"[٧]، فلم تعد الطبيعة ظاهرة كونية، بل هي كيان تتجلى من خلالها الذات. وتعد الأرض العنصر الكوني الأكثر حميمية لذات المرأة وجسدها، لأنّ "الجسد بوصفه الشكل الآخر للأرض بما يمتلكه من حيوية وقدرة على العطاء والتدمير فإنّه يظهر في القصيدة على أنّه الصورة المعدلة شعرياً للأرض لكنه في القراءة ينطق بقدرات خلاقة ليهيمن على حضور الأرض"[٨]، للتصدي لهذا العبث الحاصل بجسد الأرض وجسد الإنسان والجسد الأنثوي على وجه الخصوص. على الصعيد ذاته فإنّ الطبيعة الحية كيان حي مفعم بالشعور وذات عالم نفسي متدفق بالنزعات

---

[١] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١٥٤.
[٢] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١١٨.
[٣] م.ن: ١١٦.
[٤] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ٢٤.
[٥] الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية: ٢١٧.
[٦] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٧٤.
[٧] فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية: ٥٦.
[٨] صوت الشاعر الحديث: ١٢٨.

الشعورية والنفسية والجسدية، فالإنسان قد "أسقط رغبات جسده على الوجود وصاغ أفهومات فكرية وفق علائق الأعضاء ووظائفها وأشكالها"[١]، ولقد أضفت النصوص المعاصرة على الطبيعة الحية ما تلوج وتتكاثر في نفس المرأة من ثقل المشاعر والهواجس ودفقات الوجدان، متمثلة بها وبجسدها بطبيعة حية متشابكة مع العاطفة وانفعالات الجسد، تنبض بالحياة وتفيض بالمشاعر.

فضلاً عن ذلك فإن ارتباط صورة الجسد الأنثوي بالعنصر المكاني لهو قديم قدم نشأة الإنسان، إذ "إن إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها... حيث تشتبك جسدية القصيدة مع جسد المكان والعلاقات في هذا الجدل الوجودي وحيث تبدو القصيدة مكان الذات الرافضة لما يناهض وعيها بمالها أو بما هو حق لها وما يشن حرباً شرسة عليها من قبح أو قمع أو استلاب"[٢]، وقد شهد الشعر منذ أن عرف الإنسان فن الشعر تشخيص المكان كجسد أنثوي حيث "تماهت صورة المرأة بالأرض المكان وكثيراً ما نظر إلى الأرض/ الوطن بوصفها المرأة أو المرأة الحبيبة أو المرأة على إطلاق المفهوم والدلالات الفياضة بالحب والعطاء والإلهام"[٣]. إذ إن ذلك يرجع ل"عراقة الجسد الأنثوي وكيف كان ينظر إليه ضمن الطاقم الأكثر هيبة ورهبة إذ يتكون من الطبيعة والكون والفضاء حيث تكون الرؤية متعددة الأبعاد جهة الجانب المادي والحيوي وما ينبني على المحسوس والجسد الأنثوي في بنيته وقابليته الكبرى للإخصاب وتوفير المتعة والأنس وتقريب الحياة من الذهن والروح معاً مدخلنا للكوني" [٤]. بهذا فقد تم صياغة النصوص المعاصرة بصياغات تتمظهر فيها معطيات جسدية_مكانية، وكان ذلك من إفرازات الصراعات السياسية وتعرض المرأة في جسدها والمكان في الوقت ذاته للاعتداء والتخريب.

---

[١] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ٨٢.

[٢] المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات: ٣٢.

[٣] م.ن: ٢١.

[٤] النص.الجسد.الهاوية، قراءات في ظلال المعاني: ٤٢٣.

الفصل الأول

المرأة بوصفها كياناً شعرياً

المبحث الأول: المرأة بوصفها كياناً إنسانياً منفعلاً

المبحث الثاني: المرأة بوصفها كياناً وجودياً فاعلاً

المبحث الأول: المرأة بوصفها كياناً إنسانياً منفعلاً

إن التشكيلات الشعرية المتميزة في ديوان **(مخاطبات حواء)** تعد النموذج الأمثل للتمظهرات الأنوثية في المرأة بصورتها الانفعالية. إذ أن المجموعة هي نصوص تتمركز حول ماهية الكتابة بالجسد في ظل مشاعر أنوثية، و"يكاد يجري الإتفاق على أن المرأة أقدر على التعبير عما يخصها من موضوعات بيولوجية وأنثوية فيما يتعلق بجسدها ووظائفه وبأحاسيسها وسيكولوجيتها[١]، والديوان يتمحور في حيثيات الأنوثة عبر تأنيث النصوص. إذ أن (حواء) رمز دال على المرأة الأولى ذات الأنوثة النقية بما لم تمتزج بها شوائب المكان والزمان، فإن "حواء، وهذا الأسم كناية عن المرأة في الزمن الأمومي"[٢]. إن المجموعة تتميز ببؤرة دلالية متكونة من عنصر فعلي بصيغة الماضي وهو الفعل (قلت) والذي يتكرر بشكل ملفت للإنتباه. المجموعة قامت على أساس علاقــة متشابكة مع الكون، تتأسس على عنصري الطبيعة والأنوثة. فضلاً على إن لفظة مخاطبات تدل على وجود طرف رئيسي جدير بتوجيه الخطاب لانه يشاركها الوجود فإذن المتلقي هو الذكر، وإن "تبادل المواقع بين الأنوثة والذكورة يشكل فتنة خاصة، تبادل المواقع يغري بمتابعة اللعبة، تبادل المواقع في النص لخروجه عن المألوف يغري المتلقي بمتابعة تفاصيل ما يجري فالخطاب للأنثى والخطاب سلطة"[٣]. بل إن امتزاج الصوت الأنوثي بالذكوري يؤكد للمتلقي تمكن الشاعرة وتوغلها في مفهوم فلسفة الأنوثة بمفهومها الصوفي والتي أعلنت منذ صدورها بأن الذكورة والأنوثة طرفان لكيان واحد، لذا لا بد من أن تتداخل صوتيهما في الخطاب العرفاني. كذلك وجود الطرف المذكر ذات مغزى عميق، إذ إن الشاعرة تعي تماماً مفهوم الأنوثة وقدسية جسد المرأة الذي لا بد أن يستنطق ويكتشف أسراره عبر الطرف الذكوري الذي يرتبط بالأنثى بصلات وجودية وثيقة. ف"الجسد يعي ذاته في علاقتها بذاتها من جهة وفي علاقتها بالآخر المماثل أو المغاير من جهة ثانية"[٤]، ونتحقق من كل ذلك في قصائد المجموعة منها قصيدة **(مخاطبات حواء)**[٥]، التي تحمل عنوان المجموعة:

وكنت تفتح بأصابع اللهب صدري

وتلقي فيه بالكلمة ..

قلت :

يا رهينة المحبسين خذيني

---

[١] إبداع المرأة بين الخصوصية والسؤال (بحث، موقع دجلة): ٣.
[٢] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ٧٢.
[٣] طالب عبدالعزيز... واللعبة الماهرة (بحث، موقع دجلة): ٥.
[٤] الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث في انثروبولوجيا الجسد: ١.
[٥] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢١.

ادخل ملكوت محبسيك

ليصيرا أربعة

ونصير داخل الأربعة واحدا

الوجد ، وأنا

والأغنية' ،

وأنت ..

يخيم على النص أسلوب الحوار والحكي و"كما أن شهرزاد قد أتحدت مع اللغة بواسطة الحكي فصار اسم المرأة علامة على الحكي ورمزاً إليه"[١]، كوسيلة تنفيس لوجود الأنثى في (المحبسين)، وإن تخصيص السجن المشار إليه في النص بهذه الصيغة قد تكون نابعة من الوعي الثقافي للشاعرة ويظهر مدى تأثرها بتراث الأدب العربي وبالذين تركوا بصمة خالدة في هذا التراث كالشاعر أبو علاء المعري في تناص تاريخي مع ما لقب به هذا الشاعر من رهين المحبسين في التفاتة مذهلة وخفية قد لا يتعمده النص لكن الباحث يكون بصدد قراءة جديدة للنصوص في ضوء العملية النقدية الحديثة، وإن هذه الرابطة الدلالية الخفية في تداخل واقع الأنثى في النص مع واقع الشاعر الذي حكم على نفسه بالسجن والعزلة نتيجة تفشي الفساد في المجتمع وكونه غير قادر على مواجهة النفاق والظلم لأنه قد وقع تحت وطأة قدر العمى مما جعله ذلك ضعيفاً فيما يظن مقارنة بغيره من المبصرين، فالمرض الذي أصابه حدث قدري لا مفر منه. من جراء استيعاب الشاعرة لكل تلك المفاهيم فهي قد وظفت مأساة الشاعر لتوحي بذكاء نابع من الذات الأنوثية وتشير بأن الأنثى تضطر أحياناً في أن تتقبل الوجود المهين للقيد الذي صنعته هي لذاتها خوفاً من بطش المجتمع وخوف من عدم قدرتها على المواجهة بسبب ضعفها الفطري القدري المتمثل في رقة مشاعرها والضعف البدني مقارنة بالرجل، كالشاعر تماماً الذي كان يعاني ضعفاً قدرياً نتيجة العمى. فالشاعرة تصور في قصيدتها واقع "انغلاق الأفق الاجتماعي بسيطرة الأعراف ومنظومات القيم المتخلفة وهيمنة الفكر القبلي والتعصب الديني بديلاً عن سماحة الدين وتيارات التطور الإيجابي"[٢]، مما جعلت الأنثى تعاني العزلة والخوف كخوف الشاعر العباسي رغم براعته وقدراته المعرفية بالضبط كخوف الأنثى رغم تمكنها الفطري في بناء الكون.

في النص إعلاء من شأن الحواس المتمثل في الصورة الشعرية (أصابع اللهب) المتضمنة معنى الانفعالية الجسدية، فالشاعرة في نصوصها تدافع عن الحواس تأثراً بفلسفة

---

[١] المرأة واللغة: ٢١٠.

[٢] مواطنة المرأة العربية من الشعار إلى مستوى القضية (بحث، موقع دجلة): ٥.

الجسد المعاصرة، وعلى سبيل المثال "نيتشه يدافع عن الحواس ويرى أنها لا تخطئ أبداً وأن أحكام العقل هي أحكام خاطئة ولا يمكن الوثوق بها"[١]، وفي صدد ذلك لا بد أن نورد بالذكر بأنه "تخلصت شعرية الحداثة من النظرة الدونية التي تراقب الجسد... وانتقلت به من مرحلة الوصف إلى مرحلة الحركة/الممارسة الحيوية/الاكتشاف في الوقت الذي تخلصت فيه الذات من سكونيتها وفتورها إلى مرحلة الاشتعال وكشف طاقات الجسد وتعرية أعضائه ورؤية ما فيه من فاعلية وخصوبة تحول البوار إلى إيراق واخضرار"[٢]. فالصورة الشعرية (أصابع اللهب) تعبر عن صورة جسدية انفعالية تشع بنشوة الحب، "وما النشوة التي يولدها فعل الحب إلا نوع من الوعي الكوني"[٣]. من الجدير بالذكر بأن الشاعرة تركز في نصوصها على لفظة (الصدر) توظيفاً لها في العملية الانفعالية ولما تحمل من دلالات خاصة في الذهن الذكوري الذي يحن إلى صورة المرجع الأمومي في الأنثى التي يعشقها. ورود الصيغة الفعلية (كنت تفتح) بالماضي يوحي بكون هذا الحدث وهذا الخضوع الأنثوي للرجل كان في زمن مضى، لتتبعه فيما بعد صيغة المضارع (تلقي فيه) التي تدل على استمرار الحال لكون الصورة الأخيرة تعبر عن واقع الحال وتشير إلى التطور الحاصل في مسرى تفكير الإنسان المعاصر الذي يتكأ على الحوار والذي تم التلويح به بدلالة لفظة (الكلمة) وجعله (الحوار) مبدأ للتواصل بين الذكر والأنثى.

تتكرر الصيغة الفعلية (قلت)، تكرارا هائلا يعكس هذا الإصرار الملح من قبل الذات الشاعرة في التوكيد المكثف على دلالة الفعل الرمزية والذي يعكس مبدأ الحوار والتداخل الواعي في الخطاب العرفاني بين الذكر والأنثى وهذا ما يمكن ملاحظته في طريقة تنظيم الشاعرة لمراتب الحوار، وتماهي الراوي بالمروي له، وإن القصيدة قد صرحت بالكثير من المعطى الجسدي وإمكاناته بوصف (الصدر) علامة أنثوية ذات تكثيف دلالي مذهل. إن الصياغة الرمزية المذهلة للصورة الشعرية التي تتصف بالتداخل المحكم عبر تواجد الأطراف الأربعة ألا وهي: الوجد وأنا، والأغنية وأنت، إذ تشكل الأطراف الأربعة كياناً شبيهاً بمنظومة الأرض ذات الأتجاهات الأربعة _الشمال والجنوب والشرق والغرب_ في تمظهر رمزي يوحي بوجوب حضور طرفي الكون وهما الذكر والانثى لإتمام كمال الوجود. تواصل الشاعرة في سرد خطابها العرفاني في مقطع آخر من قصيدة **(مخاطبات حواء)**[٤]:

وقلت ..

يا امرأة

---

[١] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١٠٧.
[٢] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ١٤٧.
[٣] الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، في القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين: ٧٤.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢٤-٢٥.

سكونها لهب

وصبرها عطب

وليلها وصب

شوقها قائم

ووجدها دائم

وجرحها غارم

اجتاحي بالطوفان سكينتي ..

وقلت ..

خذي سهل صدري

ارفعي عليه صاريتك

وفوق ناصية الحرف

علقي جبيني

ومن بؤبؤ عيني

انتزعي سواعد المعنى

إن أجزاء الجسد المتمثلة ب(صدري، جبيني، بؤبؤ عيني) إحالات جسدية ذات حضور دلالي كبير يوحي بكون الجسد الأنثوي ذا خصوصيات متداخلة في صميم الحياة على اعتبار أن "المرأة... كائن روحي _ كوني"[١]، وكذلك يعبر عن تمحور العنصر الأنثوي في النص وهنا "لا يتحدد الجسد في هذه المقاربة بمعناه الإيروسي الرغبوي المجرد فقط بل معناه الإنساني المكاني الشاسع التعبير والتدليل الذي يتحرك كشاهد على وجود روح موغل في الغياب وغير قابل لاستعادة مرئية لأن حركة الجسد وفعاليته ونشاطه وطاقته على الابتكار والخلق والإبداع هي البديل في السبيل إلى إعادة الاعتبار الإنساني للجسد"[٢]. إن ألفاظ الجسد تلاحمت مع البنيات الدلالية والتجليات الجمالية للنص، ف"الانفعالات الجمالية الكبرى قريبة من الاحساسات القوية الاساسية في حياة الجسد وتارة من العواطف"[٣]. القصيدة تبدأ بنداء مقترن بلفظة غير معرفة تشير بشكل غير صريح إلى فكرة ضمنية مفادها أن الأنثى كانت نكرة ولكن حان الوقت لتعريفها في القصيدة عبر اشتغال أداة النداء (يا امرأة) على لفظة المرأة وتعريفها أيضاً على

---

[١] مدارات صوفية، تراث الثورة المشاعية في الشرق: ٥٣.
[٢] شعرية الحجب في خطاب الجسد: ٧.
[٣] مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ٨٧.

أرض الواقع عبر الإفصاح عن خبايا جسدها ومشاعرها. تتواصل القصيدة في عرض جملة من الصور الشعرية التي تصور أحوال الأنثى في الأسطر الشعرية (سكونها لهب، وصبرها عطب، وليلها وصب، شوقها قائم، ووجدها دائم، وجرحها غارم) في صيغ جمل أسمية تضفي على القصيدة صفة الثبوت في إيحاء ضمني بكون الأنثى تتصف بسمات راسخة في ذاتها لا يمكن أن تنمحي أو يتم التكتم عليها، ومن المذهل تلك الصياغة التي تعمدتها الشاعرة في تنكير الألفاظ السابقة في البدء ثم تعريفها فيما بعد بالإضافة التي تضمنتها، ويوحي ذلك بكون مشاعر الأنثى كانت شبه نكرة في السابق ولكن العهد الحديث قد اقتضى تعريف تلك المشاعر جزئياً وتسليط الضوء عليها بشكل ضمني لكون المجتمعات الشرقية لا تزال تعتبر قضية إفصاح المرأة عن ذاتها من المحذورات، حيث أن المجتمع ينظر "إلى جسد الأنثى نظرة متداخلة بالخطيئة ليس هو من الدين القيم في شيء وإن المهيمن في أوطاننا للأسف ليس هو الدين الحق بل العرف ولا هو التسامح وسعة الرؤيا وروح العدل والعدالة بل التأزم والتوتر"[١]. لذلك فقد لجأت الشاعرة إلى تعريف تلك الصياغات المتصفة بطابع التنكير وذلك بالإضافة مع تقديم الدوال المعرفة على النكرات في تلويح بديع منها بكون التصريح بتلك المشاعر لها الأولوية على إخفاءها على وفق شريعة الخالق وقوانين الطبيعة التي تجيز للإنسان أن يتبنى قضايا تخص جسده على وفق مشرعات إلهية ومعرفية. إن صراعاً دلالياً متأزماً يطغى على نسيج النص من ثنائيات متقابلة تصور الصراع القائم في المجتمع فيما يخص الانثى.

النص يخضع للوجود المكثف للأفعال الأمرية (خذي، ارفعي، علقي، انتزعي)، لتوثق الصراع القائم والنص يعاود إظهار دلالاته المتأزمة وطرحها من جديد عبر صراع قائم لا ينتهي ومتمثل في ذروته بالأسطر الأخيرة، خصوصاً في السطر الشعري (اجتاحي بالطوفان سكينتي) فالصورة الشعرية السابقة ترفع من شأن انفعالية جسد الأنثى مقارنة بالذكر الذي يظل في دور السكون والركود فيما عدا ما تمنحه الأنثى من الفاعلية والحيوية بالعاطفة التي تستيقظ في ذاته في تلويح من الشاعرة بأن "الكون قبح وخراب ودمار لو لم تجمله المرأة وهي سر وجود هذا الكون لولاها ما وجد هذا العالم"[٢]. أما الأنثى فقد تم تصوير سر قوتها المتمثلة بقوة الطوفان ومما لا يغفى عن الأذهان أن الطوفان فعل تنتجه الطبيعة وله خاصية اجتياح كل شيء، مما يوحي بشكل أو بآخر بأن مصدر قوة الأنثى مكتسبة من قوة الطبيعة. يتواصل النص في التوغل إلى العمق الدلالي والتصريح بقدرات الأنثى على لسان الرجل مما يمنح قوة دلالية أكثر في تعظيم الشاعرة لشأن الأنثى في القصيدة، فالذكر يعترف بقدرات الأنثى وكونها معبر الرجل للمعرفة وتحقيق الذات وذلك عبر خطاب جاء موجهاً من الرجل بصيغ الأمر في تلويح

---

[١] شعرية الأنوثة وقصيدة الجسد، معظلة أم حياة (بحث، موقع دجلة): ٦.
[٢] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ٢٠٠.

باستمرار التوتر القائم. إن الأفعال (خذي، ارفعي، علقي، انتزعي) موجهة لقيام الأنثى بأفعال بطولية.

في النص تجليات جسدية مجسدة للانفعالات الأنثوية وذلك عبر التراكيب للمفردات، ف(السكون، الصبر، الوجد، الشوق، الجرح) تجليات انفعالية جسدية ترافقها تجليات صريحة للجسد الذكوري (صدري، جبيني، بؤبؤ عيني). تتبين في الجزء الأخير من المقطع المذكور صورة شعرية بغاية الدقة والبراعة، فالذكر يلح على أن تجتاحه الأنثى وتصادر جسده والانتصار الذي ستحققه الأنثى في اجتياحها لحياة الرجل ومصادرة جسده والجبين والعين يمنح للرجل معاني الخلود والحياة، وأثر تلك المصادرة يتبين في السطر الشعري (انتزاع سواعد المعنى) المتضمن لمعاني المجد والخلود. في مقطع آخر من قصيدة **(ديوان مخاطبات حواء)**[1]، تصرح الشاعرة بلفظة الجسد بشكل صريح بوصفها المحور الدلالي للنص فضلاً عن تجليات جسدية أخرى تصور الحضور الأنثوي في النص مع الحبيب:

خذي برد وحشتي ..

في ثنايا الدفء

تحت أغلفة الجسد

فوسط الدوامة

تنفك شراييني

ليغسل قدميك موج الأحمر اللذيذ ..

يبدأ المقطع بصورة شعرية في غاية البراعة بلسان الرجل الذي يتواصل في الاعتراف بمزايا الأنثى مقابل الوحشة التي يعانيه بغياب الأنثى: (برد وحشتي) تصوير شعري وصياغة في منتهى الإيجاز والإبداع والتكثيف الدلالي في إبراز حالة شعورية متمثلة بيأس يخيم على (الوحشة) بدلالة لفظة (البرد) ذات الطابع الرمزي المتضمن لمعاني اليأس وانعدام الحيوية، إضافة إلى توكيد مفهوم اليأس باقتران لفظة (البرد) بأخرى توازيها في المدلول والمفهوم. في مقابل ذلك هناك جسد الحبيبة، هذا الملاذ الآمن الذي يعيش في كنفه الرجل بدلالة العبارة: (في ثنايا الدفء). بني النص على دلالات متضادة، يتجلى من خلالها الصراع القائم في الكون بين الأنوثة والذكورة، فلفظة (الدفء) تقابل لفظة (البرد)، والمفهوم الدلالي الذي تؤديه لفظة (ثنايا) أوسع مما يبدو في الظاهر "حيث يشكل النص عالماً مفتوحاً له من خلال رموزه ومعانيه المزدوجة التي تعطي كنقطة تمفصل بين عالم النص المؤلف وعالم النص المؤول وتغدو كل

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢٦-٢٧.

قراءة تأويلاً... لتفتح عالم النص على الذات والوعي"[١]. ف(الثنايا) توحي بطابع الحنان، وتختص بالأنوثة التي تتميز بالإحاطة والرعاية. يوجد في النص دقة في اختيار الألفاظ التي تعبر عن قدرة الأنثى الشاعرية في تسخير الألفاظ لتوائم النبر العاطفي الطاغي في النص، وتحقق هذه الألفاظ الوتيرة العاطفية فيه.

لجأت الشاعرة إلى لغة ذات نبرات عالية كي تفصح عن رؤيتها. إن الدفء الذي يتطلع إليه الرجل يكمن (تحت أغلفة الجسد) الذي بات مأوى وغطاء يتغطى به الرجل ليسكن وينعم بالدفء. الشاعرة تصرح بأفكارها بشكل عفوي، مع الأخذ بنظر الاعتبار بدلالات معطيات الجسد الرمزية، ف(أغلفة) معطى رمزي تلازم لفظة الجسد لأنّها تتضمن معنى أجزاء منه أو أطرافه. إنّ فعل الأمر في السطر الشعري: (خذي برد وحشتي) يوحي باستمرارية التوتر القائم في حياة الرجل بغياب الحبيبة. في النص يتجه الجسد الذكوري صوب الانفعالات الشعورية، والنبيذ الأحمر ذو الدلالة الرمزية يتضمن معنى السكر المصاحب لعاطفة الحب، ولفظة (الموج) تتضمن معنى التدفق والاندفاع الكمي المشار إليه في السطر الشعري ب(موج الأحمر اللذيذ)، فالموج تعبير عن التدفق الشديد لتلك المشاعر. نستشعر صياغة شعرية بديعة في السطرين الشعريين: (فوسط الدوامة، تنفك شراييني)، فنشوى الجسد المتمثل له رمزياً ب(الدوامة) كفيل بفك تشابك الشرايين، إنّ التعبير المجازي هذا يتصف برمزية مكثفة تستدعي التأمل، فالشرايين لا تتشابك في الجسد، إنّما كل منها يسير على وفق نظام دقيق مبرمج بقدرة إلهية، لكن تشابك الشرايين يرمز إلى تخلخل توازن الجسد المؤدي إلى الموت، ووجودها بشكل منتظم يرمز إلى قوة الحياة لأنها المسؤولة عن بث (الدم) في الجسد، وتشابكها يعيق بث الدماء وتصدير الحياة، وهذا الخلل جاء إثر غياب الأنثى. لكن دخول الجسد في حومة الانفعالية الغريزية كفيل بتنظيم ذلك الجسد وإعادة التوازن له، وبث الحياة فيه، فالشاعرة تدرك جيداً مفهوم الجسد وضرورة أنْ يستوفي متطلباته لكي يحافظ على توازنه. تعيد الشاعرة تكرار لفظة (الصدر) في نصوص كثيرة بأعتبارها رمزاً جسدياً مكثف الدلالة توحي بالحضور الأنثوي في النصوص وتزخر مخاطبات حواء بلفظة الصدر وألفاظ جسدية أخرى، تم توظيفها لنفس المدلول الأنفعالي أو ما يقاربها.

في نص الشاعرة المعنون ب(**القصيدة**)[٢]، هناك حضور مؤنث وتجليات جسدية أنثوية بحتة من خلال انبعاثات الطاقة الانفعالية للجسد، ولعل تأنيث العنوان مترابط مع ما يؤول إليه النص من تداعيات أنوثية وجسدية بحتة. فضلاً عن كون الخطاب مستقى من وحي الطبيعة وجمالها، فالطبيعة زاخرة برموزها الكونية مثل الجسد الأنثوي الذي يزخر بالرموز والإيماءات:

---

[١] اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي: ٢١.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٧٢.

ماذا يبكيك ..؟

وخصرك بين يدي ،

ونار الحب تضيء الليل السكران

بوجنتك الزهراء ،

وقلبي :

كرة في كف الأعصار ..

ماذا يبكيك ..؟

وقد سكن الزلزال ..

واسترخت فيه غلائلك الذهبية ،

فاح سرير النار ،

واقفل دغل الروح ..

شباكه خلف يمام مجروح ..

في النص أعلاه امتزاج بين شهوة اللغة وشهوة الحب التي تتضمنها التجربة الشعورية في النص، ف"القصيدة لذة– لذة ممارسة الشهوة والشكل هو نقطة اللقاء بين شهوة الجسد وشهوة اللغة"[1]، لذا فالنص يتكأ على حوار يدور بين الرجل والأنثى، تسرده الشاعرة على لسان الرجل، في محاولة منها بإشراك الرجل في خطاباتها العرفانية ومحاولة في استنطاق الرجل واستدراجه والتوغل في أعماق فكره، لكون الرجل في تماس مباشر مع الأنثى. من الألفاظ الجسدية التي تم التركيز عليها في النص هي: (خصرك، بوجنتك، غلائلك، الروح)، ويتضمن النص حضوراً جسديّاً لأنثى ترافقها حالة البكاء لما تعانيه من الأحزان والمواجد، والقصيدة قد صرحت بالأسباب وراء حدة انفعال الأنثى وهي تحت الرهبة والتردد في التعبير عن عواطفها بسبب المحاذير الاجتماعية، وفي النص توحد جسدي للمرأة مع الآخر بدلالة العبارات: (خصرك بين يدي، نار الحب، كف الأعصار، الزلزال، سرير النار)، وفي تكرار السطر الشعري: (ماذا يبكيك) مرتين إشارة إلى حدة الانفعال الأنوثي الناجم عن الخوف وعن هيمنة تلك العاطفة على الجسد مما يشعر الأنثى بعدم قدرتها من النفاذ إلى خارج إطار (سرير النار)، إلى جانب الارتباك في ذات الأنثى نتيجة سيطرة الطرف الإخر في العلاقة بدلالة السطر الشعري (خصرك بين يدي).

---

[1] كلام البدايات: ٤٨.

تعاني الأنثى جملة من الصراعات النفسية البارزة في هذا النص، وهناك مجازات متشعبة ورموز شتى، فالروح رمز للجسد بدلالة لفظة (دغل) في السطر الشعري: (دغل الروح) المتضمن معنى مساحة الجسد، وفي (اليمام المجروح) صياغة شعرية مستوحاة من عالم الطبيعة لما للأنثى من ارتباط بعالمين: عالم الذكر وعالم الطبيعة. وفي النص حضور للأفعال الماضية أكثر من المضارعة، في إشارة لأزلية فعل التوحد بين الذكر والأنثى: (سكن، استرخت، فاح، أقفل). ومن الملفت للنظر أيضاً تسكين حرف روي القوافي مما ينقل النص من حالة الصراع المحتدم إلى حالة من السكون الذي تعمده النص لتسكين الحالة المتأزمة التي تعاني منها الأنثى، وكذلك تكثر النعوت في الأسطر الشعرية: (الليل السكران، بوجنتك الزهراء، غلائلك الذهبية، يمام مجروح) والتي تطبع النص بطابع الهدوء والسكينة بخلاف الأفعال التي تضفي حالة من الحركة والحيوية، كأن الشاعرة تعالج صراعاً عاطفياً في ذاتها، ثم تضفي السكينة على ذاتها ببدائل لفظية ونفسية في القصيدة فيصير "جسد المرأة معادلاً موضوعياً لجسد القصيدة"[١]. قد انتقلت حالة المواجد والأحزان من الأنثى إلى كيانات أخرى في إيحاء ضمني بكون انكسار الأنثى في المجتمع يؤثر سلباً على الوجود كله. إذ أن الصور الشعرية: (دغل الروح، يمام مجروح) توحي بحالة حزن طاغية، فضلاً عن صوت الألف الممدودة، فالقصيدة تتنفس ألماً بدلالة الألفاظ: (النار، يمام، سكران، زهراء، إعصار، زلزال، غلائل)، كذلك يؤدي التوافقات والتنافرات في القصيدة إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منتظمة.

هناك مشهدان شعريان مختلفان، ففي المشهد الأول نجد الأنثى في لقاء جسدي مع الحبيب والكون في نشوى عارمة: (الليل السكران)، وفي قولها: (وجنتك الزهراء) كناية عن استجابة الأنثى لحالة الحب والعاطفة المتقدة، في الوقت الذي نجد في المشهد الثاني الحبيبين في حالة فصام فجائي وحزن بدلالة تواصل البكاء. إن المقطع الثاني بدأ بالاستفهام: (ماذا يبكيك ..؟) وصيغة الاستفهام تتعمدها الشاعرة و"تجنبها الوقوع في المباشرة فتظل تبين وجهة نظرها هي وله أن يوافقها أو يخالفها بحسب ما تهمه المنطلقات التي نظرت إليه من خلالها واقتناعه بها"[٢] المتلقي. ثمّ تم تصوير جسد الرجل برمزية الروح، وتم التعبير عن الحالة اليائسة للجسد بعد أنْ فارقه جسد الحبيب، و(اليمام المجروح) كناية عن اليأس الذي يخيم على الحياة نتيجة فراق المحبين. ونستشف كذلك حالة من السكون والهدوء غير المعهود مع غياب نشوة الجسد وبهجة الروح المصاحبتين لمثل هذه التجليات العاطفية بدلالة الأفعال: (سكن)، (استرخت). تبقى الحالة غامضة ومنطوية على مواجعها كغموض القصيدة الذي يهيج النفس ف"ثمة جماليات الحركة، فالغموض يحرك النفس ويهيجها للبحث عن الدلالات الهاربة والنفس إذا هيجت

---

[١] تجليات النص الشعري، اللغة-الدلالة-الصورة: ٣٠٣.

[٢] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٢٦٨.

وتحركت تكون غنية في أعماقها وتحولاتها الخطيرة"[١]، ويؤول ذلك المتلقي بحسب ما يشعر، وهذا ما يعيدنا صوب عنوان النص (القصيدة).

يحيل العنوان في قصيدة **(أندلسيات لجروح العراق)**[٢]، منذ الوهلة الأولى الذهن إلى حضارة الأندلس والإمبراطورية العربية الإسلامية فيها والتي باتت في طي النسيان، وتدور أحداث ودلالات النص حول جراحات أنثوية امتزجت بجراحات الوطن الذي بات مثل الأندلس يعاني من انهيار حضارته، ووقوعه في قبضة الغرب الذي يرفض في كل الأزمنة تفوق المسلمين، ويكيد بالمؤامرات للإيقاع بالدول العربية في ويلات الحروب والخراب، لهذا تم تأنيث العنوان وتحويره من المذكر بشكل مقصود بفعل الجمع، لإضفاء طابع الأنوثة على النص، ولفظة الجروح أقرب إلى ماهية المرأة من غيرها:

عربات الحقد تدور

تسد نوافذ بيتي

تدهمني الشمس بعز الليل

فأبكي ...

كف تتسلل

تفتح صدري للنور

فيرتعب الديجور ...

أصحو في الفجر على صوت الإطلاقات

ألم شظايا العتمة فوق سريري

يتساءل طفل في شرفة قلبي

عما يفعله الأمريكي

على البوابات ...

إنّ الصورة الشعرية في السطر: (تفتح صدري للنور)، تشير إلى دلالات مضادة للموت ومعاني اليأس الذي يخيم على عالم المرأة في النص، وصورة الظلام تم التلويح به ضمنياً وهو دال من علامات الحرب، إذ أن الأنثى هنا تستحضر الإحساس ب"الموت محدقة في سماته الوجودية ذات الطابع التدميري المحتوم الذي يأتي على كل شيء قبل أن يأتي على المرثي"[٣]،

---

[١] آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر: ١٥٨.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ١٢٠-١٢١.
[٣] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٥٩.

لكنها تواجه قوة الإبادة وقوى الشر بالحب القائم في الكون والمشاعر الخالدة بينها وبين الحبيب، وتحرير طاقات الجسد الانفعالية والحسية التي عبرها يتكاثر الجنس البشري كمشروع مضاد للإبادة المبرمجة ضد الإنسانية. حيث نستدل على معالم تلك العلاقة الحميمة عبر لفظة (النور) الذي يتضمن معنى الظهور والانكشاف للجسد الأنوثي في القصيدة والمرافقة للفظة (الصدر) الذي يعد من الأجزاء الجسدية ذات قدسية وخصوصية في الوجود. فالحرب و(عربات الحقد) تقود إلى العتمة بدلالة العبارة: (تسد نوافذ بيتي)، ثمّ تختتم المرأة هذه الحالة الوجدانية الحزينة بالبكاء (فأبكي)، لكنّ نافذة أمل تشق طريقها إلى البيت المظلم كشمس متقدة (بعز الليل)، والشمس مجاز لفظي عن الطاقة والحيوية المتولدة بفعل الاحتراق الصادر من الجسد، أيْ الجسد الأنثوي الذي يبث طاقة حياتية انفعالية في الليل المظلم فتشرق الظلمات. المرأة وجسدها عند الشاعرة ذو مفهوم فلسفي رائع تصورها بطاقة الكون وإشعاعه، ويوحي الفعل (تدهمني) بعنصر المفاجئة، وهو يناسب حالة التجلي الانفعالي الذي يتمكن من الجسد دون أنْ يكون بمقدور الإرادة التحكم فيه. ويطغى ضمير المتكلم (ي) على نسيج النص لكون القصيدة تعالج مشكلة ذاتية في وجدان الشاعرة التي هي أنثى في الأساس: (بيتي، تدهمني، أبكي، صدري، سريري، قلبي).

من الجدير بالذكر إنّ المقطع المذكور من النص هو من أكثر المقاطع تصديراً لصيغ الأفعال، إذ "هناك ملمح يظهر في شعر المرأة ألا وهو كثرة ورود الجمل الفعلية فيه ويمكن تفسير ذلك... بأن الشاعرة/ المرأة في حال انفعالها الشعوري والشعري لا تملك إلا أن تتفاعل مع تلك الحالة فتتكاثف التراكيب ذات الفاعلية أكثر من الوصفية الهادئة"[1]، فيكاد لا يخلو شطر شعري من بنية الفعل في النص وبنية الفعل المضارع هو الذي يطغى على البنية الكلية للنص عبر الأفعال: (تدور، تسد، تدهمني، أبكي، تتسلل، تفتح، يرتعب، أصحو، ألم، يتساءل، يفعله)، ومن المؤكد أنّ زمن المضارع ينقل أحداث النص إلى حالة من الاستمرارية والتواصل وإنّ "دور الفعل الماضي يظل محدوداً أمام اتساع المضارع وسطوته فالزمن... زمن مفتوح ممتد ولذلك يركز على استخدام المضارع الذي يدل على زمن أزلي سرمدي يرغب الشاعر أن يحل فيه متخلصاً من الزمن الأرضي المحدود"[2]. إنّ ما تعانيه المرأة من جرح مزدوج: جرح الوطن وجرح الوحدة، متواصل ولا يقضي على وحشته إلا طاقات الجسد الانفعالية وتلك العاطفة المتقدة في ذاتها. لكن هناك حالة من اليأس المخيم على أجواء النص بالرغم من (الكف المتسلل)، لذلك يبقى فعل البكاء متواصلاً في النص (فأبكي ...) الذي جاء موقعه في النص بخلاف ما يتوقعه للمتلقي بعد مداهمة الشمس في عز الليل، فالمتوقع أنْ تتبدل أجواء النص من الحزن إلى البهجة والأمل، لكن هناك إيحاءات عدة باستمرارية المواجد الحزينة وتواصل البكاء،

---

[1] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٢٨٤.
[2] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ٩٣.

وجاء مدلول الفعل يرتعب: (فيرتعب الديجور ...) سلبيّاً نتيجة لفعل الكف المتسلل، وهذا لا يناسب النشوى البدنية وانطلاقة الروح نحو عالم الحلم المرافقة لحالات التوحد الجسدي بين الأنثى والحبيب وذلك يرجع إلى ظروف الحرب والصواريخ التي ترعب القلوب والمحبين، لذلك جاء الفعل (يرتعب) نتيجة فعلية لطقوس الحرب التي تبدأ في الليل ولا تنتهي إلّا بالفجر، لذا لم يأخذ التوحد الجسدي دوره الطبيعي الانفعالي بل انتهى بالرعب. هذا المفهوم هو بيت القصيد الذي تسعى الشاعرة أنْ توصله إلى المتلقي في قصيدتها، وتؤكد عليه بشكل أو بآخر: (أصحو في الفجر على صوت الإطلاقات)، (ألم شظايا العتمة فوق سريري). العتمة ما تزال قائمة، والنص بدأ ب(عربات الحقد تدور) موحية بدوران القصيدة في حلقة منغلقة على ذاتها، وتنتهي تحت وطأة العتمة ذاتها التي بدأ النص بها. إنّ بنيات النص يؤكد بعضها بعضاً، فالأفعال المضارعة التي بدأ النص بها كانت إشارة واضحة بأنّ الأحداث ستنتهي بنفس الوقائع التي بدأت بها دون تغيير إيجابي، ووقائع الدمار ستظل قائمة وستستمر في العراق، وفي وجدان الشاعرة في الوقت ذاته.

في قصيدة (**رقصة**)[1]، تلوح الشاعرة بأنّ الأنثى هي الأصل في الوجود، فالأنثى قادرة على بث طاقاتها الجسدية لذاتها في رقصة منفردة ساحرة دون حضور الطرف الثاني، على الرغم من ضرورة وجود الطرف الآخر لتكتمل مراسيم التوحد والتماهي في نشوة فعل الرقص:

تحسن الرقص كانت

وتسأل :

هذا هو الرقص ..

أن تتلوى يدي لوعة

ويلوب الفضاء برأسي ..

يؤرجحني اللحن ما بين وجد

ووجد

خطوة ، خطوتان يضللني الدمع

تسأل .. هذا هو الرقص

أن أقرأ النار في راحتي

وطعم احتضار بخصري ..

أهو ..

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ٢٠٣-٢٠٤.

أن أتحسس حمى جبيني

إذا قدمي تطرق الأرض ،

تسمع همستها :

إنهم أرهقوني ...

يشير نص (رقصة) إلى تجسد فعل الرقص في شخصية الأنثى بدلالة تكرار لفظة الرقص ثلاث مرات، فضلاً عن وجود فعاليات حركية موحية مرافقة لفعل الرقص، وفي ذلك إشارة ضمنية ببدء انبثاق طاقات انفعالية الجسد، والمدهش في ذلك هو انفراد الأنثى بفاعلية الرقص. ومن المؤسف أنْ لا تتطرق الشاعرة في نصوصها إلى رقص الطبيعة وحركاتها المتناسقة بأشجارها، ومائها، وسحابها... فكلها تندرج ضمن فعل الرقص التي تشترك الأنثى والطبيعة فيه. يبدأ النص بجملة فعلية في صيغة الماضي: (تحسن الرقص كانت)، وهذه الصيغة تفيد الثبوت والمضي ومفاد الفعل الناقص (كانت) يعني أنّ الأنثى كانت ولا تزال تدرك طرق التعبير عن طاقات جسدها وحيويته الانفعالية منذ الأزل، لأنها على وعي عميق بسرها الأنثوي الذي أودعه الخالق في جسدها. لكنها تسأل عن ماهية الرقص كفعل تعبيري للجسد فضلاً عن كونه فعل شعوري، ولم يكن سؤالها عن كنه الرقص بذاته كفعل شعوري فطري تنبثق منه طاقات جسدها. فهنا الشاعرة ببراعة تفصل القول في كون فعل الرقص تعبير انفعالي وكذلك تعبير فاعلي للجسد. لهذا فقد أدركت الأنثى في القصيدة في أنّ الطريقة المثلى للتعبير عن طاقات الجسد الانفعالية هو الرقص كفعل إبداعي وأداء فاعلي للجسد وذلك يعكس وجهة نظر الشاعرة، فالشاعرة تحث كل أنثى على توظيف طاقات الجسد الانفعالية في الفعل الإبداعي وبثه في الحياة كطاقة فاعلة تنتج الفعل الخلاق في المجتمع، والفعل الإبداعي الفاعل الذي أدركته الأنثى في القصيدة هو فعل الرقص الصوفي الانفرادي الذي يسعى فيه الصوفي إلى توظيف تلك الانبثاقات الجسدية لاكتشاف عالم المطلق وخباياه عبر تحرير طاقات المخيلة.

لقد اكتشفت المرأة في النص فعلاً مغايراً راقياً للتعبير عن جسدها، وقد رافق الفعل التعبيري عن الجسد تجليات صريحة لصور حركية للجسد المنفعل. فالشاعرة تلوح ب"ضرورة التعامل مع الجسد تعاملاً إنسانياً لا يعزله عن مشاعره وإحساساته ولا يفرغه من محتواه ومن مضامينه الإنسانية ليكون الاحتفاء بالأنوثة فعلاً جوهرياً يشتبك مع نبض الحياة وليس ادعاء أو احتفاء بالأعراض وجمال الأعضاء التي ما تلبث أنْ تتحول إلى أشياء ظاهرية أداتية"[1]. إنّ تكرار التساؤل جاء للـــتأكيد على الانفعال الجسدي بدلالة لفظتي: (الوجد والحمى). أمّا قولها: (أنْ تتلوى يدي لوعة) فتعبير عن حركة اليد الراقصة، واللوعة تصور حالة الانفعال الوجداني

[1] نقوش الحب والجسد، قراءة في مجموعة انتصار سليمان (أبشرك بي) (بحث، موقع دجلة): ١٣-١٤.

والحسي، في الوقت الذي يعبر قولها: (يلوب الفضاء برأسي) عن رحلة الجسد الراقص إلى عالم المطلق، بينما تتأجج الانفعالية بالرقص في قولها: (النار في راحتي). لقد ذكرت الشاعر كلمة (الخصر) في السطر الشعري: (طعم احتضار بخصري) باعتباره من المواضع الفعالة في فعل الرقص، أمّا لفظة الاحتضار المصاحب للخصر فقد جاء اختياره بديعاً، فلحظة دخول الجسد في تجربة الرحلة الصوفية الساعية إلى عالم المطلق يشبه لحظات الموت المادي على أرض الواقع والسمو، "إذ ينتقل التعريف الشعري الجديد ويرتفع من الأرض إلى السماء ربما لاستكمال طرفي معادلة الدنيا في جناحيها الأرضي والسماوي"[1]. تنتقل مواجد الجسد الأنثوي إلى الأرض، حتى باتت الأرض تعاني كالأنثى: (تسمع همستها)، (إنهم أرهقوني ...)، فالأرض تشكو مثل جسد الأنثى من شيء ما قد أرهقتها، وفي هذا معنى ضمني بتحول الأرض إلى كائن حي يشكو ويخاطب، فقد تمت أنسنة الأرض عبر انتقال مواجد الأنثى إليها.

يعد نص (رقصة) من أكثر النصوص التي تتجلى فيها ألفاظ الجسد بشكل صريح: (خصري، جبيني، قدمي، راحتي، رأسي، يدي)، ولعل ذلك يرجع إلى ترابط أجزاء الجسد الوثيقة بفعل الرقص الذي بدوره يعد حلقة وصل بين الجسد والطاقة الانفعالية الغريزية. في النص تكرار لفظي يوحى بتأجج الانفعالات العاطفية في قولها: (وجد، ووجد، خطوة، خطوتان)، من الملفت للنظر تركيز النص بشدة على الضمير العائد للذات (ي) المتكلم لكون النص ذاتيّاً ينهض به عنصر أنثوي فضلاً عن كون النص أنثوي يتضمن حضور المرأة ويعالج قضايا تخص المرأة على وجه العموم ويعالج موضوعاً انثوياً بحتاً: (يدي، رأسي، يؤرجحني، يضللني، راحتي، بخصري، جبيني، قدمي، أرهقوني).

تعبر قصيدة (**النخيل**)[2] عن تجليات انفعالية لجسد أنثوي بامتياز، لكون الطبيعة، وبالأخص الأشجار، تشترك مع الأنثى في صفة الخصوبة وتلقي البذرة، ولأنّ النص قد وظف شجرة النخيل فلا بد من توافر العنصر الذكوري لكون الثمرة تحتاج لطرف ذكوري ليكتمل خلقها في الوجود، لهذا فالنص يزخر بتجليات الجسد الذكوري جنباً إلى جنب مع تجليات الجسد الأنوثي:

يؤرقها الليل

إذ يتألق في دمها

تستريب

يمد يديه :

---

[1] التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا: ٩٣.

[2] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ١٨٠-١٨١.

تعالي لصدري

تقول :

أموت

يصيح :

نموت معاً

وتدلى على صدره رأسها كرياح الشتاء

على كفه يشرق الورق النضر

في شفتيه ندى

يستريح على شعرها

يبرز الجسد الذكوري في النص بتماس مع الجسد الأنثوي، إلا إنّ لجسده حضوراً اكبر وأكثر جرأة، في صياغة شعرية، ف"يهيمن الآخر على تجليات الجسد فيوجه لسانه الشعري الأنثوي حسب أنموذجه ومتطلباته"[1] فالألفاظ: (لصدري، يديه، صدره، كفه، شفتيه) ترجع للجسد الذكوري في مقابل أجزاء من الجسد الأنثوي: (دمها، راسها، شعرها). من الملفت للأنتباه أيضاً أنّ في النص ألفاظاً تخص جسد الأنثى بمنأى عن معناه الغريزي، مما استوجب وجود حوار تطور إلى صراع بين الطرفين، يدعو به الطرف الذكوري الأنثى إلى انسجام حميمي: (تعالي لصدري). في النص انتقاد واضح لظاهرة اجتماعية سائدة وهي كون الرجل يمتلك حرية مطلقة قد منح له من قبل المجتمع في اتباع ما يملي عليه نفسه بدون مشرعات دينية واجتماعية، في الوقت الذي تلتزم فيه الأنثى بتلك المشرعات بكل قناعة ويقين واستجابة لأوامر الله.

إنّ الصراع المحتدم في النص ينشأ أولاً بين الذكر والأنثى، وثانياً بين الأنثى وذاتها الواقعة تحت إغراء الحب ودعوات الرجل المستمرة في هذا الصدد، بدلالة الجملة: (يؤرقها الليل) لما يحمل الليل من إشارات توحي بتأجج طاقات الجسد على وفق ما جاء في النص، فالرغبة: (تتألق في دمها) وتنضج في جسد الأنثى، على اعتبار أن الدم دال رمزي يتضمن معنى الجسد. كذلك الذي يعزز من حدة الصراع القائم بين الطرفين هو الحضور المفرط للأفعال المعبرة عن فيض من الحركة والحيوية المنبعثة من الصراع القائم: (يؤرقها، يتألق، تستريب، يمد، تعاي، تقول، أموت، يصيح، نموت، تدلى، يشرق، يستريح). لكنّ النص يفاجئنا بلفظة الموت، بخلاف النصوص الأخرى التي تبث صوراً تصور حيوية الجسد وتحيي فيه طاقة الحياة، وهذه اللفظة ذات معطى رمزي يفصح عن النتيجة المرتقبة لتوحد الجسدين دون موجبات

---

[1] تجليات النص الشعري، اللغة-الدلالة-الصورة: ٤٧.

شرعية، وتعكس نظرة المجتمع على لسان الأنثى بأفعال صريحة: (أموت، نموت معاً)، وبتكرار لفظي: (صدري، صدره). ينتهي المشهد والصراع بانتصار إرادة الرجل بدلالة الصورة الشعرية: (وتدلى على صدره رأسها)، ولكنّ هذه الصورة تحمل الكثير من الغموض، فالفعل (تدلى) ذو دلالة توحي بالضعف والاستسلام والصمت المقترن بالهزيمة، خصوصاً إنّ التدلي مقترن بالرأس وليس بالجسد ككل، مما يحيل الذهن إلى اقتران الرأس بالضعف والهزيمة. ينطوي النص على استسلام الأنثى في صراعها مع الذكر، مع أنّ الشاعرة تبرر ذلك عبر صور شعرية تصف فيها جسد الرجل في أبهى صوره: (على كفه يشرق الورق النضر)، (في شفتيه ندى)، ففي الأسطر هذه دلالات واضحة على كون جسد الحبيب يختزل الحياة من خلال رمزية الورق النضر والندى، والأنثى تتطلع إلى أن تأخذ من الحبيب ما يروي شجرة جسدها ثمراً، لهذا تنتهي أحداث النص باستسلام الطرف الأنوثي بدلالة الصور الشعرية في الأسطر: (في شفتيه ندى، يستريح على شعرها) مبرزة الشاعرة عبر تلك الأسطر معالم توحد جسدي حاصل بين الطرفين. ثمة حضور للطبيعة في الجزء الأخير من النص، والطبيعة عادة ما ترتبط في نصوصها بالثمر، فتلاحم الجسدين قد أثمر طبيعة ترمز للحياة برمتها ملؤها الأمل والحيوية. تعمد الشاعرة في نصوصها على التغييب عن النص وذلك بتوظيف صورة أنثى حاضرة في قصائدها بقوة وذلك لتوسيع رقعة قضيتها كذلك "أن التحول من المتكلم إلى الغائب أوسع في الدلالة وأعمق في التعبير... فضلاً عما يشيعه التحول من حركة وحياة في التراكيب بسبب تنوع الضمائر مع أن عائدها واحد لأنها تدل على ذات واحدة وربما يصح أن يعد هذا العدول من المتكلم إلى الغائب ضمن قيمة أسلوبية عربية هي الالتفات"[١]. لقد صورت الشاعرة انكسار الأنثى وهزيمتها، وربطت ذلك بالمجتمع، وهذا يحيلنا إلى فكرة فاعلية الأنثى، فهزيمتها مرتبطة بهزيمة المجتمع والعكس صحيح، فقوتها وإرادتها في انتصارها على هيمنة الرجل غير المبررة هو سر توجيه المجتمع برمته وتهيئته على المواجهة وإثبات الذات، فهذه قضية أمة لا بد أن تتعلم أبناءها الإرادة من نساءها.

