وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة كربلاء

كلية التربية للعلوم الإنسانية

الأَدَبُ النّسويُّ فِي كَربَلاء

دِراسَةٌ في مَوضُوعَاتِهِ وخَصَائِصِهِ الفَنِّية (١٩٥٨-٢٠٢٣م)

رسالة تقدمت بها

سميرة محمد حيدر أحمد

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة كربلاء

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذة الدكتورة رفل حسن طه الطائي

١٤٤٦هـ **٢٠٢٤م**

﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللهَ الَّذي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ﴾

النّساء: ١

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (الأَدَبُ النّسويُّ فِي كَربَلاء دِراسَةٌ في مَوضُوعاتِهِ وخَصَائِصِهِ الفَنِّيةِ (١٩٥٨- ٢٠٢٣م) للطالبة: (سميرة محمد حيدر أحمد) قد جرت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع

المشرف: أ. د رفل حسن طه الطائي

التأريخ: ١٤ / ١ /٢٠٢٤م

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع

الاسم: أ. د. جنان منصور كاظم

رئيس قسم اللغة العربية

التأريخ: ١٤ / ١ / ٢٠٢٤م

الأَدَبُ النّسويُّ فِي كَربَلاء

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس لجنة المناقشة وأعضاؤها أننا اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ الأَدَبُ النّسويُّ فِي كَربَلاء دِراسَةٌ في مَوضُوعَاتِهِ وخَصَائِصِهِ الفَنِّيَة (١٩٥٨- ٢٠٢٣م) وناقشنا الطالبة: (سميرة محمد حيدر أحمد) في محتوياتها ، وفي ما له علاقة بها ، وقررنا أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير( ).

التوقيع:
الاسم: أ.م.د زينب علي كاظم
التاريخ: ١٤ / ١١ / ٢٠٢٥م

التوقيع:
الاسم: أ.د. عبد الأمير مطرنيلي
التاريخ: / / ٢٠

رئيسا

عضوًا

التوقيع:
الاسم: أ.د رفل حسن طه
التاريخ: ١٤ / ١١ / ٢٠٢٥م

التوقيع:
الاسم: م.د. عباس عبيد علوي
التاريخ: / / ٢٠

عضوًا ومشرفًا

تمت مصادقة مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء على قرار لجنة المناقشة.

التوقيع :
عميد الكلية: أ. د.
٢٠٢٥ / ١ / ٢١

لإهداء

إلى . . مَن كانا سببًا في وجودي بَعدَ الله سبحانهُ وتعالى .

إلى . . والِدَيّ رحمهما اللهُ وسقاهُما من الكوثر.

إلى . . روحِ أخي الشّهيد طَيّبَ اللهُ ثراه أينما كان .

إلى . . عائلتي

زوجي سَندي ورفيق دربي .

أولادي . . وبناتي

أهديهم ثمرةُ عملي المُتواضِع

الباحثة

شكر وعرفان

قالَ تعالى: ﴿وَمَنْ يَشْكُرُ فإنّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ﴾ لقمان ١٢

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين عددَ خَلقهِ، وَزِنةَ عرشهِ، ورِضا نفسِهِ، ومِدادَ كلِماتهِ، الحَمدُ لله على عظيمِ فضلِه.

أتقدّمُ بالشّكرِ والتَقدير والامتِنان إلى الأستاذة المُحتَرَمة(الدّكتوره رفل حسن الطائي)، واسألُ الله التألّق والمُوفقيّة لَها وَلِعائلتِها، كما أتقدّمُ بالشّكرِ الجزيل إلى رئيسِ قسم اللغة العربيّة الأستاذ الدّكتورة (جنان منصور كاظم)، والشّكرُ موصولٌ إلى أساتيذي في جامعة كربلاء قسمِ اللُغةِ العربيّةِ، وأخصُّ بالشّكر مَنْ كانَ لهُ الفضل بتدريسي في المرحلةِ التّحضيريّة، شكري وامتناني إلى (الدكتور مصطفى طارق)المُحترم الذي اقترحَ عليَّ الموضوع، ولا أبخسُ فضل السّيد(سلمان هادي آل طعمه)، والذي تفضّل عليَّ بأنْ أهداني نسخة مِنْ كتابهِ أعلام النّساء في كربلاء مِمّا أعانتني على البحثِ والدّرس .

شُكرًا عائلتي ... التي كانتْ خيرَ سندٍ وعونٍ لي من خلالِ دعمهم المعنوي وتشجيعهم المستمر.

الباحثة

ثبت المحتويات

الموضوع	الصحيفة
مقدمة الباحث	أ - د
التمهيد	١-٢١
أولًا :الأدب النُّسوي مفهومه واشكالياته	١-١٦
ثانيًا : دور المرأة في الحياة الفكرية في كربلاء	١٦-٢١
الباب الأول النتاج الشعري	٢٤-١٣٤
الفصل الأول (الدراسة الموضوعية)	٢٤-٧٠
• المبحث الأول: الغزل	٢٤-٤٦
• المبحث الثاني: الرثاء	٤٦-٥٩
• المبحث الثالث: حب الوطن	٦٠-٧٠
الفصل الثاني (الدراسة الفنية)	٧٢-١٣٤
• المبحث الأول: الانزياح التركيبي	٧٢-١٠٩
• أولا: التقديم والتأخير	٧٧-٨٦
• ثانيا: الحذف	٨٦-٩٨
• ثالثا: التكرار	٩٨-١٠٩

• المبحث الثاني: الانزياح الدلالي	١١٠–١٣٤
• أولا: التشبيه	١١٣–١٢٥
• ثانيا: الاستعارة	١٢٦–١٣٤
الباب الثاني **النتاج النثري**	١٣٧–٢٠٤
الفصل الأول (النتاج السردي القصة والرواية)	١٤٠–١٨٥
المبحث الأول: أولًا: السّرد النسوي لدى كاتبات كربلاء ثانيًا: الرُّؤية السّردية ومرجعيات السرد	١٤٠–١٥١ ١٤٠–١٤٣ ١٤٤–١٥١
المبحث الثاني : عناصر السّرد	١٥٢–١٨٥
أولًا: الحدث	١٥٢-١٦١
ثانيًا: الشخصية	١٦١-١٧٦
ثالثًا: البنية الزّمكانيّة	١٧٦-١٨٥
الفصل الثاني (فن المقالة)	١٨٧–٢٠٤
أولا: المقالة لغة واصطلاحًا	١٨٧–١٩٠
ثانيا: الخصائص الفنية للمقالة	١٩١–١٩٢
ثالثا: أقسام المقالة (الذاتية، الاجتماعية، السياسية)	١٩٣–٢٠٤
الخاتمة	٢٠٥-٢٠٧
قائمة تعريفية بالأديبات الكربلائيات	٢٠٨-٢١١
قائمة المصادر والمراجع	٢١٢-٢٢٤
ملخص باللغة الإنكليزية	A – F

الحمد لله أقصى مبلغُ الحمد، والشّكرُ لله من قبل ومن بعد، والصّلاة والسّلام على أشرفِ الخلقِ محمّد وعلى آله الطّيبين الطّاهرين إلى يومِ الدّين، وبعد..

لا توجد كتابةٌ تنشأُ من لا شيء؛ فالإبداعُ يتكوّنُ نتيجةَ مطلب ضروريّ لحسم تناقض ما، وفي المسيرة النضالية الطويلة للمرأة الكربلائية نحو التحرر، فلم تجد لنفسها موضع قدم إلا بالكتابة التي تتخطى بها آلامها وكآبتها في عالم يغلب عليه الحجر الأبوي.

فَعندما يتمرّدُ القلمُ، وتثورُ معهُ الحُروفُ، وتثبت المرأة جدارتها في الابداع، حينها يتشكّلُ المنحنى الفكري، ويُجسِّدُ مصطلح الأدب النّسوي الذي اتخذتْ منه النّساء مسار السّردِ للأفكارِ والرُؤى التي مثّلتْ دور المرأة في المجتمع بكل شفافية.

إذ لم يُصدّق كثيرون في عصرنا أنَّ جل النّساءِ الكربلائيات مع استثناءات نادرة كان يُفرضُ عليهُنَّ بالمعنى العنيف لكلمة يُفرض بالمكوث خلف الجدران الباردة للبيوت، وهذا كانَ فقط منذ نحو أقل من ٨٠ سنة أي إلى حدود الأربعينيات من القرن المنصرم ، فذلك لن يكون مستغربًا على الإطلاق .

فالنّساءُ اليوم في مجتمعنا لا يُقارن وَضعهُن بما كانتْ عليه عِيشة جدّاتهن وَأُمهاتهن، فقد انتزعْنَ الحق في المدراس في الوقت الذي لم يكن مسموحًا لهن سابقًا سوى تعلُّم فروض العبادة كالصوم والصلاة، وصرْنَ إلى حدٍّ كبير مالكات لقرارهُنَّ في الزواج، كما أصبحْنَ قادرات على الانتقال في الطرقات، وبالطائرات والسيارات لوحدهنّ، علاوة على مساهمتهن في أغلب مَفاصلِ الحياة التي ظلّتْ حكرًا على الرجال قرونًا طويلة.

فهذه الحالة (الطبيعية) التي نراها اليوم أمام أعيننا بالمدارس والطرقات والمنازل والعمل لم تأت اعتباطًا، لقد حدثتْ ثورةٌ حقيقيةٌ في قضيّةِ المرأة في العالَمين العربي والإسلامي بعدما انطلقتْ بالغرب وتحقّقَ ذلك على إثر نضالات مريرة، وتضحيات تزعّمتها النِّساء في أغلبِ الميادين.

فظهرَ ما عُرِفَ بالأدبِ النِّسائي، أو النُّسوي في صيغة أُخرى، وكان من أبرز تلك الجبهات التي وقفت فيها النّساء في كربلاء دفاعًا عن حقهن في الوجود في مواجهة مجتمع لا يرى المرأة سوى الزّوجة والأم والأخت دون شيء آخر في تَحدٍّ لِتكميم الأفواه المُمتدِّ لأجيالٍ عديدةٍ، لكن هذا لا يعني أنَّ البحثَ مع الحركةِ النّسويّة التي ظهرتْ بداياتها في نهايات القرن التاسع عشر، التي تدعو إلى المساواة المُطلقة مع الرّجُل وتعتقدُ هذه الحركةُ أنَّ الدّين هو أساسُ المشكلة مِنْ خلال إعطائه السّلطة للرّجُل في اضطهادِ المرأة وتهميشها

ففي ظل الانفتاح الذي شهدتهُ الثّقافة العراقية خلال القرن الماضي نبتت بذور مُصطلح (الأدب النّسوي) قادمة من الغرب، كغلافٍ يُتوِّجُ الأعمالَ التي تستهدفُ قضايا المرأة المُختلفة، لكنْ مع تقدم الأيام بات المُصطلح تعبيرًا عمّا تقدمه الكاتبات أنفسهن في عالم الأدب من شعر ونثر، ووسط الصخب الكبير الذي أُثير حولهُ فقد أيّدتهُ الكثيرات والكثيرون ورفضه الأكثر، فما موقع المرأة من الإعراب في الأدب ؟ وهل اختلفتِ الحالة عن ذي قبل إلى الأفضل أم إلى الأسوء؟ وهل الكاتبات اللاتي نراهن اليوم على علمٍ بتاريخ سابقاتهن ومواقفهن العظيمة من الأدب واللُّغة ليأخذن بها؟ أم هُنَّ في غفلة عن ذلك ؟

وهذا البحث سَيُجيبُ -إن شاء الله- عن أغلبِ التّساؤلاتِ، وهو لا يخلو مِنْ متاعبٍ، ولاسيما أنّ الموضوعَ غير مدروس سابقًا، فقد آليتُ على نفسي أنْ أجمعَ ما تيسّرَ لي من نتاجِ شواعرِ كربلاء وكاتباتهن اللّواتي مارسْنَ الكتابةَ سواء شعرًا كان أم نثرًا، بعد أنْ كانت لي وقفةٌ معها وكنتُ أضيقُ بها تارةً وتضيقُ بي تارةً أُخرى، وللأمانة العلميّة فإنَّ مادة البحث لم تتضمّن النتاج النسوي في كربلاء جميعه، إذ وجدنا بعض الأعمال لا ترقى للدرس، لضعف لغتها، فضلاً عن أنَّ بعضهن لم يقدّمنَ لي مساعدة لأسبابٍ تتعلّق بهن، إمّا لإنّ العائلة لا تسمح لها بنشرِ ما تكتب ومنهنّ من عَزَتِ الأسباب لظروفٍ صحيّة خاصّة بها ومنهنّ مَنْ لم تستجبْ لي دون ذكرِ الأسباب، ومن المصاعب الّتي واجهت البحث أيضًا هو قلّة المصادر والدّراسات المشابهة، فضلًا عن محاولة بعض الأكاديميين وحتى غير الأكاديميين التّقليل من شأن الموضوع مِمّا أدخلني في تحدٍّ من أجل إتمام العمل، فقد وقعَ اختياري على موضوع (الأدبُ النسوي في كربلاء (١٩٥٨-٢٠٢٣) دراسة في موضوعاته وخصائصهِ الفنيّة)، وإنَّ تحديدِ المدّة الزّمنية للبحث هو لأمانة البحث بحسبِ ما وجدته في كتاب المؤرّخ (السّيد سلمان آل طعمه) أيضًا مِنْ خلالِ الحديث معه حول تاريخ الكتابة النسوية في كربلاء، أمّا عن سببِ اختيارِ الموضوع فكانَ لأسبابٍ ذاتيّةٍ وموضوعيّةٍ، فالذاتية تتمثّلُ في:

١-اهتمامي الخاص بالأدب النّسويّ، وتجاوبي معه .

٢- شَـغَفي ورغبتي في الغـوص والتعمـق أكثـر في الموضـوع بالتحليـل والدراسـة لسـبر أغـوار الكتابة النسائية الكربلائية الإبداعيـة ومعرفة أبعادها ومميزاتها .

أما الأسباب الموضوعية التي دفعتني إليه فهي إبـرازُ أهم موضوعات الأدب النّسوي وخصائصهِ الّذي كان نتاج مبدعات في كربلاء خلال مرحلة الدّراسة، ومعرفة المعوقات التي تواجه الشّاعرة أو الكاتبة في مجتمعٍ محافظٍ ولهُ قدسيّة خاصّة به .

وبنـاء علـى ذلك فـإنَّ الدِّراسـةَ تتعـرّضُ لجملـةٍ مـن الإشـكالات والتسـاؤلات والـتي سَيُحاولُ البحثُ الإجابة عنها ومن أبرزها :

ما الأدب النسوي؟ متى بَرَزَ؟ وما هي أهم الموضوعات التي طرحها؟ وما الأساليب الفنّيّة الّتي تناولتها؟ وهل استطاعتِ الأديبة الكربلائية إثبات هوية الأنثى داخل منجزها الثّقافي ؟

وللإجابـةِ عـن هـذه الإشـكاليات والتّساؤلات توزّعَ البحـثُ على المقدمة، والتمهيد الّذي تناول نشأة مصطلح الأدب النّسوي وإشكالاته بين المؤيّد والرّافض، وجعلنا الدراسة من بابين :

ألباب الأول النتاج الشّعري، وكانَ في فصلين :

الفصل الأول/ الدّراسة الموضوعية بعد توطئة قصيرة تناولتُ فيه أهمَّ الموضوعات التي نظَمتْ بها الشّواعر، وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل كان ل (شعر الغزل)، والمبحث الثّاني (شعر الرّثاء) أمّا المبحث الثّالث فكان في (الشّعر الوطني) .

والفصل الثاني \ الدِّراسة الفنيّة فبعد التوطئة تناولَ البحثُ أهم الانزياحات التركيبية والدلالية، لذا جعلته في مبحثين: المبحث الأوّل لدراسةِ ثلاثة أنواع للانزياح التركيبي وهي (التّقديم والتّأخير، والتّكرار، والحذف) ودرسنا أثرهُ وأهميتهُ في نتاج شواعر كربلاء، أمّا المبحث الثّاني فقد تناولنا فيه الانزياح الدّلالي مِنْ خلالِ (التّشبيه)، (والاستعارة) والصّور الجمالية النّاتجة عن هذه الانزياحات.

أمّا الباب الثاني \النتاج النثري فقد توزّعَ على فصلين: الفصل الأول النتاج السّردي، قسّمتهُ إلى مبحثين كان المبحث الاوَل عَنْ الرُّؤى والتّوجّهات عند أديباتِ كربلاء، أمّا المبحث الثاني فكان عَنْ بعض عناصر السَرد(الحدث، والشّخصيّة، والبنية الزّمكانيّة) وأثرها لدى أديبات كربلاء، وكيف تعاملنَ مع هذه العناصر أمّا

الفصل الثّاني: فقد خصّصناه لدراسة (فن المقالة)عندَ أديباتِ كربلاء، وبيان أهم ما امتازتْ به المقالة لَديهن وخُتِمتِ الدّراسة بأهمِّ النّتائج التي توصّلتْ إليها الباحثة أثناء البحث، وقد اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التّحليلي لملاءمته لطبيعة الموضوع .

وَقدْ حاوَلَتِ الباحثةُ- بِتوفيقٍ من الله سُبحانهُ وتعالى الإدلاءِ بِآرائها النّقديّة حولَ العديدِ من تلك الأعمالِ وَمدى براعةِ الأديبةِ في اختبارِ موضوعاتِ أعمالها، ومُحاولة الحُكمِ على بعضِها بِما أَمْكنَها في الإطّلاعِ على الكُتُبِ النّقديّةِ، وتحديدِ المعاييرِ العامّةِ في الحُكم، إذ لا ندّعي الكَمال في ذلك وَإنّما هي وهاتُ نظرٍ قَدّمتها الباحثة لِتكونَ بين أيدي أساتذةٍ كِبارٍ يوجّهونها وَيُقوّمونها، فلهُم منّي مُسبقًا عظيم الشّكرِ والامتنان .

وبعد، فإنّهُ لا يسعني إلا أنْ أتقدمَ بجزيل شُكري وامتناني وعظيم تقديري إلى أستاذتي الفاضِلة والمُحترمة (د. رفل حسن الطائي)، والتي كان لها الفضل في هذه الثمرة العلمية، فقد قدمت أخلص نصائحها وإرشاداتها في إشرافها على هذه الرسالة، وتحمّلتْ منّي كثرةِ الأسئلة والاستفسارات فأسألُ الله تعالى أن يرفعَ مكانتها لِتقدّمَ مزيداً من الأعمال العلمية، وأن ينعمَ الله عليها بالصحّةِ والعافية، إنّه سميعُ الدُّعاء .

التمهيد

أوّلًا: الأدب النسوي: مفهومه واشكالياته

إنّ المطالبةَ بتحرّرَ المرأة كانَ هو السّببُ الحقيقي في ظهور ما يسمّى بـــ(الأدب النّسوي) هذا الأدبُ الّذي دارتْ حولهُ الكثير من المناقشاتِ والمناظراتِ، إذ أنّه يركّز على المسائل النّسويّة وقضايا المرأة التّحرريّة، فقد حاولت المرأة أن ترقى بأدائها من مجرد أنّها موضوع لغوي مكتوب إلى ذات نشطة في المجتمع، فلجأتْ إلى الكتابة لتخليص نفسها من السّلطة الذّكوريّة، والتي كانتْ مفروضة عليها، فَحاولتِ الدّخول إلى ذلك العالم بعدَ أنْ ((كانتْ خارجَ اللّغة سعتْ إلى الدخول إليها والتلبّس بها، والانغراس في داخل الوجود اللّغوي، ليس بواسطة الحكي، كما كانت الحال فيما مضى، وإنما عبر الكتابة بواسطة القلم))[1] .

والأدب النّسوي من المصطلحات الحديثة النشأة، فقد ظهر في الآداب الغربيّة وانتقل للساحة العربيّة خلال مرحلة النّهضة إذ ((ظهرتْ إشكالية الكتابة النسوية العربية بوصفها مصطلحًا جديدًا، لافتًا للنظر له طبيعة جمالية تنبعث من خصوصيًة حياة المرأة الذاتية وعلاقتها الاجتماعية))[٢] أن مصطلح (النص النسويّ) باتَ الأكثر دلالة إلى حدّ كبير على خصوصيّة ما تكتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرجل، فهي تمثل وجهة نظر النساء بشأن قضايا المرأة وكتابتها، وما تحمله من ((خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميّزة وعلامة دالة في حق الإبداع الأدبي)) [٣]،فشعور المرأة بِأنَّ حقوقها مُصادرة مِنْ قِبَلِ الرّجُل وَمُعامَلتها على أنّها مخلوقٌ ضعيفٌ، ولا تَحسن تدبير أمورها، بينما هي ترى نفسها قادرةً على إدارةِ شُؤونها، وَبإمكانها مُشاركة الرّجُلِ بالأمورِ الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة وَغيرها، فالنسوية((لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي أيضًا فكرٌ يعمدُ إلى دراسةِ

---

[1] - المرأة واللغة، عبد الله محمّد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 ،1996: 128.

[٢]- المرأة والكتابة(سؤال الخصوصيّة وبلاغة الاختلاف)، رشيدة بن مسعود، أفريقيا الشرق للنشر، المغرب، ط 2، 2002 : 72 .

[٣] – الرواية النسائية المغاربية، بوشوشة بن جمعة ، المغاربية للطباعة والنشر ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ١٦ .

تاريخ المرأة وإلى تأكيد حقّها في الاختلاف، وإبراز صوتها وخصوصياته))[1]، والواقع أنّ مصطلح (الأدب النسوي) واجه إشكالية نقدية في الأوساط الأدبية تكمن أسبابها في عدم فهم المصطلح، والحكم عليه من دون الإلمام بتأريخه ومدلولاته فضلًا عن غموضه وهلاميته، فكثير من المبدعات العربيات تعاملْنَ بحذرٍ شديدٍ مع مُصطلح الأدب النُّسوي((لأنّهنّ كُنّ يشعرْنَ بأنّ برنامجهنّ الكتابي ينطلقُ من موقعٍ فئويٍّ محدود، فلا هنّ يمثلْنَ سلطة ثقافية راسخة في التاريخ، ولا هُنّ قادرات بفعل ذلك على إدراج كتاباتهنّ في مرجعيّاتٍ إبداعيّة نسائية)) [2] ، فالمرأة المُبدعة ترفضُ أنْ تُجعل أعمالها وَكِتاباتها ضِمن زاوية ضَيّقة عنِ المرأة فهي صاحبةُ رُؤية ثاقِبة وَمُراقبة جيّدة للأحداث((وهذا كُلُّه من أجلِ دعمِ مسيرةِ الإبداع النُّسوي، وإيجاد صياغة نقدية لتستوعب الموروث الأدبي الأنثوي، بعيدا عن عقلية الإقصاء والتهميش والنظرة الدونية التي أخنقت صوت الأنثى ردحًا من الزمن)) [3] .

وعليه((فقد لعِبَ الأدب دور المنفعل الإيجابي بالتعبيرات الاجتماعية والسياسية التي عرفها المجتمع العربي إبان النّهضة، إذ عمل على تعميق روح التّمرد والثّورة ضد ظلم المستعمر واستبداد الرّجل، ولقد أُتيحتْ للمرأة العربيّة بدخولها ميدان التّعليم فرصة المساهمة والحضور في مختلف الميادين بما فيها الميادين الأدبيّة))[4]

لقد برز دور المرأة عِبر التّاريخ بِما يمكن عَدّهُ جذورٌ لِما يُسمّى اليوم(الأدب النّسوي) مِنْ حِكايات تُنْقَلُ عِنِ الجدّات والتي تُصوّرُ بِها مَشاعرها ومَشاكلها، فَضلًا عَن النّساءِ اللاتي استطعْنَ أنْ يتركْنَ انجازاتٍ عظيمةٍ سُجّلتْ عِبرَ التاريخ أمثال(الخنساء وَرابعة العدويّة) وَحِكايات ألف ليلة وليلة على لِسان(شهرزاد) بالرّغمِ من إنّ بعض الفصول كان الزّمن فيها يحمل في طيّاته العمل الذي كان حكرًا على الرّجال، ولعل أبرز

---

[1]- النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، نعيمة هدى المدغري، منشورات الفكر، ط١، ٢٠٠٩: ١٨ .

[2] – الرواية النسائية المغاربية: ١٩ .

[3] – المصدر نفسه: ١٠٠

[4]- النسويّة في الثّقافة والإبداع، حسين مناصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1:2008:66

هؤلاء النّسوة هي (كريستين دي بيزان)[•] التي استطاعت كما وصفت نفسها (أن تكون رجلًا) تعيل نفسها وعائلتها عن طريق الكتابة، والأدب النّسوي الذي تصدّر عناوين كتبها، فتميّزت أولى كتاباتها الشّعريّة الغزليّة بإلمامها بالعادات الأرستقراطيّة والأزياء المعاصرة، ولاسيما الخاصّة بالنساء وزجّها بهن في شعرها بالإضافة إلى ممارسة الفروسية [1] ولقد استطاعت عبرَ رسائلها المجازيّة والتعليميّة الأولى واللاحقة معلومات ذاتيّة عن حياتها ووجهات نظرها فضلًا عن((نهجها الفردي والإنساني تجاه التّراث المكتسب بالدّراسة عن الميثولوجيا والأساطير والتّاريخ الّذي ورثته من علماء الدّين وكذلك عن الصنوف الأدبيّة والموضوعات الغزليّة أو الدّراسيّة للشّعراء الفرنسيّن والإيطاليّن المعاصرين والّذين نالوا إعجابها. وبعد الدّعم والتشجيع الّذي لاقته دي بيزان من رُعاة إنجليز وفرنسيّن مهمين وملكيين))[٢]، وأيضًا نجحت في التّأثير في الشّعر الإنجليزي في القرن الخامس عشر، وينبثق نجاحها من مجموعة كبيرة من الكتابات الإبداعيّة والأساليب البلاغيّة التي زخرت بها تلك الكتابات .

وتعدّ الكاتبة كريستين دي بيزان من أوائل الكاتبات المحترفات اللّواتي استطعْنَ أنْ يحفرْنَ أسماءهن في عالم الأدب والكتابة، إذ إنَّ وجودها في زمنٍ كان يعدّ العمل والتعليم فيه حكرًا على الرّجال، فكانت مثالًا على التّمرّد على هذه القاعدة، فقد تلقّتْ كافّة أنواع العلوم، وتعلّمت مختلف الآداب و اللّغات في صغرها ، لكنها لم تستطع أن تتخطّى قاعدة الزّواج المبكّر المفروضة على النّساء في ذلك الزّمان، وتزوّجت في عمر الخامسة عشر وأنجبت ثلاثة أطفال وعاشت حياة سعيدة مثل ما كانت تصفها مع زوجها و اطفالها[٣].

وقد اتُّفق الغربيّون بعدَ جدلٍ طويلٍ أنّ (الأدب النّسوي) يستند إلى مبادئ الحركة النّسويّة، ويشير إلى أي عمل أدبيّ يُركِّزُ على مُحاولةِ المرأة من أجلِ كسبِ المُساواة مع الرّجل.

• -كريستين دي بيزان(ولِدَت 1363م -1430م)في مدينة البندقيّة ويمكن عدّها أوّل كاتبة محترفة في أوربا في أواخر العصور الوسطى، ينظر: أعلام الادب العالمي، محمود إسماعيل بدر، دار الشّروق، بيروت ،99:2002

1 -ينظر:اعترافات نساء أديبات، أشرف توفيق، دار الأمين القاهرة، ط1 ، 1998: 45.

2 -اعترافات نساء أديبات:47.

3 -ينظر:موسوعة الادب العالمي، أحمد عبد ابراهيم الفيّومي، دار الكتب، القاهرة ، ط١، 1999: 32.

وبحسب ما جاء في كتاب (نظرية الأدب النسوي» لماري ايجلتون، حولَ ما تكتبهُ المرأة فترى((**خطورة في تصنيف كلّ ما تكتبه المرأة تحت اسم الأدب النسوي**))[١]، فالأصل في التسمية هو(Feminist literature) وبالترجمة يصبح (الأدب النسوي) إلا أنّهُ في العربيّة لم يقتصر على تسميةٍ واحدةٍ، فقد تعدّدتِ التّسميات ما بين أدب المرأة والأدب النسائي والأدب الأنثوي إلى جانب الأدب النسوي، وهذه التّعدّدية فرضت جدلًا مضاعفًا مِنْ أجلِ البحثِ عَنْ خُصوصيّتها وَما يتعلّقُ بِها فَنًّا قائمًا بِذاتهِ لأنّها تعدُّ عالمًا آخرًا غير عالم الرّجال.

وأضافتْ (لين شوالتر) أنه ((الأدب الذي يكشف بوضوح عن اهتمامات المرأة بذتها، ففيه نجدُ توجّهًا واضحًا لإبراز ذات الأُنثى لدى المرأة غير وجلة ، ولا هي متأهبة من التقبُّل السلبي ، فهي لا تنم بكيفية تلقي أدبها ، وإنما بمدى تعبير عن ذاتها وقضاياه))[٢]

أما(إلين مور) فعرفته أنه ((الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهرا من مظاهر الحركة النسوية العالمية التي أدت إلى ظهور أعمال أدبية جيدة اتخذت من حقوق المرأة ومطالبها بالمساواة مادة أساسية للبحث))[٣].

لِذا فمن((المؤكّد أنّ الأدب النسائي، أو النسوي، شكّل إضافة نوعيّة مهمة للإنسانيّة كافّة، إذ أضفى نوعًا من التّوازن في الرؤية إلى العالم، التي ظلت ذكوريّة بالكامل لقرون عديدة، كما أنّه يشير إلى كفاح المرأة من أجل المساواة))[٤] .

فما دامَ أنَّ الغرضَ مِنْ هذه الكِتابة تصبُّ في إبرازِ صوت المرأة وطرحِ مشاكلها عِبر الكتابة ف ((لا ضيرَ في أن يكون هنالك أدبٌ مخصّصٌ للنّساء ومشاكلهن، فعلى الرّغم من أنّ الحياة الإنسانيّة متشابهة في

---

[١] –نظرية الادب النسوي، ماري ايجلتون، ترجمة عدنان حسن ورنا بشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،٢٠١٦: ٦٣ .

[2] -في الرواية النسوية العربية : ٣٥ .

٣ – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[٤]– الأدب النسائي، أيمن خليل، موقع اتحاد المثقفين العرب https://www.unionawi.com

مشاكلها، فإنّ تلك المشاكل والآلام يمكن تصنيفها لإعادة النّظر في الاعتبارات والبديهيات))[١]، فإشكاليّة مُصطلح الأدب النّسوي مطروحة في السّاحة الأدبيّة بينَ الدّارسين والنُّقاد بين مؤيّد وَمُعارض، إذ أصبحَ التركيز على ماهيّة المُصطلح أكثر مِنِ الوقوف على مشاكلِ المرأةِ نفسِها ((ليتبيّن لنا في الأخيرِ عمق الإشكاليّة من جهة، وخطورة استخدام مصطلح (الأدب النّسوي) لما فيه من سعةِ الدّلالة وعمق التأويل، والذّاتية في الطرح من جهة أخرى))[٢]. وبدأتْ فكرةُ الأدبِ النسويّ كـــ((نتيجةٍ لحركاتِ التّحّررِ والنّسويّة والمطالبةِ بحقوقِ المرأة قديمًا ، ولأنّ المجتمعَ المدني في الغربِ كان سباقًا في هذا القطاع كان من الطبيعي أن تبدأ لديهم تجربة الكتابة أيضًا ، فتجربة الكتابة في المجتمع الأوروبي بدأت في القرن الخامس عشر تقريبًا))[3]، وعندما كتبت جاين أوستن(•)رواية(كبرياء وهوى)عام 1813، طرحتْ فيها إحدى الأمور التي تمسُّ المرأة وهي زّواج الفتيات تحت سلطة الآباء في أوربا وهذا الحال ليس ببعيد بما يشهدهُ واقعنا العربي في قضيّةِ الزّواج ورغبة الأبوين في تأمين حياة البنت[4].

((وقد كان هذا الأمر جديدًا بعض الشّيء على المجتمعات العربيّة ، فلم نحظَ بشيءٍ مشابهٍ لهذه الأعمال الأدبيّة إلاّ في مرحلة السبعينياتِ والتسعينياتِ من القرن المنصرم، وفي تلك الفترة كانت الكتابات لرجال ونساء وليس نساءً فقط، ولكن اقتصر معظم حديث الأدباء الرجال على الحب ومشكلات المرأة

---

[1] - نظرية الادب النسوي: 63.

[٢] – الكتابة النسوية 4 :حين تكون الكتابة نضال ضد الأبويّة والتمييز الجنسي، سماح عادل، موقع كتابات: ٢٠١٨ https://kitabat.com

[3]- الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، محمد جلاء إدريس، مكتبة الآداب-القاهرة ط١، 2003: ١٢١ .

• -جاين أوستن(1775-1817)روائيّة ولدت في بريطانيا، كتبت عدد من الرّوايات منها(حديقة مانسفيلد). ينظر: أعلام الأدب العالمي:121

[4] -ينظر:الأدب النسوي كشاهد على معاناة المرأة عبر العصور، (مجموعة مقالات)، وفاء خيري، دار التّعارف بيروت 121:2006.

العاطفيّة))[1]، ولعل أبرز هؤلاء الكتاب الكاتب المصري إحسان عبد القدوس ، الذي استطاع أن يتفوّق في مجال التّعبير عن المرأة بصورة كبيرة ، إذ إنّه وصفَ معاناة المرأة بكل تفاصيلها في المجتمع ، واستطاع أن يعبّر عن ذاتها ودورها المهمّش الذي كان يتخلّل معظم الطّبقات المجتمعيّة في العالم أكثر من المرأة نفسها، فالتعبير عن المرأة وموضوعاتِها تناولتهُ أقلامُ الرّجال والنساء تحت مُسمّى(نسائي، ونسوي، وأنثوي).

((في حين اهتمّتِ المرأة العربيّة المثقّفة ك (سهير القلماوي)، والأديبة (لطفية الزّيّات) بأعمال تهتم بالمرأة وتدعوها إلى التّحرّر والانطلاق إلى الحياة، أي أن تكون كيانًا مستقلًا، وكانت رواية (الباب المفتوح) للأديبة لطيفة الزّيّات المطبوعة عام ١٩٦٠ إحدى أبرز الروايات النّسويّة المصريّة التي ربطتْ فكرةَ تحرّرِ المرأة بتحرّرِ الوطن وضرورة النّضال من أجل الحصول على الحريّة، فقد ركّزتِ الروايّة بشكل أساس على أهمية دور المرأة في تحرير الوطن من الاستعمار الذي تزامن مع تحرّر البطلة من قيود مجتمعها الذّكوريّ والوصاية الأبويّة))[2]، وهذا واضح عنْ طريق تصويرها للشّخصيّة الرئيسة في الرّواية، والتي كانت تسعى إلى دفع القهرِ عنها إذ لا رأي لها في تحديدِ مصيرها .

وقد ((اتخذت الزّيات من (ليلى)الفتاة الناشئة وسط أسرة تنتمي للطبقة المتوسطة، شخصية رئيسة لروايتها، فجعلتها رمزًا للقهر ومقاومته في آن واحد، وذلك من خلال تتبّع حياتها مذ كانت طفلة، مرورًا بمرحلة المراهقة، حتى بلغت الحادية والعشرين، وهي سن توهّج تطلعاتها؛ إذ كانت تريد لكيانها أن يكون مستقلًا، وتأبى أنْ تكونَ ضمنَ قطيعٍ ينحني أمامَ الأعرافِ غير العادلة والسّويّة في المجتمع))[3].

فبرز الأدبُ النُسوي في الأدبِ العربي في ستينيّات وسبعينيّات القرن الماضي إذ كانت عدد مِنِ الكاتبات يكتبن بغيرِ أسمائهن [4].

---

[1]- المصدر نفسه: ١٢٢ .

[2] - المرأة العربية في روايات النساء، أحلام عبد النبي، مجلة الآداب العربية، القاهرة، العدد ٣٣ ، 1999: .43

[3] -ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- ينظر: خطاب الرّوايّة النّسويّة العربيّة المعاصرة، رفقة محمد دودين، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، د.ط،213:2007

وقد ((ظلّ هذا الشّكل المُوَحد مسيطرًا على معظمِ ما يُسمى (الأدب النسوي) إلى أنْ تبدّلَ الوضعُ وظهرتْ كاتباتٌ يجدْنَ الاحترافية في طرحِ قضايا المرأةِ المُعاصرةِ ، فعبّرْنَ عن القاصراتِ والمَحروماتِ من التّعليم والمُعذّباتِ في دروب الحياة، أقصاها قبل أدناها وعلى رأس هؤلاء كانت بنت الشاطئ[•] التي واجهت ظروف العالم القهرية التي تقابل المرأة، وأيضًا إسهامات(رضوى عاشور، وغادة السّمّان) وغيرهن بذلك يكون التاريخ قد سطّرَ عصرًا لامعًا في حياة الكاتبات العربيّات، وتناولهن للقضايا المُتنوعة، الفكرية والنقدية والدينية))[١] .

فالمرأة العربية في كُلِّ عصرٍ مِنِ العُصور وبدرجاتٍ مُتفاوتة استطاعتْ أنْ تُعبِّرَ عَنْ رأيها بِطرقٍ مُختلفةٍ، وحَسَبِ ذلك العَصر، وإنْ كانتْ بَحالاتٍ فرديّةٍ، ومع سَيرِ عَجلةِ الحياةِ وانفتاحِ المُجتمعاتِ أتاحَ للمرأةِ أنْ تَخرُجَ إلى السّاحةِ الأدبيّةِ بصورةٍ أقوى، فَظهرتْ مَثلًا في مصر(نوال السّعداوي) فهي طبيبة وناشطة مُهتمّة بقضايا المرأة، فأصدرتْ عَدَدًا مِنِ الكُتُبِ تَخصُّ المرأة مثل(المرأة والصراع النفسي، والوجه العاري للمرأة العربيّة) وغيرها، فضلًا عن النّاقداتِ في مصر أمثال(سلوى بكر) وتبعها غيرهُن في البلادِ العربيّة

لقد تشبّعتِ الكتابة النّسائيّة في ضوءِ القهرِ الممارسِ عليها بشكلٍ أساسي بتجارب نسائية مليئة بالوعي المأساوي، انطلاقًا من الذّاكرةِ النّسويّةِ المليئة بصورٍ ونماذج حولَ واقعها من خلالِ استحضارِ نصوص مشحونة بالاحتجاج والرّفضِ لوضعِ المرأة العربية المختلف في مجتمعات تُكرِّس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها [٢]

إنّ مصطلحَ (النص النسويّ) باتَ الأكثرُ دلالةً إلى حدٍّ كبيرٍ على خصوصيّة ما تكتبهُ المرأةُ في مقابل ما يكتبهُ الرجلُ، فهو يمثّلُ وجهة نظر النّساء بشأن قضايا المرأة وكتابتها وما تحملهُ من ((خصوصيّات

• -عائشة محمد علي عبد الرحمن المعروفة ببنت الشاطئ(1913-1998)، مُفكرة وكاتبة مصرية، وهي أول امرأة عربية تنال جائزة الملك فيصل العالمية في اللغة العربية والأدب سنة 1994. ينظر:أعلام النساء في القرن العشرين ، سمير سعد الله ، دار الكتب ، بيروت ، 134:2003.

١- الكتابة للنساء فقط، محمد الخشاب، موقع الجزيرة نت: ٢٠١٨ aljazeera.net/blogs

2 -ينظر:الرواية النسائية المغاربية:15.

تجعل منه ظاهرة مميّزة وعلامة دالّة في حقِّ الإبداعِ الأدبي)) [1]، فلابدّ للأدب النّسويّ أن يحملَ صفةَ النّسويّة النّسويّة التي تتحدّدُ بحسبِ آراءِ الدّارسين من خلال نوعيّة اللّغة الموظّفة داخل العمل الإبداعي، مِنْ خلالِ نقلِ ما تَشْعرُ بهِ هي وبَناتِ جِنسها بأسلوبها الخاص، وهذا((على خلفيةِ وعيٍ متقدّمٍ وناضجٍ ومسؤول لجملةِ العلاقاتِ التي تحكمُ وتتحكّمُ في شرط المرأة في مجتمعها، ويكونُ جيّدَ التحديد والتوصيفِ والتنقيبِ في هذه العلاقات ويلتقطُ بالقدرِ نفسهِ النّبض النامي لحركة الاحتجاج معبّرا عنها بالسلوكِ والجّدلِ بالفعلِ والقول)) [2]

نتيجة لِما تمَّ ذكره، وغيره مِنِ الآراء فإنّ مصطلحَ (الأدب النسوي) لم يلقَ قُبولًا تامًّا في السّاحةِ الأدبيّةِ، فهُناك مِنْ عدّهُ خرقٌ على العادات السّائدة، أو تمرّد مِنْ قِبَل المرأة وهذا يعودُ إلى فهم المُصطلح نفسه و((إنَّ تأصيل هذا المصطلح يستدعي قَبلَ كُلِّ شيء إعادة الاعتبار للمرأة في المُجتَمع، المرأة كأنثى ولعملِها أيًّا كان بِشكلٍ أساسي، وهو- الأدب النّسوي- ليس قادرًا على إعادةِ الاعتبارِ للمرأة فقط، بل قادرًا على تحريرِ وتخليصِ الأدبِ والثّقافةِ بصفةٍ عُموميّةٍ مِن كُلِّ شوائبهِ المُتراكمة))[3]

واقتراح (توريل مووي)في التمييز بين المصطلحات((النّسويّة، الأنثى، الأنوثة، وهذا ما أشارت إليه(نعيمة هدى المدغري) إذ ترى إنّ الداعيات إلى النسوية استعملْنَ هذه المصطلحات خلال ثمانينيات القرن العشرين بطرق مختلفة(...) ولذلك اقترحتْ توريل مووي مسألةَ التمييز المبدئي بين النّسويةِ على أنّها قضيّةٌ سياسيةٌ ، والأنثى على أنها مسألةٌ بيولوجيةٌ طبيعية ، والأنوثة على أنها مجموعُ خواصٍ محددةٍ ثقافيًا ، وبالتالي تدخل في إطارِ مفهومٍ حضاري))[4]، وهذا الشُّعور الذي يُلازمُ المرأة عِبرَ التاريخ، والذي يُشكِّلُ معها هاجسًا بِأنّها أقلُّ مِنِ الرّجُل، وحتى إذا أرادتْ أنْ تفصح عن مشاعِرها اتّجهتْ إلى الكِتابةِ تحتَ اسمٍ مُستَعارٍ

---

[1] -المصدر نفسه:16.

[2] -صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، نازك الأعرجي، الأهالي للطباعة والنشر، سوريا، ط1 ،1997: 24 .

[3] -الأدب النسوي؟!صوت الأنثى..دراسات في الكتابة النسوية العربية ل(نازك الأعرجي، مرصد نساء سورية، ٢٠٠٦ . nesasysy.wordpress.com

[4]- النقد النسوي:18.

لِرجُلٍ أحيانًا، وذلك لأمرينِ اثنين: الأوّل أنّها تستطيعُ أنْ تُعبّرَ بصورةٍ أكبر لو أنّها كَتبت باسمها، والثّاني تضمنُ قِراءةَ ما تكتبُ، وهذا ما فَعلتهُ الكاتبات الغربيات قبل العربيات أمثال(شارلوت برونتي) التي نشرتْ أوّل كتاب لها(جين آير) كان باسم مُستعار لِرجل(كاربر بيل) والذي كان له صدىً واسعًا داخل الأوساط الأدبيّة ف((إنّ الأبحاث اللّغوية والتّاريخيّة والأنثروبولوجيّة تقولُ بأنّ فكرة اللّغة النّسائيّة ليستْ شيئًا جديدًا ظهر بظهور النّقد النّسائي، وإنّما هي فكرةٌ عريقةٌ في القدم، وكثيرًا ما كانت تظهر في الفولكلور وفي الأساطير))[١]

هذا يستدعي مِنِ الرّجُل أنْ يتعامَلُ مع إبداعِ المرأة وكِتاباتِها بنوعٍ مِن اللامُبالاة والدَّونية مِمّا أدخلها بصراعٍ مِنْ أجلِ انتزاعِ حق الكِتابةِ لِنفسِها وأنّ((التاريخ الذكوري يبث فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الخلق والإبداع، وبالتّالي يزرعُ فيها الخوفَ من ذلك العالم السّحري المرتّب من طرف الرّجل، إنّه نظامٌ موضوعٌ ومؤطّرٌ حسب استراتيجيّة ذكورية معلومة))[٢]

ف ((على الرغمِ من تداولِ هذا المصطلح تداولًا كبيرًا في اللّقاءات والملتقيات الأدبيّة في جميع الأقطار العربيّة، فإنّه لا يزال غامضًا و مبهمًا و يتم تناولهُ في غياب تحديد مرجعيّته النّظريّة، ولقد صادفَ مصطلح الأدب النسوي إشكاليّةً كُبرى في تحديده، فهو مصطلحٌ غيرُ ثابتٍ وغير مستقر بما يثيرهُ من اعتراضات، وما يسجلُ حولهُ من تحفّظاتٍ، وبما أن الأدب النسوي هو جزءٌ من هوية المرأة، فقد بات ما تكتبه من إبداعٍ ذا وعيٍ متقدّمٍ وناضجٍ، فهو من المصطلحات المتشعّبة والتي أفرزت عدّة إشكالات عميقة وعليه لا بد من التفكير في إيجادِ مبّرراتٍ كافيةٍ ومقنعةٍ لتأكيدِ خصوصيّةِ الخطابِ الذي تكتبهُ المرأة))[٣].

فمن المفترض أن النّصَ الإبداعي لا يُنظَر إلى كاتبهِ رجل كان أم امرأة، فقوّةُ النّص هي الّتي تحدّدُ جودتهُ، مِنْ خِلالِ حُسْنِ اختيارِ الموضوع، والفكرة المُبتكرة، والقُدرة على التّصويرِ والإقناع .

---

[1]- المصدر نفسه :19.

[2] -النقد النسوي:100.

[3]- النقد النسوي وبلاعة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، حفناوي بعلي، مجلة الحياة الثقافية، العدد،195 وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، ط١، 2008 :34.

((فعبقريةُ نازك الملائكة الشّعريّة لم تتولّد من كونها أُنثى، ولكن لأنّها كتبتْ نصوصًا شغلتِ القُرّاء والنُقّاد طويلًا، ويكفي أنْ نذكُرَ نصَّ قصيدة (الكوليرا)الذي أحدثَ منعرجًا في طريق الأدب العربي، وزعزعَ ثوابتَ الشعر حينها، وشغلت النّقد العربي))[١]، إذ تعدُّ نازك الملائكة مِنْ رُوّاد الشّعر فضلًا عَنْ كونها ناقِدة، فليس مِنِ الإنصاف أنْ يُحجّم نتاجها ونتاج الكثيرِ مِنِ الأديبات والنّاقِدات أمثال(غادة السّمان، وفَدوى طوقان، وبُثينة خضر...) بمعزلٍ عمّا ينتجهُ الرّجُل، وأيضًا الكِتابة الروائيّة لعددٍ مِنِ الكاتبات مِن مصر والعراق مثل قُصّة(جريمة رجُل) لحربية محمد١٩٥٣، ورواية(٤نساء) لناجية حمدي١٩٥٥، ورواية(أنا أحيا) لليلى بعلبكي مِنْ لبنان..[٢]

فالمرأة تُناضلُ من أجل المساواة بالرّجل وذلك((الاعتقاد بأنَّ المرأة لا تُعاملُ على قدمِ المساواةِ لا لأي سببٍ سوى كونها امرأة في المجتمع الذي ينظمُ شؤونهُ ويحدّدُ أولياته حسب رؤية الرجل واهتماماته))[٣].

فالأب النسوي ما زال مصطلحهُ غامض وغير واضح بين أوساط من النّقاد، فيراهُ البعض أنّهُ يعبّر عن قضايا المرأة فقط [٤] وعند فريق آخر هو((مصطلح يستشف منه افتراض جوهر محدد لتلك الكتابة يمايز بينها وبين كتابة مفترضة للرجل في الوقت الذي يرفض الكثيرون فيه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة العربية استيحاء لذاتها وشروطها ووضعها المقهور.))[٥] أما الفريق الثالث فيرى أنه ((الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة وحرية المرأة وبصراع المرأة الطويل التاريخي للمساواة بالرجل))[٦]

---

[١]- الكتابة النسوية.. هل تكتب المرأة بنفس الخط السردي للرجل، جميل فتحي الهمامي، موقع الجزيرة:٢٠١٨ .

[٢]- ينظر: تمرد الأنثى، نزيه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤: ٢٧٠ .

[٣]- النّسويّة وما بعد النسوية، سارة جامبل، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢: ١٣ .

[٤]- النّسويّة (قراءة في الخلفية المعرفيّة لخطاب المرأة في الغرب)، رياض القرشي، دار حضرموت للدراسات والنّشر، الجمهوريّة اليمنيّة، ط١ ٢٠٠٨: ١٣٥ .

٤ – المرأة العربية والإبداع المكتوب، محمد برادة، ملخّص أبحاث مؤتمر المرأة العربيّة : 225 .

[٦] - اعترافات نساء أديبات : 10

وتذهب هالة كمال إلى ((أن الكتابة النسائية هي كل الكتابات التي تتم بأقلام النساء بصرف النظر عن نوعها الأدبي وشكلها ومحتواها)).[١] أي تشملُ كُلّ ما تخطّه أناملُ النّساءِ بغضِ النّظرِ عَمّا تتحدثُ عنهُ أي مضمونها سواء تعلقتِ المواضيعُ بالمرأة الأنثى أم لا ؛وعليه فالأدبُ النسائي لا يعني بالضرورة أن المرأة كتبته بل يعني صراحةً أنَّ موضوعه نسائي، فالكتابةُ بالنسبة للمرأة أداةٌ ووسيلةٌ تُعبِّرُ بها عن ذاتِها والتّحرر من العنصرية التي لازمتها واستعادة حريتها ((فمصطلح النسائية دال على جنس المرأة فقط بمعزلٍ عن

فالنسائية من خلال هذا المفهوم تشتغل على الذات لا على الموضوع، فطرحُ المفهومِ لا يتمُّ من بابِ النّزعةِ الإيديولوجية أو عن الموضوع المشتغل عليه ليدلَّ على الكتابة التي تكتبها المرأة فقط، فهو ظل على الذات لا على الموضوع))[٢].

فالاهتمامُ بالمرأةِ ليس بعدّها موضوعًا، وإنّما يتخلل المسألة تأسيس وعي جديد من قِبلِها، وما يعبّرُ عن أحاسيسها تجاه ما يعترضها من أمورٍ يستوجب منها دور فعّال يختلف عمّا يصدرُ عن الرّجل، ولكن الاهتمام بقضايا المرأة لا يستوجبُ أنْ يكونَ الكاتبُ امرأة.

وتذهب (رشيدة بن مسعود) إلى أنَّ الأدب النّسوي يتمثّلُ في أنْ تصوغَ المرأة كتاباتها بشكلٍ مختلفٍ عن الرّجل ، مُنطلقة من علاقتِها بجسدها الذي يختلفُ في تكوينهِ عن جسد الرجل ، وأنْ تعمدَ إلى إظهارِ جسدها بشكلٍ مُغايرٍ عن جسدهِ[٣]

أمّا عالية طالب الكاتبة العراقيّة فتقولُ حول مصطلحِ الأدبِ النّسوي، وترى((إنّ الأدبَ أدبٌ والإبداعَ إبداعٌ، ولا يمكن تحديدهُ بجنس، لأنّ في ذلك تقليلًا لأهمية دور المرأة التي تصنع المستقبل، وتشارك الرّجل في جميعِ الأمور، مشيرة إلى أنّها تشعرُ بألمٍ عِندما تطرح مفردة "الأدب النسوي" الذي لا ترى له أي

١- -النّقد الأدبي النّسوي، سلسلة ترجمات نسويّة، هالة كمال، مؤسسة المرأة والذّاكرة للنشر، مصر، ط١، 2015 :10

٢- الرّواية النّسويّة العربيّة سلطة المركز وتمرّد الهامش، عصام واصل، مجلّة الآداب، مجلّة علميّة محكمة تُعنى بالبحوث والدّراسات الإنسانيّة، كليّة الآداب، جامعة ذمار، العدد 11، 2019 :7 .