في قصيدة (**تسللات**)[٢] تأنيث لفظي للعنوان، فالعنوانات التي تصوغها الشاعرة على صيغة جمع المؤنث تحيل أذهاننا إلى كون النص أنثوي بحت، ويعالج قضية أنثوية عامة، ونستوحي كذلك من العنوان بأن الموضوع يشي بنوع من الحيطة والحذر لأنّ فعل التسللات تحيلنا إلى أفعال خفيّة متعددة فضلاً عن مصاحبة حالة التنكير للعنوان والذي يلائم دلالة فعل التسلل على اعتبار أن التنكير ظهور وحلول أمر في ظل التعتيم:

بهدوء يتسلل نحوي

---

[١] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ١٠٦-١٠٧.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٤١١-٤١٢.

يمطر أغنية من نار

ويلف بأغصان التفاح

خصري

كل مساء

قلبي منتظر

يأتي

لا يأتي

فيروز تلم نثار شذاه

((زعلي طول أنا ويا ..))

ويظل الشارع مجروح

بهدوء يتسلل نحوي

قلت له :

لا تدخلني في تجربة الصمت ..

بل أدخلني في الإعصار

حتى تطهر في النار

يوحي الفعل (يتسلل) بفعل جسدي خفي عن الأنظار ربما لكونه من المحذورات التي تقع في إطار غير شرعي، كذلك الألفاظ والعبارات: (نحوي، أغنية من نار، يلف، خصري، أغصان التفاح، الإعصار، النار) فيها إشارات وألفاظ تصرح بوجود فعل جسدي يؤكده لفظة التفاح الذي يرمز هنا للحيوية الجسدية، باعتبار أنّ الثمار ترمز للخصوبة. من تجليات الجسد الصريحة لفظتا الخصر والصدر، فلفظة الخصر تأتي لتصور فعل الرقص الذي تسخره الشاعرة للتعبير عن انفعالات الجسد الأنثوي في محاولة من الشاعرة تسليط الضوء على كل "ما يمتلك الجسد من قدرات ومهارات إبداعية تعبر عن مجسدات الوعي الفني الظاهري والوعي الذهني الباطني"[١]. لقد لجأت الشاعرة في تعاملها مع أغنية فيروز: (زعلي طول أنا ويا ..) إلى التضمين للتعبير عن الانفعالية الجسدية والعاطفية للأنثى في النص بالرقص والغناء، فتأجج الانفعالية الجسدية متبادلة مع الطرف الذكوري في قولها: (يمطر أغنية من نار)، فلفظة النار تعبر عن شدة اللوعة، وقد وظفت الشاعرة فعل الغناء الموحي بالانفعالية الجسدية الصادرة من الطرف

[١] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ١١.

الذكوري بدلالة لفظة (أغنية) أما الانفعالية الجسدية الصادرة من الطرف الأنوثي فقد تم التلويح بها بدلالة أغنية فيروز، فالشاعرة تتخذ أساليب تعبيرية شتى للتعبير عن مواجد الجسد.

لقد عبرت المرأة بكل وعيها وبملء إرادتها عن رغبتها الصريحة بالدخول في تجربة علنية في الحب: (لا تدخلني في تجربة الصمت)، وهذه التجربة الواردة في النص تتسم بالصمت والسرية بدلالة فعل التسلل، وبتأثير الفعل (يأتي) المذكور بصيغتين مختلفتين: (يأتي، لا يأتي) جاءتا لكي تناسبا مجرى أحداث النص التي تتسم بالسرية، حتى بات المجيء شبيه بعدمه (لا يأتي). إنّ مجرى النص وأحداثه يتصفان بالحزن والألم: (يظل الشارع مجروح)، وإنّ الأنثى تتطلع إلى تجربة تهز كيانها: (بل أدخلني في الإعصار)، فالإعصار ذو معطى رمزي يتضمن معنى انفعالية الجسد، ويشرك الوعي في هذه التجربة، إذ "لا يستغني الجسدي عن الوعي والوعي يستلزم الجسدي ويتخطاه معاً أي يستلزمه ويقوم به بدون أن يكتفي أو ينقفل فهذا الجسد هو موئل اللغة والرموز وموطن الدلالات والأفكار أو حقلها وشرطها ومستلزمها"[١]. يصور التكرار اللفظي والمعنوي للعبارات: (بهدوء يتسلل نحوي)، (يأتي، لا يأتي)، (لا تدخلني، بل أدخلني) حالة من الصراع الذي تعاني منه المرأة في انتظار الخوض في تجربة الحب بدلالة العبارة: (قلبي منتظر)، وهذا الصراع مستمر وموّزع بين الواقع المؤلم والوحدة والانتظار، وبين الآمال والخيال الحالم والإرادة التي لا تلين والقلب المحب الذي لا يعرف الاستسلام وتشير إلى مظاهر ذلك الصراع ثنائية (الصمت) و(الأعصار)، فضلاً عن إدلاء أحداث النص بذلك الصراع القائم، و"الثنائيات الضدية تبعثر القارئ لأنها تعتبر منعطفات تثير الانتباه ويحس عندها باللامعقول المبدئي... وهنا تبدأ القراءة في استيعاب التضاد جيداً لأن القارئ تشتتت عنده القرائن التي من الممكن أن توصله إلى الدلالة دون عناء فيتوجه لفهم سمات الحالة الأولى جيداً والحالة الثانية التي دخلت معها في التزاوج ثم يقيم علاقة التضاد فيحللها باحثاً عن نقطة التلاقي"[٢]. لكن يبرز في النص إيقاعاً خافتاً بتسكين حرف الروي في الأسطر أغلبها، مما يرجح تفشي حالة اليأس القائم والركود والصمت أحياناً بين طرفي الصراع. هناك كذلك التفاتة خفية في النص لعملية تطهير الروح بخروجها من سجن الجسد التي نصت به الفلسفة الأفلاطونية بانفصالها عن الجسد أو عملية التطهير الفيثاغورسي بحرق الجسد، ولكنّ الشاعرة في نصها تعلن عن رفضها لما جاء في هذه الفلسفات وتلتفت إلى جذور الفلسفات القديمة تلك لتوضح المفارقة الكبيرة بين الفلسفات القديمة وفلسفة الفكر المعاصر في قضية الجسد، إذ أن الفكر العرفاني المعاصر ربط "بين الزواج الكوني وبين علاقة المرأة بالرجل والمطر بالأرض، بين

---

[١] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ٧٩.

[٢] شعر أدونيس، البنية والدلالة: ٦٤.

الزواج الكوني ولحظة المحبة بين جسد امرأة وجسد رجل في لحظة إنبات كوني"[1]. إن ذلك يبرز ثقافة الشاعرة الواسعة في إلمامها بفلسفات الجسد القديمة، فتتضح بأن طهارة الجسد لا تعني في رؤية الشاعرة إماتة رغباته أوفصله عن الروح أو شيه بالنار، فطهارته تتحقق باتقاد نيران انفعاليته، لأنّ النار التي تبثها الطاقة الانفعالية هي التي تطهر الروح والجسد معاً.

يعبر العنوان في قصيدة **(نوافل الماء)**[2] منذ الوهلة الأولى عن أنّ النص زاخر بالعطاء مثل عطاء الماء، فضلاً عن كون العنوان مركباً من لفظتين بصيغة المعرفة ليتصف بالوضوح التام والسلاسة في الصياغة فضلاً عن ما تضفيه صيغ التعريف على الألفاظ من دلالة الظهور والجهر بالأمور، فالشاعرة في اختيارها لصيغ التنكير والتعريف خصوصاً في سياقات العنوان تراعي الدقة والانسجام البارعين في تحقيقها للملائمة بين ما يؤول إليها صيغ التعريف والتنكير من دلالات مع ما نستدل عليها من الدلالات القائمة في متن النص:

بين ذراعي يموج البحر ،

ويغترب الياقوت

جوهرة الصمت تلم شظايا موسيقى كفيك

على جسدي ..

تحصد ما تزرعه عيناك على شرف الروح

وفي المنعطفات

نوافل ورد وصلاة ..

نادتني الوردة ..

قلت : تعالي

دخلت جناتي ،

فتلقفها الليل ،

الدغل

الحمى

تعبر الصور الشعرية في الأسطر الأولى عن انفعالية الجسد الأنثوي، فعبارة: (بين ذراعي) ذات المعطى الرمزي تتضمن معنى الفؤاد الذي يستقر في الصدر بين الذراعين، وعبارة (يموج البحر) توحي كذلك بالانفعالية الجسدية، واغتراب الياقوت في (يغترب الياقوت)

---

[1] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ٨٥.

[2] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٥٣-٥٤.

ذو معنى ضمني يشير إلى كون تلك الأمواج التي تمثل في حقيقة الأمر (الانفعالات) ذات قوة كبيرة بحيث يغترب الياقوت في البحر عن موطنه وموضعه في تداخل مبهر بين تجليات الجسد وتجليات الطبيعة. أمّا الأسطر الشعرية: (جوهرة الصمت تلم شظايا موسيقى كفيك)، (على جسدي)، (تحصد ما تزرعه عيناك على شرف الروح) فهي توضح جملة من المشاعر الانفعالية الجسدية التي بدأت بالظهور والتجلي مع ما يساندها من خلال صمت الأنثى، هناك مفهوم بالغ في الدقة لا بد من ملاحظته في القصيدة ويتضح ذلك عبر نعت الشاعرة لمفهوم الصمت ب(جوهرة الصمت)، لعل الشاعرة في قولها هذا أرادت حكمة بالغة في تقديس الصمت خصوصاً للأنثى، وبيان دوره في استجابة الأنثى للانفعالية العاطفية، فلولا صمت الأنثى ما تمكن الرجل من العزف على الجسد. فلفظة (الموسيقى) إحالة رمزية تتضمن معنى الغناء الذي يعد وسيلة من وسائل ترويض الجسد وإطلاق طاقاته التعبيرية حيث "للجسد لغة"[١] بل لغات تعبيرية شتى يمكن من خلالها ترويض الجسد و إطلاق فاعلياته. إذن في القصيدة ثنائية متقابلة قد توحي بنوع من الصراع القائم بين طرفي الوجود من الذكر والأنثى، فثنائية الصمت والغناء توحي بالأنثى والذكر، وتعبر عن دقة الشاعرة في التمثيل بمعطياتها البشرية التي توظفها في النص. لعل مجرى أحداث النص يظهر سيطرة الطرف الذكوري على الصراع الحميمي والعاطفي بين الطرفين. إن لفظة الروح في عبارة (شرف الروح) ذات دلالة رمزية توحي بالجسد وتتضمن مدلول الجسد لان "الجسد هو الحضور الدائم للروح وحين يختفي الجسد تختفي الروح[٢]، فإن الجسد هو ذلك الكيان المرئي والمنظور من الروح وهو القائم بنشاط الكائن وأفعاله والمشارك في فعل التوحد الوجودي بين طرفي الوجود الذكر والأنثى. لذلك فإن دال (الروح) ذات معطى رمزي وتتضمن معنى الجسد، وما يؤكد ذلك هي الألفاظ ذات الصلة الوثيقة بالجسد والدالة على فعل التوحد الجسدي ذاك: (تزرعه عيناك)، (شرف)، مما يستبعد تماماً كون الروح حاضر في القصيدة بغير دلالتها الرمزية المتضمنة معنى الجسد. فضلاً عما تسبقها من صور شعرية ضمن السطران: (جوهرة الصمت تلم شظايا موسيقى كفيك)، (على جسدي)، وتوحي بمعالم فعل جسدي، كذلك التشابه الدلالي بين الفعلين: (تلم، تحصد) تعبر عن تطابق الفعل القائم في السطرين المتواليين.

في النص معاني الحيوية والحياة الجديدة بدلالة الألفاظ: (نوافل ورد، صلاة، جناتي) حيث تصور الشاعرة هذا الفعل الكوني المتمثل بالتوحد الجسدي بخصائص الخلود والعبادة والفوز بالجنة عبر تضمين النص ألفاظاً مثل الصلاة والجنة. حيث يعبر ورود لفظة (النوافل) في المقطع عن علاقة عضوية بين متن النص والعنوان. كذلك يتضمن الفعل في السطر

---

[١] أسئلة القصيدة الجديدة: ١١٢.

[٢] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ٩.

الشعري: (نادتني الوردة) مفهوم الحياة الجديدة التي تنادي على الأنثى من خلال الدلالة الرمزية للوردة، ويستند النص على بنية الأفعال بشكل مبالغ فيه (يموج، يغترب، تلم، تحصد، تزرعه، نادتني، قلت، تعالي، دخلت، تلقفها) كونها تناسب وتلك الدلالات المفعمة بالحركة والحيوية التي تطغى على النص. يزخر النص أيضاً بتجليات صريحة للجسد: (ذراعي، جسدي، كفيك)، ومن الضروري هنا التنبيه بأنّ (الكف) ذو طاقة فاعلة، ويعد جزءاً مهمّاً في المعجم الشعري لقصائد الشاعرة حول الجسد.

في المقطع أدناه من قصيدة (**مخاطبات حواء**)[1]، فهي كالقصائد السابقة الواردة من مجموعتها مخاطبات حواء، فهي ذاخرة بالنزعات الجسدية البحتة والحضور الأنثوي المكثف مع ظهور بارز لمظاهر الطبيعة:

وقلت ..

مطفأة عيون التفاح

فلا تهزي الشجر

ومحترقة جذور الأغنية ،

فلتوقظي الجرح ،

قبل أن تنام السكين ...

وقلت ..

لا تنامي

فقد شبت النيران في السرر

وهب الملائكة مذعورين

وقلت ..

أشعلي النار في البوادي

كي أستطيع

إطفاء الكون المشتعل

بين ذراعيك

يا امرأة تشتعل في حضن الكون ..

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢١-٢٢.

من المألوف أنّ قصائد مجموعة (مخاطبات حواء) تفعل الطبيعة بشكل مكثف، بل وتمنحها طاقات شعورية وترميزية وروحية شتى، فالمقطع يبدأ بطلب صريح يوجهه الرجل للأنثى: (فلا تهزي الشجر)، والكون ساكن بدلالة السطر الشعري ذات المعطى الرمزي: (مطفأة عيون التفاح). إنّ صورة هز الشجر استندت إلى معنى قرآني تحدث عن مريم العذراء: {وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً}[١]، وفيها إزاحة دلالية عن معناها في القرآن، فمريم امرأة ضعيفة بسبب الولادة، ومع هذا استطاعت بقدرة الله أنْ تهز شجرة التمر التي هي رمز العطاء والحياة، وذكر الصورة القرآنية فيه إيحاء عظيم بكون الأنثى مهما كانت ضعيفة فإنّها قوية بقدرة الله، فالخالق قد منحها قوة داخلية، والشاعرة تعبر بثقة عن قوة الأنثى بدلالة السطر الشعري الذي يطلب من الطرف الأنوثي بأن لا تهز الشجر وتحرك سكون الطبيعة، فالأنثى تهز شجر الكون لتتساقط على البشرية العطاء. فتتاصات نصوص الشاعرة مع القرآن الكريم تمنحها أبعاد دلالية مفتوحة وإن "النص مفتوح ابداً والانفتاح لا يكون أبدياً إلّا إذا أتاحه الكشف عن الباطن الخفي واللامرئي من الأشياء والتعبير عن الظواهر كما تتكشف في الشعور بعد رحلة النزوع إلى المطلق"[٢]. ويطالب الرجل الأنثى بالتفرغ لقضية أهم مثلما جاء في السطر الشعري: (ومحترقة جذور الأغنية)، فالاحتراق تعبير رمزي يوحي بتأجج الغريزة، كذلك لفظة (الأغنية) التي تعبر عن الدلالة السابقة ذاتها، فضلاً على ذلك فإنّ التعبير عن الرغبة بالدلالة الرمزية لل(السكين) يشير إلى كون الرغبة قد تتحول إلى ما قد تسبب الأذى النفسي للجسد إنْ تم إنكارها، وفي قولها: (فلتوقظي الجرح) صورة شعرية تشي بكون الرجل يعاني من تأجج الانفعالية الجسدية.

من الصور الشعرية الأخرى في النص، التي توحي بتبادل الحالة الانفعالية قولها: (شبت النيران في السرر)، (إطفاء الكون المشتعل بين ذراعيك)، (يا امرأة تشتعل في حضن الكون)، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ لفظة الاشتعال ذات مكانة بارزة في معجم قصائد الجسد للشاعرة والقصائد التي تعالج قضايا المرأة وتتوغل في العمق الخفي للجسد الأنثوي، خصوصاً إذا عرفنا أنّ فعل الاشتعال قد تكرر مرتين هنا: (المشتعل، تشتعل) من أجل أنْ توثق الشاعرة الفكرة بإلحاح في نصها. من المذهل كذلك ربط عاطفة الجسد الأنثوي بجسد الطبيعة، وهذه سمة أسلوبية بارزة في قصائد بشرى البستاني، استلهمتها من الفلسفة الصوفية التي تنص على وجود ترابط فطري بين الأنثى والطبيعة. فنجد أنّ الرجل يعترف ضمنياً وبشكل مصرح به بعلاقة المرأة الوثيقة بالطبيعة بدلالة الأسطر الشعرية: (أشعلي النار في البوادي، كي أستطيع، إطفاء الكون المشتعل، بين ذراعيك).

---

[١] سورة مريم، آية: ٢٥.

[٢] الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين: ٧٤.

في قصيدة (**الأسوار**)[1]، تعالج القصيدة شكوى الهجر ولوعة الحنين في البعد الترميزي للعنوان الذي جاء بصيغة التعريف والجمع لإضفاء الشمولية والتعميم على النص فضلاً عن ما تضفي صيغة الجمع التكسير على القصيدة من طابع التأنيث في معنى ضمني مذهل يظهر تحويل قبح الوجود إلى زينة وجمال عبر تأنيثها. فلفظة القيد (السور) بتحويلها إلى صيغة جموع التكسير تتحول إلى لفظة (أسوار) جمع أساورة المتضمن لمعنى الحلي على هيئة دوائر تضعها المرأة في يدها للزينة:

إذ تسقط عيناك ،

على شرفة روحي

يموج العرش ،

وتنكشف الأسرار

ويجيء الفجر بحلة صوتك

أخضر ،

أزهر ،

نوراني

وتزهو ثانية ،

في قمم الوطن العربي

وأعرف

أعرف ،

من سيهدم هذي الأسوار

يا آخر هذا الليل ...

القصيدة تطبعت بمعالم الغزل الحسي والنص قد بني على مرتكزات رمزية، فالألفاظ: (الروح، العرش، الأسرار...) دوال رمزية تعبر عن وجود ذات أنثوية بكل مكوناتها من الروح المتضمن معنى الذات والعرش المتضمن معنى الجسد الأنثوي ذات الطابع المقدس فضلاً عن ما توحي به لفظة الأسرار من طابع الخصوصية لذلك الجسد التابع للكيان الأنثوي، وإن عبارة: (إذ تسقط عيناك، على شرفة روحي)، توثق واقعة انخراط الكيان الأنثوي في تجربة حسية خاضعة للعملية الترميزية عبر استناد النص على جملة من العلامات، وفي النص "كل علامة منه هي

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٣٧-٣٣٨.

تأويل لعلامات أخرى"[١]، ولابد من التقصي عن الدلالات الغائبة وفق إخضاع العلامات تلك لعملية التأويل ف"التأويل لا يقع بين الأشياء المتشابهة وإنما بين الأشياء المتناقضة ومعنى المعنى يشير إلى هذا التناقض فالمعنى الخفي أو المعنى الثاني يتناقض مع المعنى الظاهري ويغايره ولو ساواه لما كان معنى ثانياً ولبطل التأويل أصلاً"[٢]، وخصوصاً أن هناك تلويحات ضمنية في النص ذات حضور قوي توحي بالدلالات الغائبة تلك وتنطوي عليها البنية الظاهرة، فتلتقي البنيتان الدلاليتان الحاضرة والغائبة في الوحدة الكلية للقصيدة وفق تلقي النص، إذ أن "التلقي هو الخط الافتراضي لالتقاء حالة الحضور والغياب فهو محل التقاء التجارب وتمازجها ومورد التخصيب الفعلي للعملية الإبداعية، إذ به يصبح النص في صورة نصين: نص موجود تقوله اللغة ونص غائب يقوله قارئ منتظر"[٣]، يظل في سعيه للبحث عن أبعاد ذلك الغائب.

إن الجملة الفعلية: (تسقط عيناك) تشير لوجود فعل الإبصار الذي يقتضي وجود شيء مادي ومرئي ومن البديهي أن يكون الجسد الأنثوي. لقد وظفت الشاعرة هذا اللقاء الحميمي الجسدي بين الأنثى وبين المحبوب وسيلة لدخول جسد المرأة في حومة الانفعال الحسي بدلالة السطرين: (يموج العرش) و(وتنكشف الأسرار). إن الألفاظ توحي بدلالات أبعد عن المعنى الظاهر وتنطوي على أبعاد رمزية، فالفعل (يموج) في السطر الشعري يوحي بدلالية الحركة وبالتالي الانكشاف، و(يجيء الفجر) يوحي بقدوم الأمل، فضلاً عن تلون الفجر باللون الأخضر المتضمن لمعنى الحياة والأزهر الموحي بمعاني الحيوية، وأخيراً دلالة النور في لفظة (نوراني) كناية عن نور ولادة حياة جديدة مفعمة بالإشراق والنقاء. إن في آلية التكرار للفعل (اعرف) تكثيف وتوكيد للفكرة التي تود الشاعرة أن تبثها في أرجاء النص من كون الأمل والحياة الجديدة سوف تنبعث من جديد ويتحطم بؤس الواقع في أرجاء الوطن العربي برمتها بدلالة السطر الشعري الذي صرحت فيه الشاعرة بفكرتها: (وتزهو ثانية، في قمم الوطن العربي)، متوعدة بتحطم هذه القيود (الأسوار) الذي بات الإنسان العربي أسيراً لها، في توكيد وتوثيق آخر باقتراب موعد هذا الانفراج في السطر الشعري الأخير في المقطع المذكور من النص أعلاه: (يا آخر هذا الليل)، إذ "يواصل النص التوغل باغترابه ومعاناته طويلاً كعذاب العراقيين الذي لا يراد له أن ينتهي ويواصل حضوره وهو يكشف عن إنسانية مهشمة"[٤]. من الجدير بالذكر بأن تكرار لفظة (الأسوار) ضمن القصيدة يخلق حالة ترابط عضوي يربط المتن بالعنوان، كذلك الحالات تلك من تضمين متن النص للفظة العنوان يشكل سمة أسلوبية تتبعها الشاعرة في نصوص عدة فتحقق "التوازي النصي: أو العلاقة التي ينشئوها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان،

---

[١] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٣٠.
[٢] استقبال النص عند العرب: ٢٢٩.
[٣] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٢٩.
[٤] ألا شيء خارج النص حقاً...؟، عذاب العراق في نصوص الشباب العراقي (بحث، موقع دجلة): ٤.

العنوان الفرعي، العنوان الداخلي)"[1]. إن فعل الاتحاد الوجداني والعرفاني بين طرفي الوجود من الذكر والأنثى لهو طابع سائد في قصائد الشاعرة حيث قدم لنا النص أعلاه بعضاً من معالم هذا الاتحاد لتعبر عن رؤية الإنسان المقهور المتطلع إلى الانبعاث من جديد.

أما في قصيدة **(وتبقى تفر الظلال)**[2]، فتوحي لفظة (الضلال) ذات الطابع الرمزي التي تقتضي وجود كيان مادي في الحيز، إذ "أننا أنفسنا كائنات ظلية بمعنى ما أن كل ما يعنينا لا بل أن الذي يشغلنا ليس سوى مجموعة من الظلال وأننا مهما التفتنا أو حاولنا النظر في اتجاه ما بدا أننا وسط حزمة هائلة متحركة من الظلال"[3]. ثم يدخل النص بالقارئ في محور التجربة الغزلية في صورة حب اشبه بعالم سماوي لا يمت الصلة بالواقع:

خلسة يتربص بي ...

خلسة ..

من أنامل كفّي تشتعل النار

حتى العروق ...

الدوار القديم ..

الدوار الجديد

يغيّر لون المدى

ويهفو اليمام على شرف القلب

يخضر غصن الكلام

على نغم من بنفسج ..

ترف الحياة بأجنحة ...

من عبير وعسجد ..

غلائلها تأخذ الروح مني

وتصعد ...

ألاحقها ،

فتغيب عناقيدها ..

وألامس أذيالها ،

---

[1] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١٨.
[2] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ٢١٦-٢١٧.
[3] النص.الجسد.الهاوية، قراءات في ظلال المعاني: ٣٠٤.

فتفر الظلال ..

وملأى السلال ..

من غلال سماوية ..

من خمور تداف ،

وأجنحة إذ ترف بوديان روحي

تفصح الشاعرة عن وقوع حالة من الانتظار والخشية بدلالة تكرار كلمة (خلسة) المتضمنة معنى الخفاء مرتين، ومن ثم تسرد الشاعرة صوراً شعرية تعبر فيها عن مظاهر تتجلى فيها كيان المرأة عبر دوال رمزية تكمن في كيانها الجسدي و"لأن الشعر يرتبط بالحب والتصوف فإن ارتباطه بالجسد ارتباط وثيق يكشف معالمه ويقرأ العالم من خلال مفرداته"[١]. تصور الشاعرة منذ بداية النص الكيفية التي تتحقق بها حضور المرأة في النص وذلك عبر طاقات جسدها الذي يجب أنْ يمر بأدواره الانفعالية الحسية المتمثلة في رابطة الحب المتجلية في جسد المحب وحبيبه لكي تزول أمام المرء حواجز الكون المادي ويتمكن من الانتقال إلى عالم اليقين والمعرفة وتتحقق "رمزية الحلم بمعناها الصوفي التأملي القائم على الصراع بين سكونية المكوث الجسدي في المكان وحركية الروح في الفضاء"[٢]. إنّ اشتعال النار في لفظة الأنامل ذات الطابع الرمزي والمتضمن لمعنى حضور جسدي أنثوي وتمدد النار حتى العروق هي لحظة الدخول في موجة المشاعر الانفعالية للجسد مع ما يتبع هذه الحالة من مشاهدات ومكاشفات خارقة مثل تغير لون المدى، وإنّ "لذة الحلاوة الحسية تصحب دائماً الظواهر الامتثالية للمكاشفة"[٣]، فضلاً عن كون فعل الدوار مرادفاً لانبعاث الطاقات الانفعالية المتحررة نتيجة دخول الجسد الأنثوي في فعل الحب الذي يسمو بالأنثى إلى عالم الحلم اللامتناهي، ف"الكون حركة لا نهائية الغيب نفسه ليس نقطة نصل إليها وإنما هو عالم يتحرك بلا نهائية ويتجلى وينكشف بلا نهاية"[٤]. إن ما قد عزز دخول الجسد في حومة فيوضات المشاعر هو: (النغم)، ف"الموسيقى فن التجريد الأول الذي يأخذ بيد الإنسان إلى العلا مخلصاً إياه من أعباء الموجود الأرضي المادي الثقيل"[٥]. لقد مثلت الشاعرة للكيان الأنثوي في النص عبر دوال رمزية متعددة تتعدى الكيان الجسدي المتمثل بذكر الأنامل المتضمنة لمعنى كلية الجسد وفق آلية ذكر الجزء عن الكل، والعروق ذات الطابع الرمزي المتضمن لمعنى خبايا الجسد والروح...، إذ

---

[١] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ٤٣.
[٢] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ٢٨.
[٣] ابن عربي، حياته ومذهبه: ٢٢٥.
[٤] مقدمة للشعر العربي: ١٣٢-١٣٣.
[٥] نقوش الحب والجسد، قراءة في مجموعة انتصار سليمان (أبشرك بي) (بحث، موقع دجلة): ١٢-١٣.

هناك تعمقاً في الأثر الانفعالي للجسد، ف(أنامل كفي، حتى العروق ...) توحي بتغلغل هذا الأثر (تشتعل النار) حتى أعمق وأدق جزء من الجسد. ينبغي التوقف عند هذه النصوص بتأمل ودراية والتوغل في العمق، إذ قد يحدث عند القارئ منذ الوهلة الأولى في قراءته الأولية التباس معنوي في رمزية لفظة الروح الواردة في النص مرتين، مرة في السطر الشعري: (غلائلها تأخذ الروح مني)، ومرة أخرى في السطر: (أجنحة إذ ترف بوديان روحي)، ويجب الاستناد إلى التأويل العميق للفظتين لكي يتبين الفرق بينهما، إذ إنّ "كل نص نتاج ملفوظات معلومة ومجهولة يصعب في كثير من الأحوال الكشف عن هويتها الحقيقية فهي متدرجة في كل الأنواع الخطابية المختلفة"[١]. إنّ لفظة (الروح) الواردة أولاً في السطر الشعري لا يوجد ما يقترن بها من ألفاظ تناسب اقترانها بالجسد، وجاءت مفردة بما يتلاءم وحقيقة الروح مثلما وردت في القرآن، بكونها جزءاً نورانيّاً يتمكن من الالتحاق بعالمها المطلق دون أية قرائن مثل الأجنحة والعوامل المساعدة للانتقال مثلما وردت مع لفظة الروح في الموضع الآخر والذي يرمز للجسد.

هذا ما نجده في لفظة (الروح) الواردة في السطر الثاني: (أجنحة ترف بوديان روحي)، فأجنحة ووديان لفظتان تقترنان بالجسد ويرتبطان بكيانه المادي. هكذا يتبين أنّ لفظة الروح التي تحتاج إلى عوامل مساعدة للتحليق، وتستغرق في أحوال العشق، تدل على وجود جسد غير مصرح به في النص، يتجلى بدلالته الرمزية، في الوقت الذي لا تحتاج الروح بمعناها الحقيقي إلى عوامل مساعدة أو قرائن للتحليق. ففي القصيدة أعلاه نتصدى لدوال رمزية و"كل شيء رمز لكل شيء وقد يكون الشيء رمزاً لنقيضه"[٢]، وهناك التفاتة أخرى مهمة جداً تؤكد لنا حقيقة رمزية لفظة الروح في آخر النص، وهو سطر شعري يطابق تماماً من حيث المدلول السطر الشعري الذي نص على رمزية الروح، فقولها: (ترف الحياة بأجنحة)، يعكس صورة أنثى ترتدي فستاناً طويلاً بدلالة لفظة (غلائل)، وهذا يحيل الذهن إلى الفكر الصوفي في كلية الجسد الكوني وانتقال انفعالات الجسد المرمز له بلفظة الروح للطبيعة والجسد الكلي للكون، لكون الجسد الآدمي والجسد الكوني متلاحمان في الوجود والخصائص والأفعال في توجهات الشاعرة ذات الرؤية الصوفية. فالحياة مثل الجسد كيان مادي يحتاج لأجنحة للتحليق كما أوضحت القصيدة، وتطابق السطر في الدلالة مع (أجنحة ترف بوديان روحي) يمنحنا الدليل القاطع في كون (الحياة والروح) في السطرين كيان مادي جسدي بدلالة: (ألاحقها)، (ألامس أذيالها)، (فتفر الظلال). إضافة إلى أنّ عنوان القصيدة (تفر الظلال) يرتبط عضوياً بالنص الشعري، فلا يخفى عن الأذهان بأنّ الظلال هي أثر الجسد المادي، و"إنّها واقعة ظلالنا المتشابكة بنا وهكذا ننشد الظلال نريدها وفي الآن عينه نحن نريد ظلالاً خاصة بنا دون أن نبذل الجهود اللازمة فالإحاطة

---

[١] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٣٠.
[٢] القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري: ١٠٦.

بحركية الظلال هذه وضع استحالي لأنّ الظلال لسان حال موجودات يمكن توصيفها وتصنيفها علاماتياً... من جهة اعتبار ظلنا امتداداً حقانياً لنا"[١]، إلا أن القصيدة قد وظفت مفهوم الظلال في أبعاد دلالية أوسع مما نتصوره، فالظلال في القصيدة تبقى تفر في معنى ضمني بكونها تسبق الجسد في الالتحاق بعالم المطلق. فليس من محض الصدفة هذه الصياغة البديعة للعنوان بكل ثقلها الرمزي، إذ "يبدأ الظل الأكبر والواسع المدى والمتعدد الطيات في داخل كل منا على أننا أكثر من ذات واحدة أكثر من قوة معرفية نفسية على أن صراعاً ظاهراً وآخر أشد وطأة وفي صمت"[٢]. بشرى البستاني قد وظفت قصائدها بشكل عام لهدف بارز وهو إبراز قوى الجسد غير المرئية للمرأة والإعلان عن طاقات الجسد الهائلة التي لا ندركها في الأنثى، فهي في نصوصها وفي النص أعلاه بالذات تنطلق من كون "الجسد الإنساني منفعلاً بروحه والروح متجلية بجسدها"[٣]، لذا فالشاعرة توظف لفظة الروح في نصوصها توظيفاً رمزياً.

في النص تعميق للحالة الشعورية التي داهمت الجسد بدلالة: (الدوار القديم)، و(الدوار الجديد)، لتطول نشوى الجسد والطمأنينة، القلب المصرح به لفظاً في النص الشعري: (يهفو اليمام على شرف القلب) بدلالة لفظة اليمام ذات الطابع الترميزي والمتضمن لمعنى الأمن، ثم تنتقل النشوى والفاعلية للطبيعة بدلالة الألفاظ: (يخضر غصن الكلام، نغم، عبير، عسجد، عناقيدها). في النص توكيد معنوي فائق للمألوف في الاستغراق في فعل التحليق للجسد والروح والقلب والحياة بدلالة الألفاظ: (تصعد، ألاحقها، فتغيب، أذيالها، فتفر الظلال)، وهذا يوحي باتحاد كلي وتماهٍ تام للجسد والروح والقلب والطبيعة في ذات واحدة، وفي قولها: (غلال سماوية)، (خمور تداف) صور شعرية في أبعادها الرمزية القصوى لتصوير مشاهد عالم الحلم. إن القصيدة تستوجب الخضوع في أفعال جسدية كفعل الرقص لكونها تعالج قضية الجسد الأنثوي.

تصور قصيدة **(لواعج)**[٤]، مفهوم الغزل الذي يخرج عن ماهيته المالوفة ليشير إلى معادل آخر بالترميز والإيحاء. لهذا فإن أبعادها الدلالية تتشظى بالإيماءات البديعة وإيراد اللفظ ذات الفيوضات الدلالية المعبرة على فيوضات الحب الإلهي الذي يكون مبتغاه الوصول إلى حضرة الخالق:

إلهي ..

إله السماء ....

نجّني من لواعج روحي

---

[١] النص.الجسد.الهاوية، قراءات في ظلال المعاني: ٣٠٦-٣٠٧.
[٢] م.ن: ٣٠٦.
[٣] الحب وإشكالية الغياب في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعر ياسين طه حافظ: ٦٤.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٩٧-٩٨.

ومن شهّقات براق بصدري

ومن حشرجات جروحي

الهي ..

خذ الشوق مني

وأطفئ بنورك ناري ....

وأطلع بقلبي نخلة أمن

وأسكت سعير الجوى في قراري

إلهي يمر الخليّون قربي ،

فتجفل روحي

وتعدو بها الخيل والصبوات

ويختلط الفجر بالهبوات ...

ويفتح قلبي ذراعيه نحوك ....

أطلق عناني ،

إن القصيدة تشرع "في حوارية استهلالية بين الذات الشاعرة والخالق"[١]، ويحفل النص بآليات مختلفة من التكرار التي أعطت للنص نظاماً إيقاعياً خاصاً، ف"التكرار موسيقياً ونفسياً لنقل فكرة أو حالة... مما يعمل على تحقيق الاستجابة في نفس المتلقي من خلال تأكيد مشاعر الحزن واليأس[٢]، فمفردة (إلهي) التي ابتدأ بها النص بقيت تتكرر لفظيّاً في مواقع مختلفة منه ثلاث مرات، ومرة واحدة تكررت مع مضاف إليه: (إله السماء)، مما جعلها مركزية دلالية، الأمر الذي جعل هذا التكرار الدائري يربط نهاية القصيدة ببدايتها ويعطيها تماسكاً عضوياً على المستويين الايقاعي والدلالي. إن اسلوب النداء قد استغنى فيه عن الأداة بحذفها في قولها: (إلهي، إله السماء)، "ومعلوم أن حذف الأداة يحمل معنى القرب فكأن لا مسافة بينهما مثلما يحمل في هذا الموضع معنى الرجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف"[٣]. تناجي الأنثى بكل ما قد أثقل كاهل وجدانها متوجهة إلى الذات العليا و"هو شهود الوجود الحق الواحد المطلق الذي لكل موجود بالحق، فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجوداً به معدوماً بنفسه، لا من حيث إنّ له وجوداً خاصاً اتحد به فإنّه محال"[٤]، يساندها في ذلك وعيها التام بالقدرة الإلهية

---

[١] بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية: ٤٢.
[٢] الاغتراب في الشعر العربي، في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية): ٢٦٠.
[٣] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ١٣٠.
[٤] الموسوعة الصوفية: ٧٦٨.

الجبارة وعلى الرغم من هذا فالألم يصاحب وجدانها مما يخلق لديها شعوراً بالاغتراب و"كلما حضر الوعي بعمق زاد الشعور بالاغتراب، وكلما انفتحت الرؤيا أكثر زادت إمكانية المقاومة حضوراً، مقاومة الاغتراب الداخلي وعوامل السلب الخارجي معاً"[١]. وتبوح الأنثى في هذه القصيدة بقصة حب صريحة معلنة عنها وتجربة حسية تفرض الحضور الانفعالي للأنثى، وسردها لتفاصيل التجربة الغزلية يدل على شدة وطأة هذا الحب والأحاسيس في ذاتها، فالتوحد تارة "في تلك الأنا الطاغية التي تندمج فيها الأكوان بكل مستوياتها النسبية والمطلقة. يمضي التدرج من الذات المتكلمة التي تندمج فيها المتناقضات محطمة الثنائية العتيدة حيث يجتمع فيها السكوت والإنشاد... الصحوة والسكر واللوعة والعرس والغربة واللقاء والباطن والكشف والمظهر والستر..."[٢]، والانفصال تارة لتتحقق وجود الذات الأنثوية، فالذات الأنثوية هي بؤرة النص وتتجلى في النص عبر جملة من الدوال والعبارات التي تذخر بالأبعاد الرمزية: (لواعج روحي، شهقات براق صدري، حشرجات جروحي، سعير الجوى، تجفل روحي، يفتح قلبي ذراعيه)، ومن التجليات الصريحة للجسد الأنثوي ما جاء في الألفاظ: (صدري، قلبي، ذراعيه).

لا غرابة في أنْ تتحول تجليات الحب في النص إلى تجليات جسدية انفعالية، حيث لطالما كانت عاطفة الحب في ذات المرأة مبعثاً لانفعالات الجسد التي تؤدي بالنتيجة إلى التوغل في حب أعظم يداوي جروح الذات وهو حب الله. حيث أيقن الشاعر المعاصر أن "لا تجربة شعرية تعينه على حمل همومه إلا تجربة الصوفي"[٣]. في النص كذلك ظهور كثيف للضمير العائد على الذات (ي) المتكلم في الألفاظ: (نجني، روحي، بصدري، جروحي، مني، ناري، بقلبي، قراري، قربي، روحي، قلبي)، ولا بد لهذا التكرار المكثف أنْ يؤدي عدة وظائف، أولهما إسناد النص إلى الذات الأنثوية، لكون الشاعرة أنثى وتعبر عن صميم المرأة، فضلاً عن الإيقاع الداخلي الذي عززه تكرار هذا الضمير، كذلك إن التركيز على حرف الياء يعبر أيضاً عن المعاناة النفسية الصادرة من أعماق وجوارح الشاعرة. باعتبار أنّ النص يدور حول الذات الأنثوية، فلا بد من التوغل في البنية العميقة للفظة الروح المذكورة في المقطع أعلاه من النص مرتين، مرة في السطر الشعري: (لواعج روحي)، لتتبادر إلى الذهن شكوك في أنّ لفظة (لواعج) التي تعني الحب الحارق، لا تتلاءم وتنسيبها للروح بمعناه الحقيقي. فهل يمكن أنْ تنسب هذه اللفظة للروح التي هي جزء نوراني تبث الحياة، ولا تعرف العذاب وحرقة الحب، إلّا إذا رجعنا إلى حقيقة كونها رمزاً للجسد الذي يحترق ويتألم ويشعر بالوجع. أمّا لفظة الروح في السطر الشعري الآخر: (وتجفل روحي) الذي يتضمن معنى الانفعال بدلالة شطر شعري متمم

---

[١] محنة الكتابة في مخطوطة المحنة، قراءة في أبجديات رعد فاضل (بحث، موقع دجلة): ١.
[٢] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١٩٠.
[٣] شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد: ٥٣.

لما سبقه بحرف العطف (الواو): (وتعدو بها الخيل والصبوات)، الذي جاء كناية أيضاً عن الانفعال والحيوية، فحينئذ يتبادر إلى الذهن بأنّ هذه اللفظة _الروح_ في المقطع الثاني توحي بالجسد وترمز له.

يتواصل النص في تصوير مراحل انفعالية الجسد، وانتقال تلك الانفعالية إلى الكون بدلالة السطر الشعري: (ويختلط الفجر بالهبوات)، وتضرع الأنثى بالذات الإلهية: (أطلق عناني)، يعززه النداء والمناجاة، فالإنسان "لا يحس بالأمان والاستقرار إلا في خلوته مع ربه وجواره له، هذه الخلوة التي ارتاح لها الشاعر الجديد معتبراً إياها عالم الصفاء وسمو الروح"[١]، مثلما يحيلنا الى ذلك عنوان النص (لواعج) الذي يعبر عن مفهوم الدعاء أو الابتهال والتضرع لله في أن يخفف عن الذات الشاعرة هذا الوجع الذي اثقل كاهل جوارحها وتتطلع إلى الشفاء الروحي والسلام في حضرة الذات الإلهية.

إنّ لفظة الروح التي جاءت برمزيتها ترد في أغلب قصائد مجموعات بشرى البستاني الشعرية، بما في ذلك مجموعة **(مخاطبات حواء)** التي تزخر بشتى صور تجليات الجسد والحضور الأنثوي، فتكتب في المقطع أدناه من قصيدة **(مخاطبات حواء)**[٢]:

وقلت لي ..

قطا الحزن يقتات عشب الذاكرة

قطا الحزن يغوص في رمل الروح

ثم ينكفئ ببركة دم

فافتحي لروحك روحي ..

كي تتسع أروقة الكون ..

وقلت ..

كي ينتظم النزف

يجب أن تخمد النار

ولكي يتوقف ..

يجب أن يضطرم الحريق

يبدأ النص بنبرة حزن غير معهودة وذلك بدلالة العبارة: (قطا الحزن) التي تكررت في النص مرتين لتوحي بشدة تأزم مشاعر الحزن، فضلاً عن ورود بعض العبارات والصور

---

[١] شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد: ٦٣.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢٣.

الشعرية النابضة بالألم والمشاعر الحزينة الدفينة الزاخرة والمواجع مثل: (عشب الذاكرة، رمل الروح، بركة دم، النزف، النار، الحريق). النص مليء برموز محملة بدلالات توحي بعذابات الأنثى في النص وتدهور حالها في سياق التجربة الغزلية التي تترابط بها مع الحبيب، فلفظة (عشب) تحيل الذهن إلى دلالة الرقة والهشاشة والبساطة مما يوحي بأنّ الذاكرة التي تعتبر آلية تذكر الإنسان ومركز وعيه وإدراكه يتم تجريدها من وظيفتها، فالإنسان دون ذاكرة قوية يعد ذكرى إنسان لا أكثر، بل يتجرد من قوته الجبارة التي منحها الخالق له وميزه بها عن الجمادات، لذا فإصابة الذاكرة بالهشاشة تحمل مدلولاً سلبيّاً بالغاً في النص. في السطر الشعري الأول اختزال لمفهوم النص كله، فالحزن قد تحول لكائن يتغذى على نسيج الذاكرة، نحن هنا بصدد صورة ذات شعرية بليغة استطاعت إيصال كم هائل من الدلالات للقارئ في عبارة موجزة جداً. إنّ الصورة الشعرية تلك ذات مغزى فلسفي تعبر عن فاجعة الحزن التي تدمر الإنسان، وكذلك (قطا الحزن) قد تمكن من تحويل كيان الروح ذات الطابع النوراني إلى شيء هش شبيه بالرمل (رمل الروح)، فلفظة الرمل تشير رمزيّاً إلى معنى الهشاشة والضعف، مثلما تصور الشاعرة الفاجعة التي تعاني منها المرأة في النص بمعطى جسدي هو: (بركة دم).

يتكون النص من صور شعرية تدور حولها الأحداث وتصور الحالات الشعورية الشتى التي تعاني منها الأنثى من خلال رموز تترك أثراً عميقاً في نفس المتلقي، لأنّ النص الشعري "يعبر عن أحوال النفس المشحونة بالتناقضات لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقاً"[١]. إنّ الحبيب يقترح ما ينهي مأساة الأنثى التي تعاني غياب الحبيب والأوجاع مثلما جاء في السطر الشعري: (افتحي لروحك روحي)، ف"تمزج الإيروسي بالعاطفي والجسدي بالروحي"[٢]، وتسجل الشاعرة في هذا السطر صورة شعرية بديعة عبر اللجوء إلى آلية الترميز الذي وحد بين الجسد والروح حتى تماهت الروح، وظل الجسد قائماً في الحضور، عاكساً صورة الروح المتجلية في الجسد، إذ "لا يمكن للجسد أن ينفصل عن الروح ولا يمكن للروح إلا أن تكون موجودة بواسطة الجسد"[٣]. إذن لا ريب في أن لفظة الروح تنص على مفهوم الجسد لأن السطر الشعري يصور فعل التوحد الجسدي بين الذكر والأنثى بشكل جلي. الأنثى هنا تمتلك مفاتيح العالم العرفاني في جسدها الذي يتطلع إليه الرجل منذ الأزل. يتواصل النص أعلاه في وصف تجليات التجربة الحسية الانفعالية في السطرين الشعريين: (كي ينتظم النزف، يجب أن تخمد النار)، وتعبر الشاعرة فيهما عن فلسفة الجسد، وتصور أهمية نيله لمتطلباته الفطرية الغريزية كي يتواصل عمله بانتظام، فالنزف معطى رمزي يوحي بعملية بث الجسد للدم إلى

---

[١] الاغتراب في الشعر العربي، في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية): ٢٧٥.
[٢] صوت الشاعر الحديث: ١٥٦.
[٣] خطاب الجسد في شعر الحداثة، دراسة في شعر السبعينيات: ٢٦١.

أجزائه بانتظام، ولكي يحيا الجسد ويقوم بوظائفه بانتظام من حيث بث الدم لا بد من أن ينال متطلباته الفطرية وتخمد النار الذي يوحي بتأجج الغريزة فيه، فالشاعرة عندما تقول: (ولكي يتوقف) تقصد بذلك النزف الذي يمنح معنى ضمني بالوجع والألم والفناء كذلك أثر ما يعانيه الجسد بسبب طاقته الانفعالية، ف(يجب أن يضطرم الحريق) أي يشتد نيران انفعالية الجسد ويصل إلى ذروته كي يفرغ طاقاته ليعود إلى اتزانه. من الملفت للنظر تكرار الحرف (كي) ثلاث مرات في النص، وذلك للتعبير عن شدة لوعة المتكلم وتطلعه إلى النجاة، وتكرار الفعل (يجب) مرتين للإيحاء بتأزم حالة المتكلم، ويقينه بالقضية التي تمّ التعرض لها في النص.

في قصيدتها بعنوان (**البستان**)[١]، تصور الشاعرة في مخيلتها هذا البستان كبقعة من الطبيعة الساحرة ذات خصوصية بحتة تحرسها أسوار عالية كأميرة مصانة لسحرها، ففيها من تراصف الأشجار والزهور بكل عناية وحب، إذ "إن البساتين هنا رمز لحياة مخصبة"[٢]، مما يوحي رمزيّاً بمفهوم الحياة التي تتشارك مع البستان في إبداع صنع الله لهما، كذلك كونها تشتمل على أصناف متباينة من الأشجار كالحياة التي تشتمل على مختلف أنماط البشر وإن "الأصل في الجملة الاسمية أنْ تدل على الثبات ودوامه"[٣] في مطلع النص:

أشجار البستان ..

تعدو نحوي في الليل ،

ترعبني ،

تتلون ألواناً ،

ألوان

فعجوزاً شمطاءً ، مرة

أو جنية بئر مسحور

أو همجياً مسعور

يدهمني ،

يقبض جيدي ويدور ..

أو بركاناً تمتد سواعده نحوي

تغلق نافذتي ،

---

[١] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٤٠٥.

[٢] الحب وإشكالية الغياب في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعر ياسين طه حافظ: ١٤١.

[٣] في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية: ٦٤.

تقذف فوق سريري النار

يبدأ مطلع النص بـــ(أشجار البستان) المتكررة، وتتعلق بفكرة الإلحاح والتأكيد على لفظة البستان لترتبط عضوياً ودلالياً بالعنوان، كذلك لكون هذه اللفظة هي بؤرة النص ومحور رمزيته، لهذا ف(البستان) حاضر في النص، وتكمن أهميته في أنّه يوحي بالحياة ومكوناتها وكائناتها. يبدأ فضاء النص بصورة شعرية تتصف بالأبعاد الرمزية المتشتتة بدلالة الفعل: (تعدو نحوي في الليل ترعبني)، إذ أن فعل العدو الذي تتميز به أشجار البستان ذات الخاصية التجسيدية لتتمثل في هيئة كائنات بشرية يوحي منذ الوهلة الأولى بدءاً من الفعل (تعدو) بنشاط إنساني ذات طابع سلبي يتصف بالسرعة والمفاجئة.

هناك صور شعرية شتى معظمها تتصف بالغموض والرهبة مما جعل القصيدة "تبدو في أعلى طاقاتها الإبداعية من خلال قدرة الشاعر على المفارقة والتكثيف والغموض الذي يجعل الدوال... مفتوحة على رؤى تأويلية عديدة زادت القصيدة جمالاً ورونقاً كما أضفت عليها ميزة التجدد والحركية"[١]، فضلاً عن ذلك يشيع طابع يتصف بالشر في القصيدة، ف(عجوز شمطاء) صياغة تصور القبح والبطش بدلالة الصفة (شمطاء)، و(جنية بئر مسحور) صورة تحيل الذهن إلى رمز للمجهول الذي تنطوي عليه أبعاد لفظة البئر من دلالات توحي بالظلام والعمق مع كل ما ترافقها من مشاعر الرعب والوقوع والخوف المزدوج الناجم من ماهية البئر كذلك مفهوم الجن ذات الطابع الموحي بالغموض والغرابة في نزعة تمثل "النزعة الماضوية وأعني بها التعلق بالمعلوم ورفض المجهول بل الخوف منه"[٢]، فتنطبع بذلك الصورة الشعرية بأقصى درجات التوتر والسلبية، وإنّ "هذه الألفاظ هي من التقاط تلك الحالة الانفعالية، وعلى هذا الأساس تكون النفس وقت التجربة الشعرية أو تمثلها قد غاصت في مساحة واسعة من الألفاظ فاجتذبت إليها ما يشكل المواءمة[٣]. إذ تبدأ الصور الشعرية الباثة للخوف والمنتشرة على أجزاء القصيدة بالتشكل من السطر الأول بـــ(تعدو نحوي في الليل ترعبني) أيْ من حركة العدو الموجهة صوب الذات الشاعرة مما يضفي مزيداً من صفة الرعب على أجواء القصيدة، كذلك تعكس لفظة (الليل) إيحاءاً بتدفق مشاعر الخوف لكون الليل يتميز بالظلام وبقاء الإنسان لمفرده أثر تشتت شمل الكائنات وانقطاع ضجيج النهار، فضلاً عن التكرار اللفظي: (ألواناً، ألوان)، والذي جاء بصياغتين شعريتين متباينتين ليعبر ذلك عن صور وطبيعة الكائنات البشرية وقدرة تلونها بخصائص وصفات متعددة واستبدال هيئتها لما في ذلك من دليل على اختلاف النماذج البشرية، وذلك قد سبب للذات الشاعرة عذاب متجذر في ذاتها وإنّ "قول عذابات الواقع قولاً

---

[١] شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد: ٦٦.
[٢] الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الأصول:١/٥٨-٥٩.
[٣] الإغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد): ١٢٩.

وجودياً يبوح بهمس شفاف متجاوزاً الصوت العالي متسربلاً بسؤال الوجود"[١]. أمّا ورود الأفعال بصيغة المضارع: (تعدو، ترعبني، تتلون....) فتفيد استمرارية فعل العدوان الواقع على المرأة الحاضرة في النص، مثلما إنّ ورود الألفاظ: (عجوزاً شمطاء، جنية بئر مسحور، همجياً مسعور) بصيغة النكرة يؤكد صفة الرعب والعدوان التي تحملها تلك الكائنات، لكون الإنسان يخشى مما يجهله من النكرات، فضلاً عن أنّ الدلالة السلبية التي نستشفها من النص الشعري: (يقبض جيدي ويدور) يصور الهلاك بدلالة لفظة (الجيد) العائدة على الأنثى، فالجيد يعد موضع هلاك الإنسان خصوصاً أنّ فعل (القبض) ذو طاقة عنيفة تتصف بالقسوة. الشاعرة تتلاعب بالطبيعة من منطلق خيال شعري خلاق بكل ما يعنيه كلمة خلاق من أبعاد إبداعية، فهي تمنح لموهبتها الشعرية مفاتيح مخيلتها وتترك لطاقات الخيال عندها العنان للانطلاق والابحار دون مقيدات، فإنه "يلعب الخيال دوراً بارزاً وأساسياً بما له من حظوة"[٢] في القصائد ذات النزعة العاطفية والرومانسية المعاصرة التي تخص الطبيعة بالعناية الفنية الأدبية.

من الجدير بالذكر إنّ أشجار البستان قد تم أنسنتها في صورة جسد حي بدلالة الأفعال التي تتميز بها الكائنات الحية فقط مثل الفعل (يعدو) لأنّ الشجرة راسخة بجذورها ولا تعدو. لذا يمكننا أنْ نجزم بأنّ ذلك الكائن المتجسد في أشجار البستان هو جسد بشري بدلالة الصور الشعرية التي خصت بها الشاعرة أشجار البستان، ولعل أهمها: (همجياً مسعور) في تصريح واضح إلى كيان إنسان يتميز بالهمجية في التعامل مع الأنثى في تجربة حسية انفعالية، وإنّ صورة العجوز الشمطاء توحي بذهنية القديم البائد، في الوقت الذي تحيلنا صورة الجنية إلى صفة الشر. إنّ أخطر الصور الشعرية وأكثرها تأثيراً هي: (بركانا تمتد سواعده نحوي، تغلق نافذتي، تقذف فوق سريري النار)، فهذه الصور جاءت بعد الفعل (يدهمني) الذي يوحي بالسلبية وبالمفاجئة وفرض السيطرة على المقابل، وتعبر تلك الصور عن سمات الجسد الذي يتميز بالخشونة والهمجية، ولا يتمكن من ضبط غرائزه، فيحاول الاستيلاء على الجسد المؤنث الذي بات في رعب نتيجة لذلك، وإغلاق النافذة يوحي بانغلاق منافذ النجاة أمام الأنثى التي وقعت ضحية لرغبات جسد همجي قد أغلق المنافذ ووسائل اتصالها بمنافذ النجاة. أمّا لفظة (سواعد) فتعبر عن دقة اختيار الشاعرة في أنّ السواعد تتصف بالقوة وتعد تجليّاً صريحاً للجسد، إضافة إلى التجلي غير الصريح للجسد من خلال الأشجار التي هي معادل موضوعي للجسد. ثم شرعت الشاعرة لتؤكد في السطر الأخير ما تقدمت به القصيدة من تصريحات ضمنية عن ماهية أشجار البستان لتؤكد حتمية كونها جسداً إنسانيّاً بدلالة قولها: (السرير، النار، القذف)، وهذه إيحاءات خفية تعالج قضية خطيرة، وتفصل القول في قيام بعض المجتمعات التي تتميز بوحشية

---

[١] شعرية السرد بالكاميرا، قراءة في قصيدة ياسين طه حافظ (عالم آخر) (بحث، موقع دجلة): ٦.
[٢] في لغة القصيدة الصوفية: ٣٦٩.

الأعراف في تعاملها مع المرأة، بابتذال الجسد الأنثوي واستعماله دون إرادة المرأة. من جانب آخر جاء استخدام السطر الشعري: (تقذف فوق سريري النار) موافقاً لاستخدام مفردتي: (البركان والنار)، لكن هذا القذف مس خصوصية الذات لأنه يكون (فوق سريري). أمّا الاستعانة بالأفعال: (تمتد، تغلق، تقذف) فإنّما لإظهار قوة تأثيريها أولاً ثم حالاتها المتغيرة ثانياً لأنّها أفعال حركية.

تقدّم الشاعرة في مقطع آخر من قصيدة (**البستان**) [1] تصورات إيجابية عن الأشجار:

أشجار البستان ..

أحيانا تدخل في الليل

بحلتها الخضراء

غرفة نومي

وتظل سريري بالثمر الريان

تمد غصوناً فرعاء ،

تراقصني ،

تتثنى حولي بحنان ..

تقطف لي نجمات الفجر ،

تخبئها تحت وسادي

وتغني لي أغنية الحوريات

يعتبر دال البستان (أشجار البستان) محور القصيدة من البدء حتى النهاية، غير أنّ الشاعرة تستعين بلفظة (أحياناً) هنا المتضمنة معنى القلة ولم تستعن بكلمة كهذه في الجزء الأول من النص للتأكيد على أنّ النماذج البشرية السيئة ذات طابع يتسم بالكثرة والانتشار، فيما تكون النماذج الصالحة من البشر قليلة، ثم يتواصل النص بسرد الصور الإيجابية التي تقابلها تلك الصور الشعرية السابقة في عملية خلق مقارنات دلالية. إذ أن ورود الفعل (تدخل)، هي المنطلق لإبراز الصور الشعرية المغايرة، حيث تبدل مجرى الأحداث والصور الشعرية المتصفة بالعدوانية (العدو) إلى أفعال إنسانية رقيقة متصفة بالهدوء ويرافقها طابع الاحتواء والعطف بدلالات الحلة الخضراء والثمر الريان، يؤكد ذلك فعل الرقص الذي يزخر بمشاعر الحب والحنان والسعادة الغامرة.

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٤٠٦.

لقد تحولت أجواء القصيدة إلى مراسيم عاطفية تتشارك فيها الروح والجسد لكون الذات الأنثوية تبادل الطرف الآخر بالرغبة، في إشارة صريحة بتطور مجرى الحضارات وتمدن المجتمعات التي باتت لا تحسب الأنثى جسداً من دون إرادة. فتحولت الألوان والأشكال المرعبة التي تتلون بها البشر إلى لون واحد مقتبس من جمال الطبيعة وهو اللون الأخضر، رمز الحياة والخصب والخير. إنّ السطر الشعري: (تُظِلُّ سريري بالثمر الريان) تمثل صورة شعرية تقابل ما وردت في الجزء الأول من النص: (تقذف فوق سريري النار)، في تعمد واضح للعيان من الشاعرة بتقديم الصورة المضادة للصورة الشعرية الواردة في الجزء الأول من النص لتوجيه الذهن إلى المفارقة الحاصلة بين الصورتين الشعريتين عبر خلق أجواء من الثنائيات المتقابلة المتمثلة أبرزها في صورة النار التي تقابلها الثمر الريان الموحي بالخصوبة التي يتميز بها الجسد الحي أو الشجرة فضلاً عن البعد الدلالي في لفظة (الريان) المتضمن لمعنى الارتواء ومنح الحياة، و"يتناسب والمفارقة التي من أهم خصائصها البنائية والأسلوبية إدراك التناقض وإشاعة التوتر في مكونات النص"[1]. فتلك صياغة شعرية رائعة لجسد بشري يظلل سرير المرأة بالحنان كناية عن العاطفة في تعامله معها. نلمح استخدام (تراقصني) مقابل فعل (يدور) الوارد في الجزء الأول، وفي (تراقصني) حركة جسدية تؤكد الطاقة الإيجابية التي أمتلأ بها جسد الأنثى، وهي توحي بدخول هذا الجسد في أدواره الانفعالية، وقد تأكد ذلك بالسطر الشعري: (تمد غصوناً فرعاء) بدل السواعد، لأنّ الغصون تحمل الثمر وتمد في حيوية الشجرة، وليصبح الجسد الذكري الذي تم التدليل عليه برمزية الأشجار، يراقص جسد الأنثى ودخولهما معاً في تجربة حسية وفي توحد أو عناق جسدي يحيل إلى انفعال جسدي أنثوي. فضلاً على إن الفعل (تتثنى) يوحي بالتواضع والتقدير من الرجل للأنثى.

الأهم من كل ما سبق بأن صورة الليل الوارد في الجزء الأول قد تم تبديله بالسطر الشعري البديع: (تقطف لي نجمات الفجر) لما في كون النجوم والفجر كذلك مبعثان للنور والضياء وقد أوردت الشاعرة كليهما في السطر الشعري ذاته لتضخيم مشاعر السعادة الحاصلة نتيجة تعدد مصادر النور والضياء. هكذا تبرز لنا نصوص الشاعرة عن مقدرة شعرية فذة في إذابة مكونات الطبيعة في عالم الإنسان وعالم مشاعره. فضلاً عن الدلالات الإيجابية للدوال: (أغنية، الحوريات)، وإن التكرار القائم لفعل الغناء في موضعين: (تغني، أغنية) يتضمن تركيز الشاعرة على معنى تجدد الحياة وتأجج فاعلية الجسد وإلحاح الشاعرة على تثبيت الفكرة في ذهن القارئ فضلاً عن فعل الرقص المتبادل في ظل أجواء من الحب والعطف بين الذكر والأنثى. إن شيوع صيغ الفعل بالمضارع هنا يختلف عما ورد في المقطع الأول والذي كان يتضمن فيه

---

[1] في لغة القصيدة الصوفية: ١٠٣.

معاني الصراع، أما في المقطع أعلاه فيتضمن معاني الحياة والحيوية المنبعثة أثر الحب والاحترام والانجذاب المتبادل بين طرفي الوجود من الذكر المتمثل له رمزياً بالأشجار والأنثى الحاضرة في النص: (تدخل، تظل، تمد، تراقصني، تتثنى، تقطف، تخبئها، تغني). الصور الشعرية النكرة في المقطع السابق يقابلها صور شعرية في صيغة المعرفة وتوحي بالأمان والنور والرضا: (حلتها الخضراء، الثمر الريان، نجمات الفجر، أغنية الحوريات).

أمّا في قصيدة **(دوار)**[1]، فالعنوان يعبر عن المضمون دون مكابدة لأنه يصور فعل الرقص الذي توظفه الشاعرة في قصائدها، وهو زاخر بطاقات ترميزية عالية، ويختزل مشاعر تعبيرية شتى يبثها الجسد لكن التنكير الذي نحن بصدده في القصيدة يوحي بفعل ينطوي على حزن وأسى:

أرقص طول الليلة

وحدي

أنزف

تطلع في دمي الأشجار ...

وتدور معي

وتتدلى ثمراً مراً

تنزف

في آخرة الليل ،

ندوخ معاً

ونولي الأدبار

يصرح النص بلفظة الرقصة بصورة مباشرة في قول الشاعرة: (أرقص وحدي طول الليل)، فضلاً عن كون العنوان (دوار) يعبر عن فعل جسدي مرادف للرقص، ومن خلال هذا العنوان ومطلع النص تعطينا القصيدة إشارة بأنّ الموضوع أنثوي، ولعل الصياغة الشعرية التي تتناول قضايا الجسد الأنثوي في نصوص الشاعرة تحمل النسق ذاته والصياغة الشعرية من حيث الألفاظ الموحية والرموز الطبيعية التي تؤول جسدياً. فالأشجار رمز الخصب والفاعلية والحياة، وبالرقص يسمو الجسد الأنثوي إلى أدواره العاطفية والانفعالية، وطلوع الشجر من دم الأنثى هو تعبير عن حالة الانفعال والخصوبة التي دخلت فيها. نجد توظيف الشجر في موضعين من النص، في الموضع الأول جعلت الشاعرة الأشجار رمزاً للخصوبة عندما تقول:

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٣٩٤.

(تطلع في دمي الأشجار ...)، ثم وظفت الأشجار لتتمثل في هيئة جسد ذكوري يرقص مع الأنثى ويتراقصان معاً: (وتدور معي)، ثم باشرت القصيدة بتصوير المشهد الحزين، فبالرغم من إثمار الشجر (الجسدين) فالثمر مر، مع الأخذ بنظر الاعتبار كون التجربة تجربة حسية انفعالية.

يصور التكرار: (أنزف، تنزف) حجم المعاناة والعذاب والجروح التي كانت السبب وراء هذا النزف، وتكرار الافعال المضارعة يرمز للاستمرارية. هناك مفارقة تشير إلى أنّ الرقص بدل أنْ يعبر عن الفرح فإنّه يؤدي الى النزف، وإنّ الشجر سقي بالدم بدلاً من أنْ يسقى بالماء، وبذلك أثمر ثمراً مراً، فالقصيدة إذن قصيدة مفارقة و"إذا كانت قصيدة المفارقة من أبرز الطرز الشعرية للقصيدة المركزة فإنها لا تتوقف عند حدود هذا الطراز بل تنفتح على طرز شعرية تتعدد وتتنوع بتعدد الشعراء وتنوعهم وتعدد التجارب وتنوعها وهي قصيدة تستجيب بطبيعتها وشكلها كثيراً للتجريب والبراعة والمهارة والثقافة التي يتمتع بها الشاعر فضلاً عن الدقة والعمق في إدراك أسرار اللغة وجوهر حركاتها وإيقاعاتها وأصواتها على المستويات النحوية والصوتية والدلالية والشعرية كافة"[1]. التكرار هنا يؤازر المعنى الذي يتمحور في النص خصوصاً تكرار الجناس بين مفردتي (ثمراً، مراً)، فالشاعرة تصور في النص الاحساس بالفقدان والضياع ومصارعة الحزن التي تعاني منها الأنثى. عادة ما ينطلق الرقص من توجهات الشاعرة الشعورية كرد فعل منافٍ لحالة القمع في المجتمع، ويعبر كذلك عن حالات وجدانية وانفعالية صرفة. ويرتبط العنوان (دوار) بالرقص المتغلغل في النص: (أرقص طول الليلة، وحدي) ارتباط دلالي فضلاً عن التصريح بأفعال الرقص وصوره في قول الشاعرة: (تدور معي، وندوخ معاً)، لكن الثمر المر يعبر عن المحنة وكذلك (نزف الشجر) يؤكد على هذه العذابات التي تقع تحت أسرها المرأة، وإذا ما بحثنا في جذور هذه المحنة نجد ما يدل عليها في مطلع النص، حيث لفظة (وحدي) هي أكثر دالة مفصحة عن وهمية هذا اللقاء، فالمرأة تنزف من الوحدة، والجسدان لم يثمرا ثمراً صحيحاً على الرغم من كون جسديهما في طور عاطفي بل أثمرت جسديهما ثمرأ مراً. إن ما يؤكد صحة كون اللقاء والتجربة الحسية كانت مجرد وهم، قولها (طول الليلة) لتؤكد صفة الوحدة التي تعانيها المرأة، فمشهد الشجر (الجسد الذكوري) هو من نسج خيال المرأة. ثم تختتم الشاعرة نصها بمدلول تؤكد فيه حالة الرقص المفرد لكون هذا الرقص لم يثمر إلّا ثمراً مراً مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الثمر المر رمز للوجع فيما أن الثمر الطيب رمز لولادة حياة جديدة تنهض بها الجسد الأنثوي، وإن ما يؤكد واقع الرقص المفرد هي العبارات: (ندوخ معاً)، و(ونولي الأدبار).

---

[1] تأويل النص الشعري: ١٣٥.

إنّ فعل الرقص يسمو بالجسد في قصائد الشاعرة، ويجعله يحلق في عالم الحلم والنور، لكن الرقص المنفرد قد جعل الأنثى تنفرد بخيالها فتدوخ، وتولي الأدبار. قد تكرر في النص الضمير الذي يعود على الذات (ي) المتكلم ثلاث مرات في الألفاظ: (وحدي، دمي، معي) لتأكيد حالة انفراد المرأة (الذات الشاعرة) في هذه الأزمة التي تعاني منها لوحدها. الملفت للنظر كذلك هو الوجود الطاغي لصيغ الأفعال المضارعة في النص: (أرقص، أنزف، تطلع، تدور، تتدلى، تنزف، ندوخ، نولي)، لكنّها هنا لا توحي بدلالات حركية وحيوية، بل توحي بحالة من الصراع النفسي والتوتر والقلق فالسياق هو ما يحدد دلالات البنى المكونة للنص، حيث "أن المرأة في كثير من شعرها تتحدث عن موضوع قضية المرأة بلهجة متمردة متفاوتة صعوداً وهبوطاً بحسب طبيعة الشاعرة وبحسب حالتها الانفعالية ومدى شعورها بضغط الجو المحيط وهي من أجل مواجهة ذلك تسعى إلى كسر جدار الصمت وتفجير الكبت والبحث عن التغيير مما يحتاج الفاعلية لا الوصف الهادئ"[١].

تعكس قصيدة **(بابل)**[٢]، بعداً رمزيّاً عميقاً لكونها ذات منحى تاريخي عريق باعتبار أنّ مدينة بابل كانت موطناً موغلاً في قدم الحضارات الإنسانية وقد وجدت الشاعرة ضرورة توظيفها لأسم مدينة بابل العريقة كعنوان لقصيدة من قصائد الشاعرة التي تعبر عن قضايا اجتماعية وسياسية مهمة:

وغصن في دمي يدعوك

لا ترحل .....

غبارك في دمي

يغري الزنابق بالحريق

ويعيدني صوب الينابيع القديمة

والمرافئ ،

صوب أسئلة اللغات المرهقة

هذا الدوار ....

وجع يراودني ،

وأعرفه

يراودني ،

---

[١] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٢٨٤.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٧٣.

وأهرب

ثم يشتعل المدار

تخاطب الذات الشاعرة (المرأة) ذاتها في النص بدلالة الضمير العائد على الذات (ي) المتكلم الذي تكرر مع لفظة (دمي) في إيحاء نفسي مكثف مليء بالحزن والمعاناة والنداء المنبثق من الوجدان ومخاطبة الحبيب الذي طال انتظاره، وينفتح النص على مشاهد جسدية بدأت بها الشاعرة من أول لفظة (وغصن)، ذات المعطى الرمزي الذي يتضمن معنى الخصوبة والانفعالية الحسية. الصورة الشعرية في امتداد فرع من جسد الأنثى صوب جسد الحبيب يفيد معنى تجربة حسية وتوحد جسدي قد تم بدلالة السطر الشعري: (غبارك في دمي) ذات الطابع الرمزي الذي يوحي بأثر قائم من بقايا جسد الحبيب نتيجة توحد جسدي، وإن لفظة (دمي) توحي في النص بمعنى ديمومة الحياة للجسد، فالجسد تتوقف حيويته بدون الدماء التي تسري في العروق المنتشرة في كل نقطة من الجسد وتتضمن بالتالي مفهوم نبض الجسد بمعاني الحياة، فالنص يعبر عن رؤية "التأثير المتبادل بين الحركة الخارجية في الطبيعة والقوى الداخلية في الإنسان"[1]. إذن من جسد المحبوب بقايا في دماء المرأة بدلالة لفظة (غبارك) وموضعه في دماء الجسد الأنثوي حيث ينتشر كل ثانية من العمر في كل نقطة وخلية من جسدها، ذلك الأثر من الحبيب دامت الأنثى على قيد الحياة فإنها تتلقى أثر جسد المحبوب في جسدها. إن ما يؤكد كون الجسد الأنثوي في طور انفعالي حسي هي لفظة الزنابق: (يغري الزنابق بالحريق)، فالزنبقة زهرة تنبت من نبات وتتضمن في القصيدة معنى أجزاء من الجسد الأنثوي بصورتها الرمزية.

رغم كون النص ينطوي على أحداث الماضي إلّا إنّ الشاعرة في هذه الصيغة من الجملة الفعلية تحاول استرجاع المحبوب الغائب بشتى الصياغات، وما يدل على كون الحبيب غائباً هو الفعل: (يدعوك) فالدعوة للغائب وليس الحاضر. تعيد الشاعرة صياغة فكرتها وصورتها الشعرية لوجود الحبيب داخل دمائها بجملة شعرية أخرى: (غبارك في دمي)، في توكيد معنوي للجملة السابقة.

إنّ توظيف فعل الإغراء للزنابق يدل على شعرية بارعة لكون الزنابق جاءت رمزاً كذلك لعبق الانوثة، فضلاً عن كون صفة الإغراء تخص الجسد، حيث ان بقايا جسد الحبيب وأثره يغري أجزاء من جسد الأنثى (الزنابق) بالحريق، والحريق كناية عن رغبات الجسد، والدوار هو حالة من النشوى يعتري الجسد بفعل الحب. في السطر الشعري: (ويعيدني صوب الينابيع القديمة) تصريح واضح بكون القصيدة تنطوي على أحداث حب مضت، لكنّ آثارها باقية في جسد (دماء) المرأة، هذا الأثر هو الذي يغري جسد الأنثى لترجع صوب (الينابيع القديمة)

---

[1] من قضايا الأدب الحديث، مقدمات ودراسات وهوامش: ٤٦٦.

كناية عن الأيام الماضية. تفصل الشاعرة أكثر في سرد التفاصيل (صوب أسئلة اللغات المرهقة) كناية عن الحب الذي يرتبط بالتعب وشتى ألوان العذاب كأنها لغات الجسد المرهقة بدلالة لفظة (المرهقة). كذلك دوار الجسد منبعث من عاطفة متقدة تؤدي إلى وجع يتردد على المرأة وعلى جسدها، هذا الوجع تعرفه، في إيحاء منها بكون الدوار أي طاقات الجسد فطرية أزلية تعرفها كل أنثى منذ وعيها بذاتها، حتى وإنْ هربت منها المرأة بدلالة (وأهرب) المتضمن معنى التجاهل، فإن هذا الوجع يبقى ملازماً لها بدلالة عبارة (ثم يشتعل المدار)، التي جاءت لاحقة للفعل أهرب، وتوحي بانتشار الانفعالية رغم رغبة الأنثى بالتكتم عليها. أمّا الألفاظ التي تمت تأنيثها في صيغة الجمع فهي: (الزنابق، الينابيع، اللغات) لكون القصيدة تعالج موضوعاً أنثوياً. إن استناد النص على آلية التكرار يضفي طابع التركيز والتكثيف على الدلالات فضلاً عما يشي به من مشاعر الحيرة التي تتميز بها المرأة في الدوال: (دمي، يراودني) التي تكررت مرتان.

المبحث الثاني: المرأة بوصفها كياناً وجودياً فاعلاً

في قصيدة **(نوافل الماء)**[1]، تتواصل الشاعرة في إقحام الأنثى في صميم الحياة وتتوغل في عملية تصوير طاقاتها الجسدية الفاعلة في تلويح منها بأن "المرأة... كائن روحي ـ كوني"[2]، قائلة:

تنفتح الأنهار في صدرك ،

أو تشتعل الغابات ...

تضيع في كفي حكمة اللغات

أكتب في دفاتر الزمان ما خبأه الرمان

ألوب في صدرك تحت الشجر الريان

يغمرني وهج الثريات

على الغلائل السوداء

يشتعل البكاء في أصابع الفتنة ،

إذ أضيع بين الظل والضياء

أدخل في خيوط نورك البهي

أغالب الأحمر في علاه

يصرعني الأزرق ،

أرتد على الأصفر رملاً هائماً

في عطش الصحراء

حبائل اللهيب تغريني ،

فأغري الليل بالرهان ..

أحوك من مشاتل الحنان ..

غلائلاً للقمر الذبلان

شعري على وجنتك الغابة والجمان

إن الأسطر الشعرية: (تنفتح الأنهار في صدرك)، (أو تشتعل الغابات ...) ذات صيغ رمزية توحي بتأجج الانفعالية الجسدية التي تنعكس فيما بعد على هيئة صورة فاعلة، إذ "إنّ

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٦٠-٦١.
[2] مدارات صوفية، تراث الثورة المشاعية في الشرق: ٥٣.

القوة الدلالية والفعالة إيجابياً هي في مقدار التعبير عما هو جسدي في الانفتاح التبادلي بين اللغة وهي في مرونتها والكلام في حيويته ليكون الهو مجسد الغرائز أو المكبوتات في نطاق الحد الذي يبقي العلاقة تجاذبية تناغمية بين جسد مجتمعي وجسد آخر فردي"[١]، وتشترك الأنثى مع الرجل في تبادل تلك الطاقة الانفعالية المتأججة والتي تم التعبير عنها بصور مقتبسة من الطبيعة. في السطر الشعري: (تضيع في كفي حكمة اللغات)، ذات مدلول شعري وفلسفي بديع، فإن اللغة ذات حكمة أزلية لا يستهان بها وتمتلك نظام ذاتي وانسجام حرفي مع الصوتي... ومع ذلك فإنّ تلك الحكمة تتلاشى في كف أنثى قد بلغت جسدها من الحكمة ما تضاهي حكمة اللغات، في معنى ضمني بأن "جسدنا موجه نحو الفعل والتفكير وله عقل وكذلك فإن عقلنا له جسد يفعل ويفكر"[٢]، وتتضح الفكرة هذه في السطر الشعري: (أكتب في دفاتر الزمان ما خبأه الرمان)، فالرمان عادة ما يوحي في نصوص الشاعرة بأسرار الطبيعة وكنوز الحياة باعتباره شجرة الجنة، فضلاً عن الصياغة المدهشة في عبارة (دفاتر الزمان) التي تمتلك طاقة ترميزية كثيفة جداً، فهي توحي بالحضارة والتاريخ المسجل في الكتب عبر العصور، وتعكس كلمة (دفاتر) حالة جمعية تفيد الشمولية والإحاطة، فالأنثى تساهم في تسجيل حضارات البشرية بأفعالها.

الأنثى في النص ذات حميمية جسدية وعاطفية مع الحبيب بدلالة قولها: (ألوب في صدرك تحت الشجر الريان)، وتخصيص الشجر بصفة الريان يضفي خصوصية ارتواء جسد الأنثى من جسد الحبيب. تصور الشاعرة دفقات غير عادية من المشاعر المختلفة بين الفرح والبكاء والظل والضياء، وتورد جملة من الثنائيات المتقابلة ذات الطابع التضادي، مثل: (وهج الثريات، الغلائل السوداء)، (الظل، الضياء)، (الأزرق، الأصفر)، (الريان، عطش الصحراء)، (نورك، رملاً)، وورود تلك الثنائيات المتقابلة يعالج موضوعاً زاخراً بالصراع، بل إنّ الثنائيات قد وظفت هنا في أمر آخر مخالف تماماً للمألوف والذي يعبر فيه المبدع عن تأزم الصراعات بالثنائيات المتقابلة، إلا أنه في النص أعلاه، فإن الثنائيات قد وظفت لمدلول آخر مغاير تماماً، وهنا تبرز الموهبة الشعرية الحقيقية عندما يتفرد المبدع بخصائص تميزه عن غيره، فيخترق المألوف ويصور علاقات جدلية بحسب ما يملي عليه وجدانه، وإنّ الثنائيات المتقابلة رغم كثرتها هنا، فإنها تعبر عن ماهية الكون الذي يتألف من جملة من هذه الثنائيات مثل الموت والحياة، النور والظلام، الخير والشر، وفي ذلك إيحاء ينبه الذهن إلى أنّ توحد الأنثى الجسدي مع الحبيب يحمل ضمنياً معنى الحياة بكل عناصرها ومتناقضاتها، و"الحداثة أصلاً قائمة على ثنائية ضدية في كافة مستوياتها لأنها نتاج صراع بين الثابت والمتحول وهي تعرية لتناقضات

---

[١] النص.الجسد.الهاوية، قراءات في ظلال المعاني: ٣١٧.

[٢] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ٩٨.

كثيرة علمية وثورية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية ونقط الائتلاف بينها هي الرؤيا الجديدة"[١]. لقد تميزت الصور الشعرية المعبرة عن التوحد الجسدي بالاختلاف والتنوع ما بين المشاعر الإيجابية والسلبية ولا يمكن أنْ يعاب ذلك على النص بل بالعكس يوحي ذلك بدلالات عميقة. من البديهي أنْ تعتمد القصيدة على الإيقاع الداخلي كالتكرار المتمثل في الجناس بين (الزمان، الرمان) والتكرار اللفظي بين (تغريني، فأغري)، (تشتعل، يشتعل). يرتكز النص بشكل ملفت للنظر على صيغة التعريف بالإضافة، ولعل ذلك يمنح النص إيقاعاً داخلياً يتوجب الإقرار به كالعبارات: (حبائل اللهيب، مشاتل الحنان، نورك البهي، عطش الصحراء، للقمر الذبلان)، فالصيغ هذه توثق كذلك فكرة اكتمال الكون بإضافة العنصر الأنثوي على العنصر الذكوري أو بالعكس. تبدو صور فاعلية الأنثى وتتجلى في الأسطر: (أدخل في خيوط نورك البهي)، (أغالب الأحمر)، (أغري الليل بالرهان)، (أحوك من مشاتل الحنان...)، (غلائلاً للقمر الذبلان). قلما تركز قصيدة على بنية الأفعال مثل القصيدة أعلاه: (تنفتح، تشتعل، تضيع، اكتب، خبأه، ألوب، يغمرني، يشتعل، أضيع، أدخل، أغالب، يصرعني، أرتد، تغريني، فأغري، أحوك)، وتتواءم هذه الأفعال مع مجرى الأحداث المتغيرة في الحياة والطبيعة، وتضفي المزيد من الحركية على نسيج النص.

أمّا في قصيدة (**شجر الرمّان**)[٢]، فتفتتحها الشاعرة بحدث ذات مدلول سلبي وهو (العاصفة)، ويوصف ذلك الحدث بعلامة (الهمجية) ذات الطاقة الحركية المدمرة، فيلمح منه الى أنّ مردود النتائج التي سوف تترتب على هذه العاصفة تتسع لاحتواء وضخ معاني الخراب الهائل والدمار العنيف. تتناول القصيدة التحولات غير الطبيعية التي طرأت على المكان (الوطن). ولهذا استعانت الشاعرة في متن القصيدة بمنظومة صورية تتولد من اجتماع مفرداتها لتولد دلالات تشير الى التناقض والتضاد والمفارقة:

العاصفة الهمجية ...

كنستْ كلَّ شوارع بيتي ،

وتثنّتْ كغصون البان

انعطفتْ نحو البستان

وغابتْ في أشجار الرمّان

في أشجار الرمان

تختبئ الغزلان العسلية

---

[١] شعر أدونيس، البنية والدلالة: ٧٠.

[٢] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٣٩١-٣٩٢.

والغربان

في زهر الرمان

تخبئ حوريات الفجر أناملها

وتشيع بهاء في الكون

في شجر الرمان

اختبأت أسراب طيور الجنة ،

غنت .. ،

بكت الحوريات ،

انتحرت أسراب الظبي ،

تحرك جذر البركان

يرتبط العنوان بجملة من العناصر الطبيعية المكونة للنص والموظفة بشكل مكثف وذلك لأنّ النص يعالج أزمة المكان أي أزمة الوطن، والعناصر الطبيعية في النص هي: (الغزلان العسلية، الغربان، زهر الرمان، الفجر، الكون، شجر الرمان، أسراب طيور، أسراب الظبي، البركان). أمّا العنوان (شجر الرمان) فيصور دور البؤرة المكانية في العمل الإبداعي ويظهر كذلك قيام الكون على الخير والشر، الصلاح والخراب وعلى جملة من الثنائيات المتضادة التي قد تأسس عليها العالم وبالتالي يتأسس عليها النص باعتبار القصيدة عالم مصغر. في الدوال: (العسلية)، (اللون الأسود) وهي صور بصرية شكلت جزءاً من منظومة المتضادات المتمثلة في الصور الشعرية: (الغزلان العسلية، الغربان)، (غنت، بكت)، (تخبئ، تشيع)، (انتحرت، تحرك)، (الظبي، طيور الجنة)، وهذه الصور تجتمع في شجر الرمان لتصور صراعاً في المكان الذي هو (شجر الرمان)، ويعبر عن رمزية العالم لثنائياته، فالكون قائم على ثنائيات الماء والنار، الليل والنهار، النور والظلام... ولا يمكن للإنسان أنْ يبصر حقيقة الأشياء إلّا بوجود النقيض.

الشاعرة وكأنّها تصور لوحة شعرية مصغرة عن الكون ضمن سياق يرتكز على التكرارات اللفظية، وتفيد بوجود صراع في وجدان الذات الشاعرة فضلاً عن الصراع القائم في الكون. توجد في النص أيضاً توكيدات لفظية عدة توحي بدوران النص في دائرة مغلقة من الصراع والألم، فلفظة الرمان تكررت ثلاث مرات في ثلاث عبارات مختلفة مع ثبات لفظة الرمان: (أشجار الرمان، زهر الرمان، شجر الرمان)، كأن الشاعرة تلهمنا بفكرة كون الشرور التي تواجهنا تغير من ملامحها لتخدع بصيرة الإنسان، وتشتت ملاحظته فتتعدم مقاومته لها. لكن لفظة الحوريات جاءت مكررة مرتين، مرة بالتعريف، وأخرى بالتنكير: (حوريات،

الحوريات)، ولعل هذه اللفظة هي الكائن الوحيد التي قامت بفعل إيجابي يناقض حالة الدمار الحاصل في المكان. إنّ إخفاء الحوريات أناملها في الشجر رافقه السطر الشعري: (وتشيع بهاء في الكون). فلفظة الحوريات هي مجاز عن عالم الإناث، والبعد الرمزي لحوريات الفجر يشير إلى كونها تعيش منطلقة في ثنايا الضياء بالفضاء لكونها أقرب إلى النقاء وعالم المطلق مثل الملائكة التي هي بعيدة عن الخراب الحاصل في الأرض أثر الحروب، كما تعيش حوريات البحر في جوف البحر، لكن حوريات الفجر تعاني مما تعانيه بقية الكائنات الأرضية من الخوف والرهبة. لجأت الشاعرة أيضاً إلى توظيف (الأنامل) مجازاً لجسد الأنثى الحاضرة في النص، ويرجع ذلك إلى طبيعة الشخصية الأسطورية التي يشع النور من أناملها وتتميز بنصاعة بياضها وتحليقها في الفضاء وبثها للنور الساطع من أناملها، فضلاً عن كون هذا النور ذا طاقة إيجابية مذهلة في تحقيق الأماني فتتجمع في ثنايا الجمال أحياناً حكمة تضاهي الجمال ذاك، فيجتمع في الأنثى الجمال والحكمة، فتهب الأنثى للكون والكائنات لذة حسية بإشاعة الجمال ولذة عقلية في الآن ذاته وإنه "ليست اللذة الحسية دون اللذة العقلية"[١]. إنّها صورة شعرية مذهلة، ولعلّها النادرة في نصوص الشاعرة من حيث إيجاد علاقات يربط عالم الأنثى بكل ما هو خارق وأسطوري. لقد تمثل عالم الإناث بالحوريات الرمزية التي هي بالحقيقة إناثاً من بني البشر تعاني بعكس الشخصية الأسطورية التي تشبه الملاك وذات عصا سحرية تمكن البشر من تحقيق أمانيهم ولا تعاني بالأساس، فالحوريات الرمزية الموجودة في النص هي إناث أرضية تتصف بفعل البكاء بدلالة الفعل (تبكي)، فالحوريات الأسطورية لا تبكي وذات طاقات خرافية كالملائكة. هكذا تصور الشاعرة الأنثى في قصائدها وتخصها بقدرة وفاعلية قصوى في تحقيق الأماني وبث النور في الظلام والأمن والسكينة في ذروة الخوف، منطلقة في ذلك من طاقات الجسد الفاعلة والتي لا تنفذ، ف"عالم الجسد هو الإنسان وذلك العالم هو بيولوجي واجتماعي وعقلي قائم في وحدة حية متفاعلة"[٢]. ينبغي ملاحظة التأنيث الحاصل في أغلب العبارات لأنّ المقطع يعالج موضوعاً أنثوياً: (أشجار، الغزلان، الغربان، حوريات، أناملها، أسراب، طيور، الجنة، الحوريات، أسراب).

يتضح من نص الشاعرة أنّها تجعل من المكان بؤرة لنصوصها التي تركز على فاعلية الأنثى، لكون "المرأة تمتلك وعياً فطرياً وقدرة على اختزان المعلومة التي تلتقطها من المحيط لإجراء حوارية معها وقت الحاجة وإن المرأة الذكية مثقفة بالمعنى اللغوي للمفردة"[٣]، لهذا فعناصر المكان هي من أبرز ما تؤثر فيها فاعلية المرأة، لأنّ المكان وأشياءه والأرض وما

---

[١] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ١٢٥.
[٢] م.ن: ٩٩.
[٣] حكاية الفتاة الباسلة شمس النهار، قراءة في الوظائف والدلالات (بحث، موقع دجلة): ٦-٧.

عليها لها مساس حميم بإنسانية الأنثى، ولذلك ترفض الأنثى أذاها أو حرقها وإلحاق العذاب بها، مفصحة عن حنانها المختزل في ثنايا جسدها.

في قصيدة **(بانتظار القصف)**[1]، نواجه حالة مشابهة لتفاعل الأنثى مع صراخات الأرض وتدخلها الفاعل في إصلاح الخراب وترميمها مع ما يمنحه دال الانتظار ودلالته المنعكسة على النص من ترقب وغموض وخوف من المجهول القادم يصاحبه في ذلك من تعريف لفظة (القصف) على اعتباره حدث مألوف يعهده الشعب العراقي:

ترمقني الشرفة الحائرة

تقول السجاجيد :

أخشى الحريق

يقول الجدار :

خذيني ،

يلملم أركانه البيت ...

يهمس :

لا تفزعي من نزيفي ،

ويأتي إلي الشجر ..

ويلقي بأشجانه فوق صدري

يتمتم :

أكرههم ،

أكره الموت في مائهم

وتدور العصافير حول النوافذ ،

تذبح حول النوافذ

ابتدأ النص بزمن يسوده الظلام والسكينة وتشتت شمل المخلوقات لتأوي كل منها بمفردها إلى سكناها خصوصاً إن كان منتصف الليل حيث امتزاج الخوف والوحدة والمواجع أحياناً، لكنه في القصيدة هو زمن العدوان بدلالة لفظة (القصف) وبطيئ السير لأنه زمن انتظار القصف ليشمل جميع من يشملهم الانتماء للمكان والزمان من كائناتها وجمادها. تقوم الشاعرة بتوظيف عدد من الصور الرمزية لكونها تعالج قضية تعد من المحذورات في البلدان العربية

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٤١-٣٤٢.

خصوصاً بلد الشاعرة ولا طالما توظف بشرى البستاني الرموز في مجموعاتها الشعرية لمحاربة الفساد السياسي والإفصاح عن الظلم الواقع على الشعوب، وفي النص أعلاه هناك معالم موت وفناء متفشي على الأرض تدلنا عليها الصور الشعرية بدلالة الصفة: (الحائرة)، وقد وردت ألفاظ دالة على الموت بنصها الصريح، ولعل هذا النص من أكثر النصوص تضميناً لمفهوم الموت وما يدل عليه: (الحريق، نزيفي، الموت، تذبح).

في النص تشخيص لبنية مكانية على هيئة كائن حي يشعر وينطق ويهمس: (السجاجيد، الجدار، البيت) مع تكرار لفظي للفعل (تقول، يقول) للإيحاء بأهمية الرفض والوقوف بصراحة ضد الظلم والطغيان، وفي النص شطر شعري يصور أهمية المكان في استيعاب المخلوقات: (يلملم أركانه البيت). من الملفت للنظر تكثيف الصيغ الفعلية المضارعة في النص مما يدل على استمرار الصراع في الوطن إلى يومنا هذا: (ترمقني، تقول، يقول، يلملم، يهمس، تفزعي، يأتي، يلقي، يتمتم، أكره، تدور، تذبح). نجد في النص أيضاً تداخلاً للطبيعة في ذات الأنثى، وتماهياً مع جسدها، وهذا التداخل فاعل لأنه يتجلى فيه حنان الأنثى النابع من جوارح جسدها على العصافير والرأفة برقتها، ف"الجسد عقل قويم في باطن جمال حكمته"[1]. كما عززت صرخة الرفض ب(لا) الناهية الموقف الرافض للذات الشاعرة ومن الصور الأخرى للرفض فعل الكره الصادر من الكائنات بدلالة الألفاظ: (أكرههم، أكره) إذ يعزز آلية التكرار مفهوم التوكيد والتركيز على الفكرة المراد بثها من قبل الشاعرة، بما في ذلك من دلالات تعبر عن الغضب والتمرد. فضلاً عن توظيف آلية التكرار في المزيد من الدوال: (النوافذ). لقد لجأت الكائنات وأرجاء البيت إلى الأنثى في النص لتحتويهم بالحنان، تعزز الفكرة تلك صياغة الشاعرة لبعض الألفاظ بصيغة الجمع والتعريف: (السجاجيد، العصافير، النوافذ)، فقد أيقنت الكائنات أنّ الأنثى هي التي ستزيل عنهم وحشة الخوف والرعب وتداوي الجروح لكونها في تماس شديد مع الطبيعة، وأنّها كائن خصها الخالق ببث الحنان والأمان في الكون منذ بدء الخليقة، ولأنّ الكائنات بفطرتها الإلهية تدرك أنّ الأنثى مصدر الحب والقوة عندما يشيع الخوف. فهل يعقل أن تتكر عليها ذلك المجتمعات الذكورية وتطمس قوتها وفاعليتها في أصعب المحن وأشدها، وينعتوها بالضعف، خصوصاً وإن الأنثى تكتسب فاعليتها من المشاعر وتوظف تلك المشاعر توظيفاً فاعلاً، إذ أنه "تحدث المشاعر تأثيراتها القصوى والمستمرة لفترة أطول على صرح العقل الواعي"[2]. اختارت الشاعرة لفظة (الصدر) لتكون مبعث هذا الحنان، وفي اختيار هذا الجزء مغزى عميق في النص يوحي بكون أبرز جزء من أجزاء جسد الأنثى مشاركة في تجلياته الانفعالية يمكن أنْ يكون في الوقت ذاته محور الحنان والعطف ويطلق فاعلية قصوى في الكون

---

[1] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ٩١.
[2] الشعور بما يحدث، دور الجسد والعاطفة في صنع الوعي: ٤٣.

في تحدٍّ واضح لمن يحصر جسد الأنثى في إطار الغريزة فقط وينكر عليه فاعليته في الحياة، وقد جعل الخالق لهذا الجزء من جسدها مهمة مقدسة في الرضاعة لتمنح الحياة للرضيع من صدرها. يعد (شجر الرمان) هنا رمزاً ذاتياً للشاعرة لأنّها انزاحت عن صفتها المباركة التي وردت في القرآن والأساطير.

جاء نص **(هديل الحمام)**[1]، في إطار فاعلية المرأة، وتضمن حدثين متماثلين عبر مواجع الذات الشاعرة (المرأة)، والثاني عبر مواجع الأمة العربية، وتخرج منهما لتصور ما كابدته المرأة على امتداد عصور اضطهادها (بوجع الأمة) بما وقع عليها من عدوان، وفي ذلك إيحاء بعمق وجع المرأة وشدته وكأنه يختزل ويكثف عذاب أمة بأكملها:

صامد كالرياح ،

ومر كطعم الهزيمة ..

وجعي فيك ، منكفئ ،

صارخ ،

ذابل ،

يستغيث من الغصة المستديمة ...

طافح كعذاب العرب ..

فرحي فيك ،

مستنفر ،

ذاهب ، آيب ،

جرح الوجد وجناته والوصب ..

فلماذا تروح بعيداً ،

وكل العصافير سكرى على مقلتي ،

وكل الطيور تنام على ساعدي ..

وكف تنث البذور ،

بماء الغضب ..

تقدم الشاعرة لقطات متوالية من الحدثين حيث تبتدئ بوصف المواجع واستمراريتها بدلالة الجمل الأسمية الدالة على الثبات ودوام الصفات: (صامد، ومر) المتقدمة على المبتدأ

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان أقبل كف العراق: ٤٤٥-٤٤٦.

المؤخر (وجعي)، وأسماء الفاعل: (صامد، وصارخ، وذابل، وطافح، وذاهب، آيب) تدل على دوام الحال في الموصوف واستمراريتها، وتدل الصيغة الفعلية للمضارع: (يستغيث) على الوجع، وتستمر تلك الحالة بدلالة قولها: (طافح كعذاب العرب، فرحي فيك) مبرزة هذه المفارقة في تحول الفرح الذاتي إلى عذاب كبير بحجم عذاب العرب نتيجة هول العذاب الذاتي فضلاً عن الإيحاء الشديد بحجم المأساة الكبير الذي تعاني منه الشعوب العربية فيتداخل بذلك الذاتي بالموضوعي. هكذا تعبر القصيدة عن أزمة المرأة التي يتداعى عليها العذاب والحرمان أثر وقوعها في الحب عبر مختلف العصور بمفردها دون انعكاس ذلك المعاناة على الرجل الذي يمضي فيترك المرأة مفردة في ما تعانيها بدلالة قولها: (فلماذا تروح بعيداً).

تشير الشاعرة إلى حيوية المرأة وقدرتها على الفاعلية والإنجاز بالكنايات: (كل العصافير سكرى على مقلتي، وكل الطيور تنام على ساعدي، وكف تنث البذور بماء الغضب)، رغم ما تعانيه من الشعور بالاغتراب عن الذات والقلق والخوف والاضطراب، حيث "إن دال الرحيل منضفراً بدال الوحدة ودال العزلة من شأنه أن يحيل إحالة قصوى على موقف الفقدان والخسارة والضياع والتشرد العاطفي والذهني والحيوي"[١]. في النص ألفاظ توحي بدلالة الحزن العميق، وتعبر عن هول المأساة الذي يرافق الأنثى وسخط المجتمع عليها، فالألفاظ: (صامد، صارخ، وجعي، ذابل، طافح، مستنفر، جرح الوجد، وجناته، والوصب) تصور صراعات إنسانية، وتجمع كمّاً كثيراً من الصفات في ذات المرأة المحبة، ويرمز ذلك إلى أنّ الحب جامع لشتى المشاعر والأحاسيس، ويطلق قدرة هائلة على الصبر والتحمل والتغيير، وكيف لا والأنثى هي منبع الحب انطلاقاً من جسدها الذي "يمتلك من قوى فاعلة تكمن في بعده اللاوعي"[٢]. يصور النص أنثى متمردة، طافحة بالألم ومثقلة بالحب كذلك، وقوية بوعيها لواقع المرأة، مدركة بأهمية الأنثى وطاقاتها الفاعلة خصوصاً إذا كانت مسلحة بطاقة الحب النابعة من القوى الشعورية للجسد التي لا تضاهي قوتها أي قوة في الكون، "لهذا لا يمكننا أنْ نرجع بعض الأفعال الجسدية إلى الآلية الجسدية وأخرى إلى الوعي فالجسد والوعي لا يحد أحدهما الآخر إنهما لا يمكن أن يكونا إلا متوازيين والوعي هو الوجود إلى الشيء عبر الجسد"[٣]، بمنظومته المتكاملة.