٣- ينظر : المرأة والكتابة : ٨ .

ملامحٍ واضحةٍ، وإنّ أعدادَ الكاتباتِ محدود جداً في ظل هيمنة ذكوريّة على المشهد الثّقافي، أخذتْ تزدادُ أكثر بفعلِ الوضعِ الاجتماعي الذي يفرضُ محدّداتٍ قرويّةٍ وبدويّةٍ على حركة وتوجّهات النّساء))[1].

سواء أُدرِجَ ما تكتبهُ المرأة تحت مُسمّى(أدب نسوي) أم لا، فلا يختلِفُ اثنان بِأنَّ هُناك نساء مارسْنَ الكتابة وَعَبّرْنَ عَنْ أنفسهن شعرًا أو نثرًا، فالمرأة عندَ الكتابة تشتغلُ على ذاتِها لا على الموضوع الذي تكتبُ فيه، وإنَّ ما يُطلَق مِنْ تسميات مجرّد مناورة ثقافيّة لاجترارِ القضيّةِ النّسويّةِ أي هو وهم آخرٌ تصنعهُ المرأة لهدرِ طاقتها في التفكير.

ولقد ظهرتْ تسميات أُخرى للأدب النسوي ابتكرها الغربُ ووصلت إلينا، إذ ظهرت في السّويد تسمية هذه الكتابات ب((أدب (الملائكة و السكاكين)، وهو ما قلدّهُ أنيس منصور حين أطلقَ على ما كتبته المرأة (أدب الأظافر الطويلة)، ثمَّ أوجدَ ما سمّاه إحسان عبد القدوس تسمية أُخرى حينما سمّى أدب المرأة ب(أدب الروج و المانكير) يرى أنّهُ أدبٌ صوتيٌّ وأدبٌ شكليٌّ تعتني فيه بالتأثير الرنيني والتخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة دون التدقيق في الموضوع.))[2]

وأيّ كانتِ التّسمية الأدب الذي تنتجهُ المرأة(نسائي، نسوي، أنثوي، أو أدب الروج ..)فإنّهُ واقعٌ موجودٌ ويشغلُ حَيزًا مِنْ مساحةِ الأدب ككُل استطاعتِ المرأة مِن خلالهِ أنْ تشقَّ لها طَريقًا، وَأنْ تحرزَ لها جمهورٌ، فقدّمتِ الكثير وما زالتْ .

لقد سعتِ النّاقداتُ النّسوياتُ في الغرب إلى تأكيدِ تجربةِ المرأة الأنثوية لتكون معلمًا بارزًا من معالمِ الأدبِ النسوي وشرطًا من شروطِ الكتابةِ التي تسهم في مساعدةِ النّاس على فهم نظرة المرأة إلى الأمور واختلافها عن نظرة الرّجل .

((إنّ لفظ الأنثى يستدعي مِنِ المرأة ودون مُقدّمات على الفور وبِشكلٍ مُباشر وظيفتها الجنسية، وذلك لفرطِ ما استخدم اللفظ لوصفِ الضّعف والرقة والاستسلام والسلبية))[3]، على اعتبارِ أنَّ المرأة تحكمها

---

[1] -كاتبات يناقشن ملامح الأدب النسوي في العراق، عماد جاسم، إذاعة العراق الحر: ٢٠١٣ **https ://www Iraq hurr.org**

[2] -اعترافات نساء أديبات :٨.

[3] – في الرواية النسوية العربية: ٣٧ .

غريزتها عند الكتابة، لِذا فإنَّ الناقدة الجزائرية(زهرة الجلاصي) تُفضّلُ استخدام مصطلح (النصّ الأنثويّ) على مصطلح (الكتابة النسوية) فهو يشير إلى ((نوع من الكتابة النقدية النسائية، التي نبعتْ من نسوية النّاقدات الفرنسيات المعاصرات)) (١).

و((يفضّلُ محمد جلاء إدريس مصطلح ((الأدب الأنثوي)) فعندهُ هو ما تكتبهُ المرأةُ من أدب في مقابل ما يكتبه الرجل دون أنْ يحوي هذا المصطلح أحكامًا نقديّة تُعلي أو تحط من قدره ويرفض المسميّات الأخرى(كالنّسويّة) أو(النّسوي)، وذلك لأنّها مرتبطة بالحركة النسوية التي ظهرتْ في الغرب بكل ما تحملهُ من سوءات رفضتها المرأة نفسها. فضلًا عن أنّه يوقعُ خلطًا في المفهوم كونهُ الأدبُ الذي يتناولُ قضايا المرأة على نحو ما نجدهُ في أدب الطفل))(٢)

وتعرّف (سارة جامبل) مفهوم الأنوثة بأنّه:((مجموعةٌ من القواعدِ التي تحكمُ سلوكَ المرأة ومظهرها، وغايةُ القصدِ منها جعلَ المرأةَ تمتثل لتصورات الرّجل الجاذبيّة الجنسيّة المثالية والأنوثة هذا التعريف نوع من التفكّر))(٣)

ويرى (إدوارد سعيد) بأن الأدب الأنثوي ((هو ذلك الأدب الذي يُعبِّرُ عن موقفٍ مُحددٍ عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقد صاحبهُ أو تعتقدُ صاحبتهُ بأنّهُ سمات خاصة بالأنثى و رؤياها للعالم وموقعها فيه)). (٤) يبين لنا (إدوارد سعيد) أن الأدب الأنثوي ليس حِكراً على النّساء فقط وحتى الرجال وقد رفضتِ الناقدة العراقية (نازك الأعرجي) مصطلح الكتابة الأنثوية لأن الأنوثة كمفهوم تعني:((لها ما تقومُ به الأنثى، وما

---

١ –المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

2-إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، د. أحلام معمري، العدد الثاني، ديسمبر، ٢٠١١: ٤٧ .

3-النسوية وما بعد النسوية، سارة جامبل، ترجمة أحمد الشامي، إشراف جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 :337.

4 -النص النسوي: خلخلة النسقي...مركزية الأنثوي، نهاد مسعي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة 20 أوت سكيكدة، مجلّة مركز بابل للدّراسات الإنسانيّة، العدد8 ، 2018 :239.

تتصِفُ به وتنضبط، إليه فلفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسيّة وذلك لفرطِ ما استُخدِمَ اللفظ لوصف الضّعف والرّقة والاستسلام والسلبية)).[1]

فكثرة الاختلافات في معنى المصطلح وماهيتهِ ((تبقى كلمة(نسوي) أو كتابة نسويّة مجرد مصطلحات جاءتْ من الغرب لتفرض هيمنتها على الذّهنيّة العربيّة، وعلى الرّغم من أنّ كل النّظريّات النّقديّة الأخرى جاءتْ من الغرب أيضا، يبقى تحفّظ النّخبة قائماً تجاه النسوية))[2] .

وعليه فما تكتبهُ المرأة من موضوعات لا يفرقُ عمّا يخوض به الرّجل في كتاباته ، رغم قلّته إذا قيس بحجم ما يكتبه الرّجل ، أمّا من ناحيةِ نوع الكتابة فلكلِّ جنس اختلاجاتهِ ونفسيّتهِ وطبيعة تكوينهِ الّتي تخرج نتاجًا خاصًّا ، فطبيعةُ مشاعرِ المرأة في التّعامل مع الأشياء يختلف حتماً عن الرّجل ، لكن هذا لا يُحمل على الانتقاص من شأنِها وشأن آرائها وكتاباتها .

فما تزال (الكتابة النّسائيّة أو الأدب النّسائي أو الادب الانثوي) مصطلحًا غير ثابتٍ و لا مستقرٍّ بما يثيرهُ من اعتراضاتٍ و ما يسجل حوله من تحفّظات .

وترفضُ النّاقدةُ (خالدة سعيد) مصطلح (الإبداع النسائي) من منطلق إنّ التّسمية تتضمن الهامشيّة مقابل مركزيّة مفترضة، هي مركزيّة الأدب الذّكوري فترى أنّه ((مصطلحٌ شديدُ العموميّة و شديد الغموض، وهو من التّسميات الكثيرة التي تشيعُ بلا تدقيق...وإذا كانتْ عملية التّسمية ترمي أساسًا إلى التّعريف والتّصنيف وربما إلى التّقويم، فإنّ هذه التّسمية على العكس، إذ تبدأ بتغييب الدّقة وتشوش التّصنيف وتستبعد التّقويم، هذه التّسمية تتضمن حكمًا بالهامشيّة مقابل مركزيّة مفترضة))[3] فإنّ مواقفَ المرأة سواء كانتْ ناقدةً أم مبدعةً مُنحازة إلى تجاهلِ المصطلح برمّته وعدم الاعتراف به من منطلق أن الأدب النّسائي هو أدب إنساني بالدّرجة الأولى تمامًا كالأدب الذي يكتبهُ الرجل، يخاطبُ الرّجل بنفسِ الدرجة التي يخاطبُ بها المرأة.

---

[1] -تمثّلات النّسويّة الشّعريّة الخليجيّة المعاصرة ، د.حبيب بوهرور جامعة قطر ، مجلّة الباحث ، المجلّد 10، العدد 2 :18 .

[2] –اشكالية الادب النسوي بين المصطلح واللغة: ٤٧ .

[3] – شعرية الفضاء السردي المتخيل و الهوية في الرواية العربية، حسين نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١، ٢٠٠٠ : ١٧٣.

وترفضُ(مي التّلمساني) إدراج أعمالها تحت مُسمى الأدب النّسوي، لأن فيه فصلًا بين الرّجل والمرأة، وانتقاصًا من قيمة الإبداع نفسه[١].

أمّا الأديبةُ المغربيةُ (خناثة بنونة) فإنّها ترفضُ التّعاملَ مع تعبير الكتابة النسائية لأنّه يؤدي إلى التّصنيف داخل الإنتاج الأدبي[٢]

ف((المُلاحظ أنَّ واقع التّصنيف الحقيقي هو الذي يتحكّمُ في التّصريحات عند المبدعين، كما يضيف بعض مظاهر السّؤال الذي ينطلق منه النقاد العرب في استعراض هذا المفهوم، فتمَّ تغييبِ أهم مُكوّنٍ في سؤال(الإبداع النسائي) وهو المُتعلق بهذا الموقع الذي أخذتهُ المرأةُ حين بدأتْ تكتبُ فتحوّلتْ من مفعول بها إلى فاعلة في عمليةِ الخلقِ والإبداع والإنتاج؛ إذ لا تتمُّ عملية الرّفض من النّص الأدبي (موضوع السؤال)، وإنّما من طروحاتٍ جاهزةٍ ذات علاقة بواقعِ المرأة، وكأنَّ مصطلح (الإبداع النسائي) ليس شأنًا نصيًا ولغويًا و إنما شأن خارج العملية الإبداعية))[٣]فالاختلاف في تحديدِ المصطلح لا ينفي وجوده أو يضعفهُ وهذا ما عَبّرتْ عنهُ حمدة خميس بقولها: ((إنَّ أدبَ المرأة - واقعًا و مصطلحًا - ينبغي أنْ يكونَ مصدرَ اعتزازِ المرأة و المجتمع و النقاد. إذ إنّه يُصححُ مفهومَ الأدبِ الإنساني الذي يؤكدُ على قيمةِ الإنسان و قُدرتهِ على تحقيق ذاته، كما إنّه يُضيفُ إلى الأدبِ السّائد نكهة مغايرة و لغةٍ وليدةٍ عنه و يتكامل معه، وهو أيضًا خطابُ نهوضٍ و تنوير))[٤].

---

[1] - ينظر: لغة الشّعر النّسوي العربي المعاصر: 29.

[2] -السرد النسائي العربي، مقاربة في مفهوم الخطاب، زهور كرام، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط١ 2004: 94.

[3] -السرد النسائي العربي :95 .

[٤]- في مفهوم الأدب النّسائي، حمدة خميس، جريدة الجزيرة العدد 8893 ، 1997 :7 .

فيرى المؤيدون للمصطلح أنّ المرأة تتمتّع بخصوصيّة في الكتابة تجعل من الضّروري بمكان تصنيف كتابتها في مجال مختلف عن الكتابة الذّكوريّة تتحدّد على ضوئه القيمة الإبداعيّة للنص النّسوي، وإنَّ كانَ المُصطلح أو هذا النّوعُ من الأدبِ الهدف منه كانَ وما زالَ هو كشفُ عوراتِ المُجتمع الأبوي ورفع اللثام عن قضايا المرأة المسكوت عنها تحت مظلة الأعراف والتقاليد ، فإنَّ عددًا من الأدباء والمثقفين يربطون بينه وبين ما تكتبهُ النساء بغضِّ النّظر عن الموضوعات المتناولة.

ونرى أنَّ مصطلحَ (الأدبَ النّسوي) نشأ للتعبير عن رفضِ الهيمنة الذّكورية في المجتمع والتي أطفأتْ صوتَ المرأة لعصور، وليس لمهاجمةِ المرأة و إبداعاتها المُتمثلة في أعمالِها الأدبية والحد من قُدراتِها وفرض القيود عليها لمجرد إنّها أُنثى، لذلك يجب أنْ يكونَ هذا المصطلح مثالًا علىُقدرةِ المرأة الإبداعية و تكريسًا لأعمالها، وعده جزءًا من الأدب، وأنّهُ بمختلفِ أنواعهِ ومنذ تأسيسهِ هو اللغة التي يستطيعُ من خلالِها الإنسان التعبير عن ما بداخلهِ وتصوير المشاهد في عالمهِ الدّاخلي عبر قلمهِ الذي يحملُ رسالةً عبرَ العصور

بهذا فإنَّ المُحاولات السّابقة المؤيدة والمخالفة للتسمية لا تعدو أنْ تكونَ خوضًا في مسألةٍ يغلبُ عليها كثيرٌ من الافتعال ، فالأدبُ سواء أكتبهُ الرجل أم كتبتهُ المرأة فالمهم فيه مدى تبنيه لقضايا الإنسان من حيث هو إنسان

ثانيًا: دور المرأة في الحياة الفكرية والثقافية في كربلاء :

كانتِ المرأة في كربلاء إلى وَقتٍ ليس ببعيدٍ تعيشُ خلفَ حجابٍ يُقيّدُ حريّتها، ولا سيما من قِبَلِ العوائل المُحافظة فـ((تعد علاقةُ المرأة بالثقافة علاقةٌ جدليّةٌ مُلتبسةٌ ليس لأنَّ نشاطَ المرأة في المجال الثّقافي أقلُّ من نشاطِ الرّجل، ولكن لأنَّ تفاعلَ المرأة مع الثقافةِ مختلف عن تفاعل الرّجل، ولأنَّ الخدماتِ الثّقافيةِ التي قدّمتْ وَتُقدّمُ للمرأة كانت أقلُّ من تلك التي قدمت وتقدم للرجل، ولذا يظهرُ الوضعُ وكأنَّ إسهاماتِ المرأة في مجال الثّقافة أقلُّ من إسهامات الرّجل على الرغم من أنَّ الوضع في بعض المجالات الثقافية أحياناً قد

يكونُ معكوساً فإسهامات المرأة في بعض المجالات كالتدريسِ والتأليفِ العلمي هي مثل إسهامات الرّجُل أو أكثر))[1].

ويؤيّدُ ذلك ما ذكره الدّكتور (إبراهيم سلامة) في ملاحظته عندما عملَ أستاذًا في دارِ المُعلّمين العالية في العراق خلال أربعينيّات القرنِ الماضي، إذ قال في مقدّمة كتاب (أدب المرأة العراقيّة) إنَّ ((أكثر ما راعني البنتُ العراقيّة، فقد رأيتها على مقاعد الدّرس إلى جانبِ الفتى العراقي تُسابقه فتسبقه، وتماجده فتمجده وما تنازعه الأطراف المجد العلمي فتلتفُّ يدها على النّصيب الأكبر منه، أو توازي قوّتها قوّته في الأقل ورأيتها ...تلتف حول طبيعتها وتدرس كل ما يتّصل ببيئتها))[2] وتعد دراسة علاقة المرأة بالثّقافة قضية مهمة ذلك لأن الثقافة على الدوام تلامس قضية أخرى مهمة وهي وعي المرأة بحقوقها المجتمعية الأخرى كالحقوق المدنية والاجتماعية وغيرها بوصفها كأنثى، فإن الثّقافة تحمل في طيّاتها عناصر الوعي الخلاّق المبدع بمكانة ودور لائقين للمرأة، فبدون الثقافة لن تُعرف وبالتّالي لن تنال المرأة أيًّا من حقوقها، ولن يكونَ للمرأة دورٌ لائقٌ ووضعٌ مميّزٌ في المجتمع، لذا فهناك على الدوام علاقة تبادلية بين المرأة والثّقافة .

ومن المعروف إنَّ المرأةَ الكربلائية التي تحملُ في داخلها مفهومًا أخلاقيًا إسلاميًا قبليًا مفعمًا بالقيمِ والشّرفِ عاشت معه مراحلَ مختلفةٍ في تاريخِ كربلاء القديم والمعاصر، وحققتْ مكانةً مرموقةً استطاعتِ الوصول إليها بعد عناءٍ طويلٍ وكفاحٍ ضد الظُّلم، وتمكنتْ من الارتقاء بواقعها على مر العصور نحو التقدم وخاضتْ أشواطًا مختلفة من الصراعات والتّناقضات، ولعبت دورًا محوريًا في الكثير من المراحل التّاريخيّة وشاركت الرّجل في بناء المجتمع العراقي، ومع تأسيس الدولة العراقية في عشرينيّات القرن الماضي، وقفتْ جنبًا إلى جنب مع الرّجُل، وشاركتْ في بناءِ الدّولة النّاشئة آنذاك، وكانتْ رائدةً في نهضتِها الفكريةِ وعطائها للمُجتمع في جميع الميادين الثّقافيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة .

فخلالِ أربعةِ قُرون من قبضتها على البلاد العربية ومن بينها العراق لم تُشجّع الدّولة العثمانيّة على قيام نهضة ثقافيّة فيها، بل سادها الجهل والتّخلّف، وأغرقتها في عصور ظلامية أعادت العراق والأقطار

---

[1]- الأوضاع الثقافية للمرأة الحضرية في مدينة دهوك-دراسة تحليلية م.م. سمية سعيد خالد، مجلة قلاي زانست/ الجامعة اللبنانية/ المجلة الفرنسية في أربيل، العدد(٢) ٢٠٢٤: ١٠٠ .

2-أدب المرأة العراقيّة ، بدوي أحمد طبانه، دار العالم العربي للنّشر والتّوزيع، ١٩٤٨ :٩ .

العربيّة إلى الوراء، ونتيجة لتلك السّياسات التي اتّخذتها هذه الدّولة فقد أدّتْ في نهايةِ الأمر إلى خللٍ وضعفٍ في الأداء السّياسي، وإرباك في إدارة شؤون البلاد.

و((كانت كربلاء في ذلك الوقت حالها حال الكثير من المدن العراقية والعربية الخاضعة للاستعمار العثماني، كانتِ المرأة الكربلائية فيها تغطّ بالسّواد والحجاب، ولا يُسمح لها بالخروج من دارها في بعض الأحيان سوى مرتين طيلة سنوات حياتها، المرّة ألأولى تخرجُ من بيتِ والدها إلى بيت زوجها (عروسة) والثّانية خروجها من بيت زوجها إلى القبر، وقد ظلّتْ كربلاء في عتمتها ردحًا من الزمن ... فإنّه لا يمكن لأيٍّ كائنٍ أنْ يخلّص الشّعب من الاستعمار والعبودية وتخليصُه من السّياسات القمعية إلا بتنويره وتثقيفه)).[1]

ونظرًا لقدسيّةِ مدينةِ كربلاء إذ كان خروج المرأة من بيتها يكون للضرورات وتحرص أن لا تكون هناك عيون تنظرها أثناء خروجها، مع الحرصِ بأنْ تكونَ موشّحةً بالسّواد وارتداءِ (العباءة)، ولكن رغم هذا التّشدّد فإنّها كانتْ تُرسَلُ لحضور الخطب في المناسبات الدّينيّة في المقامين الشّريفين، أو تُرسَلُ إلى الملّاية أمثال (الملّه حبّابه ، وملّه منيرة)[2]، وقد شهد القرن العشرون العديد من التّحوّلات في مجال الأدب الذي كان يهتم بالمسائل النسوية بشكل عام، وبالإبداع النّسائي بشكلٍ خاص، محاولًا بذلك إعطاء المرأة الكربلائية أهمية ومكانة في مجال الأدب من حيث الكتابة والقراءة والاطلاع، معتمدًا على حركة تحرير المرأة في منتصف الخمسينيّات من القرن الماضي، فبدأ الحديثُ عن الحركة الأدبيّة النّسويّة، وكان هناك ملامح للأدب النّسوي العراقي بدأتْ تتضحُ معالمه من خلال ظهور إبداعات أشّرتْ تفوّقًا في التحليل، وجرأةً في الطرح، وعمقًا في التناول، وابتكار أساليب تتجاوز أقنعة الخوف، وتصرّحُ بمكابداتٍ وإرهاصاتِ النّساء دون محرّمات ، فكانتْ تلك الابداعات تمثّل تحوّلًا مهمًّا في الكتابة العراقية بعد أنْ كانتِ الأديبة تكتب باسمٍ مستعار أو تتخفّى وراء العديد من المبهمات والمسميّات.

وكان عددُ الأديباتِ في بادىء الأمر قليلًا جدًا، ولا يرتقي إلى مستوى الطموح في الوقت الذي كانت فيه البدايات مع انطلاقِ حركاتِ التّحرر النّسوية تدلل وتشير إلى إن المستقبل سيتجه نحو بروزِ أعداد كبيرة من الأسماء النّسويّة العراقيّة المبدعة، ففي مجال النّثر الأدبي نلاحظ أنّ إسهام المرأة الكربلائية في القصة

1-مبدعات كربلائيّات في ذاكرة التّاريخ ، طه خضيّر الرّبيعي، مكتبة الحكمة، كربلاء، ط١ ، ج١ ، ٢٠٢٢ :١٥ .

٢- المصدر نفسه : ٢٠ .

والرّواية كان إسهامًا ضعيفًا حتى مُنتصف الخمسينيّات من القرن الماضي، والأمر الثاني أنّنا نجدُ بعض الأسماء مثل (جمانة بنت هبة الدّين الحسيني، وبهيجة الحكيم، وسعاد عبد الرّضا البيّاتي) إذ برزْنَ مع مطلع القرن العشرين. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ إسهامات المرأة في مجال النثر الأدبي كان مغيّبًا ومهمّشًا، وإذا ذُكِرَتْ بعض الأسماء فإنّها قليلةٌ جدًّا لا تتجاوزُ التّبعيّة والاحتذاء بالرّجل، بحيث ذابت تلك الجهود في المحاولات الرّائدة للرّجال تأسيسًا وبناءً وتميّزًا.

يقول المؤرخ سلمان هادي آل طعمه: ((بعد ظهور المرأة الكربلائية على مسرحِ الحياة وتحرّرها من القيودِ الاجتماعيّة التي حجبتها عن المساهمةِ في الميدان الثقافي، كانت لها مساهماتٍ عديدةٍ تمثّلتْ في انخراطها في صفوفِ التّعليمِ والدّراسةِ ومساهمتها في نشرِ الأبحاثِ والمقالاتِ والقُصصِ والمسرحياتِ والرّواياتِ في مجلّاتٍ عراقيّةٍ وعربيّةٍ، الأمر الباعث على تشجعيهن والأخذ بأيدهن ليتابعْنَ ويعبرْنَ عن أحاسيسهن وخلجات نفوسهنّ، وإذا كانت الحركة الأدبيّة فيها تعتمد أحيانا على الأدباء الشباب فإنّ المرأة ستقفُ في الصّفِ الأمامي لدعم تلك الحركة ودفعها نحو الامام))[1]

وما لوحِظَ أنّ المرأةَ الكربلائيّة بدأتِ الكتابة الأدبيّة الفعليّة مع بداية منتصف عقد الخمسينيّات فمارستْ مستويات الإبداع كافّة، وإن كانت المسألة تصحح التطور البطيء والمحدود في المرحلة الممتدّة من منتصف الخمسينيّات وحتى منتصف السبعينيّات فقد برزتْ أسماء نسويّة رائدة ومبدعة في مجال عملها الإبداعي، منهن الكاتبة (فاضلة الحائري) الّتي نشرت مقالات وكتابات لها في الصّحف تطالب فيها بتحرير المرأة العراقية من جمودها آنذاك لتشارك الرّجل في دفع حركة التّقدم في البلاد، وكذلك الكاتبة (فاطمة جواد) و(نبيهة الزّبيدي)التي اهتمّت بالتّراث وأغاني ترقيص الأطفال، إذ وظّفت الفلكلور الشعبي في نصوص لها كتبتها باللّهجة العاميّة، ونشرتها في مجلّة التّراث الشّعبي، وقد أثنى على(نبيهة الزبيدي) الأديب والمؤرّخ الكربلائي سلمان آل طعمه بقوله أنّها:((ولعت ولعًا تامًّا بالفلكلور وبدأتْ تراسلُ مجلّةَ التّراث الشّعبي لنشر مقالاتها الّتي تناولت بعض الجّوانب الفلكلوريّة، فضلًا عمّا شملتْ من الأشعار والحكايات والأمثال والقصص، وعندما وجدت وزارة الثّقافة والإعلام فيها الكفاءة والقدرة استدعتها لغرض تعيينها كموظّف في

---

[1] -أعلام النساء في كربلاء، سلمان هادي ال طعمه، دار كيوان للطبع والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط١، 2005 :12.

الوزارة لكنّها رفضت بسبب الظّروف العائليّة الّتي حالت دون ذلك))[1] فمن منشوراتها في مجلّة التّراث نصوصًا قصيرة باللّهجة العاميّة جمعت فكرتها وبعضًا مِنْ الفاظها مِنِ التراث الموروث منها قولها : [2]

ابنيتي يا هوه الهاب

ليلو جوه الرّكاب

لمّن تجي من المدرسة

بقندرتها تدّك الباب

فمن خلال هذه المقطوعة والتي هي عبارة عن ترنيمة للأطفال مأخوذة من التراث الشعبي، تبيّنُ عفويّة وشدّة حبّها لابنتها حتّى أنّها لم تعد قولها (بقندرتها تدّك الباب) مبتذلًا أو مسيئًا لذائقة القاريء، بل تجدهُ يدلُّ على براءة الطّفولة وبساطة الحياة والبيئة الاجتماعيّة التي تنتمي إليها، بحيث لا تركّزُ على هذا التّصرّف أو تعدّه مشينًا، وأيضًا كتبتْ تقول : [3]

بنيّه على بنيّه ولا الكعده بطيّة

بنيّه على بنيّه ولا الكعده بلاش

وحده تكنس الحوش ووحده تفرش فراش

فالملاحظ أنَّ نبيهة الزبيدي قَد استغلّتِ الفاظ الموروث الّتي كانتْ تأتي عفو الخاطر (باللهجة العاميّة البسيطة)،وتثبيت هذه الترانيم ليحفظها الناس بشكلٍ أوسع مِنْ خلالِ نشرها بالصحفِ، فإنّها تقول بأنّ إنجاب البنات أفضلُ من بقاء المرأة بدون أطفال في قولها (الكعده بلاش)، وركّزتْ على دور المرأة ومكانتها في المجتمع من أجل بناء شخصيّة البنت، فحبُّ العائلة والاهتمام بالرّوابطِ الاجتماعيّة هو من طبيعة المرأة على

1-أعلام النّساء في كربلاء :144.

[2]- مجلّة التّراث الشّعبي، العدد الأوّل، السّنة الرّابعة، 1972 : 167 .

[3]- مجلة التراث الشعبي : ١٦٧ .

مرِّ العصور ، فهي تركّز على البيتِ والأهِل والأسرة، وهذه الترانيم وإنْ لم تكن الفاظها مِنْ تأليف (نبيهة الزبيدي) إلاّ إنّها استطاعتْ مِنْ خلالِ جمعها ونشرها أنْ تتركَ بصمةً لها .

وفي خضم هذا كلّهُ لا يمكن إلاّ للمرأة المثقّفة الواعية أنْ تعملَ على تغييرِ هذه النظرةِ الدونيّة تجاه المرأة، ولذلك انخرطتْ في الكتابة الابداعية، بصورةٍ أو بأخرى لتقدّمَ لنا صورةً أخرى عن المرأة القويّة بشرط أن تدفع بقضية المرأة وإبداعها إلى التأصيلِ التاريخي المفضي إلى الاعتراف بمسألةِ الإبداعِ النّسوي كنوعٍ من التجربة المقهورة في عالم ذكوري لم ينصفها .

ولقد كان للمرأة الكربلائية دورٌ فاعلٌ ومؤثّرٌ ومفصلي في المجتمع وتثقيفه، فقد كانت حاضرةً في المحافلِ الثّقافيّة على مدى أكثر من نصفِ قرن، ولم يكن حضورها هامشيًا، بل كانتْ تحضرُ بشكلٍ ملفت للنّظر، وتؤثّر تأثيرًا كبيرًا في مفاصل الحركة الثّقافيّة، فأصبحت تُشارك في المنتديات الثقافيّة، وتمكّنت أن تصدر مجلات وصحف بعناوين تخص المرأة والمجتمع مثل مجلة(صدى كربلاء، ومجلة القوارير) .

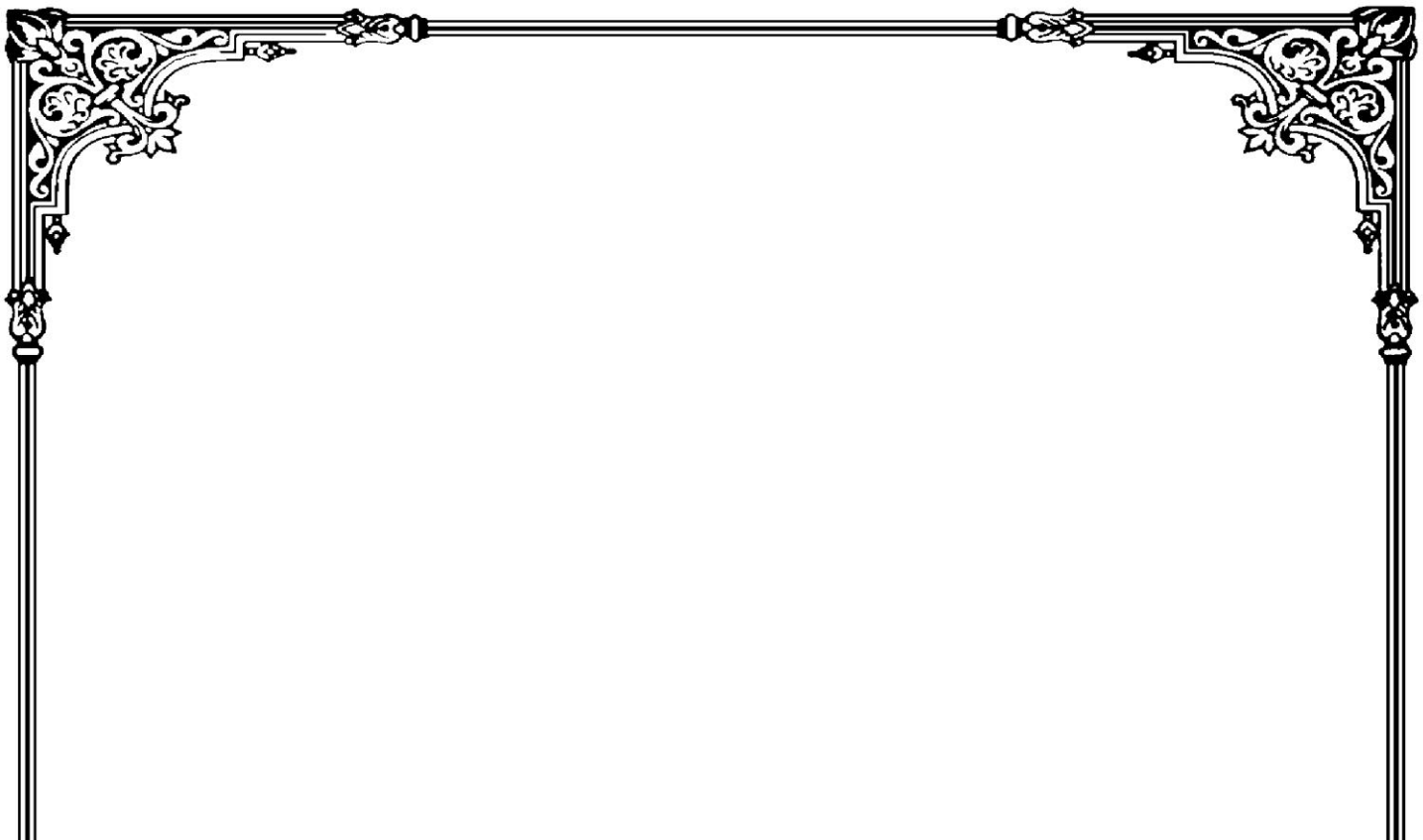
أنّ المرأةَ العراقية بعامّة والكربلائيّة بخاصّة تتمتّعُ بقوّةِ شخصيّة، وصلابة موقف، وقدرةٍ على تحمّل الصّعاب، مما جعلها تتبوأ مكانةً مرموقةً في مجتمعها الجديد، إذ تمكنت أنْ تشْغَل معظم المناصب التي كانت سابقًا حِكرًا على الرجُل، وتظهرُ بشكلٍ مُحتشمٍ لا يُعيقها عن أداءِ أيّ دورٍ في المجتمع، وتتطلع المرأةُ الكربلائيةُ لتحقيق ما تصبو إليه من مكاسب وحريّات وفرص لإبراز إبداعها وقدراتها في المجتمع وتنظرُ كلّ المحاور والأقطاب السياسية والفكرية داخلَ كربلاء وخارجها إلى المرأة بعدّها عاملًا مؤثرًا وأساسيًا في أيّ محاولات قادمة أو معارك فكرية حاسمة في المستقبل.

وإنّ دور المرأة كان حاضرًا وبقوّة ومساهمًا مساهمة فعليّة لا هامشيّة في الحركة الثقافية رغم مسؤولياتها الاجتماعيّة والأسريّة والوظيفيّة في كثير من الأحيان. لم تمنعها المعوقات الأمنية والاجتماعية والاقتصادية من إبراز ابداعها، فقد أخذتْ تشكّل علامات فارقة في المشهد الثقافي العراقي بعامّة والكربلائي بخاصّة، وتلفت الباحثة إلى أنَّ هناك مشاركاتٍ جميلة لكاتبات وشاعرات تؤكّدُ الحضورَ المميز للأدبِ النّسوي العراقي الذي يحاول تحديد هويّتهِ وتشكيلِ ملامحه بخطواتٍ وئيدة ومتعثرة، وتحتاجُ إلى التوحيد والتنظيم وتأسيس منتديات ثقافيّة نسويّة تحتضن مواهب المثقفات والأديبات من مختلف الأعمار.

فهي من جهة تهيئ أجيالًا وتبنيهم ثقافيًا واجتماعيًا، ومن جهة أخرى تسهم في بناء الوطن وتطوّره بانخراطها في مؤسّسات الدّولة، والأعمال الحرّة، فهي حاضرة وبقوّة في مؤسّسات التعليم والصّحة وحتى المؤسّسات الأمنيّة. كما أنها حاضرة في ذات الوقت في المؤسسات الأدبية كاتبة وشاعرة وناقدة.

الباب الأول

النتاج الشعري



الفصل الأول
الدّراسة الموضوعيّة

الفصل الأوّل: الدّراسة موضوعية

توطئة:

إنَّ المرأةَ في كربلاء لم تكُن يومًا من الأيّام بعيدة ولا مُغيّبة عن كلِّ ما يدورُ حولها في مختلفِ المجالاتِ، وكل نواحي المجتمع إلاّ إنّ((بين المرأة والتّاريخ ودٌّ مفقود))[1] ولا يمكن لأيٍّ منّا أنْ ينكرَ دورَها

[1]-اعلام النساء في كربلاء ، المقدمة، د. عماد عبد السلام رؤوف :٥ .

في الحياة بأيِّ وقتٍ مِن الأوقات، فهي صاحبةُ ذلك الحسُّ المرهف الّذي يجيز لها أنْ تُبدِع بكلِّ المجالات أدبيّة أو غيرها، ولها من الصّبر الّذي لا يرضى لها الهزيمة أو التّراجع بما تَقْدِم عليه .

وما دامتِ الدّراسة الموضوعيّةِ هي لشعر (شواعر كربلاء)، علينا أنْ لا نبخسَ حقّهن في هذا الجانب على الرّغمِ من قلّة النتاج قياسًا بتاريخِ المحافظةِ، وما تمتّعت به منذُ زمنٍ طويلٍ بإرثٍ أدبي وحاضنةٍ خَصِبةٍ لإنباتِ الأُدباءِ والأديبات، إلاّ إنَّ الواقع الاجتماعي للمرأة هنا، والذي لم يُحرّرها لإطلاق صوتها ألاّ من مُدّةٍ ليستْ ببعيدة، لذا يُقال دائمًا بأنَّ دورَ المرأةَ في مجتمعنا كدورِ الجندي المجهول، فقد استطاعتْ أنْ تكتبَ في موضوعاتٍ شعريّةٍ عديدة مستقاة من واقعها معبّرةً بصدقٍ عن حياتِها، وبمختلف المجالات أضافتْ عليها من جمالِ إحساسِها، بالرّغم إنَّ البعض منهن لم تقرضْ الشعرَ عن وعيٍ ودراسةٍ، بل عن موهبة فكانتْ مَلَكَةُ الشّعرِ تقوى تارة وتضعفُ تارة أخرى.

فقد كتبتْ الشّاعرةُ في كربلاء عن حُبِّ الوطن، وذكرتِ الشهداء برثاءٍ صادق من القلب، وكتبتْ أيضًا عنْ حُبِّ الأهلِ والأبناء،ّولم تنسَ الشّاعرةُ أنْ تكتُبَ مُعبّرةً عن مشاعِرِها وحبها تجاه الرّجل، وكتبتْ كذلك في رثاءِ الأئمةِ رثاءً صادقًا، وكتبتْ في الغربة أيضًا معبّرةً عن مشاعرها بأصدق المعاني، هذا يعني أنّها استطاعتْ أنْ تكتبَ في أغلبِ الموضوعات الّتي تُلامِسُ حياتها، مع الفارق في المَلَكةِ الشّعريّة لِكلِّ شاعرة، وطبيعة البيئة الاجتماعيّة لها .

المبحث الأول

الغزل:

إنَّ الأدبَ بصورةٍ عامّةٍ يُرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالمُجتمع، ولأنَّ الشّاعِرَ ابن بيئتهِ ومُجتمعهِ فلا شكَّ أنْ يكونَ مؤثِّرًا ومُتأثِّرًا بِها، وذلك مِنْ خلالِ معالجتهِ للموضوعاتِ الّتي تخُصُّ الجانب الاجتماعي ،((فالأدب الاجتماعي : هو المَعني بقضايا النّاس والسّاعي إلى التّغلّب على ما يعترِضهم مِنْ عقباتِ لانتظام شُؤونهم ،

وتطوّر علائقهم المُتبادلة الماديّة والرّوحيّة تطويراً متناغمًا، ويستوحي هذا الأدب مواقفهُ عادة من انتماءٍ فلسفي سياسي أو من مبادئ أخلاقيّة دينيّة))[1]، فالشّاعرةُ من خلال موضوعاتها الاجتماعيّة تعكسُ الواقعَ الاجتماعي الذي تنتمي اليهِ من حيث طبيعةِ الحياة الاجتماعيّة والعادات السّائدة فيها، وقد لمسنا أنَّ الشّاعرَ أو الشّاعرةَ تظهر ملامح المجتمع الذي كان ينتمي اليهِ حتّى لو أصبحَ بعيدًا عنهُ، وهذا ناتج عن الطّبع في النفس فالشّعرُ ما هو إلّا صورةٌ لعصرهِ، و((الأدبُ مرآةُ الأديبِ، وإنّ حياةَ الشّاعرِ وسيرتهِ يفسّرانِ كثيرًا مما جاءَ في شعره))[2]

وعليه فإنَّ لكُلِّ شاعرةٍ من شواعرِ كربلاء واقعًا اجتماعيًّا خاصًّا، وهو يقع ضمن الواقع الاجتماعي العام ، لأنَّ البيتَ الّذي تخرجُ مِنهُ هذه الشّاعرةُ يكونُ مؤثّرًا جدًّا في طبيعةِ النّصِّ الشّعري، ((فالبيتُ هو رُكنُنا في العالم... كونُنا الأوّل، كونٌ حقيقيٌّ بِكُلِّ ما للكلمة من معنى، فإنَّ ساكنَ البيتِ يُضفي عليه حدودًا، أنّهُ تعيش في البيتِ بِكُلِّ واقعيّتها وحقيقتِها خلال الأفكارِ والأحلامِ))[3]، وهذا يُؤثّرُ تأثيرًا مُباشِرًا على نتاج إحداهُن، وقد تمكّنتِ الشّاعرةُ في كربلاء إبرازَ شخصيّتها عُبر نصوصِها الأدبيّة، فقسّمتْ نصونها بهذا الصدد إلى محورين هما :

المحور الأوّل: حب الرّجل :

إنَّ المرأةَ بصورةٍ عامّةٍ كائنٌ حسّاسٌ تتعاملُ بِأحاسيسِها وقلبِها أكثرُ مما تتعاملُ بِعقلِها، وإنَّ أكثرَ ما يثيرُ غَضبَها ويحزنها هو الإهمالُ وعدم الاكتراثِ، فهي تبحثُ دائِمًا عن كلماتِ الحُبِّ والإطراءِ، فهذا أكثرُ ما تحتاجهُ المرأةُ سواء على صعيد العَلاقاتِ العاطفيّة وحتّى في المواقفِ الصّعبةِ والأُمورِ الحياتيّةِ الّتي تمُرُّ

١- المعجم الأدبي ، جَبّور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1979: 7 .

2- تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية،(د.ط) 2004: 137

3-جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الخضراء بيروت، لبنان ، ط2 ،1984 : 36 .

بِها ووجدْنا هذا النفسَ موجودًا في الشّكوى من جفاءِ الرّجُلِ في نُصوصِ شواعر كربلاء، وعلى أثرِ ذلك ، عادت تحاورهُ وكأنّها تريدُ إخبارهُ بقرارٍ لا رجعةَ فيه، وهذا يعودُ إلى شعورها بالأقصاء من قِبَلِ الرّجل، وهذا ما صوّرتهُ(سليمة سلطان) عندما قرّرتْ أنْ تثورَ على نفسَها فتقول في نصٍّ عنوانه (عادة)[1]

سأُغيّرُ كُلَّ عاداتي

الّتي من أجلِك غيّرتُها

لن ألبسَ ثوبي الأبيضَ الّذي تُحِب،

ولن أصْمُتَ كما ترغب،

وسأكونُ حزينةً حدَّ الصّمتِ

وسألبسُ لونَ الحُزنِ الأبيض

وسأُغيرُ كلَّ عاداتي

فالشّاعرةُ قد اتّخذتْ قرارًا بأنَّها لن تبقى تحت طوعهِ في قولِها : (سأُغيّرُ، سأكونُ، سألبسُ) دلالةٌ على أنها في الوقتِ القريبِ ستتّخِذُ قرارها برفضِ كل ما يعجبهُ كأُنثى تُطيع ولا تتكلمُ، فهي وفيّةٌ له لأنَّها لا تسمحُ أنْ يمسّها غيره، ولا تعرف للتّضحيةِ حدود، ولكن هذا لا ينبيء عن ضعفها، وإنّما أنوثتها الرّقيقة تحملها على الطّاعةِ والتّضحية معًا، فقد عكست ُالصّورةَ النّمطيّةَ بأنَّ لونَ الحزنِ الأسودِ، في إشارةٍ منها إلى ثوبِ العُرسِ الأبيضِ، الّذي عَدّتهُ لونُ الحُزنِ حينما لا يكونُ عن رِضاها وقناعتِها. وتقول(سليمة) في نص آخرٍ لها بعنوانِ (زُجاج)

لم تحمل إلّا

بصماتك وحدَك

أوراقي

---

[1]- مرايا وزجاج، سليمة سلطان، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠: ٧٢.

أبيضُها، أسودُها، أزرقُها

أحدُ سِواكَ لم يقتحمها

وكانت كُلّها أنت

ألقي الآن بها للبحرِ

وأنهضُ

فهذا الوفاءُ منها لم يُقابلُ بالمثلِ من الرّجُلِ وهي توسمُ الحُزنَ بالبياضِ وهذا عكس العادة ، لذا فقد قرّرت سليمة الابتعاد فتقول : [1]

أتركُ خلفي

باقةَ حُزنٍ أبيض

وأعودُ الى نفسي

فنجدها تعودُ وتُؤكّدُ على عكسِ دلالةِ اللون الأبيض لتوظيفه للتعبيرِ عن الألمِ والحزن، وهذا دليل أنها قد تساوتْ لديها الأشياء فلا فرقَ بين اسواد والبياض لديها، والملاحظ تكرارها للونين الأسود والأبيض في نصوصها لتتخذهما بعكس معانيهما، فهذا ما تميّزتْ به قصائدُ الحُبِّ عندَ الشّاعرة (سليمة سلطان)، ففي نصّ قصيدة لها بعنوان(الملح والثلج) تقول فيها : [2]

الطّاهرات من النّساء

اللّواتي يعشْنَ في الانتظار

للرّجالِ الغائبينَ ولِلمحبّةِ

---

[1]– نهايات الدّوائر، سليمة سلطان، دار أكد للترجمة والنشر والتوزيع، ط١ : ٢٠١٤ م .:102

[2]–المصدر نفسه : ٣١ .

ودمعةٌ دافئةٌ

في الضّفّةِ الثّانيةِ

أغانٍ للقوافلِ الراحلةِ

والوَحشةِ

والنّساءِ الميّتات

هذه الحالة الّتي تعيشها النّساء التي تُعبَّرُ عنهن الشاعرة، والتي ربّما تكونُ هي واحدةٌ منهن، وهذه الرّوحُ المعذّبةُ الّتي تشعرُ بالظُّلمِ، وتشكو من العاداتِ المقيتة الّتي تظلم المرأة لِتُؤكّد نسبةَ نفسِها للمكان، الّذي قيّدها بتعاليمهِ فأصبحتِ النّساء الطّاهراتِ يَعشْنَ على أملِ مجيءِ الرّجالِ الّذينَ وصفتهم ب (الضفّةِ الثّانية) إذ يعزُّ اللقاء، فحياؤها ومجتمعها يمنعها من المبادرة للبدءِ بالإفصاحِ عن مشاعِرِها، فهذه سمةٌ بارزةٌ في نصوصِ الشّاعرة(سليمة سلطان)، كما في نصٍّ بعنوان(مصادفة) تقول :[1]

مثلُ أُمنيةٍ لا تخطرُ على القلبِ

ينبثقُ من حكايات الجدات

نبوءة عذابٍ مُشتهاة

فاكهةٌ مُرّةٌ

غيرَ أنّها لذيذةٌ

أنْ تلقاني صدفةً

١- نهايات الدوائر: ٣١.

إنَّ المرأةَ بحاجةٍ إلى الرّجُلِ في كُلِّ الظُّروف، وهذه هي طبيعةُ الحياة فإنَّ الله تعالى يقولُ في محكم كتابهِ ((إنَّا خلقناكُم مِنْ ذَكَرٍ وأُنثَى))[1]، فإنَّ علاقتَها بِالرّجُل تُعدُّ هاجسًا مُلازِمًا لها، فهي تُصوّرهُ بالأمنية الّتي يصعبُ الحُصولِ عليها حتى أصبحَ مِنْ ضمنِ حِكاياتِ الجدات في (كان يا مكان)، وهي تعلمُ أنَّ هذا الحُبَّ لا تجني منهُ إلّا المرارةَ .

وعلى العكس مِنْ تلكَ الرُّؤيةِ لِلحُبِّ نَجِدُ الشّاعرةَ (خديجة السّعدي)، لا تفقدُ الأملَ بِحُبِّها، لأنَّ الحُبَّ عندها إحساسٌ فتح لها أبوابَ الأملِ، وجعلها تخرجُ عن صمتِها، فهي الّتي ستعزف الحان الحب بكلِّ تفاؤل فتقولُ في قصيدةٍ عُنوانها (آمال)[2]

لا أفقدُ الأملَ

لأنّك أملي

سأفتحُ كلَّ الأبوابِ الموصدة

وأولُها بابُ صمتي

سأعزِفُ لك قيثارةِ قلبي

تظهر الشّاعرةُ أملها باللّقاء، وإنّها لن تبقى صامتةً بل ستُعبِّرُ عن مدى اشتياقِها وحبِّها، فهي متفائلةٌ تنظرُ للحياةِ وهي تتوقُ للأجملِ من الأيام، لِتتكلّم له عنْ حُبِّهاُ، وأنَّها لن تتركَ بينها وبينه حاجزًا، وتفتح كما تقولُ كُلّ الأبواب(وأولُها باب صمتي)، فالكلامُ بين المُحبّين يجعلهُ أقوى والصّمت يقتلُ الحُب، فهي محبّةٌ للحياة، تُؤمنُ بأنَّ الحُبَّ يوصلُ الإنسانَ إلى أعلى مراتبِ الفضيلةِ كما في قولها في نصٍّ تحت عُنوان(لقاء) تقول فيه :[3]

مَنْ زرعَ الحُبَّ

---

[1]- سورة الحجرات:١٣

[2]- عن الحب والغربة وأشياءٍ أخرى، خديجة السعدي، الرّوسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠١٤ : ٢٦ .

[3]- عن الحب والغربة وأشياء أخرى: ٣٥ .

جنى عالمًا من الأرواحِ

والجمال الأبدي

ومَنْ يُؤمِنُ بهِ

هو المُؤمنُ الحقيقي

نجد الشّاعرةَ في كلماتِها عن الحُب تبدو مُحلِّقةً معهُ ، فهو يخلقُ مِنها إنسانًا مُتّزِنًا، وهذا غالبًا يعودُ إلى طبيعةِ المُجتمعِ الّذي تعيشُ فيهِ، فهي شاعرةٌ مُغترِبةٌ (في فرنسا)، فلا تجدُ نفسَها مُقيّدةً تحتَ طائِلةِ التّقاليدِ والأعرافِ، ولا نجِدُ لها نصًّا تشتكي فيه هجرَ الحبيبِ، بل العكس من ذلك فهي المحلِّقة بعواطفها بحبِّ الحبيب، وهذا يظهرُ واضحًا في نصوصِها، لتقول في قصيدةِ (صمت النفوس)[1]

لي حبيبٌ

كُلّما حدّثته يضيعُ نصفُ كلامي

وحين التقيهِ

تصمُتُ كُلَّ حواسي

وحينَ أُفكِّرُ فيهِ

تتسارعُ دقّاتُ قلبي

ولا أعرِفُ ماذا أُريد

هكذا هي (خديجة السّعدي)، تتحدّثُ عن الحبيبِ بأرقِّ الكلماتِ فتقولُ (حدّثتهُ، التقيهِ، أُفكِّرُ فيه) وهذا معناه أنَّه حاضرٌ معها في كُلِّ وقت لِأنّ ((فالإنسانُ محكومٌ بغريزتين أوليتين: بقاءُ الذّاتِ وتوالِدُ الذّات، الأولى تتحقّقُ حينَ تشبعُ حاجتهِ لِلطعامِ والماءِ والمأوى والنوم، والأُخرى تتحقّقُ بإشباعِ حاجتهِ للتّزاوجِ والحُبِّ))[2]

١- عن الحب والغربة وأشياء أخرى: ٤٧

2- المرأة والحب، آنا دانيال، ترجمة دكتورة كلير فهيم، دار المعارف، القاهرة ، د. ط ،2011 :111 .