هذه الأنثى الواعية تعاتب الحبيب لرحيله على الرغم من كونها معززة بكل خصائص القوة والمشاعر. إن القصيدة تبدو متوترة في الجزء الأول منها لكن عند التعمق فيها نجد أنّ الأنثى مع مواجعها في الجزء الأول من النص، تظهر قوتها وعوامل طاقتها وفاعليتها، ليتحد الجزء الأول من النص بالجزء الثاني التي تبدأ فيه الشاعرة بالإفصاح عن سر وجودها وكونها

---

[١] بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية: ٧٨.
[٢] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١١٤.
[٣] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٢٢.

منبع الحب والعطاء في الكون. في قولها: (وكل العصافير سكرى على مقلتي)، (وكل الطيور تنام على ساعدي)، صورتان شعريتان رائعتان، فعناصر الطبيعة وكائناتها متحدة مع جسد الأنثى في نشوى عارمة، والصورتان تبثان الفكرة ذاتها في تصوير الصلات الحميمة بين الأنثى وعناصر الطبيعة، ومن أجزاء جسد الأنثى التي لها القدرة على بث الأمان والسكينة: (مقلتي)، (ساعدي).

نلحظ جرأة الشاعرة في قدرتها على تصوير أي جزء من جسد الأنثى لتكون ذات طاقة فاعلة في الحياة باعتبار أنّ منح الحب والأمان من أبرز خصائص الأنثى الفاعلة، فضلاً عن قدرتها على مواصلة مسار الحضارة بقدراتها الذهنية والنفسية والعاطفية الشتى التابعة لقوى الجسد، إذ "يفكر الإنسان بجسده لا بدماغه وحده ولا بعقله أو بقلبه فالعقل ليس قوة قائمة بذاتها داخل الفرد أو ضمن الجسد ولا هو كينونة ماورائية أو مفهوم غيبي مثالي"[1]. أمّا الصورة الشعرية: (كف تنث البذور) فتصور إمكانية الأنثى في زرع الأرض وبناء الوطن بكفها، أي مواصلة بناء الحضارة مع الرجل.

أمّا قصيدة **(نوافل الماء)**[2]، فهي كمثيلتها مخاطبات حواء، إذ أن الطبيعة تتماهى في ذات الأنثى وهناك تشبيه بديع بين عطاء الأنثى والماء الذي يعد سراً من أسرار عطاء الطبيعة لكائناتها، وفي النص بؤرة دلالية تدور حولها الصور الشعرية التي تسعى لتصوير الأنثى بسريان الروح في الوجود، مثل الماء الذي يسري في الكون ليبث الحياة:

أصنع من غيبوبة حبي وعياً ،

من لا معرفتي علماً ..

وأجوب الكرة الأرضية أغري الأموات ،

أتساءل عن سر تموج لون صراخي

في صمت الحكمة

بين يدي تضيع قوافل نيسان

ويشتعل الديباج ..

بين يدي تضيع الأشرعة الخضراء

وينبثق العطر رموزاً وإشارات ..

وحدائق ليل ينهض فيها الموتى

---

[1] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ١٠١.

[2] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٤٩-٥٠.

جذلين بخمر البعث ،

وترتبك النايات ..

بين يدي طيور تشرب من انهار الجنة

تأكل من تفاح الجنة

آبقةً من شرك الأقفاص ..

وعلى سرو ذراعك تغفو المدن التعبى

سفناً حطت فوق مرافئ ليل خانته الأجراس ..

ماء .. ماء .. ماء ..

لقد وظفت الشاعرة مفردة الماء توظيفاً رمزياً معبراً عن الحياة انطلاقاً من قوله تعالى: {وجعلنا من الماء كل شيء حي}[١]، لتصل بالرمز إلى أعمق دلالات ممكنة تسندها في ذلك الصياغة المميزة لدال الماء عبر تكراره بشكل ملفت للانتباه: (ماء .. ماء .. ماء) ومما لا يغفى عن الأذهان ما توحي به المسافة المتروكة بعد كل لفظة ماء في السطر من وجود مسكوت عليه ينطوي على دلالات واسعة. إنه لا بد من تتبع مسار النص لنتمكن من التوغل في بنيته العميقة، فالمحور المركزي الذي تدور حوله بنية النص اللفظية والمعنوية هي عبارة (بين يدي)، فمنذ الوهلة الأولى ندرك أنّ النص يتناول موضوعاً أنثوياً بلسان الذات الشاعرة التي أطلقت لشاعريتها العنان في تصوير أحداث الحياة وتفاصيلها. لو تعمقنا في العبارة: (بين يدي) فإن اليد يعد تجلي صريح لأجزاء الجسد الفاعلة ولا بد من الوقوف عنده قبل الولوج في الصور الشعرية التي تدور أحداثها بين يدي الشاعرة، فنجد أنّ العبارة مجازية ترمز لفكرة وقوع الأحداث الحياتية تحت سيطرة الأنثى وقدرتها على التحكم بها أو إيقاف مسارها، هكذا ندرك أنّ النص يعطينا فكرة عن قدرات الأنثى الفائقة في توجيه الحياة حتى وإن لم تشارك في البناء المباشر، فإنّها قادرة على التوجيه والسيطرة والتحفيز والتشجيع لأنها نصف المجتمع وتسيطر على عقل وكيان النصف الآخر، فهي الأم المربية والموجهة والناصحة وتنبثق كل تلك من أنوثة جسدها، لأنّ "الوعي لا يشكل حسب نيتشه أصل سلوكياتنا وإنّما هو مجرد سطح، أمّا العمق فيكمن في الجسد والقوى اللامتناهية"[٢]، وفي إدراك ذلك تتوضح طبيعة الصور الشعرية التي يعرضها النص.

إنّ التكرار اللفظي لعبارة (بين يدي) ثلاث مرات يوجه الذهن إلى تأكيد فاعلية المرأة في السيطرة على الأفعال القائمة في النص التي جاءت بصيغة المضارع لتبعث الحركة

---

[١] سورة الأنبياء، آية: ٣٠.

[٢] فلسفة الجسد: ٨٥.

والحيوية، وتلائم مع خاصية المرأة المتصفة بالحيوية والفاعلية: (تضيع، يشتعل، ينبثق، ينهض، ترتبك، تشرب، تأكل)، والأفعال تلك تعبير عن الفعاليات الحياتية المختلفة. أمّا الصور الدالة على فاعليتها المطلقة فهي: (يشتعل الديباج، تضيع الأشرعة الخضراء، ينبثق العطر رموزاً وإشارات، ينهض فيها الموتى، طيور تشرب من أنهار الجنة، تأكل من تفاح الجنة). يوجد في هذا النص شطر شعري له صلة مباشرة بكيان الجسد: (وينبثق العطر رموزاً وإشارات ..)، والعطر خاصية انفعالية جسدية في نصوص الشاعرة، فالشاعرة في هذا السطر الشعري تمنحنا فكرة عن خاصية من خصائص الجسد الرمزية، حيث الجسد الذي اعتبرته الفلسفة الحداثية عالماً من الرموز يمنحنا كماً هائلاً من الإيحاءات المعرفية والشعورية عبر تجلياتها الحركية والعاطفية والانفعالية كفعل انبعاث عطر يتميز في كل كائن عن الآخر بالخصوصية والاختلاف وينبثق من مسامات الجسد، وهذا إنْ دل على شيء فإنّما يدل على أنّ الشاعرة موسوعية المعرفة وملمة بالكثير من الفلسفات التي درست ثيمة الجسد سواء في الفلسفات القديمة أو المعاصرة. في النص أيضاً دمج بين عالمين يلتقيان في حضور الأنثى، عالم الحياة وعالم البعث بعد الموت.

هنا تضخيم وتهويل مبرر في النص لكون الشعر يسرح في عالم الخيال، والشاعرة قد أطلقت لذاتها العنان الشعري لخدمة الهدف النبيل الذي يسعى النص لتثبيته في ذهن المتلقي. الأنثى في نص الشاعرة ليست فقط مدركة لما يحدث في عالمها بل إنّها على إلمام بما يحدث في عالم المطلق أيضاً لأنّ جسدها بفعل العاطفة ذو بعد تخييلي للعوالم المطلقة*، و"إنّ بعده النفسي يجعل منه جسداً واعياً وذا مقصدية لا مجرد منعكس للرغبة الجنسية أو الجمالية"[1]. كأن الشاعرة تعبر عن كون الأنثى مقدسة أيضاً في عالم المطلق بدلالة العبارات والصور الشعرية: (حدائق ليل ينهض فيها الموتى)، (خمر البعث)، (أنهار الجنة)، (تفاح الجنة). هكذا إذنْ وصفت الشاعرة صورة أخرى عن فاعلية الأنثى في نص مميز دلالياً وصياغياً. وتجد الباحثة أنّ هذا النص يعد من أبرز نصوص الشاعرة في تجليات الجسد الأنثوي بصورتها الفاعلة، لأن فيها من الصور الشعرية التي تستدعي الوقوف عندها بإمعان وتركيز شديدين. فالشاعرة تصرح ضمنياً بقوة المرأة الخارقة وراء ضعفها البدني ورقة مشاعرها واستسلامها للفطرة العاطفية، فهي تعبر دون وجل أو تردد عما يتردد عن المرأة منذ نشأة الكون من خصال ذات طابع يوصف بالسلبي، وتلتقط ضمن تلك الخصال السلبية جوهر قوة المرأة وتمكنها: (أصنع من غيبوبة حبي وعياً، من لا معرفتي علماً، أتساءل عن سر تموج لون صراخي، في صمت الحكمة...). فالأنثى وفقاً لما تنص به الشاعرة طاهرة الخصال، نقية الفطرة، واعية بفعل عواطفها حتى إن كانت جاهلة وغير متعلمة، وذات بصمة في التأريخ ومتكلمة أي مبدعة حتى في ميادين الحكمة والفلسفة.

---

* يراجع التمهيد.

[1] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٧.

في قصيدتها المعنونة ب(**ما روته دجلة للبحر**)[1]، نلمح صياغة مغايرة للعنوان عن ما سبقته من العناوين، إذ يتصف بالطول نسبياً فضلاً عن توافر البعد الزماني والمكاني. حيث توظف الشاعرة عناصر الطبيعة ذات الصلات الوطيدة بالأنثى لتعبر القصائد عن تداخل المرأة الوجداني بالكون، وتوفيرها لفرص الحياة والبقاء:

هو البحر منهمك بالفراغ

يؤثثه بالجمال

ويوسعه بالجلال

نؤوم الضحى تتلفع بالفجر

تحرسه من مخالب ذئب يراوغه

إنّ أعمدة الكون تنهض من نهر عينيك

تأخذني نحو أروقة الضوء

نحو فضاء يشكل أحزانه

سفناً تتأرجح ما بين موج وقيد ..

وما بين حد وحد ...

في النص حوار نستشفه من العنوان المكون من عنصرين من الطبيعة، هما النهر والبحر، وما لا يخفى عن الأذهان أنّ كليهما من نفس الطبيعة والجوهر وخصائصهما مشتركة، لكنّ أحدهما (نهر دجلة) الذي جاء بصفة التأنيث ليكون لسان حال الذات الشاعرة، والآخر (البحر) الذي جاء على هيئة جسد أنثوي آخر ترمز للأنثى على وجه العموم ككائن تخصها الشاعرة بالحنان والبحث في قضاياها. في النص إذنْ خطاب بين الذات الشاعرة وأخرى رمز للأنثى. البحر مجسد مؤنسن في حالة صمت وسكون بدلالة العبارة (منهمك بالفراغ) وصورة الفجر المجسم بهيئة شال تتلفع به النؤوم: (نؤوم الضحى تتلفع بالفجر)، توحي بالحرص والاحتواء، كأن الطبيعة تحرس الأنثى لكونهما على صلة وثيقة فيما بينهما. لقد تشكل الفجر على هيئة شال يغطي ويستر جسد البحر (الأنثى) من البرد والخطر، فالبحر معادل موضوعي للأنثى ويتصف نتيجة لذلك بخصائص الأنثى من الجمال والجلال كذلك الفجر يحرس البحر المؤنسن من الخطر: (تحرسه من مخالب ذئب يراوغه)، ودال الذئب مجاز عن ذكر يحاول إغواء الأنثى واستغلال جسدها وكيانها. قد نتساءل عن كنه الصورة الشعرية التي لم نعهدها قبل في نصوص الشاعرة، وهي توظيف البحر كمعادل موضوعي عن جسد الأنثى. ففي نصوص

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ١٤٤-١٤٥.

الشاعرة هناك مساحات شاسعة من تشخيص الطبيعة بكل ما فيها من السماء والسحاب والشجر والبحار والأرض، لتكون معبرة عن كيان المرأة وجسدها.

نحن في النص أمام صور شعرية تداخلت عناصر الطبيعة ببعضها، أبرزها صورة الفجر الداني لاحتواء البحر (الأنثى) وضمها لستر جسدها وحمايتها من ذئاب مراوغة. تعود الشاعرة بنا إلى فكرة صدارة الأنثى في التأسيس لأعمدة الكون، وأعمدة الكون تعني أساس الكون وبنيانه الذي يرتكز عليه، لذا فقد جعلت الشاعرة في النص العينين بؤرة يجتمع فيهما الكون بدلالة قولها: (إنّ أعمدة الكون تنهض من نهر عينيك)، موظفة عيني الأنثى مركزاً للبصيرة والمعارف والحب الذي يبنى على أساسه التواصل بين المخلوق والخالق، ويعد هذا التواصل الحاصل هو علة بناء الكون ويحصل عبر ماء عيون الأنثى على اعتبار أن الماء هو سر إبصار العين وحيويته، فعين الأنثى إذن هو سر عماد الكون، في تلويح النص بأن "العلاقة بين الجسد والوعي ليست علاقة برانية. فالجسد ليس الموضوع السلبي لوعي نشيط يفعل فيه من خارجه. فكما لا يمكن أن نختزل النشاط الجسدي في علة خارجة عنه تكون موجهةً كليةً لانفعاله"[1]. أمّا الفعل (تنهض) فذو خاصية بيانية رصينة في السطر لدقة توظيفه دلالياً. إنّ فاعلية الأنثى في النص تأخذ بالإنسان إلى نور المعارف وإشراقة الحياة: (تأخذني نحو أروقة الضوء)، فالأنثى هنا ذات قدرة خارقة في اختراق الفضاء بخيالها وتصويرها لما يجري في عالم المطلق من خفايا لتبصر ما في عالم المطلق من الضوء، ولفظة الضوء رافقتها صور إيجابية أخرى، ويعبر النص عن تحليق ذات الأنثى في عالم المطلق والحلم من خلال دلالة السفن التي هي رمز للعبور والنجاة.

في النص صراع بين قوى الخير والشر، والحزن والسكينة، وفي السطر الشعري: (نحو فضاء يشكل أحزانه) تفسر الشاعرة فيه أسباب الحزن المتصارع مع بهجة التحليق في عالم المطلق، ثم تشير إلى دلالات في هذا المجال: (موج وقيد)، (حد وحد)، وهذه السفن تبحر في وسط مخاضات موجعة من الأمواج والقيود، وكأنّ النص يوحي بحتمية الصراع القائم في الكون، والذي لا ينتهي بين قوة الخير والشر، والحزن والسعادة، وهذه حكمة نستشفها من النص، فدوام الصراع في الكون سر استمرار الحياة. وردت في النص كذلك الألفاظ: (موج، قيد، حد، وحد) بصيغة التنكير للتعبير عن مصائب الحياة وقوى الشر التي لا تتحدد بزمان أو مكان، وهناك توكيد معنوي بحرف التوكيد إنّ: (إنّ أعمدة الكون...)، مما يؤكد إصرار الشاعرة على أنّ الأنثى عماد الحب والعطاء واستمرارية الحياة. نلاحظ في النصوص التي تتناول التجليات الفاعلة لجسد الأنثى شحة في استخدام الشاعرة لألفاظ الجسد بل إنّها تستعين بألفاظ

---

[1] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٢٢.

أخرى من صلب الحياة والطبيعة والعناصر المكانية لتوحي بشكل أو بآخر بأن الأنثى حاضرة في صميم الحياة عبر تمظهرات أخرى من أجزاء الطبيعة وفاعليات الحياة...

في نص **(ريبة)**[1]، يحيلنا العنوان إلى مفهوم المجهول وماهية الشك التي توحي بها لفظة الريبة والتي تشي بمشاعر الشك والحيرة التي تدور في ذات الشاعرة، وقد جاءت بصيغة النكرة لتعطي طابع التضخيم والتهويل، وليس التعميم، لأنّ السياقات الشعرية هي التي تعطي للكلمات مدلولاتها:

مرة في الظلام أتيت ،

وكنت أحوك قميصاً لطفل يغازلني ،

حدقت مقلتاك بزاوية تستريب ،

وألقيت فيها حصاةً ،

وغادرت مرتبكاً

مرة في النهار أتيت ،

وكنت أعالج صخر الجبال

فتحت لعينيك كفي ،

فألقيت فيها مفاتيح فجر سيأتي ،

وقلت : تعالي

ولكنني لم أجئ ...

واسترابت عيون الرجال !

في القصيدة سرد لجملة من الخصائص التي تمت صياغتها شعرياً لتوحي برؤية الشاعرة للمرأة في ظل الأنظمة الاجتماعية الشرقية وهيمنة السلطة الذكورية، فتبرز في كل قصائدها على مستوى البنية الكلية للقصيدة أو جزء منها فاعلية المرأة وقدرتها على التخطيط وتقديم الحلول الصائبة التي دلت عليها الأفعال التي وردت بصيغة المضارع المسبوق بالفعل الماضي الناقص: (كنت) كصياغة لغوية لربط صيغ الأفعال بالمدلول الذي يود النص طرحه، فالصيغ الفعلية: (كنت أحوك)، (كنت أعالج) توحي بوقوع الفعل في الماضي أي منذ بدء التكوين واستمرارها للحاضر، وتنبه هذه الصيغ الذهن إلى فاعلية المرأة منذ الأزل، واستمرار هذه الفاعلية للمستقبل.

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان أقبل كف العراق: ٤٦٣.

يقدم لنا النص كذلك صراعاً بين ثنائيات متقابلة بين الذكر والأنثى، فالذكر يحاول قمع فاعلية الأنثى، والانثى تحاول جاهدة أنْ تحافظ على كيانها، والصراع تصوره العبارات: (في الظلام)، (في النهار)، (تعالي)، (لم أجئ)، فضلاً عن كون النص يصور مشاهد شعرية متقابلة تصور حدثين متضادين يلتقيان في النص وتصور الصراعات القائمة في الحياة. المشهد الشعري الأول يصور نموذجاً لرجل سلبي يسلب من المرأة نجاحها وفاعليتها بدلالة العبارات: (في الظلام أتيت)، (ألقيت فيها حصاة)، (غادرت مرتبكاً)، أمّا المشهد الشعري الثاني ففيه نموذج لرجل إيجابي يرحب بفاعلية المرأة ويشجعها بدلالة العبارات: (في النهار أتيت)، (فتحت لعينيك كفي)، (ألقيت فيها مفاتيح فجر سيأتي) ليؤكد على دورها المشارك في صنع القرار بدلالة إلقاء مفاتيح المستقبل في كفيها، ولفظة الفجر رمز للمستقبل والغد المشرق، إلّا أنّ المرأة فضلت البقاء في موضعها لشعورها بأنّها مرصودة ومراقبة من قبل الناس بدلالة السطر: (لكنني لم أجئ) وهذا يوحي بواقع الأنثى السلبية التي فضلت البقاء في موضعها دون تقدم لكونها تخشى أنظار المجتمع. أمّا نهاية الصراع فتقرره الأنثى التي فضلت بكل أسف أنْ لا تتقدم ولا تنتج ولا تبدع ولا تصنع المستقبل بدلالة العبارة: (صخر الجبال) التي ترمز إلى قدرتها على تحقيق المستحيل و"كأن أحجار الجبال... إرادة التعبير عن الجهاد والمقاومة"[1]، فصخر الجبال لا يعالج لصلابته وثباته لكنها تتمكن من فعل ذلك انطلاقاً من قدرات جسدها والإرادة التي تسكنه، ف"الجسد هو أداة المعرفة وإرادة القوة الغريزية هي القوى الفاعلة التي نستطيع بها أن نفسر الأشياء ونقيمها ونعيد ترتيب قيمتها من خلال إعادة تثمينها"[2]، وكل ذلك جنباً إلى جنب مع الرجل الذي دعاها في المشهد الثاني إلى مسرح الحياة. في الفعل تكرار لفظي لمفردتين هما: (مرة، ألقيت) توزعت في المشهدين، في كل مشهد مفردة من هاتين المفردتين، وتكرارهما يدل على كون المشهدين يكمل إحداها الآخر في بنية شعرية واحدة تتوافر فيها خاصية الوحدة العضوية.

إنّ ما ينبغي أخذه بنظر الأعتبار هو سيطرة الأفعال الماضية على النص التي توحي بالثبات وتقطع سبل الأمل في تغيير مجرى الأحداث، ولعل هذا منبثق من النظرة السلبية للشاعرة عن واقع المرأة العربية التي فضلت البقاء في مكانها، ولا يوحي النص بأية عوامل إيجابية لتغيير هذا الواقع. وهناك أفعال ماضية خالفت صيغتي الماضي المستمر التي جاءت في مطلع النص: (كنت أحوك) و(كنت أعالج)، وتلك الأفعال الماضية: (أتيت، حدقت، ألقيت، غادرت، فتحت، استرابت) طبعت النص بطابع اليأس والثبات في واقع المرأة اجتماعياً.

---

[1] فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية: ٨٥.
[2] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١٤٦.

في قصيدة **(أغنيات شريدة)**[1]، يأتي تأنيث كل لفظ في العنوان على الرغم من أن كل منها تعطي منحى دلالي مختلف عن الآخر، لكنهما اجتمعا صياغياً ليؤديا وظيفة دلالية تنسجم ومغزى النص، كأنها توحي للذهن بأفكار أو مشاعر أو أحزان شريدة، لأن فعل الغناء ذو دلالات مختلفة، تختلف باختلاف سياق النص. فالحزين قد يغني تعبيراً عن ألم، والسعيد قد يغني للتعبير عن بهجته، والثائر قد يعبر عن ثورته بالغناء الصارخ، وهكذا ولكون الأغنيات هنا انطبعت بطابع صفة (شريدة) فإذن هي ذات دلالة سلبية في النص:

أخاف ..

هذا الحزن ..

زجاج اسود الطلاء قاتم ،

يطل من عيني ..

أخاف من عينيك إذ تلملمان كومة النجوم ..

وتغسلان حزنها القديم ..

بديمة عذراء ..

أخاف من صفاء زرقة السماء ...

عشرون عاماً مر والأديم ..

مغبر .. لا خبر يروح .. لا

لا مطر يمر

لا ريح تلوي أذرع الشجر

فأمطري ..

وأمطري زهر ..

حبيبتي .. ما أجمل المطر ..

وسحر عينيك ...!

تقدم الشاعرة في النص أعلاه صورة توحي بعمق مخاوف الأنثى التي أورثتها حالة الحزن التي جاءت رمزاً دالاً على السلبية والهيمنة على فضاء الفاعلية في الحياة، وقد عمدت الى توظيف اللون الأسود الطاغي بقولها: (القاتم)، وذلك لتشبيه الحزن بالزجاج المطلي بالأسود القاتم، وهنا التفاتة مبهرة في دقة اختيار الشاعرة للفظة الزجاج الذي يتضمن معنى الشفافية

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان ما بعد الحزن: ٦١٩-٦٢٠.

وسهولة الكسر في معنى ضمني إلى نفس الإنسان ومشاعره التي يسهل كسرها، والحزن عادة يوحي بسوداوية الحالة التي امتدت لتحاصر عوامل الفاعلية بدلالة تكرار فعل (الخوف) ثلاث مرات في هذا المقطع، وهذا تأكيد لحالة القلق والاضطراب في الذات الأنثوية الحاضرة في النص إزاء انتصار اليأس وحلوله في الحياة، ومن أجل تحقيق حالة من التوازن النفسي يتم بث ألوان مضادة للسواد بأكثر من مرة في إلحاح شعوري، كالتعبير عنها بالنور المستمد من الضياء المنبعث من كومة النجوم والأمل المنبعث من لون السماء الأزرق وصفاءه: (الأزرق الصافي)، لنكون أزاء صراع للالوان والأضداد كصراع الخير والشر... فدوال الأمل والحياة يعبر عنها بالنور الذي يبعث على الأمان والسكون والسلام والإشراق في عتمة الليل، وكذلك اللون الازرق الصافي الذي يوحي بالهدوء والصفاء والعمق، في مواجهة مع دوال الحزن والخوف واللون الأسود القاتم، لتكون الغلبة في النهاية للضياء وزرقة السماء.

في النص عنصران جسديان هما عيني المرأة وعيني الحبيب واللذان ينجزان أفعالاً إيجابية تعبر عن مشاركة الجسد الفاعلة في مسار الحياة، ولا يمكن وصف التكرار اللفظي: (عيني، عينيك) بمعناه المألوف الذي يعبر عن التكثيف والإلحاح للمدلول الذي يؤديه، بل إنّ اللفظين يرجعان إلى ذكر وأنثى، ويؤديان وظيفة دلالية مختلفة عن بعضهما. نجد هنا تداخلاً وظيفياً مختلفاً من نوعه، فعين الذكر يقوم بوظيفة فاعلة: (عينيك إذ تلملمان كومة النجوم ..)، (وتغسلان حزنها القديم ..)، وهنا نحن بصدد فاعلية جسدية تتميز عن غيرها مما سبق، فالشاعرة تصور العمل الخارق بغسل النجوم وإزالة حزنها الأزلي، فمن يستطيع إيقاظ صمت النجوم كما ورد في النص؟ لكن الشاعرة في عالم الشعر تحلق في فضاءات المستحيل، عبر طاقات الجسد أي المخيلة، لكن الغرابة هنا والمفارقة البديعة أنّ الرجل يقوم بفعله الخارق بواسطة دموع الأنثى (بديمة عذراء). إذن يرجع الفضل في هذا الفعل الخارق الفعال للمرأة، وإن ما يغسل النجوم ويغسل حزنها هي دموع الأنثى، في تلويح من الشاعرة "بطرح الجسد كأداة بديلة عن العقل في كسب المعرفة واكتشافها وتمجيد هذه الأداة لأنها أكثر صلة بالحياة وبالتالي أكثر قدرة على الإبداع والخلق"[1]. ربما يجد القارئ نفسه مذهولاً وغير مصدق بالفكرة الضمنية التي بثتها الشاعرة في النص، ومفادها أنّ فاعلية الرجل في الحياة تكون وراءها أنثى، ونذكر هنا أنّ الشاعرة قد قدمت في النصوص السابق فكرة تعبر عن كون الأنثى هي الموجهة لكل الأفعال الحيوية في الحياة، لكن الأمر مختلف هنا، فالشاعرة تخصص الحب بالأنثى دائماً، وفي القصيدة الأنثى تحب بصدق وتبكي للمحبوب بدموع طاهرة، فيكون حبها ودموعها الطاهرة بدلالة اللفظة (عذراء) المحفز المباشر لأنطلاق طاقات الرجل للأعمال الخارقة، لأنه لا طالما

[1] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١١٣.

كان الحب دافع الأنثى القوي لتوجيه عنايتها بالرجل والحياة والطبيعة وإنّ "الوعي فعل انعكاسي بالضرورة لآلية الجسد الحيوية المنقادة تحت وطأة الحاجة والرغبة وأنماط المتعالقات الاجتماعية والحضارية"[١]، بالتالي انعكاس أثر ذلك الحب الموجه للرجل من قبل الأنثى لقيامه بأعمال خارقة.

إنّ مظاهر الحياة التي بدت معطلة في النص بفعل هيمنة الحزن بدلالة الالفاظ: (غبرة الأديم، وانعدام المطر، وانعدام حركية الريح، وانتفاء الحنان) قد تفعلت بفاعلية ضياء النجوم وزرقة السماء والتي قد عبرت عنها الشاعرة في إلحاح منها بتوجيه الأمر بفعل الأمر مرتين لأهمية ذلك في قولها: (فأمطري، وأمطري زهر ..) بما حمله هذا الفعل من قوة الحياة وفاعلية الماء في إحياء الميت، والزهر دال على تجدد الحياة بالمطر وهنا قمة الانتصار التي تسعى إليه الشاعرة، وتأكيد آخر للفكرة التي أستندت إليها في تحليلي على أنّ تلك الدموع هي التي تحمل الطاقة الفاعلة، وليس الرجل وحده من قام بالفعل الخارق، هي أنّ دموع الأنثى هي المطر بكل ما يعنيه من فعل لإحياء الأرض، فضلاً عن كون المطر ينبت زهوراً ويبعث حيوية ويجدد الأرض ويزينها ويبث فيها عطراً وبهاءاً كما نصت بذلك القصيدة.

تعد الموسيقى من الطقوس الشعورية الشهيرة، لأنّ الشاعر يتحدث بلغة العاطفة والخيال والباطن حيث المشاعر الخفية، ويسعى للتعمق في عالم الوجدان واللاشعور، باستخدامه طقوساً عاطفية وروحية، مثل الموسيقى التي تعتبر لغة تحاور الوجدان، وتروض النفس، وتبعث على السكينة وتخالج الباطن من أجل إدخال الجسد في حالة من اللاوعي والعاطفة التي ينشدها الشاعر، مثلما جاء في قصيدة **(موسيقى)**[٢]:

فجأة يتساقط الثلج في الصالة المقفلة ..

فجأة تتداعى الغيوم ،

تسد النوافذ ،

لحن أخير يرفّ على الشرف المطفأة ..

أمد ذراعي

أمسك ما يتناثر من ندف النغم

الشمس تومض ،

تنفتح النافذة ...

فجأةً ...

---

[١] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ٦٤.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ١٩-٢٠.

وترف البلابل ،

يهدر موج عصي ،

وتهفو الغصون ،

تغادر روحي قضبانها ...

فجأةً ،

يتداخل بحر بأفق ،

وأرض بنهر

تدور الصحارى ،

وأصعد ،

أصعد ...

حتى التلاشي ...

النص بصدد البحث في لفظة الروح المقترنة بماهية الجسد، "فيتولد منها ما يدهش ويوقف على سر جديد من أسرار الروح الإنساني الغامض"[١]، ويعد الروح واحداً من الرموز الشعرية المهمة جدا، لكونه دال يتصف بالبعد عن التصريح، وإيثار التلويح، والاعتماد على الإشارة، بسبب العلاقات المتشعبة التي تربط الروح بكيان الجسد ولكون الشاعر المعاصر يتطلع إلى العالم المطلق ويحاول جاهداً الدمج بين الجسد والروح في النصوص من خلال لفظة الروح ذات البعد الترميزي يتجلى الكائن وتتجلى معطياته الجسدية بلغة مجازية، ف"لغة المجاز التي وحدها تنقل إلينا... حقائق العالم الأكبر"[٢]. فلا غرابة إذن في الطروحات الشعرية المعاصرة أنْ تجعل لفظة الروح رمزاً لكل ما يمت صلة بالجسد لكون الروح تعبر عن وجود الكائن وحضوره على الأرض مثلما يعد الجسد كذلك رمز تواجد الإنسان وحضوره في العالم، فما الروح إلا جزءاً من الجسد على الرغم من الاختلاف في الماهية بينهما وحضور الروح يرمز لحضور الجسد. هناك تنبيه ضمني إلى رمزية لفظة (الروح)، فالقضبان خاصة بالجسد وليس بالروح، لأنّ الروح نوراني الماهية، ولا يمكن أنْ تتقيد بالقضبان. ويخيم على النص شعور بالوحشة والجمود بسبب جمود الحياة وانعدام الحيوية فيها، بدلالة العبارات الشعرية: (يتساقط الثلج في الصالة المقفلة، تتداعى الغيوم، تسد النوافذ)، وكل هذه الصور الشعرية تعبر عن الحزن والسكون الذي باتت فيه الطبيعة. إنّ المفارقة البارزة التي عبرت عنها الصورة الشعرية في

---

[١] الجملة في الشعر العربي: ٥.

[٢] الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس: ١٥٣.

سقوط الثلج في القاعة المغلقة، قوية الدلالة والترميز وذلك لأنّ القاعة (البيت) تحمي الإنسان من البرد والحر، ورغم إنّها قاعة مغلقة، فقد تساقطت فيها الثلوج، ف"المفارقة بنية تنهض على الثنائية قد تنشأ هذه الثنائية بفعل التعارض القائم في بنيتها الداخلية وتعارضاتها الصياغية والأسلوبية وهي ناشئة عن تصادم وتعارض في الأفكار والمواقف"[١]. فالقاعة المغلقة هنا رمز يتضمن معنى الوطن الذي لا بد أنْ يكون محط الأمان والسلام والحماية للفرد، "لأن التعارض المعتمد في بناء المفارقة هو تعارض متدرج يترك بعض الخيوط المشتركة بين المعنيين الظاهر_الكامن وهو ما يؤدي إلى تشغيل الاحتكاك بين المستويين واستمراره ومن خلال هذا الاحتكاك تتولد دلالة المفارقة"[٢]. لكن الوطن هنا جاء بدلالة سلبية من حيث تساقط الثلوج بمعناه الضمني الذي يتضمن معنى تعرض الفرد فيه للمخاطر والعدوان، ف"للمكان الدور المميز في إحداث رؤية واعية لعذابات الروح ومعاناتها عبر رحلتها في هذا الكون... إذ نلمس خلف أستار المكان صيحات دفينة توحي بمعاناة التوتر والاضطراب والقلق"[٣]. في العبارات الشعرية تصريح بالتغيير المفاجئ الحاصل بدلالة تكرار لفظة (فجأةً) مرتين، وإنّ صفة الفجأة تعبير عن المداهمة، أمّا التكرار فهو لتوكيد ثبوت الحالة ودوام الأجواء الشاحبة التي جاءت دخيلة على وطن الأنثى الحاضرة في النص بشكل أو بآخر، بعد أنْ كانت تفيض بالأمل والجمال، ثم تغير بشكل مريب دون أدنى وميض أمل بانبثاق نور الشمس على الوطن من جديد.

الشاعرة تقدم طرحاً شعورياً في نصها ينفصل عن عنصري الزمان والمكان ويبني جسر تواصل مع عالم المطلق وباعث على الأمل المنبعث نتيجة الاتصال بقوة القهار الجبار والذي يضمحل في ظلال نوره قوى الشر. لذا تتواصل الأنثى في النص بنشدان طريقة الرحلة الشعورية إلى عالم المطلق لطرح عوامل اليأس خارج الجسد، عبر طاقة الانفعال الوجداني التي أستبدلتها الأنثى بمشاعر اليأس. لقد طرأ بفعل الموسيقى الذي أدخل جسد المرأة في نشوى شعورية واستسلام للطاقات الانفعالية الجسدية والوجدانية، تغيير في أجواء النص القاتمة إلى بهجة وفرحة عارمة في ظل التجربة الشعورية التي تجمع الأضداد في الكون في قوة اللحظة الوجدية وعنف انفعال الجسد، والعبارات الشعرية تفصل القول في ملامح الأجواء الجديدة التي طرأت على النص: (لحن أخير يرفّ على الشرف المطفأة، الشمس تومض، تنفتح النافذة)، ولفظة (أخير) توكيد معنوي على حالة الكآبة واليأس التي تمكنت من قلب الأنثى. في النص تصريح بالحالة الفاعلة للجسد التي انبعثت من الطاقات الانفعالية للجسد: (أمد ذراعي، أمسك ما يتناثر)، وهكذا تكون التجربة الشعورية قد بلغت أقصى مراحلها، والجسد قد مر بأطواره

---

[١] في لغة القصيدة الصوفية: ٩٥.
[٢] م.ن: ٩٨-٩٩.
[٣] الاغتراب في الشعر العربي، في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية): ٨٥.

الانفعالية ثم الفاعلة، وتنتقل فيما بعد الطاقات الجسدية إلى الطبيعة: (ترف البلابل، يهدر موج عصي، تهفو الغصون)، لكون الجسد متوحد بالطبيعة في رؤية الشاعرة التي تؤمن بأن "الجسد الأنثوي يقابل الجسد الكوني ويقابل الجسد النصي الذي يفتح جسد الكون للولادة والبعث عبوراً إلى الحياة الأمثل"[١]. ثم تبدأ الرحلة الشعورية للسماء، بتوجه الأنثى للالتحاق بعالم الغيب والشهادة وجدانياً في رؤيا "تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره رؤيا لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة التي تنصهر فيها الأضداد وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات تحيل على مسمى واحد... غير إنّ هذه المتخالفات ليست إلّا وجوهاً لبعد واحد فهي تتلاقى في نقطة مركزية[٢]. ثم تبدأ تجليات الجسد الأنثوي بالظهور والانكشاف، على الرغم من وجود تجليات صريحة للجسد في منتصف التجربة الشعورية في النص، ولكنّ لفظة (الروح) في السطر الشعري: (تغادر روحي قضبانها)، يستحيل مقاربتها بآليات الشرح بل يجب الاستناد على آليات التأويل حيث "معنى الرمز الواحد ليكون رمزاً مفتوحاً على معان احتمالية لا نهاية لها"[٣]، لأنّ القصيدة ستناقض رؤى الشاعرة، ويعاب على الشاعرة حينئذٍ كونها تسمي الجسد سجناً (قضبان) للروح مثلما فعل أفلاطون في جعل الجسد سجن الروح، وهذا منافٍ تماماً لتوجهات الشاعرة الحداثية والصوفية. لهذا فإنّ لفظة الروح في النص ترمز للجسد، والقبضان هي سجن الدنيا التي تزخر بالعذاب والمعاناة والمرض ومختلف أنواع البلاء، فتظل أجسادنا حبيسة فيها، إلى أنْ تتصاعد نحو السماء حيث دار الأمل والنجاة في تطلع من الشاعر المعاصر بانطلاق جسده الحبيس في بؤس الواقع والأرض إلى عالم المطلق، لهذا فلا غرابة من دمج الشاعرة بين الروح والجسد والاستعانة بلفظة الروح للتعبير عن الجسد لتمكين الجسد من الانطلاق من بؤس الواقع على الأرض إلى عالم المطلق برفقة الروح.

يبرز النص مفهوم وحدة الكون الصوفية، وحلول الإنسان في الذات العليا، فالأرض توحدت بحورها بنهرها وأفقها: (يتداخل بحر بأفق)، (وأرض بنهر)، (تدور الصحاري)، ف"الأفق المبين: هو نهاية مقام القلب، والأفق الأعلى: هو نهاية مقام الروح وهي الحضرة الواحدية وحضرة الألوهية"[٤]. إنّ تنكير ألفاظ الطبيعة (بحر، أفق، أرض، نهر) يوحي بتعميمها لكون التجربة تخص الإنسانية برمتها. ويعرض النص آخر مراحل الصعود الشعوري التي تؤكد عليها الذات الشاعرة بتكرارها لفعل الصعود مرتين: (واصعد)، (أصعد) إلى أنْ تتلاشى ذاتها في ذات الله. في النص هيمنة لصيغ المضارع وهذا ما يخدم مدلول النص، ويضفي عليه حركة وحيوية، ويوحي بانتصار الأمل على عوامل القتل والغصب في الوطن، فالأفعال المضارعة:

---

[١] المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات: ١٨٤.
[٢] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً: ١٢٢.
[٣] القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري: ١٠٦.
[٤] الموسوعة الصوفية: ٧٩٣.

(يتساقط، تتداعى، تسد، يرف، أمد، أمسك، تومض، تنفتح، ترف، يهدر، تهفو، تغادر، يتداخل، تدور، وأصعد، أصعد) تهيمن على نسيج النص وبنياتها الجزئية وفي النص تأنيث مكثف، حيث تتعمد الشاعرة تأنيث نصوصها لتعبر عن قدسية الحضور الأنثوي وجسدها، فالألفاظ: (المقفلة، الصالة، الغيوم، النوافذ، المطفأة، الشمس، النافذة، البلابل، الغصون، قضبان، صحارى) مؤنثة.

في قصيدة (**مخاطبات حواء**)[1]، يدهشنا النص بالكم الهائل من الصور الشعرية الزاخرة بقضايا الأنثى وخباياها الجسدية ذات الحضور الفاعل في الحياة، حتى يمكننا أنْ نعد (مخاطبات حواء) معجماً فلسفياً للأنوثة الانفعالية والفاعلة:

وقلت ..

لمجاهل الوجود خذيني

كي أبحث

عن منابت ضوئك الأزلي

في الجذور ..

وقلت ..

انظري إلى الحدائق ،

كي يتفتح الورد ،

وترفع ذراعيها الغصون ..

وقلت ..

امسحي بأناملك عيني

كي أتعلم القراءة ..

وخذي إليك رأسي

كي يفك رموز الكون ..

وقلت ..

أفيضي علي من نورك

كي أبصر في صميم العتمة

البراهين ،

ولمواطن السر خذيني

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٣١-٣٣.

كي تستيقظ الحضارات ..

إنّ بدء القصيدة بالعبارة: (مجاهل الوجود) يحيلنا إلى عالم المطلق الذي نجهله ويكون خارج نطاق المرئي والمدرك من حواسنا وعقولنا، والقصيدة تنص على تجذر الوجود الأنثوي في عملية التكوين الخلقي عبر صور شعرية عدة تدور حول محورية هذه الفكرة: (منابت ضوئك الأزلي)، (في الجذور)، (يفك رموز الكون)، (مواطن السر خذيني). يستند النص على بنية أفعال الأمر وفي ذلك إيحاء خفي بأنّ جملة من الواجبات تقع على عاتق الأنثى بحكم الفطرة ولا بد أنْ تنقاد لتلك الأفعال وتخضع لها بأمر تستوجبه الفطرة التي خلقت عليها الأنثى، ومن أفعال الأمر تلك: (خذيني، أنظري، امسحي، خذي، أفيضي).

إنّ تكرار بعض البنيات اللفظية في القصيدة يوحي برغبة الطرف الآخر وإلحاحه وحرصه على تأدية تلك الأفعال وإنجازها من قبل الأنثى، ومن نماذج التكرار تلك الفعل: (قلت) الذي تكرر أربع مرات بين كل مشهد وآخر، فضلاً عن نماذج من التكرار المعنوي الذي أضفى على القصيدة تميزاً دلالياً وإيقاعياً مذهلاً. إنّ تركيز النص على فكرة بذاتها ومحاولة الشاعرة بث تلك الفكرة بطرق شتى عبر صور شعرية مختلفة ودلالات متماثلة تجعل من تلك الفكرة المحور الدلالي والبؤرة المركزية للقصيدة، ف: (مجاهل الوجود، مواطن السر، رموز الكون)، (ضوئك، نورك)، (يتفتح الورد، ترفض ذراعيها الغصون) تعتبر مجموعات يشترك كل جزء منها مع الآخر في دلالة معنوية متشابهة. القصيدة توحي بالفكرة ذاتها التي تجعل من الأنثى أكثر إدراكاً من الرجل بأسرار الكون وعالم المطلق عبر فاعلية العاطفة التي تمثل إحدى "قوى الجسد الفاعلة التي هي مجموع تلك التدفقات الحيوية في الجسد الإنساني والتي يطلق عليها نيتشه مجتمعة اسم إرادة القوى"[1]، وما يؤكد محورية الأنثى في الكون وترابطها الوثيق به هو إيراد ألفاظ الطبيعة بأبعادها الرمزية: (الجذور، الحدائق، الورد، الغصون).

القصيدة زاخرة كذلك بدلالات رمزية تختزل مساحات شاسعة من المفاهيم في بعدها المجازي، وتلك الدلالات تتضمن صور فاعلية الأنثى في الحياة، والشاعرة تدرك الدور الكبير الذي تؤديه آلية الرمز في الشعر المعاصر، فتلجأ في قصائدها إلى ترميز الدلالات بدل التصريح بها، لأنّ الألفاظ لا تستطيع أنْ تحصر الأبعاد الدلالية الشاسعة في أسلوب تقريري مباشر. لذا لا بد أنْ نتوقف عند الأبعاد الرمزية الهائلة التي تعالج أهم القضايا الكونية، ف(منابت ضوئك الأزلي) تعبر عن فكرة كون الأنثى موضع تجليات نور الخالق الذي انعكس على ذات الأنثى وعاطفتها وأنوثتها، والأزل يعني قدم نور الله، و(الجذور) توحي بمعنى بدايات خلق الإنسان. إنّ السطرين الشعريين: (يتفتح الورد)، (ترفع ذراعيها الغصون) يتضمنان دلالة إحياء الكون وبدء

---

[1] فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه: ١٥٩.

ولادة جديدة، فضلاً عن توظيف الشاعرة عدداً من الصور الشعرية للتعبير عن حنان الأنثى وعاطفتها: (امسحي بأناملك عيني)، (خذي إليك رأسي)، (افيضي علي من نورك). إذ أن باكتساب الحنان والعطف والحب والرعاية المعنوية والنفسية من الأنثى أو الأم، يتمكن الرجل من اكتشاف جوهر الحياة كما في قول الشاعرة على لسان الرجل: (كي ابصر في صميم العتمة البراهين)، وقراءة أبجديات الكون: (كي أتعلم القراءة)، فالأنثى جوهر الكون وعلة استمراره ونوره ودفئه ومنها (تستيقظ الحضارات) كما تنص القصيدة. من الصياغات الشعرية البديعة التي نستشفها في هذه القصيدة ارتكازها على تعريف الألفاظ مما يعطي للنص شمولية وتجرد من الزمان والمكان، فتجعل فاعلية الأنثى صالحة لكل الأزمنة والبقاع الأرضية: (الوجود، الأزلي، الجذور، الحدائق، الورد، الغصون، القراءة، الكون، العتمة، البراهين، السر، الحضارات). تعد القصيدة أعلاه من أبرز قصائد الشاعرة على الإطلاق في تناولها لقضية الأنوثة وترابطها بالكون والطبيعة وفيها تكتمل كل الصور الشعرية والنماذج الحياتية التي قدمتها الشاعرة في نصوصها عن فاعلية جسد المرأة، فتارة هي تبني الحضارة، وتارة توجه وتسيطر على أفعال المجتمع لكونها أمّاً ومربية أجيال، وتارة هي المحفزة لطاقة الرجل بحبها ووقوفها إلى جانبه.

إنّ المقطع التالي من قصيدة (**مخاطبات حواء**)[1]، يأخذ الجسد وبالتالي الوجود الأنثوي المتمثل له بالجسد إلى منعطفات مقدسة:

وقلت لي ..

في الليالي الموحشة دثريني

بورق الجنة

المتساقط من أناملك النبية

وهي تمسح بالضوء صدري ...

إنّ التجربة الحسية الانفعالية التي نشأت بين الذكر وحواء في النص قد أعلن عن حضوره، والحبيب في النص تواق إلى الأنثى المتمثل لها بجسدها، فالقصيدة تصور أنامل الأنثى: (أناملك النبية) كجزء من جسد أنثوي تصويراً رمزيّاً مجازيّاً يوحي بحضور ذات أنثوية تتصف بالنقاء والطهارة، فالجسد في النص "يمضي في إنجاز وظيفته التشكيلية والسيميائية الرمزية معاً على النحو الذي يجعل من القول الشعري وسيلة لكسر ظلمة الحجب وفتح مغاليقه وفك شفراته وتحويله إلى ظاهرة"[2]. باتت الأنثى هنا بوصفها المنقذة لها القدرة في تخليص الذكر من شوائب الدنيا وإيصاله إلى رحاب الجنة. الأنثى في النص كالملاك الذي مسح صدر

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢٧.

[2] شعرية الحجب في خطاب الجسد: ٧.

الرسول لينقيه من الشوائب ووسوسة الشيطان، وهنا تناص بين النص والحدث الإعجازي الذي حصل للرسول حين مسح ملكان من السماء قلبه وشقا صدره، فهي تنجي الرجل من شوائب الصدر، و(ورق الجنة) يوحي رمزيّاً بالطهارة والنقاء اللتان يتطلع إليهما الرجل، ودلالة وجود الضوء يوثق صفة الملاك التي تتصف بها الأنثى في النص، لأنّ الضوء يختص بالملاك الذي خلق من نور. تطالعنا في النص صورة شعرية بديعة لأنثى يشع من أصابعها ضوء ينقي الصدر من شوائب وسوسة الشيطان عبر توظيف تلك العلاقة الحسية بين طرفي الوجود من الأنوثة والذكورة وتصويرها تصويراً شعرياً بديعاً بتسخير الطاقة التخييلية، فالخيال "الذي يتسع لوجود المحال فيما يبدعه من الصور والأشكال وهو الذي ينبسط لاستيعاب صور التجلي التي لا ينالها الحصر ولا يحيط بها العد ولا يظفر بتكرارها الإمكان وهذه الخاصية الإبداعية المتمثلة بقدرة الخيال على التكوين والإيجاد تمكنه من إنتاج القران بين مطلقية المعنى وقيد الصورة"[١].

أمّا قصيدة **(مائدة الخمر تدور)**[٢]، فنستدل من علاماتها ودلالاتها الرمزية الثرية على تجلي جسد أنثوي يحيل الذهن إلى حضور أنثوي في النص، إذ "أن العلامة ينبغي أن لا تقتصر في إدراكها على مفهومها القريب إلى الذهن"[٣]، وإن مفردة الخمرة هنا وظفت ل"كشف جوهر المعنى الذي ترتكز عليه التجليات الخاصة في اللغات"[٤]، من خلال تقصي البحث عن مفردة (كف) باعتبارها تجلي صريح من تجليات الجسد وفقاً للترابط الوثيق بين الجسد والخمر:

مائدة الخمر تدور

كفي تمسك ومض البستان

كفي تمسح بالنور الأغصان

كفي باركها الحب ،

وأطلع فيها الكافور

إنّ كف الأنثى تشع نوراً بدلالة قولها: (كفي تمسح بالنور الأغصان)، وهي كف مقدسة وترمز للذات الأنثوية من باب ذكر الجزء وقصد الكل والذات هنا رمز الطهارة والنقاء بدلالة امتناع الأنثى عن مائدة الخمر وامتناعها عن إمساك الخمر وتعاطيها له وإمساكها لومض البستان ونور الأغصان، الأنثى هنا تتطلع إلى مرحلة السمو الجسدي ونورانية الجسد بسبب الحب الذي بارك وجدان وجسد الأنثى، هذا الحب الذي يرمز إلى عشق الله في الأصل بدلالة الكف التي تبعث نوراً، وعشق الله رفد الجسد نوراً مباركاً. لقد كررت الشاعرة لفظة (الكف)

---

[١] الشعر والتصوف: ٤٧-٤٨.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ١٦٤-١٦٥.
[٣] المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية: ٣٤.
[٤] مدخل إلى الدلالة الحديثة: ١٧.