فالحبِّ غِذاء الرّوح، ولا نجدُ شاعرًا أو شاعرةً لا تبتغي الحُبَّ والعشق، فالمُخيّلةُ حاضرةٌ خصِبةٌ في ذهنِهِ ونجده لدى معظم شواعِرُنا مُحاطٌ بهالةٍ من الحياء والتّردّد فهي((ترغبُ وتخشى في آنٍ واحدٍ، كأنَّ هُناكَ غريزةً مُضادّةً لغريزةِ الجنس))[1] فللشّاعرةِ (هديل الدُّليمي)قصيدة تحت عنوان (كأن الهلال بوجهي استهل)إذ تقول فيها :[2] [المتقارب]

أراكَ فيبهتْ كُلُّ الوجود

كأنَّ الهِلالِ بوجهي استهل

فأقرأُ فيكَ حكايا الرّبيع

ليهربَ عنّي خريفُ العِلل

ويسرقُ فكري شعورٌ نضير

كبستانِ وردٍ بهيٍّ خضِل

إنَّ العاشقَ دومًا عندما يكون مع محبوبهِ يشعرُ كأنّ الحياة أصبح لها معنى وطعم في لحظات اللّقاء فوجهُ المحبوبِ عندما تراهُ الشّاعرةُ حسب وصفها يصبح وجهها كأنّهُ الهلال عند أوّل الشّهر عندما يبددُ عتمة السّماء، ويذهب عنها جفاف الخريف وتزهر روحها وحياتِها، فهي كُلّما تراهُ يتجدّدُ عندها الحب وتصبحُ الحياةُ (كبستان) مليء بالورود لفرحةِ لقائهِ، ولها في نص آخر تصفُ جمرة العشق بقصيدةٍ تحت عنوان (نوايا البخت) تقول :[3] [الوافر]

يسيلُ الهمُّ مِنْ آفاقِ نفسي

ليشربَ قهوةَ الإصغاء مُرّة

1-سيكلوجية الجنس، يوسف مراد، مؤسسة الهنداوي ، د. ط ،2017: 49

2-ديوان هديل الدليمي ، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الادبيّة .

1-ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

يحدِّثُني فينصتُ صوتُ صمتي

وتورقُ في قِفارِ التّوق جمرة

وكنتُ أقولُ لي ماذا دهاني

ففتحُ العِشقِ هذا محضُ حفرة

إنَّ اندماجَ الطّرفينِ المتحابّينِ هو أساسُ أيِّ علاقة حُب، وهذا يُحتّمُ على الطّرفين إبداءُ الحُبِّ الاشتياق للطرفِ الآخر لكي تكون الكفّة مُتوازية بين الاثنين، وبما إنَّ طبيعة المرأة في مجتمعاتنا العربيّة الخجلُ من التّصريحِ بكلماتِ الحُبِّ بوجهِ الحبيب، فأسمى طريقة لها للتّعبيرِ عن وجدها واشتياقها أنْ تكتبَ لهُ عباراتُ الحُبِّ مثلُ الأبيات الّتي ذكرناها فهي تصِفُ حبها وعشقها مِمّا أشعرها بِأنّها أصبحتْ في(حفرة) العشق ولا يمكنها الخلاص منه، وفي ذلك إشارةٌ منها بالتّعثّر والورطة، وتلهجُ مُصرّحةً بحبّهِ في قصيدةِ (أُحِبُك) إذ تقول فيها:[1] [المتقارب]

أُحِبُك يا الغالي المكرر

وأحسبُ علقمَ بُعدَك سُكّر

وما ردَّ نأيك وحشٌ بهيم

يراوغُ ظنّي بقربٍ مُزوّر

أراك سرابًا نظيرًا فأدنو

ويدنو التّوّهم مِنّي فأعثر

إذا كان حسُّ الغرامِ حياةٌ

فجرح الفُراقِ بسبعينَ خنجر

---

[1]-الموقع نفسه

تصِفُ الشّاعرةُ ألمَ الفراق، فهي لم تحتمل ذلك الألم، فأخذتْ تُصرِّحُ بِحُبِّها وَشوقِها وأنّها تُؤمِّلُ نفسها باللّقاءِ، فهي تَظنُّ كما تقول (علقم بعدك سكر)، إذ تتوسلُ خيالَهُ وهذا ديدنُ العُشّاقِ والمُحبّين، فالعاشقُ لا يرضى إلّا أنْ يكون محبوبهُ قريبًا ليشعره بدفءِ عواطفهِ، والمُحِبُّ لا يحتملُ اللّومَ على شكواه مِن المحبوب فلا حياةَ بلا عشقٍ، فهي ترى بانَّ العشق هو الحياة وألمُ فِراق المحبوب كأنّهُ ضربات خنجرٍ في الجّسد، واختيار الشّاعرة لفظة(الخنجر)، أرادت أنْ توظّف آلةَ قتلٍ راكزة في أذهان الأنسان العربي، بما يحملهُ الخنجر مِنْ دلالةٍ على الغدر فالقاتلُ يقتربُ مِنِ الضّحيّة رويدًا رويدًا ويتبادلُ الحديث معهُ كي تغفل الضّحيّة مِنِ الحَذر حتى يوجّه له طعنة الغدرِ التي لا يتوقّعها الطرف الآخر .

تلك المشاعرُ وذلك الحُب لمسناهُ ايضًا عندَ الشّاعرة (أمل الخفاجي)، فهي لم تتمالك نفسَها، وأخذتْ تعطي العُذرَ في بثِّ حُبها وشكواها للمحبوب، فتقول في قصيده (قلمي) [1]

سأُعاقِبُ حُروفي

وأحكمُ عليها بالإعدام

بتهمةِ الخيانة فقد

أمسكتُها بالجُرمِ المشهود

كلّ يومٍ تتسلّلُ ليلًا

لِتسرُقَ قلمي... وتخترِقُ أفكاري

لتبثَّ لك شَكواي

فالشاعرة هنا بطريقةِ ذكيّةِ تُريدُ أنْ تُباغِت القارئ واللائِم لها، بِأنّها ليستْ مسؤولة عندما تَكتبُ عنْ حُبِّها لأنَّها عِندما تكتبُ تكونُ مسلوبةُ الإرادة، وإنَّ الشّوقَ هو الّذي يدفعُ بِقلمها وقِرطاسها ليلًا للإفصاحِ، لأنَّ

[1]-ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج، أمل الخفاجي، دار الوثائق والكتب للنشر والتوزيع، بغداد ، ط1، 2017: 48

اللّيل يُهيِّجُ المشاعرَ ويُضاعِفُ الاشتياق إلّا إنَّ عِزّةَ نفسِها لم تسمحْ لها أنْ يعرِفَ أحدٌ بهذا الشّوق واللّهفة وهي تنتظرُ مِن الطّرفِ الآخرَ المبادرة والاعتراف بالحُب الذي تعدّهُ مِنْ واجباتهِ تجاهها، لذا فتقول له:[1]

من أجازَ لها الإفصاح...؟

أنْ تبثَّ مشاعِري...؟

وقد أخفيتُها عن خيالِك

كي لا تهزأ بها

لأنَّ غرورَك

أكبرُ من اشتياقك

لأنّك ولدّتَ

رجلًا شرقيًّا أنانيًّا

تحبُّ نفسَك...

وتهوى تعذيبَ مَنْ تُحِب

إنَّ الشّاعرة ما دامت هي في بيئةٍ ومجتمعٍ لا يسمحُ لها أنْ تُصرِّحَ بمشاعرِها فإنّها تقولُ (أُخبئ ما أكتبُ)، لأنّك أنتَ مَنْ يَجِبُ أنْ يُبادرَ، و لكنّ لك غُرورَ الرّجلِ العربي الشّرقي الّذي يعدُّ اعترافهِ بحبهِ للمرأة تقليلٌ من شأنهِ، أو لأنّهُ يحبُّ أنْ يرى المرأةَ تتعذبُ مِنْ أجلِ حُبّهِ حتى وإنْ كان في داخلهِ يريدُ العكس فغريزةُ حُبِّ التّملّك عِندَ الرّجل تُزيدُ مِنْ أنانيتهِ، من خلال الرّغبةِ بفرضِ السّيطرةِ إلى حدِّ تقييدِ حُرّيتها، وتصلُ أحيانًا إلى عدمِ الاكتراثِ لرغباتِ الطّرفِ الآخر، وهي رغم ما تراهُ فيهِ منْ غرورٍ وأنانيةٍ، فهي عاشقةٌ له كما ولا تُطالبهُ بتغيير، فتعود لتقول له في قصيدةِ(كُنْ أنتَ)[2]

---

[1]-المصدر نفسه:49.

[2]- ليس هناك سواه ما أُسميه البنفسج:50 .

كُنْ أنتَ

كائن مَنْ تكون

لا يهمّني عنوانُك

واسمكَ كمْ نقطة

فيهِ أو سكون

كُنْ كما أنت

هلالًا تُولدُ معهُ براءتي

إنَّ من طبعِ العاشقِ عِندما يعشقُ لا يرى إلّا الجميلَ الحَسَن في محبوبهِ، فهي راضيةٌ به، ولا تطلبُ منهُ أنْ يُغيّرَ نفسه مِنْ أجلِها، وهذا هو الأمرُ الطّبيعي لأنَّ الّذي يجذبُ شخصاً لآخر هو أنّهُ يجدُ فيهِ ما يُكمِّلهُ ويناسبه، فعبثًا أنْ يطلبَ أحدهُما مِن الآخر أنْ يُغيّرَ مِن نفسِه إلّا في الأُمور الّتي تُقوِّمُ الشّخص وتجعلُ منهُ شخصًا أفضل أُو تغيّر سّلوكيّاته السّلبيّة لأنَّ((المشاعر هي الجانبُ الذّاتي من الانفعال حيثُ تُمثِّلُ الجانبَ الموجودَ داخل الخبراتِ الخاصّةِ بِكُلِّ مِنّا))[1]، فتوظيف الشّاعرة لفظة الهلال ولم تقُل(القمر) والذي يحملُ دلالة الكمال والجمال والإشراق، وفي الوقت نفسهُ يدلُّ على الكهولةِ إذ يبدأ بالتّراجع والرجوعِ إلى بدايتهِ وهذا يدلُّ على براءة مشاعرها وبداياتِها، وإنّها ترغبُ أنْ تعيشَ معهُ قصّة هذا الحُب سويّة حتى اكتمالهِ.

فمسألةُ العواطفِ واحتياجُ الجنسينِ أحدهُما للآخر أمرٌ طبيعي ولا جدالَ فيهِ، وخِلافهُ يكون هناك خللٌ في العلاقةِ بينهُما، ولكن ما يثيرُ الرجل مِن المرأة في حُبِّهِ لها، أنْ تشتركَ معها غريزةُ التّملُّك رغمَ أنَّ المرأةَ قد تكتفي بِكلماتِ حُبٍّ واهتمامٍ بأدقِّ تفاصيلِها، فـ((الوقوع بالحُبِّ شيءٌ عظيمٌ ولهُ شعورٌ غامرٌ...ولكن

---

[1]- علم النفس في حياتنا اليومية، كينيت -ت-سترونجمان، ترجمة: معتز سيد عبد الله ، المركز القومي للترجمة ط1، 2015: 33 .

بمرورِ الأيّامِ نرى الرِّجال يتوقّعون مِن النّساءِ أنْ يفكّرنِ ويتصرّفنَ مِثلهم، وكذلك بالنّسبةِ للنّساء ...فكِلا الجنسين يُفكِّرون بذلك الأُسلوب متناسين ذلك الاختِلاف الكبير بينهُما)).[١]

ولكن المرأةَ عندما تُحبُّ تعطي بلا حدود، فهي رغم علمها باحتمال خيانتهِ لمشاعرها إلاّ إنّها تريدُ أنْ تُكمِلَ تلك الكذبة على حد قول الشّاعرةِ(شيماء العلي) في (وجهه نظر)[٢]

عيناك خائنةُ عهودِ الماءِ

والظّمأُ احتِضار

والآفلات من النُّجومِ

قوافل تبغيك

في أفقِ المسافةِ

حزمةُ الضّوءِ غافلَها النهار..

فتعالَ نكذبُ.. نلعنُ الصّدق المقيت

ولا نطالبُ باعتذار

إنَّ المُتأمِلَ لعنوانِ هذه المجموعةِ الشّعريّةِ (شيءٌ.. وينطقُ الماء) يجدُ أنّها عبارةٌ عن(تجزئةٍ لاسم الشّاعرة) كما ذُكِرَ ذلك في مقدمةِ المجموعةِ الشِّعريّةِ فـ: ((منذ العنوان تحاولُ الشّاعرةُ أنْ تشتقَ مِنْ اسمها شيئاً وتعزلهُ عن الماءِ المتمّم لاسمها))[٣] ،وقد تكونُ الشّاعرةُ حينما شطرتْ اسمها إلى نصفين أنَّ الشّطرَ الثّاني يدلُّ على الماء، ولأنَّ المرأة هي الجزء الآخر للإنسانيّة بمثابة الماء الذي لا يمكن أنْ يعيشَ أيّ كائن حي بدونهُ، فالرّجل خانَ عهد الحياة المُتمثّل بالماء الذي يرمزُ إلى المرأة التي تهبُ للحياة بوصفها المُتمّم

١- سايكولوجية الرّجل والمرأة، طارق كمال النعيمي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1 ، 2000 :28 .

2- شيء وينطق الماء، شيماء العلي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط1 ، 2020 :23 .

3- شيء ..وينطق الماء ، المقدمة، بقلم علاوي كاظم كشيش : 8 .

الثّاني البايولوجي لوجودِ الإنسان، فلا مانع عندها كما تقول في إكمال كذبةِ الحُبِّ لترضي قلبَها الذي ينطق عن حُبِّها رغم اعترافِها بأنَّ عينيه خائنةٌ لها بقولِها (خائنةٌ عهود الماء) تقصد ذاتها، لِأنَّ لفظ (الماءِ) هو جزءٌ من اسمها، ولها نصٌّ قصيرٌ آخر تصِفُ فيهِ حُبّها تحت عنوان (صليب) فتقول :[1] [الوافر]

صليبٌ أنتَ ..شُدَّ عليه عُمري

وهل يفديه عبدٌ أو إلهُ..؟

فما نالَ ارتقاءً في سماءٍ

ولا في الأرضِ أدرك مُبتغاه

صورةٌ جميلةٌ بِألفاظٍ مختزلةٍ وراقيةٍ تستطيعُ الشّاعرةُ أنْ تُعبِّرَ فيها عن مشاعِرِها، فضلًا عن قُدرتِها اللُّغويّة والامكانيّةِ في استحضارِ التُّراثِ، فهي تصوِّرُ حُبَّهُ الّذي طوّقها ولا فرارَ منه، فقد استحضرتْ قُصّةَ نبي الله عيسى (عليه السلام) وصلبه، وربّما قصدتْ أنَّها لم تمُتْ وتصعد روحها إلى السماء، ولم تحظ بحبها وهو غايتها في الأرض، وهذه الرّوحُ الشّفافةُ في تصوير عشقها عبر قصائدها قد برزت في معظمِ قصائدها . وشاعِرةٌ أُخرى نجدُها مُنصهِرةً مع الحبيب حتى لتبدو كأنّها (هو) لنلمسَ تفاوتًا في التعبيرِ عن المشاعر بين شاعرةٍ وأُخرى، فتقول في نصٍّ يحملُ عُنوان (أنا وأنت)[2]

أنتَ كما أنا

نتشابهُ إلى الحدِّ الّذي يجعلُني أُميّزُ ملامحك جيّداً

مهما كُنتَ بعيداً، لأنَّ وجهك يتجلّى في روحي

وعِندما أقِفُ أمامَ المرآة

---

[1]- المصدر نفسه: 65 .

[2]- فصول الجوزاء، إيمان كاظم، آشور بانيبال للكتاب، بغداد، ط1، 2019: 32 .

أغيبُ أنا

وتظهرُ أنت...

في هذا النّصِّ الشّاعِرةُ تَجِدُ نفسَها قد تشابهت مع الحبيبِ بِكُلِّ شيءٍ حتى في الملامح وهي لا تقوى على بُعدِهِ لِدرجةِ أنّها تنظرُ إلى نفسها في المرآة كي ترى ملامحه في وجهها، وحينٌ آخر تقولُ بأنّها لا تقوى على الصّبرِ، وفي هذه المجموعة الشّعريّة (فصول الجوزاء) فإنَّ ((البوح لا ينتمي إلى فصيلةِ الكتمان، وإنّما ينتمي إلى الرّؤى النّاصِعة التي تعتمدُ على الانغلاقِ، بل هو بوحٌ منفتح بسببِ اعتمادها على السّرد النثري القريب من المُتلقّي)) [١]

فهذه الشّاعرةُ (أشواق الدعمي) تُصرِّح وتقولُ أنّها لا تعشقُ إلّا لِمرّةٍ واحدةٍ، وذلك في قصيدتِها (إبحارٌ في التّصدي) تقول : [٢]

أنا لا أُقهر

أمامَ الحُبِّ

على طريقٍ مسدود

وأنا لا تَهزِمُني الكلمات

أعرِفُ أنّك تَفوقني كثيرًا

في الكلماتِ

ولكني أعرفُ أيضًا

أنّك لن تستطيعَ أنْ تُملي

عليَّ الحُبِّ إملاءات

---

[١]- صدى الروضتين: مجلة وثائقية أدبية، بقلم علي الخباز العدد 69 : 2019 : 4 .

[٢]- على قيد البقاء، أشواق الدعمي، دار السّرد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠٢٢ ، ٥٣، ينظر للشاعرة الغرض نفسه : ٥٤ .

فالشّاعرةُ تصفُ نفسَها بِأنّها قويّةٌ ولا تُهزَم ولو كان على حِسابِ قلبِها ، فالحُبُّ لا يهزمُها، ولو كان ذلك الحب فيه مسًّا لِكرامتِها ، فهي لا ترضى بالذُّل، ولو مِن المُحِب، مع اعترافِها بتفوّق الرّجلِ عليها بتصويرِ كلمات الحُبِّ واظاهرها بكلّ سهولة وربما يُطلِقُ كلمات الحُبِّ أحيانًا بمشاعرَ مُزيّفة، فهو لا يستطيعُ رغم ذلك أنْ يستميلَ قلبها عنوةً .

فالرّجُل والمرأة يختلِفان ليس فقط من النّاحية الجسمانيّة، بل يختلِفان في التّوجهات الفِكريّة والرّوحيّة والإحساس وحتى في طريقة الحُبِّ والاهتمام[1]، فالرّجل يفخر بإظهار حبّه والتغنّي بحبّها، بينما المرأة تكون متحفّظة في إظهارِ مشاعرها

المحور الثّاني : حب الأهل

إنَّ المرأة بفطرتِها تميلُ إلى العائلة بشكلٍ كبيرٍ أكثر من الرّجل والانتماء لها، فالاستقرار عندها هو بوجوه أحبّتِها، ولم نجد امرأة ترغبُ بالوحدة أو الانسلاخِ منها، فيبدأ حبّها لأبويها وإخوتها، ثم ما أنْ تصبحُ صاحبةَ عائلة تغدقُ من عاطفتها لأبنائها، فكتبتْ شواعرُ كربلاء عن الأم و فهي المدرسة الاولى في الحياة لِأبنائها، وقد كرّمها الله بأنْ جعل الله الجنّةَ تحت قدميها، وقد تغنّى بها الشُّعراء أيضًا وللشّاعرةِ (هديل الدليمي) حُبٌّ آخر أرادت أنْ تظهرهُ للملأ هو (حُبِّ الأم) بقصيدةٍ أسمتها (ربّةُ القلبِ) تقول فيها : [2] [مجزوء الكامل]

دِفءٌ وساقيةٌ وظِلُّ

---

[1]- ينظر: شخصيه المرأة دراسة النّموذج الحضاري الاسلامي، محمد تقي سبحاني، تعريب على بيضون وشاكر كسراني مكتبة مؤمن قريش، بيروت، ط1، 2009 : 236

[2]- ديوان هديل الدليمي،قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

تُسدِي العطاءَ ولا تملّ

هي أوّلُ الأحبابِ ، في

حُزنِ ابتسامتِها أَجِلُّ

هي وحدها تلغي الجميعَ

فلا سِواها اليوم كُلُّ

هي بيتُ قلبي ، مُذ دَنت

أشذاؤها والنّبضُ فلُّ

وطنُ الحنانِ فؤادُها

أرتاذُهُ سكَناً فأعلو

مِنْ طينِ عِفّتها انبجستُ

هديلُها قولٌ وفِعلُ

فالشّاعرةُ تَصِفُ هذه الأُم الّتي لا يزيدها الوصفُ إلاّ بهاءً ، فهي كما تقولُ (هي وحدها تلغي الجميع) ، فهي الوطن لِلأبناءِ ((وبالرّغمِ من تشابهِ رُدودِ الفعلِ في ظروفٍ ثقافيّةٍ مُختلِفةٍ ، فبعض العلاقاتِ العاطِفيّة بين الأُم والأبناء تكونُ عميقةً جِداً وأساسيةً جِداً بِحيث أنّها تتجاوزُ كُلَّ الاختلافات الاجتماعيّة الفرديّة))[1] هذا هو الحُبُّ الّذي لا يتبدّلُ ولا ينقُصُ ولا ينتظِرُ مُقابلًا من الآخرَ، فعاطفةُ الأمومةُ واحدة، ومثلها كتبتْ الشّاعرة (شيماء العلي) قصيدةً تشدو بِحُبِّ الأمِّ بقصيدة(طاسة ماي)تقول: [2]

أُمّي ..

---

[1] – علم نفس المرأة والأمومة، هيلين دوتش، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١ ، ٢٠٠٨ : ١٥ .

[2] – شيء .. وينطق الماء: ٧٧ .

وطاسة ماي.. تتبعان خطاي

ومنذ ذلك الباب..

والدّرب ما يزالُ مُبللًا

بال(متى)..

لم تجفّفه شمسٌ ما..

وأنا.. بالأمسِ.. قصيدةٌ

تُعاني سكرات الشّعر..

ومساقط القلم..

قلمٌ.. ومعول..

يتبادلانِ الأدوارَ

معولٌ.. يكتبُ للشّجر

قصيدةُ الشّموخ..

وقلمٌ..

يحرثُ أرضَ الأكاذيبِ..

وينتظرُ السّقيا

من (طاسة أُمّي)..

هذا الموروث الّذي بدأتْ به الشّاعرة نصّها، وبنتْ فِكرتها عليه في قولها (طاسة ماي) هذا الذي اعتدناه عندَ خُروج أحدِ الأبناءِ من البيت أنْ تسكبَ الأمُّ خلفهُ الماء لِمعتقد أنّهُ لا يصيبهُ مكروه، ويعودُ إلى الدّارِ سالمًا، فهي ترى بِأنَّ حرارةَ الشّمسِ لم تُجفِّف ذلك البلل من الماءِ، فَتستحضرُ الشّاعرةُ هذا الموقف مِنْ خِلالِ جلب الصّور والاستعاراتِ، والاستخدام المجازي لكثيرٍ مِنْ الأمور التي يطرقها الشّعراء، فالبنت مهما كبرتْ فهي

تشعر بأنّها لازالت صغيرة وتحتاج إلى نصيحة أمّها وتجاربها في الحياة لتكون منهاجاً لها وتورثه لابنتها من بعدها فتقول الشّاعرة (شيماء العلي) بقصيدة (إلى أمي) تقول فيها : [1]

ما زلت أخطىء يا أمي..

ما زلت أخاف تجاعيد

النخيل..

ويهديء روعي

عنفوان السَّعف

.....

.....

الأطفال يا أمي يخطئون

كيف نقاضيهم

حين يكبرون

على جريرة الفطام ..

وانتِ تحاولين تمريضي من أوجاع الخيبة

فالشاعرة تبدأ وكأنّها تريد أنْ تبيّن لأمّها بأنّها ما زالت تحتاجُ إلى نصيحتها ، وإنْ بلغ بها العمر حدُّ إدراك الأشياء ، وهذا يجعلها تشعر بالخوف أكثر ، خوف الفقد لمصدرِ أمانها من قولها(أخافُ تجاعيدَ النخيل) ، إذ شبّهت الأم بالنّخلة ، وجعلت لها تجاعيد وهي علامات الكِبر وتقدّم السّن ، وهي ماتزال بحاجة إلى النّصح من أمّها لتخبرها كيف واجهت هذه الأم أخطاء الأبناء ، وتحمّل بعدهم عنها لأنّهم كبروا وهذا ما

---

[1]- شيء ..وينطق الماء : ٣٧ .

يقلقها، فتراهُ أمرًا صعبًا لتقول لها(وأنتَ تحاولين تمريضي من أوجاع الخيبة)، وكأنّها تنصحها لتحمّل هذا الأمر وهو الفراق لأنّه سنّة الحياة، ولكن هذا ما لا تطيقه الشّاعرة، والشاعرة قبل أنْ تكون لها موهبة الشّعر فهي أم والأم يمكنها أنْ تسطّر أبياتً بحبّ أبنائها فتقول الشّاعرة (أمل الخفاجي) في قصيدة بحب ابنتها عنوانها (نور)تقول فيها : [1]

أهديك وردًا

أهديك عمرًا

بكِ يحلو

لأنّك أهديتني

فرحًا يزهو

وأملًا تتجمّل به دنياي

حين سقطت شمسك

غارَ منها القمر

يا أجمل اسم نطقتْ به شفتاي

لقد عبّرت الشّاعرة عن حبّها لابتها بألفاظٍ بسيطةٍ ورقيقةٍ وكما قالتْ(أهديك وردًا، أهديك عمرًا)، فهي بالنّسبةِ لها وجود ابنتها في حياتها هو الفرح والسعادة بعينها، حتى جعلتها (شمساً) بقولها (حين سقطت شمسك) والقمر في السماء غار من حسنها فتقول (غار منكِ القمر)، وتجاوزت ذلك عندما نعتت ابنتها ب(توأم روحي) إذ تقول : [2]

يا توأم روحي

---

[1]- ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج : ٢٦ .

[2]-المصدر نفسه: ٢٧ .

بكِ تزهو الدّنيا بهاءً

يا ملاكًا تزدانُ بكِ الأيام

يا بريقًا.. يشعُّ من قلبي

فتغدو حياتي كالأحلام

أخذتْ الشّاعرةُ تصوّر ذلك الارتباط الرّوحي مع ابنتها، وهذا أمرٌ طبيعي وفطرة من الله، لتجعل وجود ابنتها في حياتِها هو مصدر سعادتها بقولها (يا بريقًا يشعُّ من قلبي)، إذ اصبح قلبها يبثُّ السعادة التي كانت تحلم بها، وكما تَغنّتِ الشاعرة أمل الخفاجي لابنتها لم تنسَ الشّاعرة (إيمان كاظم) بقولها (ابني) بنصٍ قصير تصوّرُ به مشاعرها تجاهه، الّذي طالما انتظرته فقتول : [1] (ابني)آخرُ العنقود

مدللي الّذي وُلِد من رحمِ انتظاري..

بعد مخاضٍ طويلٍ من التّوقِ والشّوق

احفظه لي يا رب ولا تريني فيه بؤساً يوجعني

فهذه العاطفة من الأم تجاه أبنائها هبة من الله ولا حُدودَ لها، وهناك سرٌّ الهي بين الأم وولدها البكر مثلما مرّ في نص النّص السّابق ل(أمل الخفاجي)، و(آخر العنقود) كما اسمته (إيمان كاظم)، فهو كما ذكرت (مدللي)، فتكون مكانته ومعزّته خاصة لا يمكن تفسيرها، خاصة إذا كان مجيئه بعد فترةِ انقطاعٍ طويل، فهذه المشاعر الرقيقة تجاه الأبناء كانت محط اهتمام شواعر كربلاء .

وعلى محبّة الأم وعلاقتها بأهلها استطاعت الشاعرة أن تستقي ذلك الحبّ من أمّها التي كانت تفيضُ حناناً وحبّاً تجاه أهلها، فمثلُ ما كان سفر الأخ ترك أثراً على الأم فإنّه ترك الأثر نفسه عند الشّاعرة (شيماء

[1]– فصول الجوزاء: إيمان كاظم، آشور بانيبال للكتاب، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٩ : ٩٥ .

العلي)عندما كتبت قصيدة تتحدّث عن عاطفة الحب تجاه خالها في قصيدةً عنوانها(إلى خالي المسافر)تقول فيها:[1] [الكامل]

عدْ.. حيثُ كنّا.. ها هُنا

نتلاقفُ الضّحكاتِ من كبد الفنى..

ونتيه إذ بوحُ القصائد نزفنا..

ونظنُّ موهومين أنْ لا شيءَ

يدفنُ حلمنا

عدْ يا ندى الكلمات

يا وجهاً يرافقُ ظلّنا

عدْ أيّها الكفُّ الحنون

لدمعنا

يا كنت.. يا رغم المنافي

والمسافات البعيدة

موطنًا

إنّ هذا الترابط الاجتماعي وحبّ الأهل والعائلة قد اكتسبته الشّاعرة من الأم،عندما لمست عمق العاطفة بين أمّها وخالها وما تركه سفره من فراغ عانته الشّاعرة قبل الأم لأنّها كما وصفت بأنّه كان قريبًا لهم فهي تتحدّث بضمير الجماعة(كنا، نتلاقف، نتيه، نظن)، إذ تصف عمق تلك العلاقة ومرافقته لهم في أفراحهم وأحزانهم، وتبقى تتوسله لأنّ الفراق قد أتعبهم فهم مشتركون بذلك الشّعور، وهذا دليل قوّة الرابطة الأسريّة بينهم .

---

[1]- شيء ..وينطق الماء : ٦٤ .

من هذا يتبيّن لنا أنَّ الحُبَّ والتّعبير عنهُ لدى شواعر كربلاء كان محفوفًا بِالعفّة، عندما كتبته للرجل وإنَّ الواحدة مِنهن تبرزُ عِزّةَ نفسِها وإبائها بعدم التّذلُّل للطرف الآخر، علاوةً على استخدامِ الألفاظ الّتي لا تخدشُ الحياءَ بِحُكمِ الالتزامِ والاعتراف بقدسيّة المحافظة وطبيعة المكان الّذي نشأنَ فيهِ .

المبحث الثّــاني : الرِّثـــــــاء

إنَّ الموتَ حقيقةٌ لا محالةَ، جعلها الله تعالى نهايةَ جميع المخلوقات على هذه الأرض، قال تعالى في محكم كتابه: ((الّذي خَلَقَ المَوْتَ والحَياةَ لِيبلوكُمْ أيّكُم أحْسَنُ عملاً وهو العَزْيزُ الغَفور)) [1] وقال جلّ وعلا((كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوت)) [2]

والإنسانُ بَطبعهِ يَكرهُ الموت لأمرٍ بسيطٍ، وهو ما يُخلِّفهُ مِنْ فراق الأحبّة، ويبقى أمرُ الفاقدين وَطُرقِ تعبيرهم، أيضًا ليستْ واحدة، فهيَ تَختلِفُ مِنْ شخصٍ لآخر، وتعبير الرّجُلِ عن المهِ يختلف عن تعبيرِ المرأة، فهي أكثرُ تفجّعاً وإظهاراً لِلحُزنِ من الرّجل، ويذكر لنا التاريخ شواعر بكين على أحبابهن، وكانت اشهرهن (الخنساء) التي بكت أخاها صخرًا ردحًا طويلًا مِنِ الزّمن دونَ أنْ تفتر مشاعرها أو تبرد .

وبما إنَّ الشّاعرَ هو ابن بيئتهِ، ويتأثّرُ بما حوله فيُعبِّرُ عن حُزْنهِ من خلال أبياتٍ مِن الشّعرِ على شكل مقطوعاتٍ أو قصائد، ويُسمّى هذا النّوعُ من الشّعر ب(الرّثاءِ) والقصائد تُسمّى (المرثيّات) بِأنْ ينقل الشاعرأو الشّاعرةُ من خلاله حزنهُ على المفقود فضلًا عن ذِكرِ الكثيرِ من محاسنهِ ومناقبهِ في النُّصوص، فقصائدُ

---

[1]- سورة الملك (٢).

[2]- العنكبوت (57).

الرِّثاء معظمها تكونُ صادقةَ المشاعرِ لِأنّها خارجةً مِن القلبِ، ولا تَكَلُّفَ فيها فالرثاء: ((فنٌّ مِنْ فنونِ الشّعرِ الجميلةِ، الّذي يجمعُ بينَ روعةُ الخيالِ، وعُمقِ العاطفةِ، وحرارةِ المشاعرِ، مُضافًا اليها جمال الحقيقةِ وصدق الواقعِ الّذي تعكسهُ تلك الأخيلة الرثائيّة))[1]

ولِأنَّ المرأةَ كائِنٌ رقيقٌ فهي ضعيفةٌ عِندَ الفقد، وأكثرُ انفعالًا مِن الرّجل، وحتّى أنّها في قصائدِ الرِّثاء يغلبُ عليها البكاءُ، وإنَّ مُعظم أشعارُ الرِّثاءِ لدى النّساءِ تكون للأهل والأحبّةِ، لذا يبدو الحُزنُ أكثرَ وضوحًا، فتجدُ الشّاعرةُ فيهِ مُتّسعاً لتفريغِ العواطفِ فيُستحسنُ فيه ((أنْ يكونَ ظاهرَ التّفجُّعِ بين الحسرةِ مخلوطاً بالتّلهّفِ والأسفِ))[2]

لِذا فقد كتبتْ شواعرُ كربلاءِ في رِثاءِ الاحبابِ، وإنْ كانَ ما كتبنهُ بهذا الغرضِ أقلُّ نِسبةً إلى شعرِ الحُبِّ ووصف العلاقة بينها وبين الرّجُل، فكتبنَ لِفقدِ الأبناءِ، والآباءِ وهو أكثرُ ما وجدناهُ في هذه المجاميعِ فهذه الشّاعرةُ (خديجة السعدي) تكتبُ قصيدةً تحت عنوان (ذكرى ميلاده) كتبت تحتها إلى ولدي نوار في ذكرى ميلاده٢٥ / ١٩٩٤/٩) تقول : [3]

وقفتُ أمامَ صورتِهِ

المعلّقة على جدرانِ غُرفتي

أطلتُ النّظرَ إلى عينيهِ

---

[1]- الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى محمد علي الخطيب، بغداد مطبعه الإدارة المحليّة، ط1977،١: 5

[2]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (456)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط1، : 2/ 147 .

[3]- عن الحب والغربة وأشياء أخرى: 86 .

كانتْ ابتسامتهُ

تبدّدُ وحشةَ المكان

وحزن الأيّام

وكطفلةٍ صغيرةٍ

أومأتُ لهُ أنْ نلعبُ معًا

كما في الماضي

أخذتِ الشّاعرة ترسمُ لوحةً في كلماتِها تجعلُ القارئَ والمُتلقّي للنّصِّ يعيشُ معها ذلك الشُّعورويغرقُ معها وهي تستذكرُ شموعَ الفرحِ لولدِها، إلأ إنّها قد اشعلتِ الشّموع على رحيلهِ فتقول : [1]

سأشعِلُ شمعةَ ميلادِك

رحيلك

لم يُطفِئ وهجَ روحي

تعالَ يا صغيري في حُلُمي

رَفْرِفْ بِأجنحةِ النّور

فأنتَ دومًا معي

أبدًا لم تُغادرني

أخذتِ الشّاعرةُ الأُمُّ تتوسلُ صورتَهُ، وتُحاكيهِ فيها بأنْ يزورَها في الأحلامِ، وهي صابرةٌ وغيرُ جَزِعة وتعلمُ ((كُلُّنا يمضي إلى الموتِ والإنسانُ زائلٌ لا محالَ، وعزاؤهُ بِمنْ سبقهُ مِن الأقوام الّذينَ أوضحوا

---

[1]- عن الحب والغربة وأشياء أخرى:87 .

لهُ هذه الرؤية... وسينتهي النّاسُ إلى ما انتهى إليه السّابقون صغيرًا وكبيرًا))[١]، كما ذكرتْ فقيدها في الأمكنةِ والشّوارعِ، وكُلُّ شيءٍ يُذكِّرُها به فجسّدتهُ في قصيدتها (غياب) تقول: [٢]

البُكاءُ

فيضُ عاطفةٍ

ولهفةٌ حرّى جديدة

تسألُني الأشياء والأرصفة

وأمكِنةُ اللّقاءاتِ

لم يعد للحديثِ مفردات

ما شكلُ الدّمعةِ حينَ تمضي

ما جدوى الذّكريات؟

تُصرِّحُ الشّاعرةُ هُنا بِبكائِها، فيبدو النّصُّ أكثرُ حُزنًا، فهي ترى ولدها في كل مكان، وكأنَّ الأمكنةُ تَسألها عنهُ عندما تمرُّ بدونه، وعندما تقول:(لم يعد للحديثِ مفرداتٍ) فأي وجع هذا بحيث أنّهُ ضاعتْ عِندها كلُّ الكلماتِ، فهي بحاجةٍ اليها وهي تستحضِرُ الذّكريات، لكنها تقرُّ بأنَّ الذكريات غير مجدية .

أمّا الشّاعرة (أمل الخفاجي) في رِثائها لولدِها الوحيد الّذي راح شهيدًا برصاصةِ غدرٍ سكنتْ قلبهُ لِتسرقَ زهرةَ شبابهِ ولِتفجعَ قلبَ أُمٍّ شاعِرةٍ، فهي تقولُ في قصيدةِ (طيفك): [٣]

---

[١]– الرّثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام : 16 .

[٢]– عن الحب والغربة وأشياء أخرى :114-115 .

[3]- ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج : 25- 26 .

*أبيض : الأصح (أبيضاً) .

نسمةٌ هادئةٌ مرّتْ بِقلبي

أزاحتِ الخوفَ المُتهالِك

بعُروقي..

حدّثني طيفُك بهمسٍ..

زارَني بعد ما عزَّ التّلاق

ماتتْ بروحي أحلامُ اللِّقاء

مر عليَّ طيفُك ببهاءٍ

طائرًا أبيض* يشعُّ نورًا..

تبدأُ الشّاعِرةُ بِوصفِ ولدِها ب(النسمة الهادئة) لِدلالةِ قُربهِ مِنْ روحِها وقلبِها رغم أنّهُ انتقلَ مِنْ عالمِنا إلى عالمٍ آخرٍ، تُناديهِ لِتخبرهُ بِأنَّ طيفهُ قد بدَّدَ عندها الخوف، وشعرتْ بالطّمأنينةِ وهي تراهُ (طائرًا أبيضًا يشعُّ نورًا) في جنات الخُلد لِأنّهُ شهيدٌ لتنادي عليهِ بألمٍ وتقول له: [1]

يا مَنْ حملتَ روحَك

على كفّيك..

أهديتَها رخيصةً بولاءِ

لوطنِك.. لأرضِك

لشعبِك.. لكلِّ النُّجباء

[1]- ليس هناك ما أسميه البنفسج: 26، للغرض نفسه ينظر في (خلجات سيدة البنفسج): ١٠-١١ .

فهي تُواسي نفسَها بِأنَّ ابنها قدْ نال الشّهادةَ، ولم يُبالِ لشيءٍ من أجلِ الوطن تارِكاً لها ألمًا وجُرحًا ووجعًا يتضاعف مع الأيام، فإنَّ أصعبَ وجعٍ يصيبُ الإنسان، هو وجع فقدِ المرأةِ لولدِها، لِذا يُعبّرُ عنها ب(الثكلى)، فلا شيءٍ يُوازي ألمها وحُزنها، ولا شيءٍ يُقلّلُ مِنْ محبّتِهِ ، فتقول : : [1]

يُراودُني هذا الحُلُم الأناني

وأنا أُلوّنُ أحزاني على بطاقات الأعياد

أجمعُ صورُ الشُّهداء

لِأضمّها لألبوم صورك

فتصرخُ صورُك مِنْ خلفِ الورقِ الأصفرِ

دعيني أهيمُ في قُصور الزُّمرّد

فقد كنتُ سائِحاً غريباً في وطني

في هذا النّص نجدُ الشّاعرة تعيشُ الماضي الّذي أرّقها، وكأنّهُ سلبَ مِنها الفرحَ والأمانَ والحاضر الّذي أصبحَ واقِعًا، فتذهبُ بالصّورِ بين الماضي والحاضر لِتُعطي نهايةً لِأفراحِها وبدايةً لِحُزنِها المستمر على فقيدِ روحِها الّذي جعلتْ صورتهُ تنطقُ ليُعبِّرَ عن نفسِهِ بِأنّهُ كانَ(سائحًا غريبًا)، ونظّمتْ قصيدةً أُخرى أسمتها (احتِراقات) تقول فيها :[2]

غَنّيتُ حُزني على دوّامة البلدِ

وصرتُ نارًا وناري أحرقت وَلدي

ذاكَ الّذي لِعُيوني كانَ بُؤبؤُها

---

[1]- خلجات سيدة البنفسج:11 .

[2]- البنفسج وانا، أمل الخفاجي، دار المثقف للطباعة والنشر، ط1، 2019 :81 .

رقّتْ تيهاً له في عرسهِ الأبدي

أرضعته حبُّ هذه الأرض منغمسًا

بِقطرةِ النّورِ في نهرٍ من السَّعدِ

لم تنفكْ الشّاعرةُ من ذكرِ ولدها الشّهيد في كُلِّ مجاميعِها الشّعريّة تقريبًا تنعاهُ بها وتُواسي نفسها بالصّبرِ وتحمّلِ الفُراقِ، حيث جعلتْ يومَ استشهادِهِ عُرساً أبديًّا لهُ، فهي رغم حُزنها وألمها إلاّ إنّها تُصبّرُ نفسها، فموتُهُ كان لِأجلِ هذا الوطنِ الّذي (أرضعته حبه).وأيضًا لرثاءِ (الأب) مكانٌ عندَ شواعر كربلاء وفقدُ (الأب)أليمٌ عند الإنسان بعامّة والمرأة بخاصّة فهو عمودُ البيتِ، وهو سببُ وجودنا، ومَنْ يُعطي بِلا حدود وبدونَ مُقابل وبالنتيجةِ فالأبناء((هُم التّركةُ العُظمى فأمّا أنْ تكونَ لنا أو أنْ تكونَ علينا))[1]، وهذه الشّاعرة (هديل الدليمي)، كتبتْ قصيدة (إلى والدي) وهي حزينةٌ بِأنّها ترى ذلك الجبلَ القوي قد أصبح ضعيفًا لا يقوى على شيءٍ سِوى النّظر اليهم، فأصبحتْ تتصوّر السّاعات والأيام القادمة لتستقبل وفاة والدها قبلَ أوانهِ فلم تكتفِ بعد مِنْ حنانه، فهو يُعدُّ رثاءً للأحياءِ، وهو قمّةُ الحزنِ والألمِ فتقول:[2] [الكامل]

مالي أراكَ تُقلِّبُ النّظرا

وكأنَّ عينيك لا تعي ولا ترى

وكأنَّ فكركَ لا يمرُّ بِما

قد كان، يا قلبي الذي انفطرا

---

[1]- تربية الأبناء أعظم عبادة للآباء، عبد الله رفيق الصوتي، خطب اسلامية مكتوبة، عضو الاتحاد العالمي لعلماء المسلمين:4

.

[2]-ديوان هديل الدليمي:قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

مالي أراكَ كنخلةٍ كُسِرتْ

أوتادَها لتبعثرَ الثّمرا

هل كانَ همُّ الفقدِ مُجتمِعًا

في رأسِكَ الموجوعِ فانفجرا؟

أم كان عبءُ الدّهرِ مِنْ حجرٍ

ليحزَّ شريانًا بهِ ظهرا

يبدو واضِحًا ألمُ الشّاعِرةُ وتحسّرها على أبيها، فأخذتْ تنعاهُ، وهي تنظرُ إليهِ في سكراتهِ الأخيرة وهو يُقلِّبُ بصرَهُ عليهِم بِلا صوتٍ أو كلامٍ، وأخذتْ ترسمُ بِبالِها ما سيكونُ بعد وفاتِهِ، وقد شبّهتهُ بالنّخلة التي (كُسِرَتْ أوتادها) فما حالُ ثِمارها بعدها، في إشارةٍ إليها وإلى إخوتها لتقول في آخرِ القصيدة : [١]

أتعودُ يا كُلُّ المُنى معنا

مُتعافيًا وتُعانِدَ القدرا

وقد رثتِ الشّاعرةُ (إيمان كاظم) والدها في قصيدتها (السّر) تقول فيها : [٢]

تُرى هل توضّأ قبرُكَ بالمطرِ؟

اخبرني ذاكَ العطر الّذي فاحَ مِن الثّرى...

ما زالتْ تستطيبهُ أنفاسك؟

لِأُخبِرك عن لقائي بالمطرِ

١- -ديوان هديل الدليمي قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

2- فصول الجوزاء:67

عن لحظاتِ الفقدِ كيفَ جزعَ مِنها الصّبرُ...

سأقولُ لك أنّي بِخير...

وسأسرُّ طيفَك بما صنعهُ القدر...

فقد رسمتِ الشّاعرةُ صورةً جميلةً لمناجاة البنت مع أبيها المفقود، لتوضّح تلك العلاقة العميقة بينهما وأنّها فقدتْ معهُ الأمانَ والحُبَّ الطاهر، فهي تشكي حالَها ِعند فقد حنانِه ِلكنها لا تُريدُ أنْ تُؤذيهِ فتقول(سأقولُ لك أنّي بِخير)، عِندما أقِفُ على قبرِكَ ولكنّها ستبثُّ حُزنَها له عِندما يزورُها طيفهُ في المنامِ، فهذه هي المرأةُ رقيقةُ المشاعرِ في فرحها و حزنها، ولِأنَّ الأبَ هو الأقربُ لِقلبِ البنت في علاقةٍ متبادلةٍ بينهُما.

وقد ذكرتِ الشّاعرةُ (سليمة سلطان) فإنّها ذكرتْ شُهداءَ ضحايا المقابرِ الجماعيّة في قولها : [1]

اتركوا الموتى نِيام

يحلمونَ بأمسِهم القريبِ

اتركوهم نيام

بعدَ رِحلةٍ مُتعبةٍ

وحياةٍ أضحتْ بعيدة

مُرّة لها طعمُ الحنظل

لِتُعبِّرَ لوجودها بوهنٍ

وَلِموتِها بوهنٍ

لحظاتِ ألمٍ تَمطّتْ مثلَ لبانِ مومسٍ شابّة

---

[1]- نهايات الدوائر:19 .

فالشّاعرةُ هُنا أثارها موقفُ شُهداءِ المقابرِ الجماعيّةِ، فهؤلاءِ الشّبابُ الّذينِ لَقوا حتوفهم بِلا جُرمٍ ، هؤلاءِ ضحايا الأمس، فتغضبُ وتثورُ تقول: (اتركوهم)، وهذا بعد سُقوطِ الطّاغية وإخراج الرفات، فهي ترى أنَّ أرواحهم ستتحركُ مع رفاتهم، فتصفهم كأنّهم يتحرّكون بتغنّج مثلَ (فتاة تتكسب بفجورها)، وهي تمضغُ العلكة، فهي صورةُ تُعبِّرُ عن فوضويّة الحياة وأنّها لا قيمةَ لها، تتلاعبُ بِها الأقدار فتجرّها طولًا بعرض كما يتمطّطُ اللبان في فمِ مومسٍ لاهيةٍ، فالشاعرُ لا يجدُ بُدًّا من استحضارِ المواقف والتّباكي عليها لأنَّ الإنسان يعيشُ عزّزًا بين الأهلِ والأحبّةِ وما يكونُ من فقدانِهم إلّا الشّعور بالخيبةِ. فالأمِ عندما تَرثي ولدَها تجعلُ مِنْ كلماتِها جرعة صبرٍ على الألمِ، والبنت الّتي تنعى أباها فإنّها فقدتْ سندَها في الحياة فَعِندَما تتراكمُ الأحزانُ عند الإنسان يُحاولُ أنْ يبحثَ عن طريقةٍ لترجمةِ حزنهِ، والشّاعرُ سلاحهُ ووسيلتهُ هي الكتابةُ، لذا تلجأُ الشّواعرُ لِترجمةِ الحُزن مِنْ خلالِ الأشعارِ، ومَنْ أكثرُ مِن المرأةِ حسًّا وعاطِفةً ودقّةً في تصويرِ تلك الآلامِ وتجسيدها، ولِأنَّ كربلاء مدينةٌ دينيّة بوجودِ المراقدِ المُقدّسةِ، فقد انبرت الشواعر فيها بذكر مناقب النبي محمد وآل بيتهِ الأطهار (عليهم السّلام) بالمراثي الّتي امتازتْ بفيضٍ من العواطفِ الصّادقةِ، وكثُر هذا الشعر بعدَ واقِعةِ كربلاء سنة(٦١)للهجرة ((فهذا اليوم تتجدّدُ فيه أحزانُ أهل بيتِ رسول الله وأحزان كلُّ من يملك لهم الولاءُ والمودّة)) [١]

فأصبح الشُّعراء ينظمون القصائدَ الطِوال بِحُبِّ الإمامِ الحُسين (عليه السلام) وذكرِ مصائبهم ولشواعرِ كربلاء نصيبٌ مِنْ هذا الغرض الشّعري، وذلك لأنَّ إحداهن تشعرُ عندما تكتبُ بحقِّ أولاد السّيدة فاطمة (عليها السلام) بأنّها تكونُ مواسيةً لها ولحُزنِها على أولادِها، وهذه الشاعرة (هديل الدليمي) المغتربة في إيران، فهي تُصوِّرُ حُبها لهم، فهي تنهلُ الصّبرَ على غربتِها بِأعذبِ القصائد بحقّهم لتقول في قصيدة (يا اخا العباس) [٢] [مجزوء الرّمل]

يا دموعَ العينِ صُبّي
واحفري نجدَ الخُدود

---

[١]- فاجعة الطف، السيد محمد كاظم القزويني، هيئة محمد الأمين، شبكة الفكر، ط٢ ، ٢٠٠١ : ٤.

[٢]- ديوان هديل الدليمي: قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

خضّبي بالجرحِ وَجهي
جَدِّدي الأوجاعَ عُودي
يا شُجونَ النّفسِ هُبِّي
واسلُكي دربَ الحُشود
لا تَذوقي الماءَ حتّى
يلهبُ الظِمءُ وجودي
حُبُّكم كالنّبعِ يجري
دونَ ردعٍ أو سُدودِ

الشاعرة في قصيدتها جعلت العنوان نداء واستهلّتْ القصيدة أيضًا بالنداء الذي هو((تنبيه المدعو ليقبل عليك))[1]، فهو أُسلوبٌ بين المتخاطبين للتّواصلِ فيما بينهم، وهو أُسلوبٌ طلبي يطلب من المخاطب عمله[2] ألّا إنّنا نجدُ الشّاعرة تخاطبُ الحُسين (عليه السلام) ولكنّها تناديه ب(أخا العباس) وهي لم تقصد أنّهُ ينتبه لها لأمرٍ ما، وإنّما خرجتْ بندائها لغرض آخر وهو النُّدبة، وكما يقول السّيرافي ((اعلمْ أنَّ النُّدبة إنّما هي تفجُّعٌ وتوجُّعٌ ونوحٌ وحزنٌ وغمٌ يلحقُ النادبُ على المندوبِ فقده فيدعوه وإنْ كان يعلمَ أنّهُ لا يجيب لإزالة الشّدّةِ التي لحِقتْ فيه لفقده))[3]

---

[1]-الاصول في النحو، محمد بن سهل ابو بكر بن السراج النحوي(٣١٦) تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة بيروت، ط3، 1996: 1 /401

[2]- ينظر:الكتاب، سيبويه، أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(180)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3، 1988 ،2 /182 .