ثلاث مرات في هذا المقطع للإيحاء بأهمية هذا الجزء من الجسد الذي يعبر عن فاعلية الجسد القصوى، باعتبار أنّ الكف يعبر عن أفعال الإنسان وتعبيراته وعطائه وتواصله مع الآخر، فالكف جزء جسدي دال و"نقصد بالجسد الدال الجسد الذي يتمظهر كرموز إيحائية محيلة إلى مدلولات"[1]. في الوقت الذي تشير الألفاظ: (البستان، الأغصان، الكافور) إلى مولد حياة جديدة ملؤها الحب والعبير الأنثوي.

في مقطع آخر من قصيدة **(مائدة الخمر تدور)**[2]، فالتعبير عن الوجود الأنثوي عبر جسدها ومعالم ذلك الجسد قائم في النص، والقصيدة برمتها تعرض دال الكف ذات الطابع الترميزي في إطار من التقديس والمتضمن لمعنى الأنثى الفاعلة:

مائدة الوجد تدور

يهجر سقف الكلمات الجدران

تلوب الغزلان

بحقول الموتى

فاقرأ كفي كي تمتد خيوط العرض

يصير لها أجنحة

فتفر البلدان

نحو خرائط أخرى

تتشكل نحلاً ،

نملاً ،

غيماً

وقوافل ماء في واح تحرسه الأجراس

هل قلت :

أحبك .!

كي ينهض نخل الأرض ،

ويشتعل الكون

---

[1] الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث في انثروبولوجيا الجسد: ١٠٦.
[2] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ١٥٢-١٥٣.

أمّا اختلاف الموائد فتتحقق من خلال صياغة دلالية متغيرة للمفردات التي اضيفت الى المائدة الثابتة لفظا والمتغيرة دلالة بتغير المضاف اليه. ثم يعود الجميع ليتداخل في علاقات وشائجية، وتكرار المائدة يحيل إلى الدوران في إيحاء ضمني يفيده تكرار لفظة المائدة على طول النص بكون الحياة مثل مائدة الخمر ذات موائد وأدوار مختلفة. الأفعال: (تدور، يهجر، يلوب، ...) توحي بفعل الرقص والتحرر من الركود، لذا لا بد من القول إنّ الرقص في نصوص بشرى البستاني، وما أكثره، يقع ضمن هذا النوع من النشاط الانفعالي الجسدي الذي يسعى للتعبير عن شحنات الجسد الغريزية فيدخل الجسد في حومة الانفعالية ويسمو إلى عالم الحلم. فضلاً عن كون فعل الرقص في نصوصها الأنثوية تجلٍّ للطاقات العاطفية في أجزاء الجسد الموظفة للرقص وتعمد فيها الأنثى إلى تفريغ همومها النفسية والعاطفية، فالشاعرة "نفذت من خلال شعرية شفيفة إلى قارات ترميزية جديدة ترفل بالهم الأنثوي الذي قد تحول تحت سطوة الظروف وصلادتها إلى طقس صوفي ينأى بالذات عن هموم الواقع المكبلة والمعيقة وعن سلطة الآخر لأنّها تتوق إلى الخلاص في نشدان المطلق"[١]. إذ تحاول الأنثى في القصيدة القيام بفعل مضاد من أجل مقاومة مشروع الإبادة، وذلك عبر دلالات توحي بإخصاب الحياة مثلما ورد في السطرين: (تلوب الغزلان)، (بحقول الموتى).

إنّ انفعالات الجسد الأنثوي وطاقاته العاطفية والغريزية في النص تنتقل من الجسد إلى الطبيعة لكونهما مترابطين بعلاقة الجزء بالكل بدلالة السطر الشعري: (يشتعل الكون)، و"بذلك يغدو الكون كله متحداً ظاهراً وباطناً حساً ومعنى"[٢]، فالصور الشعرية: (فتفر البلدان)، (نحو خرائط أخرى)، (تتشكل نحلاً)، (ينهض نخل الأرض)، (يشتعل الكون) صور مستوحاة من وحي الطبيعة تعبر "عن عالم دائم التغير والتقلب وعملية الخلق فيه دائمة وأبدية"[٣]، وتوحي بعملية إعادة بناء الكون التي تتبناها الأنثى وفق ما تؤمن بها الشاعرة عن قدرة المرأة في نصوصها في بناء الكون وترميمه على أسس المحبة والسلام التي تنشدها. في النص تجليات للجسد عبر رمزية الخمر الذي يرتبط أرتباطاً مباشراً بالجسد، لكون الخمرة يتعاطاها الجسد: (فاقرأ كفي كي تمتد خيوط العرض)، (يصير لها أجنحة)، فالشاعرة تمنح للجسد الأنثوي خصال فريدة وطاقات خارقة، فهو يحلق، ويتحد بعالم فوقي، ويتمرد على الواقع المزري، ويسمو فوق انحصاره في عالم الدنيا، ويبعث الفاعلية في كل الكون والطبيعة وكائناتها، ويشع بالنور، وغيرها من الخصال لجعل "الجسد أداة لتغيير الوجود وللهجرة وحتى للخلود"[٤]، وبناء الكون.

---

[١] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً: ٥١.
[٢] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١٨٤.
[٣] التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا: ١٤٢.
[٤] اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر: ١٢٦.

أمّا الحضور الرمزي للخمرة فقد جاء متجاوزاً المعاني الحسية، فهو من معطيات التمظهر الجسدي لكونه يتعاطى مع الجسد، وكذلك نشوى الروح تتأتى عبر نشوى الجسد بمعناها الرمزي. إذ أن بلوغ الجسد نشوى السكر بالمعنى الرمزي، يطلق للروح العنان للإلتحاق بعالم المطلق في "لحظة النداء والتجلي عن طريق الحب عندما يهيمن على لحظة التجلي الذي يسمى في التجربة الصوفية التجلي عن طريق الطمأنينة والراحة... لأنّه بالحب وحده تفتح الأنوار التي تناضل الشاعرة بالفكر والجسد من اجل الدخول فيها"[١]. لقد جعلت الشاعرة الحضور الحسي للخمرة ذات حضور رمزي لما للخمرة من طاقة ترميزية عالية، الأمر الذي غدا بؤرة دلالية للمحتوى الدلالي واللغوي لهذه القصيدة، فالمنظومة الرمزية للقصيدة ككل تنطلق من رؤيا فلسفية تضيق بالأرضي في رؤية "هي قهر للضرورة في الكون وتمزيق للحجب للوصول إلى الحرية"[٢]، وتنشد كل ماهو سماوي.

تطغى على القصيدة الصيغ الفعلية بوضوح، وهي ذات دلالة تعطي معنى التمرد والولادة الجديدة والإيجاب: (تدور، يهجر، تلوب، اقرأ، تمتد، يصير، تفر، تتشكل، تحرسه، أحبك، ينهض، يشتعل)، وإن "ورود الأفعال على هذا النحو من التعدد والتركيز يظهر التجدد... مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث إذ إن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد"[٣]، وإنّ التنكير المتعمد للألفاظ: (نحلاً، نملاً، غيماً، قوافل ماء، واح) ذو دلالة واضحة على التعميم ليشمل الإنسانية كلها. النص زاخر بدوال رمزية توحي بحيوية الكون التي تنهض بها الأنثى في القصيدة مثل: (خيوط العرض) الذي يرمز لوسع الكون، و(الغزلان) التي ترمز للسرعة والحيوية، و(نحلاً) الذي يرمز للمثابرة في سبيل جني الخيرات أي العسل، و(نملاً) الذي يرمز للعمل المنتظم والدؤوب وكذلك الوحدة التي تجعل من الكائنات الضعيفة في منتهى القوة، و(غيماً) الذي يرمز للمطر والخير وإحياء الأرض، و(قوافل ماء) التي ترمز لحياة البشر، و(نخل الأرض) التي ترمز للخير والعطاء.

أمّا في قصيدة **(نوافل الماء)**[٤]، فالحضور الأنثوي يتضح معالمه ويترسخ وجوده عبر التجربة الغزلية التي توثق الرباط بين الأنثى والحبيب في النص:

أدخل ماء الصبوة واجفة

ادخل ماء الغفوة آمنةً ..

ادخل ماء حنينك ..

---

[١] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً: ١٣٧.
[٢] الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية: ٥٩.
[٣] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ٩٣.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٥٠-٥١.

وجهك بدر من ماء ..

وذراعاك جداول خمر أشعلها

أرفعها أعمدةً للكون

وترفعني محراباً وعلامات

وتراتيلاً يشعلها رهف الرمل ،

فتفتح سنبلة باب غوايتها

أقطف وردة فل من شرفتها ،

فيهيم الحراس ..

أدخل في أروقة النور ،

فتصرعني الحمى

وأضيع بأطراف الفلوات

لذا تتبدى المعالم الجسدية للأنثى فضلاً عن تجلي جسد المحبوب بدلالة السطر الشعري الأول: (أدخل ماء الصبوة)، حيث أن الأنثى منذ الوهلة الأولى دخلت في تلاحم جسدي مع جسد الحبيب بدلالة اللفظة (صبوة) الذي يشير إلى حيوية وصبا جسد الإنسان، ولتوظيف الماء في النص إيحاء بكون الإنسان خلق من ماء والأنثى تستقبل ماء الحياة من الرجل. إنّ تكرار لفظة الماء في أربعة مواضع: (ماء الصبوة، ماء الغفوة، ماء حنينك، بدر من ماء)، يشي بحضور الماء في كل مكونات الحياة، في أجسادنا، في دماء قلوبنا النابضة بالحنين، في الطبيعة، وفي تعريف العبارات التي وظفت لفظة الماء سواء ب(ال) التعريف أو بالإضافة يوحي بعظمة الماء.

من جانب آخر إنّ تكرار الفعل (أدخل) ثلاث مرات يعبر عن مدى التداخل والتوحد الجسدي والعاطفي والروحي بين الأنثى والمحبوب ل"إنجذاب باطن المحب نحو المحبوب في حالة الوصال من أجل الوصول إلى زيادة اللذة أو دوامها"[١]. من الجدير بالذكر إنّ تجلي جسد المحبوب بشكل مكثف يوحي بحقيقة مذهلة هي أنّ الأنثى قد تلاشى كيان جسدها في جسد المحبوب تلاشياً تاماً، فتجلى جسد المحبوب في النص عوضاً عن جسدها، وأكد على ذلك الفعل المكرر (أدخل)، فأصبح جسد المحبوب هو الجسد الظاهر للعيان، وجسد الأنثى متمثل بداخله في توحد وجودي وهي "حركة توحد الجسدين وهو جزء من النكاح الكوني الذي هو مبدأ وأصل كل الأشياء"[٢]، فإنْ شاءت الأنثى أن تدخل بجسدها في تجربة حياتية وجودية فاعلة فلا بد أنْ يكون

---

[١] الموسوعة الصوفية، عبدالمنعم الحفني: ٧٨٨.

[٢] الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، دراسة: ٧٧.

ذلك عبر جسد المحبوب بدلالة الصور الشعرية: (ذراعاك جداول خمر أشعلها)، (أرفعها أعمدة للكون)، وهكذا اتخذت الأنثى جسد المحبوب جسداً آمناً لجسدها، فدخلت بواسطة هذا الجسد الآخر في مسالك تجربتها الوجودية الفاعلة: (وترفعني محراباً وعلامات). أمّا بالنسبة للخمر فهو يرمز للسكر وحالة اللاوعي المصاحب للحب الذي أدخل الجسد في أطواره الانفعالية بدلالة الاحتراق، ثم الفاعلية كنتيجة طبيعية للطور الانفعالي. في النص وصف لحالة من النشوى والخفاء، والحذر الذي يشي بوقوع فعل مغاير للمألوف وفيه حيطة وحذر، ولكن لمتعة ذلك الفعل قيمة عظمة عند الأنثى: (تفتح سنبلة باب غوايتها)، فالسنبلة دال رمزي يوحي بمعنى الطريق المسدود، والطريق هذا قد أغوى الأنثى، فجعلها تخوض غماره، والسطر الشعري: (أخطف وردة فل من شرفتها) يرمز لفعل خطير قامت به الأنثى في غمار تجربتها الحسية الوجدانية والتي انعكست كتجربة وجودية بدلالة السطر الشعري: (أرفعها أعمدة للكون)، والفعل الخطير تم الترميز له بالورد لكون الورد حبيس البيت في القصيدة، وليس الروض المتاح للجميع بدلالة اللفظ: (شرفتها)، (فيهيم الحراس) بمعنى يضطربون لقطف الوردة، ورغم ذلك فقد بلغت الأنثى ما تبتغيه من النشوى الشعورية بدلالة قولها: (أدخل في أروقة النور). في النص إيقاع موسيقي داخلي في الألفاظ الآتية: (صبوة، واجفة، غفوة، آمنة، أعمدة، سنبلة، وردة، أروقة).

في مقطع آخر من قصيدة **(نوافل الماء)**[1]، تم توظيف التجربة الوجدانية لنفس الدلالات التي تعبر عن رحلة الأنثى في كشف الكون وعالم المطلق كشفاً وجدانياً، حيث "ثمة فروق كبرى بين معرفة القلب ومعرفة العقل فمعرفة القلب إدراك مباشر للشيء وأما معرفة العقل فإدراك جانب من جوانبه"[2]، والقصيدة بصدد تجربة حسية تصور الحضور الأنثوي وفاعليتها:

لمست كفي فعرفت يدي ،

لمست خدي فانكشف الكون

جناناً وثريات

لمست عيني فطار البجع الأزرق

حطت في جيدي ،

فتمايل عطف الليل

وأشرق حزن الغابات

لمست شعري ،

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٥٤-٥٥.

[2] الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، منذ نهاية العهد الأموي حتى أوائل القرن الرابع الهجري: ٩٥/٢.

فانهمرت أغصان الميس

ومال العناب ..

أغوت أردية الوجد بهمس الفضة

ألقت في رهج الموجة معطفها

راودها الوجع القاتل ،

راودني

ذبلت ..

أغفت فوق ذراعي

قالت ..

يا ويلي .. قد وقع المحذور ..

إنّ القصيدة أعلاه من أكثر القصائد تقصياً لقضية الجسد الأنثوي واستكشافاً لحيثياته في رؤية تؤكد على حقيقة معرفة الإنسان بالعمق الخفي للكون عبر معرفته للجسد، حيث "إن الوعي بالذات وبالعالم يمر عبر الجسد[1]، وتعبر القصيدة عن ذلك في مطلع النص: (لمست كفي فعرفت يدي)، (لمست خدي فانكشف الكون)، فالشاعرة عبر نصوصها تعبر عن رؤيتها بكل اتقان عبر ربطها اكتشاف الكون باكتشاف الإنسان لجسده، ولا يأتي اكتشاف الأخير إلّا عبر الخوض في غمار التجربة الانفعالية.

في النص بهجة غير مسبوقة، نتجت بسبب التوحد الجسدي بين المرأة في النص وحبيبها وآثر ذلك ولادة حياة جديدة طاهرة بطبيعة خلابة مزدهرة بدلالة الألفاظ والعبارات: (جناناً وثريات، فطار البجع الأزرق، اشرقت حزن الغابات، انهمر اغصان الميس، مال العناب). لقد بدت تجليات الجسد الصريحة مع مطلع النص: (كفي، يدي، خدي، عيني، جيدي، شعري، ذراعي)، وتتميز هذه القصيدة بكثرة تجلياتها الصريحة لمعالم الجسد ويرجع ذلك لارتكاز القصيدة على فعل التوحد الجسدي، مستندة القصيدة في تلك التجليات على الضمير العائد على الذات (ي) المتكلم باعتبار أن الجسد المذكور في النص هو جسد أنثوي تنتمي إلى عالمه الذات الشاعرة أيضاً. إنّ هناك تركيزاً ملحّاً على تكرار الفعل (لمست) ثلاث مرات لكون فعل التوحد الجسدي هو محور القصيدة التي تدور حولها الأحداث، فضلاً عن تكرار فعل المراودة بصيغتين مختلفتين: (راودها، راودني) والذي يظهر لنا مدى تأثر الشاعرة بألفاظ القرآن الكريم وتستند القصيدة هنا ايضاً على بنية الفعل الماضي حالها حال نصوص الشاعرة الأخرى التي تتناول

---

[1] فلسفة الجسد: ٢١.

صور وعلامات الانفعالية الجسدية بتوظيف صيغ الماضي في معنى ضمني بكون تلك الانفعالات قديمة قدم نشأة الوجود: (لمست، حطت، تمايل، اشرق، أنهمرت، مال، أغوت، ألقت، راودها، راودني، ذبلت، اغفت، قالت، وقع). يمكن للمتلقي أنْ يلاحظ براعة الشاعرة في اختيار ألفاظ ذات دلالات أنثوية مثل: (تمايل، انهمر، مال، همس، معطفها)، فالشاعرة "تعيد إنتاج العلاقة بأنساق أخرى تمخضت عن نسق أنثوي ابتدعته شعرياً نازك الملائكة في خلق لغة أنثى خاصة لم تعرفها الشعرية العربية من قبل"[1]. إن تعمد الشاعرة على صياغة أبرز دوال القصيدة بصيغة المعرفة لهو حسن اختيار وبراعة لغوية ومقدرة شعرية في ملائمة صياغاتها اللغوية في نصوصها مع فحوى النص، حيث صيغ التعريف التي تطغى على البنى اللغوية تلائم حالة استكشاف الإنسان لذاته عبر جسد الآخر، وحالة البهجة الظاهرة للعيان والمتفشية في النص وبدء حياة جديدة ملؤها الطبيعة الخلابة... كل تلك الصور الشعرية أتصفت بالظهور والوضوح والتجلي والنشوء، مما استوجبت صياغات لغوية تتصف بالظهور والتجلي. كالمعهود تبرز القصيدة صوراً شعرية تظهر انتقال التأجج الانفعالي من جسد الأنثى إلى أجزاء من الطبيعة للتماهي الحاصل بين الأنثى والطبيعة: (فانهمرت أغصان الميس، ومال العناب)، حيث يعد الفعل (انهمر) ذات خصوصية لدى الشاعرة في التعبير عن أثر الانفعالات الجسدية، وتؤكد ذلك اشتراك الأنثى مع الطبيعة في الفعل ذاته الذي تخصه الشاعرة في معجمها الشعري بالاهتمام للتعبير عن وقوع الجسد تحت سطوة التأجج الانفعالي: (راودها، راودني).

يعتبر المقطع أدناه من قصيدة **(مخاطبات حواء)**[2]، من القصائد التي تبلغ أقصى التمكن الشعري لبشرى البستاني وانطلاقها الإبداعي في قضية المرأة الفاعلة:

وقلت ..

خذي العراق بين ذراعيك ،

كي يغفو أطفاله الجائعون ..

وامسحي عن وجهه غبار الحرائق

كي يتواصل الهديل ..

وقلت ..

بخصل شعرك طوقيني

فأنا ..

أحب الموت بين القضبان

---

[1] المغامرة الجمالية للنص الشعري: ١٨١.

[2] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٣٤.

وازرعي غبارك في دمي

كي أحتل متون العالم ..

وقلت ..

أظلي بشعرك الكون ،

كي يموت الفرسان بشذاه ..

العراق في القصيدة تم تشخيصه على هيئة طفل يحتاج للحنان والأمان في كنف الأنثى: (خذي العراق بين ذراعيك)، يرافقه توكيد لإزالة الإبهام الذي يحوم حول العملية الترميزية: (كي يغفو أطفاله الجائعون) بإدخال القصيدة في جو ترميزي آخر، وفي القصيدة "لعل مشروعية البحث عن نصها الغائب تصبح أمراً لا مناص منه ما دام الشاعر يتعامل مع رموز فنية ومن خلال قصيدة مفتوحة أو مشرعة على كل الاحتمالات وقابلة لعدد لا يحصى من القراءات"[١]. تنفرد القصيدة بجملة من الصور الشعرية التي تصور حنان الأمومة للمرأة، مثل: (خذي العراق بين ذراعيك، كي يغفو أطفاله الجائعون، وامسحي عن وجهه غبار الحرائق)، وترتكز هذه الصور الشعرية على بنية فعل الأمر مما يوحي ذلك بأنّ شعور الأمومة ينبع من الفطرة الواقعة تحت عوامل الخضوع وليس الاختيار. العراق يشبه طفلاً يحتاج لحنان ويتطلع إلى حنان الأنثى لتمسح الغبار عن وجهه، غبار الحروب وآثار الدمار والصواريخ، وربما اختارت الشاعرة صورة الطفل للتلويح ببراءة الوطن من كيد الزمان ومؤامرات الشر التي تكيد به.

القصيدة تركز على التعبير عن مشاعر الحب الذي يتواصل به المخاطب الذكر عبر سرده للصور الشعرية: (بخصل شعرك طوقيني)، (ازرعي غبارك في دمي)، (كي احتل متون العالم)، (اظلي بشعرك الكون)، وفي ذكر جزء من معالم تلك العلاقة الحميمة تتجلى ألفاظ جسدية صريحة للأنثى في القصيدة: (شعرك، غبارك، بشعرك، بشذاه، ذراعيك)، وتحكي العبارات الشعرية تفاصيل علاقة حميمة تنتج أثرها قوة خارقة يكتسبها الرجل، وهذه فكرة تؤمن بها الشاعرة وتتجلى عبر البحث عن الدلالات الحقيقية الكامنة وراء الرموز الواردة في القصيدة حيث أن "الحقيقة تصبح أكثر كثافة ورمزية داخل النص لأنها تستحيل إلى رموز معروضة للفك والتأويل وفي النص تعبر عن تعددها وكثرة وجوهها، فالرمز مصاحب لكل تعبير عن الحقيقة"[٢]. من الملفت للنظر ورود تكرار لفظي للحرف (كي) أربع مرات في المقطع الوارد أعلاه، ولعل ذلك يربط أحداث مشاهد النص ببعض، فضلاً عن تكرار الفعل (قلت) بين كل صورة شعرية وأخرى. في النص تركيز على فاعلية الأنثى في الحياة نستدل عليها من خلال

---

[١] استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي: ٧٢.

[٢] اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي: ٢٤.

الصور الشعرية التي تنطوي على دوال متعلقة بالحياة والطبيعة، فضلاً عن تركيز النص على بنية فعل الأمر التي تعد حالة ملفتة للأنظار هنا: (خذي، امسحي، طوقيني، ازرعي، أظلي) والأفعال التي وردت فيما سبق ذات علاقة وطيدة فيما بينها دلالياً لأنها تحيل إلى فعل واحد وهو الترابط الحميمي الذي يتطلع إليه الطرف المذكر، مما يمنح النص جواً مشحوناً بالصراع القائم بين الصمت الأنثوي وقوة الطرف الذكوري، حيوية الحياة وحرائق الحروب، الهديل والقضبان...

في قصيدة **(قمر العراق)**[١]، تركز القصيدة على البعد الترميزي لدال القمر والقمر في الشعر العربي، ومنه الجاهلي، رمز للرجل الفارس، إذ "لا تزال آثار النصوص الممحوة ذات حضور رامز إلى غياب ولا تزال لها سلطتها الخفية لكن السلطة الظاهرة تثبت للكتابة الحاضرة لأنها حاضنة التجربة، مشاعر مغيبة وأفكاراً مجردة وهي حاضنتها، ألفاظاً ذات بناء علامي دال وصوراً ذات إيحاءات متذكرة"[٢]، فالقمر يعد سمة من سمات الشعر العربي، سواء بخاصيته الجمالية أو الترميزية، وتقدم الشاعرة نصها ضمن تأثرها بالبيئة الثقافية العربية الأصيلة بدءاً من تأريخها العريق وانطلاقاً من كون القمر هو الضياء الهادي في متاهات الصحراء وعمق لياليها، والقصيدة تعكس كذلك استذكار الماضي وحرب تشرين (أكتوبر) سنة ١٩٧٣ بين العرب وإسرائيل، في محاولة أخرى لاسترجاع التراث العربي في طرح منفرد لجراحات الإنسان العربي ودور المرأة الفاعل في أن تداوي تلك الجراحات:

عيناك مزهرتان

آه أشتهي أن تشعل القنديل ثانيةً ،

تطل عيونك السوداء من تشرين لاهبةً ،

أضمك مرة أخرى وأزهو ،

كنت أزهو

أيها الوجه العراقي ،

الطريق الى دمشق

مريضة بالشوق ،

يشعل وجدها الورد الذي ينهل في عينيك ،

أمس سمعت أغنية

---

[١] الأعمال الشعرية، ديوان الأغنية والسكين: ٥٣٤-٥٣٥.
[٢] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٨٣.

قطار الشوق جاء بها إليّ ،

سمعت مرثيةً

قطار الحزن جاء بها إليّ ،

سمعت صوتك لاهثاً بالرفض ،

آه ، ضممت سعفك مرة أخرى ،

وأشرعت النوافذ للنهار ،

بساحة الجولان يرقص كان وجهك

ظامئاً كجذور قلبي ،

لقد أتخذت الشاعرة على غرار النصوص المعاصرة ذات النزعة الرومانسية "من القمر معادلاً موضوعياً لها يتراسل معها في تحولاته الدائمة فهو في صورته الفلكية الطبيعية يتحول طوراً طوراً ابتداء بكونه هلالاً وانتهاءً بكونه محاقاً دائباً في حالته تلك المنعكسة في مرايا الزمن... وبذلك تتشابك دلالة القمر المتحولة مع دلالة الذات المتكلمة بضمير الجمع ما أسميناها بالذات المتحولة الموحدة في علاقتهما الجدلية مع حتمية العامل الزمني"[١]، لذا توجد في النص صورة محبوب الأنثى وتجليات لجسده ليس من خلال الوصف الحسي فقط بل من خلال الإيحاءات الضمنية أيضاً، فمن شدة تقدير الشاعر لشيء ما أو لإنسان ما يضفي عليه صفات القمر منطلقاً من الضياء والسلام ومرافقة الأرض، و"إنّ ألوان الطبيعة ورموزها في صراع دائم، النور مع الظلمة الخصب مع الجدب الحياة مع الموت العطاء ضد الشحة والجمال ضد القبح، وعليه فإنّ كل عوامل الأمل تصارع كل عوامل اليأس"[٢]. فالقمر ليس مجرد جسم مشع، بل هو يخص كوكب الأرض، ويترابط معها بفعل جاذبية متبادلة، فضلاً عن كونه إلهاماً وإشراقاً ورمزاً للسكون والسكينة وصفاء السماء. الشاعرة قد جعلت من الأرض رمزاً للمرأة بينما تجعل من القمر رمزاً لمحبوب الأنثى على ضوء الترابط الأزلي بين القمر والأرض وفعل الاتباع وعلى وفق قوانين الانجذاب التي تربط القمر بالأرض، فهي قوانين الانجذاب الفطرية ذاتها التي تربط الرجل بالأنثى.

القمر هو معادل موضوعي للحبيب الذي تتغنى المرأة بحبه، يبدأ النص بتشبيه رقيق يجمع بين عيني القمر اللتين تبدوان متفتحتين كالزهور من خلال الفعل (مزهرتان) ذات الطابع الرمزي، لخلق "أفق من المماثلات والمقابلات في ما بين عناصر الطبيعة وأشيائها البدوية والحضرية، الكونية والذاتية، الجسدية والذهنية بحيث تبدو الطبيعة كلها على تباين عناصرها

---

[١] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٢١٢.

[٢] جدلية اللون في شعر خليل حاوي (بحث، موقع دجلة): ١١.

متضادها وحدة وجود ووحدة خيال وفي هذا ما يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلاً ويعطيها معاني جديدة وأبعاداً جديدة"[1]، والتركيز على العين: (عيناك مزهرتان، تطل عيونك) يرجع لطبيعة القمر الذي لا يبدو منه سوى ما يتهيأ لنا أنّه وجه ذو عينان. لقد رسمت الشاعرة صوراً شعرية توضح وجه الشبه بين القمر الذي يعد رمزاً لوجه كائن حي، وبين الحبيب المتجلي جسدياً وعاطفياً بشكل إيحائي: (آه أشتهي أن تشعل القنديل ثانيةً)، فوجه الشبه بين القنديل والقمر هو الإضاءة والإشراق وكلاهما يتضمنان دلالة إشراقة وجه الحبيب، و(عيونك السوداء من تشرين لاهبة) حيث لفظة تشرين كيان من الطبيعة يرجع لاستدارة القمر في هذا الشهر بالذات.

توجد في النص لفظة توحي بدلالات ثورية تنطوي على إيحاء ضمني يشير بأنّ القمر(الحبيب) تمثل في دور المقاتل – الجندي العراقي الذي ساهم في حرب تشرين، والذي يحمل شعوراً متدفقاً بالثورة والاشتعال في تعمد من الشاعرة بخلق ثنائية الحضور والغياب، إذ أن "ثنائية الحضور والغياب التي لا غنى عنها لأي نص يحمل سمات معرفية، فالشكل بكتلته اللغوية الحيوية حاضر لكن الدلالة تظل شارة إغواء وغواية لأنها متخفية"[2]. إنّ اللون الأسود في قولها: (السوداء) إحالة دلالية إلى سواد عين العراقي الذي جاء القمر رمزاً له، والسواد هنا رمز للقوة والصمود وعندما ينبثق اللهب من صميم السواد فإن تجلي الضوء سيكون أشد توهجاً. إنّ في قول الشاعرة: (أشتهي أنْ تشعل) دعوة صريحة من المرأة الحاضرة في النص عبر حضور الرجل لإشعال ضوء الحضارة ونور العلم والمعارف ثانية، بهذا تصوغ الشاعرة صورة جديدة من صور فاعليات المرأة وهي حثها للرجل بالكفاح وتحريضه على القتال. ثم تباشر الشاعرة بالإفصاح عن المقاتل الذي جاء النص يرمز لوجوده الخفي من خلال رمز القمر تارة ورمز الحبيب تارة أخرى: (أيها الوجه العراقي)، فالمرأة تعشق هذا الوجه الذي تجلى في النص من خلال رمز القمر المعبر عن الجمال والقنديل المعبر عن النور، وتضمه مثلما تضم المحبوب، وفي احتضانها للوجه العراقي توحي بكونها تحتضن الثورة العراقية. تحرض المرأة المقاتل العراقي على أن يدافع عن عرض الأرض العربي أينما كان (دمشق، الجولان)، ففي النص الشعري: (يشعل وجدها الورد الذي ينهل في عينيك) صورة شعرية فخمة تضم دلالات فعل الثورة بدلالة الفعل (يشعل)، وفيها مشاركة العراق التضامنية مع سوريا وبقية البلدان العربية في تلك الحرب، وكذلك مشاركة في الطبيعة/ الأرض، فالورد في أعين المقاتل العراقي حلم لا ينتهي، والشاعرة تنسج بصورة شعرية واحدة فكرة مفادها أنّ البلدان العربية تشترك في كونها عربية وتتشارك مع بعضها وحدة الأرض والعاطفة والقضية والتضامن أثناء الحرب. وبما أنّ التكرار يشتمل "على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو

---

[1] الثابت والمتحول، ادونيس:٢٦٨/١.

[2] جماليات الذاكرة وجدلية الحضور، قراءة تأويلية في عينية الصمة القشيري (بحث، موقع دجلة): ٥.

الألفاظ عند مستخدمها إذ إنها من أنماط الكلمة المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلاً إلى عالم الشاعر ومميزاً واضحاً له"[1]، فإنّ قيام الشاعرة بتكرار الكثير من بنيات النص منها فعل الاشتعال (تشعل، يشعل) قد أعطى بلا شك دفقاً إيقاعيّاً ومعنويّاً في الوقت نفسه.

هناك ثلاثة محاور معرفية قدمها النص في عدد من الصور الشعرية، فالمرأة تتواصل في تحريض المقاتل العراقي بالتحرك من خلال تذكيره بأمجاد الماضي عبر توظيف لفظة (أمس)، وهي تسترجع ماضي العراق من خلال أغانيه وقصائد شعرائه الكبار: (سمعت أغنية، سمعت مرثية) في تكرار لفظي للفعل إلى جانب تكرار العبارة: (جاء بها إلي) مرتين، وهناك توظيف رمزي في قولها: (قطار الشوق، قطار الحزن) تعبر فيها عن ارتباطها الوجداني بماضي وأمجاد وأحزان موطنها، ويقينها باستمرار مسيرته الحضارية. تذكر الشاعرة المقاتل أو الجندي في إلحاح منها إلى إرادة العراقي التي لا تلين ولا تموت: (سمعت صوتك لاهثاً بالرفض) في محاولة ناجحة منها تنتهي بسعادة الشاعرة في تحقيق مبتغاها حتى تعبر عن ذلك بفعل الاحتضان: (آه، ضممت سعفك مرة أخرى)، والسعف رمز للعراق وخيراته. ينتهي النص بانتصار الأمل بسبب وصول المقاتل العراقي إلى أرض الجولان السورية المحتلة من قبل الصهاينة، وبقولها: (وأشرعت النوافذ للنهار) مشاعر أمل فتحت نوافذها لتدخل منها شمس النهار، و(بساحة الجولان يرقص كان وجهك) فالنصر إذن كان حليف المقاتل الذي يرقص وجهه من السعادة. لا بد أنّ التركيز المفرط على لفظة (العين) في النص يرتبط دلالياً بسمة المقاتل الشجاع الذي يتقدم مرفوع الرأس، واضح الرؤية بحكمة وواضح الخطى، ذا بصيرة فذة تمكنه من السير بهدى لمواصلة طريقه. أمّا عن تجليات الجسد الصريحة في النص فهناك ألفاظ تعكس ذلك: (وجهك، صوتك، عينيك، الوجه العراقي، عيونك السوداء، عيناك مزهرتان).

[1] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ٨٣.

الفصل الثاني

التشخيص والترميز عبر المرأة

المبحث الأول: المكان الطبيعي

المبحث الثاني: المكان الحضري

المبحث الأول: المكان الطبيعي

في قصيدة **(بانتظار القصف)**[١]، التفاتة مذهلة تصدر من الذات الأنثوية للشاعرة في اشتراك الأرض مع الأنثى في صفة أزلية، هي: **تنزف الأرض محنتها**، فصفة النزف هنا عضوية من الفطرة ترجع إلى خصوبة الأنثى و"يؤكد هذا الترابط الرمزي أنّ خصوبة المرأة نموذج كوني يتمثل في الأرض الأم المنجبة والكونية"[٢]، وإن دلالة النزف في النص التي تعود على الأرض تؤكد أنوثة الأرض كنزف صادر من جسد يعاني الألم بدلالة لفظة (محنتها)، كما تحيلنا صفة النزف إلى كون الأرض التي تعد معادلاً موضوعياً للأنثى بدلالة صفة (النزف) فهي صفة خاصة بالجسد الحي دون غيره ويتضمن معنى الأعتداء الذي تتعرض له الأرض من تخريب وتدمير في الحروب، وما يرجح كون الأرض تنزف نزف الخصوبة فهو صيغة الفعل (تنزف) الدال على استمرار الحدث.

إن الشاعرة قد تناولت الأرض كالجسد المرجع للأنثى "لأنّ المرأة هي الأم، لأنّها هي الأرض فهي التي تتلقى وهي التي تعطي إذن"[٣]. هذا ما يتضح في قول الشاعرة في قصيدة **(القنديل)**[٤] فالعنوان يحيل إلى مرجعه القديم والمتضمن معنى الإضاءة فالقنديل هو المصباح أو السراج الذي كان يضيء بالزيت وكان النور الذي يشع منه ينتشر في كل مكان ببهاء رائع، وإن في تعريف العنوان ب(ال) التعريف إيضاح لا ريب فيه في كون القنديل يحيل الذهن إلى مرجعه القديم:

أيها الوجه الذي أشعل تاريخ الخزامى

شربت حتى الثمالة

هذه الأرض التي أشعلت قنديلك فيها

والتي فيأتها الحب وشجو الأمنيات ....

والتي تشتاق في المنفى إليك

مرة في العمر خذها ،

مرة خذني إليك

نستشف منذ المطلع نداء حب في قمة الحنين، فالعاطفة هي "نزوع يتعلق بالحياة الداخلية الدفينة الخاصة بكل إنسان، وإنّ كان الناس لا يتساوون في شبوبهم العاطفي فهم في ذلك

---

[١] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٤٠.
[٢] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٥٧.
[٣] الهوية غير المكتملة: ٧٣.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان الأغنية والسكين: ٥٢٧.

درجات"[١]. يبدأ النص بالنداء الذي يتضمن معاني الشوق واللهفة للحبيب الذي أيقظ تاريخ الخزامى، متضمنة آلية النداء لدال الوجه "فالوجه شارة الهوية ودليلها ورمزها الفردي الخاص بقدرته على الإيحاء والجذب والإثارة"[٢]. بيد أن الخزامى نبت طيب الرائحة، وكانت النساء تتعطر به وتستخرج منه العطور إلى عصرنا هذا، وقد جاءت كلمة (الخزامى) مقترنة ب(ال) التعريف للشمولية وإضفاء طابع التعميم. إن لفظة (خزامى) ذات دلالة رمزية تتضمن معنى النساء المتعطرات والحسناوات وتحقق (ال) التعريف في السطر مع رمزية اللفظة إيحاءاً عميقاً تضفي طابع الشمولية والكثرة للنساء المتعطرات دون تخصيص فئة معينة من تلك النساء. فضلاً على ذلك فإن لفظة (تاريخ) ذات المعطى الزمني والمرافق للفظة (الخزامى) جاءت لإضفاء صفة المبالغة والتهويل على النص. فبسبب جمال وجه الحبيب اشتعلت النساء شوقاً منذ قدم التاريخ، ولم تخصص الشاعرة صفة الاشتعال بمساحة جسدية محددة، بل تعمدت ترك هذه المساحة مفتوحة لامتداد صفة الاشتعال لتحتل مساحات شاسعة من الجسد والعاطفة وتضفي المزيد من التهويل.

تنتقل الشاعرة بعد ذلك إلى محور القصيدة (الأرض) وما تؤديه من دلالات مفتوحة، فالأرض كيان حي هنا، و"كثيراً ما نطالع الصور التشخيصية في شعر المرأة ومحاولة إضفاء شيء من الآدمية على الموجودات من حولها وكأنها جميعاً تملك مثلها مشاعر مرهفة"[٣]، وقد تم أنسنتها لتتمثل بجسد الأنثى تماماً بدلالة الفعل (شربت) المختص بالخمر وفعل الشرب من خاصية الأحياء في سعي من المبدع "لإدماج ذاته الشعرية بذات الطبيعة والأشياء والأفكار والأساطير والحكايات"[٤]. فجسد (الأرض) قد شرب الخمر مجازاً حتى الثمالة أي السكر لتشترك حينئذ الأرض مع الجسد الأنثوي في فعل الشرب وصفة السكر أثر شدة وطأة الحب. فالسكر الرمزي في القصيدة يعبر عن نشوة الحب وتواصل الشاعرة في التعبير عن فيض العواطف التي أغدقت على جسد الأنثى ووجدانها (هذه الأرض التي أشعلت قنديلك فيها)، فلفظة الأرض التي تعد معادلاً موضوعياً للأنثى في القصيدة وقد زرع فيها _ في الأرض_ الحبيب من الحب والأمنيات ولفظة (القنديل) ذات الطابع الموروث تشتغل في النص برمزية عالية تحيلنا إلى الدور الريادي الذي يتميز به الحب في حياة الأنثى، فالقنديل يضيء الظلمات كذلك الحب يشعل في حياة الأنثى النور والدفأ والنشوى. إن عبارة (في المنفى) ذات الطابع الرمزي تشير إلى غربة الحياة ووحشتها بغياب من نحب لتتأكد المعنى في السطرين الأخيرين التي تخاطب فيها المرأة المحبوب وتناجيه ليأخذ الأرض (جسدها) المفعم بالحب والشوق إلى لقاء المحبوب،

---

[١] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١٢٧.
[٢] الحب وإشكالية الغياب في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعر ياسين طه حافظ: ٦٣.
[٣] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٢٢٠.
[٤] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ٢٨.

متخذة الشاعرة من الضمير الغائب (ها) وسيلة فضلى للتحدث عن جنس الإناث بأكملها، "فهذه الضمائر تدل على الشاعر نفسه أي أنها تدل على ضمير المتكلم أنا لكنه تحول من المتكلم إلى الغائب وكأن هذا التجريد يساعده على شرح همومه وعذابه إذ تمنحه مساحة أوسع لتبيان معاناته على نحو موضوعي أو تمثيلي"[١]. فتفصح فيما بعد عن المعنى الضمني الذي كانت تلوح به في البدء بإيحاءات خفية لتعلن في الأخير (مرة خذني إليك) المتضمن معنى خفي آخر وهو أن المحبوب كان وصاله محالاً طيلة العمر. إن توجيه الشاعرة الخطاب لذاتها في آخر النص يحيل الذهن إلى فكرة شمولية القضية واتساع رقعة المعاناة لتصبح معاناة كل إمرأة حين يتحدد مصير حياتها على مجيئ الرجل والقرار الذي يتخذه، فتعرض الشاعرة رؤية خاصة في النص وتهدف إلى "انتشال الواقع من حدوده الضيقة لتشكيله تشكيلاً رمزياً فضلاً عن انسنة الجوامد والعناصر وإضفاء الحياة على كل ما لا حياة له"[٢]. كذلك في تعريف (الأرض) ذات المعطى الرمزي دليل واضح على كون الأرض إمرأة معنية بالأمر ومعرفة. إن في تكرار الفعل (خذ) تكثيف للفكرة وتوجيه الأنتباه إلى رغبة تلح في ذات الشاعرة ولكنها صعبة المنال.

إن الدقة الدلالية في اختيار الشاعرة للفعل (أشعل) تتحقق في ارتباطها الوثيق بلفظة الأرض وذات طبيعة متواشجة مع خاصية الأرض المتداخلة مع خاصية الأنثى في فعل "التخصيب الجسدي الأنثوي الذي شبه بالتخصيب الحيوي في الطبيعة"[٣]. فضلاً عن الطاقة الحركية في الفعل (أشعل) لكن اقترانه ب لفظة (تاريخ) يوحي بتاريخ زاخر بالحروب المشتعلة على مر التاريخ، في تصوير ضمني إلى كون تاريخ الحب ترافقه حروب دموية وضحايا هي من النساء بالدرجة الأولى. من البديهي أن تطغى صفة الــتأنيث على نسيج القصيدة عبر الألفاظ (خزامى، الأرض، ثمالة، أمنيات)، لكون القصيدة تعالج موضوعاً أنثوياً فضلاً عن كونها تعالج قضية اجتماعية، وهنا تكمن القدرة التحويلية للنص وكثافته معاً.

في قصيدة (**موسيقى عراقية**)[٤]، تتصدر لنا الشاعرة بعنوان مركب بطابع رمزي توحي بكون القصيدة تعالج إشكاليات إنسانية موجعة تعبر عن الانخراط في حالات شعورية تجريدية وترافقها لفظة (عراقية) فتضفي على العنوان خصوصية وتجعل الحالة الشعورية تلك مقتصرة على كونها منبعثة من وطن الشاعرة على وجه الخصوص في تعظيم ضمني للوطن (العراق) والبوح بمعاناته الطويلة. إذ تناجي المرأة الحاضرة في النص الحبيب مجدداً بتراتيل عاطفة الحب التي غدت كالمقدمة الغزلية في بعض نصوصها، فيغدو تصوير الحبيب ضمن منظومة

---

[١] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ١٠٦.
[٢] زمنية التشكيل الشعري، مقاربة في ديوان خليل حاوي (بحث، موقع دجلة): ٣.
[٣] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ١١.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٦٥-٣٦٦.

الطبيعة التي تعشقها الشاعرة إذ يقوم الشاعر المحب للطبيعة "بتمثيل معطياته الحسية في أصوات الطبيعة وضجيج الحياة واحتكاك المواد وارتطام الاجساد"[١]:

حبيبي ..

لماذا الجسور تلم معابرها

في الغروب

لماذا البلابل كانت تلوب

على كتفيك

إذا الشيح غرد ،

أو هدل العندليب ..

حبيبي

لماذا إذا نامت الأرض

في عطرها

أستفيق

على نبض قلبك

يوجع أغصان قلبي

ويشعل خيمته

فيلوب الزمان

وتنكفيء الأرض

في زهرة من دخان

القصيدة تدور حول اشتباك الذاتي بالموضوعي. فارتكازها وجع الوطن وحرمان الإنسان من حقوقه في العيش بأمان، لكن تشكيلها جاء درامياً مشتبكاً بموضوعات عدة ترتبط بالموضوع الأصلي من خلال تأويلات عميقة لاشتباك الحب بالحرب بالحصار بالنفي والغربة التي سببتها مكابدات الحياة. إن تكرار أداة التساؤل توحي بشدة لهفة المرأة التي تنتظر حبيبها، و"إن الناظر في شعر المرأة يرى أن الاستفهام على اختلاف المعاني التي يؤديها يشكل ظاهرة أو في الأقل يشيع وجوده فيه بشكل ملحوظ"[٢]، فضلاً عن ما تحققه من الإيقاع الداخلي نتيجة توالي تكرار

---

[١] قراءة الصورة وصور القراءة: ٩.

[٢] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٢٦٩.

صيغة الاستفهام المقترنة بنبرة الحزن والألم مثل قولها: (حبيبي، لماذا الجسور تلم معابرها، في الغروب، لماذا إذا نامت الأرض، في عطرها، استفيق، على نبض قلبك، يوجع أغصان قلبي) وغيرها من التساؤلات المتضمنة معاني القلق والحيرة، فتهيمن على نسيج النص بالإضافة إلى دلالات الحزن التي تواجهها دلالات حركية تتمثل في الأفعال (غرد، هدل) ذات الطابع الحركي، وألفاظ الحب المتمثلة في فعل الغناء المعبر عن الانفعالات الجسدية العاطفية منها والنفسية معاً: (غنت، أغنية)، إذ "لا فاصل بين العضوي والنفسي وإنما ثمة وحدة للجسد بها وعبرها يمارس وجوده ويتم إدراكها من غير أن يتم اختزالها في الإدراك لأنها ترتبط بالإدراكات والتعبيرات والأفعال الجسدية"[١]. بدء المقطع بلفظة (حبيبي) وتوحي بسريان العاطفة في ثنايا النص بنبرة تميل إلى الحزن، حزن الأرض المتمثل على هيئة معادل موضوعي لجسد الأنثى، ففي قصائد الشاعرة "تصبح الطبيعة كائناً ليناً طيعاً يسمع ويستجيب... إنما يحاول الشاعر إن يوقظ الأسرار النائمة في الأشياء ويحركها لكي تتفتح وتقبل إلينا"[٢]. فحين يحل الليل بدلالة لفظة (الغروب) وتغيب أنظار الناس، ينبعث الحنين من الأرض المتماهي مع جسد الأنثى في رؤية شعرية تدمج "الطبيعة والأشياء في تبادل الممارسات فتؤنسن الأشياء ويشيأ الإنسان، إنه يحاول أن يتقمص الوجود وأن يكون صوته متشبعاً بفلسفة وحدة الوجود"[٣]، والصورة الشعرية (الجسور تلم معابرها) صورة رمزية موظفة بشكل رائع تتضمن إيحاءً بدخول الأرض في حالة يائسة من الانغلاق وفقدان الأمل وبالتالي تلوح بدخول الجسد في محنتها لكن مع وجود اختلاف. ففي نوم الأرض المجازي ليلاً كناية عن السكون الذي يدخل فيه الكائنات، لكن جسد الأنثى في النص يختلف عن جسد بقية الكائنات، فجسدها يرقد في العطر (إذا نامت الأرض في عطرها) تلويح باختلاف جسد الأنثى عن جسد الأرض، لكون جسد الأنثى يشعر ويبث عطره في حنين من كل مساماته في حالة التأجج العاطفي ودخول الجسد في طور الانفعال. الشاعرة تختلق في قصائدها جسداً مغايراً تنسجه من الطبيعة "فإن الواصف للجسد يحوله إلى جسد من أجله هو ويفرض عليه سلطة نظرته ورغباته"[٤] المختلفة باختلاف النصوص.

ثم يتوالى النص بسرد جملة من المعاني تفيد بذكر أوصاف الحبيب الذي يعاني من اللوعة أيضاً بدلالة السطر الشعري (البلابل كانت تلوب على كتفيك) كناية عن المواجع والحرمان، وإن العندليب والبلابل وفعل التغريد كلها توحي بحالة من النشاط والتأجج العاطفي لدى الحبيب، والذي أدى إلى تسارع نبضات قلبه، وذلك بدوره قد أيقظ مشاعر الأنثى فاستجابت له لتناجي في المحبوب في موجة من الحرمان بدلالة السطر (يوجع أغصان قلبي) وهنا تكمن

---

[١] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٢٣.
[٢] مقدمة للشعر العربي: ١٣٩.
[٣] شعر أدونيس، البنية والدلالة: ٤٧.
[٤] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٨.

قوة ترابط وشائج النص، فالشاعرة غالباً ما تصرح بما قد لوحت به في البدء وتصرح بما قد أخفته سابقاً عن الظهور، كأنها تهيئ المتلقي بالإشارات الخفية أولاً، ثم تفصح فيما بعد عمّا تكتمت عليه. فالأغصان تعود على الأرض، وقد خصتها الشاعرة في القصيدة بقلب الأنثى مما يوثق حالة التماهي الحاصلة بين جسد الأنثى وبين الأرض (يوجع أغصان قلبي)، فالأرض أصل جسدها. في السطر الأخير تبدأ الشاعرة بذكر حالة الارض (الجسد الأنثوي) في صور مؤلمة تصورها الشاعرة في (يلوب الزمان) كناية عن عذابات الإنسان على وجه الأرض ولتفصح أكثر عن المعاناة القائمة في الأسطر الشعرية (وتتكفئ الأرض، في زهرة من دخان)، فبسبب لوعة الحرمان باتت الأرض (الأنثى) في دخان أثر النار المشتعلة مجازاً ولفظة (زهرة) كناية عن الانغلاق، لأن الزهرة منغلقة على ذاتها ويزيدها ضبابية وعتمة كونها من دخان. فبات إذن جسد الأنثى في داخل زهرة من دخان أي مكان منغلق على ذاته يحيط به دخان الحريق موظفة بذلك الشاعرة كل طاقات اللغة الرمزية للتعبير عن وضع الأنثى التي تعيش في ظل من التكتم والانغلاق على ذاتها وعلى مشاكلها ومعاناتها في ظل مجتمع يسوده قيم مخالفة لتعاليم الإسلام وسماحته.

تجدد الشاعرة بث طاقاتها الشعرية والشعورية في تصوير الأرض ككيان أنثوي في محاولة منها بتحويل "الأشياء والماديات إلى رموز مختزلة في سياق الشعر ليكون علاقة جديدة بين الإنسان والمجتمع أو الطبيعة"[1]، ففي مقطع آخر من قصيدة **(موسيقى عراقية)**[2]:

لماذا

إذا ظلل النخل شرفة بيتي

يجيئني وجهك :

قافلة من عطور

وأرضاً تدور

وعاذلةً مرةً

وغمام بخور

لمذا اذا غنت الارض

أغنية العائدين

وكلمت الارض أشجارها

---

[1] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً، محمود خليف خضير: ٨٤.
[2] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٦٦-٣٦٧.

من حنين

وماجت جبالا ،

وفاضت بحاراً

وسالت أنين

قال هذا الفؤاد

مالها ...؟!

إن صورة الحبيب تصحب المحب في الزمان والمكان وتحول الغياب الخارجي الى حضور داخلي من خلال الاستحضار الدائم المصحوب بالشوق، فتورد المرأة في النص ذكرى الحبيب عبر ارتباط حضور النخل بحضور الحبيب الذي تلتبس شخصيته ما بين رجل ووطن، مبتدئةً بوجه الحبيب دون غيره من أجزاء الجسد من خلال صور شعرية مستمدة من الطبيعة، ف"في المجتمعات العربية قديماً أو حديثاً فإنّ الوجه يظل يمارس عناد خطابه في قلب حالة الحظر المفروضة على الخطاب اللغوي يملأ ثقوبه ويكمل ما تعذر عليه الإفصاح به عرضاً أو مباشرة"[١]. فتواصل الشاعرة طرحها للصور الشعرية التي تصور المحبوب عبر سرد جملة من الصور الشعرية المكثفة ذات الطابع الرمزي الذي يصل حد الأسطرة: (قافلة من عطور، أرضاً تدور، غمام بخور) والتي تضفي قدسية على ذات المحبوب الذي تناجيه المرأة، ولعل صياغة الألفاظ تلك بالتنكير يمنح طابع الشمولية والتضخيم والمبالغة. ثم توظف الشاعرة لفظة (الأرض) في صياغات شعرية بديعة يجعل منها المعادل الموضوعي للأنثى، تبدأ بذكر الأرض في أكثر من موضع بصور شعرية فاتنة مع ربطها بفعل الغناء الذي يشكل صفة الجسد الحي الناطق المعبر عن أحاسيسه بالغناء، فالشاعر المعاصر "تظهر الطبيعة في إدراكه وفهمه أعلى نماذج الجمال"[٢]. تقدم الشاعرة في قولها: (أغنية العائدين) كناية بديعة عن الأمل فضلاً عن الربط الدلالي بين الصورة الشعرية: (أغنية العائدين) ومفهوم الأمل، فجسد الأرض (الأنثى) يغني أغنية الأمل والحياة والخصوبة كل ربيع دون تأخير، وفي العبارة: (كلمت الأرض أشجارها) إيماءات سرية إلى تنبيه ذهن المتلقي إلى أجزاء من جسد الأرض التي هي بالحقيقة إشارة إلى أجزاء الجسد الأنثوي، وترتبط أجزاء الجسد الأنثوي (الأرض) بعضها ببعض (أشجارها) بالحنين. فقد وظفت الشاعرة لفظة الحنين هنا لحكمة يقتضي الوقوف عندها وإن مقتضى النص يحثني على إيجاد أواصر قوية تربط هذه اللفظة ببنية النص الكلية، إنّ ترابط أعضاء جسد الأنثى ببعض تحت ظلال لفظة الحنين يوحي بفكرة مذهلة تخص المرأة وجسدها، وهي إنّ جسد

---

[١] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ١٠٤.

[٢] نظام التصوير الفني في الأدب العربي: ٣٣.

الأنثى عبارة عن منظومة يمكن فك ألغازه بالحنين والعاطفة، ويمكن أنْ يحاور الرجل هذا الجسد بالحنين.

ثم تصادفنا حالة من الهيجان العاطفي بدلالة الأفعال الدالة على الفيض والكثرة والتمرد: (ماجت، فاضت، سالت)، فجسد الارض في النص هذا يشترك شعورياً مع جسد الكائن الحي في صفات الإثارة والتمرد، وينطوي على أبعاد ذهنية رائعة. فضلاً عن تأنيث بنية القصيدة برمتها وتأنيث أجزائها، كذلك صيغ الأفعال التي جاءت بزمن الماضي، توحي بخصائص أزلية اتصف بها الجسد، وصيغ الماضي دليل على ثبوت تلك الخصائص وعدم إمكانية تغييرها أو محوها من كيان الجسد. عند التعمق في البنى الداخلية للعبارات: (ماجت جبالاً)، (فاضت بحاراً)، (سالت حنيناً) نجد ربطاً بين هذه الأفعال ذات الخاصية الحركية، بفواعل قد لا تتناسب ومدلول هذه الأفعال في الظاهر، لكن عند التعمق في الدلالات ندرك الكيفية التي تم ربط هذه المفارقات ببعض في صيغ التنكير لإضفاء طابع الشمولية والقوة، ف"التنكير يقع لفوائد ويستعمل لمقاصد لا يمكن للتعريف أنْ يقوم بها لا من الوجهة اللغوية ولا من الوجهة البلاغية والدلالية"[١]. فالجبال مثلاً لا تناسبها خاصية الحركة التي تتصف بها حركة الموج الشديدة من ماج يموج موجاً، والبحار لا تفيض إلّا في يوم الحشر، والحنين ثابت في الجسد لا يسيل، لكن اللغة "تتكشف وتتجاوز وترفض التجمد في صيغة أو قاعدة أو شكل أو نظام، حركة حية مفاجئة كالطبيعة ذاتها"[٢]، فكل فاعل هنا يعد رمزاً لمفهوم أخر، فالرمز "يعبر عن الروح والجوهر وعن غيب الأعماق متجهاً وجهة البحث عن واقع آخر عن نوع من التحقق الخيالي"[٣]. فلو اعتبرنا الجبال كناية عن الشموخ والكبرياء في الإنسان، حينها ندرك أنّ لهيب الحب والحرمان قد يدفع إلى زعزعة الجبال الراسخة التي أوجدها الخالق سبحانه لثبات الارض وتحقيق توازنها، وبجنونها تفقد الأرض استقرارها الذي جاء مجازاً عن الجنون الذي يتطاول على مقدسات وكبرياء الإنسان واستقراره النفسي، كذلك الحال بالنسبة للبحار لو كانت مجازاً لروح الحياة في الإنسان باعتبار الماء سر وجود الحياة، وإن روح الحياة قد تفيض أي تدخل في حالة من عدم الاستقرار ومنه يفقد الإنسان توازنه بالحياة، والحنين لو كان مجازاً عن رغبات الجسد الفطرية وذلك عبر ترابط بديع يوثق صلة انفعالية جسد الأنثى بعاطفتها، فإنّ العاطفة أي حيوية الجسد قد تسيل في صياغة رمزية للفعل تسيل أي تنمحي وتنطفئ في ظل الحرمان، إذ إن "عالم المعاني والحروف هو جزء من عالم الطبيعة وإن منطق التمازج والنكاح هو الذي تخضع له الأجسام والكائنات الطبيعية هو نفسه الذي يحكم عالم الكتابة بمعانيه وحروفه"[٤]. هذا ما يدفع إلى الإقرار بأنّ

---

[١] في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية: ١٨١.
[٢] مقدمة للشعر العربي: ١٣٧.
[٣] م.ن: ١٤٢.
[٤] الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين: ٧٨.

الجسد الأنثوي في نصوص الشاعرة "جسد من خلق مخيلة الواصف الناحت له يمنحه من توقعاته وحساسيته كل ما ينقصه من الاكتمال والتعالي"[١] في ظل الصياغات الشعرية المعاصرة.

إنّ الإيقاع الداخلي في التوازي الصوتي بين الأفعال الثلاثة الماضية يتحقق في النص ويعبر عن حرص الشاعرة على تثبيت أثر الأفعال في ذهنية المتلقي وإيصال الفكرة عن طريق إثارة الوجدان، فضلاً عن حرص الشاعرة في تثبيت جزء من الإيقاع الداخلي عبر تكرار المقطع الصوتي (ور) في الألفاظ: (تدور، بخور، عطور) هذا المد الذي يسبق حرف الروي، والذي يسميه علم القافية ردفا، هو الذي يمنح الاضرب فضاءً زمنيا لاستيعاب الزخم العاطفي في النص نهاية السطر عند الوقفة، ومن الجدير بالإشارة القول بأنه في النص أعلاه "يتنوع الإيقاع أيضاً بتنوع الأساليب المستخدمة في تشكيل بنية القصيدة اللغوية فالاستفهام والتعجب والإثبات والنفي والحوار المنقطع والنقاط والأفعال والفواصل والأنماط كلها تعمل على إظهار تنويعات إيقاعية"[٢]. صرحت الشاعرة رغم تلويح النص في أبعاده الرمزية بكون الأرض التي هاجت جبالها وفاضت بحارها هي جسد أنثوي، إلا أن هناك إشارة ضمنية بارزة نلتمسها في آخر جزء من مقطع النص أعلاه، وذلك بتنبيه الذهن إلى شكوى القلب، فكل هذا الاجتياح الوجداني بينما القلب ذاهل مسلوب يتساءل: ما الخبر؟ فالقلب يتحدث في اعتراض: (قال هذا الفؤاد / ما لها...؟!) في بيان شكوى القلب لما انتهى إليه حال الأرض المشار إليها بضمير الغياب بصيغته المؤنثة (ها) من اضطراب وزلزلة وتدهور والتي تعد في الواقع جسداً أنثوياً، ولعل لجوء الشاعرة إلى ضمير الغياب في عدة مواضع رغم كون الأرض في موضع الحضور هنا لهو تلويح قوي من الشاعرة بكون الأرض دال تنطوي على مدلول غائب يرمز له بضمير الغياب وهي الأنثى على وجه العموم، ومن الجدير بالذكر بأن اعتراض الفؤاد تصوير للصراع القائم بين العاطفة ذات الجوهر الروحاني والجسد الذي فقد توازنه في القصيدة.

تحيل قصيدة **(غناء)**[٣]، الذهن إلى ماهية فعل الغناء المرتبط بالانفعالات العاطفية المنبعثة من الانفعالات الجسدية، لذا تكاد لا تخلو قصائد الشاعرة التي تعبر فيها عن تجليات الجسد عن فعل الغناء والرقص أو ما يشير إليهما كالدوران والهذيان والنشوى:

وكانت تجيد الغناء ،

وتسأل ..

---

[١] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٧.

[٢] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات: ٧٩.

[٣] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ٢٠٥-٢٠٦.

هذا الغناء ..؟

لماذا يسيل دمي في الصدى

ويشف فؤادي ،

يهيم عبيراً وراء المدى ..

وروحي تغدو بلابل تهجرني ،

وتغادر ،

يفتر جسمي ،

يخشى انبثاقاته في دوار العناق

وفي مهرجان الندى ..

عجباً شبت الأرض بالنار ،

من يطفئ النار على وجنة الأرض ،

من يفتدي ثوبها

ويعير غنائي بها ..

وردةً من حرير ..

تنطلق الشاعرة في نصوصها برؤية توازي بين الجسد الانثوي والطبيعة ولأن "سره الجمالي يوازي السر الجمالي للطبيعة"[١] في رؤى الشاعرة. يعبر نص بشرى البستاني أعلاه عن المواجد المتأججة التي تموج في جوارح الأنثى والتي تعبر عنها بفعل الغناء، هذه المواجد التي عبرت عنها الشاعرة بالتساؤل على لسان الأنثى في القصيدة عن سبب تأجج الانفعالية الجسدية وتم التعبير عن مواجد الانفعالية تلك بفعل الغناء بقولها: (هذا الغناء، لماذا يسيل دمي في الصدى)، وهذا التساؤل جاء مؤكداً لاستمرارية انبعاث المشاعر واللواعج داخل جوارح الأنثى فضلاً عن تكرار لفظة (الغناء) لما في ذلك من أثر في الكشف عن الحالة النفسية المفرطة التي تعيش فيها المرأة، وإن "من الأساليب الدالة كذلك على الحوار الداخلي تعدد ضمائر الخطاب وتنوعها... وهذا الأسلوب له دور فاعل في دفع حركة الحدث ونموه كما يؤدي هذا الخطاب إلى خلق ثنائية بين الذات الشاعرة وبين نفسها مفعمة بالصراع وتكوين بنية درامية تموج بالتجاذبات الوجدانية والنفسية"[٢]، والعبارة الشعرية: (دمي يسيل في الصدى) كناية عن هول المأساة التي تعانيها المرأة، على الرغم من أنّها تجيد فعل الغناء في إيحاء للذهن بكون جسدها يعرف هذه

---

[١] الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية: ٢٢٤.

[٢] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ١٣٤.

الانفعالات منذ بدء الخليقة ودلالة الفعل الماضي (كانت) تؤكد ذلك، مع هذا تسأل المرأة في حيرة عن سبب تجدد هذا الغناء عليها كأنها تسأل عن سر التجدد، وليس تساؤلها استغراباً من فعل الغناء: (هذا الغناء..؟)، فهي تسأل في تكتم متعمد تشير إليه بالنقاط الثلاثة التي تدل على وجود مسكوت عنه في النص.

يفاجئنا النص بسلسلة تحولات لأجزاء الجسد إلى صور أخرى، فالدم يسيل في الصدى في السطر الشعري: (دمي يسيل في الصدى)، والفؤاد كذلك يعيش في تحولات: (يشف فؤادي) ليتحول إلى عطر هو الآخر: (يهيم عبيراً وراء المدى) كناية عن المجهول، لكون الإنسان يجهل ما وراء المدى. والغبار والعطر يوحيان بتحول الملموس إلى شيء متناثر متناهٍ مهدد بالانقضاء، فالعاطفة التي تمكنت من الجسد تحولت إلى انفعال جسدي في توكيد بكون الفؤاد هو من يبث الطاقة الغريزية لجسد الانثى، ولا غرابة في أنْ تحاول الشاعرة ترسيخ هذه الفكرة، ومنتهى التقديس للجسد هو أنْ نضع الجسد تحت سطوة العاطفة، فالجسد في رداء العاطفة هو أبهى وأطهر من كونه في رداء العبادة، فالعبادة في ظلال الحب أسمى ما تكون تضرعاً وقرباً من الخالق، وقد نوه ابن عربي بقدسية عبادة الجسد في ظل العاطفة*، ومنزلة الحب أعلى مرتبة يصل إليها الجسد على الإطلاق. وفق هذه الفلسفة فأنّ الفؤاد يمرّ بسلسلة من التحولات ويتحول إلى عبير، عطر ينبثق من الجسد إثر انفعالاته الغريزية، فالفؤاد إذن في تماه تام مع الجسد وأصبح صورة منه، بحيث يبث الفؤاد ذلك العطر بدلاً من الجسد لأنهما في حالة توحد مطلق. في النص الشعري (وروحي تغدو بلابل تهجرني) تحول لماهية الروح إلى المادة أي الجسد (جسد البلابل)، وسعي إلى الانطلاق بدلالة لفظة الطيور، ثم التحليق بالجسد إلى عالم الحلم. لم تجد المرأة ما يوازي لوعتها الداخلية وفيض الأشواق وحدة المواجد إلّا التمثيل بالجسد الكلي للأرض لكون الأجساد تتصل كلياً بجسد الارض وذلك ل"تطابق قوانين البناء القيمي الأنثوي مع البناء القيمي للأرض"[1]، على وفق الرؤية التي تبنتها الشاعرة في نصوصها ، فالتعبير عن الجسد الأنثوي بالجسد الكلي للأرض يشير إلى ما طرحته هذه الرؤية بالذات فضلا عن إحساس الشاعرة الهائل بحشد الطاقة العارمة التي يمتلكها الجسد الانساني، والجسد الأنثوي خاصة.

تبرز في النص سلسلة من الصور الشعرية التي من خلالها تتجلى أجزاء الجسد الأنثوي المتمثل بجسد الأرض، فقد بدأ مطلع النص بتجليات صريحة لجسد الأنثى في القصيدة ثم تحول مسار النص إلى مظاهر الطبيعة، فقررت الشاعرة أنْ تختتم القصيدة بتجليات عن جسد الأرض التي هي في الواقع تجليات لجسد الأنثى. ربما تتعمد الشاعرة في إخفاء بعض ظواهر الجسد الأنثوي في الجسد الكلي الأرض، فهي حين تصرح بظواهر الانفعالات العاطفية والجسدية غالباً

---

* يراجع التمهيد.

[1] الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي: ٥٨.

ما تتخفى في كنف جسد الأرض، خوفاً من المحذورات الاجتماعية، لتكون الأرض لسان حال الأنثى في أخطر القضايا التي تخصها. لقد أدخلتنا القصيدة في أعتاب انفعالات بحتة قبل الولوج في محور النص، نستشفها من العبارات: (دوار العناق، مهرجان الندى)، ففعل العناق والندى الذي يصور العطر المنبثق من الجسد الذي دخل في طور الانفعال، مثل الصورة الواقعية للندى التي تتقطر بها الأوراق في الطبيعة، ثم تنتهي القصيدة بالإفصاح عن المعنى الجوهري في قولها: (عجباً شبت الأرض بالنار) مستبعدة بذلك إمكانية إطفاء الوجد بداخلها كذلك "موصلة المعنى إلى أقصى غاياته ومعطية سعة في التخيل"[١]، عبر استعمال صيغ الاستفهام الإنكارية المتمثلة ب: (من يطفئ النار على وجنة الأرض، من يفتدي ثوبها)، وهي تدمج عذاب وجدها بعذاب الأرض التي أشبعها الطغاة بنيران صواريخهم.

لقد منحت الشاعرة النص أدلة صريحة في نهاية القصيدة، وهذه تعد ظاهرة أسلوبية لدى الشاعرة لتثبيت الفكرة مراراً وتكراراً. فالألفاظ: (وجنة، ثوبها، وردة) التي تعود على الأرض في النص هي في الأصل ألفاظ أنثوية صرفة ترمز للحضور الأنثوي، إذ "يغدو الوجه الجسد الثاني للمرأة ويمنح للجسد البيولوجي وجوده الثقافي والاجتماعي ويسلب منه واقعيته البحتة ليحوله إلى جسد شبه متخيل[٢]. ثم تتطلع الأنثى إلى السكينة والخلاص من النار وأثر الوجد الذي بدا على وجهها، وهذا مصرح به في النص، ويبرز أثر الانفعالية الجسدية على جسدها، لكن الجسد غير مصرح به، ونستدل عليه بدلالة لفظة الثوب الذي جاء مجازاً عن الجسد: (يفتدي ثوبها) وتسعى لتبديل الثوب لأنّه مشتعل كالجسد: (ويعير غنائي بها) بوردة من حرير، مؤكدة "استمرار حالة الجسد الأرض الذي يتوقد إلى الخلاص"[٣]. فالشاعرة تلح على منح السلام للأرض (الجسد الأنثوي) المشتعلة بدلالة الوردة التي تعتبر رمزاً للحياة الجديدة التي تتجدد وتولد في كل موسم، أمّا الحرير فكناية عن الهدوء والسكينة لما يتمتع به الحرير من نعومة ورقة. إنّ تكرار الجناس بين المفردات الثلاثة: (الصدى، المدى، الندى) ذو أثر إيقاعي، كذلك إنّ صوت الألف المقصورة التي انتهت بها المفردات فيه تعميق لمشاعر الحزن، فضلاً عن الإيقاع الداخلي المنتشر على طول النص عبر تكرار صوت (الياء) في الألفاظ: (دمي، فؤادي، روحي، جسمي)، هذا بالإضافة إلى التكرار اللفظي للكثير من المفردات التي تفيد فكرة تكثيف المفهوم مثل تكرار لفظة (النار)، كل ذلك يخدم الطاقة الإيقاعية والحركية في النص باتجاهات شتى تدور حول بؤرة ثابتة من المدلولات. إنّ تركيز الشاعرة على فعل الاشتعال الذي يتميز به

---

[١] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج،: ٢٦٨.
[٢] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ١٠٥.
[٣] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ١٧٤.

الجسد في نصوصها ما هو إلّا تنويه خفي بكون طاقات الجسد الأنثوي الانفعالية تشترك مع الشمس في خاصية إدامة الحياة.

من المثير للانتباه أنّ الشاعرة تضع لقصائدها التي تعالج قضايا المرأة عنوانات ذات صلة مباشرة بانفعالات جسدها الفطرية والعاطفية، ففضلاً عن كون فعل الرقص نشاط جسدي ينبعث أثر الحيوية الانفعالية للجسد كذلك فهو يبعث نشوة روحية تسري في أجزاء الجسد ويوحي ببدء الأتصال الجسدي بقوى الروح والجسد الكوني، مثلما جاء في قصيدة **(رقصة)**[١]:

تدور ذراعاي حولي ..

تؤثث هذا الفراغ المخاتل

ترتد صالة عمري نحو الصحارى

إلى حافة البحر ،

تعدو الصحارى

وراءها ينفلت البحر

من شاطئيه ،

يروضها في اشتباك الأصابع

وجنتها بين كفيه تنفرطان

وحولهما شجر الحزن ،

تصطف أغصانه

تتعانق في رقصة دامية ..

عمدت الشاعرة في تشكيلات النص اللغوية بصياغات فعلية إلى صياغة صور حركية تحيل إلى فعل الرقص، وإن "كل جملة صدرها فعل وتوضع لإفادة الحدوث في زمن مخصوص كالماضي والمضارع مع الاختصار والتحديد أو تفيد الاستمرار التجددي[٢]. فضلاً عن كون فعل الرقص ذات النزوع الرومانسي يصد طاقة اليأس التي تخيم أحياناً على الذات والحياة و"يطوع ذلك النزوع الرومانسي لدى الإنسان وفقاً لفلسفة محددة، وبذلك يكون ذلك النزوع المادة الخام لتشكيل الرؤية الفنية الرومانسية ولإدراك الواقع طبقاً لها"[٣]. لذا جاء النص فضلاً عن بث الطاقة الإيجابية بفعل الرقص، كذلك جاءت الأسطر الشعرية طافحة بمواجد الذات لشعور الانثى

---

[١] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ٢٠٤.
[٢] في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، حسين جمعة: ٦٦.
[٣] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١٢٧.

بفقدان الحياة وشعورها بضياع الاشياء الثمينة والفراغ التي تعاني منها. إذ تتعطش الأنثى لذراعي الحبيب التي تفتقدها بسبب حالة غياب وتغييب مريرة، وتحاول تعويض ذلك بصورة شعرية ابتدأت بها النص: (تدور ذراعاي حولي..)، محاولة احتواء جسدها لتعوض ما تعانيه إثر غياب الحبيب، (لتؤثث) أي تملئ الفراغ بذاتها، في إعلان خفي عن حالة من التمرد على القدر المكتوب، والملاحظ غياب الآخر في لوحة الرقص أدى إلى هيمنة حركية تحاول التعويض، وهذا الغياب هو الذي جعل الحزن يسيطر على فضاء القصيدة.

إنّ حياة المرأة في هذا النص تخضع للانتقال من الأفضل إلى الأسوأ بدلالة الفعل (ترتد) لأن مدلول هذا الفعل ليس إيجابياً، حيث "إن ما يعانيه الجسد من إهمال وخواء وطول انتظار يبدو موتاً واليقظة والتوقد والاشتعال هي المقدمة الضرورية للخروج على الموت وتجاوزه، فالشعور بالامتلاء حياة والألم العاطفي تطهير"[١]، وما النص الابداعي الذي يتشكل برؤى الشاعرة بشرى البستاني وأناملها إلا الرد الحاسم والأجمل على ذلك البحث الازلي عما يخفف حالة النفي والعطش الإنساني اللاهب والمتطلع للرواء، وكون الفعل (ترتد) في حالة المضارع يوحي باستمرار حالة (التحولات) السلبية عند الأنثى التي ترقص وحيدة لتبث في جسدها الحيوية والرغبة بالحياة، مع أنّ هناك مشاعر اليأس التي تخيم على النص بدلالة الجسد الذي تم التعبير عنه بلفظة الصحراء التي تعد المعادل الموضوعي للجسد هنا، والصحراء كناية عن الجفاف وانعدام الحياة. لكن سرعان ما تفاجئنا الشاعرة بفعل مغاير للمألوف تقوم به الأنثى التي ترقص، فقد قامت بفعل مغاير يصور حالة التمرد والتعويض لأنها أنثى متمردة وقوية، فقامت بتغيير مسرى جسدها الذي تماهى في البدء في كيان الصحراء (تعدو الصحارى)، نحو البحر (إلى حافة البحر)، الذي يرمز للماء والحياة والانبعاث من جديد، حيث "تنفتح صورة المرأة الفاعلة عن وضع آخر مختلف يشتغل في فضاء جديد من الأمل الذي يناسب حلم الذات"[٢]، والمدهش هنا أنّ البحر قد تمثل بجسد ذكوري يبث الحياة التي تتعطش إليها الأنثى. كذلك الصحراء في النص جسد أنثوي متمرد يبحث عن النجاة والماء بدلالة الفعل (تعدو) الذي يختص بصفة الركض السريع، فإن المبدع يتعامل مع الكون كما يشعر به، لهذا فإن "الكون كله مرئياً في ذات الفنان ناطقاً بلغته متحركاً في جسده"[٣]، ومنبعثاً عبر مخيلته إلى الفعل الإبداعي.

في النص دقة في اختيار المعادلات الرمزية للرجل والأنثى، فلفظة الصحراء مؤنثة لغوياً ودلالياً وتتميز بالسكون والعمق كالأنثى، فضلاً عن كون لفظة البحر مذكر لغوياً ويتناسب وخاصية الذكر في الغموض والقوة، حيث "كل مشهد طبيعي يوحي لنا بمركب من الأفكار

---

[١] خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات: ١٥٢.
[٢] عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: ٦٧.
[٣] موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف): ٨٤.

والمشاعر"[1]، ف(الصحراء) أي الأنثى تتسارع نحو البحر ليروي جسدها ماء، يلي ذلك تجاوب البحر (الذكر) مع الأنثى، لينطلقا معاً في رحلة الرقص، في إيحاء لانطلاق وتجدد الحياة. إن في النص مقاربة بديعة تبهر الأذهان بين مشهدين شعريين، أحدهما متمثل بذكر وأنثى، والآخر صورة مستوحاة من الطبيعة بكل شفافية عبر التعبير عن عطش الصحراء الذي يعد ظاهرة واقعية في الطبيعة، وإمكانية إروائها من ماء البحر والتمثل بهذه الظاهرة الطبيعية لنقل مجرى أحداث النص التي تدور حول حياة أنثى تخصها الشاعرة بالذكر في القصيدة. لقد "استطاعت الشاعرة بشرى البستاني أنْ تقف أمام الاشياء ولا سيما البحر لتعكس رؤية فلسفية عميقة تفض مكنون شعرية الشعر في قابلية تأويلية منفتحة تحاول الذهاب إلى ما وراء السياق الشعري لاستجلاء معانيه العميقة المخبوءة"[2]، والبحر يتضمن في معانيه المتناقضات التي تجمع العمق والغموض والمخاطر أحياناً في إشارة ضمنية للرجل. يصور النص المشهد الأخير عبر طرفي الرقصة وهما: جسد الأنثى (الصحراء) وجسد الآخر (البحر) الذي يحاول ترويض جسد الصحراء (الأنثى) في توكيد دلالي صريح، فضلاً عن التصريح الضمني بأنّ الأنثى تتصف بالتمرد، ولفعل الترويض هنا معطى آخر يثبت تمرد الانثى المذكورة في النص بدلالة (اشتباك الأصابع) أي بالتوحد مع الذكر في رقصة حياتية. إن اللوحة الشعرية: (وجنتها بين كفيه تنفرطان) تعكس توحد البحر مع الصحراء جسدياً، مع ما يضفيه هذا المشهد الشعري من تجليات جسدية من خلال الألفاظ: (وجنتها، تنفرطان)، لكن هذه الرقصة الحياتية محاصرة بأشجار الحزن التي تتضمن مفهوم الأقدار والوقائع التي تحتم الفراق، والتي حالت دون لقائهما إلّا على أرض القصيدة. أمّا العناق المتضمن لمعنى الانغلاق والذي خصته الشاعرة (بشجر الحزن) التي تصطف وتحاصر الأنثى ومحبوبها المجتمعين في رقصة الحياة، فتصنع حاجزاً منغلقاً صعب الاختراق في صورة شعرية باهرة لوصف الشعور المفعم باليأس، فهو ذو أبعاد رمزية شتى وإن "اللغة بهذا الموقف ابتعدت عن التصوير واتبعت اتجاهاً ديناميكياً يحطم القوالب التي جعلت من مهمتها انعكاس الأشياء وفق المحسوس وامتلكت القدرة على الإيحاء والرمز وأصبح المدلول واسعاً يفوق الدال"[3]، في التلويح باليأس وعدم القدرة على تغيير هذه الأقدار لكونها كالأشجار متكاثرة ومتشابكة ومنغلقة في الوقت ذاته على بعضها في (رقصة دامية) من الدم يعني مدماة كما صورتها القصيدة.

لا بد من التنبيه إلى سيطرة الأفعال الدالة على الحركة في أجواء القصيدة، فالأنثى تعبر "عن ذاتها ووجدانها بطريقة تلقائية أو قد تتعمد إظهار هذه الأنا المؤنثة بصوت محتد متمرد"[4]،

---

[1] معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا: ١٣٠.
[2] سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً: ٨٤.
[3] شعر أدونيس، البنية والدلالة: ١٨.
[4] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٩٧.

فضلاً عن فعل الرقص المستمر، فهناك حركية متدفقة في النص من خلال حركية الأفعال وفعل الرقص وصراع البشر والأقدار، لتعكس جملة من الصراعات والأضداد، إذ إنّ "مستويات مختلفة للتضاد تكسب النص توتراً داخلياً من خلال المقارنة والتفضيل"[١]. القصيدة قائمة إذنْ على أنواع من الصراع التي منحت الحركة والحيوية لنسيج النص منها: صراع اليأس والأمل، صراع الصحراء والبحر، صراع الرقص المنفرد والرقص المكتمل لطرفيه، صراع الواقع المؤلم والخيال الحالم، وأخيراً صراع القدر وإرادة الإنسان.

تتوقف بشرى البستاني في قصيدة **(النخيل)**[٢] عند مرتكز حضاري ذي مغزى رمزي عميق وهي نهر دجلة الذي يعد رمزاً لحضارة وخيرات العراق، فالشاعرة تخلق أواصر متينة تربط دجلة المؤنثة لفظاً مع الأنثى في معنى ضمني يشير إلى أنّ الأنثى رمز لوجود العراق كنهر دجلة، فالأنثى إذن للعراق كنهر دجلة ترويان معاني الحياة:

دجلة المستريبة تبحث عن قمر أخضر

في ضفتيها شرارة حمّى

وفي جرفها وجع مستحيل

على شفتيها جداول مجروحة

ونخيل قتيل

يضيع الصدى

سينالك إذ يتغرب هذا النداء

ندم

سوف تنكفئ الأرض في بوحها

وعلى ساعديها تموت الطيور

تعمد الشاعرة إلى توظيف اللغة المشخصة لأنسنة الطبيعة، وهذه العملية تقوم على "توزيع جديد للعناصر وتحويل عبقري في خصائص الأشياء والمعاني وكأننا نخلق المعاني الجديدة بخلق لغة جديدة"[٣]، فالعراق في القصيدة يرتبط وجوده بوجود المرأة، وتسعى الشاعرة إلى توضيح ذلك من خلال توظيف رموز العراق البارزة كالأنهار والأرض والنخيل... وتبدع الشاعرة في إيجاد أواصر وثيقة تربط المرأة بالطبيعة لكونها تعي بصدق حقيقة وجود هذه الأواصر الأزلية، لهذا فهي تشرك مشاعرها ومخيلتها لخدمة رؤاها الشعرية التي هي انعكاس

---

[١] استراتيجيات القراءة، التأصيل والاجراء النقدي: ١٤٩.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات لجروح العراق: ١٨١-١٨٢.
[٣] فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية: ٨٣.

لرؤاها في الحياة. بهذا يصبح نهر دجلة المعادل الموضوعي لأنثى العراق، فهما يشتركان في العطاء والثبات والديمومة والقدم في تكوين حضارة هذا البلد، ومن الأرجح إنّ اختيارها لدجلة دون الفرات يرجع لأنوثة لفظة دجلة.

يرتكز النص على جملة من النكرات: (قمر، أخضر، شرارة، حمى، وجع، مستحيل، جداول، مجروحة، نخيل، قتيل) ف"الإبهام يفيد معنى التعظيم والتكثير بالظروف المبهمة وبالاسم النكرة كما يفيد التنكير التحديد والقصر والتعظيم[١]. إن في عبارة (قمر أخضر) إحالة رمزية واسعة المدى، فالقمر في التراث العربي رمز للرجل الذي يتصف بكمال الرجولة والرقي، ويعد كذلك رمزاً للإشراق والنور والحياة الجديدة بدلالة وجود مفردة أخرى بجانبه (أخضر) الرامزة إلى تجدد الحياة، فالعبارة تصور دلالات عدة تتناسب مع الدلالة الكلية للنص على اعتبار أن دجلة (الأنثى) تبحث عن فارس يمنحها الحياة الجديدة. في النص كذلك عبارات مفعمة بالحزن والألم تقوم الشاعرة من خلالها بتحفيز أبناء شعبها إلى فعل ثوري: (شرارة حمى، وجع مستحيل، جداول مجروحة، نخيل قتيل، تموت الطيور)، أمام عوامل اليأس والركود، وكأنّها تحكي عبر رمزية نهر دجلة مأساة بغداد التي ترويها دجلة الخالدة وكانت الأشد ألماً وتعرضاً للعدوان بين كل المدن والعواصم العربية وسر ثباتها وقوتها مكتسب من مناهل نهر دجلة في تلويح ضمني بكون الأنثى سر ثبات المجتمعات واستنكارها للشر مستندة في ذلك على حنان الأنثى على البنية المكانية على وجه الخصوص، ف"الاعتداء على المكان يعمل بجدل دائم مع الاعتداء على الإنسان، فكل تخريب للأرض يعمل بعمق على تخريب الذات الإنسانية وتجريحها"[٢]، لهذا يشيع في النص، شعور بالألم والحزن المتجذر والندم: (يضيع الصدى، يتغرب هذا النداء ندم، تتكفئ الأرض في بوحها)، وهذه الأفعال المضارعة توحي باستمرار الوجع، وتعبر عن أصوات ونداءات استغاثة، تتحول إلى صدى كناية عن وقوعها في فضاء يخلو من الحياة في إيحاء بالخراب الحاصل أثر القتل والإبادة وخلو المكان من أصحابها ونباتها وضجيجها في تلويح آخر بتعميم عوامل اليأس على كل شيء وعدم جدوى النداء.

اختارت الشاعرة بنجاح فائق نهر دجلة كرمز للمرأة العراقية المتوجعة أو بالأحرى للأم العراقية، ف"الأمكنة والمدن والأنهار والبحار والحدائق تعاد صياغتها في النص الأدبي لتصير عالماً جمالياً جديداً... ينفض عنه أثقال الواقع ويتجرد من عبء ما هو مادي قابع على أرضية ساكنة ولذلك فالأماكن تتأنسن مرة وتتحول إلى رموز أخرى وهذه الرموز تحمل في أعماقها كل ما هو زاخر بنبض الحياة الممتدة جذورها في الزمان والمكان"[٣]، واقتصار الشاعرة على لفظة

---

[١] في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية: ١٩١.
[٢] حلم ميسلون هادي الوردي، من العنوان إلى مكابدة الشخصية والمكان (بحث، موقع دجلة): ١٥.
[٣] جماليات المكان في الرواية الواقعية، الموصل في (شظايا قلب) نموذجاً (بحث، موقع دجلة): ٢-٣.

واحدة صريحة تجلى فيها كيان الجسد (شفتيها) والتي رافقتها العبارتان: (جداول مجروحة) و(نخيل قتيل) يمثل أروع صياغة دلالية في النص أعلاه على الإطلاق، ففي ربط الشفاه بعملية التناسل الجسدي، وربط النهر الذي نتج عنه جداول ونخيل ب(دجلة الأم)، التفاتة بديعة من قبل الشاعرة في ربطها بعض أجزاء الجسد الأنثوي بعملية التناسل كالشفاه، إذ "تلهب اللغة الشعرية الخيال الجسدي للقصيدة وتفجر تطلعه الإيروسي نحو الالتفاف على الفضاء المتاح ومعانقته والتماهي مع لذائذه ونزوعاته المتجهة إلى فيض الجمال والمتعة"[١]. النص يفيد زمن الاستقبال في موضعين: (سينالك، سوف تتكفئ) وهذا يتضمن تواصل أحداث النص للمستقبل، ويوحي بشعور اليأس الذي يخيم على وجدان الشاعرة فيما يتعلق بأوضاع العراق، إضافة إلى ما يفيده تكرار حرف السين في الألفاظ: (سينالك، سوف، ساعديها، المستريبة، مستحيل) وما يضفيه من إيقاع شعري على نسيج النص، فقد "التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه"[٢]، وما يعكسه من رغبة الذات الشاعرة في البحث عن متنفس للترويح عن الحالة النفسية المتأزمة، و"إن تراكم مثل هذه الأصوات في الصورة الشعرية للقصيدة من شأنه أنْ يشكل إيقاعاً يجس نبض الحالة النفسية"[٣] في النصوص.

أمّا قصيدة **(تباريح)**[٤] فهي كغيرها من قصائد الشاعرة تكشف عن ذاتها الإبداعية العميقة التي تبث لواعج الحب التي تؤرقها. يشير عنوان القصيدة إلى مضمونها "فالكاتب يصنع عنوانه بقصدية ليجد ظلاله في المتن فهذه الظلال هي التي تمنح النص نسبة فاعليته وحضوره"[٥]، وإن صيغة التنكير فضلاً عن التأنيث المرافقتين للعنوان تضفيان عليه طابع الوجد والتهويل، وكذلك تضفي شيئاً من الترقب والحذر في الاطلاع على المضمون، فضلاً عن اسلوب السرد الذي يوحي بالتشويق ويعمد على إعطاء النص خصوصية معينة في عرض الأحداث:

وهذا هو الكل

لوعني الحب

أسلمني لنجوم الظهيرة

فاشتعلت غابة الأفق

غاصت تباريح روحي في الرمل ،

---

[١] العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة: ٩.
[٢] الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: ٦٧.
[٣] الإغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد): ١٣٣.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٣٩٦-٣٩٧.
[٥] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ١٤٦.

غار الجسد ..

إلى مطلع القلب

والرمل طفل يراوغ

والأفق أصفر ،

أصفر

غابته انكشفت

فتحت ساعديها لرعد الفلاة النزق

وماتت من الحب ،

ماتت

إنّ آلية التكرار لبعض الحروف عمدت على تصوير الزخم الدلالي والصراع الذي لا ينتج عنه انتصار أو انهزام، وانما هو صراع دائم الحركة والتوثب، فضلاً عن أهمية تكرار الصيغ بين المفردات: (اشتعلت، غاصت، انكشفت)، ومما تجدر الإشارة اليه هو الحضور الطاغي للأفعال الماضية التي تنطوي على دلالات الوجد والاشتعال مرة واليأس والانكفاء أخرى وفي كل الاحوال هي تحولات المشاعر التي لا تهدأ: (لوعني، اسلمني، اشتعلت، غاصت، غار، انكشفت، فتحت، ماتت)، يسانده في ذلك طابع السكون في آخر حرف الروي ليتماهى واليأس الذي يخيم على النص، ف"العلاقة المعرفية تصبح أكثر عمقاً حيث يتم الكشف عن الجدل الداخلي بين الذات وما يشكل خارجاً بالنسبة لها"[١]، إذ إنّ الحدة الانفعالية أو السكون الانفعالي الذي قد يخيم على الشاعرة أثناء كتابتها لنصوصها قادر بفعل وجداني على اختلاق الأصوات المنسجمة والمتوائمة موسيقياً مع الحالة الوجدانية المرافقة للنص.

يتضمن مطلع القصيدة قولها: (أسلمني لنجوم الظهيرة) في تناص مع أحد الأمثال الشعبية والمثل يشير إلى شدة العذاب وذلك بدوره يوحي بالوهم، لكون النجوم لا تبدو في الظهيرة، وإنْ بدت فإنها تنذر بعاصفة شرسة. ثم تدخل القصيدة في فضاء تجليات الجسد التي عبرت عنها الشاعرة عبر الافق الذي يعد المعادل الموضوعي للأنثى، فالأنثى "يختزل جسدها عناصر الطبيعة جميعها من أنهار وغابات ومعادن وحدائق وبحار ومدن ونجوم وأقمار وشموس وسحب وأمطار وثلوج ورعود وبروق"[٢]، ونستدل على ذلك منذ الوهلة الأولى بفعل الاشتعال الذي خص الطبيعة، إلّا إنّ هذا الفعل في القاموس الشعري للشاعرة بشرى البستاني عادة ما يحيلنا إلى فضاء الجسد. إنّ حرف الفاء في السطر الشعري: (فاشتعلت غابة الأفق) يأتي نتيجة

---

[١] اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي: ١٤.

[٢] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ٢٠٠.

لما سبقه، وبذلك يكون الاشتعال فعلاً ناتجاً عن الفعل الأول وهو الحب. إذا كانت لفظة الأفق قد خصتها الشاعرة بالجسد الأنثوي، فالمعطى الدلالي للفظة (غابة) يؤكد الترابط الدلالي بين هذه اللفظة وفعل الاشتعال الذي يختص بالطبيعة خصوصاً الأشجار اليابسة والغابات المتروكة، فحين "ينحاز الشاعر لنفسه وتصبح الذات محور العالم يصبح الإحساس بالعالم من خلال هذه الذات"[١]. جاءت لفظة (الغابة) لتلائم سياق النص الذي يتمحور حول جسد أنثوي، ولتحقق فاعلية الفعل (اشتعل)، فضلاً عمّا يوحي به فعل الاشتعال من تيبس الجسد الأنثوي الذي يعاني الفراق والحرمان، و"لعل أهم سمة لغوية في شعر هذه المرحلة تلك القدرة على أنسنة الأشياء والجمادات ومظاهر الطبيعة والحلول فيها من خلال الأقنعة والتقمص والتناسخ ومنحها الحياة حتى غدت الأشياء كلها ترفل بحوارية إنسانية فاعلة... بلغة جديدة، لغة تكتفي بذاتها ليس لكونها نظاماً إشارياً فحسب وإنما بوصفها مجموعة من الأنساق المعرفية المترابطة داخلياً بقوانينها الجديدة القادرة على الانسنة"[٢]. يبدو أن مشاعر الحب في النص وكأنّها كانت هلاكاً للأنثى بدلالة السطر الشعري: (غاصت تباريح روحي في الرمل)، وإنّ الفعلين: (غاصت، غار) يصوران مأساوية المصير الذي انتهى إليه الجسد من الفناء التام والتلاشي بدلالة فعل الغوص. فالجسد آل مصيره للرمل كناية عن الموت أو ما يشبه الموت من العذاب الشديد.

تقوم الشاعرة بسرد فكرة نفسية في قولها: (والرمل طفل يراوغ) ذات المعطى الرمزي الذي ربطت فيه الشاعرة بين مفهومين قد يتشكل في بداية الأمر تناقضاً واضحاً لكونهما مفهومين متنافرين ضمن السطر الشعري إلا أنّ الشاعرة قد أوجدت علاقة وثيقة تربط بين حركية الطفل وحركية الرمل وعدم ثباته، فكلاهما يتصفان بالطابع الحركي المفرط والأتيان بفعل المراوغة يلائم ومعطى القصيدة ويواكب المعنى الذي تسعى الشاعرة لتوضيحه بشتى الوسائل. فالمراوغة بكل دلالتها السلبية توثق المفهوم العام للنص الذي يصور فاجعة الأنثى. ترجع الشاعرة إلى الاستطراد في ذكر خصال الأفق كجسد أنثوي متخفٍ في كيان الأفق، ففي عبارة (الأفق أصفر) ثم تكرار لفظة (أصفر) مباشرة بعد الأولى إيحاء بالشحوب وسوء الحال للجسد الذي يعاني الهم من الحب، إذ أن الشاعرة تظهر براعتها والدقة البالغة في ربط أجزاء من الطبيعة بما يلائمها من أحوال جسدية أنثوية تسعى الشاعرة لإبرازها في دواوينها مستندة في كل قصيدة على منطلق أواصر التشابه في خلق تلك العلاقات الجدلية بين الطبيعة والأنثى "على النحو الذي يبرئ الطبيعة من إمكانية الحجب عن الفضاء الإنساني والتصدي له إذ تنفتح عليه وتمنحه كل ما يمكن أن يؤلف وحدته وتجعله قابلاً للحياة على أفضل ما يكون"[٣]، فصفة

---

[١] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ٨٧.
[٢] شعرية العنونة: اسميك بحراً.. اسمي يدي الرمل (بحث، موقع دجلة): ١٧-١٨.
[٣] الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة: ٥٠.

اصفرار اللون يشترك فيها جسد المريض والمهموم وكذلك الأفق الموحي بعواصف ترابية. هناك تلميحات خفية نستشفها من السطر: (غابته أنكشفت)، إذ أن إطلاق لفظة (الغابة) على جسد الأفق المتمثل بالجسد الأنثوي تعبير رمزي عن كون جسد الأنثى غابة مليئة بالأسرار والكنوز، وإن هذا السطر (فتحت ساعديها لرعد الفلاة النزق) يؤكد تطلع الأنثى لشارة الضوء... في الأعلى، ولكونه نزقاً قد يخطئها.

بالدوال (انكشفت، فتحت، ساعديها) تتكشف الاشواق والمواجد باحثة عن الحقيقة الكبرى وهي تفتح ساعديها للأعالي حيث النور الحق وليس نور البرق النزق الذي يطلقه الرعد والذي سرعان ما يتلاشى كأنّما سلمت ذاتها لقوة جبارة تلوذ بها من ظلمات الواقع. ثم ختمت الشاعرة المقطع عندما قالت: (وماتت من الحب، ماتت، وما في الفلاة أحد) وذلك تناسباً مع النهاية المأساوية التي تؤكد غياب الملاذ فما في الفلاة أحد منقذ وذلك فإن موتها قد يبوح بموت جسدي يحرر الروح لتنطلق في الأكوان العلوية. نلاحظ في تكرار ألفاظ: (الأفق، أصفر، الرمل، الحب، الغابة، ماتت) مرتين كل منها من حكمة عميقة، ففي ارتباط العدد: اثنين بحياة الإنسان لهو واقع يدركه الجميع، فكل مخلوق يقضي حياته مرتين، مرة في الدنيا ومرة في حياة أبدية تنتظره بعد الموت، ويحيا مرتين و... هذا إلى جانب كون التكرار يخدم الإيقاع الداخلي للقصيدة. هناك حالة يسهل ملاحظتها من تعريف الألفاظ: (الحب، الظهيرة، الأفق، الرمل، الجسد، الفلاة، النزق) ولا بد أن يكون ذلك لحكمة وليس بمحض الصدفة، فلو خصصت الشاعرة هذه الألفاظ بضمائر المتكلم أو المخاطب، فحينها ستخصص القضية بذاتها ضمن إطار محدود، لكنّ تعريف الألفاظ ب(ال) يجعل الشاعرة تشترك مع كل بنات جنسها في القضية ذاتها والمصير ذاته، فهي بذلك تعالج قضية إنسانية على مستوى البشرية برمتها، وتعبر لفظة (الأفق) عن طابع شمولي لأنها تحيط بكل الكون والكائنات فجاءت بها الشاعرة متعمدة لتناسب تعميم قضيتها على مستوى الأرض بأكمله، وبهذا فإن في القصيدة تصبح "الذات الشاعرة وما يعتريها من شجن وأسى ولواعج وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء هي مركز الثقل الشعري. أصبحت هي الفاعل الرئيس لفعل الشعر وبؤرة عالمه"[1]. أمّا لفظة (ماتت) التي وردت في نهاية القصيدة بمفردها فضلاً عما أفادتها من توكيد المعنى فإن ورودها بهذه الهيئة لتشكل شطراً شعرياً بمفردها، بل لتشكل نصاً ذات بعد دلالي عميق حسب المفهوم المعاصر للوحدة النصية "على اعتبار كل ملفوظ مهما كان حجمه نصاً فيكون اللفظ المفرد وما هو في حدود الجملة وما تجاوزها نصاً"، إذ استوفى شرط اكتمال الدلالة. فتتضمن بذلك هذه اللفظة الواقعة بمفردها في القصيدة معنى

[1] شعرية الحزن العراقي، قراءة في ديوان علي جعفر العلاق، سيد الوحشتين (بحث، موقع دجلة): ١.

فلسفياً[١]، وهو إنّ الموت يقطع اتصال الإنسان بكل شيء وبكل المخلوقات، إذ أنه "من الظلم أن نتجاهل نبرة العبارة الموجزة وأن نتناولها بطريقة خالية من الحماسة"[٢]، في تحليلاتنا.