[3]- شرح ابي سعيد السيرافي على كتاب سيبويه، تحقيق أ.د.محمد عوني عبد الرؤوف، دار الكتب والوثائق القومية،ط1 2003: 6 / 16

فالشّاعرة بمعرفتِها بما يعني هذا الحرف أوّلًا، ومعرفتها بآدابِ زيارة الإمام الحُسين وأخيهِ العبّاس (عليهما السلام) ثانيًا، فإنّها تبدأ بأخيهِ العبّاس بعدّهِ بابًا من أبواب الحُسين عليه السلام واحترامًا لمقامهِ تَقِفُ مُجدِّدةً لِحُزنِها، ومُجدِّدةً لعهدها معهم لتكمل ولتقول : [1]

يا أخا العباس نَهجي
مَبدئي دِيني عُهودي
يَرتجي الثّاراتِ سَيفي
هِمّتي عزم الأسود
لستُ مِمّن ينقضُ المي
ثاقَ في عصرِ الجحودِ
ينحني للموت رأسي
حامِلاً مجدَ الصُّمودِ

تقولُ الشّاعرةُ أنّها مُنتظرةٌ لذلك الثّأر لدمك يا حسين، وتؤكّد أنّها باقيةٌ على العهدِ حتّى لو كلّفها ذلك موتها، وهذا ليس غريبًا بل هو نهج المحبّين لآلِ البيت (عليهم السلام)

بينما نجدها تذرفُ الدّمعَ حُزنًا واستِذكارًا ب(يا يوم عاشوراء)، ومرّة أُخرى تُجدِّد ب(يا) النِّداء متفجِّعةً، لبيانِ أنَّ يومَ عاشوراء رغمَ بُعدهِ حقيقة إلّا إنَّها مِنْ شِدَّةِ الألم والتّأثُّر تشعرُ أنّهُ قريبٌ لِأنَّ المُصاب لم يبرد أو يهدأ، وهي تندبُ يوم عاشوراء وتعلم بِأنَّ الصّوتَ لن يصلَ، ولكن من بابِ بيان عظم هذا اليوم فالشعراء((مُحتاجون إلى تعظيمِ الأمر الّذي حزنوا لهُ وبَكوا عليه ليكونَ عُذرًا فلا يحسنُ أنْ يأتوا من اللفظ بما لا يعرف)) فتقول:[2] [الكامل]

يا يوم عاشوراء

---

[1]- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

[2]- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية، ينظر للموضوع نفسه قصيدة(ناعورة الدمع)و(وجرعة لبن)على الموقع نفسه .

عاد المحرم يا مآقي فاذرفي
وعلى سفوح الطّفِّ سيلي وانزُفي
وترقرقي صوبَ الفُرات تذكّري
عطشَ الغريبِ وبالنّواحِ تشرّفي
صُبِّي الدُّموعَ على الدُّموعِ
وبلِّلي ثوبَ الحدادِ وما بدا مِنْ مِعطفي

فبعدَ أنْ ندبتْ ذلكَ اليوم استجلبتْ الدّمعَ لذرفها على آلِ بيتِ النُّبوّة وتأخذُ بِمخاطبةِ الدُّموع التّي أعطتها روحًا، وأخَذَتْ تطلبُ مِنْها (اذرفي، شرّفي، صُبَّي، بلِّلي) فهي استخدمتْ أُسلوبَ الأمرِ لغرضِ الطّلبِ الحقيقي من (عينها) البُكاء، وهذا ما أفادهُ السّياق والقرائِن في النّصِّ، فهي متمكّنةٌ من نصِّها، وقادرة بأنْ تُشرك المتلقي بعواطفه ليتقاسما الألم معًا لأنَّ مصابهم هو حزنٌ لمحبّيهم دون استثناء إلى يوم الدّين .

ومصاب آل البيت (عليهم السلام) كانَ لهُ الأثرُ الواضحُ في نصوصِ الشّاعِرةِ (أمل الخفاجي) في نص لها تحت عنوان (سيدي يا حُسين) تقول فيهِ :[1]

سَنةٌ بعدَ سَنةٍ
وَذِكراك...
تملأُ قُلوبُنا نورًا
فَتَتوهّجُ بِعقولِنا
شَمعةُ الأملِ
لِأنّك قُدوتُنا
رِسالتُكَ محبّةٌ وَعدْلٌ
فِي زَمنٍ ضَاعَ فيهِ العَدلُ
.....
عَلّمْتَنا الحَقُّ
فَاستَحكَمَ الباطِلُ مُنذُ زَمانٍ

---

[1]- ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج: 69

وَقدْ نَذرْتَ نَفْسَكَ لهُ فِداء

عِندَما اختارَ اللهُ تعالى محمداً لِيجعلَهُ خاتمَ الأنبياءِ وَشفيعَ الأُمّةِ بالتّصديقِ بهِ وآل بيتهِ كانَ لِزامًا عَلينا طاعتُهم لأنّهم سُفُنُ النّجاةِ لنا، فَمعرِفةُ حقُّهِ وَحقُّ آلِ بيتهِ وأتباعهم مرهونٌ بِتوفيقٍ مِن اللهِ تعالى الّذي يتعلّقُ بِصدقِ النّوايا[1] ، فترى بِأنَّ المُصابَ يتجدّدُ على الحُسينِ كُلُّ عام، وهذا إعجازٌ إلهيٌّ، فإنَّ اللهَ ﷻ يَضرِبُ على القُلوبِ من الصبر والنسيان لِأيِّ عزيز نفقدهُ وتبردُ حرارةُ الفُراقِ، وألم وفاتهِ كُلّما طالتِ المُدّة ، وَبعُدَتْ إلّا مُصابَ الحُسينعليه السلام فإنّهُ يتجدد إلى ما شاءَ الله، فتقول للحسين مُخاطبةً إيّاه (نَذَرْتَ نفسَك للفداء) ولا وسيلةَ لنا إلّا البُكاء، وقدْ أطْلقَتْ على الحُسينِ (يا جبلَ الصّبرِ) لتقول له: [2]

السّلامُ عليكَ حينَ أنت السّلامُ

يا جبلَ الصّبرِ

السّلامُ عليكَ يا حينَ أنتَ السلام

على أمدِ الدّهرَ المسلوب الكِبرياء

فَقدْ كَظمتَ غيظَك ضِد الكافرين

فكيفَ نَكظُمُ غَيظَنا

يا سيدي... لو كنت معنا...

لناديت هيهات منا الذلة

والموت للخائنين

فنحنُ اليوم تحتَ وطأةِ الخائنين نُنادي يا حُسين، الحسين حاضرًا معنا، فهذه هي الشّاعرةُ فقد انبرتْ مِنْ أرض الحُسين لتقولَ كلمتها فكَلُّ لأزمةُ هي بينَ ثائرٍ وطاغيةٍ .

---

[1]- ينظر:المُرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1 ، 1955 : 1/ 46-47 .

[2]- خلجات سيدة البنفسج: ٧٠-٧١ .

المبحث الثّالث: حبّ الوطن

إنّ حُبَّ الوطنِ أمرٌ يشتركُ فيه الرّجل والمرأة على حدٍّ سواء، الشّعرَ الوطني غالبًا ما يكون حماسيًا ويدعو فيهِ الشّاعرُ الجماهيرَ الثائرة ضِدّ الظّالمين، وَمُحاولةُ استِرجاعِ الحقوقِ المسلوبةِ، واستنهاضِ الهمم وكان عددٌ مِنِ الشُّعراءِ عندَ الثّوراتِ والمسيراتِ ضِدّ المُحتل أو ضِدّ الحُكومات الظّالمة والسّالبة لحقوقِ أبنائها، فنجدهم يرتجِلونَ الشِّعر ارتجالًا، وهذا دليلٌ صادِقٌ على قوّةِ المشاعر وعمق الإيمانِ بالقضية، ف((هذا الفنُّ مِن الكلامِ يتّصِلُ بِنظامِ الدّولةِ الدّاخلي أو نُفوذها الخارِجي بينَ الدّولِ)).[1]، وأصحابُ الأقلامِ يكتُبونَ في كُلِّ زمانٍ ومكان يتغنون بِحُبِّ الوطنِ، والثّورةِ ضدَّ طُغاتهِ .

---

[1]- التاريخ السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشّايب، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة الاعتماد، ط١، ١٩٧٦ : ٣ .

ومِنَ النُّصوصِ الّتي تتغنّى بِحُبِّ الوطنِ وتذكرُ فيهِ آلامَ العِراقِ وتحدّي أبناءه نصّاً للشّاعرةِ (أنيس الكليدار)تحت عُنوان (وطني) تقول: [1]

وطني كالشّريانِ الأبهرِ

في وَطني

إزميل... لا يكفي أنْ ينحتَ نصبَ البطلِ

المجهولِ

تَكثُرُ...أسماءُ عليّ... سعد

عدنان.. زيد

مضر... أحمد

كُلّهُ يغرقُ في صخرة

الشّاعرةُ هُنا جعلتْ العراقَ هو الشّريانُ الّذي يمنحُها الحياة، إذ حدّدتْ وقالت (كالشريان الأبهر)، الّذي وظيفتهُ نقل الدّم الغني بالأوكسجين مِن القلبِ إلى باقي أعضاء الجسمِ، ولكن لا يمكن أنْ ننحتَ نصبَ بطلنا المجهول، لِأنّنا لا نعرفُ هويتهُ، فالأسماءُ (علي، سعد، عدنان، زيد، مضر، أحمد) أسماءٌ باختلافِ الطوائف وكلهم مضطهدون لِأنّها تُكمل وتقولُ : [2]

من بيتٍ للبيتِ الآخر

تزهرُ جبّارة!

وشهيدٌ يُحملُ على أوتارٍ ويغني تارة

---

[1]- أعلام النساء في كربلاء: ٣٨ .

[2]- أعلام النساء في كربلاء: ٣٩ .

لن يقهرَنا حُزنٌ أسود

فالكُلُّ مُتساوون في الظُلم

الشّاعرةُ مُتألِّمةٌ على ما يجري حولها، فالحياةٌ مستمرّةٌ بهذا التّعايُشِ عِندما قالت (من بيتٍ للبيت الآخر تزهرُ جبارة) هذه العُشبة التّي يتّفق الجميعُ عليها لِأنها كثيرة الفوائدِ، مثلما يتّفقُ الجميع على هذه الأسماء الّتي ذكرتها، حيث لا خِلاف عليها مثلُ الشّجرة تمامًا، وإنَّ كل هؤلاء مُتساوون من قِبل الحُكومات في ظُلامتهم، فهذا النّوعُ من الشِّعر يتضمّنُ الموضوعاتِ الّتي تُحرّك النّاس وَتُعالِجُ ما أفسدهُ المُفسِدون، نجدُ الشّاعرة(سليمة سلطان) تنتفض وهي ترى بِأنَّ هذا الوطنُ هو مسلوب الإرادة، وكُلُّ ما فيهِ لِلمُحتلِّ الخائنِ فتقولُ في قصيدةِ تساؤل[١]

ماذا تُريدُ مِنْ وطنٍ بِلا كهرباءٍ وطنيّةٍ

وَطُرُقٍ مسدودةٍ ودعاماتٍ كونكريتيّة

وشركاتٍ لِلحماية أجنبيّة

وشركاتٍ لِلنّقلِ أجنبيّةٍ

وَمصانع لِلفِتنةِ والحربِ أجنبيّةٍ

ها هي الشّاعِرة الكربلائيّة لم تَقَفْ مُتفرِّجة لِما يدورُ حولها من فسادٍ يُمارَس ضد أبنائها، فترى بِأنَّ البلدَ قد أصبحَ مُحتلّاً في كُلِّ شيءٍ، لِتقولَ بِأنَّ هذا الوطنَ شَتّتَ شَملَ أبنائهِ وأصبحَ الفقيرُ مُصادرَ الحُريةِ فأصبح ابن البلدِ ضيفاً لأنَّ كلَّ ما فيه للأجنبي، الذي يجيد صناعة الأسلحة في أرضنا ليحاربنا بها، ليمضغ ويطحن أعمار الشّباب كما في قولها [٢]

ماذا تُريدُ مِنْ وطنٍ يَمضغُ أعمارنا علكًا تركيًّا

---

[1]- نهايات الدوائر: 73

[٢]– نهايات الدوائر: ٧٤ .

وطنٌ يَتشتَّتُ فيهِ فُقرنا مثلَ غِبار السّنين

كما تستذكِرُ في كلماتٍ لها ما حصلَ في الشّوارِعِ بعد سقوطَ الطّاغيةِ، وحالُ البلدِ المؤلم، تقولُ في قصيدتِها (لا أحدَ أكبرَ مِن البحر): [1]

على رمادِ الورقِ الأبيضِ

لا قصيدةَ بيننا

وبين لهات الميلاد

وغضبِ المهزومين

المارينز وموت مزرعةٍ

وأباطرةُ الِّدين

على الأرصَفة في بغداد

مثلُ ابتسامِ الياسمين

ووعود الورد

وبينَ أباطِرةِ الوهم فوق جليدٍ أسودٍ

تُصوِّرُ الشّاعِرةُ الوضعَ المأساوي الّذي آل إليهِ البلد، بعدَ دُخولِ الأجنبي ومَنْ جاءَ معهم باسمِ الدِّين فأصبحوا أصحاب البلاد، و(نحلم بالياسمين) والحياةُ الكريمةُ إلّا إنَّ التّاريخَ يلفُّ بدائِرةٍ فارِغةٍ، فالشّاعِرة الكربلائيّة صاحِبةُ موقِفٍ وطنيٍّ واضِحٍ وهي مُتابِعة جيّدةٍ لِلأحداثِ السّياسيّة وتقلُّباتها في البِلادِ، تعطي آراءها، وتصِفُ الأحداث بِرؤيةٍ عميقةٍ، ومُحِبّةٍ صادِقةٍ للبلدِ الّذي احتضنها رغمَ جِراحهِ المُستمِرّة .

[1]- المصدر نفسه: ١١٠-١١١ .

فالمرأةُ الشّاعِرة رُغمَ أنّها تُوصفُ بِالضّعفِ إلّا إنّها لا ترضى بِالذُّلِ، فهي تُريدُ أنْ تحيا بِكرامةٍ وعِزٍّ تستحقّهما سواء كانت في بلدِها أو بعيدةٍ، فالغريزةُ والفِطرةُ لدى الإنسانَ وإنْ كانَ بعيدًا عن بلدهِ يولد لديهِ انتماءً لهذا البلد وتلك الأرض، ففي نصٍّ للشّاعرة(هديل الدليمي) بعنوان (قبضةُ السّامِري) تقول فيه : [1] [السريع]

لي أُمَّة بِالصّمتِ ممشوقةٌ

تَهُزُّ خُصرَ الذُّلِّ للكافرِ

ثارتْ على أبنائِها قادتي

أرخَتْ زِمامَ الموتِ لِلغادِرِ

كم طعنةً يا أُمّتي استأصلتْ

صوتُ الضّميرِ الغائبِ الحاضرِ

هذي دِماءٌ جِرحُها غائرٌ

ينساب في شطآنِها خاطري

فالشّاعرةُ تتأسفُ على حالِ الأُمّةِ العربيّة كُلِّها لِأنّها تسمحُ لنفسها ان تتذلّلَ لِلأجنبي بدلَ أنْ تثورَ ضِدّهُ فقد ثارتْ على أبنائِها، وسمحت لِلأجنبي أنْ يُريقَ دِماءهم وضمائر الحُكّام أصبحتْ مُغيّبةً مع مصالحهم فقِراءةُ الشّاعرة لِلمواقفِ ومُتابعتها لِما يجري حولَها يجعلها تثورُ بقلمِها ضِد الظُلمِ، فنجِدُ في نصوصِ هذه

1- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

الشّاعِرة عبراتٍ، واستِغاثاتٍ لِوطنِها الذي حُرمتْ من حقِّ العيش على أرضه فهي لا ترضى التّخاذُل فتقولُ من قصيدتها(صرخةٌ في زمن الصّمت) :[1]

أنا مِنْ جُذوعِ النّخلِ أجني قُوّتي

لِأثوَر في وجهِ السُّكوتِ وأهجُمُ

سيفي لِسانٌ حزَّ نحرَعُروشِكم

أرضي سماءٌ والرّعيّة أنجُمُ

ما زال مائي يستريحُ بِدجلةٍ

وفُراتٌ في عطشِ اليتيمِ يُلملِمُ

فالشّاعِرةُ ترى وتعي كُلِّ المؤامراتِ والدّسائسِ الّتي تُحاكُ على هذا البلدُ الجريحُ، فأبناؤه يدفعون ثمنَ تخاذُلِ الحُكّامِ، وظّفتِ الشّاعرة ماء الفرات الذي عبّرتْ عنهُ بِأنّهُ يلملم عطش اليتيم، إذ تقصد بِماء الفُرات أنّهُ يتامى المُقابر الجماعيّة واضطهاد النّظام البائد، ورغم التّغيير لم يَتغير وضعهم فلا زالوا الأيتام مُسيطرعليهم وأحلامهم مسروقة، وهي واحدةٌ منهم فما زالت رغم الغربةِ تحلمُ باسترحةٍ على ضفافِ دجلة، فهي الأصيلةُ القويّةُ التي جعلتْ سيفَها قلمها الّذي تُبارِي بهِ لتتساءل : [2]

من دسَّ في الوطنِ النّجيبِ خناجرًا

لِتسيلَ من غُرر العراقِ مآتِمُ

ناديتُ كمْ ناديتُ وارتدَّ الصّدى

لِيقولَ مهلاً كيفَ يسمعُ نائمُ ؟

---

[1]- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية

[2]- الموقع نفسه .

وهذه الرُّوح الوطنيّة الّتي تتمتّعُ بِها الشّاعِرةُ في أرضِ الحُسين لم تكُن غائبةً عن (شيماءالعلي) ﴿لتكتُبَ نصًا تتغنى فيها بحبّهِ ومن شدّةِ حُبِّها له فقد اشتقّتْ عنوان قصيدتِها بجزءٍ من اسمها فأسمتها ماءات:[1] [الكامل]

في موطِني

فوجٌ مِن (الماءات)

كِفرٌ مُستتر...

ماءٌ...

تلاشى من جِباهٍ

في وجوهِ

اللا رِجال..

ولا أثرْ...

ماءٌ...

فالماءُ هو سِرُّ الحياة الّتي تتنّوع رِوافدهِ، فَمَنْ يدّعِي الّدين والإيمان هو في داخِله لم يعرِف للإيمانِ طريقٌ، وبذلك عبّرت عن ذهاب ماءِ الوجه بقولها (ماءٌ تلاشى في جباه اللارجال) لِأنّهم أراقوه عنما صدحوا باسم الرّجولة، ولكن هم محكومون بقرارات غيرهِم فهي تكمل لِتقول : [2]

ماءٌ..

تنازَلَ عن طهارةِ خَلقه

---

[1]- شيء..وينطق الماء: ٥٢-٥٣ .

[2]- المصدر نفسه : ٥٣ .

لدم الشهيد

كم اعتذر...

و الحبُر ماءٌ عابِثٌ

هذه صور الحياة التي عبّرتْ عنها الشّاعِرة بِالماءِ، وكانَت دِماء الشّباب هي الثّمن الّذي دفعوه ليبقى هؤلاء الذين تجرّدوا مِنِ الرجولة، ولها ايضًا قصيدة عنوانها(دَمُ الطُفولةِ) تقول فيها : [1]

تَرَجّلْ عنْ مقاليدِ الرّجولة

أيا مُسترجِلًا بِدمِ الطّفولة

ودثّرْ نجمكَ الذّاوي فحتمًا

ستشهدُ كُلُّ ثاكِلةٍ أُفولَه

لنا وطنٌ.. تندّتْ مُقلتاهُ

بِدمعِ النّائِحاتِ متى يعوا له؟

تبدأُ الشّاعِرةُ النّصَّ بِسُخريةٍ مرة، عبّرتْ عنها بِصورةٍ من يمتطي صهوةَ جوادِهِ بطلًا وهو ليسَ بِبطلٍ بلْ مُدّعٍ للبطولةِ والرّجولةِ الّتي يُمارِسُها بِحقِّ الضُّعفاءِ والمقهورين الّذين كنّتْ عنهم ب(الطّفولة)، فهي ثائرةٌ بِقلمِها، والإنسانُ الثّائِرُ لا يرتضي الذُّل، فهي ترى الذي لا يتمتع بالرّجولةِ لا يستطيع أنْ يصنعَ الرِّجالَ لأنّهُ جعلَ ثمنَ رجولتهِ النّاقِصةِ دمَ الشّبابِ وَبُكاءِ الثّكالى، فنلاحظُ أنَّ توظيف الشّاعرةِ للقصيدةِ السّياسيّةِ بِقولِها(ترجّل، دثّر) يدلُّ على عدمِ الخوفِ أو الاستذلال للخصم لِأنَّ الخطابَ الشّعري ((يجمع في انخطافةٍ لُغويّةٍ

---

١ – شيئ ..وينطق الماء : ٨٠ .

واحدةٍ بينَ المُرسِلِ والمُتلقِّي في فعلٍ تواصليٍّ صميمٍ))[1] فما يحدثُ في هذا البلدِ يُحرِّكُ مشاعِرَ الشُّعراءِ على وجه الخصوص لِأنّهم يملكونَ أحاسيسٍ مُرهفةً، وهذا نجدهُ في قصيدةِ (وجعُ وطنٍ) تقول الشّاعرةُ فيها:[2]

وَجعُكَ وطني أتعبني وأعياني

قد لا أكتُبُ عنك يا وطني

فَلا حُروفَ لي على عتباتِ جِراحِك

ولا كلماتَ تَصِفُ ألم أِرضك

وهي ترتوي مِنْ دماءِ أبنائك

أيُّ وجعٍ هذا لأُمٍّ أزهرت أشجارَها مِنْ دماءِ أبنائِها

وأيُّ حُروفٍ تدُاوي نزفَك يا وطني وأنت كلُّ يوم

تُخضِّبُ بالدّمِ الثآئرِ رِمالك

نجدُ هذا الّنصَّ رغمَ بساطةِ كلماتهِ، والمُباشرةِ فيها، إذ تقولُ الشّاعِرةُ أنَّ وجعَ العِراقِ آلمها، فهي صورةٌ جميلةٌ تّصِفُ حجمَ الألمِ لا تجِدُ كلاماً يصِفُ ألمها، وهي ترى الشُّهداءَ قدْ رَوتْ دِماءهم أرضَ الوطن، وهي ترى الأُم الّتي تنتظرُ أبناءها يكبرون تلمُّهم أشلاءً لِتواريهم هذه الأرض، فالعراقُ ينزِفُ كلَّ يومٍ من دماء شبابهِ، وهذا الشّعور بالانتماءِ للوطنِ تغنّت بهِ شواعرُ كربلاءِ مِمّن عانينَ ألمَ الغُربةِ، إذ تفيضُ المشاعرُ لديهن مِمّا يشعرنَ به مِنْ غربةٍ في أرضِ الوطنِ أو المنفى إذا كان الشّاعِر مغصوبًا أو مُغتربًا لِأسبابِ العيش فكتبتِ

---

[1]- الخطاب الشعري الوطني السياسي، اتجاهاته وروائع اعلامه، د. احمد زلط، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ط 1، 2008: 17 .

[2]- على قيد البقاء: 5

الشّواعرُ نُصوصًا عن الغُربةِ، وهنَّ يعشنَ ألمَ البُعدِ والغُربةِ عن الوطن، مثلما كتبت الشّاعرةُ(خديجة السّعدي)نصًّا تحت عنوان (ليل المنافي) :[1]

رسّامٌ يفترِشُ الأرصِفة

الواناً وذِكرى

يرسمُ لوحةَ الغيابِ والمنفى

عازفٌ يبحثُ عن جمهورٍ غريبٍ

شاعرٌ يحتضِنُ الليلَةً قصيدةً لا تنام

العاشقُ.. طِفلٌ يبكي وجعَ الايام

مهاجرٌ يُريدُ حبيبةً كماءِ الفُرات

تحتضِنُ الحياة

وتبقى الصّورةُ ناقِصةٌ

تشتعِلُ حُبّاً وألواناً

تنظرُعزفَ النأيات

فهؤلاء كلُّهم يتوقون للعودة

النّص يُشير إلى حجم مُعاناة الشّعب العِراقي، ولا سيما الطّبقة المُثقّفة فلم يسلمْ أحدٌ منهُم مِنْ بطشِ النّظام، بل أصبحَ شعبًا مُشرّدًا في المنافي والمهاجر، فالجميع يحلمُ بالعودةِ ولكنهُ حلْمٌ لا يستطيعون تحقيقهُ، ولكن حُلْم العودة يعيش مَعهُم وهم بانتظار الفُرصة المواتية لتحقّق العودة، فالشّاعرةُ في هذا النّصِّ تأخُذُ القاريْ معها، وكأنّها تتجوّلُ وهو معها ليرى(الرّسّامَ، والعازِفَ، والشّاعرَ) وحتّى العاشق الّذي ترك حبيبتهُ

1- عن الحب والغربة وأشياء أخرى: 126 -127

مغصوبًا، فكلُّ مغتربٍ يتوقُ للعودةِ إلى أحضانِ وطنه وأهله، فحبُّ الوطن وعشق تُرابِهِ هو الهاجس لها ولكلِّ هؤلاء، وكتبتْ أيضًا الشّاعرة المغتربة (هديل الدليمي) عن غربتِها قصيدة (أين تمضي) [1]

أنا الغريبةُ والشّريدةُ، فوقَ ما يتصّورُ المنفى

ويعتقِدُ الفراق

تُراك حين منحتني حقّ انتماءك صادروا دِفءَ احتِوائك

ما ظننتُ؟ كيف خنت؟

وكل أوصالي تُطالِبُك العناق

صبري رماديُّ العناد

وصبرُك الأزليُّ باق

سُبحانَ من سوّاك

ما أشهى البُكاء على ثراك

إنْ لمْ أكُنْ أبكيك ما نفع المحاجر

والدُّموعُ ندرتُها

أبدًا لغِيرك لا تراق

إن لم أكُنْ أهواك من أهوى بِربِّك يا عراق

هذا النّص يُصوّرُ مُعاناة الشّاعرة حين جمعَتْ بينَ الغُربةِ التي تعيشُها في المنفى، ولم تَكُنْ الغُربة هاجِسًا وحيدًا ليعذّبها، بل إنّها مُشرّدة وغير مُستقّرة، فهي مُعاناةٍ جديدةٍ تُضافُ إلى مُعاناتها الأولى بحيث رَغم قساوة المنفى فإنّهُ لا يستطيعُ إدراكَ ما تُعانيه، فقد صادروا كُلّ شيءٍ حتى دفء الوطنِ وحنانهِ، لِذا

[1]- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

فالشّاعرةُ تبدأُ بقولها (أنا الغريبة)هذا الشعور الذي لا يُغادِرُها، وهذه اللّوعةُ التي تبثّها قبل أيِّ كلامٍ، فلا عِزَّ في الغربة، لِأنَّ العيشَ بعيداً عن الوطن يجعلُ الإنسانَ يخشى من مجهول قريب، حيث لا أهلَ ولا خلّان فهي تتمنى العودة، وهي تبكي لأجله، فالحنينُ إلى الوطنِ هذا لا يختلف عليه اثنان سواء أكانَ المُغتربُ رجلًا أم امرأة كما يُقالُ عن هكذا وضع ((الكريمُ يحنُّ إلى جنابه كما يحنُّ الأسدُ إلى غابه))[1]

فبالرّغم من خيانةِ أصحاب السّلطاتِ لبلدِهم، إلاّ إنَّ العراقَ باقٍ بِأبهى صورةٍ، بحثنا به من نصوصٍ بحبِّ الوطن تبيّنَ لنا أنَّ شواعِرُنا كانَ لهُنَّ صوتٌ وبصمةٌ في معالجةِ الجانب السّياسيّ من خلالِ التعبيرِ عن وطنيّتهن بحسٍّ عالٍ، وروحٍ حسّاسةٍ مُتفانيةٍ في الدّفاعِ عن حقوقِها وحقوقِ الضُّعفاءِ في بلدِها، فهي ليستْ مُغيّبةً عن المشهدِ السياسيّ، خاصةً وإنَّ معظمَ هؤلاءِ الشّواعر شهَدنَ الابتلاءات التي مرّ بها العراق .

[1]- رسائل الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الشهير بالجاحظ (255 هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي، القاهرة،1964: 386/2

الفصل الثاني
الدراسة الفنية

المبحث الاول / الانزياح التركيبي

الإنزيـــاح

الانزياح لغة: جاءَ في لسانِ العربِ ((زاح الشيءُ يزيحُ زيحًا، وزيوحًا وزيحانًا، وانزاحَ :ذهبَ وتباعدَ، وأزاحتهُ وأزاحهُ غيره)) [١] ووردت اللّفظة عند ابن فارس يقول : [٢]

((زيح وهو زوال الشّيء وتنحّيه يُقال: زاح الشيء يزيحُ: إذ ذهب وقد أزحتَ علّته فزاحت وهي تزيح))

الانزياح اصطلاحًا

كلُّ شيءٍ انزاح وتباعد عن مكانه حسب تقييم اللغويين، أي خرج عن قاعدته فهو إذاً انزياح والانزياح، فهو((الخروج عن المعيار لغرض يقصد به المتكلم))[٣]

وقبلهُ عرّفهُ أحمد محمّد ويس بأنّهُ هو: ((الاستعمالُ المبدعُ للّغة، مفرداتٌ وتراكيبٌ وصورٌ استعمالًا يخرج بها عمّا هو معتادٌ ومألوفٌ بحيث يُؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر))[٤]

فمنْ خلالهِ يُسمحُ للمبدعِ أن ينزاحَ عن القانونِ اللُّغوي الأصلي، أو بمعنى آخر كسرُ القاعدةِ اللُّغويّة التي حدّدها النّحاة، وهو على نوعين((أمّا خروجٌ عن الاستعمال المألوف للّغة، وأمّا خروجٌ عن النّظامِ اللُّغوي

---

[1]- لسان العرب: مادة (زيح) .

[٢]– مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة النشر والتوزيع، د.ط ، 2002: 39/3 .

[3]- الاسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف ابو العدوس، دار المسيرة الأردن، ط 1، 2007: 7.

[4]-الانزياح في منظور الدّراسات الأسلوبيّة، أحمد محمّد ويس، مجد، المؤسّسة الجّامعيّة للدّراسات والنّشر، ط1،2005،1 :7.

نفسه))[1] فقمّةُ الإبداعِ في العملِ الأدبيّ هو في الانزياح، ونكادُ نجزمُ أنّهُ لا يخلو منهُ نص، ولا يمكنُ أن تخلو دراسةٌ أدبيّةٌ أسلوبيّةٌ أو نحويّةٌ أو بلاغيّةٌ إلّا وجبَ بها دراستهِ، ولأنّ اللّغة لها نظامٌ متّفقٌ عليه، ولها مقاييسها الثّابتة، لذا فإنّ انتهاكهِ يُولّدُ انحرافا (انزياحًا) في النّص، وهو ما يكسبهُ جماليّةً وإبداعًا، [2] فمن خلالِ ما يوظّفهُ الشّاعر من انزياحاتٍ في النّص يكون مدى تأثّر المتلقي به، وما يولّدهُ في نفسيّة القارئ، ((لأنّهُ عنصرٌ يميّز اللّغة الشّعريّة ويمنحها خصوصيّتها وتوجهها))[3]

وكلمةُ الانزياح هي ترجمةٌ للمصطلحِ الفرنسي (Ecart)، وهي في اللّغة (البعد) والفرق بينهما أنّ ما تحمله الأولى من مفهوم أقوى ممّا تحمله لفظه البعد.[4] وذكره رشيد الدّدة أنّهُ: ((اختراق مثاليّة اللّغة والتّجرّد عليها في الأداء الإبداعي بحيث يفضي هذا الاختلاف إلى انتهاك الصياغة التي عليها النّسق المألوف والمثالي أو إلى العدول في مستوى اللّغة الصّوتي والدّلالة ما عليه هذا النّسق))[5] وقام يوسف وغليسي بإحصاء ستّين مصطلحًا تقريبًا يقابل مفهوم (Ecart) الاجنبي ومنها((الانزياح، الإزاحة، الانحراف، التّحريف، الفارق، المفارقة الاختلاف، الحرف، الاختراق، الفجوة، البعد، الابتعاد، تبعيد، الفاصل، الشّذوذ، النّشاز، الفضيحة، الخروج، عدم التقيد، الاتّساع، التّباين، العدول، التّجاوز، شجاعة العربيّ، المجاوزة...)) [6]ويرى وغليسي أنَّ أغلبَ هذه المصطلحات يمكننا الاستغناء عنها كونها محدودة الاصطلاح وقليلة التّداولِ أو إنَّ منها

---

[1]-الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق: 8 .

[2]-ينظر: الانزياح في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير دراسة اسلوبية، وهيبة فوغالي، الجمهورية الجزائرية:8 .

[3]-بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط ١، 1986 :15.

[4]- الانزياح في منظور الدّراسات الأسلوبيّة : 29 .

[5]- الانزياح في الخطاب النّقدي والبلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1،2009 : 15 .

[6] - إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجّديد، يوسف وغليسي ، الدّار العربيّة للعلوم ، منشورات الإختلاف الجّزائر ط1 2008 : 217 .

ما هو مُستخدمٌ لموضوعات ليست أدبيّة[١]، وهذا الاختلافُ في المصطلحاتِ عند الغربيين قبلَ العربِ، فكانَ الانزياحُ والتّجاوزُ عند فاليري، والانحراف عند ليسبيتزر، والاختلال عند ويليك و وارن، الإطاحة عند لباتيار، المخالفة عند لتيري، الشناعة عند بارت، الانتهاك لكوهن، خرق السنن واللحن عند تودوروف العصيان عند لاراجون، والتحريف لجماعةِ مو [٢] ونجد أنّ تعدّد المصطلحات ليس فقط بين النقاد بل تصل إلى الناقد الواحد نفسه، وعند النّحويّين والبلاغيّين على حد سواء لأنّها تمثل خروج عن الأصل، فعند النّحويّين يقول سيبويه في هذا المجال((هذا بابُ ما يكون مذكرًا يوصف به المؤنّث، وذلك لقولك: امرأة حائض وهذه طامث كما قالوا: ناقة ضامر يوصف به الشّيء، والشّيء المذكّر، فكأنّهم قالوا: هذا شيءٌ حائض ثم وصفوا به المؤنّث، كما وصفوا المذكر بالمؤنث فقالوا: رجل نكحةٌ))[٣]. وقال عنه ابن جني ((بابٌ في العدول عن الثّقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف)) [٤] وكما فسره النحويون القدامى تناوله المحدثون أيضًا سمّوها "الاصول" فجعلوا لكل طائفة من العناصر أصلاً تردّ اليهم مفرداتها، فما وافق الأصل منها سُمّي مستصحبًا، وما كان مختلفًا عن أصله قيل أنّهُ معدول به عن الأصل)) [٥] ما مثل هذا الراي كان (لعبد الراجحي)[٦] و نجد أنّ النّحويّين يرون كل كسر للقاعدة هو إحراف أو االنزياح بحد ذاته ، أمّا البلاغيّون فقد نبّهوا دائماً إلى ما هو أصل الكلام ،الأصل المعجمي للمفردة فما خالفها فهو انزياحاً أيضاً ، ممّا يتطلّب أن يكون المتلقّي عارفاً بالقواعد لمعرفة الانزياحات وتحديدها من حيث هي انزياحات تركيبيّة أو دلاليّة .

---

[١]- ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي : ٢١٧.

[٢]- ينظر: الأسلوبيّة والأسلوب، عبد السّلام المسدي، دار الكتب الجّديدة، لبنان، ط5 ، 2006 :79

[3]- الكتاب: سيبويه ابي بشير عمر بن عثمان بن قنبر(180)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1988 ،3 \ 383.

[٤]- الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جنّي (392) ، تحقيق محمّد علي النّجّار ، دار الكتب العلمية ، القاهرة ، ط1 ، 2013 : 422 .

[5]- خواطر في تأمّل لغة القران الكريم، تمام حسان، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006: 102.

[٦]- التطبيق النحوي، عبده الراجحي، منشورات دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان ، ط1 ،2004 :209.

ونظر العلماء إلى أسلوب الانزياح في((اللّغة في مستويين :الأول مستواها المثالي في الاداء العادي والثاني مستواها الإبداعي الّذي يعتمد على اختراق هذه المثاليّة وانتهاكها)) [1]فالمبدعُ لا يتحدّد بقواعدٍ ثابتةٍ في في اختياره للألفاظ بل يتبع قدراته الإبداعيّة في تكوين نصّ أدبي يبعثُ الدّهشةَ ويحفّزُ القارئَ على التّفكيرِ في ربطِ المعنى المعجميّ للّفظة والمعنى الذي يرومه ((إذ يعدل المبدع عن التّعبير المباشر إلى أسلوب يجعلك تشعر بحلاوة النّص ومتعة الإيقاع وتحقيق اللّذة))[2] وعليه فإنّ الانزياح واسعُ الاستعمالِ في معظمِ الدّراسات الأدبيّة بعدّه خروجًا عن المألوف .

فهو منذُ القدم ((جاء لإخراجِ اللّغة من دائرةِ المعاني المعجميّة الضّيقة والمحدّدة إلى دائرة النّشاط الإنساني الحي))[3] فهذا الكسر للقاعدة وانزياح اللّفظة أو الجّملة أو الضمير عن موقعه هو الذي يكسب النّص جماليّة، فهو ((يكون خرقًا للقواعد حينًا ولجوء إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معياريّة وأمّا في صورته الثّانية، فالبحث في من مقتضيات اللسانيّات عامّة والأسلوبيّة خاصّة))[4] وهو يحصلُ في الكلامِ الأدبيّ شعراً كان أم نثراً، وعندما يستخدمهُ المبدعُ لابُدّ أنْ يكونَ عن قصديّة أمّا لجذبِ انتباهِ المُتلقي أو لتفسيرِ حالةٍ نفسيّةٍ له بحيث يقدّمُ ما يوجبُ تأخيرهُ أو يؤخّر ما يوجب تقديمه أو حسب الموضوع الذي يطرحهُ ويعالجهُ، والشّاعرُ يجبُ أنْ يكونَ عارفاً بتقنيّاتِ هذا الاسلوب، فحسب رؤية جوان كوهن:((إنّ الشّعر سواء في المستوى النّحوي أو في المستويات الأخرى يتشكّل بالانزياح المستمر عن اللغة الشّائعة))[5] وعلى الرّغمِ من تعدّدِ المصطلحاتِ كما بينًّا جانبا منها إلّا أنّ مصطلحَ الانزياحِ هو والأكثرُ دقّةً من المصطلحاتِ الأُخرى حتى الشّائعة منها والقديمة

1- البلاغة الاسلوبية: محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1 ، 1994: 286.

2- مقارنة بين الأسلوبية ونظرية النّظم ، مليكة النوي، أطروحة دكتوراه ، شراف أ.د.الطيب بو دربالة، جامعة باتنة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، 2009 : 66.

3- الأسلوبية الرؤيا والتطبيق: ١٤٨ .

4- بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، المطبعة النموذجية، سكة الشابوري بالحلمية الجديدة، د. ت، 1\ 74-75 .

5- بنية اللغة الشعرية:182 .

فهو يتميّز كونهُ لم يستخدمْ في مجالات أخرى[1] وشابه هذا الرأي ما ذكرهُ أحمد محمد ويس من أنّ لفظةِ الانزياحِ هي الاكثرُ اعتمادًا وشيوعًا من سابقيهِ (الانحراف والعدول) [2] نستخلصُ مِمّا تقدّمَ بأنّ العرب قد عرفوا هذا الأسلوب ومارسوه في أشعارهم تحت عنوان العدول، فقد ميزوه منذ وأدركوا بأنّ أساليبه مختلفة إذ ((يشبهُ أنْ تكونَ من عالمٍ آخرٍ حتى خيّل اليهم أنّ للشّاعرِ رئيسًا من الجن يلقي الشّعر اليه)) [3] إذن هو موجود بغض النظر عمّا أُطلق عليه من مصطلحات، فقد ثبت في الدراسات الحديثة تحت عنوان (الانزياح) ومع حركة التّجديد في الشّعر، والانزياحات تأتي على أنواع والذي سيتناوله بحثنا بنوعيه (الانزياح التركيبي والانزياح الدّلالي) وتطبيقاته على شعر شواعر كربلاء.

المبحث الأوّل

الانزياح التركيبي

عند دراسةِ الجّمل في اللّغة العربيّة، فهي أمّا جملة إسميّة (مبتدأ وخبر) أو فعليّة (من فعل وفاعل ومفعول به)، وما يتبعُ الجّمل من صفاتٍ، وأقدمُ منْ تناولَ هذا النّوع من الانزياحات هو عبد القاهر الجّرجاني(٤٧١)، فيرى أنّ الإبداع ليس في اللّفظِ منقطعٌ عن معناه، أوفي معناه منفردًا بل إلى طريقةِ نُظمِ الكلمات ف((الألفاظ لا تتفاضلُ من حيث هي ألفاظٌ مجرّدةٌ، ولا من حيثُ هي كلمةٌ مفردةٌ، وأنّ الفضيلةَ وخلافه، في ملائمةِ معنى اللّفظة لمعاني الّتي تليها وما أشبه ذلك، ممّا لا تعلّق له بصريح اللّفظ))[4]، إذ يقومُ الشّاعرُ بإيجادِ نظامًا جديدًا غير النّظام المعجمي، يُشرَكُ به القارئ منْ أجلِ تحديدِ مواطن الجّمال في النّص فهناكَ معنىً ظاهر من أصلِ اللفظةِ المعجميّة، ومعنى آخر ينتج من صياغةِ الكلامِ وفيه يقولُ الجّرجاني

---

[1]- ينظر:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشّروق القاهرة، ط١ ، 1998 : 211 .

[2]- الانزياح وتعدّد المصطلح، أحمد محمد ويس، مجلّة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج 25، ع 3 ، 1997 : 66 .

[3]- أسلوبيّة الانزياح في شعر المعلقات، عبد الله خضر حمد، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1 ،2013 : 15 .

[4]- دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار مدني القاهرة، ط3 ، 1992: 46.

(٤٧١)((فهنا عبارةٌ مُختصرةٌ وهي أنْ تقولَ المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهرِ اللّفظِ والذي تصِلُ اليه بغيرِ واسطة، وبمعنى المعنى أنْ تعقلَ من اللّفِظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر)) [١]مما يضفي صفة الغموض الذي يعدُّ سرّ جمال النّص الأدبي، فحسب رأي الجّرجاني أنّ الكلامَ لا يكونُ بليغًا ما لم تتسابقْ الألفاظ والمعاني إلى الذّهن والقلب ووقعها على الأذنِ وما تحدثه من دلالات خاصّة[٢] فهذا الخروجُ عن النّسق المعهود للجّملة يتيحُ للشّاعرِ أنْ يعيدَ أبنية الكلمات اللّغويّة بحسب ما يشعر به فهو((يشكل اللّغة حسب ما تقتضي حاجتهُ غير آبهاً بالحدودِ والأنظمة والدّلالات الوضعيّة، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامهِ الخاص للّغة))[٣] أي إنّ اللّغة الشّعريّة لا تقف على دلالة المعاني المعجميّة للمفرداتِ، بل لابُدَّ من النّظرِ في كيفيةِ ترتيبها وتركيبها وما يُصاحِبُها من إضافاتٍ، ويتمُّ ذلك حسب قول محمد بن عبد المطلب:((من خلال رصد الجّملة طولًا وقصرًا وترتيب أجزائها أو تقديم بعضها على بعض أو من خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجّر وأدوات الرّبط والاستثناء والنّفي والاستفهام ذلك إنّ حجم الجّملة وترتيبها والرّبط بين عناصرها هو الذي يكون في النّهاية التّركيب الدّلالي للقطعة الأدبيّة))[٤]

ومن اقسام الانزياح التركيبي:

١- التّقديم والتأخير.

إنّ اختيار موقع الكلمة تلعبُ دورًا مهمًّا في بناءِ الجُملِ والتّراكيبِ لا يقلّ أهمية عن اختيار اللّفظة نفسها، وإنّ عمليّةَ تركيبِ المُفردة داخل بنية النّص في مجملِ العملِ، ودلالتها من حيث موقعها في النّصِّ هو الذي يمنحُها بُعدًا جماليًّا جديدًا، فضلًا عن الدّلالةِ المعجميّةِ وذلك((لأنّ الكلمةَ تفتقرُ في بنائِها المُستقل إلى مثلِ

---

[1]- المصدر نفسه: 63 .

[2]-ينظر: المصدر نفسه: 267 .

[3]-الانحراف مصطلحا نقديًا، موسى سامح ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدّراسات، الأردن، مج10، ع 4، 1995: 154 .

[4]- البلاغة والاسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994 : 207 .

هذه الدّلالاتِ ولا يُعرفُ معناها إلّا بعد اتّساقها في الجملة)) [١] فالانزياح بأسلوبِ التّقديمِ والتّأخيرِ فضلا عن ما يُضفيهُ من جماليّةٍ على النّص، فهو وسيلةٌ لجعلِ المُتلقي أزاء نصٍّ يستدعي منهُ محاولةٌ لتفسيرِ ذلك التّعبير اللّغوي مِمّا يُسهِمُ في تنشيطِ الذّهن والمخيلة معا((وهذا ما يحفّزُ المُتلقي لمتابعةِ التغيراتِ المُختلفة في النّصوص في تسليطِ الضّوءِ على كشفِ الغموض، ورصد أدواتهِ في بناء دلالاتٍ جديدةٍ تخرجُ بها النُّصوص عن المألوفِ)) [٢] والغموضُ الّذي يُقصدُ به هُنا هو الّذي يخلقُ نوعاً من الشّد الذّهني والتّشويق، وإنّ سرّ جمالِ هذا النّوع من الانزياح إنّ الشّاعرَ يقدّمُ ويؤخّرُ باختلافِ مقاصدهِ في الكلام، وظروف الكلام، وفي هذا المجال يقولُ سيبويه: ((كأنّهم إنّما يُقدّمون الّذي بيانه أهم لهم وهم ببيانهِ أغنى وإنْ كان جميعًا يهمّانهم ويغنيانهم))[٣] بمعنى أنّ الشّاعر حين يُقدّمُ يكونُ ما يريد إيصالهِ إلى ذهنِ المُتلقّي بالمرتبةِ الأولى، وقد تناولهُ الجّرجاني(٤٧١) وفصّل فيه فقال عنه :((هو بابٌ كثيُر الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التّصرّفِ، بعيدُ الغاية لا يزالُ يفتُّر لك عن بديعهِ، ويفضي بك إلى لطيفه))[٤] والتّقديمُ والتّأخيرُ يحصلُ بكلّ أركانِ الجُملةِ إذ يُقدّمُ المسند أو المسند إليه أو تقديم المُكملاتِ في الجملة، وأيًّا كانَ التّقديم فهو لغرضٍ بلاغيٍّ يراهُ الشّاعرُ أو المبدعُ أقربُ وأسرعُ لإيصالِ وشغلِ بال المتلقي معهُ من أجل الوقوف على البعد الجماليّ للنّص، بمعنى أنّ التّقديم والتأخير هو عاملٌ نفسيٌّ يؤدّي إلى خلقِ بُعدٍ جماليٍّ لأنّه ((يقوم التّقديمُ والتّأخيرُ بخرقِ هذا الترتيب، وإشاعةِ فوضى منظّمة بين ارتباطاتِ تلك الوحدات))[٥] ومن خلال دراسةِ نصوصٍ شعريّةٍ لمبدعاتِ كربلاء

---

[1]- دوريات السياق اللغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مها فيريك ناصر، مجلة المجلس الاعلى للغة العربية طرابلس، ع 23 ،2009 : 73.

[2]- شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، جامعة الحاج الخضر- باتنة- الجزائر 2013: 62

[3]- الكتاب :1/ 31 .

[4]- دلائل الاعجاز : 106.

[5]- مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الاصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت الحمراء، ط3 ،1994: 121.

وبموضوعاتها المختلفة، فقد لمسنا هذا النّوع من الانزياح عند شواعر كربلاء ففي نصٍّ للشّاعرة (أنيس الكليدار آل طعمه) بعنوان مرفأ التلاقِ تقول فيه :[1]

فكُلّي انتظار...

كنورسٍ يُعاودُ خلجان بحر التلاق

كسندباد

يذوبُ في عشقِ العراق.

أرادتِ الشّاعرةُ من خلالِ النّص السّابق الّذي يبدو من عنوانه أنّ الشّاعرةَ تتوقُ إلى لقاءِ الأحبّة، فهي منتظرةٌ بِلا مللٍ عندما قدّمت(كنورس -كسندباد) على الافعال (يعاود)، بتقدير(يعاود النّورس ...و (يذوب) بتقديرِ(يذوب السّندباد في عشق العراق) وكانتِ الشّاعرةُ ذكيّةً في اختيار المقدّم، إذ رغم البعد ورغم ما مرَّ على العراق، فهي على المرفأ لن تملَّ انتظارَ الأيامِ الجميلةِ وزهو العراق. والشّاعرةُ تحاولُ انتزاع الكلمةِ التي تجعلها اللّبنة الأساس التي تدخلُ إلى ذهنِ المُتلقي وتقدّمها، وهذا ما لمسناه أيضًا عند الشّاعرة(سليمة سلطان) في إهداء مجموعتها الشّعرية(نهايات الدوائر)، إذ قدّمتْ عُنصرينِ مُتباينينِ ترى أنهما بينهما توافق حسب نظرتها فتقول: [2]

إلى ضحايا المقابرِ الجماعيّةِ في العراق

سلعة تجّارِ الموت في وطنِ الحنظل

وبضاعة في مزادات الرّجولة الخاسرة

---

[1]- اعلام النساء في كربلاء: 38 .

[2]- نهايات الدوائر: ١ .