أمّا في قصيدة **(حكاية)**[٣]، فاللفظة المتمثلة بالعنوان ذات علاقة وطيدة بالمتن لكونها العتبة الأولى للدخول إلى عالم النص، لذلك فالقارئ يتقصى منذ الوهلة الأولى عن معالم دلالات العنوان في المتن، وإن في نصوص الشاعرة يؤدي العنوان وظيفة دلالية ثرية في منتهى البلاغة لكونه نص مصغر، فالشاعرة متمكنة جداً في اختيار العناوين التي تختزل أبعاد دلالية واسعة تصلح في أن تكون نصاً مصغراً:

مرة قلت :

إني احبك ،

فانهمر الورد ،

وارتبك الشجر الغض ،

واشتعلت غابة النخل ،

والتحمت مجزرة ،

وسالت دماء

وكر ، وفر رجال

وغاب رجال

وكل النساء انضوت تحت رايتنا ،

والصغار أووا تحت خيمتنا ،

واسترابت عيون العواذل ،

لكن زندك ضم مع الفجر خصري ،

تهاوى الظلام صريعاً ،

وخرت فلول العواذل صرعى

وأشرعت وجهك ،

للمرة العاشرة !

---

[١] اللغة والتفسير والتواصل: ٩٨.
[٢] نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً: ١٥.
[٣] الأعمال الشعرية، ديوان اقبل كف العراق: ٤٦٤.

إنّ الأنثى "تعرف لغة الحكي وتحتمي بها وتعرف أسرارها ومسالكها"[١]، والشاعرة قد أوحت بأحداث القصيدة ومضمونها من الوهلة الأولى ولوحت بكون القصيدة تنطوي على أحداث تضم لوحات شعرية بديعة لكون مفهوم الحكاية ينطوي على براعة الاستهلال والعرض والتشويق فتترك أثراً بالغاً في المتلقي عبر إشراك الخيال والشعور وعناصر المفاجئة والبطولة في عملية السرد. فالمتلقي لا بد أن يتنبأ بكون الشاعرة في صدد إلقاء رؤية مهمة وعرض واحدة من قضايا حياتها المهمة وأكثرها تشويقاً في رغبة منها بخلود حكايتها في دفتر التاريخ على غرار بقية الحكايات الإنسانية التي تتناقلها جيل وراء جيل.

تبدأ القصيدة بوصف الحب الذي يختلج في نفس الأنثى تجاه حبيب بكل معاني الشوق، وقد تماهت الأنثى مع كيان الشجرة واتحدت معها في تلاحم جسدي مع الطبيعة التي باتت معادلاً موضوعيّاً لجسد الأنثى، ويأتي انهمار الورد ليعني فيضاً من المشاعر الانفعالية الفطرية باعتبار أنّ الورد هو وجه الأنثى أو جزء من جسدها، شأنها شأن انهمار المطر الذي هو فيض من فيوض الفطرة، بحيث "غدت صور الطبيعة والمرأة والألم نقية من كل الشوائب وجماليات الألم والمرأة والطبيعة ثابتة لا تتغير"[٢]. إذ إن هذا العشق هو الذي أربك الشجر (الجسد الأنثوي)، خجلاً من انفعاليتها العاطفية أو بسبب الخوف من إعلان الحب عن نفسه، ليتحول فيض العاطفة إلى سيل من المشاعر التي يعاني منها الجسد ووقوعه تحت سطوتها. ويؤدي ذلك إلى اشتعال النار، ثم تنتقل هذه النار المشتعلة إلى أرجاء ومساحات من محيط الشاعرة عبر ما رمزت إليه الشاعرة في قولها: (واشتعلت غابة النخل)، والنخل يرمز إلى مجتمع العراق الرافض للحب أو البلدان العربية التي ترفض الحب في ثقافاتها الشرقية، ولفظة (النار) في القصيدة توحي بويلات ناجمة عن الحب.

من الملاحظ على أسلوب القصيدة أنّه مفعم بالصور الشعرية الحزينة والرموز الاجتماعية، وهيمنة البنية الفعلية ابتداء بالفعل (انهمر) وانتهاء بالفعل (أشرعت). ففي قول الشاعرة: (لكن زندك ضم مع الفجر خصري) يوحي الزند بالاحتواء، والخصر ذو معنى أنثوي يعبر عن حالة الاحتواء التام والتوحد الجسدي، لذلك ارتبط هذا الاندماج بصورة الفجر التي تدل على ولادة الحياة والنور. تبدأ الأفعال بالتزايد والإيقاع بالتسارع لتتلاءم وفيض الحب، كذلك يتطلب اشتعال (غابة النخل) وإراقة الدماء وجود صراع وقتال وموت، وإيراد لفظة (دماء) بصيغة الجمع جاءت لتدل على كثرة الدم المراق. أما السطران الشعريان: (وكل النساء انضوت تحت رايتنا)، (والصغار أووا تحت خيمتنا) يوحيان رمزيّاً بأنّ الفئات المساندة للأنثى هي النساء والأطفال ما عدا الرجال لكون فئة النساء والأطفال تتصف بالبراءة والتبرأ التام من الظلم الذي

---

[١] المرأة واللغة: ١٣٠.
[٢] جماليات الشعرية: ١٣٤.

يمتاز به الرجل في المجتمعات الذكورية على وجه العموم، وبذلك يصور النص فكرة خفية تحاول الشاعرة إيصالها للملتقي عن حالة الأنثى في المجتمع. أمّا نار الحرب التي وجهت إليها القصيدة الأنظار فهي إرادة الشر، والتي انتهت بانتصار إرادة الخير وألامل، عبر التعبير عنها في السطرين الشعريين: (تهاوى الظلام صريعاً)، (وخرت فلول العواذل صرعى)، وهذا تعبير يشير إلى هول نكسة العواذل بتوظيف اللفظتين عبر تكرارهما مما يفيد التوكيد والتركيز: (صريعاً، صرعى). إن في تعريف الألفاظ: (الورد، الشجر الغض، غابة النخل) يوحي تماماً بكون الدوال ترمز لكيان معروف غير مبهم على مستوى العلم به والإحاطة. كما تطغى على نسيج النص كذلك بنية الأفعال الماضية التي توحي بالثبات وفقدان الأمل في التغيير، وتشير إلى تطبع النص بطابع التشاؤم والجمود: (قلت، انهمر، ارتبك، اشتعلت، التحمت، سالت، كر، فر، غاب، انضوت، أووا، استرابت، ضم، تهاوى، خرت، أشرعت). كذلك التكرار القائم في لفظة (رجال) مرتان تلويح بطابع سلبي لما في هذه اللفظة من دلالات القوة والصراع. وفق ما سبق فإن الشاعرة توحي إلينا بأنّ هذا الواقع لا يمكن تغييره، وتتحدث بنبرة حزينة عن هذا الخلل الاجتماعي، ويخدم هذا الطابع الحزين المعبر عن الركود والسكوت إيقاع سكون حرف الروي.

تواصل الشاعرة في قصيدة (**القصيدة**)[1]، بتقديم ذاتها في ظلال عنوان يتميز بالطاقة الترميزية العالية فضلاً عن الطاقة الجمالية اللغوية والدلالية التي تتميز بها لفظة القصيدة لأبعادها الذاخرة بالجمال والأنوثة والغموض والشعرية، وإن تعريف العنوان يضفي المزيد من البهاء والتألق على ماهية القصيدة:

ماذا يبكيك بعيد عناق الأشجار ..

وهبوب نسيم الواحات ..

على عرق يتصبب من كتفيك ...!

ماذا يبكيك بعيد سقوط الثمر الوردي ،

يطرز شرفة رقص أندلسي

في الفجر ،

ويغمض عند بزوغ الأنهار ...

عينيك!

ماذا يبكيك ..؟

وقد هب البركان ..

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء : ٧١-٧٢.

يجتث عروق الارض الظمأى ،

فتدور الاقمار ...

حول إشارات تطلقها كفاك ...

عبر ضباب التكوين ...!

ماذا يبكيك ..؟

وخصرك بين يدي ،

ونار الحب تضيء الليل السكران

بوجنتك الزهراء ،

وقلبي :

كرة في كف الإعصار ..

يبدأ النص بصيغة استفهام يتكرر على طول النص (ماذا يبكيك) ليتوافق تكراره مع الرغبة الملحة للشاعرة في تثبيت الفكرة والتركيز على أهميتها الشديدة. الشاعرة هنا تخاطب أنثى حزينة ربما تعتبر رمزاً لذاتها أيضاً، "فالأنا المخاطب إذنْ في جميع الأحوال طرف قائم بدونه يبطل الخطاب نشأةً وصيرورةً، والأنا المخاطب إلى جانب هذا طرف فعال متحرك ومعني بالأمر، هو موجد النص وموجود به في الآن ذاته"[1]. لكنّ سياق النص يؤكد على أنّ المخاطبة هي أنثى تخوض تجربة حسية انفعالية وتقحمها الشاعرة في لب المحنة متخذة أسلوب الحوار وسيلة للدخول إلى أعماق أسرار الأنثى.

يبدأ النص بفعل البكاء الذي يوحي بسريان الحزن في القصيدة، ثم الدخول إلى باقي مستويات النص التي تتمحور على تجليات الجسد من خلال الطبيعة الخضراء التي فضلت الشاعرة أنْ تخفي الشخصية الأخرى في ربوعها. قد لا نستغرب من غلبة آلية التماهي التي تفضلها الشاعرة في تعاملها مع قضية الجسد والتجارب الحسية لأبعاد أجتماعية. فالجسد الذكوري تم التعبير عنه بصيغة المعادل الموضوعي وهو الأشجار بدلالة لفظة (عناق) التي تختص بالأنسان فقط، وهو فعل يمارسه الجسد ضمن منظومة مئات الأفعال للجسد، مثل الرقص، الدوار، العناق، البكاء. تفسر الشاعرة سبب حزن الأنثى بسبب كون الجسد المنتظر عناقه بعيد: (بعيد عناق الأشجار)، ثم تذكر شطراً آخر وتتدرج في الدخول إلى عمق القضية بذكر (وهبوب نسيم الواحات..)، فتورد الشاعرة عناصر الطبيعة بمختلف أجزاءها حتى المتضادة في تناسق فريد ف"الطبيعة تنزع إلى التضاد ومن خلال ذلك يكون التناسق والارتباط

[1] أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها: ١٩٦.

(الذكر/الأنثى–الليل /النهار...إلخ) والتناسق عنده يوحد الأضداد وهو أساس الجمال"[1]. فتفصح فيما بعد عن سبب حاجة الأنثى في القصيدة للنسيم، وذلك لكون جسدها يعاني من حر شديد أثر أنفعالات جسدية بدليل السطر: (على عرق يتصبب من كتفيك ...!)، وإنّ (الثمر الوردي) رمز للشهوات، وقد كررت الشاعرة عبارة (ماذا يبكيك) للمخاطبة لتؤكد على ما تفتقده من جسد مرموز إليه بالثمر الوردي، والذي لا بد أن يأتي ليطرز شرفة الأنثى، والشرفة كناية عن الغرفة التي تعد مأوى تسكنه الأنثى.

تتخذ الشاعرة من فعل الرقص في النص رمزاً تعبيرياً عن الطاقات الانفعالية للجسد، وعبارة (الرقص الأندلسي في الفجر) ذات مدلول يحتاج إلى التأمل والتوقف عنده، فاستمرار الرقص حتى الفجر يوحي بالحرية التي بلغها العربي في الأندلس، كأنها تشير بشكل خفي إلى حضارة العرب وتمدنهم حينئذ، وهنا تتضح مفارقة عجيبة تعبر عن التخلف السائد في عصرنا الحاضر عبر مقارنة أمجاد العرب في الماضي مع ما يعانيه الان من تخلف سائد في قضايا المرأة. ثم تواصل الشاعرة سرد حوارها لتكشف عن مشاهد في القصيدة، فتستمر في مخاطبة الأنثى مجدداً بقولها: (ماذا يبكيك) لتلح على تجرد هذه الأنثى من ضعفها الذي يبكيها، ثم لتدعوها إلى الانطلاق، مخففة عنها خوفها عبر بث الأمل لأنّ هذا الرقص سينتهي عند الفجر قبل أنْ تستيقظ عيون الكون وتبدأ الأنهار بالسريان (ويغمض عند بزوغ الأنهار) وذلك كناية عن بدء الحياة على وجه البسيطة بعد مطلع الفجر. ثم تدخل الأنثى في اتحاد تام مع الأرض بدلالة (وقد هب البركان ..)، وفي ذلك تعبير عن ثورة الجسد المشتعل، الذي دخل في تماه تام مع جسد الأرض، لذا انتقلت حرارة الاشتعال من جسد الأنثى إلى جسد الأرض لكونهما متجذرين من أصل واحد وفق رؤى الشاعرة. هناك إشارة بديعة تتعلق بالبركان المختص في الحقيقة هنا بجسد الأنثى كحرارة تبثها الانفعالية الجسدية وليس بالبركان الحقيقي كظاهرة طبيعية كونية، لتؤكد لنا الشاعرة مجدداً أنّ الجسد الأرضي هو معادل لجسد أنثوي، لكون البركان في النص ذو فاعلية إيجابية قصوى على عكس البركان كظاهرة كونية تدميرية، لكن البركان في النص فهو (يجتث عروق الارض الظمأى)، لأنّ اجتثاث العروق فعل إيجابي خصوصاً عند وجود صفة (الظمأ) التي توحي بجفاف تلك العروق التي تحتاج للقلع كي تنمو الأرض من جديد، في معنى ضمني عميق يوحي بحاجة جسد الأنثى إلى تلك الانفعالات التي ستحيي عروقها الميتة، لكون تلك العاطفة تبث الحيوية وحرارة الحياة في الجسد في تصوير بديع قائم على خلق علاقات حسية بين الأرض والأنثى ف"المرأة تمتلك هذه العلاقة الحسية الفطرية المباشرة بينها وبين عالمها من خلال الرحم المؤنث الذي يحمل ويحبل بالحياة بصورة حسية"[2]، ولطالما كانت

---

[1] جماليات الشعرية: ٣٣.
[2] المرأة واللغة: ٢٩.

الحرارة سر الحياة كالشمس التي تمنح الحياة للكون والطبيعة والكائنات، بخلاف ما يؤديه البركان الحقيقي من فعل التدمير، فالشاعرة تتعامل مع الطبيعة وفق ما تملي عليها مشاعرها من رؤى شعرية مبتكرة تمكنها من تصوير فعل البركان المدمر في صورة شعرية خلابة لأن "الشعر هو الحديث الأكثر حيوية ونشاطاً وغبطة وحلاوة ولذة وجنوناً وإثارة وانفتاحاً وتشظياً وسحراً وغموضاً"[١]، يتأتى عبر مخيلة ملتهبة.

أخيراً يدخل النص في توجهات بديعة من خلال صور شعرية عميقة الأثر، تصور جسد الأنثى في أدواره الانفعالية كالشمس التي تبعث الحياة بفعل احتراقها، وتخلق التوازن الكوني في انجذاب الأقمار ودورانها حول الشمس، هكذا هو جسد الأنثى الذي أصبح كالشمس التي تدور حولها الأقمار: (فتدور الاقمار ...) بسبب القوة الحرارية التي تنبعث من جسدها بدلالة لفظة (كفاك) في قولها: (حول إشارات تطلقها كفاك ...) كناية عن كلية الجسد. أمّا في الصورة الشعرية: (عبر ضباب التكوين ...!) فكلمة (ضباب) فيها تناص مع القرآن الكريم، فالكون نشأ من ضباب كثيف مثلما أوضح الخالق في كتابه العزيز: {ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاء وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ}[٢]، كذلك يقين النص ب"دوائر التكوين إشارة مثلى للإيمان بعالم الغيب"[٣]، تعتبر هذه القصيدة من أكثر قصائد الشاعرة تأنيثاً للألفاظ لأنّ الموضوع أنثوي بحت: (الأشجار، الواحات، شرفة، الأنهار، الظمأى، الأقمار، إشارات)، وهناك تكثيف لصيغ الأفعال المضارعة لما فيها من طاقة حركية بالغة الأثر: (يبكيك، يتصبب، يطرز، يغمض، يجتث، تدور، تطلقها، تضئ)، والمدهش كذلك هو مجيء الفعل في السطر: (وقد هب البركان) بصيغة الماضي للإيحاء بأنّ الجسد يتصف بطاقة انفعالية قديمة منذ بدء التكوين. فضلاً عن أن هناك تنوع في تجليات الطبيعة عبر النص الذي دمج بين تجليات الجسد وتجليات الطبيعة.

خصت الشاعرة في قصيدة (**مخاطبات حواء**)[٤]، الطبيعة بعناية وافرة في التعبير عن فاعلية المرأة ودورها المباشر في التأثير على الطبيعة فضلاً عن التأثر بها، حيث كانت الطبيعة تلهم المرأة وتثير عواطف جسدها، فهي تنهض بنشاطها الحيوي، وتتعاطى مع الحياة والطبيعة منطلقةً من جسدها:

وقلت ..

دعي غزلانك تسرح في جسدي

---

[١] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ٧.
[٢] سورة فصلت، آية: ١١-١٢.
[٣] فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان: ٤٨.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٢٩-٣٠.

كي لا تندثر المياه

في الواحات

وقلت ..

دعيني أذق طعم الانعتاق

في أسرك الرحيب ..

وطعم الحرية

في هذا السجن ذي البهاء

وقلت

في ضوء جسدك غيبيني

وعلى جبيني خططي حرائق غدك ،

كي أظل مشتعلاً فيه ..

تقدم المقطع أعلاه من قصيدة مخاطبات حواء الجسد الأنثوي كمساحة أرضية يتلقى الآخر بكل عنفوانه، في معنى ضمني لإبراز قدرات الجسد الهائلة من الاحتواء، خصوصاً وإن القصيدة تصور الطرف الذكوري أيضاً كطرف قابل لاحتواء الأنثى منذ بدء التكوين، والدليل على تمكن الجسد الذكوري من القيام بفعل الاحتواء هو التمثيل به كأرض ذات مساحة شاسعة تسرح فيها الغزلان التي جاءت بدلالتها الرمزية المتضمنة لمعنى العنفوان الجسدي: (دعي غزلانك تسرح في جسدي)، على اعتبار أن (غزلانك) موجهة إلى طرف واحد أنثوي مختصة بالخطاب الصادر من الذكر بصيغة المخاطب المفرد وبالتالي فإن الغزلان أجزاء من جسد أنثوي على اعتبار أن الغزال رمز الحيوية والرشاقة الجسدية والنشاط. وصيغة الجمع المثير في (غزلانك) الذي تم اختياره يوحي بشكل أدق إلى أجزاء من الجسد الأنثوي، ولو افترضنا أنّ الغزال رمز للنشاط والحيوية والرشاقة حينها نكون على يقين بأنّ الرجل قد خاطب الأنثى ذات الجسد المفعم بالحياة والجمال والطاقة الانفعالية، وما يظهر كون الغزلان جاءت لتعبر بشكل رمزي عن أجزاء من الجسد الأنثوي المفعم بالحياة هو لفظة (جسدي) المختصة بالرجل والتي جاءت مفردة في مقابل مخاطبة مفردة أيضاً في تعبير واضح بكون الخطاب يجري بين طرفي اللقاء من الرجل والأنثى، فيتقابل إذن جسد ذكوري مفرد بجسد أنثوي واحد. تفصح القصيدة أكثر عبر دخولها إلى تفاصيل تصور التوحد الجسدي الذي ينبغي أن يتم ولكن تم التصريح بتفاصيله عبر لسان الرجل، والشاعرة في تصويرها لهذا المشهد الخطابي توضح فكرة مفادها أن الرجل أكثر جرأة وصدقاً في التعبير عن جسده على خلاف الانثى. فالرجل يعبر عن

مخاوفه: (كي لا تندثر المياه) والماء رمز للحياة الذي قد يمنحه لحواء إذا توحد معها جسدياً، لكون ماء الحياة يجب أنْ يمنح للأنثى بدلاً من أنْ يضيع ويتشتت (في الواحات) على حد قول الشاعرة في القصيدة.

إنّ تكرار الفعل (قلت) بين كل صورة شعرية وأخرى يوحي بقدسية التواصل والحوار بين الرجل وحواء. ثم جاءت القصيدة بجملة من صراع الأضداد والثنائيات المتقابلة: (الانعتاق، أسرك)، (الحرية، السجن)، وهذه الثنائيات المتصارعة إنّما تصور الصراع الجدلي القائم بين الذكر والأنثى منذ بدء الخليقة. يخاطب الرجل الأنثى بكل تواضع: (دعيني أذق طعم الانعتاق) فيتواصل في السطر التالي: (في أسرك الرحيب)، فالرجل يحسب جسد الأنثى أسراً، لكونه يصف الانجذاب القسري للمرأة من قبل الرجل بفعل الفطرة، لكنه أسر بديع فيه معاني الحياة الشاملة والجمال بدلالة صفة (الرحيب). هكذا يصف الرجل جسدها ويصف تطلعاته ورغبته في أن يتحرر في رحاب جسدها من وحشة الحياة وضيقه الذي بات كالسجن دون وجود الأنثى موضحاً رغبته تلك بفعل: (الانعتاق) المذكور في النص. تتواصل القصيدة في بث الفكرة ذاتها بشطرين أخيرين فيهما توكيد دلالي لما سبقهما، ويؤكد التكرار الوارد بين الدوال: (دعي، دعيني)، (جسدي، جسدك) على إلحاح الفكرة وتكثيفها في النص. إن القصيدة تمنح للمتلقي جملة من الصور الشعرية المبهرة للأذهان التي تصور تبجيل الرجل واعترافه الضمني بقدسية الجسد الأنثوي: (في ضوء جسدك غيبيني) حيث أن الشاعرة تبرز قدسية الجسد وفق رؤيتها على لسان الرجل في محاولة منها لتثبيت الفكرة أكثر بتطويع الرجل في قصائدها لتبث أفكارها، وإن طواعية الرجل لهيمنة الأنثى هو لإدراك الرجل ويقينه بضعفه القائم مقابل قوة الأنثى الفطرية المتمثلة في قدرات جسدها وعاطفتها، إذ تبدو صور استسلام الرجل بمحض إرادته في الدوال الرمزية: (أسرك، السجن، غيبيني، حرائق غدك، مشتعلاً فيه) عن مدى يقينه بكون الجسد الأنثوي يختزل معاني الحياة والديمومة والسعادة.

في قصيدة (**امرأة ورجل**)[1]، تقدم الشاعرة بصياغتها للعنوان كالآتي على فعل مغاير لمقاليد وضعت في المجتمع وجعلت من الأنثى المرتبة الثانية بعد الرجل دون مقومات أدنى تستند عليها تلك المفاضلة. فبعد أن بين الخالق مقياس التفاضل في التقوى، لهذا لا بد على الأنثى أن تبادر بالمناهضة لتستلم دورها في الصدارة إن كانت على قدر من الوعي بأهمية دورها في المجتمع. من هذا المنطلق فإن الشاعرة جعلت لفظة (امرأة) تسبق الحضور على وجود الرجل وتجتمع معه في الوقت ذاته لبناء الكون وفي تنكير اللفظتين تنبيه إلى تعميم القضية، لتكون قضية كل رجل وإمرأة في كل زمان ومكان:

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان مخاطبات حواء: ٦٥.

حينما قلت ابتعد ،

كانت دمائي

فوق كفيك تنز النار

كان الصمت في عينيك يجتاز الممرات

ويمتد إلى هاوية أخرى

وكان الليلك الوردي يساقط ،

قالت ظبية مذبوحة :

لا تسدلوا فوقي الغبار ..

بل أعينوني على خرق جدار

تقديم مفردة (امرأة) وجعل لفظة الرجل معطوفة عليها فيه توجيه الذهن إلى صدارة الأنثى الواعية في الحياة، فالمرأة هنا بؤرة النص وموضع عناية الشاعرة ومحط إلقاء الضوء والاهتمام بل بؤرة انطلاق النص بأكمله. فتعمم بذلك الشاعرة قضية هامة تشغل جل قصائدها على الإطلاق حتى قصائدها السياسية انطلاقاً من رؤية شعرية.

إنّ صيغة التكرار اللفظي للفعل الماضي (كان)، في الأسطر: (كانت دمائي، كان الصمت، كان الليلك الوردي) يشير إلى وقوع النص وأحداثه تحت تأثير الزمن الماضي المرتبط بالحاضر: (كانت.. تنز، كان.. يجتاز، كان.. يمتد، كان.. يساقط)، فالنص يتصدر بجملة من الصور الشعرية المعبرة عن أحداث حزينة تسردها الشاعرة والتي تبدو ملامحها المأساوية عبر الدوال: (ابتعد، دمائي، النار، الصمت، الهاوية...) فجلها دوال تنطوي على فاجعة وأحداث أليمة تصور سلبية التاريخ المنطوي على معاني الأنوثة. فالصور الشعرية تصور أنثى تنزف أثر الذبح والدماء تشهد عليه الكف والصمت ذات المدلول السلبي أزاء فعل ذبح الأنثى. كذلك المعطى الرمزي للدال (ممرات) يتضمن مدلول الزمن والعقود الطويلة بل العصور التي شهدت مأساة الأنثى، يسانده في تثبيت الفكرة ذاتها مدلول (الهاوية). ثم يأتي الحوار كفاصل بين العهدين لكون الحوار فعل متجذر من التحضر وينم عن رغبة في التغيير والتحول من الصورة القديمة إلى صورة أخرى معاصرة، عبر اعتماد النص على صيغة التكرار للفعل (كان) الذي يوحي بطول عصور طويلة الأمد قد عانت فيها الأنثى تحت ظل التغييب. كذلك قد جاء الفعل الماضي لارتباطه بزمن مضى، ثم انقطع ب(قالت ظبية مذبوحة) باستخدام (لا) الناهية والتي تصور الرفض الصارم لكل معالم التغييب، صرخت بها الظبية المذبوحة (المرأة) بوصفها المعادل الموضوعي للأنثى التي تشترك مع جسد الفريسة المنقادة لقدرها بكل ضعف في فعل

الصيد والانتهاك بدلالة الصفة (مذبوحة) ذات البعد الترميزي المتضمن لمعنى الضعف والاستسلام. ثمّ يورد النص فعل الرفض: (لا تسدلوا) باستخدام (لا) الناهية. النص يواصل بث صوره الرمزية بل ويختزل الجزء الاخير من المقطع الوارد من القصيدة بالجزء الاهم في السطر الشعري: (بل أعينوني على خرق جدار)، فتقترح الأنثى المذبوحة بدل أن تغطى بالتراب وتدفن وتضمحل وجودها وكيانها، أن يمد لها يد العون لتنهض من التراب الذي تدفن فيه فاعليتها الفطرية وقدراتها الأزلية ودال الجدار ذات بعد ترميزي يشير إلى الحواجز القوية التي على المرأة أن تواجهها عبر فعل الاختراق ذات الطابع المتسم بالقوة، لذا تناجي الانثى بطلب يد العون لكونها تدرك تماماً وتعي حجم المصاعب التي تستوجب أن تخوضها لتغير عصور مظلمة من التغييب القسري لدور المرأة في الكون. من التجليات الصريحة للجسد فضلاً عن رمزية الظبية هي: (كفيك، عينيك).

أمّا في قصيدة **(طيور الشمال)**[1]، فنجد ظهوراً أنثوياً يتمظهر في عالم الطيور، عبر تجلي صور بديعة عن الأنوثة المتمثلة بالطيور التي تم تشخيصها لتكون المعادل الرمزي للإناث وذلك بإضفاء صفات وأفعال على طيور الشمال، لترمز بصيغة المعادل الموضوعي عن نساء الشمال:

متلفع بالحزن ليلك يا طيور الماء ،

من بالأمس غنى . !

كدت لا تتذكرين ،

وكدت أنسى

يا طيور الفجر من بالأمس غنّى ،

الأرض تزهو مرة أخرى ،

المرايا تستفيق نقية كالحلم ،

وجهك طافح بالشهوة الأولى ،

وانت جميلة كغمائم الواحات ،

وجهك زينة الدنيا ،

المنافي تستريح على يديك ،

تفتح الأشجار أعينها ،

ويهوي الليل ،

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان الأغنية والسكين: ٥٦٩-٥٧٠.

يهوي الليل ،

يا لهباً يطاول مقلتيك لينطفي في الظل ،

ومضة قلبك النديان تنضح في العروق

نضارة التفاح ،

إن العبارة: (متلفع بالحزن ليلك) خطاب موجه لأنثى في جوارحها يشتعل الحزن ولوعة الحنين للذكريات خاصة في عتمة الليل، إذ إنّ "الذات المتعلقة بماضيها القديم والملازمة له ملازمة الجزء للكل بدافع من شعور نفسي عنيف يرى في الذات جزءاً من ماض جميل وهذا الماضي هو ماضيها الذي يمتد إلى حاضرها ويهب حاضرها معناه، ويبدو أنّ هذا الاستبطان للماضي يخضع لفلسفة جوهرانية ترى في الماضي الجوهر الحق لكل زمن"[١]. هناك تنويع متعمد للصيغ التي وردت فيها لفظة الطيور (طيور الماء)، (طيور الفجر)، ليشرع ذلك بإضفاء صفات متنوعة على هذه الطيور وجلها ذات دلالات إيجابية تتضمن معنى الاختلاف والتباين القائم في مدلولاتها المتضمنة لمعنى الإناث، فضلاً عن كون الماء رمز للحياة، والفجر رمز الإشراق والنور، فالشاعرة تحاور نساء وطنها في الشمال بكل تبجيل وتعبر عنهن بخصال مقتبسة من صميم روح الطبيعة حيث الإشراق والنور.

تحيلنا الشاعرة في قولها: (من بالأمس غنى)، (كدت لا تتذكرين)، (وكدت أنسى)، (يا طيور الفجر من بالأمس غنّى)، الى زمن الماضي الذي تحن إليه، باعتباره ماضي يضم أمجاد الوطن وذكريات الصبا وأيام الخير. إن اسلوب النداء المتكرر والمتبع في توجيه الخطاب للطيور يعبر عن شدة لوعة الشاعرة وتقاربها الوجداني مع المنادى المتمثل بالإناث التي تنطوي عليها رمزية الطيور. إنّ فعل الغناء هو رمز في نصوص الشاعرة يوحي بالفاعلية والبهجة، ولكن تعمد الشاعرة على تكثيف مشاعر الحزن والأسى والتوتر الناجم في قرارة ذاتها عبر صياغة أسلوب الاستفهام في أكثر من مرة "لتعبر عن رغبتها في التنفيس عن شحنات عاطفية وإضفاءها على الموجودات"[٢]، وكذلك نجد تلوناً في هذا التكرار الوارد في الجملتين: (يا طيور الماء من بالأمس غنى)، (يا طيور الفجر من بالأمس غنى). إذ لم يأت التكرار اعتباطاً، وإنّما جاء موضحاً للتوجه العام للقصيدة وتثبيت فكرة الفاعلية مما يكشف عن قدرة الشاعرة على تجسيد المعاني الملحة في نفسها باسلوب التكرار. النص ينقل المتلقي مجدداً إلى أجواء مفعمة بالأمل عبر رجوع أجواء الربيع: (الأرض تزهو مرة أخرى)، وكذلك (المرايا تستفيق) في صيغ الأفعال المضارعة التي تضفي على النص حيوية واستمرارية.

---

[١] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٩٩.

[٢] لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج: ٢٦٨.

تربط الشاعرة عشقها بوطنها بأجزائه الموحدة من شمالها وجنوبها، وتشير إلى حيويته وجماله بالطيور التي ترمز للإناث، فجمال الوطن متمثل به بالكيان الأنثوي. تستمر الشاعرة في إضفاء المزيد من القدسية والجمال على الوجود الأنثوي في وطنها، حيث تسترجع الشاعرة قصة لقاء سيدنا آدم بحواء التي رمزت إليها بعبارة (الشهوة الإولى) في إضفاء صفة الجمال والجاذبية للأنثى على وجه العموم في: (وجهك طافح بالشهوة الأولى)، ولا يتوقف الأمر عند جاذبيتها الفطرية التي تعتبر مطلب الرجل منذ الأزل، ولكنّ الأنثى ترمز للخير والمطر: (وأنت جميلة كغمائم الواحات). كذلك هناك تناص لفظي مع القرآن الكريم: (وجهك زينة الدنيا)، في قوله تعالى: {الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا}[1]، بيد أن الشاعرة قد نقلت لفظة القرآن إلى دلالة جديدة، فجعلت من وجه الأنثى زينة الحياة الدنيا.

تكتب الشاعرة أيضاً عن طاقات الأنثى الفاعلة ومقدراتها في إحداث أفعال إيجابية في محيطها: (المنافي تستريح على يديك)، فالمنافي رمز للضياع والطرق التائهة، والضائع لابد أن يستريح على يديها، ولطالما كانت الكف واليدان والساعدان رموزاً لفاعلية الأنثى في نصوص الشاعرة، إذ "إن اليد هنا جزء لا ينوب عن الكل بل يمثله كلاً وفي اليد لا يشتغل المجاز المرسل معزولاً عن قرينته الكلية بل يعمل بها وبدلالات أخر يضيفها رمز اليد التي تبث العطايا مادية ومعنوية فهي عضو حركي منجز"[2]. أخيراً تزهو الحياة بوجود الأنثى: (تفتح الأشجار أعينها)، ثم تسترجع الشاعرة تصويرها للأنثى في زاوية جمالية بحتة، برمزية الفعل (يهوي) وتنسيب الفعل لليل: (ويهوي الليل)، فالليل رمز للعاشق المتعطش للحب. لم تنسب الشاعرة هنا صفات فاعلة ذات أهمية بالغة للإناث عبر معادلها الموضوعي الطيور، ومن المؤكد أنّ ذلك يرجع لكون الطيور كائنات محدودة الطاقة وذات صفات جمالية بالغة في الرقة والمحدودية. في النص كذلك أوصاف مجردة لا تنم عن توجهات ورؤى عميقة: (قلبك النديان)، (نضارة التفاح)، ويتضمن النص إيقاعاً داخليّاً من تكرار وحدات صوتية متماثلة: (غنى، أنسى، الأولى، يهوى)، أما عن تجليات الجسد المذكورة لفظاً فقد جاءت في قولها: (وجهك، يديك، مقلتيك، قلبك). من الملفت للنظر بأن هناك تناول سطحي للرؤى التي أرادت الشاعرة توضيحها عن الأنثى، فبقدر ما قدمت صوراً عظيمة للأنثى في تصويرها لصور مجازية أخرى من الطبيعة وكائناتها، فإنّها لم تتمكن من تصوير طاقات فاعلة عميقة للأنثى عبر رمزية الطيور، لكون الطيور وديعة وذات أجسام صغيرة نسبياً.

---

[1] سورة الكهف، آية: ٤٦.

[2] الحب وإشكالية الغياب في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعر ياسين طه حافظ: ٦٥.

أما قصيدة **(الناقة)**[١]، فتعد من أهم نصوصها التي تناولت الطبيعة الحية نظراً لكون رمز الناقة من أهم الرموز الطبيعية التي يمكن توظيفها لتوصيل دلالات نفسية عميقة وتكثيف انفعالات شعورية في نفس المتلقي لكون الناقة ككائن يزخر بخصال ومزايا متعددة جنباً إلى جنب مع تاريخها المفعم بالحضور في عالم الشعر والحكايات والأهم من كل ذلك ورودها في القرآن الكريم:

داخلة في سم خياط

خارجة من سم خياط

طالعة في أولى

صفحات جرائدنا

تدهمنا في غرف النوم ،

و في أدراج الكتْبِ ،

و أدراج الأحزانْ

هذي الناقة ،

من عصر ثمود للآن ..

تتلوى خلف موائدنا ،

ترغو في داخلنا ،

تغرينا ،

تغري سكاكين قبائلنا

بالذبح ..

جاء النص بتناص واضح مع القران الكريم: {إنّ الذين كفروا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتح لهم ابواب السماء ولا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط وكذلك نجزي المجرمين}[٢]، حيث "التناص هو دراسة ورصد هذه التأثيرات النصية في النص"[٣]. فقد أستفاد النص من المعنى القرآني البديع ف"لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب وإنما كان أيضاً كتابة جديدة"[٤]، والنص القرآني قد وظف هذا الكائن في أكثر من موضع لكن القصيدة أعلاه تتناص مع سورة الأعراف بالذات والتي توضح عن موقف القرآن في إبراز حال

---

[١] الأعمال الشعرية، ديوان البحر يصطاد الضفاف: ٣٩٨.
[٢] سورة الأعراف، آية: ٤٠.
[٣] المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب: ١٣٢.
[٤] الشعرية العربية: ٣٥.

الكفار يوم القيامة وعجزهم عن دخول الجنة كاستحالة مرور جسد الناقة المتسم بالضخامة في سم الخياط في اسلوب متسم بالتهكم، فالنص القرآني إذن قد وظف الناقة بصورة مغايرة عن توظيفها في الأدب العربي القديم جاعلاً الناقة تتصف بالعجز في هذا الموقف. بينما الناقة في قصيدة بشرى البستاني ذات قدرات خارقة على الدخول والخروج من سم الخياط، فضلاً عن قدرات أخرى تمتاز بالأهمية تم التعبير عنها على طول النص في صور شعرية متباينة تمتاز بالغموض والجدّة.

إنّ الناقة في القصيدة قد جاءت بدلالاتها المغايرة للقرآن الكريم رغم تناصها اللفظي مع النص القرآني و"سر التناص في أرقى إبداعيته يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على التغير، فالكلمة تفلت دلالتها من القراءة عند الانتقال من نص إلى آخر ولها قدرة خارقة على الحركة بين الدوال فهي تقبل المطاوعة حسب السياق والسياق إبداع يتحقق مع كل مبدع"[١]. إذ تمكنت الشاعرة من توظيفها على عكس ما اتضح في السورة وإعطائها دلالة مضادة في النص الجديد. لقد عمدت الشاعرة على إضفاء خصائص ومقدرات خارقة على الناقة كمفارقة تهكم تنبه الذهن إلى عكس الصورة المتمثلة في الواقع الاجتماعي بصورتها الضعيفة والمغلوبة على أمرها على اعتبار الناقة المعادل الموضوعي للأنثى في المجتمع الشرقي، فعلى الرغم من حضور الأنثى في كل ميادين الحياة والإعلام والشوارع والكتب وتحررها نسبياً من وصاية الرجل، لإعتمادها على ذاتها في كسب قوت الحياة والانخراط في كل المؤسسات المدنية... مع ذلك فهي لم تتحرر من سطوة أعراف المجتمع الرجولي القاسية والبعيدة تماماً من سماحة وتحضر الدين الإسلامي العظيم، وبالتالي فهي لا تزال طريدة سكاكين القبائل على حد تعبير الشاعرة في تناقض مريب يفرض نفسه على نسيج القصيدة وإننا "لن نصل للمفارقة إلّا بعد أن تكون الأحداث والحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبةً وحشداً من المتناقضات، إذ تكون المفارقة ليس هي الصراع بين تلك المتناقضات حسب بل هي الوعي الشديد بالتناقض القائم داخل الذات وخارجها"[٢]. إنّ صياغة آلية المفارقة في القصيدة هذه جاء بما يناسب الغرض الترميزي الذي خصصت له لفظة الناقة على اعتبارها معادلاً موضوعياً للأنثى وجسدها، فالنص إذن قائم على جملة من الصور الشعرية المتناقضة والتي تنتج آلية المفارقة وكذلك تضفي طابع الصراع القائم بين أحداث النص ويعكس الصراع النفسي في كيان الشاعرة أثر تناقض المجتمع لقضايا المرأة. فالقصيدة إذن تستند بالأساس على بنية الصراع بين ثنائيات النص المتقابلة، وتعزز بنية الصراع تلك آلية التكرار للدوال: (سم خياط، أدراج)، وكذلك التكرار الحاصل بين الدالتين:(تغري، تغرينا). لقد جاءت أسماء الفاعل في قولها: (داخلة، خارجة، طالعة) حاملة لدلالات تتصف

---

[١] شعر أدونيس، البنية والدلالة: ١٨٤.

[٢] شعرية المفارقة بالحرب، قراءة في إكليل جواد الحطاب (بحث، موقع دجلة): ١.

بالثبوت لتلك الفاعلية المتواصلة حتى اصبحت كصفة للناقة التي تؤول بكونها رمزاً لكيان جسدي أنثوي لما تتمتع بها الناقة في الأصل من صفات الوداعة والهدوء والصبر. فالناقة هنا إذن نموذج جديد تقدمه الشاعرة ليكون موضعاً لتجليات ذات أنثوية تتصف بالسلبية والصمت، وإن ما يؤكد سلبية المرأة في النص وضعفها هي الصورة الشعرية التي تصور الناقة بأنها موضع إغراء السكاكين للذبح، وكذلك انتماءها لعصر ثمود توحي بأتصاف الناقة بقيم قديمة بالية أنحدرت من عصور مظلمة تخلو من العدل والإيمان، ولفظة (قبائلنا) تأخذنا إلى جاهلية عهد بعض القبائل وتحقيرها للأنثى. إن جملة من الصور الشعرية المتصفة بالتركيز والتكثيف فضلاً عن دلالاتها الرمزية، تعبر عن واقع حال الأنثى: (أدراج الأحزان، تتلوى خلف موائدنا...).

توظف الشاعرة ضمير الجمع (نا) في القصيدة كي تؤكد على انتشار الظاهرة تلك والتي تعرضها القصيدة في نفوس الجماعة كلها (العالم أجمع). أمّا عن تخصيص الشاعرة الناقة بقولها: (هذي الناقة) ففيه تلويح ضمني بكونها على مقربة من الأنظار ولا يغفل عنه ناظر الجميع، لكونها تعيش بيننا، إذ "يشكل لفظ الإشارة في هذا الضرب من التراكيب ضميراً إشارياً يحقق فعلاً إحالياً في حد ذاته في حين يقوم الاسم الذي يليه مقام فعل خطابي قائم الذات مستقل عن الفعل الخطابي الذي يتضمن الضمير الإشاري"[1]، فهي الأنثى الضعيفة في كل زمان ومكان والمتمثلة بها بالناقة هذه وقولها (للآن) فيه اختزال دلالي لكون النموذج الأنثوي المتضمن في معنى الناقة لا تزال قائمة إلى عصرنا هذا. كذلك ممّا يدل على تلك الاستمرارية أيضا، توظيف الشاعرة المتقن للأسماء والأفعال، وزيادة نسبة الأفعال فيها على الأسماء. إن تعمد الشاعرة في صياغة دوال القصيدة بصيغ الجمع لهو نابع عن مقدرة شعرية فذة، فهي توحي بذلك بكون القضية شاملة وتتصف بالعمومية على مستوى الإنسانية برمتها: (جرائدنا، أدراج، الأحزان، موائدنا، سكاكين، قبائلنا).

---

[1] الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، أحمد المتوكل: ١١٢.

المبحث الثاني: المكان الحضري

في قصيدة **(وراء سياج الدم)**[1]، نستشف على مظاهر شعورية منذ الوهلة الأولى وإننا "نلمح في لسان العاطفة انعكاساً للنفس الإنسانية وانفعالاتها المضطربة القلقة الهائمة"[2]، فالوطن عبارة عن مرآة تعكس لنا الحالة الاجتماعية والسياسية في مختلف الأزمنة، وهذا الشعور قد تعمق بعد خضوع الوطن العربي لسيطرة المفسدين فيه، مما جعل كل ارتباط قومي بالوطن يتحول بشكل تلقائي إلى ارتباط شعوري، حتى تحول الوطن في عيونهم إلى جسد إنساني بل أنثوي، ف"المراة وطن وأرض وبلاد وأم ووحدة وحضارة ومدينة وهي في بعض الأحيان تجسيد للتراث العربي والأنظمة العربية"[3]، في النص أدناه تتجرد الصورة المكانية للوطن من كل الصفات المادية، آخذة مساراً جديداً هو صورة الوطن المجسد (الجسد الأنثوي):

وطني .. أيا طفلاً يلوب بلا انتهاء

ظمآن ترعشه الحكايا الذابلات

عن حفنة من ماء زمزم تغسل القيد المهين ..

في ساعديه وتمسح اللحن الحزين

يطفو على عينيه ،

يغرق وجنتيه ..

عن نفحة من قلب سيدي المسيح ،

تهز عالمه الضنين

أنا في بلاد الموت أزرع في الحقول ..

فلاً لآتيك القريب ..

أسقيه من عيني ، من قلبي ،

وآه ....

أنا من عذابك أضرم النجوى شموع ..

تزهو بليلك يا أميري ،

يا جميل ..

عيناك في قلبي مراجل من حنين

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان ما بعد الحزن: ٦٤٣-٦٤٤.
[2] الاغتراب في الشعر العربي، في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية): ١٠٣.
[3] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٧٢.

تغلي .. تسيل الليل من حولي أنين ...

والحقد ثعبان على جيد الروابي الحالمات

أبداً يلف خيوط موته في جفاء

وأروح اذرفها بقايا من دموع

وطن تعيث به الدموع ..

تعبر الشاعرة في نصوصها عن أمتها العربية، وتفتخر بوطنها في خطاب نفعي، و"في الخطاب النفعي يتوجه الاهتمام نحو المدلول وهو ما يسعى المتحدث إلى غرسه في ذهن المتلقي ليشتركا معاً في تصور ذهني واحد"[١]. ففي القصيدة تشخيص للوطن كأنثى رقيقة نقية كنقاء الطفل والحضور الأنثوي يتجلى في البعد الرمزي للوطن، وفي محصلة الصور الشعرية التي عبرت عنها الشاعرة تصوير لوطن غالٍ على نفسها فضلاً عن التلويح بصور أخرى مقترنة بصورة الوطن وغائبة عن النص، ف"يصير الغائب في اللغة الشعرية هو الفاعل في القصيدة تؤازره الرؤيا وعياً للضرورة وإدراكاً لعمق المكابدة وهي ترصد معاناة التعامل مع لغة الشعر وبها وهي تواجه محنة الإنسان وانكساره وعذاب منافية ولوعة فقدانه وهو يبصر الزوال بأم عينيه زوال كل ما هو غال وجميل"[٢]. الوطن إذن كائن حي يتألم، يموت... في مطلع المقطع من النص المذكور: (وطني .. أيا طفلاً يلوب بلا انتهاء)، في محصلة دلالية بكون الوطن بريء ونقي كالطفل، لا ذنب له، ومثله في نموه المستمر وحيويته، بدلالة الفعل المضارع (يلوب) والوصف الوارد للفعل (بلا انتهاء). إن هناك تصريح وتنبيه وتحذير للعدو، بكونه للوطن إرادة لا تموت للأبد وطفل لن يتوقف عن النمو والصراخ مطالباً بحقوقه.

كذلك هناك صور شعرية في قمة الأسى والحزن لما يعاني منها الوطن من احتلال وظمأ، فالعراق (ظمآن ترعشه الحكايا الذابلات)، ففي السطر الشعري جمعت الشاعرة بين مدلولين متضادين وهما الظمأ والرعشة، الحر والبرد، في إيحاء بديع بكون الوطن واقع تحت سطوة صراعات محتدمة بين الصدق والأكاذيب، بين الحقيقة والوهم بدلالة: (الحكايا الذابلات). فالوطن ظمآن لماء النجاة، ماء (زمزم) تعبير عن ماء خالد، انبثق من جفاف الصحراء، وأحيا به الناس والأرض، فالشاعرة عبرت بتلويح خفي عن التشابه بين مأساة الوطن ومأساة زوجة النبي إبراهيم هي وأبنها في جوف الصحراء ومهابة الموت. بدأت في النص تجليات جسد كائن مكبل اليدين: (القيد المهين) قد كبل يدي الوطن، كناية عن المحتل الأمريكي إذ "كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها ولمواردها وهي ما تزال كذلك إلى

---

[١] تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة: ١٧.

[٢] شعرية العنونة: أسميك بحراً.. اسمي يدي الرمل (بحث، موقع دجلة): ١٨.

اليوم"[١]، أمّا عبارة (حفنة ماء) في السطر فكناية عن وصول الوطن إلى مرحلة الجفاف المميت، مرحلة اليأس ما قبل الموت. في القصيدة تهويل وفاجعة بدلالة عبارة (اللحن الحزين)، وهو تعبير عن أوضاع الوطن المأسفة. أمّا الاستعارة في الفعل (تغسل) فترجيح لقدرة المعجزة الإلهية ورحمته المتجلية في ماء زمزم في تطهير الفساد الذي يسري في جسد الوطن. من تمظهرات الجسد الأنثوي وتجلياته ما جاء في الألفاظ (ساعديه، عينيه، وجنتيه)، وفي تعريف العبارات: (القيد المهين، الحكايا الذابلات، اللحن الحزين) إشارة إلى أنّ العداء معروف مصدره عند الشاعرة والعراقيين، وكونه مألوفاً وقد عهدوه من قبل، فالعداء يتكرر ويغير هيئته، ويصور الأمور بجملة أوهام مثل ما توحي به لفظة (حكايا) في النص. أمّا لفظة (القلب) في السطر الشعري: (عن نفحة من قلب سيدي المسيح) فرمز للطهارة والنور الإلهي في صدور الأنبياء، ونفحة النبي عيسى كناية عن مقدرة النبي عيسى في إشفاء الجروح والمرضى وإحياء الموتى بأمر الله ومعجزة نبوته، فالعراق إذن وبكل أسى في حاجة لمعجزات إلهية (تهز عالمه الضنين)، فقد بات الوطن (بلاد الموت) في يأس مميت. في تنكير أجزاء الجسد الأنثوي تعبير عن تعميم القضية، كأن الشاعرة تتنبأ بالمصير ذاته لبقية الدول العربية من أرضها ونساءها وحضارتها.