إنّ سلعةَ تُجّارِ الموتِ هم الأبرياء (ضحايا المقابر الجّماعيّة)، إلاّ أنّ ما يُحزِنُ الشّاعرة هم الضّحايا الّذين حُرموا هولاء الشّهداء حتى أن تكونَ لهم قبورٌ مُنفردةٌ كما هو المفروض في الدّين والعرف، فهم كما عبّرت عنهم (سلعة) والسّلعة تُجمعُ بطرقٍ مُختلفةٍ، فضلًا عن أنَّ السّلعةَ ليسَتْ لها أهمية عِندَ التّاجر بِقدرِ القيمةِ الماديّةِ التي سوف يحصلُ عليها، وبذلك تحوّلتِ المقابر الجماعيّة إلى سلعةٍ يُتاجَرُ بِها لأجلِ بيان همجيّة القائمينَ بهذهِ المقابر وإدانتهم ومنع حُصولِ تكرارها مُستقبَلًا، فعبّرتْ عن وجعها بتقديمِ كلمة (الضّحايا) كونهم سلعٌ، فهذا الحزنُ والألمُ والصّراعُ النّفسي لدى الشّاعرة نلمسه في نصّ آخر لها بعنوان(الملح و الثلج) تقول فيه : [1]

على الطّرقاتِ تكدَّسَ الثّلج

وفوق قلبي تروي

قَصصًا

وتحتَ حوافرِ خيلِ الحزن

والمارّة في قريتنا

تبثُّ الشّاعرة حزنها في النّص بطرق مختلفة منها أنّها لجأت إلى التّقديم(تقديم أشباه الجمل) لتشد المتلقي إلى الاستمرار معها، ليترقبَ ما تريدُ ايصاله فبدأتْ قولُها (على الطّرقات) قدّمتهُ على الفعل (تكدّس) (وفوق قلبي) كأنّهُ هو الآخر طريق (وتحت حوافر خيل الحزن)، و(قدّمت المارّة في قريتنا)على (تروي) فالأصلُ هو (تروي المارّة في قريتنا قصصًا)...إذ قدّمت الفاعل على الفعل، فتدرّجت في سحبِ ذهنِ المُتلقي ليشاطرها إحساسُ الألم، وهذا واضحٌ إذ مازجتْ بين التّقديمِ والتّأخيرِ وأسلوب الحذف، في الشّطر الثّاني عندما حذفتْ (تكدّس الثّلج) من أمام عبارة (فوق قلبي) وحتى البيوت لأنّها تكملُ فتقول :[2]

البيوتُ الحزينةُ والغرام

---

[1]-المصدر نفسه: ٣١ .

[2]- نهايات الدوائر: ٣٢، ينظر لها الأسلوب نفسه : ١٠٢ .

تُعشعشُ الحكاياتُ في زواياهم

عن الصّبارِ المزروعِ

فوقَ أرصفتهم

فهذه البيوت الحزينة التي تصِفُها الشّاعرةُ مهجورةٌ، وفيها حكاياتٌ وقصصٌ بقيتْ في الزّوايا وعلى الأرصِفة المليئة بأشواكِ الصّبّار، هذا صراعٌ نفسيٌّ للشاعرةِ مع ذاتِها، وخوفِها من المجتمع الذي تشعر بأنّه كالملح الذي ينثر على جليد قلبها.

وأكثر ما وجدنا في تقديم الشّاعرة سليمة أنّها تُقدّمُ أشباه الجّملِ على الأفعالِ وكان المكانُ يشكلُ هاجسًا او وقعًا في نفسها، لذا تجذبُ انتباهَ المُتلقّي للنّصوصِ الّتي تستهلُّها بأشباه الجمل، فطبيعةُ المُجتمعِ والمكانِ هي المؤثّرة لديهن ،

والمُلفتُ للنظرِ أنَّ الكثيرَ منِ الشُّعراءِ يستهلّونَ نصوصهم بحدثٍ (فعل)، ثمّ يعمدون إلى وصفِ ورسمِ الصّورة، وعنصرُ التّشويقِ يأتي بحسبِ براعةِ الشّاعرِ وملكتهِ اللّغويّة وسعةِ خيالهِ في خلقهِ، وآخرون يستهلّونَ بأشباهِ الجُملِ كوسيلةٍ تشويقيّةٍ أيضًا، ومنها يتدرّجون بسحبِ ذهنِ المُتلّقي، لجعلِ القارئ يتشوّق ويتلهّف لمعرفة الحدث الذي تأتي به الشّاعرة في آخرِ النّصِّ، وإبراز ما تعانيه وتحتمله من فكر الرّجل التّسلّطي الأناني معها ومع غيرِها من النّساء، وهذا جزءٌ مهمٌ من شخصيّة الشّاعرة، وأثرُ المجتمعِ بها في توظيف هكذا أسلوب إذ((يطول التأمّل وتنتحب الكلمات خوفًا أو قهرًا، لأنّها في ظلامِ الدّاخلِ وترفضُ الخروجَ إلى الظّلام الخارج))[1]، فالتّقديمُ في أغلبِ النّصِ على جزءٍ منه يكمل الحدثَ ويسيرُ به إلى الوضوح وإلى دوائرِ الضّوء الّتي تحاول الشّاعرة جاهدة للتركيز عليها، وإثباتها كوجهةِ نظرٍ عميقةٍ بداخلها .

[1]- البلاغة في لغة الصمت، محمد عبد الغني حسن هلال، مركز تطوير الاداء والتّنمية والنّشر، القاهرة ، ط١، 2011: 44 .

فنجدُ الشّاعرَ يؤخّرُ الحدثَ في مواضعٍ كثيرةٍ لأنّهُ لا يرغبُ بإخراجه، وهذا يعودُ إلى الكبتِ والشّعور بالخوفِ من حصولِ ذلك الحدثِ الذي يؤجّلهُ في الكلام كما في النص التالي للشّاعرة سليمة تقول: [1]

في مدياتٍ أُخرى

هناكَ في بلادِنا البعيدة

وإقفال صوتك المحبوس

سيكسرها الفرح

نجدُ هذا الحدثَ المهم(الفرح) لدى الشّاعرة الذي دعاها إلى تأخيره رُبّما خوفًا من حصوله، فقدّمتْ عليه (في مدياتٍ أُخرى هُناك في بلادنا البعيدة)، وهذه كلّها مقدّماتٍ لذلك الفعل، لكنّه أحدث وقعًا لدى المتلقّي ما كان ليحدث لو كان الكلام (سيكسرُ الفرح في مدياتٍ أُخرى)، إذ لا نَجِدُ عنصرَ التّشويقِ في النّص، وعلى هذه الطريقة في التّقديم والتّأخير، نجد الشّاعرة (خديجة السعدي) أيضاً تضغط في النص على التّقديمِ لأشباهِ الجملِ في جذبِ المُتلقّي والتّشويق كما في قولها : [2]

فوقَ السّطحِ المُرتعش للماء

خفقَ القلبُ نورس غريب

وارتعشتْ روحي

لأنّك فيهِ

ومع طيورِ براري الفجرِ

---

[1]- مرايا وزجاج: 67 .

[2]- عن الحب والغربة واشياء أخرى: 24 .

رقصنا جميعاً للغدِ الآتي

أُحِبكَ ولا أُريد مِنكَ شيئاً

في عالمي أنتَ معي

وفي العوالمِ الأخرى.. سنلتقي

نجد أنّ الشّاعرة عمدت إلى تقديم (فوق سطح) على الفعل (خفق)، و(مع طيور براري الفجر)على الفعل (رقصنا)، و(في عالمي) قدّمت شبه الجملة وهي(الخبر) على(المبتدأ) وهو كلمة(أنت)، و(في العوالم)على الفعل (سنلتقي)، في طريقة من الشّاعرة لتعبّرَ عن مدى حُبّها للمحبوبِ، وكذلك مدى الارتباكِ الّذي يُصيبُها وهي تعيشُ حالةَ الحُبّ مِمّا جعلها تلجأُ إلى هذا الأسلوب الممتع والمبدع للنّص ،وَعِندما أرادتْ أنْ تصِفَ كربلاء سحبْت ذهنَ المُتلقي معها بذكرِ الأماكنِ(بصيغ ٌ أشباه الجّمل)، وأيضًا للدلالة على الاحداث فتقول:[1]

في شوارعِ مدينتي

رأيتُ اليومَ أكوامِ حجارةٍ

وغباراً يعلو المنارة

في الطّين يتزلّج الصّغار

وفي سوق الخضار

سالتْ دمعةُ الجارة

نلاحظ أنّ القارئ عندما يقرأُ (في شوارع مدينتي) فإنّه يتشوّقُ إلى معرفة ما يأتي بعده بعكس ما إذا قالت(رأيت اليوم)، فربما المُتلقّي لا يهتم أين رأت بل يركّز على الحدثِ، بينما الشّاعرةُ ركّزتْ على المكانِ لا

---

[1]- عن الحب والغربة واشياء أخرى: 33 .

الحدثِ، وكذلك في قولها (في الطين)، فشبه الجملة الّذي قدّمته على(يتزلّج الصّفار) فعنصر التّشويق من العناصر المُهمّة في أسلوب التّقديم والتّأخير

إذ لم تغبْ عنه أيّ شاعرةٍ من شواعرِ كربلاء، ففي نص للشّاعرةِ (أمل الخفاجي) تقول : [1]

عنواني هو عنوانك

وزماني هو زمانك

زمانُ كُلُّ الدساتيرِ السّماويّة

كتبتُ بلوائح سومر وبابل

زمنُ الكرامةِ والكبرياء

زمنُ الحُبِّ الطاهر والوفاء

وعنواني هو القُ عينيك

في هذا النّص تصرُّ الشّاعرةُ على تنبيه المُتلّقي أنّها تريدُ إثباتَ انتمائِها للعراق، فهي لم تقُلْ (عنوانك هو عنواني) الذي هو أصل الجملةِ كترتيبٍ نحويٍّ دلالي، بل أرادتْ أن تبيّنَ أنّها لهذا الوطن، فقدّمت (الخبر) كلمة(عنواني)و(زماني) للدّلالة على عمق العلاقة بينها وبين وطنِها وتمازجها معه حتّى ضاعَ العُنوان بينهما وكذلك الزّمان والملاحظ أنّ الشاعرة في معظم نصوصها تُحاكي ذاتها فتقدم ما يعبّرُ عن مشاعرها العميقة والحزينة .

فالشّاعرُ يجدُ في التّقديمِ طريقةً لإيصالِ فكرتهِ وإشغالِ المُتلّقي والقارئ بأولويّاتٍ حديثة، ليس هذا فقط بل أنّ التّقديمَ والتأخيرَ عندما يحسنُ الشّاعرُ توظيفهُ والتّلاعب به، فإنّه يخرجُ النّص مِنْ وهاد التّقريريّة

---

[1]- ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج: 17، وينظر لها الأسلوب نفسه في خلجات سيّدة البنفسج: 14 .

والمباشرة، وهذا أساسُ عملِ الانزياح في النّص، فالانزياحُ ينقلُ الجملةَ من تقريريتها إلى جماليّة الإبداع وفي هذا النّص نجدُ الشّاعرةَ تقول : [1]

فغُربتي

تُنادي عليك

يا بحراً

في أعماقهِ

كنوزٌ من الأشواق

يا رعدًا

بنورهِ تتّقدُ الآفاق

يا بلسمًا

ببهاء تروي الأحداق

الشّاعرة بدأت النّص بأن قدّمت الفاعل (غُربتي) على الفعل (تنادي)، ثم قدّمتِ الخبر(في أعماقه)على المبتدأ(كنوز)، وقدّمتْ شُبه الجملة (بنورهِ) على الجُملةِ الفعليّةِ(تتّقد الآفاق)،وقدّمت أيضًا شبه الجُملة (ببهاءٍ) على الجّملة الفعليّة (تروي الأحداق)، ثم لجأت إلى تقديمِ الفاعلِ على الفعل لتنبيه المحبوب فتقول : [2]

حقائبي ملتْ ترحالي

تُعاتبني فلا أُجيب

---

[1] – خلجات سيّدة البنفسج: 40 .

[2] -المصدر نفسه: ٤١، ينظر للموضوع نفسه في مجموعة (أنا والبنفسج): ٣٥.

فهذا التقديم، تقديمُ الفاعل(حقائبي)على الفعل(ملّت) يجذبُ من تُحدثهُ كالشّخِص الّذي يُغيّرُ مكانهُ فجأةً ليجذبَ من حوله ((لأنّ المقدّم يحتلُّ مركزًا ممتازًا، فهو اوّلُ ما تقعُ عليه العين، وأوّلُ ما تتأثُّر به، وأوّلُ ما تُعجبُ به، وأوّلُ ما تقعُ النّفس تحت أضوائه، فننشغل به لأنّهُ يستحقُّ هذا، ولأنّه في غير مكانه الّذي تعوّدنا أن نراهُ فيه)).[1]

وفي حديث الشّاعرة(إيمان كاظم) عن ذاتها في قصيدتِها (تساؤل) تقول: [2]

عالقةٌ بالوعود ..

تُؤرجحني الظّنون

متى تسقطُ من أغصانِ الصّبرِ ورقّةَ التّساؤل

لتلقفني المواعيد

حتى أعرفُ أين أنا من حقيقة ما يجري

وأين الحقيقه منّي

نجدُ أنّ الشّاعرة قدّمت المفعول به(ياء المتكلّم في تؤرجحني) على الفاعل الذي هو(الظّنون) وقدّمت شبه الجُملة(من أغصان الصّبر) على الفاعل(ورقة)، ثمّ قدّمتِ المفعول به (ياء التكلّم في تلتقفني) على الفاعل (المواعيد)، كل هذا من أجل شدّ الانتباه وجذبِ المُتلقّي إذ ((إنَّ المفعول به يمكن وضعَهُ في الجملة في أحدِ ثلاثِ مواضع: بعد الفاعل، وهو الأصل أو قَبلَ الفاعل أي بين الفعلِ والفاعلِ، أو قبل الفعل نفسه، وكل هذا بالنّظرِ إلى طبيعةِ البنية الأساسيّة للجُملةِ الّتي يوجد فيها مفعول به)).[3]

---

[1]- بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منير سلطان، منشأة المعارف الاسكندرية، ط١ ، ١٩٩٨ : ١٣٨ .

[2]- فصول الجّوزاء: ٤١

[3]- بناء الجّملة العربيّة، محمد حماسة عبد المطّلب، دار القلم، بيروت، ط1، 1982 : 189 .

ممّا تقدّم لمسنا بأنّ الشّواعرَ قد أكثرنَ من استخدامِ أُسلوبِ التّقديمِ والتأخير، لأنّ أصلَ استخدامهِ هو لغرضِ التّنبيهِ ومنع الإنكار من قبل المتلقي، وهذا ما تطلبهُ الشّاعرةُ لإثبات وجهةِ نظرها وفكرتها في النّص، لذا((فإنّ طرقَ ترتيبِ المُفرداتِ ورصّ الجُملِ وتواشجها تعدُّ من أهمِّ المصادر الدّالّة على أيقاع اللّغة الشّعرية، إذ يتجوّلُ الشّاعرُ بين مفرداتهِ فيقدّمُ كلمةً و يؤخّرُ أُخرى ضمن نسقٍ جماليٍّ خاص يفرضُ على الشّاعر نوعًا من الاختيار القهري لتركيب ما يتلاءم مع صميمِ الموقفِ الوجداني الّذي يعيشه))[1]

إذن فالتّقديم والتأخير أسلوب بلاغي يضفي جماليّة وتشويق في النّص من أجل تشجيع القاريء والمتلقّي لقراءة النّص والاستمتاع أوّلًا، وإشراك القاريء في الجّوّ النّفسي الّذي يعيشه المبدع أثناء كتابة النّص .

٢-: الحـــــــــذف

الحذف لغة: ذُكرَ في لسان العرب بأنّ الحذف هو: ((حذفُ الشّيء يحذفهُ حذفاً : قطعهُ من طرفهِ ، والحجّام يحذفُ الشّعرَ من ذلك والحذافة : ما حذف من شيء فطُرِح))[2]

الحذف في الاصطلاح:

لأهمية الحذف في اللّغة العربيّة فقد دُرس من النّاحية النّحويّة والبلاغيّة، فقد جاء في جواهر البلاغة أنّهُ ((يكون بحذفِ شيءٍ من العبارةِ لا يخلُّ بالفهمِ عندَ وجودِ ما يدلُّ على المحذوف من قرينةٍ لفظيّةٍ أو معنويّة))[1]

---

[1]- الايقاع الشعري اللغوي الحديث، خلود ترمانين، اطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد زياد محبك، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، سوريا 2004: 10

[2]- لسان العرب: مادّة (حذف) .

فاللّغة العربيّة هي لغةُ القرانِ الكريم، وهي أفصحُ اللّغاتِ وأكثرها مطاوعةً لتلبية حاجة المتكلم والمبدع، فهي لغةٌ تقبلُ الاختصار، ويعدُّ ذلك فنًا من فنونها البلاغيّة المهمّة، من خلال إتيانِ المعنى بأقلِّ الألفاظ، في ذلك يقول عبد القاهر الجّرجاني بأنّهُ:((بابٌ دقيقُ المسلكِ، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمرِ، شبيهٌ بالسّحرِ، فإنّك ترى فيه تركُ الذّكرِ أفصحُ من الذّكرِ، والصّمتُ عن الإفادةِ أزيدُ للإفادة، وتجدكَ أنطقُ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيًانا إذا لم تبن))[٢]، فهذا الصّمت والإخفاء لأحدِ عناصر الجملةِ يعمدُ إليه المبدعُ بقصدِ إثارةِ المُتلقي من أجلِ إخراج المفقودِ وتأويلهِ ليقتربَ الثّاني من الأّول((إذ تصبحُ وظيفةُ الخطابِ بالإشارةِ وليس التّحديد، فالتّحديد يعمل بدور انغلاق النّص على نفسه، ولا يُبقى للقارئ فرصةٌ للمشاركةِ في إنتاجِ معرفةٍ جديدةٍ بالنّصِّ ودلالاته))[٣]

ويقولُ الزّركشي عن الحذف ((وكُلُّ ما كانَ الشّعورُ بالمحذوفِ أعسر كان الالتذاذُ به أشدُّ وأحسن))[٤] فالكلامُ المحذوفُ من النّص يجعلُ المتلقي يغورُ في البحثِ عنه ويحاولُ تقديره مما يأتي، قيمة جماليّة للنّص .

أمّا في حذف المبتدأ، فهو إضافةٌ إلى أنّهُ اقتصادٌ للكلامِ، وهذا رأي البلاغيين، فإنّهُ مُمكن أنْ يكونَ عدم ذكره، أمّا لتقديرهِ أو تحقيره[٥]

وقد رأى بعض اللّغويّن بأنّ الحذف ويستمد ((أهميته من حيث أنّهُ لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجّر في ذهن المتلقّي شحنة فكريّة توقظ ذهنه، وتجعله يتخيّل ما هو مقصود، لذا فإنّ الحبيب لا يحسن في

---

[1]- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي، مكتبة يوسف الألكترونيةللنشر وتوزيع الكتب، ٢٠١٧: ٢٢٤ . .

[2]- دلائل الاعجاز: 146.

[3]- دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، عبد الباسط محمد الزيود، مجلة جامعة دمشق، مج23 ، ع1 ، 2007: 172.

[4] - مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجّزائر، ع9 :2010 .

[5]- ينظر: بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط ،2000 :2/ 74-75 .

كل حال اذ ينبغي أن لا يتبعه خلل في المعنى أو فساد في التّركيب، لذا لابد أن يتأكّد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخيله))[١]

فلا بدَّ أن يكونَ ما حدث من الكلام متوقع أي حاضرًا في ذهن المتلقي((والعرب لا تحذفُ جزافًا ولكنّها تحذفُ حين يكونُ في فحوى الكلامِ أو واقع الحال ما يدلُّ عليه، فإذاً هو محذوفٌ في اللّفظ ملحوظٌ في النّص))[٢]

فموضوعُ الحذفِ في الشّعرِ من الموضوعاتِ المُهمّةِ الّتي استوقفتْ أغلبَ الدّارسين نحويين أو أسلوبيين أو لُغويين من أجلِ معرفةِ سرّ هذا الأُسلوب ومدى جماليّتهِ، وإنّ لجوءَ الشّعراءِ للإيجازِ في التّعبيرِ عن أفكارِهم بطريقةٍ مباشرةٍ وغير مباشرةٍ ودليلنا على ذلك هو القرآنُ الكريمُ، ولا شك إنّ استخدامهُ منطلقٌ من إبداعِ صاحبهِ لذا يتحتّمُ على المتلقي((وصلُ ما قُطِعَ من البنياتِ التركيبيّةِ لملءِ الفراغاتِ التي جعلتِ النّص الأدبيّ مخرّمًا بما ينتجُ عن عمليّة الحذف))[٣]، وفي ذلك يقول الرّمّاني(٣٨٦ هـ):((الإيجازُ على وجهين: حذفٌ وقصرٌ، فالحذفُ هو إسقاطُ كلمةٍ للاجتزاء منها، بدلالةِ غيرِها من الحال، أو فحوى الكلامِ والقصر بنيةُ الكلامِ على تقليلِ اللّفظِ وتكثيرُ المعنى من غيرِ حذف))[٤] لذا فإنّ رفع عنصر من عناصر تركيب الجّملة يعدُّ انزياحًا خارجًا عن المألوف بشرطِ أنْ يكونَ في الجّملةُ ما يدلّ عليه وإلّا عُدّ ذلك عيباً في النّص فيعمدّ الشّاعر إلى الحذفِ عند الحزن والفقد خوفًا من نطقِ المحذوفِ، وكأنّه مواساةٌ للنفس وعند الفرح يحتفظُ بالجزءِ المحذوفِ في نفسه خشيةَ التّصريحِ به والخوف عليه. وكذلك في الهجاءِ والغضبِ من المخاطب في النّص يعمدُ الشاعرُ إلى الحذف تحقيرًا له، وهذه الأُمور حفل بها الشّعرُ العربيّ قديمًا وحديثًا و كان لشواعر كربلاء نصيبٌ من هذا الأُسلوب أيضًا، ولعله النّصيب الأكبر في شعرهن كون أنّ الواقع الاجتماعي والبيئة

---

[1]- الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د.فتح الله أحمد سليمان، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة،د.ط ، 2004 : 137 .

[2]-الالفاظ والأساليب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، إعداد وتطبيق، محمد شوقي أمين، مصطفى حجازي، 1977 :232 .

[3]- ظاهرة الحذف في شعر البحتري ، بوجمعة جمي ، مطبعة النّجاح الجّديدة ، الدار البيضاء ، ط1، 2003: 19.

[4]- النكت في اعجاز القران (ثلاث رسائل في اعجاز القران للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، الرّمّاني، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968: 16.

تفرضُ عليهن اللّجوء إلى هذا النّوعِ من الانزياح التّركيبي المُهم. إذ إنّ ((الحذف إذاً أمرٌ مقصودٌ من طرفِ المُرسل، قصدُ استثارةِ المُتلقّي، وإيقاظِ ذهنهِ مما يجعلهُ يشاركُ في إنتاجِ الرّسالة وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السّياق، ومن ثمة يملأ المتلقّي الفراغات الّتي يحتويها النّص فتكتمل الرّسالة))[1]

وقد أخذ أُسلوب الحذف حيّزًا مهمّاً في نصوصِ شاعرات كربلاء، وهذا الأمرُ أغلبهُ يرجعُ إلى العواملِ النّفسيّةِ الّتي واجهتها الشّواعر في حكم بيئتهن ووضعهن الاجتماعي، فالشّاعرة تغيّبُ المخاطبُ مرّةً وتعوّضُ عنه (بضميرٍ)، وُأخرى لا تذكرهُ وتتركُ الأمرَ للمتلقّي، وقد لمسنا هذا عند الشّاعرة (سليمة سلطان) في نصّ لها تحت عنوان (دربونة) تقول:[2]

تتقافزُ في ذاكرتي الأسماء

ولكن.....

تتلاشى

زوارق والوانك راسية

ومقابلُ قلمٍ من رصاص

تصادرُ لُغتي ولساني

وتنطق عني

فأغارُ عليك

وأغارُ منك

وأبغضك.....

فتتنافر في ذاكرتي الاسماء

ولكن... ...

يلجأُ الشّاعرُ عادةً إلى الحذفِ النّحوي والكِتابي قاصِدًا بذلك أنْ يتيحَ مساحةً للتأويل لدى القاريء مِمّا يمنحهُ مساحةً أوسع في تقديرِ الأشياء مُحاولةً لِملىء الفراغات أو تقديرها، فالشّاعرة في هذا النّص لَجأتْ إلى الحذف ولم تُصرّحْ فلو أنّها ذكرتِ الأشياء المحذوفة سوف تُصعِّبُ المُهمّة لدى القارىء، وتجعل تأويلهُ

---

[1]- بنية الانزياح التركيبي في بردة محمد بن سعيد البوصيري ، حكيمة بوشلالق ، جامعة المسيلة ، الجزائر: 55- 56

[2]- مرايا وزجاج: 84- 85

محدودًا لأنّها لم تترك لهُ فسحةً يتأملُ مِنْ خلالها ووضع التأويل الذي تريدهُ هو، فنراها مرّة جعلته للعبارات بترك ِالنّقاط(...) السود على السطر الأبيض مره أخرى بحذف(الفاعل)لأكثر من مرّةٍ بقولها(تصادر، تنطق) وتعودُ لحذفِ الكلامِ والتّعويضِ عنه بنقاطٍ، فقالتْ(لكن)، بتقدير(لكن هذه الأسماء) لتجعل القلم هو الّي يلهج باسم الحبيب عوضًا عن لسانها ومنطقها فالّنقاط ينبئ عن أنّها تتحدثُ عن ذكرياتٍ تخشى التصريحَ بخصوصها، فالزمان قد فات وأصبح ذكرهُ ذنب .

فأسلوبُ الحذفِ هو شائعٌ لدى جميعِ الشّعراءِ بدون استثناء بغضِّ النظر عن الطّريقة الّتي يستخدمها في الحذفِ (حذفُ الفاعل، المفعول، المبتدأ، الخبر...)وذلك حسب نفسيّة ّالشّاعرِ والغرض الذي يتناوله والشّاعرة(خديجة السّعدي) أيضًا كان لها نصوصًا شعريّةً عمدتْ فيها إلى الحذفِ واتّخذتهُ بأكثر من طريقة في النّص الواحد، كما في نص لها بعنوان (دعوة) تناجي فيه الحبيب من أجل أن يتبادلا كلام الحب فتقول:[1]

تعالَ إلى بيتي

فحينَ تكون معي

أرى كل آلهة الشعر

وأنا أحبك كقصيدةِ شعرٍ

الشعر على مرّ الزّمان جميل

حبٌ .. نغم ..

عشقٌ .. وإيمانٌ..

سنشربُ

ونُغني

وبقلوبنا نركعُ لآلهةِ العشقِ

وللحُبِّ نُصلي

عمدتِ الشّاعرةُ إلى حذفِ الفاعلِ مرّتين (تعال، تكون) فجعلتْ تناديهِ بصيغِ المُخاطبِ من أجل أن يتبادلانِ الحُبَّ، ولم تكتف بذلك، بل لجأتْ إلى حذفِ العبارات كوسيلة منها بأنْ لا تذكرَ كلَّ شيءٍ بينها وبين الحبيب، أو لتشويق المُتلقّي ف((لا ينبغي التّعاملُ مع النّصوصِ بما تقولهُ وتنص عليه، أو بما تعلنهُ وتصرّحُ

١- عن الحب والغربة واشياء اخرى: 122 .

به، بل بما يُسكتُ عنه ولا تقولهُ، و بما تخفيهِ وتستبعده))[1]،وفي نصّ آخر لها تحت عنوان (الحبيب) فهي تتّخذُ من الحذفِ وسيلة لمخاطبته فكأنّها تتحدّث عنه، فقد اتّخذتْ من ضميرِ الغائبِ المحذوفِ طريقةً للحديث عنه، وهي تصفهُ بأّجمل الصّفات فتقول : [2]

يشبهُ الطّبيعةُ

في صمتهِ

وانشراحهِ

هو سيلٌ من فرحٍ غامرٍ

يملأ رغبتهُ يبوحُ بما يعتملُ في صدرهِ

يقرأُ لوحةَ التّغييّر

له قدرةُ التّحوّلِ والتّجديد

لا يدخلُ في ممرّات ملتوية

يراني في كل حالاتي لا يتيه

لا أخطأُ فيه فهمه

هو ينبوعُ ثراء

لقد وظّفتِ الشّاعرة الأفعالَ المضارعة بطريقهٍ قصديّةٍ للدّلالةِ على استمراريّة حدثها، ولأنّ ما يحدثُ هو امتداد إلى زمنِ المستقبل فمثلاً تقول(يشبهُ، يبوحُ، يعتملُ، يقرأُ، يدخلُ، يراني، يتيهُ) نلاحظ هذا العددَ من الأفعالِ المضارعة، وقد غيّبتْ معها الفاعلَ كوسيلةٍ لتشويق المُتلقّي لمعرفةِ من صاحبِ هذه الافعال وهو المحبوب.

2-نقد النص، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995: 15.

[2]- ممرّات العبور، خديجة السّعدي، الرّسوم للنّشر والتّوزيع، بغداد، ط1، 2017 :112 ، وينظر لها الأسلوب نفسه : 117 .

وهذا الشّيء مشتركٌ لدى أغلب الشّواعرِ في الحذف أو عدم التّصريحِ باسم بالمحبوب عكس الشعر عندما يكون صادرًا من شاعر، فإنّهُ يفخرُ عندما يذكرُ اسمَ محبوبته وصفاتها ، وهذا يرتبط بالاختلافِ في تكوين الرّجل والمرأة ، فضلًا عن المرأة تشعرُ بقيودِ المجتمعِ التي تمنعها مِنِ البوح بكُلِّ ما تشعرُ به ، فهذا الأسلوب بما فيه اختصارٌ للكلامِ وهو المُحببُ في اللغةِ العربيّةِ لما يضفيه مِنْ جماليّةٍ في الكلام .

أمّا نصوص الشّاعرة (أمل الخفاجي) فقد وجدنا أنّها قد اعتمدت أُسلوب الحذف بكثرة لأنّها من أسرة معروفة في البيئة الكربلائيّة أو لأنّها تريد ان تنشر مشاعرها على الورق دون أن تفشي بكل أسرارها ، ومهما كان السّبب الّذي تلجأ به الشّاعرة إلى الحذف هو وسيلة تشويقيّة جميلة ، ففي مجموعتها الشّعريّة(ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج) من نصّ لها بعنوان(نزيف) حيث تقول : [1]

نزيفٌ ..
دماءٌ ..
نحيبٌ ...
إلى متى...؟؟
شوارعُنا تعِبتْ بآثاركم
وأنهارنا تلوّنتْ بدمائِكم
حتى غيثُكِ يا سماء
أصبحتْ قطراته حمراء
والشّعارات...
نفسُ الشّعراء ..
.....
وأرواح أبنائك بيد التّجار
تُباع وتُشترى...

---

[1] – ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج:75.

في هذا النّص عمدتِ الشّاعرةُ فيه إلى الحذفِ بدايةً من العنوان بتقدير(نزيفُ الدّم أو نزيفُ الرّوح) فاعتمدتْ على الحذف من خلال النّقاطِ في أغلب العبارات، وهذا الحذف له مسوّغاتٌ، فقد يكونُ الموضوع الذي كتبتْ به يتطلبُ الحذفَ، وقد يكونُ شدّة الألم الذي سبّبهُ لها منْ كلِّ ما يخلّفه القتل الذي حوّلَ المطرَ بلونِ الدّم حُزنًا على الشهداء ففي هذه الجّملة الاستفهاميّة (إلى متى...)، حذفت المستفهم عنه على تقدير(إلى متى يبقى النّزيف أو إلى متى نبقى ننزف)، ونجد أنّها مازجت بين التقديمِ والتأخير والحذف بقولها (شوارعنا تعبت وأنهارنا تلوّنت)، فهي لا تريدُ أن تجسّدهُ بألفاظ فتترك هذه الفراغات للمتلقين، فمن يملأُ الفراغَ بكلمةٍ أو جُملةٍ بأسلوب الحذف (بالنقاط) عند أي شاعر يشعرُ بأهمية محذوفة، إذ إنّ((النّقاط الأفقيّة هي أكثرُ علاماتِ التّرقيمِ استخداماً عند الشُّعراء المعاصرين لإشراكِ القارئِ مع الشّاعر في تكوين النّص الشّعري))[1]، فتقولُ(والشّعارات...) بتقدير(الشّعارات الرنّانة أو البرّاقة) ثم تقول (نفس الشّعراء..) وتترك الفرغات ليقدّر المتلقّي يملأ هذا الفراغ أيضًا، فقد يكون تقديره (نفس الشّعراء المطبّلين أو نفس الشّعراء الّذين يتغنّون للظّالم) .

ونصّ آخر لها جمعت بين الحذف بالنقاط الأفقيّة، وحذف الضّمير(حذف الفاعل) الذي تتحدث عنه ذلك الحبيب الّذي وصفها حسب عنوان النص ب (سيدة البنفسج) تقول :[2]

ناداني...
بأجملِ الأسماء
وصفني سيّدة البنفسج
فأجبتهُ ضاحكةً
قال... لا.. لا تضحكي
هكذا أنا الهجُ اسمك
فحقولُ الفُلِّ والياسمين
تنحني لك تتبرّج
كيف لا..؟؟

---

[1]- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط ، ٢٠٠٦: 305 .

[2]- خلجات سيدة البنفسج:33-34 ، الأسلوب نفسه ينظر:75 .

يخرسني بنظراتهِ

يأسرني برقّتهِ

الشّاعرةُ هُنا لم تُصرّح من هو المُنادى، وأيضًا لم تذكر ما هي الأسماء التّي ناداها بها الحبيب فقالت :(ناداني بأجملِ الأسماء)، واكتفت بذكر اسمٍ واحدٍ وهو(سيّدة البنفسج)، ثم قالتْ(فأجبتهُ ضاحكةً)، ولم تذكر كلامها قد يكون جوابها استغراب الاسم ن أو الإعجاب بالاسم، وعندما أجابها(قال ..)، ولم تذكر قولهُ بسيدة البنفسج، وحذفت جوابها له والدّليل أنّهُ يسألها (كيف لا ..؟)، وهذا يدلّ على إنكارها للاسم أو عدم تصديقها فهكذا كان كلامها عن الحبيب الذي آسرها فلم تذكرهُ بل اشارتْ له بحذفِ الفاعل مرّة في(ناداني، وصفني يخرسني، يأسرني) أو بضميرِ الغائبِ مع الفعل في (أجبتهُ) ومع الاسم في قولها(نظراتهِ، ورقّتهِ) فاستخدمتِ الحذف لغرضِ التّشويق وجذب المتلقّي لإكمالِ النّص فإنّ((وضع مجموعةٍ من النّقاطِ السّود بجوارِ الكلمات سواء قبلها أو بعدها أو بين كلمة وأخرى داخل السّطر الواحد أو بين سطورٍ كفاصلٍ بصري والتّنقيط كتابة بصريّة عن دال(كلمة أو جملة) مغيّب بنحو المقصود من قبل الشّاعر تجنّبًا للحساسيةِ الدّلاليّة التي يمكن أن يثيرها ذلك الدّال لو ظهر في القصيدة التي حُذفت فيها))[١]

واستخدمتْ أيضًا الشّاعرةُ المغتربةُ (هديل الدليمي) بهذا الأسلوب وكان الحذفُ حاضرًا في أغلب قصائدها ، وبما أنّها تكتب الشّعر العمودي فإننا قلّما نجد عندها حذفاً بالنّقاط ، وفي هذا النص الذي نتمثّل به حذفتِ الفاعل بعدّةِ أماكن، فهي تقول في نصّ بعنوان "مهلا"[٢] [الكامل]

رشقَ الفؤادَ بنظرة بريّة

في صمتِها تتشابكُ الأقوالُ

قد الهبتْ طفلَ الجليدِ بداخلي

فتوالدتْ في خاطري أطفالُ

مهلًا رويدًا إنّ قلبي واجفٌ

---

[1]- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كليّة التّربية الأساسيّة، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد(4)2005 : 172

[2]- ديوان الشاعرة هديل الدليمي، قصيد منشورة في منتدى نبع العواطف **nabee- .com / vb /index.php https: // www .awatf**

يكفيهِ ما قد قيلَ أو سيُقالُ

يغوي الشّعورَ فيستجيبُ لأسرهِ

إنّ العيون حُسامُها قتّالُ

من الواضح أنّ القصيدةَ في الحُبِّ رغم أنّها لم تدل على ذلك، فقارئُ النّص يعرفُ أنّ فاعل الفعل (رشقَ) هو ذلك الحبيبُ وهي لم تُصرِّح بهِ، وحذفت أيضًا فاعل الفعل (الهبتْ)تقديره(هي)تعود الى النّظرة ثمّ حذفت جملة (تمهّل) واكتفت بذكر المصدر وهو(المفعول المطلق) ليدلّ على محذوفها(وتقديرهُ تمهّل) وتعود للحبيب فتقول(يكفي، ويغوي، ويستجيب)، فمثلُ هكذا حذف غرضهُ التّشويق للمتلقّي وجذبه لإكمال قراءة النّص

وفي نصّ لها بعنوان(شرفةّ الدمع) تقول :[1] [البسيط]

جرحٌ وينهالُ من نحر الورى دمهُ

نهرٌ سقى العمر بالأرزاء أعظمهُ

كم دقّ شبّاك قلبي في المسا وجعٌ

كي يَهدُرَ الدّمعُ سيلاً كيفَ أكتمهُ

يا قبلةَ النّورِ من ذاك الّذي الفَتْ

أطماعهُ الجورُ والاحقادُ تحكمهُ

من للبتول ابنة الاطيابِ إذْ قُتلتْ

واستذأبَ الموتُ وانهارتْ بلاسمهُ.

تتأسّى الشّاعرةُ حُزنًا على السّيّدة فاطمة الزّهراء، وما شكّله قتلها من ألم وجرح إلى يومنا هذا، فبدأت الحذف من العنوان عندما قالت(شرفةُ الدّمع) ولم تكمل وتذكر الخبر، قد يكون حذفها له من شدّة الوجع والألم لم ترغب بذكرهِ، أو أنّها أرادتْ من المتلقّي أنْ يكملَ، ثم جاءت إلى أوّل كلمة في القصيدة إذ حذفت المبتدأ، وقالت (جرحٌ) و(نهرٌ) وأصل الكلام(هو جرحٌ، هو نهرٌ) على اعتبار أنّ المُتلقّي عارفٌ عن مغزى حديثها

---

[1]-ديوان هديل الّدليمي، قصيدة منشورة في منتديات نبع العواطف . **nabee- .com / vb /index.php https: // www .awatf**

فلا يحتاج ذكره، ثمّ حذفت تمييز(كمْ الخبريّة)، إذ قالت (كمْ دقّ) والتّقدير هو (كمْ مرّةٍ دقّ)، ثمّ حذفت فاعل الفعل (قتلَ) إذ بنت الفعل للمجهول ولم تذكر القاتل تحقيرًا وتصغيرًا له، فتمكّنت الشاعرة من وصف ألمها حزنها فضلًا عن جماليتِه في النص . .

في حديثٍ للشّاعرة (إيمان كاظم) مع ذاتها ولأنّها معتزه برجاحة فكرها وعقلها فلجأت إلى الحذف كما في نصّ لها تحت عنوان "بريئةٌ انا" تقول :[1]

من عقد متردد ساعة القرار...

بريئة من قلبٍ لا ينبضُ خوفاً في محراب الخشوع...

من روحٍ لا تدري أنّ النّور لا ينفذ من الجدرانِ المعتمة...

ففي هذا النّص بدأت الشّاعرة بحذف (المبتدأ) تقديرهُ (أنا بريئة)، ثم الحقتهُ بالحذف بالنّقاط، ثم في الشطرِ الآخر عمدت الى حذف (أنا بريئة) في جملة المبتدأ والخبر، إضافة إلى حذفِ فاعل الفعل (ينبضُ)، وختمت بحذف الجّملة الأسميّة وقالتْ (من روحٍ لا تدري ...) والتّقدير (أنا بريئة من روحٍ...)،فأسلوب الحذف إضافة إلى جماليّته إلّا أنّه يعطي للمتلقي له من الاحتمالات في تعويض المحذوفات.

((وكما نعلم أنّهُ بتعدد القراءة تتحدّد معاني النّص، والقارئ أمام هذا النّوع من الحذف يجد نفسه مبدعاً لأنّهُ يعطي النّص دلالاتٍ جديدة))[2]

ونجدُ في المجموعةِ الشّعريةِ للشّاعرة (شيماء العلي) التي امتازتْ بالقصائد العموديّة فإنّها لجأتْ إلى الحذفِ بالنّقاطِ كثيرًا، فضلًا عن أنواعِ الحذفِ الأُخرى، ففي نصٍّ لها تحت عنوان (عودٌ على ذي شوقٍ) تقول فيه : [3] [الطويل]

يقولونَ كانَ الشّوقُ..

والشوقُ صورتي...

بوجهِ المرايا..

---

[1]- فصول الجوزاء: 21

[2]- الظواهر الاسلوبية في شعر نزار قباني :13.

[3]- شيء.. وينطقُ الماء: ١٩ .

حين أُمسي وأصبحُ...
يراودني.. كالذّئبِ والموتُ دونهُ...
فتدمعُ عصافيرُ الغيابِ.. وتصدحُ
ولي روحُ طفلٍ..
واتّزاناتُ عاقلٍ
ونجمٌ أُدانيه انتظاراً ...
فيقدحُ...

هكذا كانَ الحذفُ عندَ الشّاعرةِ في نصّها واستمرّ إلى نهايتهِ، فإنّها اعتمدتْ على حذفِ العبارات والكلمات في معظم أشطر القصيدة، وهو أُسلوبٌ ذكيٌّ من الشّاعرة، إذ تتركُ البوح بما تريدُ كي يُشارِكُها القارئُ، وحسب ذائقته أو حسب اشتراكِهِ بالمشاعر معها في عدد من الأشطر أو جميعها عند الحذف، فهي قد بدأتْ بقولها (يقولون كان الشّوق..) لكنّها لم تُصرِّح أيَّ شيءٍ يقولون محتمل أن يكون قولهم بأنّ (الشّوق مرًّا أو حلوًا أو متعبًا..) بل تركت ما يظهر بوجه المرايا، وهذا الحدثُ المتكرّر صباحًا ومساءً، ثم لجأت إلى حذفِ فاعل الفعل (يراودني) فهي لم تُصرّحْ ما الّذي يُراوِدُها (قد يكونُ خيالُ المحبوب أو يكونُ الشّوقُ..) إذ تركت التّقدير للقارىء أيضًا، بعدها قالت (لي روحُ طفلٍ) ولم تُحدّد ما الّذي تقصدهُ من هذه الرّوح (براءتُها أم مشاكستُها..)، فروح الأطفالِ تحمل كلَّ التّناقضات ، بعدها حذفتِ الخبر في قولها(واتّزاناتُ عاقلٍ، ونجمٌ أُدانيه)الأصل هو (لي اتّزانات عاقل، لي نجمٌ أُدانيه)، فكلُّ هذه المحذوفات قصدتها الشّاعرة وكانت على دِرايةٍ بوقعها على المتلّقي إذ الشّاعر((يتجاوزُ عن أمرٍ أو يُعظّمُ أمراً على حسابِ محذوفٍ أو يلفتُ انتباهَ المتلقي إلى الغائبِ في النّص))[1] فضلًا عن حذف الفاعل في أكثرِ منْ مرّةٍ في النّص في (يراودُني، تصدحُ يقدح)

وفي موضعٍ آخر تقول: [2]

---

١ - قصيدة اسماعيل لأدونيس، صور من الانزياح التّركيبي وجماليّاته، سامح الرّواشدة، مجلة دراسات، الجّامعة الأردنية، مج30، 2003: 272 .

٢- - شيء .. وينطق الماء:44 .

نصفي .. يُهادنُ ظلَّ قافيةٍ

يروم مقاسها عبثاً

ونصفٌ لا يزال يناورُ..

أيضًا اعتمدتْ الشّاعرةُ على الحذفِ بأكثرِ من طريقةٍ، إذ بدأتْ بحذف المبتدأ بقولها (نصفي) والتّقدير (هذا نصفي)، ثمّ حذفتِ الفاعل بدلالةِ الخبر (نصف) من الأفعال(يُهادِنُ، ويرومُ، ويزالُ)، ثم عادت في الشّطرِ الّذي بعده وحذفتِ المبتدأ في قولها (نصفٌ) والتّقدير(وهذا نصفٌ)، وهكذا كانَ أسلوبُ الشّاعرةِ في جلِّ نصوصها معتمدةً على عنصرِ التّشويقِ الّذي يشدُّ القارئ لإكمالهِ.

وبغض النّظرِ عن الطّريقةِ الّتي يعتمدُها الشّاعرُ أو الشّاعرةُ بصورةٍ خاصةٍ والأديبُ بصورةٍ عامّةٍ ،فإنَّ عنصرَ التّشويقِ والإثارةِ يكونا حاضرانِ في النّص، لذا يتّجهُ إليهِ كلُّ الشّعراءِ دونَ استثناء لأنّهُ ببساطةٍ يُؤدّي إلى بعثِ((الفكر وتنشيطُ الخيالِ، وإثارة الانتباه، ليقعَ السّامعُ على مُرادِ الكلامِ وتستنبطُ معناه من القرائنِ والأحوالِ، وكُلّما كانَ الكلامُ أقدرُ على تنشيطِ هذه القرارات كانَ أدخلُ في القلبِ، وأمسُّ بسرائرِ النّفسِ المشغوفةِ دائماً بالأشياءِ الّتي تومضُ ولا تتجلّى))[1] ،فالحذف كانَ بالنّسبة لشواعرِ كربلاء عنصرًا أساساً كونهن من بيئةٍ لا تسمح لهن بالفصح عن كلِّ مشاعرهن .

٣- التكـــــــــرار

التّكرار لغة :

وردَ في لسانِ العرب: ((مصدر كرّ عليه يكرُّ كرًا و كرورًا وتكرارًا...وكرّر الشّيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى))[2]

التكرار اصطلاحا

هو في أصلهِ أنْ يقومَ المتكلّمُ بتكرارِ جزء معيّن من الكلام لأغراضٍ بلاغيّةٍ وهذا ما ذكرهُ أحمد مطلوب بقولهِ:((يريدونَ بهِ ذكرَ الشّيء مرّة بعد مرّة، وكثرتهِ يكون فوق الواحد أي إذا أعيد مرّة ثانيةً كان

---

[1]- خصائص التّركيب، دراسة تحليليّة لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط6، 2004: 160

[2]- لسان العرب : مادّة (كرّر) .

تكرارًا ، وإذا أُعيدَ ثالثةً فأكثر كانت كثرة التّكرار)) [١] ، ويعدُّ التّكرار أحد أساليبِ التّوكيد في اللّغة العربيّة ، وهذا يوضّحُ علاقته بالنّحو، وعدّهُ سيبويه نوعاً من أنواعِ التّوكيد في((باب ما يُسمى فيهِ المستقر توكيدًا))[٢]

فالتّكرارُ ظاهرةٌ أُسلوبيّةٌ موجودةٌ قديمًا في الشّعر العربي إلّا إنّها ازدادتْ وتطوّرتْ في الأدبِ الحديث، وفي ذلك تقولُ نازك الملائكة ((جاءتنا الفترةُ الّتي أعقبتِ الحرب العالميّة الثّانية بتطورٍ ملحوظٍ في أساليبِ التّعبير الشّعري، وكانَ التّكرارُ من هذه الأساليب، فبرزَ بروزًا بلغتِ النّظر، وراحَ شعرنا المعاصر يتّكئ عليها اتكاءً يبلغُ أحيانًا حدودًا متطرّفة لا تنمُّ عن اتّزان))[٣]

وهناك دوافعُ فنيّة تدفعُ الشّاعرَ إلى التّكرار من أجلِ جذبِ المتلقّي، وشدّ انتباههِ، وتقويةِ المعنى الّذي يريدُ إيصالهِ، وفي غير الشّعرِ وردَ التّكرارُ في القرآنِ الكريمِ، والحديث الشّريف، وكلام العرب في شعرهم ونثرهم، وهو يشكّلُ بنيةً إيقاعيّةً داخليّةً في النّص.

فعندما يستخدمُ الشّاعرُ عبارةً لُغويّةً معيّنةً يؤكّدُها عن طريقِ تكرارها لمرّة أو أكثر بغية الوصول إلى غرضٍ مُعيّنٍ، ورُبّما يستخدمُ التكرارَ في الشّعرِ من أجلِ ترسيخِ أمرٍ معيّنٍ وحفظهِ، إذ يرى سامح ربابعة أنّ التّكرار يُثري تجربة الشّاعر فيقولُ:((فالكلماتُ المكرّرة' رُبّما لا تكونُ عاملًا مُساهمًا في إخفاءِ جوِّ الرّتابةِ على العملِ الأدبي، ولا يُمكنُ انْ تكونَ دليلًا على ضعفِ الشّعريّة، وإثرائها وتقديمها للقارئ))[٤]

وعلى صعيدِ موضوعِ بحثنا عند تتبّعِ قصائدَ مبدعاتِ كربلاء لمسنا أُسلوبَ التّكرارِ بمختلفِ أنواعهِ المتجسّد في نصوصهن، فقد استخدمنهُ بدقّةٍ، حسب الموضوع الذي يجيءُ عليهِ النّص، وتبعًا للوضعِ النّفسي للشّاعرةِ حينها، وسوف نردُ مجموعةً من النّصوص اشتملتْ على هذا الأُسلوب، فهذا النّص للشاعرةِ (سليمة سلطان)بعنوان "ارادة" تقول : [٥]

---

[1]- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، ط 1 ، 2007: 565 .

[2]- الكتاب: 2 \125.

[3]- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد ، ط2، 1965: 241.

[4]- التكرار في العصر الجاهلي دراسة اسلوبية، موسى سامح ربابعة، جامعة اليرموك، مؤتة للبحوث والدّراسات، مج5، ع 1، 1990: 17

[5]- مرايا وزجاج: 28

ماذا تُريدُ لم اسمعْ ما قُلت

اختلطَ المطرُ بالمطرِ

ضاعتِ الزّوايا في الزّوايا

ونامتْ الكلمات عن الكلمات

ماذا قلت

لم أعد أعرف

فالنّص هو عبارةٌ عن تكرارِ عباراتٍ، مثل (ما قُلتهُ) و(ماذا قُلت) وكلمات مثل كلمة (المطر) كرّرتها مرّتين وكلمة(الزوايا) كرّرتها مرّتين، تُريدُ أنْ تُشعرَ المتلقي بأنّها تريدُ أنْ يحفظَ منها، ولا يُعيدُ السؤال عليها ، وكما تقولُ (ماذا تريد)، وترفعُ التّوتّرَ النّفسي عن كاهلها، فهي بالّرغم من هذه التّكرارات التّي استخدمتها فقد ختمتِ النّص بعبارة (لم أعد أعرف) ونجدُ لها في عددٍ من النُّصوص تلجأُ إلى التّكرار الصّوتي وتكرار الكلمات في نص لها تحت عنوان (وثن) فتقول:[1]

لا تتكلم أنت اللّات

أنت العزّى ومناة الثالثة الأخرى

فاسكت

ماذا يحدثُ لو أنّ اللّات تكلّمَ

ماذا ستقولُ الأحجار

تحكي تاريخَ النّار

أو فجرَّ الكهان

أو ماذا قُلْ لي

فهذا الاضطراب والتّوتر لدى الشّاعرة دعاها إلى أكثرِ من تكرارِ كقولها(أنت اللّات، أنت العزّى) فبالإضافة إلى تِكرارها الألفاظ ، فقد انتقلت إلى أنْ تُكرِّر الحرف الصّوتي من أجلِ أنْ تحدثَ تأثيرًا ضاغطًا آخرًا في النّص، إذ ُتكرّر حرف الرّاء في قولها(الاحجار، النار، فجر) وما يُحدِثه هذا الحرف بطبيعته منْ تردُّد قبلَ خُروجهِ، لأنهُ صوتٌ لَثويّ عندَ خُروجهِ يُسبّبُ حركة الفك نتيجة التصاقِ اللّسانِ باللّثّة ن فضلًا عن

---

[1]- مرايا وزجاج: 50

تكرارها اسم الاستفهام (ماذا) لِغرضِ الإنكارِ بما سألت، ثم تقولُ مكرره الحروفِ نفسها لإخراجِ الصوت ذاته تقول[1]:

نهربُ من الرّب إلى الرّب
ونَحيدُ عن دربٍ لدرب
قدْ تَمادينا
بالاغتراب أم بالوطن؟!
وملئ أرواحنا عراقُنا القاسي
وبلادُك الطيّبة العربيّة
وتَمادينا نحن؟!

إنّ الشّاعرةَ تشعرُ بالحزنِ والأسى في هذا الوطن كالسجين يهربُ من سجنٍ إلى سجنٍ آخر فهي تضغطُ في نصّها على ألفاظٍ وحُروفٍ مكرّرة لِعدّةِ نُصوص، وكأنّها تُريدُ صدى هذا الحرف المكرّر وهو(الرّاء) في الكلماتِ أنْ يُوقِظَ مَنْ حولِها حتّى يُعيدُ لها توازُنها الدّاخلي، إذ كرّرت كلمةَ (الرّب) مرّتين و(درب) مرّتين وتُكرّرُ حرف الجّر الباء بقولها(بالاغتراب، بالوطن) كوسيلةٍ للضّغطِ على المتلقّي ليُشارِكها الأحاسيس والمشاعر، لتنهي النّص بتكرار الضّمير في قولها (تمادينا، نحن) مؤكّدةً للمتلقّي من هو المتمادي فهذا النّوع منَ التّكرار((يحملُ في ثناياه قيمةً دلاليّةً إذ تُضيفُ إلى موسيقى العبارةِ نغماتٍ جديدةٍ)).[2]

وكان للشّاعرة(سليمة سلطان) نصيبٌ من تكرارِ الجّملِ في نصٍّ لها عنوانه (انتظار) تقول : [3]

انتظرتُكَ حتّى تبخّر عِطري
وانحنى من شَفتي حُلوي وَمُرِّي
انتظرتُكَ حتّى أثمرتْ أغصانُ شِعري
وأورقتْ أزهار صبري

---

[1]-المصدر نفسه: 55-56 ، الأسلوب نفسه ينظر صفحة : 74 .

[2]- المؤثّرات الإيقاعيّة في لغة الشّعر، عبد الرّحمن ممدوح، دار المعرفة الجّامعيّة، الاسكندريّة، 1994 : 94 .

[3]- نهايات الدّوائر: 58 .

انتظرتك حتّى أمطرت غيماتُ صدري
وانبثقتْ مِنْ قَلبي نهران حُزني
انتظرتك حتّى انحنيت
حتّى بكيت

هذا النّصّ هو عبارةٌ عن جملٍ، وحُروفٍ مكرّرةٍ، تُفسّرُ ذلك الكبتَ، والحُزن الجاثمين على نفس الشّاعرة، بحيث جعلها لا تكتّفي بتكرار الجملةِ مثل(انتظرتُك) التي أعادتْ تكرارها أربعُ مرّاتٍ، بل كرّرتْ حرفَ (الرّاء) الّذي وجدنا أنّها تُكثِرُ من استخدامِه في معظمِ نصوص مجموعتها، كوسيلةً منها لخروجِ صدىً حرفي يُزيلُ بعضًا من هُمومِها، لأنّ تكرارَ الحرف هو((من أبسطِ أنواعِ التّكرار، وأقلّها أهميةً في الدّلالةِ وقد يلجأُ اليهِ الشّاعرُ بدوافعَ شُعوريّةٍ لتعزيزِ الإيقاع في محاولةٍ منهُ لمحاكاةِ الحدثِ الّذي يتناوله))[1]

فالاعتماد بالضغط على الحروف وتكرارها كان نهج شواعرنا، سيما أنّ معظم النّصوص هي قصائد نثر، فيكون المجال مفتوح لها بتكرار الحرف والصوت أكثر من تكرار الجمل والعبارات، كما إنّ لتكرار الكلمات عند خديجة السعدي ذلك الأثر فتقول:[2]

كلُّ أشيائي جميلة
كلُّ أمكنتي دافئة
كلُّ الأديان حوّلتُها
إلى باقةِ وردٍ في يدي
ذرّاتٌ من ترابِ الأرض
تجمّعتْ في أصيص شُرفتي
رذاذُ الماءِ يشعُّ من حولي
يُراقصني

في هذا النّص كرّرت الشّاعرة لفظة (كل) عند افتتاحِ النّصِّ مِنْ أجل موسيقى النّص، كون تكرار الكلمة ((يمنحُ النّصَّ امتدادًا وتناميًا في الصّور والأحداث، لذا يُعدُّ نقطةَ ارتكازٍ أساسيّة لتوالد الصّور

---

[1]- لغة الشاعر العراقي المعاصر، عمران خضير، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982 :144 .

[2]- عن الحب والغربة وأشياء احرى: 154-155.

والأحداث وتنامي حركة النّص))[1]، فضلًا عن تكرار(ياء المتكلّم) في الكلمات(أشيائي، أمكنتي، يدي، شرفتي، حولي) كلُّ ذلك أسهمَ في موسيقى النّص، فالتكرار بتوظيف ياء المتكلّم للدلالة على الخصوصية لا العموميّة، فتجربتها تحملُ خصوصيّة تختلفُ عنْ تجارب الآخرين مِمّا جعلَ الشّاعرة تتخذ مِنْ ياء الخطاب حرفًا للتكرار وبيان تجربة تملّكها للأشياء، وأيضًا يُؤثّر في جذب ذهن المتلقّي، وذلك لما يتركه التكرار من وقعٍ في نفس المتلقي .

وفي نصٍّ آخر للشّاعرة، استخدمتْ طريقةَ تكرارِ جملة(لا النّافية للجنس +اسمها) لتأكيد النّفي للفعل الّذي بعده، فتقول في وصف مشاعرها وحبها قصيدة(طريق الحب) تقول فيها:[2]

ضوءٌ يشعُّ

ويرسمُ طيفَكَ بين الضُلوعِ

لا شيءَ يهرم

لا شيءَ يخمد

لا رمادَ تحتَ نيرانِ القلُوب

انظر كيفَ تنهمرُ شلالاتُ القُبل

وكيفَ ينمو الحبُّ في زمنِ الذّبول

الملاحظ أنَّ الشّاعرةَ (خديجة السّعدي)، عندَ تكرارها جملة النّفي الّتي بصيغة (جملة لا النّافية للجنس واسمها) هي تُفيد توكيد النّفي، وتكرارها من أجلِ تأكيدِ المعنى الّذي تريدُ أنْ توصلهُ للمتلقي، وما يحدثهُ الإيقاعِ والموسيقى مِنْ خُروج صوت اللّام، فكرّرتِ القولَ في (لا شيء)، وهو بحدِّ ذاته يدلُّ على قُوّةِ المعنى الّذي يُريدهُ المتكلمُ، ثمّ كرّرت اسم الاستفهام (كيف) مرّتين، وهي لا تريدُ استهامًا حقيقيًّا وجوابًا لهذا الاستفهام بقدر ما هي مستنكرةً لهذا الشيء وبالطّريقة نفسها في نصٍّ لها تحت عُنوان (معرفة) تقول :[3]

في زمنِ الضّجيجِ والصُراخ

لا أحدَ يستمعُ إلى الآخر

---

[1]- حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، افريقيا الشرق، المغرب ،2001: 84 .

[2]- ممرات العبور: 135.

[3]- ممرات العبور :179

لا أحدَ يسمعُ نداءَ القلبِ

لا أحدَ يعيشُ كما ينبغي

الكُلُّ ينعى ويصيح

استخدمتِ الشّاعرةُ أيضاً تكرارَ جملة(لا النّافية +اسمها) و الفرق بين النّصين، إذ النّص الأول كانَ في تأكيدِ مشاعرِ الحُبِّ، فلا شيء يُغيّرُ هذه المشاعر، بينما هذا النّص تُعبّرُ عن الَمِها، فالكلُّ لا يسمعُ الكُل فهي تُعبّرُ عن مدى الألم الّذي يَعتصِرها، لأنّ التّكرار يُعدُّ ((إلحاحٌ على جهةٍ هامّةٍ من العِبارة، يعنى بها الشّاعرُ أكثرَ من عنايته بِسواها... وهو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيّةٍ قيّمةٍ تُفيدُ النّاقد الأدبي الّذي يدرسُ الأثرَ ويُحلّلُ نفسيّةَ كاتبِه))[1] فهي بهذا التّكرار الّذي اعتمدتْ عليه تُبيّن مدى شعورها بالألم والخذلان .

ومن نصٍّ للشّاعرة (أمل الخفاجي) تُعبّرُ به عن حُبّها، وأنّها راضيةٌ بالمحبوبِ بكلِّ ما فيهِ، لذا ما كانَ منها إلاّ أنْ استخدمتْ حرفاً يبعثُ الحياة عند النّطقِ بهِ، فضغطتْ على حرفِ الكاف فتقول:[2]

كُنْ أنتَ

كائن من تكون

لا يهمّني عُنوانك

واسمك كم نقطة

فيه أو سُكون

كُنْ كما أنتَ

هلالا تولد لدمعه براءتي

كن كما انت

أُريدُكَ... كما أنتَ

إنَّ هذا التّكرارَ الّذي عمدت إليهِ، وهو حرف(الكاف) في معظم أشطر النّص، وهو من الأصواتِ الشّديدةِ، إذ يكون مخرجهُ بين اللّسانِ واللّهاة في أقصى اللّسانِ، في الكلمات(كُن، كائن، تكون، سُكون، كما) فضلًا عن استخدام ضمير(الكاف) للخطاب في الكلمات(عُنوانك، اسمُك، أريدك) ، كل ذلك من أجل التعبير

---

[1]- قضايا الشعر المعاصر: 276.

[2]- ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج : 59-60، وينظر لها الأسلوب نفسه : 62.

عن حُبِّها وقبولها بنصيبها. ومن نصٍّ آخر لجأت فيه إلى تكرار الضّمير (أنا) ، وأيضًا تكرارها(ياء لمتكلم) وفي نصٍّ آخر لهذه الشّاعرة لجأت إلى تكرارِ الجُملةِ، ولكن هذه المرّة لتنبيه المُتلقّي وبيانُ مرارة الألم لأنّها رأت الوطن قد بِيع بِحسبِ قولِها في (سوق الخردة) تقول:[1]

قطعةً قطعة

باعوكَ يا بلادي

في سوقِ الخُردة

فتحوا المزادَ

مَنْ يشتري ميناء.. ؟

مَنْ يشتري جبلًا.. ؟

مَنْ يشتري حقلَ نفطٍ؟

وريعهُ!!!.....

لساهراتِ اللّيالي الحمراء

يحرص الشّعراء دائماً نقل ما يلفت انتباههِ من الواقع، أو نقد المظاهر السلبيّة من خلال نصوصهم فالشّاعرة في النّصِّ السّابق استهلّتهُ بتكرار لفظة (قطعة) مرّتين ، ثم بعدها عبارة (من يشتري...) ثلاثَ مرّاتٍ متتالية، أرادت بهذا أنْ تُتَرجِمَ من خِلالِها مدى الألم الّذي يعتصرُ قلبها، مِمّا يجري على بلدِها، وأيضًا وسيلةً منها لِتنبيهِ المُقابل من لفظة (من يشتري) وقساوتها لأنَّ المُباع هو العراق، فمن أجلِ أنْ يَعي وينتبه وذلك عندما أخذت تُعدّد (من يشتري ميناء، من يشتري جبل، من يشتري حقل نفط) فهذه كُلُّها خيرات هذا الوطن فهذا التّكرار كان بمثابة متنفّس لدى الشّاعرة لوصف حجم الألم الّذي تشعر بهِ، ثُمَّ إيقاظ المتلقّي .

والشّاعرةُ تُجيدُ اختيارَ الأحرف والكلمات التي تُريدُ تكرارها بحيث يتلاءم التّكرار مع الموضوع الّذي تطرحهُ لِتُعطي نغماً موسيقيّاً وحتى لا يشعر القاريء بالملل .

بينما نجد الشّاعرة (إيمان كاظم) عندما تكلّمتْ عنْ ذاتها ، ولجأت إلى ضميرِ الغائبِ (هي) كعنصر تشويقي أيضاً فتقول:[2]

---

[1]- المصدر نفسه:78 .

[2]- فصول الجوزاء :12 ، الأسلوب نفسه ينظر صفحة : 23 .

هيَ ..تبكي بصمتٍ تحجبهُ ابتسامتي..
هيَ ..تقولُ ما أعنيه
دونَ أنْ يقوى على حملهِ لِساني
هيَ ..تكتبُ بقلمٍ صاخبٍ..
وأنا أُدوّنُ بخجلٍ وبوجل
هيَ متمرّدةٌ بوعي
وأنا أخشى مُواجهتها
هيَ ليستْ مِسكينةً لكنّني أشفِقُ عليها
هيَ غارقةٌ في أوهامِ الطُّفولةِ
وأنا أُصارِعُ أمواجَ القدرِ بحكمةِ عجوزٍ
هيَ المتخفّيةُ خلفَ رِداءِ ملامحي
أنا هيَ في بعضِ الأوقات..

في هذا النّصِّ نلاحظ الشّاعرةَ تذكرُ في كلِّ شطرٍ ضمير الغائب (هي)، وتُفاجيء المُتلقّي بين الحين والآخر بضمير التكلّم (أنا)، مما يدل على أنّها مُضطربة المشاعر أو تخشى من البوح، ف(هي) هذه نفسها الّتي أخذت تُعدِّد في خصالها، هيَ المُتحدِّثة، وذلك لغرضِ إشراكِ المُتلقّي في معرفتها، بعدّهِ أحد أركانِ النّص الأدبي، دون أنْ تتركَ لهُ مجالَ التّفكيرِ من تكونُ (هي)، لِتُصرّح بأنّها (أنا) وأيضًا كرّرت الفعل المضارع بتاء المُضارِعة في قولها (تبكي، تحجبهُ، تقولُ، تكتبُ)، فحرف التّاء خلقَ جرساً موسيقيًّا آخرًا في النّص فضلاً عن استمراريّة الحدث الّي يدلُّ عليهِ الفعل المُضارع .

فهذا التّدرّج الّذي استرسلتهُ الشّاعرة يُظهِرُ واقع مُجتمعٍ ذُكوري يُريدُها (أُنثى) مطيعة له تحت كل الظروف، بينما هي تبحثُ عن ذاتِها، إذن فالتّكرار يتعلّق بالعامل النفسي للمتكلّم وهذا أمرٌ نلمسهُ بوضوح في حياتنا اليومية .

وللشّاعرة (هديل الدّليمي) نصوصٌ كان لها نصيبٌ في تكرارِ الحرفِ، والكلمة، والجُملة ،كما في نصٍّ لها تشكو حُزنها والمها على ما فاتَ من عُمرِها، وما مضى عليها من همومٍ وأوجاع فتقول:[1] [الرّمل]

يركضُ العمرُ وأجري خلفهُ
أحمِلُ الدّهرَ ولا يحمِلُني
أقطعُ الاحلامَ زحفاً كي أرى
حُفرةُ الأوهامِ تستغفِلُني
يرأفُ الموتُ بموتي ليتَهُ
صادرَ الرّوحَ وما أتعبني
ليتهُ شدَّ تجاعيدَ النوى
ليتهُ جبَّ وردَ الفِطن
ليتهُ عانق بابي قِفلهُ
مذ توارى الصّبرُ تحتَ الكفن
جرجروا الأسرار من جِلبابها
أودعوها في المزادِ العلني

في هذا النّصِّ نجدُ الالمَ الكبيرَ الّذي يعتصِرُ قلبَ الشّاعرة، وذلك على العُمرِ الّذي عبّرتْ عنهُ ب(يركضُ) مِمّا جعلها تُكرّرُ (ليتهُ)، وهي تعلمُ بأنّ هذه اللّفظة تُستخدم للتمني، وهو الأمرُ الّذي لا يمكن حصولُه، فقد استخدمتهُ وهي عارفةٌ بذلك، فأرادته مجازًا عندما كرّرتهُ أربعُ مرّاتٍ، إذ تمنّتْ الموت أن يُصادرَ روحَها وهي تعلمُ بأنّ الرّوح لا يقبضها الا الله تعالى، فتقول (وليته شدّ ..، وليته جبّ...، وليته عانق بابي..)، فهذه كُلُّها أُمورٍ مستحيلة، ولكن تُنبئ عن الحزن والألم الّذي يعتصرها، فضلًا عن أسلوب التّقديم والتأخير الّي طرّزت به عدداً من الأشطر مثل تقديم الفاعل على الفعل في قولها (صفرةُ) على الفعل (تستغفلني)، وقدّمت خبر ليت في قولها(يرأف الموت بموتي ليتهُ) الأصل المعجمي(ليت الموت يرأف بموتي)، كل هذا من خدمة المعاني الّتي تُريد إيصالها، وفي نصٍّ آخرٍ لها تُرثي به أخاها الشّهيد، فقد استعانتْ

[1]- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية .

بِتكرارِ حرف النّداء(يا)وما يشكّلهُ تكرار النداء مِنْ وَقْعٍ عند المتحدّث والمتلقّي في قصيدة تحت عنوان (موتٌ عارضٌ) فتقول:[1] [الكامل]

غادرتَ يا بدرُ والظلماءُ فاغرةٌ
فاها وفي مقلتي ينهارُ بُركانُ
أضرمتَ في نشوةِ الأيّام فاجعةٌ
والذّكرياتُ بها الآهاتُ تزدانُ
يا هامةَ الحُسنِ يا روحَ الشّبابِ ويا
نهجَ الوفاءِ لِمنْ ناموسهم خانوا
يا من معانيك للإنسان مدرسةٌ
فيها من الدُّرِّ ياقوتٌ ومُرجانُ
يا من تسرّبَ في الشِّريان نبعُ هوىً
حتّى ارتقى في بوار الرّوحِ ريحانُ
يا من بهِ فازَ دهري واحتفى أملي
وغرّدَ السّعدُ والحُسادّ خلّانُ

في هذه القصدة أكثرت الشّاعرة من استخدام(يا) وهو حرف نداء للتنبيه يُنادى بهِ القريبُ والبعيدُ ولكن هنا لم تَكُنْ تُنادي وتُريد من المُنادى إجابتها عندما نادته (يا بدرُ، يا هامةَ الحُسنِ، يا من معانيك، يا من تسرّب، يا من فازَ دهري)، نَجِدُها بارزةً وجعها وألمها واستغاثتها، فما كانَ من استخدامها (يا) النداء إلّا دليلٌ على التّواصل بين الشّاعرة والمُتلقّي، وإنَّ هُناكَ رابطةً بينهُما، فهو أمرٌ مُرتبطٌ بِمشاعِرِها بما يحدثهُ هذا الحرف عند انطلاقِهِ من فتحِ الفمِ لإخراجِ الصّوتِ، فضلًا عن توزيعها تكرار حرفِ (التّاء) ليُلفظ بكُلِّ شطرٍ من النّص الّذي أضافَ صوتاً موسيقيًّا، وجرسًا ساعدَ على نقلِ حُزنها، ثم أخذت تنادي الموت تقول:

يا موتُ كم فيك من در قد ائتلقت

---

[1]- ديوان هديل الدليمي، قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية ينظر للشاعرة قصيدة (كن لها)صفحة منتدى نبع العواطف الأدبية .

منهُ القُبور وحضن اللّحدِ نَشوانُ
يا موتُ كمْ فيكَ مِنْ قلبٍ بهِ علقتْ
أحلامهُ ولسانُ الصّبرِ ضمّانُ

فالشّاعرة مِنْ شِدّةِ الألم شخّصت الموت، وتُناديه لغرض مجازي دعاها إلى التّكرارِ بنداءِ الموت بعد اليأسِ من نداءاتِها السّابقة، وعلاوة على حرف النداء فإنّها في حشوِ الأبيات، بل في كُلِّ بيت أوردتْ أحرف العلّة (الواو والياء) كما في الكلمات (موت، قُبور)، و(فيك)التي كرّرتها بعد ذكر كلمة الموت توكيدًا له وذلك (لِتُضفي إيقاعًا وجرسًا يتلاءم وغرض النّص، فالتّكرار محبّبٌ في النّصِّ ويخدمُ الشّاعر، على ان لا يشتغل البيت الشعري به فيثقل لفظه خاصة إذا كان المكرر حرف بحيث يصبح قبيح ولا يخدم النص[1]

يظهرُ مِمّا تقدّم مِنْ أمثلةِ التّكرارِ لشواعرِ كربلاء، بأنَّ التّكرار ما هو إلّا حلقةٌ مِنْ حلقاتِ الأشياء في حياتنا اليوميّة، ومِنهُ تِكرار الكلام، فالحياة الّتي نعيشُها ما هي إلّا تكرار الأيام، والمواقفِ، والأحداثِ كُلّها مُكرّرة بالأيام المختلف فيها هُم النّاسُ، وتفاصيلُ الأحداثِ، وهو يُضفي للنّصِّ جماليّة، فضلًا عن أنّه يُمثِّلُ الحالةَ النّفسية والوضعَ النّفسي الّذي يمرُّ بهِ الشّاعر، وهو في النحو يفيد التوكيد

فَعِندِما يُكرّرُ الشّاعرُ أو الشّاعرةُ صوتًا أو لفظًا أو جُملةً، بعدّه تقنيّةً أُسلوبيّة تحدثُ في النّصِّ، فتبثُّ فيه حركةً كحلقةِ وصلٍ بين الشّاعرِ والمُتلقّي، وأيٍّ كان نوعُ التّكرار فإنَّ غرضهُ جذبُ انتباهِ المُخاطبِ، لأنّ التّكرار بحدِّ ذاتِهِ وتوزيعَهُ بِطُرقٍ مختلفةٍ في ثنايا النّصِّ هو تخفيفٌ منْ وطأةِ الحُزنِ إذا كانَ الموضوعُ حزين ومشاركةُ الفرحِ مع المُتلقّي إذا كانَ الموضوع يُعبّرُ عن الفرح .

---

[1]- ينظر: موسيقى الشعر، ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط 2 ، 1952: 35

المبحث الثّاني الانزياح الدّلالي

توطئة

إنَّ اللُّغةَ ما هي إلّا وسيلةٌ يتواصلُ بِها النّاسُ فيما بينهم، وأهمُّ ما في اللُّغة هي اللّفظة، التي عبّرَ عنها شوقي ضيف بقولهِ:((هي الجسمُ الّذي يُعبّرُ عن كل ما تجسّدَ فيه مَنْ روحٍ ومعاني وأفكار، ومنذ وُجِدَ الشّاعرُ الأوّلُ والشُّعراء يسعون إلى أداءِ ما طُبِعَ في نُفوسهِم وقُلوبِهم مِنْ إحساسات ومشاعر إزاء الكون والطّبيعة والحياة الإنسانيّة)) [1]

فهي القالبُ الّذي يصبُّ فيه الشّاعرُ تجربتِه، وما يُؤثّرُ فيها مِنْ عواملَ المكانِ والزّمانِ والبيئة تُسهِمُ معاً لتكوّن لغةً شعريّةً خاصّةً بالشّاعرِ، إذ تُعبِّرُ عن هويتهِ، وثقافتهِ، ومرجعيّاتهِ الفكريّة، والدّينيّةِ، والتاريخيّة وهي تختلفُ عن اللُّغة العاديّة، لذا وجبَ على الشّاعرِ دائمًا أنْ يحسنَ انتقاءِ الألفاظ للتعبير عن تجربتهِ بشرطِ أنْ تكونَ متناسبةً مع السّياق العام للمجتمع فإنّهُ ((لا تزالُ اللّغةُ هي أكبرُ مُكوّنٍ للشّعر، والعصب الحسّاس

---

[1]- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية ، ط٩ ، ٢٠٠٤ : ١١٠ .

للشّاعر، ومتى اختلفتْ لُغةُ الشّاعرِ هوى شعرهُ ولم يحظَ باهتمامٍ أو تقديرٍ، إذ الشّعر لا ينظرُ إلى ما فيه مِنْ أفكارٍ فقط ، وإنّما إلى التشكيلِ اللُّغوي المقتدرِ الحاملِ للمعنى المُعبّرِ عنه في فنيّة وإبداع)) [١]

فَمِنْ خلالِ العباراتِ الّتي يستخدمها الشّاعر تجعلُ المُتلقّي يشعرُ بما يشعرُ بهِ هو، واللّغة الشّعريّة هي عادةً أرقى من اللّغةِ العاديّة ، لذا فإنَّ بعض الدّارسين قالوا بأنَّ ((اللّغة الشّعريّة ليستْ مجرّد ناقلٍ للمعلوماتِ، مِنْ المُرسلِ إلى المُرسلِ اليه، وإنّما هي ضربٌ من المتخيّل الّذي لا يعتمدُ على الحقائقِ وحدها، لذا بذّدوا جهودهَم في استنطاقِ الشّاعرِ أقوالًا وأفكارًا مُرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بشخصيّته)) [٢] فضلًا عن أنَّ هذه اللُّغة تشملُ بناءَ الجّملةِ مِنْ الناحية النّحويّة وموسيقى الشّعر، وبما يراه الشّاعرُ مناسبًا لطبيعة النّص من تقديمٍ وتأخير، وحذف وإطناب، وغيرها، فكل شاعر يعدُّ لغتهِ الشّعريّة((عنصرًا مِنْ عناصرِ الشّعر المهمّة لابدَّ أن يسلكَ فيها مسلكًا خاصًّا يستطيع فيها أنْ يُؤدّي معانيه بطريقةٍ تختلفُ عنها فيما عدا الشّعرِ مِنْ فنون القول)) [٣]

فانَّ ما يستخدمهُ الشّاعرُ في نصّهِ مِنْ لُغةٍ لابدّ أنْ يعطيها معانٍ أخرى غير معانيها المعجميّة، بحيث تُعبّر عنه وعن نفسيّتهِ لِينقلها مِنْ ضيقِ دلالةِ المعجم إلى دلالاتٍ أوسع، واحيانًا يميلُ الشّاعرُ إلى الاهتمام بموسيقى الكلمات أكثر مِنْ معانيها، وكل ذلك يتوافقُ مع طبيعته وإنَّ ((لُغة الشّعرِ المُعاصرِ هي لغةٌ مختارةٌ تُعبّر عن عمق التّجربة، وهي لغةٌ راقيةٌ تُعبّر عن تجربةِ ذاتيّة، فالشّعر فردي، وإنْ كان يتّجهُ إلى المجموعِ فإنّما يتّجهُ مِنْ تفاعلِ الذّات معهُ)) [٤]

١- في الادب السعودي، عباس بيومي، عجلان وعد الله، الإسكندرية، ط1: 2000: 57.

2- الاسلوبية ونظرية النص، د.ابراهيم خليل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1 ،1997: 98.

3- لغة الشعر بين جبلين، د. ابراهيم السامرائي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط1 ، 1900 : 8

4- كثافة اللغة الشعرية مقاربة لبعض النصوص الشعرية المعاصرة، حنان بومالي، مجلة دراسات وأبحاث،2019 : 27

.

فدرجة إبداع الشُّعراءِ ولغة كلِّ شاعرٍ تختلفُ مِنْ حيث اختيار الألفاظ وما يتناسبُ مع مخيّلة الشّاعر وقدرتهِ الفنيّة أو مِنْ خلالِ تجاوزِ الألفاظ لمعانيها المُعجميّة، ثم دور القارئ الّذي يحتاج إلى قراءةِ النّص لأكثر مِنْ مرّةٍ مِنْ أجلِ فهم خروج الألفاظ عن سياقها اللغويّ وهُنا يحدث التّأثير والتّأثر[١]

وبصورةٍ عامّة فالنّص الشّعري هو نصٌّ مادّتهُ اللّغة والخيال والأسلوب الّذي يقتفيه الشّاعرُ، وطريقة استخدام مفردات اللُّغة وإخضاعِها إلى مَلكة الخيال، وهي ليست واحدةً عند الشعراء، وإنَّ أيّة تجربة شعريّة لا يُمكن أنْ تكون بدون تصوير لفظي لها، وقُدرة على شدِّ المُتلقّي وإمتاعهِ من خلال تقنيّاتٍ يذهب اليها الشّاعر لإظهار صورةٍ شعريِّه قويّة عن طريق اللّغة ف((يُرادُ بالصّورة القويّة ما تتجاوز بالعقل معناها الحرفي إلى معنى أو معانٍ أخرى مجازيّة أو غيرها، وذلك يكون بالتمثيل والكناية والاستعارة من كل ما يفتح أمام القارئ آفاقاً من التّفكير أو التّخيّل))[٢] فالتّجربة الشّعوريّة هي ملكُ صاحبها، وبالنّسبةِ للأديب لا يمكن عدُّ عملهِ نصًّا أدبيًّا ما لم يُعبّر عن هذه التّجربة بلغة أدبيّة خاصّة لكلِّ شاعر أسلوبٌ أدبيٌّ خاص .

وهذا الأمر لا يتعلقُ بزمنٍ مُعيّنٍ أو كون الشاعر رجل أو امرة، فلو أخذنا على سبيل المثال لا الحصر مدينة كربلاء بحكم مكانتها المقدّسة، فقد اشتملتْ على ثقافاتٍ متعدّدةٍ ومُتجذّرة في تُراثِها وتاريخِها ولا شك أنّ قضيّة الإمامِ الحُسين (عليه السلام) كانتْ محورَ الثّقافةِ، ومن تجلّياتِ هذه الثّقافة في الأدب الكربلائي بصورةٍ عامّة حيثُ ظهرتْ أسماءٌ معروفةٌ في الأدبِ والثّقافةِ، والشّعر بصورةٍ خاصة [٣].

ومن الطّبيعي أنْ يكونَ الشُّعراءُ الرجالُ أكثرَ حظًّا مِن الشّاعرات لظروفٍ خاصّة متعلّقةً بالقيودِ الاجتماعيّة والدّينيّة والثّقافيّة، والتي كان لها الدورُ الأكبرُ في اللّغةِ الشّعريّةِ لشعرائِها، والّتي يغلبُ عليها الطّابع الدّيني والعُرف الاجتماعي ف((كربلاء مدينةٌ عربيّةٌ إسلاميّةٌ مقدّسة احتوت على الكثيرِ مِنْ الحوزاتِ

---

[1]- ينظر: تشريح النّص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، محمد غنيمي هلال، المركز الثّقافي العربي، ط٢، 2006: 19

[2]- الاسلوب دراسة بلاغيّة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، ط8 1991: 195 .

[3]- ينظر: النقد الادبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق -القاهرة، ط٨ ، ٢٠٠٣ : 9.

العلميّةِ التي أسهمتْ في التّطورِ العِلمي والثّقافي والاجتماعي، وقدْ احتفظتْ بمكانةٍ كبيرةٍ وشُهرةٍ عظيمةٍ ولمنزلتِها التاريخيّة العلّميّة الرّفيعة أهمية خاصّ، وشاءتْ الظُّروف أنْ تكون عاصمةً للعلمِ منذُ عدّة قُرون))[1]

وعلى الرّغم من طبيعةِ المجتمعِ الكربلائي فإنّهُ لم يمنعْ أنْ تبرزَ نشاط المرأة في شتّى المجالات الأدبيّة أسوة بالأخريات مِمنْ كانتْ الظّروف أكثر مطاوعةً لهن ف((أصبحَ مِنْ الثّابتِ اليوم المرأة تُشاركُ في الحياة الثّقافيّة والأنشطة، حيثُ شاركتْ في هذه المجالات، فأبدعتْ في الشّعرِ والقصّة والمقالة والمسرحيّة والرّواية، كما شاركتْ في الفن))[2]

وقد اختلفتْ لغةُ الشّعرِ عندهن بحسبِ القدرة الفنيّة والإبداعيّة، ومن المهم انْ نُشيرَ إلى أنّهُ في المُجملِ العام كانَ شعرهن مقيّداً بالتّعبيرِ اللُّغوي والجّمالي بحكمِ التّقاليدِ الصارمة منْ الناحية الاجتماعيّة والدّينيّة، ومع هذا فقد تميّزتْ أسماءٌ مهمّةٌ في الشّعرِ كانَ لهُن لغةٌ شعريّةٌ خاصّةٌ بهن، وهذا ما نلمسهُ من خلالِ التّطبيقِ على مجموعةٍ مِنْ أشعارهن مِن خلال ما أبدعن في اللُّغة الشّعريّة باستخدام الانزياحات التّركيبيّة كالتّقديم والتّأخير والحذفِ والتّكرار، وأيضاً من خلال الانزياح الدّلالي والتّعبير بالصور التّشبيهيّة والاستعاريّة .

وهو ظاهرةٌ أُسلوبيّةٌ في الدّراساتِ اللّسانيّة، يُعنى بدراسةِ اللّغةِ الشّعريّةِ من حيث أنّهُ يُخالفُ المألوف بالنّسبةِ للكلامِ، فضلًا عمّا يضيفهُ من جماليّةٍ في النّص، وقدرتهِ على التأثيرِ والإقناعِ للمتلقي مِنْ خلالِ الخطابِ الشّعري الذي يرتكز على عناصر (التّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز)، فمِن خلالِه يخلقُ الشّاعر في النّصِّ آفاقًا خياليّة جديدة تتجلّى بالصّور، إذ ((يُعبّر عن حالاتٍ لا يمكن فهمها أو تجسيدها بدون الصّورة ولهذا تصبحُ وسيلةٌ حتميّةٌ لإدراكِ علمٍ متميّزٍ مِنْ حقائق تعجزُ اللّغة العاديّة عن إدراكِه، أو توصيلِه، وتصبحُ المتعة الّتي تمنحها الصّورة للمبدع قرينة الكشفِ والتّعرف على جوانبٍ خفيّة من التّجربة الانسانيّة))[3]

---

[1]- اعلام النساء في كربلاء: 9.

[2]- المصدر نفسه: 11.

[3]- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان، ط3، 1992: 383 .

فمنْ خلالِ استعمالِ الشّاعرِ لعناصرِ تلك الصّور الّتي يُمازجُ معها خيالهُ وقدرتهُ الإبداعيّة، ناهيك عن الحالةِ النّفسيّة الّتي تُوجبُ عليهِ اختيارُ أُسلوبٍ معيّن لإشراكِ المُتلقّي مع انفعالاتهِ فإنَّ ((الشّاعر المُبدع يسعى دائِمًا إلى أنْ يُسخّرَ طاقاتِ اللّغة، مِنْ أجلِ أنْ يُوصلَ إلى متلقّيه صورهِ وانفعالاتهِ، كي يشاركهُ الانفعال))[١]

ومنْ خلالِ تتبّع المجموعات الشّعريّة الّتي بين أيدينا للشّواعر الكربلائيّات اللّاتي تعاملن مع هكذا نوعٍ من الانزياح وجدنا أنّهُ يختلف من شاعرة لأخرى، لهذا النّوع مِنْ الانزياح نصيبٌ مختلفٌ مِنْ شاعرةٍ لأخرى حسب الموضوعات الّتي تناولنها، وحسب الوضع النّفسي الّذي يحتّمُ عليها استخدامَ أسلوبٍ معيّنٍ لشدِّ انتباهِ المتلقّي، ولإيصالِ الفكرة الّتي تُريدُها، لذا كانتْ نسبُ أنواعها مختلفةٌ مِنْ شاعرةٍ إلى أخرى .

أوّلاً :التشـــبيـــه

التّشبيه لغةً: جاءَ في لسان العرب: ((والشّبه والشّبيه، المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشّيء بالشّيء ماثلهُ، والتّشبيه: التّمثيل وشبههُ إياه أشبه به مثْلهُ، والمتشابهات المتماثلات))[٢]

التّشبيه اصطلاحًا: عرّفهُ ابن رشيق بأنَّهُ: ((صفة الشّيء بما قاربهُ وشاكله، ومن جهةٍ واحدةٍ أو مِنْ جهاتٍ كثيرةٍ لا من جميع الجّهات، لأنّهُ لو ناسبهُ مُناسبةً كُليّة لكان إياه))[٣] بل يراد به ((تقريب المشبه من فهم السامع، وايضاحه له)) [٤] ففي خاصيّةِ التّشبيه، قد يعمدُ الشّاعرُ في صورتهِ على ((عنصرينِ متضادّينِ في الظّاهر يجمعُ بينهما اتفاقٌ يكشفُ عنه المُتلقّي عند التأمل والنّظر))[٥]

---

[1]- الصورة الفنية - بين حسيتها وايقاع المعنى، د. صباح عباس عنوز، دار السلام، بيروت ، ط1 ، 2010: 13-14 .

[2]- لسان العرب: مادة(شبه).

[٣]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط2،1955 :186/1 .

[٤]- المصدر نفسه: 290

[5]- تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، د. حسن البندري، مكتبة الانجلو المصريّة، القاهرة ط1 ، 1992 : 133 .

إذن فإنَّ الشّاعر يعمدُ إلى التّشبيه للجمعِ بين شيئين يختلفان قد يكونُ في معظمِ الصّفات، ويجتمعانِ لرُبّما بصفةٍ واحدةٍ يأخذُها الشّاعر وسيلةً تشويقيّةً لإعمالِ ذهنِ المُتلقّي وإثارتهِ في البحثِ والتحليل ((لأنَّ الشّيء إذا نيلَ بعدُ الطّلب له أو الاشتياق إليهِ، ومعاناة الحنين نحوهُ، كان نيلهُ أحلى، والمزيّة أولى))[1]

فالصّورة الّتي يخلقها التشبيه تُساعدُ المُتلقّي في اكتشافِ ما حولهُ مِن المعاني فكُلّما كانَ التشبيهُ بين شيئينِ أو أكثر متباعدين يعطي صورةً أجمل، ولابُدَّ أنْ يزيدَ الشّاعرُ عن الحقيقة على اعتبارِ إنَّ ((التّباعد بين الشيئين كلما كان أشدَّ كانت الى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها اطرب))[2]

والتّشبيه قائمٌ على أربعةِ أركانٍ رئيسة هي :المُشبّه والمُشبّه به وأداة التّشبيه ووجه الشّبه، وهناك عددٌ من أدواتِ التّشبيه يكثر استخدامها لدى الشُّعراء مثل (الكاف)، وهي حرف تشبيه وأيضًا (كأنَّ) حرف تشبيه وهو أقلُّ استخدامًا منْ الأوّل، وأيضًا هناك الفعل (يشبه، تشبه أو تشبيه) واسم التشبيه (مثل) وغيرها، ولأنَّ المرأة من طبيعتها كثيرة الملاحظة والتّركيز على ما حولها من أمور صغيرها وكبيرها، وترغب دومًا بتقريب الصّور أثناء الحديث، وهذا يعود إلى طبيعة المرأة، ومِنْ خلالِ قراءةِ النُّصوص الّتي بين أيدينا شخّصنا مجموعةً منْ الصّورِ الشّعريّةِ التّشبيهيّة، ففي نصٍّ ل(أنيس آل طعمه تصوّر وجدَها واشتياقَها للمحبوبِ منْ خلالِ تعداد خِصالها لتغري الحبيب للمجيء فتقول : [3]

اقتربْ تعالْ

فبحري حنان يموجُ.. ولا غورَ في البعد

أنا درّةٌ في محّارةِ الأعماقِ

بيضاء كموجةٍ ثائرةٍ

كشاطئ يغور بالزّبد

---

[1]- ظواهر العدول الاسلوبي، التشبيه انموذجا، ميس خليل ابو زيادة، مجلة جامعة الأقصى، المجلد١ ، العدد الأول ، 2017: 19.

[2]- اسرار البلاغة في علم البيان، أبي بكر عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق محمد رضا رشيد، دار الكتب العلمية ، ط1 1988:98.

[3]- نقلا عن سلمان هادي ال طعمة ، اعلام النساء في كربلاء ، ط1 :2005: 39 .

نجد الشّاعرة من شدّةِ اشتياقِها قالت(فبحري حنان)والتّقدير(فبحري كالحنان يموج) فحذفت أداةَ التّشبيه (الكاف) وعمدت إلى التشبيه المعكوس إذ شبّهت (البحر) ب(الحنان)، ثمَّ شبّهت نفسها ب(الدّرّة) المخبّئة في أعماقِ البحرِ بانتظارِ منْ يعثر عليها، والتّقدير(أنا كالدّرّة) فحذفت (الكاف) وأنّها نقيّة صافية لم يُدنسها شيءٌ، ووجه الشّبه(بيضاء)، وجعلت نفسها ك(موجة ثائرة) وك(شاطئ يغور بالزَّبد)، وهي صورٌ تشبيهيّةٌ متتاليةٌ لإغراءِ المحبوب، وهي صور تشبيهيّةٌ بسيطةٌ، ومنْ نص رمزي لها تحت عنوان (الرّيح) رسمتْ صاحبتهُ صورًا تشبيهيّة فتقول:[1]

الرّيحُ قطٌ تَحرِقُها الرّغبة

تصيحُ تصيح

وأنت زُجاجٌ مطحون

في قلبٍ تغرِزُك

الريح وعيدٌ بالجّلد

جسّدتْ الشّاعرة مِنْ خلالِ هذه المقاطع صوت الريح، في قولها (الرّيح قطط) والتّقدير(الرّيح كالقطط) وإنَّ هذه الأصوات مخيفة ومزعجة، إذ جعلتها كأصواتِ القطط عند اشتعال الرّغبةِ عندها، وقولها (وأنت زجاجٌ) بتقدير(أنت كالزجاج)، فشبّهتْ منْ تحدثه(بالزجاج المطحون) في قلبها بحيث يجرحُ بدون حزّ، ثم تعود لتشبّه نفسها بكوم رماد منثور في قولها : [2]

وككومِ رمادٍ تنثرني

كصخرةٍ بيضاءَ وصامتة

كاللّهبِ الأزرق

بيدي كان القلم

وأبيض بارد كالثّلج هو الورق

---

[1]- مرايا وزجاج: 11 -12.

[2]–مرايا وزجاج: 13.

في هذا النّصِّ تُشبّه الشّاعرة (قصيدتها) ب(صخرة بيضاء وصامتة) أي أنّها تجذِبُ قارئها وليس فيها مشاعر تماماً كالصّخرةِ، ثم تُشبهُها ب(اللّهب الأزرق) بمعنى أنّها هي وحدها منْ يشعر بألمِ كلماتها لأنَّ اللّهب لا يؤذي من كان بعيداً عنه، ثم شبّهتْ الورق ب(الثّلج)، وجعلها الورق شبيهاً بالثّلج لأنّ الثّلج إذا ذاب لا يبقى له أثر، مثل قصائدها الّتي تكتبُ وتبثُّ مشاعرها ويمحوها عدم الاكتراثِ لها، وعندما تتحدث (سليمة سلطان) عن ذاتها مترجمة ببعض الصّور بالغربةِ داخل جسدها قبل أنْ تكونْ غريبة في المجتمع فتقول:[1]

همزةُ الوصلِ
أُنثى
منْ حبرٍ
تضطجعُ بصبرٍ
تطوي ساقيها على شهوتِها
رأسها على رملِ الورق
تترقّبُ القادم
بالحبِّ والقلق

في هذا النّص، نلمسُ من الشّاعرةِ صورةً تشبيهيّةً بها جمالٌ وغرابةٌ معًا، إذ شبّهتْ همزةَ الوصلِ ب(الأنثى)واضطجاعها بانتظارِ حبيبها، فما همزةُ الوصلِ إلّا هي، فلم تُصرِّح بنفسها وأخذت هذه الحركة رمزًا لها وهي مضطجعةٌ بانتظارِ ذلك القادم، حيثُ مزجت النص بأمور وما تشعرُ به بالاحتياج للرجل وهنا كان التّشبيه معكوساً فالأصل هو تشبيه المرأة بالهمزة وليس العكس، فضلًا عن أنّ همزة الوصل تُكتب ولا تُلفظ وهذا ما أرادت إيصاله أيضًا بأنّها كامرأة مُهمّشة ولا يُحسب لها دور في نظرِها .

كان الخوف وعدم الشّعور بالأمان للمحبوب هو الغالب على مشاعرها وتلك النّظرات التي تزيدُ من قلقها وخوفها فتقول : [2]

عيناك تشبهُ غابةَ صبّارٍ

---

[1]-المصدر نفسه: 11

[2]- نهايات الدوائر: ٢٦ .

نزلَ اللّيلُ عليها بالخوفِ وبالوحشةِ

تشبهُ بيتٍ مهجورٍ سورهُ حزنٌ وَعَتمة

الشّاعرة تجيدُ التّشبيهات الّتي تحملُ شيئاً من الغرابةِ مع مسحة جمال، فقد شبّهتْ نظرات ذلك المُخاطب ب (غابة الصّبار) الّتي تكونُ مملوءة بالأشواكِ، فيكون خطر الدّخول اليها مضاعفًا عند دخول اللّيل وتشبههُ ب(بيتٍ مهجور) وهو تعبيرٌ عن شعورها بالخوفِ والارتياب واليأس من نظراته، وأنَّها لا تشعرها هذه النّظرات بالأمانِ كما يجب أن يكون بين المحبّين .

ولأنّ ((المرأة بطبيعتها العاطفيّة أرهفُ مِن الرّجل فهي سريعةُ التّأثّرِ بالمواقفِ... وفي طبيعتها النّفسيّة هي أكثرُ عرضةً للاكتئابِ والأمراضِ النّفسيّة)) [1] فـ(سليمة سلطان) دائمة التصوير بأنّها مقيّدة بذلك المكان (كربلاء)، وهذا النفس والشعور كان سمةً مِنْ سمات شعرها، بعكس هذه الصّورُ نجد صورةً شعريّةً تشبيهيّةً تدلُّ على حُرّيةِ صاحبتِها عند الشّاعرة (خديجة السّعدي)، التي ترى كل شيء من حولها جميل فتقول [2] :

تمتد خطايا وتتداخل الاحلام

الهو كفراشٍ لا وجهة له ،

تتقاذفني الريح كغيمةٍ شاردةٍ

يا لهذا الفرح الّذي لا يتعب..

.....

.....

كم تشبهني هذه الأشجار

كم تشبهُني هذه الأنهار

كم أشبهُها

وهي تشدو لحنها الأبدي

---

[1]- المرأة المضطهدة: أبو حسام الدين الطرقاوي، قسم المرأة المسلمة والمرأة في الإسلام، د .ط ، ٢٠١٩ : ٢٠-٢١ .

[2]- ممرات العبور: ٥٥ .

بهذا النّص نجدُ الشّاعرة تتمتّع بالحريّة ، وعبّرت عن رقّة مشاعر المرأة وإحساسها الدّائم بالطّفولةِ ، لذا فق شبّهت نفسها ب(الفراشة) تطير في الريح ، و(كغيمةٍ شاردةٍ) أينما يعجبها تسكب مزنتها ، وهي (كالأشجارِ والأنهارِ) وكل شيء في الطبيعةِ حرٌّ يشبَهُها إذ استخدمتْ لفظةِ (تشبهُني) مرّتين ، فشبّهتْ الأشجار والأنهار بها فقالت(كم تشبهني الأشجار، وكم تشبهني الأنهار) فأصبحت (الأشجار، والأنهار) هما (المشبّه)، و(هي)المشبّه به، ثمَّ قامت بعكس الصّورة بقولها(كم أشبههما)، فهنا أصبحَتْ(الأشجار، والأنهار) هما المشبّه بهِ و(هي) المشبّه، فتمازج التّشبيه ورُكنيه عند الشّاعرةِ، والطّبيعة تمثّلُ الصّفاء والبراءة والبساطة فهي مثل الطبيعة والطّبيعة مثلها حتى إنّهما تماهيا وأصبحا الشّاعرة والطّبيعة شيءٌ واحدٌ لا يُمكنُ التّفريقُ بينهما، وهذا الأمر تكرّر لديها فهي عندما تذكرُ المحبوب فإنّها تجدُ نفسها أمامهُ كالطّفلةِ فتقول : [1]

أتقافزُ حولكَ كطفلةٍ حين تصلُ

كأنّي لم أكبر قط

كأنَّ الشّعرَ الأبيضَ في رأسي

ضفائرُ العيدِ الملوّنة

استخدمتْ الشّاعرة تشبهاً لطيفاً ، نعرف من خلاله الوضع النّفسي لها ، فقد شبّهتْ نفسها ب(الطفلةِ) عندما تراه و قلبُها ينبضُ بالحبِّ ولا تشعرُ أنّها تكبر رغم الشّيبِ الذي في رأسِها، فقد شبّهتْ ذلك الشّيب ب(ضفائر العيد الملوّنة)، وهذا يبرزُ رقّةَ مشاعر المرأة، وإحساسها الدائم بالطّفولةِ، فهي تشدو للحياةِ الجّميلة المليئة بالحبِّ والعشقِ، وهي ترى أنّ(الحُب) أساسُ الحياة، ويرجع أيضًا إلى أنّ الشّاعرةَ لم تتقيّد بقيودِ المكان لأنّها مغتربة وفي دولةِ يتمتّع فيها الفرد بأعلى درجات حريّة التّعبير عن المشاعر، فهي حتى عندما تتذكرُ المحبوب ترسِمُ مشاعرها بإحساسٍ شفّاف فتقول:[2] تهمس الشفتان فرحا في(مهرجان القُبل)

قبلةُ المساء شهيّة

كرحيقِ زهرِ الرُّمان

وفي الصّباحِ نديّةٌ

---

[1]- عن الحب والغربة واشياء اخرى: 16 .

[2]-عن الحب والغربة وأشياء أخرى: 61 .

كخُدودِ الوردِ نضارة

في كل ليلةٍ لي معهُ حكايةٌ

كالفجر مرهقٌ للغاية

إنَّ دقّة الملاحظة وقوّة التّركيز لدى المرأة تمنحها القُدرة على (ربطِ الصّور) واستدعائها في أثناءِ تتابع الشّعر، إذ شبّهتْ(قبلة المساء) بواسطة حرف التّشبيه (الكاف) ب(رحيقِ زهر الرّمان، وخدود الورد، والفجر) فتوالي التّشبيهات بالحرف طالما وظّفته الّشواعر تارة تشبيهًا ظاهرًا ومضمرًا أو مخفي تارةً أخرى .

لم تختلف الشاعرة (أمل الخفاجي) عن سابقاتها في الصّور التّشبيهيّة، قد استثمرت هذا الاسلوب (الانزياح الدلالي) في تشبيهاتها بصورٍ مختلفةٍ، مرّةً معبّرة عن حبِّها، ومرّةً حُزنها، وأُخرى للاشتياق، وغيرها فتقول في صوره انزياحيّة تشبيهية : [1]

قلبي لؤلؤةُ البحرِ

عطري حقولُ الياسمين

ضفائري.. بلونِ البنفسج

عيناي نجمتان لامعتان

أنا نسمةٌ رقيقةٌ

أنا ابتسامةُ صباحك

أنا قطعةُ سكر

في فنجان قهوتِك المُرّة

في هذا المقطع الشّعري عبارة عن لوحةٍ تشبيهيّةٍ، بل عمدتْ الشّاعرة إلى التّشبيه لتجعله أساسًا لصورتها المتقطّعة، فالتّشبيه يصلحُ للتّعبيرِ عن معانٍ عِدّة قد تكون متنوّعة، وقد تكون متسلسلة، وهي مشاعرٌ متقلّبةٌ كباقةِ وردٍ لا يصلحُ معها أسلوبٌ آخر غير التّشبيه، وهذا يحصلُ في النّص من خلالِ إيراد عددٍ كبيرٍ من الصّور التّشبيهيّة البسيطة الّتي رسمت صورةً نفسيّةً متكاملةً تعكسُ حالةَ الشّاعرة، وما تشعرُ فيهِ من تقلّباتٍ مزاجيّةٍ وغير ذلك، فشبّهت الشّاعرةُ قلبها ب(لؤلؤة البحر) الّتي تكمنُ في قاعهِ ولا يستطيعُ أيَّ بحّارٍ أنْ يعثرَ عليها منْ شدّةِ اعتزازها بنفسِها، وعطرها ك(حقولِ الياسمين)، وضفائرها ك(لونِ البنفسج) وعيناها

---

[1] – ليس هناك سواه:55-56

(نجمتان لامعتان) وأنّها ك (ابتسامةِ الصّباح، وقطعة السّكر) فاستعمالُ الشّاعرة لضميرِ المُتكلِّم (أنا) يدُّل على حُبِّ الشّاعرةِ لذاتها، وفي صوره شعريه اخرى تقول:[1]

لأنّني أرضٌ وأنت السّماء

تُغطِّي حياءي*

لأنّني أعشقُك

شبهت الشّاعرةُ نفسها ب(الأرض)، فالأرضُ معطاءٌ تعطي خيرً كُلّما زاد الاعتناءِ بِها، وشبّهت المحبوب ب(السماء) الّذي يعطي هذه الأرض المعطاء بالخيرِ والمطر، وهي إشاراتٍ رمزّيّةٍ إلى الحاجةِ الإنسانيّة والعاطفيّة للمرأة، والّتي تحتاجُ الرّجل الّذي يشعرها بالحبِّ والأمانِ معًا، ويبدو من طبيعتِها أنّها شخصيّةٌ تُحِبُّ أنْ تُحاطَ بالحنانِ وأنْ تجدَ من يحتويها، لأنّ الصّورةَ الّتشبيهيّةَ هي تجسيدٌ لشخصيّةِ صاحِبُها .