لقد كررت الشاعرة العراق متشبثة باسمه، وتماهى الوطن مع ذاتها، وغدا (العراق) في القصيدة لترسم لنا أعلى حالات التماهي في عشق الوطن، فالشاعرة تداوي جروح وطنها (أزرع في الحقول فلاً، أسقيه من عيني، من قلبي، أضرم النجوى شموع)، وقد جاءت الأفعال بصيغ المضارع كدليل على استمرار عشق الشاعرة للوطن وتضحياته لأن "الأنوثة الواعية لذاتها تحمل في أغوار نفسها وطناً ينبض"[٢]. إن الشاعرة تبدع في استنباط الدلالات المنطوية في المفهوم الشاسع للوطن. فتبث المزيد من الدلالات التخييلية والغنية بإيحاءات متنوعة، كما "أنّ لعبة (الغياب والحضور) تضم في ثناياها كل الأشياء والأماكن والصور الغائبة في ملفوظات التركيب والحاضرة في الدلالات الثاوية في أعماق الملفوظ وفي فجوات النص وفراغاته"[٣]. فترمز الشاعرة للمرأة بدال الوطن تارة وتشبه الوطن بالحبيب تارة أخرى وتناديه بألفاظ المحب من قلب عاشقة تماهت في ذات الحب: (يا أميري، يا جميل)، حيث الوطن حبيب تعاني من أجله الشاعرة: (عيناك في قلبي مراجل من حنين)، (تغلي .. تسيل الليل من حولي أنين ...). النص زاخر برموز شتى، وهو ثري كذلك بإيقاع داخلي من صيغ يتواجد فيها حرف الياء على التوالي، فالياء صوت يشي بأنين الصدر بما يلائم ومحتوى النص مثلما صرحت به (وآه)، وعبرت عنها الألفاظ (المهين، الحزين، الضنين، حنين، أنين).

---

[١] اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١١٦.

[٢] الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد-فوضى الحواس-عابر سرير: ١٤٩.

[٣] جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني: ١٤.

في مقطع آخر من قصيدة (**الأسوار**)[١]، نستشف منذ الوهلة الأولى على أنّ القصيدة تعالج قضية من قضايا المجتمع عبر دال العنوان الذي يتميز بالتأنيث، فضلاً عن تفشي دلالات المشاعر والتي تطغى على بنى النص وتكون لسانه الناطق:

قال الفجر :

سأصحب وردة حبك

إذ أرحل عبر مياه الغربة ،

كل ليالي الضيم وانت معي ..

يا هذي الخارطة الكبرى

مزقت سدول الكابوس الأول

والرابع ،

والعاشر ،

كان دمي المتلطخ بالاوحال نقياً ،

يصرخ ،

ثم يغور بقلب الليل ..

أهذا ليلك يا وطني ؟ ،

ما أطوله ..

ما أسود خصلات ذوائبه ..

ما أصبره

إنّ استنطاق الطبيعة وأنسنتها لهو أسلوب شعري شائع لدى الشاعرة، وفي القصيدة أعلاه الفجر الذي تم أنسنته يخاطب الوطن (وطن الشاعرة) بمناجاة ملؤها الحنين والحسرة للحالة المتدهورة التي يعاني منها هذا الوطن، ونستدل على ذلك من الأسطر الشعرية: (ليالي الضيم، الكابوس الأول، دمي المتلطخ، يصرخ، ما أصبره)، هذه الصور التي تعبر عن انتهاك حرمة الوطن بدمار الحروب والتخريب الذي طال الطبيعة والكائنات معاً خصوصاً الأنثى، لذا فقد "اشتبك الهم الأنثوي الخاص بالهم العام في التيقظ لإطلاق قوى ذاتية تحفظ للذات خصوصيتها ليس بإغلاق النوافذ وإنما بإطلاق قوى يقظة فاعلة"[٢].

---

[١] الأعمال الشعرية، ديوان مكابدات الشجر: ٣٣٤.

[٢] أسئلة القصيدة الجديدة: ٧٦.

الفجر تم أنسنته ليكون لسان حال الرجل الذي يقف مخاطباً الأنثى، ومن الدالات التي تؤكد على كون الفجر إنساناً هو إضفاء الصفات الإنسانية عليه والتي تتضح عبر الأفعال الذي يقوم بها الفجر: (إذ أرحل، دمي المتلطخ، يصرخ)، فالصور الشعرية تلك تم تنسيبها للفجر المؤنسن (الرجل) الذي يخاطب الأنثى التي تم التلويح بها في البعد الرمزي للوطن المشخص. وقد ذكرت الشاعرة دال الوطن في نصها، فضلاً عن التلويح به (أهذا ليلك يا وطني؟)، في صيغة الاستفهام و"يعد استعمال الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللغوية التوجيهية... فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث بل وللسيطرة على ذهن المرسل إليه وتسيير الخطاب تجاه ما يريده المرسل لا حسب ما يريده الآخرون وتعد الأسئلة خصوصاً الأسئلة المغلقة من أهم الأدوات اللغوية لإستراتيجية التوجيه"[1]، ويشكل التصريح بلفظة الوطن ذات البعد الرمزي لتتضمن معنى الأنثى التي تم التلويح بها عبر الأسطر الشعرية: (ما أسود خصلات ذوائبه)، (وردة حبك). الشاعرة هنا بارعة في اختيار أوجه التشابه بين الدال والمدلول، فهي تختار بدقة متناهية الصفات المشتركة التي تشترك فيها الدال والمدلول، وهذا ينم عن مقدرة شعرية مميزة لا يمكن أنْ تصدر إلّا من أنثى لها ملكة فطرية في اكتشاف دقائق الأمور، فرغبة الشاعرة في التلويح بالمرأة العراقية بسواد شعرها قد جعلها تحرص على اختيار ظاهرة الليل الذي يمتاز بسواد اللون.

المدهش في القصيدة أنّها خلقت علاقات جدلية بين الدال والمدلول في النص، إذ إنّ الوطن المجروح (الأنثى) يتطلع إلى فجر (الرجل) بكل ما يتضمن الفجر من دلالة ولادة الحياة من جديد والنقاء والإضاءة ، إذن الأنثى غائبة في البنية الظاهرة للنص وقد تم التلويح بها دلالياً في البنية الغائبة للنص، فالمرأة تتطلع إلى مساندة الرجل كي تنهض من واقعها المزري في الوطن الذي تتشارك معه سوء الحال والمصير كذلك في الوقت ذاته فإن الوطن يحتاج إلى ولادة فجر جديد لينهي أحقاباً من الظلام والظلم. لعل الشاعرة تتفرد لأول مرة بذكر حدث لم نألفه قط، فهي تعترف بعرفان الرجل في هذه القصيدة لنهوض الأنثى من واقعها السيء. أمّا في العبارات: (الكابوس الأول، الرابع، العاشر) فهو توكيد وإلحاح على كون المعاناة في الوطن تتكرر مراراً، كذلك إسناد القصيدة على بنية الأسماء يوحي بثبات الحال ويؤكد على تفشي حالة اليأس والركود وعدم تغيير الواقع في الوطن. هناك صيغة منفردة لفعل في صيغة الماضي في السطر الشعري: (قال الفجر) الذي تصدر مطلع القصيدة على خلاف الصياغات الفعلية الأخرى التي جاءت بصيغة المضارع: (سأصحب، أرحل، يصرخ، يغور) وهنا لابد من تفسير ذلك وربطه بالسياق وما تعانيه الذات الشاعرة في قرارة ذاتها، فالشاعرة بهذا أرادت أن تلوح للقارئ فكرة مفادها،

---

[1] استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: ٣٥٢.

إن المعاناة القائمة في الحاضر ترجع للماضي البعيد الذي تم الإشارة إليه بالفعل الماضي، فيما أن الصياغات الفعلية الأخرى التي جاءت بصيغة المضارع توحي باستمرار تلك المعاناة التي بدأت منذ زمن بعيد على أرض الوطن _العراق_الحبيب. كذلك مما يلفت النظر في النص توظيفه لصيغة التعجب ب(ما) الذي يعد هنا اسم يفيد التعجب وتكراره بشكل متوالي في الأسطر الشعرية: (ما أطوله)، (ما أسود خصلات ذوائبه)، (ما أصبره)، ويفيد ذلك إصرار الشاعرة على توثيق فكرة روعة وطنها... فالتعجب هنا قد أفاد المبالغة والتوكيد. إذ لا ريب في مثل هذه النصوص التي تعالج قضايا سياسية واجتماعية أن تزخر بالدوال الرمزية وهنا يكاد لا يخلو شطر شعري من دال رمزي مثل: (الفجر، وردة حبك، الكابوس، نقياً، ليلك، خصلات، قلب الليل...). من الجدير بالذكر بإن النص يستند بالدرجة الأساس على آلية التكرار التي تفيد هنا أغراض متعددة، كالتعبير عن إصرار الشاعرة وثقتها المطلقة في الأفكار التي تعرضها وكذلك توحي بشدة لوعة وحنين الشاعرة لوطنها ومكونات هذا الوطن وقد تفيد للإيحاء بالتوتر القائم في الذات الشاعرة أزاء ما يحدث لوطنها وحزنها العميق الذي تعبر عنه بدال اللون الأسود في القصيدة ودال الليل الذي يتكرر ثلاث مرات بصياغات مختلفة: (ليالي، الليل، ليلك) ويوحي بحزن عميق ويأس مفرط يخيم على وجدان الشاعرة أزاء مأساة العراق وحزن العراق.

أما قصيدة (**الحضور في البصرة**)[1]، فقد وصفت مقدار الحب الذي يجمع الشاعرة بمدن وطنها من خلال اختيارها رمزاً معبراً عن المرأة العراقية بدقة وهو (مدينة البصرة)، وحين نتأمل هذا النص نجد الشاعرة قد اتخذت من تشخيص هذه المدينة وسيلة لتصل من خلالها الى مبتغاها في وصف جمالية الوطن وبهائه وخصوصاً المرأة العراقية وما مرّ بها وبالوطن بدقة متناهية، و"تعد المدن إذنْ منذ القديم رموزاً للنساء بصورة عامة وللأمهات بصورة خاصة ومن السهل أنْ يتوحد الجسد البشري الأنثوي بجسد المدينة لاشتراك الجسدين في التأنيث"[2]:

متلفع بالنخل وجهك

حينما اهتزت روابي الليل

كنت جميلة تهتز بين مصارع العشاق ،

آه .. كنت ذائبةً بحبات الندى المطلول

فوق جبينك الزاهي ،

وفي وجع الغروب ...

وجدت عاشقك القديم يحاور الدنيا ،

---

[1] الأعمال الشعرية، ديوان الأغنية والسكين: ٥٤٣-٥٤٤.

[2] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٣٤.

ويغزل من حرير الشعر شالاً ،

كي يتوّج شعرك المنساب ،

أيتها الأميرة

في الخليج وجدت وجهك طافياً

فمددت كفي وانتشلت ثيابك الزهر ،

انتشلت عذاب حبي

في الليل كنت أجوس ما بين انتمائك

واغترابي

كانت الأيام مشحوفاً ،

وكنت ضليلةً بالشوق ،

كنت صريعةً بالوجد ،

تشكل بداية القصيدة مقطعاً مستقلاً شمل أربعة أسطر شعرية تكرر فيه نداء الحبيب، ثم تتغنى وتتغزل الشاعرة بمدينة البصرة وتوصف جماليتها متخذة منها رمزاً للعراق ولنساء العراق اللواتي هن رمز لوجود العراق وكيانه الإنساني، و"إنّ صلات رمزية وثيقة تنسج بين جسد المرأة وبيئتها"[١]. فتارة تكون البصرة جميلة تهتز بين مصارع العشاق وتكون أميرة تارة أخرى، لتكون بذلك مدينة متعددة المعالم والمزايا، ورمزاً لكل أنثى بمختلف صورها في العراق ومختلف أطيافها، في صياغة شعرية زاخرة بالفكر "فإذا كانت اللغة عبارة عن نظام من العلامات هي معطيات الكلام الناجز للفرد ضمن أعراف اجتماعية معينة فإنّ هذا الفعل العلامي الناجز مزدحم بالإرادة والفكر وهو من جانب آخر يزخر بأصوات سابقة عليه يحيل عليها ويتحاور معها"[٢]. يمثل هذا النص فضاءاً نسويّاً بدرجة أساس، ويعالج قضايا علاقة الأنثى مع الآخر ومع المجتمع، وكذلك الأعراف الاجتماعية والثقافية وانعكاساتها على الأنثى، مما يجعل الوطن وبالأخص البصرة معادلاً رمزياً للمرأة العربية التي تعاني الهم نفسه، فالتخريب الذي يطال طبيعة المدن وأرضها تطال دون ريبة الأنثى وجسدها الذي بات في النصوص السياسية كدال غير منقطع الأبعاد والدلالات كجسد للوطن عموماً وجسد للمدن خصوصاً، "فالجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسداً واقعياً ليغدو جسداً ثقافياً بالدرجة الأولى

---

[١] أنتروبولوجيا الجسد والحداثة: ٨٢.

[٢] النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ٢٩-٣٠.

ومتى ما مس الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقاً من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها"[١].

البصرة أنثى بكل معالم الأنوثة الفياضة، ففي قولها: (متلفع بالنخل وجهك، كنت جميلة، مصارع العشاق، فوق جبينك الزاهي، عاشقك القديم، يغزل من حرير الشعر شالاً، شعرك المنساب، أيتها الأميرة، وجهك طافياً، ثيابك الزهر) ألفاظ أنوثية بحتة، تبدو فيه التركيز على المعطى الجسدي خصوصاً الوجه الذي تم تكراره و"يشكل الوجه عنصراً مركزياً في الدلالة الجسدية، إنّه مجاز الجسد وصورته المركزية بل هو بدل الفرد بكامله وبما أنّ الوجه لا يرى أبداً من قبل صاحبه إلّا بواسطة مرآة فإنّه يشكل المنطقة الجسدية التي تعين الفرد وفي الآن نفسه تجعله كياناً من أجل الآخر... لذا فإنّ الوجه بتعبيريته المكثفة وبذاتيته وموضوعيته يتحول إلى حلقة أساس في التبادل الاجتماعي للمعنى"[٢]. الشاعرة تتحدث بأنين عن مدينة في ظاهر النص، إلّا أنها تتكلم عن واقع الأنثى المضطهدة التي تشترك مع الوطن في اغتصاب حقوقها ف"النار اطلقت على المدينة لكن المغتالة هي المرأة"[٣]. وفي النص تعميم لحالة الأنثى، وذلك من خلال عبارة (في الخليج)، مما يوحي بامتداد التجربة هذه لتشمل نساء كل البلدان العربية، من خلال تصوير ترابط العراق (البصرة) بالعالم العربي الكبير من خلال شط العرب المرتبط بالخليج العربي، مثلما هو الحال بالنسبة للمرأة التي تعيش التجربة ذاتها في هذا العالم. في النص هيمنة لصيغ الفعل الماضي بوضوح في صياغة السرد الوصفي وفي ألفاظ مثل: (اهتزت، كنت جميلة، كنت ذائبة، وجدت عاشقك، وجدت وجهك، مددت كفي، أنتشلت)، وقد تم ذكر تاريخ عريق مضى على مدينة البصرة ككيان جغرافي، ضمن حضارة العراق العظيمة وأمجادها في الماضي، وتاريخ عريق من الجمال والقداسة والتقدير الذي مضى على أنثى الحضارة العراقية برمتها، حيث كانت الأنثى موضع تقدير وذات فاعلية في المجتمع، قبل أنْ تدخل المجتمعات أطوار التخلف التي خلفتها عوامل الدمار والسياسات الفاسدة والإرهاب.

في النص دالتان على فاعلية الأنثى في المجتمع ضمن شطرين شعريين، هما: (متلفع بالنخل وجهك)، (وجدت وجهك طافياً)، فالوجه كيان يوحي بفاعلية المرء وبالتالي الأنثى وتواصلها مع الآخر، كذلك يشير إلى الخير والقدرات، فلفظة (النخل) ترمز للخيرات، ولفظة (الزهر) ترمز للربيع وبالتالي الإزدهار. الشاعرة كأنثى تطلق شرارة طاقاتها وفاعليتها، كي تداوي الجروح في الحاضر بدلالة قولها: (فمددت كفي وانتشلت ثيابك الزهر)، (انتشلت عذاب حبي)، فالكف آلة الجسد الفاعلة في الإنسان، والفعل (انتشلت) ذو دلالة إيحائية عميقة تشير إلى

---

[١] الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: ٨٧.
[٢] م.ن: ١٠٣.
[٣] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٥٠.

فعل سري غير معلن، في طي الكتمان، مما يعلن عن تخوف الأنثى في المجتمعات العربية، وكذلك تخوفها من إعلان طاقاتها وممارسة فعالياتها، مما أدى بشكل أو بآخر إلى تدهور المجتمع، وفي تكرار الوجه مرتان (وجهك) تركيز على تلك الفاعلية و"لإسلوب التكرار أثر مهم في إيضاح شعور الشاعر وما يعانيه من تجربة حياتية قاسية"[١]. يشي النص بوقوع الوطن والأنثى في أجواء من اليأس والقهر بدلالة العبارة: (وجع الغروب) التي ترمز لدخول الأرض في الظلام الدامس مع تشخيص لفظة (الغروب) ككائن حي متوجع، وهذا التشخيص للتهويل والمبالغة فكل ما في النص مشخص لأن الوطن مقدس بكائناته وليس بجماده وطبيعته فقط. النص مليء بألفاظ الأنوثة وصفاتها، فالفعلان (اهتزت، يهتز) بصيغتيها يوحيان بصفة الدلال والاهتزاز التي يتصف بها جسد الأنثى في حركاتها.

جاء النص زاخراً أيضاً بالرموز والاستعارات، و"يفترض بالتأويل أنْ يحوم حول ذلك اللامرئي باحثاً عن الطاقة الكامنة التي تشع وراء ظلاله وتنبثق من خيوط نسج النص الدقيقة"[٢]، فالفعل في قولها (يحاور الدنيا) تم استعارته للتعبير عن قدرة الشاعر في أنْ يحاور الدنيا بكل بلدانها بالشعر الذي يعد لغة عالمية للحوار. يتبادر إلى ذهن المتلقي بأن الذي قد حاور مدينة البصرة بشعره: (عاشقك القديم) هو الشاعر بدر شاكر السياب الذي نظم قصيدته الشهيرة عن جمال البصرة كأنثى في مطولته انشودة المطر، أو ربما أي شاعر آخر قدير من شعراء البصرة في إيحاء ضمني بكون البصرة مدينة الشعراء والعشاق والأحاسيس المرهفة. ففي النصوص التي تذخر بالرموز الفنية يكون الباحث بصدد دراسة أوجه عدة لنص واحد متجلي والأخر غائب ينطوي عليها النص الحاضر، فهي "بمثابة تجاوب مع القوة الداخلية للنص"[٣].

تعتبر بغداد من الرموز الشعرية البديعة في قصيدة بشرى البستاني **(بغداد)**[٤]، وقد استندت هذه القصيدة إلى صورة بغداد في بعدها الرمزي للوطن برمته ولعراقة العراق بأكمله، فضلاً عن خصائص الأنثى التي تتصف بها بغداد في بعدها الرمزي، حيث "إن المدينة لها جميع مواصفات المرأة الام وتأنيث المكان جميع مواصفات المرأة الحبيبة"[٥]:

وبغداد باذخةً بعناد المليكات

في رأسها تاج دهر يراود فرسانها

ويشاغل سجانها

أن تميد به الأرض

---

[١] الاغتراب في الشعر العربي، في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية): ٢٥٧.
[٢] جماليات الذاكرة وجدلية الحضور، قراءة تأويلية في عينية الصمة القشيري (بحث، موقع دجلة): ٥.
[٣] صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز: ٥.
[٤] الأعمال الشعرية، ديوان أندلسيات العراق: ١٣٥-١٣٦.
[٥] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٤٢.

أو تستريب به الزلزلة ..

وبغداد شامة كل العصور

على كتفيها رياش الحضارات مربكة

والمرابض آمنة ...

والمنايا نذور

على رسلها كانت الأرض تبلع نيرانهم

وعلى رسلها تتسلم كانت رسائلنا والنشيد ...

وبغداد دفء العصور يدثرها

وعلى جيدها يستريح الزمان قلائد تمر

وأسورة الأرجوان على ساعديها

وفي خصرها قمر من هديل ...

وبغداد محروسة بأكف السماء

تستذكر الشاعرة ماضي أمجاد بغداد في عصرها الذهبي، ف"الحاضر لا يمكن فهمه فهماً معمقاً بعيداً عن ماضيه لأنه لا يستطيع السير وهو منفصل عن جذوره، ولأنّ القصائد التي أمامنا نصوص حركية فإنّ الإشارات التاريخية التي انبثت فيها ممتزجة بمشاعر الحب أشاعت في فضائها تلويناً حركياً استطاع أنْ يثب واصلاً بين زمنين: ماضي المدينة المتألق وحاضرها المجروح بسكاكين العدوان"[1]. تصور الشاعرة بغداد كملكة أنثى بأجمل صور شعرية ذات طابع أنثوي واألفاظ نسوية بحتة، فضلاً عن ذكر خاصيات المرأة وزينتها وقوتها ومكانتها في صدد الحديث عن بغداد العاصمة ومدينة الحضارات... و"إن هذا التأكيد على المكان يكشف عن توحد جسد الطبيعة (المكان) بجسد المرأة"[2]. فبغداد إذن لها جل ما تمتلكها الأنثى الحسناء من ميزات، إضافة إلى ميزات الملكات ذوات العروش والأميرات، مثلما قالت: (بغداد باذخة بعناد المليكات)، (في رأسها تاج دهر يراوده فرسانها)، (على كتفيها رياش الحضارات)، بغداد دفء العصور يدثرها)، (على جيدها يستريح الزمان قلائد)، (وأسورة الأرجوان على ساعديها)، (في خصرها قمر من هديل). الصور الشعرية هذه زاخرة بدلالات رمزية واسعة الأمد تضفي تصورا عميقاً على رمزية العاصمة بغداد، والتلويح بها كمعادل رمزي لأنثى العراق ذات السحر والجمال الازلي، إلى جانب فاعليتها الهائلة في المجتمع. لعل الشاعرة تلعب دوراً شعرياً

---

[1] شعرية المدن في نصوص شعرائها، مدينة الموصل نموذجاً (بحث، موقع دجلة): ٨.

[2] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٦١.

مزدوجاً في هذا النمط من أشعارها، وتصور محورين دلاليين في قصيدة واحدة، غالباً ما تتجلى إحداها على هيئة امرأة، والأخرى على هيئة عنصر غير حي سواء من الطبيعة أو سواها، فتدمجهما في بنية شعرية واحدة تتميز بحاضر ينطوي على نص غائب.

إنّ الشاعرة في القصيدة أعلاه توجه فكرتين للمتلقي إحداهما: تتعلق بتألق بغداد في تاريخ الحضارات الإنسانية وجمالها وسحرها وماضيها المجيد والحضارة العظيمة التي قدمتها للبشرية، وثانيهما ترتبط بالإشادة بالمرأة في العراق والتعبير عن قوتها ورقيها وجمالها وفاعليتها في الكون. فالبعد الترميزي لدال الملكة تمكن الشاعرة من توظيفه للتعبير عن رؤى وتوجهات واسعة غير محدودة تشعل حيوية النص، إذ إنّ "الفن يعيد للغة جميل صنعها حينما ينتهك كونها الموشك على السكون فيشعل فيها حيوية التجدد ويلف علاقاتها بغلالات الغموض، والغموض إيحاء، والإيحاء جمال، والجمال لا يتوهج إلّا بأنوار الروح وعنفوان القلب"[١]. تستند القصيدة على جملة من الصفات: (باذخة، شامة، مربكة، آمنة، محروسة)، وهي تضفي على القصيدة حالة من الثبوت والرسوخ والتوكيد على ثبات تلك الصفات بتجردها من عنصري الزمان والمكان، بعكس الأفعال التي تضفي بعداً زمنياً قابل للتحولات على القصيدة. أمّا عن تجليات الجسد الصريحة الدالة على الحضور الأنثوي فجاء في قولها: (رأسها، كتفيها، جيدها، ساعديها، خصرها) مع الأخذ بنظر الاعتبار اعتماد القصيدة على ضمير الغائب (ها)، وذلك يعبر عن براعة شعرية تتميز بها بشرى البستاني، فمخاطبة بغداد بضمير الغياب العائد على الأنثى الغائبة في القصيدة تعبر عن وجود نص غائب ومسكوت عنه.

أما في قصيدة **(البصرة)**[٢]، فتتغزل الشاعرة مرة أخرى بالبصرة، وتصور معالم جسدها الساحر على اعتبار البصرة رمزاً شعرياً ومعادلاً للأنثى، ف"المدينة في الشعر الحديث كانت كياناً... كما أنّها كانت علامة على طريق التقدم أو التخلف عند الشاعر الايديولوجي"[٣]، بل تعادل الأنثى العربية برمتها والتي هي بدورها تعد رمزاً لمعاني الجمال والسحر من عيونها السوداء وسمار بشرتها المائل للخمرة:

لعينك شمعة نذرا

وزنار لخصرك أحمر يضرى

أيا خمرية الوجنات يا بصرة

ويا عربية اللفتات والغمزات ..

رايات على الغابات ،

---

[١] فلتنتصر لغتي على الدهر العدو، فاعلية اللغة العربية في رؤيا درويش الشعرية (بحث، موقع دجلة): ١.
[٢] الأعمال الشعرية، ديوان زهر الحدائق: ٤٧٢-٤٧٣.
[٣] اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ١٢٨.

تلثم سعفها سكرى

ويوقظني الهوى ،

جرحان :

هجرك والوصال

وسكرة أخرى ،

تداوي الشوق

مطفأة عيون الليل في خطوات هذي

الصولة الكبرى

أيا خمرية الوجنات يا بصرة ...

ترتكز صورة المدينة على "جسد المكان بوصفه بنية بلاغية جمالية تحكم نسجه الشعري كجسد المرأة تماماً"[١]، حيث إنّ الشاعرة في خطابها الرمزي عن المدن تخاطب أنثى غير مصرح بها في النصوص وخصوصاً البصرة التي تصورها كأنثى في غاية الرقة والصبر كأي امرأة عراقية. يكثر في القصيدة اعلاه تصوير مفاتن الجسد: (لعينك، زنار لخصرك أحمر، أيا خمرية الوجنات، عربية اللفتات والغمزات)، ف"هناك جمال طبيعي وهناك قداسة بين الجسدين جسد المرأة وجسد المدينة"[٢]. إنّ البصرة ذات موقع جغرافي يتصف بسحر الغابات والموانئ على الخليج والطبيعة الساحرة والخضرة، وبخلاف نصوصها عن بغداد التي توحي بها إلى أنثى متميزة كالملكة ذات هيبة ومكانة في التاريخ، فإنّ البصرة تعادل أنثى العراق بكل بساطتها وزينتها وطيبتها: (عيونك النجل، خصرك الزاهي)، مما يؤكد مجدداً البراعة الشعرية التي تتصف بها الشاعرة بشرى البستاني ودقتها والمهارة التخيلية في ابتكارها لعلاقات مشابهة دقيقة بين الدوال ومداليلها خصوصاً في ربطها بنية المكان بالكائنات الحية، "فما ارتبطت إشكالية المكان والجسد وتماهت في القول الشعري بهم التشكيل والتفعيل للقصيدة في نص ما وخاصة عندما يكون النص لشاعرة إلا جاء طافحاً بلظى وحروق الهوية والملكية وعاكساً لعنف الصدام مع هيمنات الأعراف أياً كانت هذه الأعراف ثقافية أو اجتماعية"[٣]. المخاطب هنا مدينة البصرة التي تعد معادلاً رمزياً للمرأة التي تتصف بسحر الجمال الذي يوحي بسحر جمال المرأة العراقية على وجه العموم. لعل الجمال الذي تتميز به المرأة المخصصة بالذكر في القصيدة تجعلها تشارك جمال مدينة البصرة وطبيعتها الخلابة من حيث الماء والخضرة في دقة اختيار من قبل

---

[١] شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني: ١٥٢.

[٢] م.ن: ١٣٥.

[٣] المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات: ٢١-٢٢.

الشاعرة للعلاقات الوثيقة التي تربط بها بين نصها الحاضر ونصها الغائب. فالصور الشعرية المتمثلة ب(زنار خصرك أحمر، خمرية الوجنات، عربية اللفتات والغمزات) وصف للمرأة في مدينة البصرة على وجه الخصوص بدلالة صفات اللون الأحمر والوجنات الخمرية التي توحي بحرارة الشمس التي تتميز بها مدينة البصرة بالرغم من الطبيعة الخلابة.

تتميز القصيدة بتأنيث ألفاظها للتركيز على أنوثة البصرة لجمالها وتنوعها ودفئها وعطائها من خيرات الخليج وطيبة سكانها، وهذه خصال أنثوية بحتة تظهر دقة ملاحظة الشاعرة ورصدها الحساس لبيئتها وطبيعتها، فقد تمّ تأنيث الألفاظ: (الوجنات، اللفتات، الغمزات، الغابات، خطوات) بصياغة جمع المؤنث السالم، إضافة إلى كونها ألفاظاً مؤنثة بصيغها المفردة. وهذا التأنيث المزدوج يعبر عن ثقة الشاعرة وإصرارها بأنّ البصرة أنثى، وإنّ التكرار اللفظي يوحي بإصرار الشاعرة على تثبيت فكرتها، من خلال تكرار (خمرية الوجنات) مرتين، و(بصرة) ثلاث مرات، و(لعينك، عيون) قد تكررت مع تباين لفظي بسيط. كما اعتمدت الشاعرة هنا في نقل مشاعرها على عنصر اللون الأحمر وتدريجاته، ومما لا يخفى ارتباط هذا اللون بأنوثة البصرة التي تحاول الشاعرة جاهدة إثباتها: (شمعة، أحمر، خمرية).

النتائج

النتائج

تختتم الباحثة رسالتها بعدد من النتائج التي توصلت إليها، وهي:

- يحمل الحضور الأنثوي وخصوصاً الجسد الأنثوي قدراً كبيراً من التعدد الدلالي، ويبرز في خطاب بشرى البستاني الشعري عبر تداخله مع الجسد الذكوري لاستحالة تناول تجربة الأنثى دون حضور الطرف الآخر المكمل لوجودها في الكون وهو الطرف الذكوري.
- عبرت الشاعرة من خلال شخصية الذات الشاعرة والتي جاءت في كل قصيدة ذات ملامح مغايرة عن غيرها وتصور شخصية أنثوية ضمن تجربة مختلفة، لتعالج من خلال ذلك أزمة المرأة وأزمة واقعها المعيش، في مجتمع يخيم عليه الحيطة والحذر في تناول قضايا المرأة.
- يعكس توحد المرأة مع الطبيعة تصورات الشاعرة ورؤاها الفكرية القائمة على أصالة الترابط الفطري بين الانثى والطبيعة.
- سخرت الشاعرة طاقات الجسد لإثراء خيالها الشعري، وتكاد لا تخلو قصائدها المعبرة عن تجارب المرأة عن أفعال مثل الغناء والرقص، أو ما يشير إليهما، وكان للجسد الأنثوي الحظ الوافر في خطابها خصوصاً الطقوس الجسدية الانفعالية التي يتم التعبير عنها بفعل الرقص والغناء، بل وتعمدت في إطلاق ألفاظ هذه الطقوس كعنوانات للكثير من قصائدها.
- تجلت المرأة بجسدها من خلال الطبيعة في خطاب بشرى البستاني، وارتبطت الأنوثة بالطبيعة، وأضفت الشاعرة خصائص الأخيرة على جسد الأنثى في قصائدها، كما مال وصفها لمظاهر الطبيعة إلى التركيز على ما هو جوهري اتساقاً مع طبيعة شعرها القائمة على الإيجاز والتلميح والتلويح، باعتمادها على آليات الرمز وتقنياته.
- غالباً ما تصرح الشاعرة عند تطرقها إلى تجارب المرأة الغزلية بالمعطى الجسدي والتمظهرات الحسية، مستندة إلى آليات الرمز، في محاولة منها بالتمهيد عبر العلامات الخفية أولاً، وبالإفصاح فيما بعد عمّا تكتمت عليه، لكون الشاعرة تدرك تماماً خطورة المفاهيم التي تعالجها في نصوصها في ظل مجتمع يخيم عليه التكتم في قضايا الأنوثة.
- أظهر خطاب الشاعرة وجود أواصر قوية تربط نهر دجلة بكيان الأنثى، وتشير كلمة دجلة المؤنثة لفظاً ودلالة في معنى ضمني إلى أنّ الأنثى رمز لوجود العراق.
- في نصوص الشاعرة هناك حياة وديمومة عبر الاندماج الأنثوي بالعطاء الرجولي، كما تتخذ الشاعرة أسلوب الحوار وسيلة للدخول إلى أسرار الأنثى، وتتماهى الأنثى في قصائدها مع أشياء أخرى عند تعامل الشاعرة مع قضية الجسد لأبعاد اجتماعية.
- يعد فعل الرقص لدى الشاعرة رمزاً تعبيرياً عن الطاقات الانفعالية للجسد، كذلك الأشجار تدل على الخصب والفاعلية والحياة، وبالرقص يسمو الجسد إلى أدواره العاطفية والانفعالية.

- الأنثى ذات قدسية في نصوص الشاعرة، وأنوثتها جوهر الوجود، لأنّها مصدر الحب والوعي والأمومة والعطاء والتلقي وحفظ الوجود، وهي منبع العاطفة التي نبلغ بها أعلى مراتب المعرفة والإبداع واليقين بالله لكون عاطفة الحب جوهر العبودية وعلة خلق الوجود، وحب المخلوق للخالق يتجلى في حب المخلوق للأنثى.
- قامت الشاعرة بإشراك الرجل في خطاباتها الشعرية العرفانية لتؤكد على حضور طرفي الذكورة والأنوثة لاكتمال صورة الحياة، وكذلك محاولة استنطاق الرجل واستدراجه وسبر أعماق فكره لكون الرجل على تواصل وطيد بالأنثى.
- إنّ طهارة الجسد لا تعني لدى الشاعرة كبت صوت الجسد وفصله عن الروح أو تطهيره بالألم كما نصت بذلك الفلسفات القديمة، بل تتحقق طهارته بتأجج طاقاته الانفعالية، لأنّ الطاقات الانفعالية التي يبثها الجسد هي التي تطهر الروح وتبعث الحياة فيه وتهذب النفس.
- الأنثى في قصائد الشاعرة ذات فاعليات كثيرة، وقد خصها الخالق ببث الحنان والأمان في الكون، والكائنات بفطرتها الإلهية تدرك بأن الأنثى مصدر الحب والقوة عندما يسيطر عليها الخوف، مدركة في ذاتها بأهمية الأنثى وطاقاتها الفاعلة خصوصاً إن كانت الأنثى مفعمة بطاقة الحب التي تمنحها قدرة خارقة على تجاوز المستحيل وترميم الوجود، ونلحظ جرأة الشاعرة في تصوير أي جزء من جسد الأنثى ليكون ذا طاقة انفعالية وفاعلة في الآن ذاته. كذلك الأنثى قادرة على التوجيه وبسط السيطرة والتحفيز والتشجيع، وهي الأم المربية والموجهة والناصحة انطلاقاً من أنوثة جسدها.
- يمكن الإقرار بأنّ عمق الرؤى في نصوص الشاعرة يرجع إلى رمزية اللغة التي استخدمتها لإطلاق العنان للخيال الخلاق.
- تأخذ الرموز الفنية في شعرها شكلاً تعبيرياً مزدوجاً، وتصور محورين دلاليين في قصيدة واحدة، وغالباً ما يتجلى أحدهما على هيئة كائن حي، والآخر على هيئة عنصر غير حي من الطبيعة أو سواها، فتدمجهما في بنية شعرية واحدة يعبر عن حاضر ينطوي على نص غائب.
- صاغت الشاعرة إيقاع قصائدها من خلال استخدام علاقات التكرار والتناسب والرموز، وتنسيق البنيات المعنوية بالصوتية واللفظية منطلقة بذلك من تجربتها الحياتية، ونزوعها نحو الحرية.
- وظفت الشاعرة الرموز في شعرها بأساليب متباينة ودلالات متنوعة، واختارت ألفاظاً مشعة بطاقات إيحائية، ويشير استخدامها المكثف للرموز إلى أنّها تعيش في مجتمع يجعل من قضايا المرأة من المحرمات إلى حد ما، فالرمز هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن الإفصاح

عنه، فتتخذ الشاعرة من آليات الترميز وسيلة فضلى للتعبير عن الحقيقة والواقع بدلالات متشظية الأبعاد في نظام لغوي متميز.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**
- **الأعمال الشعرية (١٩٧٠-٢٠١٠) / شعر عربي معاصر، بشرى البستاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.**
- **الكتب:**

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.
- الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، دار غريب للطباعة، القاهرة، (د.ت).
- أرسطو والمرأة، إمام عبدالفتاح إمام، حقوق الطبع محفوظة لمكتبة مدبولي، مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبدالهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- استراتيجيات القراءة، التأصيل والاجراء النقدي، بسام قطوس، مؤسسة حماده ودار الكندي، إربد - الأردن، ١٩٩٨.
- استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- أسئلة القصيدة الجديدة، عالي سرحان القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد)، محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

- الاغتراب في الشعر العربي، في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية)، أحمد علي الفلاحي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- أفلاطون والمرأة، إمام عبدالفتاح إمام، حقوق الطبع محفوظة لمكتبة مدبولي، مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦.
- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠١٠.
- أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لو بروتون، ترجمة محمد عرب صاصيلا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.
- الأنوثة في فكر ابن عربي، نزهة براضة، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، فؤاد الفرفوري، الدار العربية للكتاب، طرابلس - ليبيا، ١٩٨٤.
- أيديولوجيا الجسد، رموزية الطهارة والنجاسة، فؤاد إسحق الخوري، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- بركة النساء، الدين بصيغة المؤنث، رحال بوبريك، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٠.
- بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا، من السيرة إلى التجربة الأدبية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، رجاء بن سلامة، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، شوقي ضيف، دار المعارف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والعشرون، (د.ت).
- تأويل النص الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

- تجليات النص الشعري، اللغة-الدلالة-الصورة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.
- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦.
- التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا، محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١.
- التصوف والتفكيك، درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، أيان ألموند، ترجمة وتقديم حسام نايل، مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- التماثل والخطاب الصوفي، نظرية في كونية البنية وشمولية الوعي، حسن السمان، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- تمظهرات القصيدة الجديدة، مقاربات إجرائية في الرؤيا والشكل والأسلوب، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الأصول، أدونيس، الجزء الأول، دار الساقي، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٩٤.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، منذ نهاية العهد الأموي حتى أوائل القرن الرابع الهجري، أدونيس، الجزء الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٧.
- ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
- جدلية الأنا واللاوعي، كارل غوستاف يونغ، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- جدلية الغياب والحضور في شعر بشرى البستاني، قراءة في قصيدة "تسللات"، إخلاص محمود عبدالله، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

- الجسد البغيض للمرأة، إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير، منى الشرافي تيم، منشورات ضفاف، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، الطبعة الثانية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٠.
- الجسد والمجتمع، دراسة انتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، صوفية السحيري بن حتيرة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- جماليات الشعرية، خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.
- الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، مطبعة المدني، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- الحب وإشكالية الغياب في الشعر العربي الحديث، قراءة في شعر ياسين طه حافظ، بشرى البستاني، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، علي حرب، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين أبن العربي، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.
- الحديث عن المرأة والديانات، الصادق النيهوم، تالة للطباعة والنشر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
- الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، آمنة بلعلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، عبدالناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

- الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، أحمد المتوكل، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، نوال السعداوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.
- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨.
- الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة، بحث في انثروبولوجيا الجسد، جمال بوطيب ، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، أحمد بلحاج آية وارهام، منشورات ضفاف الأولى، بيروت، ٢٠١٤.
- سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجاً، محمود خليف خضير، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- سيكيولوجية الأنوثة، مرآة المرأة الأخرى، لوسي أيريغاري، ترجمة علي أسعد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الثانية، ٢٠١١.
- شعر أدونيس، البنية والدلالة، راوية يحياوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.
- الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.
- الشعر والتصوف، وفيق سليطين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الشعر والنقد والسيرة، مقاربة لتجربة بشرى البستاني الإبداعية، حوار عصام شرتح، منشورات دار دجلة، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، عادل ظاهر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

- شعرية الحجب في خطاب الجسد ، محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد، محمد مصطفى تركي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.
- شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، أحمد حيدوش، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- الشعور بما يحدث، دور الجسد والعاطفة في صنع الوعي، أنطونيو داماسيو، ترجمة رفيف كامل غدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، حلب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
- الصورة والآخر، رهانات الجسد واللغة والاختلاف، فريد الزاهي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- الصوفية النسوية، الغوص عميقاً والصعود إلى السطح، كارول بي كريست، ترجمة مصطفى محمود، تقديم سحر الموجي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- الطبيعة بين السياب وكوران، لطيف محمد حسن، مطبعة روزهه لات، أربيل، الطبعة الاولى، ٢٠١٢.
- عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

- العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، إعداد وتقديم ومشاركة محمد صابر عبيد، بمشاركة نخبة من النقاد وأساتذة الجامعات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٠.
- فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه، هجران عبدالإله أحمد الصالحي، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.
- فلسفة الجسد، سمية بيدوح، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ، بيروت، ٢٠٠٩.
- فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- فلسفة وحدة الوجود، حسن الفاتح قريب الله، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٧.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة، (د.ت).
- في جمالية الكلمة، دراسة جمالية بلاغية نقدية، حسين جمعة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،٢٠١١.
- في لغة القصيدة الصوفية، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، وضحى يونس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.

- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
- كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
- اللاوعي الثقافي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية، نحو إعادة التعضية للسيميائي اللامتمايز والظلي في المجتمع والفكر، علي زيعور، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب" نماذج، فاطمة حسين العفيف، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
- اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، عمارة ناصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- اللغة والتفسير والتواصل، مصطفى ناصف، عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٥.
- ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية، فاطمة المرنيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥.
- مدارات صوفية، تراث الثورة المشاعية في الشرق، هادي العلوي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، يطلب من دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- مدخل إلى الدلالة الحديثة، عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
- المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها، آني آنزيو، ترجمة طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دراسة مقارنة، جمانة طه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

- المرأة العربية المعاصرة، الانتماء الحضاري والبعد السيكولوجي، عزالدين البوشيخي، مطبعة مكاتب مكناس، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.
- المرأة واللغة، عبدالله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٦.
- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة وتقديم سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٥.
- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، ولتر ت. ستيس، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
- المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، فاطمة الشيدي، دار نينوى، دمشق، ٢٠١١.
- المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، محمد محمد يونس علي، دار المدار الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧.
- المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩.
- المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات، فاطمة عبدالله الوهيبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- من قضايا الأدب الحديث، مقدمات ودراسات وهوامش، محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
- الموسوعة الصوفية، عبدالمنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٦.
- موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، أدونيس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

- النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، رياض القرشي، دار حضر موت للدراسات والنشر، حضرموت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
- نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، عبدالسلام عبدالخالق الربيدي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- النص القرآني وآفاق الكتابة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، (د.ت).
- نظام التصوير الفني في الأدب العربي، وهيب طنوس، منشورات جامعة حلب (كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، حلب، ١٩٩٣.
- الهوية غير المكتملة، أدونيس بالتعاون مع شانتال شواف، عربه عن الفرنسية حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، منير الحافظ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

❖ **بحوث الشاعرة بشرى البستاني في موقع www.dijlaiq.com :**

- إبداع المرأة بين الخصوصية والسؤال، بشرى البستاني.
- ألا شيء خارج النص حقاً...؟، عذاب العراق في نصوص الشباب العراقي، بشرى البستاني.
- جدلية اللون في شعر خليل حاوي، بشرى البستاني.
- جماليات الذاكرة وجدلية الحضور، قراءة تأويلية في عينية الصمة القشيري، بشرى البستاني.
- جماليات المكان في الرواية الواقعية، الموصل في (شظايا قلب)، بشرى البستاني.
- حكاية الفتاة الباسلة شمس النهار، قراءة في الوظائف والدلالات، بشرى البستاني.

- حلم ميسلون هادي الوردي، من العنوان إلى مكابدة الشخصية والمكان، بشرى البستاني.
- زمنية التشكيل الشعري، مقاربة في ديوان خليل حاوي، بشرى البستاني.
- شعرية الأنوثة وقصيدة الجسد، معظلة أم حياة، بشرى البستاني.
- شعرية الحزن العراقي، قراءة في ديوان علي جعفر العلاق، سيد الوحشتين، بشرى البستاني.
- شعرية السرد بالكاميرا، قراءة في قصيدة ياسين طه حافظ (عالم آخر)، بشرى البستاني.
- شعرية العنونة: أسميك بحراً.. اسمي يدي الرمل، بشرى البستاني.
- شعرية المدن في نصوص شعرائها، مدينة الموصل نموذجاً، بشرى البستاني.
- شعرية المفارقة بالحرب، قراءة في إكليل جواد الحطاب، بشرى البستاني.
- طالب عبدالعزيز... واللعبة الماهرة، بشرى البستاني.
- طرديات أبي الحارث الموصلي، دراسة نقدية، بشرى البستاني.
- فلتنتصر لغتي على الدهر العدو، فاعلية اللغة العربية في رؤيا درويش الشعرية، بشرى البستاني.
- محنة الكتابة في مخطوطة المحنة، قراءة في أبجديات رعد فاضل، بشرى البستاني.
- مواطنة المرأة العربية من الشعار إلى مستوى القضية، بشرى البستاني.
- نقوش الحب والجسد، قراءة في مجموعة انتصار سليمان (أبشرك بي)، بشرى البستاني.
- النقد الإسلامي وأسئلة المعاصرة، بشرى البستاني.

پوختەی توێژینەوە

ئەم نامەیە کە بە ناونیشانی (مێ لە شیعری بشری البستانی) دایە، هەوڵێکە بۆ ڕۆشنایی خستنە سەر پرتبوونەوەکانی بابەتی جەستەی مێ لە زانیاری مرۆییدا کە بە یەکێك لە دیارترین دیاردەکانی شیعرییەتی هەوچەرخ دادەنرێ، بەتایبەتی لە ئەزمونی بشری البستانی شاعیردا کە یەکێکە لەو شاعیرە ناسراوانەی وڵاتی عیراق لە ڕووی باسکردنی ئەم بابەتەوە.

ئامانجی ئەم نامەیە دەرخستنی میکانیزمەکانی دەرکەوتنی مەعنەوی پێکهاتەی جوانی هۆنراوەی جەستەی مێ لەرێی مەزراندنی کرۆکی ئەو دەرکەوتنەی لە گەرمەی هەڵچونە شیعرییەکانەوە هەڵدەقوواڵێ بەمەش شتەکان تایبەتمەندییە هەستییەکانیان لەدەست دەدەن و تایبەتمەندییەکانی شیعرییەتی هاوچەرخ بەدەست دەهێنن، کە بەشێوەیەکی جیاواز لە ژینوار _الواقعی_ ی ماتریالی دەردەکەوێ و بە شێوەیەکی خەیاڵی خۆی دەنوێنێ. شایانی گوتنە بشری البستانی دیارترین بونراوەی دیوانە شیعرییەکانی بەکاردەهێنێ بۆ تێپەراندنی چوارچێوەی نەریتە

باوەکانی کۆمەڵگە پەیوەنی بە رەگە داکوتراوەکانەوە هەیە سەبارەت بە کێشەی جەستە.

ئەم توێژینەوە لەدوو تەوەر پێکهاتووە: توێژینەوەی ئاستەکانی دەرکەوتنی جەستەی مێ و سەرهەڵدانی بەشێوەیەکی شیعری و فەلسەفی لە بنیاتی قوواڵی دەقەکاندا، ودەرخستنی ئەو شیعرییەتە کە تەرخانکراوە بۆ ئەم دەرکەوتنە شیعرییە جوانە. شاعیر توانا زمانی و هزرییەکانی بکار هێناوە بێ ئەوەی پەیرەوی نەگۆڕەکان بکات. بەمەش کۆتە باوەکان تێدەپەڕێنی چونکە ئەوەی باسی دەکات بابەتێکی نوێباوە و پشت دەبەستێ بەچەند ئەتموسفیرێکی تەئویلی فراوان.

زانکۆی سەلاحەدین - هەولێر
Salahaddin University-Erbil

(مێ له شیعری بشری البستانی) دا

نامەیەکە

پێشکەش بە ئەنجوومەنی کۆلێژی زمان لە زانکۆی سەلاحەددین – هەولێر کراوە

وەک بەشێک لە پێداویستییەکانی بەدەستهێنانی بڕوانامەی ماستەر لە ئەدەبی عەرەبیدا

لە لایەن

بناز درید نورالدین

بەکالۆریۆس - زانکۆی سەلاحەددین - هەولێر - ٢٠٠٥

بە سەرپەرشتی

پ.د. عدنان عوده عباس

هەولێر- کوردستان

ئەیلول ٢٠١٥

Abstract

This thesis, which is entitled (the women in Bushra Al-Bustany's Poetic Discourse), tries to highlight the influence of body themes on human knowledge, which is one of the most prominent contemporary manifestations of poetry at all, and in particular, in the poetic experience of the poetess Bushra Al-Bustany, one of the most prominent poets of Iraq who addressed this theme. The thesis aims to highlight the mechanisms of poetic manifestation of aesthetic formations of the body poem by employing transfiguration that is emitted from the essence of poetic excitement such that things lose their sensory characteristics and acquire contemporary poetic characteristics that are different from physical reality and have an imaginary manifestation.

It is worth mentioning that Bushra Al-Bustany employs most of her poems and collections of poetry as a whole to go beyond the norms prevailing in society with regard to the deep roots in the body issue, and seeks to eradicate those roots in unique orientations. In fact, mystical philosophy

has long been striving to rebuild the pillars of the universe and emphasize the glorification of man and making him the focus of this universe based on his body that represents his existence and identity.

The study focused on various topics, such as: the study of the levels of the body manifestations and their poetic and philosophical emergence in the deep textual structures and to highlight the poetic use of this aesthetic poetic emergence. The poetess used her linguistic and intellectual potential without being restricted by any constants, crossing the traditional restrictions in order to address modernistic themes based on explanatory and wide spaces.

زانکۆی سەلاحەدین - هەولێر
Salahaddin University-Erbil

The Women in Bushra Al-Bustany's Poetic Discourse

A THESIS
SUBMITTED TO THE COUNCIL OF THE COLLEGE OF LANGUAGES- SALAHADDIN UNIVERSITY – ERBIL IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER IN ARABIC LITERATURE

BY

Banaz Duraid Noraddin

B.A. - Salahaddin University-Erbil-2005

SUPERVISED BY

Asst. Prof. Dr. Adnan Abbas Oda

Erbil-KURDISTAN
September 2015