والشّاعرة تتمتّعُ بإحساسٍ مُرهفٍ حتّى عندما تستثمرُ الانزياح لتشبيهِ ولدها الشّهيد وسائر الشُّهداء فترسمُ صورةً رقيقةً تقول فيها:[2]

نثرتم دماءكم

لؤلؤاً على دربِ الشّهادةِ

في شوارعِ المحبّة والشّهامةِ

مثل حبّات السّنابل قبلَ الحصاد

فانحنت بعدكم الأوتاد

في النّص السّابق للشّعارة (أمل الخفاجي) صورةٌ مؤلمةٌ لامرأة ثكلى فقدت فلذّة كبدها و(وحيدها) إذ شبّهتْ دماءَ الشّهداء الشّباب ب(اللؤلؤ) المنثور، و(حبّات السّنابل)، وتقول (قبل الحصاد) لأنّهم شبابٌ ماتوا ولم يُحقّقوا أمنياتهم، فاستخدمت الشّاعرة التّشبيه لتُعبِر عنْ إحساسها بالفقد، وقولها (فانحنت بعدكم الأوتاد)

---

[1]-خلجات سيدة البنفسج:34

*حياءي:الصحيح حيائي

[٢]-المصدر نفسه:72 .

هي إشارة إلى ما يُصيب الأبوين بعد فقد الأبناء إذ تنحني ظهورهم كالأوتاد، ولها نصٌّ آخر تصِفُ عشقها في(تعويذة عشق) فتقول:[1]

عِشقُك الأخضر
يلفّني كعقيقٍ
يبتلعني كمحّارة
صوتك يناديني من أعماق الرّوح

جعلتْ الشّاعرةُ مِنْ عشقِ المحبوب (أخضرًا)، وما يرمزُ هذا اللون من معنى ودلالة على النّمو والعطاء والرّاحة النّفسيّةِ معًا، وبصورةٍ عامّةٍ فإنّ للألوان أثرٌ نفسي عندَ المرأة وهذأ نلمسه بشكلٍ واضح عند (أمل الخفاجي) وما يعني لديها اللّون وعشقها (للون البنفسجي) إذ وسمت كل مجموعاتها الشّعريّة بلفظة البنفسج، فاختارت الشّاعرة في نصّها اللّون الأخضر للدّلالة على الرّاحة والعطاء، ثمّ تقول أنّه يحيطُبها (يلفني) (كعقيق) دلالة على أنّ حبّه ينمو ويكبر، فالخضار هو رمز الحياة، ويبلعها ويضمها ك(محارة) في أعماقِ البحرِ اعتزازاً بنفسها لأنّها لا يخرجها كل من نزل البحر. وهذه سمة الشّاعرة (أمل الخفاجي) في قصائد الحب لها لا تبدي ضعفها، بل تظهر دلالها للمحبوب، وهذا الاعتزاز بالنّفس وحبِّ الذّات نجده أيضًا في استخدام الانزياحات التّشبيهيّة التي استخدمتها (شيماء العلي)ففي نصِّ (أنا ها هُنا) تقول : [2] [الكامل]

أنا عرشُ بلقيس يشبهُ قصائدي
أسطورةً للحالمين.. تُحلِّقُ
قلبي كطفلٍ حين فارق عيدَهُ
صوتُ الشّهيدِ هنا وصبحٌ مُشرِقُ

---

[1]- انا والبنفسج: 20 .

[2]- شيء..وينطق الماء : 21.

إنَّ اعتزازَ الشّاعرةِ بنفسِها واضحٌ في النّص، حيث جعلتْ (عرش بلقيس) هو الذي يشبهها، رغم ماله مِنِ القِدم وتلك الدّلالة التاريخيّة، فمثلًا عمّا يتّصف به مِنْ جماليّة كبيرة وفخامة وأناقة وإبداع في البقاء فهذه صورةٌ تشبيهيّةٌ معكوسة تدلُّ على ثقةِ صاحبتها بِنفسِها، ثم شبّهتْ قلبها ب(الطّفل) لانّ الطّفل قلبهُ نقيٌّ من الذنوب، دلالة على الحزن لأنَّ الطّفل يسعدُ ويفرحُ في العيد ويعيشُ حالة الانتظار لقدومهِ، ولكنّهُ يشعرُ بالحزنِ والفراغ حينَ ينتهي، ونجدُ أنّ الشّاعرة قد اتخذتْ منْ عرشِ بلقيس لرسم أكثر من صورةٍ تشبيهيّة كونها ملكة سبأ وصاحبة سطوة

أنَّ الشّاعرة تميّزت بتوظيف التّراث في مكانٍ آخر، وذكرُ النّساء اللواتي لهنَّ أثرٌ في المجتمع فتقول في (شهرزاد الشعر):[1] [الكامل]

أنا شهرزادُ الشّعرِ الف حكايةٍ
كسرتْ غرورك إذ خضعت مُسلِّما
يا رهنَ صوت الدّيك صُبحك مظلمٌ
أمست حكاياتي لليلك أنجما

فقد اتّبعت الشّاعرة في نصّها ورسم صورها تقنيّة ذكيّة وجميلة، إذ شبّهتْ نفسها (بشهرزاد) جارية الملك شهريار، والّتي بقصصها الألف استطاعتْ أنْ تأسرَ قلبُ الملك (شهريار)، وتنقذ النساء من القتل، وهذا يدلُّ على ثقافةِ الشّاعرة ومعرفتها بالتّراثِ القديم، وقُدرتها على توظيفِ صورٍ شعريّةٍ منه، فذكرُ شهرزاد وشهريار في الشّعر دليلٌ على ظُلمِ المرأة، وما تتعرضُ لهُ من ظلمٍ واغتصابِ الحقوق، لذا تلجأُ إلى الحيلةِ لاستردادِ حقِّها في تطويعِ الملك القاتل إلى أسيرٍ تتلاعبُ بهِ ويصبحُ لها مُطيعًا، وغيّرتْ مِنْ حياتِهِ السّوداويّة إلى حياةٍ مُضيئةٍ ذات دلالةٍ للتّمييزِ بين ما هو صحيحٌ وما هو خطأٌ كما يسدلُّ المُسافِرُ ليلًا بالنّجومِ، ولكن جعلته بأسلوبها مصدرَ قُوّةٍ لها.

ونلمسُ هذا الاعتزازُ بالنّفسِ أيضا عند الشّاعرةِ (أشواق الدعمي) الّتي شكّلتْ صورًا تشبيهيّةً جميلةً تشعُّ بالقوّةِ والفخر بالذّات مِنْ خلالِ نص (من أنا) فتقول:[2]

أنا امرأةٌ مثلُ كلِّ النّساء

---

[1]-شيء ..وينطق الماء : ٧٣ .

[2]- على قيد البقاء:12 .

بيدَ إنّي من العراق
امرأةٌ عراقيّةٌ عريقةُ الأُصول
بابليّة الجذور
من كربلاء آبائي
أنا رقيقةٌ كالغزال
شرسةٌ كالنّمرة
أنا امرأةٌ عراقيّةٌ عريقةُ الأصول

تبدأُ الشّاعرةُ بقولِها أنّها تشبهُ (كل النساء)، من حيث التّكوينِ الجّسدي، إلاّ أنّها متميّزةٌ كونها عراقيّة ومن كربلاء، فقد شبّهتْ نفسها ب(الغزال) في الرّقة مرّة، ومرّة أُخرى شبّهتْ نفسها ب (النّمرة) في القوّة والشّراسة والقدرة على مواجهةِ كلّ صعبٍ والدّفاع عن النّفس لأنّها عراقيّة، إذ لجأتْ في تشبيهها إلى نقيضين، هذه الصّور التّشبيهيّة يكمن بها سرٌّ هذا الانزياح لأنّ التّشبيه في الشّعر هو ليس ((لرسم الأشكال والألوان فإنّ النّاس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتِها كما نراها وإنّما ابتدِعَ لنقلِ الشّعور بهذه الأشكال والألوانِ منْ نفسٍ إلى نفس))[1]

ونلمسُ عددًا من قصائدِ الشّوقِ عند الشّاعرة (هديل الدليمي) ، شوقٌ للوطنِ ، وللحبيبِ ، وللأهل استطاعتْ من خلالِ البنية الانزياحيّة التّشبيهيّة أنْ ترسمَ صوراً جميلةً ، كما في قولها في (ضربٌ من الأشجان)[2] [الكامل]

ينسابُ نهرُ الشّوقَ في وديانِي
وكأنّهُ حممٌ مِن البركانِ
من سجنِ ذاكرتي عتّقتُ حكايةً
قد زلزلتْ بطقوسِها وجداني
ونسيتُ أنَّ العشقَ حقّاً إنْ أتى

---

[1]- الديوان في الأدب والنّقد: عباس محمود العقاد، ابراهيم عبد القادر المازني، دار الشّعب للطباعة والنشر، القاهرة ، 2018 ، ط 4: : 21

[2]- ديوان هديل الدليمي: قصيدة منشورة في منتدى نبع العواطف الأدبية .

كالموتِ يسرُقُ نهلةَ الظّمآنِ

في هذه القصيدة صورةٌ تشبيهيّةٌ جميلةٌ، وتحملُ مْن الألم الّذي أرادتْ بهِ الشّاعرةُ أنْ توصلهُ للمتلقي عندما عبّرتْ عن كبر الشّوقِ وعظمهِ فشبهتهُ ب(الحمم البركانيّة) الّتي تُدمِرُ ما حولها إنْ انفجرتْ، ناهيك عن تدميرِ المكانِ الذي تنفجر به، وذلك حين تذكّرتْ حكايةَ عشقٍ قديمةٍ لِتقول بأنَّ العشقَ هو ك(الموت) ليس بإرادةَ صاحبهِ، حيث يسرقُ الموت المرء لو كان في حال شرب ما يروي ظمأه، وتقولُ في وصفِ الألم بينها وبين الحبيب فتقول: [1] [الكامل]

كثُرَ الجفاف وأنتَ نبعٌ
مُذ غبت والأمطار لسعُ
مُذْ أطفؤوا شمسُ ابتسامتِك
والصّباحات ارتدّتْ ظلماءها
والبدرُ أدهمٌ لا يشعُّ
إنْ ذبت بأصواتِ الهزارِ
فأنتَ شمعُ

إذ تصفُ الشّاعرةُ وتقول لم يكن ذلك الفراق بإرادتهما، بل كان رغمًا عنها، فقد شبّهتْ ذلك المُخاطَب ب(النّبع) الّذي يروي ما حولهُ حين يكون الجّفاف، وحتى إنْ كانتْ هناك أمطارُ، فشبّهتها ب(لسع) أي أنَّها تُؤذي الجّسد وتتركُ بهِ أثرًا، فجعلتْ ابتسامتهُ (شمسًا)، ثم شبهته ب(الشمع) عندما يُغنّي طائرُ الهزار (وهو طائرٌ ينتمي إلى صائدةِ الذُّباب ينتشرُ شمال أفريقيا وأوروبا وآسيا)، صوت الذّكرِ منه عالي جدًا، ويُغنّي طوالَ النّهارِ، وفي الليل غنائِهِ يكونُ غيرَ عادي من أجلِ أنْ يحمي أبناءَ فصيلهِ) فكأنّهُ غياب مَنْ تشكو غيابَه كسكونِ صوت الطّائر، لذا فان أبناء الفصيل تكون بلا محميّة، ولها أيضًا أبياتٌ تصفُ بها العشق وما يعملهُ بالروح إنْ اصبح الفردُ عاشقًا فتقول:[2] [المتقارب]

إذا كانَ حسُّ الغرامِ حياةٌ

1- ديوان هديل الدليمي قصيدة منشورة في منتدى نبع العواطف الأدبية الأسلوب نفسه ينظر قصيدة (كأن الهلال بوجهي استهل) ، منشورة على موقع نبع العواطف الأدبية ..

2- الموقع نفسه.

فجرحُ الفراقِ بسبعينَ خنجرٍ
هو العشقُ إنْ جاءَ يهمي بلطفٍ
وإنْ ما تكنْ مِنّا تُدمّرُ
كما الغيم يروي المحاصيلَ غيثاً
وإن جاوزَ الحدّ منها سيُثأرُ
كما الهيروين يشلُّ الخلايا
ومن زمزم الطُّهرِ أنقى وأطهرُ

لكلِّ شاعرٍ أسلوبه الخاص في إنشاءِ الصّور، أو في استخدام الانزياحات، لتقريب الفكرة الّتي يتناولها الشّاعر، فنجدُ الشّاعرة في هذا النّص تصفُ مشاعرَ الحُبِّ بأسلوبيّة انزياحيّة من اجلِ الوصولِ إلى ذهنِ المُتلقّي، فهي لم تعطِ وصفاً للحُبّ من أول وهله للنص، فأخذتْ تتدرّجُ مع المُتلقّي في صفات الحب حتى تعطي صورةً تشبيهيّة له، فجعلتْ العشقَ (كالغيم) الذي يروي الزّرع ليخضر بنفعٍ إلى أنّهُ إنْ زادَ حدّهُ أغرق الارض والزرع، ثمَّ تشبه الحب ب(الهروين) الذي يسكن الألم، ويُخدّر بنفس الوقت، وهو يشبهُ (ماء زمزم) الّذي يشربهُ الناس طلبًا للشّفاء .

نستنتج مما تقدم من النّصوص السّابقة انزياح الصّورة التّشبيهيّة لشواعر كربلاء، هي من أهم عناصر النّصِّ الأدبي للمُبدِع، إذ يمنحُ النّص خصوصيّةً تختلفُ عن اللّغة المعجميّة العاديّة، وبالوقت نفسه تختلف من مُبدعٍ لآخر لأنّهُ يعتمد على تجربتهِ وعمق ثقافتهِ، فهي ناتجةٌ عن تجاربهِ مع الآخرين أو أنّها من المُتخيّل الموجود في ذاكرة الشّاعر أو المُبدع أو من خلال العلاقات في المجتمع، حيث يجسدها من خلال صور تضفي لمسةً خاصّةً للنّص.

ثانيًا: الاستعارة

الاستعارة لغةً: جاءتْ في لسان العرب: ((إنّ زيادةَ السّين والتّاء على الأصلِ (عار) تُفيد الطلب، أي طلب العارة، والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعارهُ الشّيء وأعارهُ منه وعاوره إيّاه، والمعاورة، والتّعاور شبه المداولة والتّداول في الشّيء يكون بين اثنين))[١]

ووردتْ في القاموسِ المُحيط: ((المستعار المُتداول، إنها منسوبةٌ إلى العارة، وهو اسمٌ من الإعارة يُقال: أعرتهُ الشّيء أعيرهُ إعارة وعارهُ كما قالوا أطعتُ إطاعة وطاعة)) [٢]

الاستعارة اصطلاحًا

إنَّ أوّلَ من أعطى تعريفاً للاستعارة هو الجّاحظ في البيان والتّبيين حيث قال هو: ((تسميةُ الشيء باسمِ غيرهِ إذا قامَ مقامه))[٣]

وعرّفها الجّرجاني ب((أنْ تريدَ تشبيه الشيءَ بشيء، فتدع أنْ تفصحَ بالتّشبيه وتُظهرهُ، وتجيء إلى اسم المشبّه به فيتغير المشبّه فتعيرهُ المشبّه وتجرّبه عليه))[٤] وقيل أيضاً ((هي أنْ تذكرَ أحد طرفي التّشبيه وتُريدُ به الطرفُ الأخر مدّعيًا دخول الُمشبّه في جنسِ المُشبّه به دالًا على ذلك بإثباتك للمُشبّه ما يخص المشبه به))[٥]

فالاستعارةُ أحدُ أساليبِ رسم الصورة الشّعريّة في إخراجِ اللّفظة من الدلالةِ المعجميّةِ إلى دلالةٍ أوسع عندما يحسنُ الشّاعرُ توظيفها، هذا ما أكّدهُ محمد الخلايلة بقولهِ إنّ الشّاعرَ ((يُخرِجُ اللُفظةَ مِنْ دلالتِها الحرفيّة

---

[1]- لسان العرب: مادة (عور) .

[٢]- المحيط في اللغة، الصاحب اسماعيل بن عباد (٣٨٥)، تحقيق محمد حسن آل يس، عالم الكتب، (د. ط)،(د.ت) ١٩٩٤: ١/ ١٤٠ (مادة عور) .

[3]- البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل للنشر والتوزيع،ج١: ١٩٩٥ :1/ 153

[4]- دلائل الاعجاز: ٦٧

[5]-مفتاح العلوم : للإمام سراج الملّة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي(٦٢٦هـ) ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٣: ٣٦٩

إلى دلالاتٍ أعمق وأوسع، حتّى تغدو اللّفظة حزمةً مِن المعاني ، وتستطيعُ الاستعارة حملَ رؤيةِ الشّاعرِ وهمومهِ النّفسيّة، وتتعدّى ذلك إلى خرقَ المألوف والخروجِ عليه، فتكوّنُ أسلوبًا يستثيرُ القارئ ويدفعهُ إلى البحثِ عن تلك المعاني الّتي تقفُ وراءَ النّص)) [1]، فعِندما يعمدُ الشّاعر للاستعارة يسعى إلى تنشيطِ ذهنِ المُتلقّي من أجلِ الوقوفِ على الدّلالة الجّديدةِ التي يرمي اليها حين يُنسبُ ما هو للإنسان إلى الجّماد او العكس لالتقاط صورةٍ شعريّةٍ تفتح فضاءً جديدًا له، فأهمُّ ما تقومُ عليهِ الاستعارة هو ذلك الغُموض الّذي يشعرُ به القارئ لتحديدِ وجه الشبه، وهي ليست لها حدٌّ في استعمالها، بل تتبع قدرةَ الشّاعر وملكتَهُ الأدبيّة والفنيّة فضلًا عن أنّها وسيلةٌ تقريب المُتلقّي من الشّاعرِ، والمحاولةُ للوصولِ إلى فهمِ انفعالاتِ الشّاعرِ، فمن خلال الانزياح الاستعاري يبثُّ الشّاعرُ الروحَ للجمادات فنراها تفرحُ، وتغضبُ، وتتحركُ، وهذا ما يسمى بالتّشخيص ((ولا شك في أنَّ التّشخيصَ سمةٌ من سماتِ الفنّانين الوجدانيين في كلِّ العُصور)) [2]

فعندما نتفحصُ كثير من نصوصِ شواعر كربلاء، نجدُ ميلهُن إلى هذا النّوع من الانزياح بشكلٍ كبير إذ يعتملُ في أذهانهن، وفيهِ رمزيّةٌ واضحة، فمثلًا عندما نقرأ نصّا للشّاعرة (سليمة سلطان) تحت عنوان (قطرةُ زئبق) تقول:[3]

لكلماتِك ظل

يبدو بيتًا هدمتهُ الحربُ

تحرّك الذّعرُ

في روحي

قطرة زئبق

لتتبع بحيرة خوفٍ صغيرة

في هذا النّص لجأت الشّاعرةُ إلى تقنيّةِ التّشخيص، فجعلتْ للكلمات (ظل) وهي –أي الكلمات – لا ظلَّ لها حينما تُلفظ، أمّا حينما تُكتب فقد تكونُ لها ظلال متنوّعة مِن المعاني المضمرة والموحية التي كما

---

[1]- بنائية اللغة الشعرية، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب، الاردن ط1 ، 2004: 145.

[2]- ابو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، القاضي النعمان ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1982: 434.

[3]- مرايا وزجاج : ٦٩

رسمتها الشّاعرةُ بأنّها قد تشبهُ (بيتًا هدمتهُ الحرب) في إشارةٍ إلى أثرِ الحربِ، وكسرِ نفسيّة المرأة بعامّة والشّواعر بخاصّة ،

والشّاعرةُ لم تقفْ بأنْ تجعلَ للكلماتِ ظلٌّ، بل جعلتها تضحكُ في نص بعنوان (سرّها) فتقول :[1]

حين أكتبُ اليكَ

تضحكُ كلماتي

وتقولُ سنساعدك

حينَ أُفكّر فيكَ

كلُّ ما حولي يتكلّم

المرايا والثُياب

وأصابعي

والأقلام تقفزُ حولي

والأوراقُ تطلبُ الوان* أخرى

إنَّ أكثرَ ما يلجأُ إليهِ الشُاعر في نصّهِ الرّامز هو الاستعارةُ، إذ يُعطي له مساحةً واسعةً ليعبّر بها عنْ مشاعرهِ، وقد شخّصتِ الشّاعرةُ الكلماتِ هُنا، وجعلتها (تضحك)، والضّحكُ هو مِنْ لوازمِ الإنسان، وجعلتها (تتكلّم) أيضًا، وكذلك شخّصتْ (المرايا، والثياب، والأصابع) كُلّها جعلتها (تتكلّم)، وحتى الأوراق أصبحتْ (تطلب)، فهي ترى كلَّ ما حولها يشعرُ بالسّعادةِ لأنّها تكتب للمحبوب، فهي رغم أنَّ كل ما حولها يتكلم ليسمع المحبوب إلّا أنّها لا تبوح بمشاعرها، وإنّما يقلقُها ويظهر عليهاعلامات الرّغبة أوالعشق، والشّوق فتقول في (لوحة):[2]

زَغبُ الشّهوةِ ينمو حسكًا أسود

فوقَ جسدِ امرأةٍ بيضاءَ

وانينٌ منذُ آدم

---

[1]- مرايا وزجاج: 98 ، الأسلوب نفسه ينظر المجموعة نفسها : 100 .

[2] - نهايات الدوائر: .69

*أسود : الأصح أسودًا

إلى يومِ الفناء

من قبلِ المولد

ومن بعد الموت

إنَّ الشّاعرةَ(سليمة سلطان) تربّتْ وعاشتْ في مجتمعٍ مُنغلقٍ تمامًا، وأسرتها من مجتمعٍ ريفي والواقع الرّيفي لا يعطي أهمية للمرأة مثل الرّجل، بل تُعاني التّهميش لِذا كانتْ تشعرُ بالحرمانِ والكبتِ أكثر مِمّا تُعانيه من نشأتْ في المدينة، وكان هاجسُها(الجّنسي) يشكّلُ حيزًا في تفكيرها، وذلك عندما جعلتْ (للشّهوة) زغباً وهو شَعْرٌ يُغطّي معظم جسم الإنسان، ويكون ناعمًا وخفيفًا وطوله لا يتجاوز المليمترين)، إلّا إنّها جعلتهُ (حسكا اسود)[1] إذ جعلتْ ذلك الزّغب خشناً وبارزًا، فيظهرُ ما تخفيهِ، وتجعله بارزًا بمعنى إنّها لا تقوى على إخفاءِ الشّهوة، فهذه المشاعر والضّغط الّذي تشعرُ به ملازم لها إلى الممات .

فهي حتّى عندما تنظرُ للنّهر تراهُ بشكلٍ مُختلفٍ، ففي نصٍّ لها بعنوان (النهر) تقول :[2]

حينن يسكنُ النّهر

يغفو مثل وليدٍ

يتشبّثُ بثدي أُمهِ

برغبةٍ واشتِهاء

فيغدو ملاكًا

وحينَ يغضب

يبدو أقسى من إلهٍ منبوذ

النّهرُ غليظُ القلبِ

مثلنا

يتبخترُ بغرورٍ وغفلة

ومثلنا يزرعُ موتاً وحزناً

1- الحسك: نبات ثمره خشن يعلق بأصواف الغنم تضرب الى الصفرة ولها شوك يسمى الحسك، ينظر: لسان العرب:874

2-نهايات الدوائر: 41- 42

كثيراً ما يُحاول الإنسانُ أنْ يُترجم مشاعرهِ بصورٍ مختلفةٍ، والمرأة بطبعِها ترغبُ بترجمةِ مشاعرها بالكلامِ، ولكن عندما يصعبُ عليها الكلام تُترجمهُ، فالشّاعرة في هذا النّص عمدتْ إلى انزياحات تشبيهيّة واستعاريّة عندماُشخّصت البحر وشبّهتهُ بالوليد الصّغير الّذي يبحث عن الأمان، ولا يهدأ إلاّ عن ما تضمّه أمّه إلى صدرِها، وجعلته (يغضب)، إذ ألبستهُ بعض الصّفات الإنسانية الأخرى ك(الغضب)وامتلاك (القلب القاسي) وكذلك (التّبختر) و(الزّراعة)

فهذه الصّورُ والاستعارات تدلُّ على أنّ الشّاعرة تعيشُ صِراعًا مع ذاتها فكلُّ شيءٍ أمامها تُحاكيه بصورةٍ تختلف عن طبيعتهِ، وهي تتحدثُ فيه عن ذاتِها وآلامِها فتبدو ممتعضة

والشّواعر يلجأن إلى الاستعارة أكثر من التّشبيه، لأنَ التّشبيه يكونُ مباشرًا بينما الاستعارة أكثرُ بلاغةً، فهي تشبيهٌبليغٌ حُذِفَ أحد طرفيه، مما يعطي للنّص جماليّة[1]فالاستعارة ما اكتُفي فيها بالاسم المُستعار عن الأصل، ونُقِلت العِبارةُ فجُعِلتْها في مكانِ غيرها. وملاكُها تقريب الشّبه، ومناسبة المستعار له للمستعارِ منه، وامتزاج اللّفظِ بالمعنى؛ حتّى لا يوجد بينهما مُنافرة))[1]

لذا يعمد الشّعراء إليها، لأنّها تعطي مجالًا أكثر للتعبيرِ عن العواطف والمشاعر، فالشّاعرة (هديل الدّليمي) تقول في قصيدتها (نكهه الاشياء) [2] [الخفيف]

هجمَ الهمُّ سابقًا بِلا أوانِ
كيفَما؟ هل تُغسلُ الهموم بماءِ؟
رُبَّ حُبٍّ يجوعُ فيه التّمني
وعلى ثُغرهِ صُنوفُ الوفاءِ
لا تلوموا محابري حينَ تظمى
فالجوى يستبيحُ مِنها دِمائي
لا تلوموا اضطِراب جُثمانِ حرفي
ليتني ما سقيتهُ كبريائي

1- الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني(392 هـ)، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.م، د.ط ، 1966 : 41 .

2- ديوان هديل الدليمي: قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبية، ينظر أيضًا قصيدة (بغداد)منشورة بالموقع نفسه .

تمتازُ الشّاعرةُ (هديل الدّليمي) بقّوة قصائدها، وجمالِ ألفاظها، وتمكّنها من مادّتها، وأنّها متمكّنةٌ من أدواتها البلاغيّة لصياغةِ وإنشاء أجمل الصّورِ الشّعريّة، فهي عندما تحاولُ وصف آلامها ؛ فإنّها تصفها أو تختار لها أقسى الألفاظ، فقد جعلتِ الألم إنسانًا يتوقُ إلى القّوة والشّراسة في تعاملهِ، فتختارُ لفطة (هجم) ، لأنَّ الهجوم لازمة حسّية استعارتها للازمة معنويّة (الهم)، وهي أيضًا من لوازم الإنسان، واستعارت كذلك صفةُ (الجوع) ونسبتها للتمني، وهي إحدى صفات الكائن الحي، ثمَّ جعلت للحبِّ (ثغر)، وهذا ايضا تجسيم لشيءٍ غير ملموس، فكل هذه الاستعارات تُعبّر عن عظمةِ الألم الذي تُعانيه، مما حبسها عن الكتابةِ، فهي تقول محابري (تضمى)، والظمأ من صفات الكائنات الحيّة، وهي منحتها للمحابر، وكذلك الحروف حينما جعلت لها (جثمان)، وسقت ذلك الجّثمان من كبريائها، وكل هذا يعبّرُ عن عمقِ الإحساس بالمرارة، وعنْ قدرةِ الشّاعرة على مزجِ الحسّي مع الذّهني، مما يعطي للصورِ حركيةُ وفاعليةً وروحًا. وفي قصيدة أخرى تحت عنوان(بدوية النّظرات النظرات)نجد ُتوظّفُ الشّاعرةُ أجمل ُالاستعارات فتقول :[1]

[الكامل]

وقطفتُ من عينيكَ وهجَ قصائِدي

فتلوتُها في معبدِ الخَلجاتِ

سمعتُ صوتَ الشّوقِ يلهثُ نبرتي

ويزلزلُ السّكنات في إنصاتي

ففي هذا النّص تَتشابكُ الصّورُ وتَتداخلُ لِترسمَ لنا صورةً نفسيّةً موحيةً ترتكِزُ على الاستعارات بالدّرجةِ الأولى، ف(القطف) –هو للثّمارِ- أصبحَ مِنِ العينين، و(القصائد) متوهجة ومضيئة، وهي تُتلى كالآياتِ، (الشّوق) لهُ صوت يلهثُ ويزلزلُ السّكنات في ذاتِ الشّاعرة التي تُحاولُ وصفَ مشاعرِها بشكلٍ موحٍ وغير مباشر، وهذا صوتٌ غير مألوف في الكلام العادي أو التّشبيه وهذا ما يميّز جماليّة الاستعارة لأنّها قادرةٌ على((كسر حاجز اللُّغة وقول ما لا يقال))[2]

---

[1]- ديوان هديل الدليمي: قصيدة منشورة بمنتدى نبع العواطف الأدبيّة .

[2]- علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، د.صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر ، ط1، 1998 : 304 .

ومثلما وصفتِ الشّاعرة هديل الدليمي أشواقها في الغربة مِنْ خلالِ الصّور الاستعارية فإنَّ ل(خديجة السعدي) نصيبٌ أيضاً في وصف شوقها للحبيب في قصيدة (غياب) تقول[1]:

حينَ تحطُّ الفراشاتُ
على أغصانِ شوقي
تشرق دمعةٌ أُخرى
ويفيضُ وجدي
تعالَ واجلسْ بالقربِ مني
لأغفو بين يديك

هذا هو الشّاعر، فعندما يشعرُ بالفرحِ أو الحزنِ، ينظر ماحولهُ ويجسّدُ ويجسّمُ أشياءً لإيصالِ فكرتهِ فشوقُ الشّاعرة هُنا جعلته (شجرة)، لكنّها لم تذكرها وأبقتِ الغصن لأنّ الغصنَ إحدى لوازمهُ، فهنا تجعلُ المُتلقّي يؤوّل ماذا تعني بهذا الوصف، هل إنّها من الحنين قد جعلتها تتذكرُ صغائرَ الأُمور لتكون متفرّعة كالغصنِ أم أنّها لا تريد سوى أنْ تذكرَ شيئًا واحدًا حتى تحط عليه الفراشات وغيرها من التأويلات التي تخلقها الاستعارة، وجعلتِ الدّمعة (تشرق) والشّروق للشّمس، وحتى الوجد (شدّة الحب) جعلته مجسّمًا بالنّهر، فحذفتِ النّهر وأبقت (الفيضان) الّذي هو إحدى لوازمه، كل هذه الأوصاف من أجلَ الطّلب من المحبوب للمجيء والجلوس معها لتشعرَ بالأمانِ وتغفو بين يديه، فأجملُ ما في الاستعارةِ هو القدرة على الابتكار، والمجيءِ بالجديد لِمُفاجأة القارئ، فلكلِّ شاعرٍ طريقته في التّعبيرِ عن اشتياقهِ، من حيث اختيارِ الصّورِ والانزياحات، والأشواق (مزدحمة)، فكل ما ذكرتهُ الشّاعرة هي استِعارات مكنيّة، فأعطت ما هو للإنسان لغيره وهذا هو((تشخيص الجمادات وبث الحياة فيها ومنحها الحركه بشتى مظاهرها))[2]

---

[1]- عن الحب والغربة وأشياء أخرى:16 ، ينظر الغرض نفسه :119، وينظر ليس هناك ما أسميه البنفسج : 33 وخلجات سيدة البنفسج : 8 .

[2]- بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق:د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ط 1987: 339 .

وقد وجدنا الصّور الاستعاريّة تراوحت بين المتشائمة والمتفائلة وبحسب الموضوع الّذي تناولته الشّاعرة، وحسب الحالة النّفسيّة للشّاعرة، فهذه الصور المتشائمة الحزينة في استعاراتِها تكرّرت في نصوصِ(إيمان كاظم) فنقرأ في نصٍّ لها تحت عنوان (ملائكة النّغم) قتول فيها :[1]

أفكاري هائمة
ترتدي ظلُّ الليل الدّاكن
تشكو وجعاً معتقاً
أعلّقُ ذاكرتي القديمة
على حبلِ غسيلٍ
فتتدلّى أحلامي
زوارقَ من ورق

تتشكّلُ الاستعارة في النّص في تعبيراتٍ عدّة لتخلقَ لنا صوراً متنوّعة منها (أفكاري هائمة) فالذي يهيم هو الإنسان وليستِ الأفكار، وكذلك (أفكاري ترتدي ظل الليل) لِباسًا داكنًا(ترتديه تلك الأفكار) فالصّورة الاستعاريّة قد تماهتْ مع الحالة الشّعوريّة القلقة للشّاعرةِ (إيمان كاظم) حينما عرضتْ لماضيها وذكرياتها القديمة، وجعلتْ منها أثواباً (علّقتها) على حبلِ الغسيل، ولم تكتفِ الشّاعرة بذلك الوصف الرّمزي المعبّر، بل امتدّتْ لتكملَ صورتها الاستعاريّة المتفرّعة حينما قالتْ بأنَّ أحلامها المنهكة قد تدلّتْ من فوق الحبلِ ك(زورقٍ مِنْ ورقٍ)، فقد تَظافرتْ هُنا – الصّورتان الاستعاريّة والتّشبيهيّة لتعكسَ حالةَ الحزنِ واليأسِ الشّديد لديها .

وإنَّ استخدام الانزياحات الاستعاريّة في كلِّ شطرٍ من النّص تقريبًا في (النّص العمودي) دليلٌ على قدرةِ الشاعرة وتمكّنها من أدواتها الفنيّة ،كما وجدناه عند (شيماء العلي)، إذ تقول في (غياب)[2] [الطويل]

غيابٌ
وإمضاءٌ يبللهُ المطر

---

[1]- فصول الجوزاء: 49، ينظر الأسلوب نفسه شيء وينطق الماء: 13 ، 48 .

[2]- شيء.. وينطق الماء:58 .

وتحت جنون الرّيح
يبتسمُ الشّجر
وشيءٌ من البحرِ
استقرّ بفكرتي
وثمّةَ طوفان
بقلبي ما استقر

فالشّاعرةُ هُنا من خلالِ صورها الاستعاريّة، وتجسيمها (الغياب) وهو لازمة ذهنيّة، فأعطتهُ سمة البلل قالتْ (يبلله المطر)، والشّجر إنسانًا لأنّها أخذتْ إحدى لوازمهُ وهي (الابتسام)، و(البحرُ) يستقر بالفكر مثل ما الطوفان يستقر بالقلب، فهذه الصُّور جميعُها من خيالِ الشّاعرة في جعل اللا مألوف مألوفًا، وهذا التّسلسل في الصّورِ إذ ((تترتّبُ الحجج في الخطابِ على أساسِ طاقتها الحجاجيّة، وقدرتها على الإقناع، ويقوم المُرسِل بترتيبِ الحُجج على أساس دعمها لدعواه))[1]

وخلاصةُ القولِ أنّنا وجدنا من خلال النُّصوص الّتي بينَ أيدينا فيها من القوّةِ وجمال الانزياحات والصّور، وفيها من الضّعفِ الذي يدلُّ على ضعفِ تمكّن الشّاعرةِ من أدواتها.

وبصورةٍ عامّةٍ كانت الاستعارة تحتلُّ الجزء الأكبر من نصوص شواعر كربلاء، بوصفها فنٌّ يفسحُ المجالَ للشّاعرة بعدمِ الإفصاح أو التّصريح بالغرض الحقيقي وترك المتلقي حريّةِ التّأويل فضلًا عن الصورة الجمالية التي يمنحها للنصوص .

---

[1]- اسرار البلاغة: 115

الباب الثاني

النتاج النثري

الفصل الأول

النتاج السردي

(القصّة والرّواية)

توطئة :

لقد ظلّتِ المرأةُ ردحاً مِن الزّمنِ حبيسةَ القلمِ، لأنّها كانتْ مُحاصرةً بقيودٍ من قوىً مختلفةٍ مِنها المُجتمع والبيت مقارنةً بالرّجلِ مِمّا كانَ يُشعرُها بالتّهميش والمظلوميّةِ، ولكن ما إنْ سارتْ عجلةُ الحياةِ وتطوّرتْ، وبانت بوادرُ الحداثةِ في المُجتمعِ العربي، ودخول الصحافة للبلاد، كل ذلك أعطى المرأةَ الجرأةَ في خوضِ مُعتركِ الحياةِ من خلال القراءةِ والمشاركة في إبداءِ رأيها ولو بشكلٍ ضئيلٍ لا يتناسبُ مع دورِها في الحياةِ، الذي يُعدُّ العصب الأساس في المُجتمع، إذ لا يخلو عمل ادبي مِن وجودِ المرأةِ فيه

ومنذُ عصرِ صدرِ الإسلام كانتْ هنُاك نسوة شواعر خلدهُنَّ التأريخ، ولكن لم يذكُر لهُنَّ في مجال النثرِ شيٌ، وتسيرُ عجلةُ الحياةِ والتطور الذي بلغَ سُبلَ العيشِ خُصوصًا بعد الحربِ العالميّةِ الثانيّةِ، فقد فتحَ آفاقًا أمامَ المرأةِ للتعبير عن ذاتِها وكسرِ قيودِ المجتمع، وذلك بعد انتشارِ التّعليم الذي حدا بكثرٍ من العوائلِ بإرسالِ بناتهن إلى المدارسِ لغرضِ التّعليمِ، وكذلك انتشارِ الصُحفِ الذي فسحَ لهنَّ المجال لإبداءِ رأيهن ولو بشكلٍ محدودٍ لا تُغذّي طُموحها، فهنَّ صاحباتُ الفكرِ والخيالِ والقُدرة على التّعبيرِ عن أحوالهن أُسوةً بالرّجُلِ مما عزَزَ ذلكَ انخراطهن في ميدانِ العملِ بالاستقلالِ المادي، وأمورٌ أُخرى تتعلقُ بالواقعِ الاجتماعي الذيَ أصبحَ أكثرَ وعيًا مِنْ خِلالِ اعطائِهن الفُرصة للتعبيرِ عن ذواتهن على أرضِ الواقعِ، فشاركْنَ في عددٍ مِن ميادين الحياة، وفرضْنَ أنفسهن في ذلك الواقع وناقشْنَ العديدَ من الموضوعاتِ التي تمسُّ حياة المرأة والإنسان في المجتمع، فقد عالجْنَ فيها معاناتهن وما يتعرضْنَ له من خلالِ الكتابةِ.

ورغم تأخّر المرأةِ بخطواتٍ عن الرّجُلِ في هذا المجالِ من حيث زمن الانخراط فيه إلاّ إنّها استطاعَتْ أن تثبتَ بجدارةٍ مكانتها، وأنْ تُسمِعَ صوتَها ولم تكن المرأة في كربلاء بمنأى عن النّساءِ الأُخريات

ولكن لأنَّ المجتمع الكربلائي يحيطُ المرأةَ بهالةٍ من القُيود ((والتي هي أساسًا ليس تقليل من شانها بقدر ما هو حفاظٌ عليها والخوف من الانجراف في أُمور تقلّلُ من هيبتها واحترامها)) [1] فقد برعت بعض الكاتبات في اقتحامِ مجالَ الأدبِ والكتابةِ، وعلى صفحات المجلاّتِ ولظروفِ المجتمع كُن يكتبْنَ بأسماءٍ مُستعارة أمثال (بدور زكي الدده ١٩٥٠) [2] ، بعدها استطعْنَ أنْ كتبْنَ نصوصًا أكثر ما نستطيعُ أنْ نقولَ عنها أنّها حاكت ذات المرأة وشعورها بالإقصاء والتّهميش، وأمومتها فكان لمثقفاتها نصيبٌ من الأعمال الأدبية ، وإنْ كانت قليلة وتكاد لا تُحسب لمدّةٍ ليست بقصيرة، لم نلمس نشاطهُ حتى تسعينيات القرن الماضي واليوم، إذ نشرتْ الكاتبة الكربلائيّة قصصًا قصيرة نشرتها على صفحات المجلات مثل (مملكة الليل)، ثم نشرتْ بعدها أوّل مجموعة قصصية لها بعنوان (شجرة الأمنيات ١٩٩٠) و(غبار الزّمن ١٩٩٣) و (على مسافة غربة ٢٠٠١)، ونجدُ أنَّ هذا الفن نشطَ أكثر من مدّةٍ قريبةٍ ، وهذا يعودُ إلى الانفتاح في المجتمع والذي لمستهُ المرأة والذي ولّدَ لديها الرّغبة في التّعبيرِ عن أحداثٍ وأمورٍ أصبحتْ تُشكّلُ ثقلًا على ذاكرتها، فقد برزتْ كاتباتٌ كتبْنَ في القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدًّا، وهذا قد يعود إلى أنّهن لا يمتلكْنَ نفسًا طويلًا في الكتابة فهي تحاكي إمكاناتها وتجربتها الجديدة والمتعثّرة في هذا المجال، أو أنهن لا يكتبْنَ لغرض الكتابة الأدبية بقدر ما يتركّزْنَ على الموضوع الذي يعالجْنه، ممّا لا تتطلّب ذلك النّفس السّردي الذي هيمن على أعمال كتّابٍ مشهورين في العراق وخارجهِ، لذا فإنَّ أكثر ما خضْنَ به في الموضوعات الاجتماعيّة التي تمسُّ المرأة بالدرجة الأولى، والواقع المُعاش بالدّرجة الثانية، فصدرتْ مجموعاتٌ قصصيّة تضمُّ قصصًا قصيرة لكاتباتٍ مختلفات منها (نشيج الرّوح ٢٠٢١ ، وشرفات ٢٠٢٢) للكاتبة أشواق، ومجموعة قصصيّة بعنوان (جذوة نوفمبر٢٠٢١) للكاتبة إيمان كاظم ، ومجموعة (حدثَ في عشيّة القديسين ٢٠٢٢) للقاصّة جنان الهلالي ومجموعة (تيه الورد٢٠٢٢) للقاصّة زينب الأسدي، وقد ضمّتْ هذه المجموعات في طيّاتها قصصًا اجتماعيّة وسياسيّة مختلفة، بينما التزمتِ القاصّة رويدة الدعمي منهجًا خاصًّا بها، وهو ما أسمتهُ ب(الأدب المهدوي)، إذ أصدرتْ قصصًا دينية وتوعويّة وجّهتها لشريحة الشّباب فكتبَتْ قصة(الإيمان والحل ٢٠١٨، ونرجس ٢٠٢٢ ، وطبيب القلوب ٢٠٢١) ٢٠٢١)، ولو أنَّ الباحثَة تنظرُ إلى هذه النتاجات بتحفظ، لأنَّ ما

---

[1]- أعلام النساء في كربلاء: ١٠ .

[2]-المصدر نفسه: ٤٤ .

أسمتهُ الكاتبة عند طرحها العمل ب(الرواية) لم يكُنْ من هذا الفن في شيء سوى الطول، فقد افتقرتْ أعمالهن إلى توافرِ شروط الكتابة السّرديّة من تتابع الأحداث، وتمكّن للشّخصيّات من إدارةِ العمل الذي يتّصفُ بالطّول فضلاً عن تميز عناصر سرديّة أخرى كالبناء الزّمكاني والحوار وغير ذلك، بل إنّهُ قد يحققُ رغبتها في التعبيرِ عن خوالجها ومشاعرها بإمكانياتٍ قد تثير اللغط كثيراً حولها، وكذلك امتازتْ هذه التّجارب بأنّها تكاد تكونُ رسائل مشفّرة إلى المجتمع، وإذا ما حاولنا تتبّع أبرز ما جمع بين تلك الكاتبات فإنّنا من الضروري هنا أنْ نتابع تلك الأعمال من حيث الفكرة والبناء الفني لها ممّا سيجعلنا نركّزُ على فقرتين مهمتين هما أبرز الرؤى والتّوجهات التي اعتمدتها الكاتبات، وكذلك دراسة عناصرِ السّرد في تلك الأعمال .

المبحث الاول: الرؤية السّرديّة ومرجعيّات السّرد

أولا: السّرد النّسوي ومرجعيّاته

إنَّ لكُلُّ قاصٍّ وروائي رُؤاه الخاصّة في أعماله وتوجّهاتهِ، لا يمكن أنْ تُحدّدَ بمجردِ قراءةِ نصٍّ قصيرٍ واحدٍ أو حتى نصًا قصصيًا طويلًا، فإذا كان لا بُدَّ من قراءة يسيرة لسيرةِ ذلك القاص ، أو محاولة قراءةِ عملٍ آخر له لتتوضّح الرُّؤية لدى القارئ، فأحيانًا العناوين هي التي تفضح كاتبها، بينما أحيان أُخرى تُعطي العناوين دلالةً معنيةً، وعند القراءةِ ترتسمُ صورةٌ أخرى، فعند مطالعة المجموعات القصصية لكاتباتنا وجدنا أنَّ الموضوعَ المشترك بينهُن هو التركيزُ والتّوجهُ حول الموضوعاتِ الاجتماعية بصورةٍ عامّةٍ، فمنهن مَنْ تُركِّزُ على الواقعِ الاقتصادي وتأثيرهُ المباشر على سلوكيّاتِ النّاس وما يتركهُ من مخلّفاتٍ نفسيّةٍ مثل قصة (ملاذ غير آمن) و(البطاقة الاخيرة) للقاصّة (جنان الهلالي)، التي تعطي انطباعًا على مدى قساوةِ الحياة وعدمِ قدرة ذلك الشاب بأنْ يُحسنَ التّصرفَ في توفيرِ سُبلِ العيشِ، بل يلجأ إلى المجهول بشراءِ بطاقاتِ اليانصيب (وضربة الحظ) التي ينتظِرُها، وصدمةُ الزّوجة الصابرةُ وهي ترى تعبهُ وكدّهُ قد جعله في بطاقاتِ اليانصيب فتقول:« ذات مرّةٍ وأنا أُرتِّبُ خزانتَهُ وجدْتُ صُندوقًا من الكارتون يحوي الكثيرَ من البطائقِ الربحيةِ ذُهِلتُ وخرجتُ إلى صالةِ الدّار الصغيرة أحمل الصندوق بين يدي رميته إلى الارض وقلت : هذا كدّكَ وتعبكَ ؟ ! هذا مصروفُ البيت ؟! انظرْ إلى ثوبي البالي .. إلى أثاثِ البيت إلى.. إلى .. يالكَ مِنْ رجلٍ عديم المسؤوليّة ..»[1] ففي هذه القصّة إشارة إلى عدم الشّور بالمسؤوليّة منْ قِبل هذا الشّاب وأمثاله في المجتمع، فضلًا عن تهميش دور المرأة في إدارةِ الأسرة من خلالِ التشاور بأموهم المشتركة، وفي قصّة(ولادة عقيمة) وذلك الطّفل الذي وُلِدَ مُشوّهًا خَلقيًا، فلا ذنبَ له ولا ذنبَ لأمهِ التي حمّلتها العائلة (عائلة الزوج) عوق ابنها، وَوَضعِها في خَيارٍ صعبٍ بأنّها أمّا أنْ تتركهُ يخضعُ إلى عمليةٍ نتائجها محتومةً بالفشلِ وموتِ الطّفل، وإمّا أنْ تتحملَ تفاقمَ حالتهِ و(حتى الأب) غير مسؤول عنهُ لأنّه يحتاج إلى أموالٍ طائلةٍ لعلاجهِ، فهذا الحديث جعلته القاصّة على لسان الطّفل «ها أنا ذا مُجرّدُ كومةَ لحمٍ تحتاجُ إلى مبالغَ نقديّةٍ طائلةٍ وعمليات صعبة. بعد أُسبوعٍ عادَ أبي الي جبهةِ القتالِ حتى إنّهُ لم يودّعني بقبلةٍ، شرطَ على أُمي فيما قرّرتِ الاحتفاظَ بي أنْ تتحملَ المسؤوليةَ كاملةً ...» [2]وهذا مِنْ أقسى الأمور التي تعاني منها المرأة في مجتمعنا مِنْ خلالِ إلقاء اللوم عليها

---

[1]- حدث في عشية القديسين: ١٧ .

[2]-المصدر نفسه: ٥٣-٥٤ .

في تحديد جنس الجنين إنْ لم يكن على رغبة الرّجل، بل وحتى التّشوه الخُلُقي تكون هي المسؤولة الوحيدة عنه وهذا قمّة الأنانية مِنْ قِبَلِ الجنس الآخر، ولم تكُنْ نصوصُها الأُخرى مختلفةً عمّا ذكرناه، ففي نصوصها (عبودية) و(طوق شهرزاد) و (البحث عن جثة) ، إذ نرى فيها ((محاولةٌ جادّةٌ في تأسيسِ نُصوصٍ سرديّةٍ واثقةٍ متنوعةِ المبنى والمعنى في ثيمةٍ مركزيّةٍ جعلتْ من الواقعِ المعيش للإنسان المعاصر المادّةَ الخامَ التي تنهل منها)) [1]، ولم تبتعد الكاتبة (أشواق الدعمي) عن هذا الواقع في تصويرها عدد من النصوص التي تحدد توجهاتها ، والتي ركزت على الانسان وعلاقته بالمجتمع ، إذ ترى (اشواق الدعمي) بأنَّ الانسان ((يحدُدُ وجودهُ وخياراته ويصنعُ حياتَهُ)) [2] كما في قصصها (الحرية، ووصية بطعم رغيف الخبز، صرخة صمت، خبز الحياة).. وغيرها من قصصها التي ركّزَتْ فيها على الذّاتِ الإنسانية أكثر من تركيزِها على الحدثِ الذي تقصّه تقول : ((يا الهي، أشعر بالغثيان، الأرض بدأت تدور بي، أحس أن أمعائي تتقطع، يكادُ يُغشى عليَّ مما أسمع ، أسندني الصبية وساعدوني في الوصولِ إلى سيارتي، جلستُ وأسندتُ رأسي إلى المِقوَد، يا ربي إنّها صغيرةٌ جدًا، إنّها بعمرِ ابنتي التي فُقدتُها في المشفى بعد ولادتِها، ولم أفقدُ الأملَ يوماً في العثورِ عليها، ماذا لو كانت هي ؟)) [3] هذا ما حدّثَتْ به البطلة نفسَها عِندما علِمتْ بالطّفلةِ المتسولةِ التي كانتْ تشفقُ عليها عند توقفِ السّيارة في الإشارة الضوئية) وتعطيها (ما يسدُّ رمقها ليومٍ كاملٍ)، فقد تم اغتصابها وقتلها ورميها في خربةٍ خلفَ المنزلِ الذي يأوي الأطفال المتسولين وفي آخرٍ من قصّة (وصية بطعم رغيف الخبز)، نجدُ الكاتبة (أشواق الدعمي) تُركِّزُ على بناءِ الإنسان وتصالحِهِ مع ذاتِهِ، فتقول على لسان البطلةِ في وصيّةِ أُمِّها المكافحة ((ياسهيلة، سوفَ يأخذُنا الموتُ، ونرحلُ عن الحياةِ، لم يسلمْ أحدٌ منهُ فالجميعُ يرحل وفارقٌ بين راحلٍ قضى عُمرهُ بالبُكاءِ والشّكوى ومدَّ يدهُ إلى الآخرين، وبين راحلٍ ويدهُ إلى صدرِهِ، وابتسامته عنوانُ الوداع)) [4] فتصور الكاتبة الصراع بين ذات الإنسان وواقعهِ المحيط، والمعاناة التي يشعرُ بها لاختيارِ أحد الأمرين، أما الجلوس والتّهاون وانتظار فُرصِ العيش لتوفيرِ ما يسدُّ رمقَ عائلةٍ رحلَ عنها والدها في إحدى الحُروب، أو الالتحاق بالاتجاه نفسه الذي كان سببَ يُتم هؤلاءِ الاطفال وَتُرجِّحُ كفّة العائلةِ على الفرد، فالكاتبةُ تُركِّزُ على الأمورِ الاجتماعيّة التي مرَّ بها البلاد من الفقرِ والعوزِ وموتِ الرّجالِ تاركين وراءهم نساءَ أرامل وأطفال يُصارِعون الحياة .

بينما نجدُ الكاتبة (زينب الأسدي) لكي تُقنع القارئَ بالواقعِ فهي تطرحُ لها رُؤىً وتوجّهاتٍ خاصّةٍ في مجموعتها (تيه الورد) تتعمّدُ في بداياتِ قصصِها أنْ تَصِفَ الأمكنةَ التي تدورُ فيها الأحداثُ أو عناوين الأبطال بمسمياتٍ من الواقعِ، ففي قصّة (مذاقٌ باهت) يقول البطل ((نظرتُ إليهِ نظرةً عابرةً دونَ الاكتراث، كانَ يَقِفُ كعادتهِ في الجزرةِ الوسطيةِ قُربَ اعدادية اليرموك المتربِّعة على فسحةٍ واسعةٍ

1- حدث في عشية القديسين : 11 .

2- شرفات: ١٠ .

3- المصدر نفسه : ٤٩ .

4- المصدر نفسه: ٦٢ .

قُربَ حي التّعاون .. كانتِ الجزرةُ الوسطيةُ قِفرًا قَبلَ هذا، وكأنّها مسرحٌ يروي كُلَّ حكاياتِ الحربِ والبُؤسِ والنّزوحِ باختصارٍ لا يوجدُ فيها إلّا التُّراب الذي تذروهُ الرياحُ فيُنشرُ قبل أن يتلاشى فوقَ كُلِّ شيءٍ»[1]، فهذا الوصف لشكلِ المكان يعطي للقارىء مدى مصداقيّة الكاتبة مِنْ جهة، ورغبتها بتصوير الواقع بسلبيّاتهِ وإيجابياتهِ .

وفي مشهدٍ من قُصّةِ (دفء الجليد) تقول: « أنا المدعو أحمد الهاشمي، أسكن في حي الموظفين – الشارع الخامس – الزقاق الثاني رقم الدار (٢٤) » [2] ،إذ ترى الكاتبة أنَّ تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية وتشخيص الأماكن يجعلُ القارئَ مطمئنًا لصدقِ ما يقرأ، وتجعلهُ بعد الانتهاء منها يبحثُ من القراءةِ عن هذه الشّخصياتِ والأماكنِ التي قرأها، فهي قادرةٌ على أنْ « تُفكِّكَ النّص المتداول ، ثُم تُعيدُ تشكيلهُ ببنيةٍ مُعاصرة » [3] هذا ما ذكره الناقد الأكاديمي (عمار الياسري) في مقدّمةِ المجموعة .

أما الكاتبةُ (رويدة الدّعمي) فكان لها توجّهٌ واحدٌ ورؤيةٌ واحدةٌ في جميع مجموعاتها القصصية والروائية فيما أطلقَتْ عليه (الأدب المهدوي)، وقصدها في ذلك توعيةُ الشّبابِ إلى طريقِ الحقِّ المهدوي وعدمِ الانجرافِ نحو ملذّات الحياةِ الزائلة، لذا نرى أبطالها بجميع مجاميعها يدعون الشّباب إلى ذلك الطريق، فهي قد التزمتْ طريقًا واحدًا في الكتابةِ تُحاولُ مِنْ خلالهِ بثُّ أفكارِها وقناعاتِها، وتثقّفُ لأفكارها تلك مِنْ خلالِ التّكرار ،

بينما وضّفت الكاتبة في قصّة(ملاذٌ غير آمن) المرجعيّات التي تُعاني منها المرأة في هذا المجتمع وهو (التهميش والإقصاء) ، فقد اختارتْ بطلتها مِنْ الواقع المضطهد بالتهميش والقهر والمرض فتقول في مقطعٍ لها «:في إحدى المناطق العشوائيّة نشأتْ تلك الفتاة الوحيدة ذاتَ الثلاثةَ عشرَ ربيعاً مع أربعةِ أُخوة ممتلئة الجسم، بعينين عسليّتين، عانت كثيراً بسببِ مُشاجراتِ الأُخوة وتنافسهم فيما بينِهم على المالِ من عملهم في جمعِ العُلب الفارغة ، أقلُّ ما يُقالُ أنَّهم لو استطاعوا لَقتلوا أنفسَهم من أجلِ المالِ، كل أطفال الحي يتجمّعون للعبِ في ساحة الحيِّ العامّة بأكوام النّفايات، إذ كانَ الصِّبية يلعبون بالكُرةِ ، أمّا الفتيات فكُنَّ يرتدينَ العباءةَ ويمثلْنَ مشاهدَ تسوّق وَيُقللدْنَ الأُمهات...»[4] وفي مقطعٍ آخر تقول: « دخلَ رَجلٌ أربعينيّ ساحةَ لعبِهم التي خطّتها (هُدى) بطبشورٍ أبيض لتتقافزَ عليها مع بناتِ الجيران .

سألَ بصوتٍ خفيض:

---

[1]-تيه الورد، زينب الأسدي، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2022 : 17 .

[2]-تيه الورد: ١٨ .

٣-المصدر نفسه: ٣ .

[4]-حدث في عشيّة القديسين: ٢.

يا بنت أبحثُ عن بيت أبي هُدى... ابنتهم صغيرةٌ بِعُمرِك فَتحتْ عينيها وَرفعتْ حاجبيها رمتْ ظفيرتها إلى خلف أجابت ببراءة : نعم يا عم، أجابَ الرّجلُ مبهورًا :

–ها، أنتِ جميلةٌ كما قال والدكِ . لقد جلبتُ لكِ هديّةً ثمينةً، تراجعتْ للخلفِ، تذكّرتْ كلام أُمّها .. الخاطِفُ يُظهِرُ الودَّ ويُقدِّم الهدايا تمويها لمبتغاه. رجعتْ بخطىً ثقيلة للخلفِ..))[1]، فقد وصفَ النّاقدُ الأكاديمي (عمّار الياسري) هذه القصّة في مقدمة المجموعة بقولهِ : ((بأنَّ الكاتبة قامت بتوظيفِ المرجعيّات السّلطويّة الذّكورية التي تُحاولُ تغليب الجسد ضمن مرجعيّاتِها القارّة، فالفتاة القاصر المصابة بالتّوحّد، والتي كانت من رحِم الواقع الذي انهكهُ الفقرُ وقعتْ تحتَ سلطانِه مِمّا جعلَ والدها يوافق على زيجتِها مِنْ رجلٍ أربعينيّ)) [2]، فقد اعتمدتِ الكاتبة في هذهِ القصّة (الراوي العليم) الذي يعرِفُ الشّخوص والأبطال ويعرِفُ ما يدورُ بدواخلِهم، فصوتُ الرّاوي هو المهيمن في القصّة، ليتحدّث بصوتهِ هو، ثم يفسح المجال للأبطالِ بالحديثِ، وما يلبثُ أنْ يعودَ مرّةً أُخرى، ليكملَ في سردِ مُعاناة تلك الفتاة صاحبة الثلاثة عشرَ عاماً حينَ يعقِدُ والدُها صفقةً مع أحدِ الأغنياءِ ليبيعها لهُ تحتَ طائلةِ الزّواج، وهذا من أكبرِ الجرائم التي تُمارس ضد المرأة وهو الزّواج المبكّر وبقرارٍ من الأب دون الرّجوع إلى الفتاة، لعذر الفقر، فتصبح البنت فريسة لرجلٍ يكبرها بعشراتِ السّنين، فضلًا عن جهلِها لأبسط مقوّمات الحياة الزّوجيّة، والمفارقة في هذه القصّة نجدُ الزّوج أصبحَ أكثرَ رحمةً من والدها لينهي الأمرَ بقولهِ لهُ: ((ألا تُوجد لديك رحمةً ؟ إنّها مريضةٌ بالتّوحد . استرجع سلعتهُ، بعد أنْ حرّرها الزّوجُ بالطلاق))[3]

نصوصُها الأُخرى مختلفةً عمّا ذكرناه، ففي نصوصها(عبودية) و(طوق شهرزاد) و(البحث عن جثة) فهي((محاولةٌ جادّةٌ في تأسيسِ نُصوصٍ سرديّةٍ واثقةٍ متنوعةِ المبنى والمعنى))[4]

نستنتجُ من ذلك أنَّ لِكلِّ أديبٍ أو ديبةٍ توجُّهاتهِ الخاصّة وطريقتهِ التي ينطلقُ منها لبيانِ رُؤيتهِ في تصويرِ الأشياء وتوظيفِ ما يحتاجهُ مِنْ إمكانياتٍ وشخوصٍ وأحداث، ولا ننسى بأنَّ كل جيلٍ له رُؤاه الخاصّة التي من خلالِها يُحاكي العصر الذي يكتبُ فيه.

---

[1]-حدث في عشية القديسين:٤.

[2]– المصدر نفسه : ٨ .

[3]– نشيج الجسد : ١٨ .

[4]– المصدر نفسه، المقدمة بقلم عمار الياسري: ٥ .

ثانيًا: الرّؤية السّرديّة ومرجعيّات السّرد

كُلُّ عملٍ إنساني يقوم به الأفراد في المجتمع لابد أنْ تكونَ لديهم رؤى خاصة لهذا العمل أو ذاك سواء أكان العمل شعرًا أم نثرًا، وبما إنَّ الفرد هو ابن مجتمعه وبيئته فكل منهم يتأثر ويؤثر بذلك المجتمع فالرؤية السّردية والتوجّه الذي يتبعه الأديب هي من أهمِّ مفاصل العمل الروائيّ إذ مِنْ خلالها يتخذُ الرّاوي (المرسل) طبيعة الخطاب الموجه (للمرسل اليه) بشرطِ أنْ لا تتعارضَ مع سماتِ الرّاوي وخصائصهِ والرؤية السّردية تختلفُ عن الحوارِ الذي يشتبهُ البعض في الدمجِ بينهما ، فيقومُ الكاتبُ بتحويلِ الأحداثِ في العمل الأدبي إلى نصٍّ مكتوب، وهي تختلفُ من كاتبٍ لآخر، مع الحفاظ على آليّة تتبّعِ الأحداث من حيث الزّمن لتنقل بطريقةٍ مقنعةٍ، كي يستطيعَ أنْ يوصلَ رؤاه للقارئ بكل سهولةٍ دون أنْ يخلَّ بالأحداث حتى يصلَ إلى نهايةِ العملِ الأدبي، بحيث يخرجُ القارئ وقد كوّنَ فكرةً عن ذلك العملِ ولعلَّ مِنْ أبرزِ مهامِ الكاتبِ هو التّركيزُ على دورِ الرّاوي في نشرِ الأحداثِ وتوجيهها وفق معطياتٍ وواردٍ واقعيّة، وهذا ما أثارَ اهتمام النّقادِ كثيرًا في البحثِ عنْ رؤى الكاتبِ داخلِ العملِ الأدبي، وكيفيّة توجهها بالشّكلِ الذي يرضيه ، ويجعل عملهُ ذا قيمةٍ عاليةٍ بين النّصوصِ الأخرى فهي ((تعني وجهة نظر الشّخصيّة أو صوتها الخاص وعلاقتها بالرّاوي))[١]

وقد: ((عُرِفَتِ الرّؤية السّردية بتسمياتٍ منها الرّؤية، والرّؤية السّرديّة، زاوية النّظر، البؤرة، التبئير وجهةِ النظر، المنظور، حصر المجال الموقع، وغيرها، وهي تسميات تُركّزُ معظمها على الرّاوي الذي يُحدِّدُ آلياتِ تنظيمِ السّرد، وطريقة تقديمهِ للأحداثِ والشّخصياتِ))[٢]

إذن فلابُدَّ أنْ تكونَ لكل راوٍ رؤيةٌ خاصةٌ به تعتمدُ طبيعةَ ذلك الرّاوي وملكتهِ الفنيّة والأدبية، وتعتمدُ أيضًا على العملِ القصصي وبنائه، وإنَّ (بيرسي ليوك) هو ((أول من تصدى لمقاربةِ هذا المفهوم نقديّاً، بل أوّلُ من حاولَ التأصيل له))[٣]

وجاء بعده (جرار جينيت) و(وتودوروف) و(جان بويون) وغيرهم، وبما إنّ الحياة تقومُ على السّردِ، إذ هو وسيلةُ التّخاطبِ والتّفاهمِ بين افراد المجتمع، لذا فإنَّ جميعَ الأفرادِ لهم رؤىً وتوجُّهاتٍ في جميعِ مفاصلِ حياتِهم تختلفُ من شخصٍ لآخر، فعندَ قراءةِ نصٌ

1- بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د .ط ، 1995: 38

2- معراج النص، دراسات في السرد الروائي، نضال صالح، دار البلد، دمشق، ط1، 2003: 8 .

3-المصدر نفسه: 10

أدبيٌّ(رواية أو قصّة أو قصّة قصيرة) يجدُ القارئُ بها شخصياّتٍ تشبه بوجهٍ أو بآخر مَنْ يتعامل معهم في الحياةِ العامّة، أو مَنْ يحتكُّ بهم، هذا فيما يخُصُّ القَصصُ التقليديّةُ التي يستطيعُ القارئُ أنْ يرسمَ تصوّراً كاملاً في أحداثها ويكاد يُحددُ رؤية الكاتب وما ينقله من أحداث، وهذا النّقلُ يكون أشبه بالتّصويرِ الفوتوغرافي ، في كُلِّ عملٍ قَصصي إنما تُمثّلُ وجهة نظر كاتبهِ من خلالِ رؤاه ليس بعدّهِ ((مؤرّخاً يُصوّرُ الحدثَ مِنْ أجلِ الحدثِ نفسهِ، بل لأنَّ الحدثَ يعني بالنّسبةِ له شيئاً ما فالقاصُّ صاحبُ فكرٍ... ليعبّرَ عن رؤاه))[١]

ورؤيةُ الكاتبِ يلمَسُها القارئُ أحياناً بسهولةٍ، بينماُ في أعمالٍ أخرى يحتاجُ إلى تأمّلٍ في النّص خصوصاً وإنَّ الكاتبَ هو مَنْ يمسكَ بزمامِ الأمور لذلك العمل، لذا فعلى القارئ ((الّا يتعّجلَ الأُمورَ في تكوينِ رُؤيةِ الكاتبِ أثناءَ القراءةِ))[٢]، فعندما يَتبنّى الكاتبُ رُؤيةً معيّنةً تنطبقُ مع إحدى شخصيّاتِ ذلك العمل، يجب عليه اَلّاَ يتحيّزَ لهذهِ الشّخصيّة، بِأنْ يَجعلَها ذلك المحورَ الذي لا يُخطئ، أو يجعلَ صوتهَا هو الأعلى من خلالِ رسمِ تصوّرٍ كاملٍ مع الشّخصياتِ والأحداث وتطوّرها((فالرّؤية الفكريّة التي يتضمّنها العملُ القَصصي يَجِبُ اَلّا تظهَر مُنفردةً وإنّما تتحولُ إلى رُؤىً فنيّةً، وعلى القاص أنْ يُوازنَ دائِمًا بين رؤيته الفكرية والفنية))[٣]

وقد يُعبّرُ القاصُّ عن رُؤاه عن طريقِ الرّمز، وهذا يكثرُ في مجالِ القصّةِ القصيرة، فكثيرًا ما تكون قصصًا قائمةً على الرموز بصورةٍ كليّةٍ، أمّا في الرّواية غالبًا ما يُوظِّف في جانب معيّن منها، والرُموزُ لا تقفُ عند حدودٍ معيّنةٍ، بل يُمكن أنْ تَشملَ (الشّخصيات، والأحداث، والأمكنة، والأزمنة...).

وبصورةٍ عامّة فإنَّ تكوينَ الرؤية من قبلِ القارئ للنّص القصصيّ القصير تكونُ واحدةً وتَحمِلُ بُعداً واحدًا، أمّا في الرّوايةِ المتشعّبةِ الأطرافِ، المتشابكةِ الأحداثِ، وتتطلّبُ تركيزًا في قراءةِ الأحداث والشّخصيات فمِن الممكن أنْ تكونَ أكثرَ من رؤية جزئيّةٍ داخلَ نظامِ العملِ الروائي[٤]

وبين (في الحقيقةِ أنَّ الرُؤيةَ رؤيتان، الأولى حقيقية وآلتُها البصر، والثانية مجازيّة تعني وجهة النظر، على أنَّ لا تخلط بينها الرُّؤيا) التي تعني الحلم .

---

[1]- قميص سماوي، محمد عمرو الجمال، نستولوجيا رواية الاعلام والترجمة والنشر، ط١، 2018 : 247 .

[2]- الرؤى الثورية في القصة والرواية قراءة نقدية في نماذج مصرية(1981-2011)احمد كريم بلال، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١ ، 2015: 10.

[3]- الرؤى الثورية في القصة والرواية: 14.

[4]- ينظرفن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، منتدى سور الاريكة، د.ط، 2002: 44.

فالرّؤيةِ السّرديّةِ على ما تقدّم هي: ((أحدُ أهم مكوّناتِ الخطابِ السّردي، وهو الرّاوي وعلاقتهُ بالعمل السّردي بوجهٍ عامٍ ، وذلك على اعتبارِ أنَّ الحكي يستقطبُ دائما عِنصرين أساسيين بِدونهما لا يمكن أنْ نتحدثَ عنه، هذانِ العنصرانِ هما القائمُ بالحكي ومتلقيه))[١]

فدراسةُ أيِّ عملٍ سرديٍّ لابُدَّ من وجودِ أحداثٍ مُترابطةٍ ترابط منطقي، والعلاقة بين شخوصِ العملِ تجعلهم يتحركونَ من منطلقِ ترابط تلكَ الأفعال[٢].

وقد عرّف بوث زاوية الرؤية بالقول: ((إنّنا متفقون جميعاً إنَّ زاوية الرّؤية، هي بمعنىً من المعاني مسألةٌ تقنيّةٌ ووسيلةٌ من الوسائلِ لبلوغِ غاياتٍ طموحة))[٣]

فزاوية الرؤية التي يتخذها الراوي تعتمدُ على التقنيةِ التي يستخدمها في السّرد، وعلى المتخيلِ السّردي له، والرسالة التي يريدُ إيصالها عن طريق العمل، فالرّاوي من خلال زاوية الرؤية التي يحددها يحدد طريقة السّرد في النص .

ونجد أنَّ النّاقدَ الفرنسي(جان بويون) في كتابه (صنعة الرواية) تناول الرؤية السّردية، وذكرَ أنَّ هُناك ثلاث رؤى للراوي هي: الرّؤية من الخلف، والرّؤية مع ، والرّؤية من الداخل [٤]

الرؤية من الخلف:

وفيها يكون الرّاوي يُعرّفُ عن كل شيء حول العمل السردي، بحيث أنّه يعرف ما يدورُ في تفكير كل شخصيّةٍ أو((يكونُ الرّاوي هنا هو الرّاوي العليم الذي يفوقُ علمهُ كل الشّخصيات الأُخرى بما فيها البطل، والراوي العليم يمتاز بقدرتهِ العالية على استبطانِ الشّخصياتِ والنّفاد إلى داخلها، ويتسع السرد للراوي العليم لتدخلات المؤلف، أو وجهة نظرهِ، وقد خف حضور الراوي العليم في القصة الحديثة))[٥]

---

[1]- تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد - التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997: 283.

[2]- ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010 : ..4

[3]- بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1991 : 46 .

[٤]- ينظر: قيمة السرد في تمثيل الواقع على سرد هايدن واين، مطبعة جامعة شيكاغو الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٨٠ : ١٠ .

[5]- بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، د.هاشم ميرغني، المكتبة الوطنية، السودان، ط1، 2008م : 21 .

فحسب رأي بويون، أنَّ الكاتبَ هُنا يتخلّى عن شخصيتهِ هو كي يتمكنَ من نقلِ الحالةِ النّفسيةِ لشخوصهِ، الرّاوي هُنا هو المهيمنُ والحاضرُ الدائمُ في العملِ لكي يُحرّكَ الشّخصياتِ كيفما يشاء، فهو العارفُ بتفاصيلِ كلِّ شخصيةٍ من حيث طبيعتِها وتكوينِها النفسي، فهو المتحدّثُ باسمها ((فلا يسمعُ القارئُ إلّا صوتُه ولا يرى الأشياءَ إلّا من خلالِ وجهةِ نظرِه، وإذا كان لأحدى الشّخصيات رأيٌ، فإنّما يُعرفُ من خلالهِ، وإذا تَحدّثَ فهو الذي يُعبّرُ عن حديثها، فيقولُ لنا ماذا قالتْ وماذا رأتْ وماذا سَمعتْ))[1]. وتكونُ درجةُ علمِ الرّاوي حسبَ زاويةِ الرّؤية التي اختارَها فَكُلّما كانتِ الرّاوية أقربَ كانَ أقلَّ علمًا، وَكُلّما بَعُدتِ الرّاويةُ كانَ أكثرَ علمًا، فعندما يبتعدُ الرّاوي يكونُ أكثرَ سيطرةً على الشّخصيات، وهذا ما وجدناه في رواية (الحُرية الحمراء) للكاتبة (رويدة الدعمي) إذ بدأتْ بالقول: ((بينما كان "مهدي" مُنهمكاً في عمله، وهو يحاولُ الاسراعِ في إكمال الملفاّت التي تراكمتْ على مكتبهِ كانتْ"ملاك" في هذه الاثناء قد دخلَتْ في حوارٍ مع زميلِها الإيطالي "كريستيان""))[2]، هُنا يظهرُ دورُ الرّاوي العليم، الذي ينقلُ الأحداثَ بشكلٍ مُتسلسلٍ وواعي، وكذلك في قولها ((اشتدَّ الفَضولُ لدى رهف وهي تسمعُ هذه الكلماتِ الغريبةِ من اختها قامت من سريرها وهي تمسك بتلك الورقة ، اتجهتْ نحو طاولةِ القراءة.. سحبتِ الكُرسي جلستْ، صارت تفتحُ الورقةَ بارتباكٍ، ثم بدأتْ تقرأُ ما كتبهُ مهدي نقلاً عن القرآن الكريم))[3]، وهنا أيضًا يظهرُ دورُ الرّاوي العليم الذي يعتمدُ تقنية (الرؤية مِنِ الخلف)، والذي يكونُ على درايةٍ تامّةٍ بأدقِّ تفاصيلِ الحدثِ، وسيطرةً كاملةً على سردِ الأحداثِ أكثرمِنِ الشّخصيّاتِ نفسها، وفي قصّةِ (طبيبُ القلوب) للكاتبةِ نفسها تتحدّث على لسان الرّاوي العليم فتقول :((كانتِ الأفكار تجولُ بخاطِرِها كما تجولُ الخِراف في المراعي.. تساءلت فدوى بعدَ أنْ تعِبتْ مِنْ ملاحقةِ أفكارَها: متى يا خرافي يأتي الرّاعي ليُنادي عليكِ بمزمارهِ فتلتفي حولهُ وتذهبي إلى حيث حظيرتك، فتنامي بعد يومٍ شاقٍ وطويل؟ ثم تخيلت ذلك الراعي وهو يأتي من بعيد ولكن لماذا يرتدي ملابس الامراء؟!))[4]، إنَّ دورَ الرّاوي العليمِ هنا هو نقلُ الحدثِ، وقراءةِ أفكار الشّخصيّاتِ، وإبداء الآراءِ والتّكهنات حولها . إذ إنّها تنقلُ تخيّلات الشّخصيّة وظنونها كما في قولها (ثم تخيلت الرّاعي ..) ، وهنا تنم سيطرة الرّاوي على أغلبِ مفاصلِ الحكي، وفي قصّة (الصّدى الخفي) وهي من القصص الاجتماعيّة التي تمسُّ حياة المرأة وما تعانيهِ من شعورٍ بالفراغِ العاطفي، إذ تعيشُ مع رجلٍ يبخل عليها بعاطفتهِ، فلا يشعرها باهتمامه، فتتحدّثُ الكاتبةُ بلسانِ

---

[1]-الراوي والنص القصصي، د.عبد الرحيم الكردي، مكتبة الاداب، القاهرة، ط1، 2006: 101

[2]- الحرية الحمراء رواية، رويدة الدعمي، مداد الثقافة والاعلام ، ط1 ، 2021: 5

[3]-المصدر نفسه: 20

[4]- طبيب القلوب قصة، رويده الدعمي، مداد الثقافة والاعلام ، ط1 ، 2021 : 5 ، وينظر كذلك لها (قصة الإيمان والحب)، و(المنبوذ 27 ، وخبز الحياة 107)لاشواق الدعمي، و(البحث عن جنّة 25) لجنان الهلالي .

الرّاوي العليم فتقولِ : ((عادتْ تجرُّ أذيال الخيبةِ والخذلان ، بعدما تجرّدتْ من كلِّ شيءٍ تلومُ نفسَ الأمّارةِ بالسّوء وتنعتها بالحمقاء والغبيّة، ولكن دونَ جدوى ..)) [1]، فيستمرّ ذلكَ الرّاوي ليخبرَ القاريء عن شُعور للبطلة بعد عشر سنواتٍ من الزّاج حدث لها ما يجعلها تُعيدُ حِساباتها، وتجعلُ نفسَها على منصّةِ المقارنةِ مع النّساءِ الأُخريات، فتتحدّثُ البطلةُ بلسانِ ذلك الرّاوي بالقول: ((تشكو لِنفسِها كثيرًا، فهي لا تجروء على الشّكوى لأحدٍ عن قلّةِ اهتمامِ زوجِها وانشغالهِ التّام عنها، فلا يعنيه ما تقولُ أو ما تفعلُ ، فتشتاطُ غضبًا وَغيرةً وهي ترى وتسمعُ عن الاهتمام الذي تحظى بهِ صديقاتِها وزميلاتِها في العملِ مِن قِبَلِ أزواجهن والمشاريع المشتركةِ بينهم، بينما هي تعيشُ وحيدةً مع رجلٍ همّهُ الوحيد أنْ يعمَّ السّكون والهدوء المنزل ولقمة عيشٍ تُؤكل حتى لو كانت بسيطةً تسربلَ إليها الفراغ وطغتِ الرّتابة والملل على يوميّاتها)) [2]، ففي هذه القصّة تصفُ الكاتبةُ حياة كثيرٍ من النّساءِ اللواتي تُغرِر بهنَّ الحياة وشياطين الأنس ممّا يفضي إلى هدمِ أسرهن بلحظاتٍ تكونُ فيها المرأة أشبه بالمغيّبةِ عن العقلِ بمجرّدِ انْ تلتقي الشّخص الذي كانت تحملُ لهُ مشاعر حُبٍّ لعشرِ سنواتٍ مضتْ، ولم تفكّر بأنّه خذلها في المرّة الأولى ويمكن أنْ يعيدَ خذلانها، بل وقعت في شباكهِ عندما منحها الكلام الذي كانتْ الجميل تفتقدهُ من زوجهاَ فتقول : ((لم تستطع الصمود طويلاً في معركةٍ هي الخاسرةُ الوحيدةُ فيها، لأنّ انتصار أيِّ طرفٍ هو خسارة لها، أتعود للفراغ والحياة الرّتيبة المملّة أم تختار السّعادة المزيّفة التي تعيشها الآن ؟ فكان قرارها سريعًا، أشعلت فتيلَ مشكلةٍ وزادت عليها وقودًا وبعدها طلبتِ الطلاق بكلِّ جرأةٍ ووقاحةٍ، وأصرّتْ عليه كثيرًا، أوصدتِ الباب خلفها بقوّةٍ مغادرة إلى عملِها)) [3] لتلمَ بعدها أنّها كانتْ تسير وراء وهمٍ كلّفها خسارة بيتِها، لِتعودَ نادمةً بعد فوات الأوان، فالرّاوي هنا هو المسيطرُ على الشّخصيّاتِ وهو مَنْ يرسمُ خطواتها ، ويصوّرُ مشاعرها أيضًا، ممّا يجعل القارىء يُرجّحُ أنْ تكونَ هذه القصّة هي تجربةٌ واقعيّةٌ حدثتْ لأحدِ معارفِ الكاتبةِ، سلّطتِ الضّوء عن طريقها إلى حالةٍ اجتماعيّة تكثرُ في مجتمعنا للأسف عندما تُبرّرُ الزّوجة لنفسها الخيانة، وعندما يستغلُّ الرّجل الذّي تنعدم لديهِ المباديء والقيم في استغلالِ هكذا نوعٍ مِن النّساء، فأحبّتْ أن توجهها برؤيتها هي التي انعكستْ على الرؤية مِنِ الخلف .

إذن نعرفُ من هذا أنَّ الرّاوي هُنا هو شخصٌ مُتخيل يُقدِّمُ المادّةَ القصصيّة بأسلوبٍ يختارهُ الرّوائي ويتوارى خلفهُ .

---

[1]- شرفات مجموعة قصصية، أشواق الدعمي، مطبعة الرفاه، بغداد، ط1 ، 2022 : 77-78 .

١- شرفات : ٨١ .

[3]- المصدر نفسه : ٨٣

٢ ـ الرّؤية المساوية (الرؤية مع)

هنا يكونُ الرّاوي سارداً للأحداثِ، دونَ أنْ يُعطي معلوماتٍ عن الشّخصيّة إلاّ بعدَ أنْ تقومَ بها الشّخصيّة نفسُها، إذ ينتقلُ الرّاوي في الخطابِ السّردي مِن ضميرِ المتكلّمِ إلى ضميرِ الغائبِ، وهذا الرّاوي يكونُ من ضمنِ شخصيّاتِ العملِ السّردي، وشاهد على هذا العمل [١] والذي اسماه تودوروف (بالسرد الذاتي) ((وفي هذه الحالة يمكن أنْ تكون الرّواية بضميرِ المتكلّمِ وتكون، وتكونُ الرّواية نسبيّة لا تدعي الشّمول واليقينية))[٢]

فالرّاوي هُنا لا يمكنهُ أنْ يعطيَ تفسيراتٍ لتصرّفاتِ الشّخصيات أو مجرياتِ الأحداث، فيرى (جون بويون) أنَّ هذا الرّاوي يعرفُ كونهُ يختارُ شخصيّة معيّنة يُمكنُ مِن خلالِها أنْ نتعرّفَ على الشّخصيات، فيكونُ الرّاوي هُنا هو الشّخصية ومساوياً لها إذ لا يُعطي تفسيراتٍ لتصرفات الشّخصيات الأُخرى، فيتقدمُ العملُ مِنْ خلالِ وجهة نظرِ هذه الشّخصيّة دون إعطاء تفسيراتٍ وهو يتكلم في النّص بضميرِ المتكلم أو ضمير الغائب مثل ما وجدناه في قصّة (شجرة الرمان) ل(أشواق الدعمي) التي تبدأ على لسان البطلة (فائزة) لتقول:

((كنتُ أسمعُ أنَّ النسيان رحمةٌ ونعمةٌ، ما حدثَ لي لم يكن كذلك، كنتُ وقتَها طفلةً لم تتعلم بعد فكِّ طلاسم ما يحدث، وكانتْ الأحداث تجرّها للنسيانِ بينما قطارُ عمري يجتاز المحطاتِ خرجَ من محطّةِ الطّفولةِ ودخلَ نفقَ الشّباب بعدها اتّجه مُسرِعاً إلى عالمِ الزّواج، ما يقولون أنّها دورة الحياة، ولكني أُصدِّقُ ما يقولون، أُتمتمُ مع نفسي مطمئنة وأقولُ أنّها دورةُ الحياة))(٣) وقولها أيضًا: ((اقتربتُ من الشجرة، ومع كُلِّ خطوةٍ تستيقظُ ذاكرتي ومع كُلِّ نظرةٍ يتطايرُ رمادٌ، لتخرجَ جمرةٌ فجيعتي وقفتُ تحتها فارتدّتْ عقاربُ السّاعةِ إلى الخلف))[٤] ، فالرّاوي هُنا هو الشّخصيّة الرّئيسة التي تسردُ الأحداث بشكلٍ متساو ، فهي لديها علمٌ كما للراوي علمٌ بالحدثِ وتفصيلاتهِ، فالراوي هُنا لا يعرفُ عن تفاصيلِ الحدثِ الخاص بالشّخصيّة أكثر مما تعرفهُ الشّخصيّة نفسها ، وأيضاً كما في قصّةِ (عربة ميديا)، فقد اتّخذتِ الكاتبة مِنْ حادثةِ المرأة التي ألقتْ بولديها مِنْ أعلى الجسر في بغداد، إذ أخبرتِ الكاتبةُ عن الحدثِ مُتّخذةً من الرّاوي المشارك الذي يتحدّث بضميرِ المتكلّم بقولها (نهضتُ ، هرعتُ ، أعدتُ ، ارتديتُ ، خرجتُ..) ، إذ تقول في إحدى فقرات القصّة ((هرعتُ مضطربةً حيثُ التلفاز ، كانت قنواته الفضائيّة تتناقلُ خبرًا جادًّا مفادهُ أقدمتْ أم شابّة لم تتجاوز

---

[١]- ينظر : الراوي والنص القصصي : ١٢٣ .

[2]- بنية الخطاب السردي : 106

[3]- شرفات : 13

[4]-المصدر نفسه : 15

العشرين من عمرِها على إلقاءِ طفليها مِنْ أعلى الجسر إلى النّهر))(١)، إذ تُبيّن استغرابها عن طريقِ الرّاوي من سلوكِ تلك المرأة التي تُمثِّلُ أنموذجًا سيّئًا للمرأةِ التي غابتْ عنها عواطفُ الأُمومةِ الرّقيقة لِتقدم إلى هذا العمل الإجرامي، فتقومُ الكاتبةُ بربطِ الحدثِ بحدثٍ آخرٍ مشابه لسيّدة تُدعى(ميديا) وهي شخصيّة من الأساطير الاغريقيّة، إذ كانت ابنة (ايتس) ملك كولخيس والتي أقدمت على قتلِ أولادِ زوجِها ووضعهم في صُندوقٍ وإهدائهم لِزوجها ، ثم تُصوّرُ الكاتبة حال البطلة وهي تتحدّثُ عن نفسِها بالقول: ((وحينَ وصلتُ إلى الجسرِ، كانتْ قدماي ترتجفانِ كُلّما تقدّمتُ خُطوةً نحو مكان الجريمة ... نظرتُ إلى النّهرِ مرّة، وإلى السّماءِ مرّةً أُخرى، عمَّ صمتٌ مُخيف في المكانِ، تراءى لي شيءٌ غريبٌ ...))(٢)، فالبطلةُ تصِفُ هذهِ الجريمةَ التي تراها نوعاً مِنِ الخيانة، وبطريقة الرّاوي نفسه . وفي نموذج من قصّة (نزيف الصّناديق) للكاتبة أشواق الدعمي من مجموعتها القصصيّة (نشيج الجسد)

تبدأ القصّة بالقولِ :((آهٍ: يوم طويلٌ مِن العملِ الكلِّ منهكٌ ومتعبٌ وخصوصاً جميلتي التي ظلّتْ واقفةً على قدميها مِن الصّباح إلى المساء، انتهتِ العمليّة بنجاحٍ وأُغلِقتْ أبوابُ المركزِ، وأُغلِقَ علينا بابُ الصّف أنا وكُلُّ العاملينَ في هذه الغُرفة وأُفرِغَ ما بِداخلي من استماراتٍ وبدأوا يفرزون العد الأولي ، ثم أعادوها إليه بعد ترتيبِها ، وكتابةِ تقريرِهم والتوقيع عليهِ ، اغلقوني بإحكامٍ وسلّموني إلى مُديرِ المركز وغادروا سلامٍ بعد اداء واجبهم بأمانة))(٣)

الكاتبة هنا انشغلتْ مُخيلتها فانتدبت (الرّؤية مع)، وقد استنطقتِ الجماد فجعلتِ الحديث على لسانِ الجماد (صُندوق الاقترتاع) مِنْ أجلِ إيصالِ هدفٍ من النّص القصصي، وهو ما يحدث من تزويرٍ في نتائج الانتخابات، فالكاتبة الكربلائيّة نجدها كالعين الرّاصدة وقد أبدتْ رأيها بأغلب الأمور التي تلامس المجتمع، لأنَّ مسألة تزوير الانتخابات تجد مردوداته على جيلٍ كامل ربّما تصبحُ لديهم هذه الصفة (التزوير) أمرٌ طبيعي

٣- الرؤية من الخارج

ووظيفة الرّاوي هنا هي وصفُ الأحداثِ والشّخصيات، إذ يصفُ أصوات الشّخصيات وحركاتِها، ولا يعرف بِماذا يُفكِّرُ الأبطال والشّخصيّات، بحيث يكونُ الراوي جاهلًا أو شبه جاهل بِما يدورُ في ذهن الأبطال، ويرى (تودوروف) أنَّ هذا النّوع قد عُرِفَ بعد ((منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، ووصف الرّواية المنتمية لهذا الاتجاه بالشيئية، لأنّها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما إنّ بعضها يكاد يخلو منها الحدث)) (٤)

١- نشيج الجسد مجموعة قصصية ، أشولق الدعمي ، مطبعة جعفر العصامي ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٢١ : ٤٤ .

٢- نشيج الجسد : ٤٧ ، وينظر للكاتبة نفسها في قصة (طوق شهرزاد) ، وينظر (حدث في عشية القديسين : ٥) لجنان الهلالي . .

2-المصدر نفسه: ١٨ .

٤- بنية النص السردي : ٤٨ .

فالرّاوي لا يمتلكُ معلوماتٍ كاملة حولَ الشّخصيات ، فمعلوماته أقلُّ من أيّ شخصيّةٍ في داخل النص، إذ ليس للرّاوي ميزة سِوى التّعبير، كما في قصّةِ (مرايا صدئة) للقاصة (إيمان كاظم) إذ يتولّى الرّاوي فيها الحديث عنْ طبيبٍ نفسي يعودُ منهكًا مِنْ عيادتهِ الخاصّة ليلاً إلى منزلهِ ، فيدخلُ بمشادةٍ كلاميّة تكادُ أنْ تكونِ مكرّرةً مع زوجتهِ دون ذكرِ الأسبابِ أو أيّةِ تفاصيل حول الخلاف فتقول : ((خرج منفعلًا بعد مشادةٍ مع زوجتهِ ، ومع أنَّ المشهد مألوفٌ ومتكرّرٌ بشكلٍ يومي ، لكن يوم الجمعة عطلة عيادتهِ .. تجوّل بسيارتهِ الطرقات القريبةِ والبعيدةِ إلى أنْ قرّرَ الذهاب إلى لفتحِ عيادتهِ ..))[1] ، ليتفاجأ حارس العمارة بعودة الطبيب، وحتى عندما يسأل فلا يحصلُ على جوابٍ منه، سوى أنْ يطلبَ منه ترك المفاتيح له قبل المغادرة، فالراوي ذكرَ أنه هناك مشاكل بين البطل وزوجته دون ذكر التفاصيلِ فهو غير عارفٍ بها ولكن ما أرادَ نقلهِ هو أنَّ جميع النّاس يعانون من المشاكل ولا يُستثنى في ذلك حتى الطبيب النفسي الذي يعالج الناس ويقفُ عند مشاكلهم والضّغوطات النّفسيّة التي يُعانون منها، ومثلها قصة (هديل الجنوب) للقاصة زينب الأسدي التي تحكي معاناة هذا الطبيب مع زوجته، لكن الراوي لم يذكر نوع هذه المشاكل أو سبب الخلافات بينهما. وإنَّ مبدأ التّمييزِ بين الرّجلِ والمرأةِ شكّلَ هاجسًا عندَ المرأة بصورةٍ عامّةٍ، ورُغمَ اِلتّطوّرالذي شهدتهُ الحياة نتاج عمليّة سير عجلةِ الزّمنِ السّريعةِ إلاّ إنّهُ بقيتِ المرأةُ تُعاملُ بِبقايا فكرِ أرسطو الذي يرى المرأةَ أدنى من الرّجلِ جسديّا وعقليًا، وبِما أنّه يَعدُّ الرّجُلَ هو الرّوح والمرأةَ هي الجسد فيصبحُ ((خضوعها له نابعًا من خصائصِها التّكوينيّة، لذلك شبّه أرسطو سُلطةَ الرّجُل على المرأة بِسُلطةِ الرّوحِ على الجسدِ))[2]

إذ ركّزَ المجتمعُ من أجلِ إخضاعِ المرأة على الجسدِ بعدّه ((هو المسؤولُ عن حمل القيم من وجهةِ نظرِ المجتمع وأصبحَ مُساوياً للهويةِ الفرديّةِ من وجهةِ نظرِ النّساءِ ، مِمّا سهّل على الفكرِ الذّكوري السّائد اختزالِ المرأةِ في جسدها))[3]

لِذا فقدْ أصبحتْ مُستبعدةً عن تمكينها من التّعبيرِ عن المواقفِ والرُؤى التي تخصُّ كينونتها ، واختزالها في جسدِها ، ولكن الحركة النّسويّة التي غزتِ العالمِ العربيّ ، فقد جاهدتْ من أجل إعادةِ إعلاءِ صوتِ المرأة وإثباتِ للطرفِ الآخر بجوهرِ الاختلاف الأزلي ، وتمكّنتْ بذكائِها أنْ تثبت مكانتها واسترجاعِ ثِقتِها بذاتها ، فترى بثينة شعبان: ((إنَّ الحديثَ عن إبداعِ المرأةِ يتطلّبُ قبلهُ ذِكرُ المعوّقات لهذا الطّريق ، والتي أهمها هو (أنوثتها) التي أعطتها وظيفة الإنجاب والاعتناءِ بالعائلة ، أمّا ما عداهُ مِنْ كتابةٍ وغيرها فهذا أمرٌ ثانوي وغير ضروري ، فالأهم لها أنْ تكونَ أُنثى صالحة في البيت كأخت أو زوجة))[4]، فالطريق أمام المرأة لم يكُنْ سهلًا ولا مُعبّدًا وهي ترسمُ لنفسِها طريقًا يُعبّرُ عنْ ذاتِها.

1- جذوة نوفمبر:51.

2- الجسد في السرد النسوي، مفيد نجم، مجلة نزوى، العدد 72، 2012: 80 .

3- نسائي أم نسوي ، شيرين ابو النجا، مكتبة الاسرة ، القاهرة ، ط١، 2002: 127 .

4-الرواية النسائية العربية، بثينة شعبان، مجلة مواقف، العدد 70-71 ، 1993: 212 .

المبحث الثاني: دراسة في عناصر السرد

توطئة

إنَّ الحياة الإنسانيّة بكلّ مفاصلها عبارةٌ عن سرد، وذلك لكل ما يتعلّق بالإنسانِ مِمّا يشترطُ وجودِ (سارِدٍ ومسرودٍ له، ومادة السّرد)، فهو موجودٌ في كُلِّ مكانٍ حولنا ، بغضِّ النظر بأنْ تكونُ المادّة المسرودة تحكي أمراً أو أُمورٍ مضتْ، أو تُحاكي ما يجري في الوقتِ الحاضر، إذ لا بدَّ مِنْ توفّرِ عناصرٍ تشتركُ فيما بينها لا غنى لواحدةٍ منها عن الأخرى، والتي تُعرفُ ب(عناصرِ السّرد) من (حدثٍ وشخوصٍ وزمانٍ ومكان)، إذ هو ((وسيلةُ اتّصالٍ تعرضُ تتابع أحداثٍ تسببتْ فيها أو جرّبتها الشّخصيّات)) [١]، بمعنى أنّهُ لا بدَّ من وجودِ سارِدٍ، ووجودِ عناصر تجتمعُ مع بعضها لإبراز ذلك السّارد، وطريقةُ السّرد تعتمدُ على براعةِ الكاتب لِشدِّ الانتباه، فالعملُ السّردي ((يُبْنى كعالمٍ مفتوحٍ على محيطهِ لارتباطهِ الوثيق بقارىءٍ لا يذعنُ دائمًا لأهواءِ المؤلّف النّموذجي، فهذا القارىء لا يأتي إلى النّصِّ خالي الذّهن يبحثُ عن معنى مودع في النّص في استقلالٍ عن بؤرِ التّلقّي)) [٢] ، وعند تتبّع عناصر السّرد عندَ كاتباتِ كربلاء، كان الملفت للنظر أنَّ هذه العناصر أكثر ما تمثّلتْ لمراحلَ صعبة على المجتمع العراقي بعامّة، وعلى المرأة بخاصّة، وأيضًا وقفنا على طريقةِ تعامل الكاتبة مع تلك العناصر مِنْ (حدثٍ وشخصيّة وزمكان) .

أوّلاً : الحدث :

ويعدُّ الحدث مِنِ العناصرالأساسيّة للبنية السّرديّة التي تقوم على المتن الحكائي ، الذي هو القصّة أو الحادثة التي يُريد المُبدعُ أو الكاتبُ انتِداب راوٍ وشخوصٍ لأدائها ، ومبنى حكائي والذي هو الطّريقة التي يُقدِّم بها ذلك

---

[١]- علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط١، ٢٠١١ : ١٥ .

[٢]- تأملات في السرد الروائي، امبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢ ، ٢٠١٥ : ٩ .

العرض والمتن الحِكائي ، ويعتمدُ على رُؤية الكاتب وَمُخيّلتهِ التي يعتمدها في السّرد ، فهذهِ العناصرُ تأتي مُترابطة وهي (الحدث ، الشّخصيّة ، الزّمكان) ، فالحدث هو أحد العناصر الذي يقومُ الكاتب مِنْ خلاله رسم موقفهِ عن طريقِ الشّخصيّات والعلاقة القائمة بينهُ .

الحدث لُغةً :

جاءَ في لِسانِ العرب: ((حَدَثَ يَحْدُثُ حُدوثًا وَحَداثة، وأَحْدَثَهُ هُو، وَهو مُحْدِثٌ كذلك اسْتَحدَثَهُ، والحُدوث كونُ الشّيء لم يَكُن وَأحدَثهُ الله فَحَدَث)) [١]

وجاءَ في المقاييس ((أنَّ حَدَثَ: هو كونُ الشّيء لم يَكُن يُقالُ حَدَثَ أمرٌ بَعدَ أنْ لم يَكُن، والرّجلُ الحَدَث الطّري السّن، والحَديثُ مِنْ هذا لأنّهُ كلامٌ يحدثُ منهُ الشّيء بعدَ الشّيء)) [٢]

الحدثُ اصطِلاحًا :

إنَّ الحدثَ هو الموضوعُ الذي يقومُ عليهِ العملُ القَصصي والذي تدورُ حركةُ الشُّخوصِ ضِمنَ نِطاقهِ، وهو غيرُ ثابتٍ إذ يبدأُ بنقطةٍ ويتطوّرُ مع حركةِ الشّخوص فهو((يعتني بِتصويرِ الشّخصيّةِ في أثناءِ عملِها، ولا تتحقّقُ وحدتُهُ إلاّ إذا أوفى ببيانِ وكيفيّة وقوعِهِ، والمكان والزّمان والسّبب الذي قامَ مِنْ أجلهِ، كما يتطلّبُ مِنِ الكاتبِ اهتمامًا كبيرًا بالفاعلِ والفعلِ لأنَّ الحدثَ هو خُلاصةُ هذينِ العُنصرينِ))[٣]، فيظهرُ الحدثُ منْ خلالِ ترابطِ الشّخصيّات والزّمانِ والمكانِ معًا فهو((سلسلةٌ من الوقائعِ المُتصلةُ والتي تتسمُ بالوحدةِ والدّلالةِ، وتتلاحقُ مِن خلالِ بدايةٍ ووسطٍ ونهايةٍ وهو نظامٌ نسقيٌّ منِ الأفعالِ))[٤]

إذن فالحدثُ هو تتابعُ تصرّفاتِ الشّخصيّاتِ وتحرّكاتهم داخل النّصِّ وتناميها وكُلّهُ من ضمنِ إطارها حتى يصِلُ إلى الذّروةِ والحل، ويلجأُ الكُتّابُ والرّوائيينَ في طريقةِ تعاملهم مع الحدث حسب رؤيتهِ، فقد يبدأُ الحدثُ بأنْ يُعرِّف الرّاوي بالشّخوصِ، وتتطوّرُ معهُ الأحداث بأسلوبٍ منطقي، وهي طريقةٌ تقليديةٌ قليلةً في النُّصوصِ الحديثةِ، وهذا ما وجدناه عند اطّلاعنا على نتاج كاتبات كربلاء، إذ وجدنا أنَّ عدداً منهن يلجأنَ إلى

---

[١]- لسان العرب: مادة (حدث) .

[٢]- مقاييس اللغة : ٣/ ٣٦ .

٣-معجم المصطلحات: ٢١٤ .

[٤]- المعجم الأدبي، جبّور رعد عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت –لبنان، ط١، ١٩٧٩ : ١٩ .

جعلِ الرّاوي العليم يتحدّثُ عن الحدث بعد نهايتهِ، واكتمالِ الصّورةِ كما في قصّة (شجرةُ الرّمان) للقاصّة (أشواق الدعمي) التي بدأتْ بالحدثِ من نهايتهِ وهو ذهابهم إلى مركزِ الشّرطة للإبلاغِ عن حادثة سرقةٍ للبيت وهو الحدثُ الأساس في القصّةِ، كما أخذتْ تروي على لسانِ الراوي العليمِ مجرياتِ القصّةِ . وأيضًا في قصّةِ (وردة في عيدِ ميلادها)، إذ أخذتِ البطلةُ تسردُ الحدثَ على لسانِ الرّاوي العليم، وتناولتِ السّرد من لحظةِ يقظتها بعدَ عشرِ سنواتٍ من حادثِ سيرٍ أدّى بها أنْ تبقى في مشفى بغيبوبةٍ تامّة لتعودَ إلى الحاضرِ والبطلة (الرّاوي) من تُحرِّكُ الحدثَ، إذ استطاعتِ الكاتبةُ من ((خلالِ الجُملِ المُكثّفةِ المكتوبةِ بطريقةٍ ذكيّةٍ مكنتها في النّهايةِ من تلافي الفائضِ من السّردِ لِتتجنّبَ في نهايةِ المطافِ الوقوعِ في شركِ التّفاصيلِ المُملّةِ في ذاتِ الوقت))[1]، إذ عند استخدامِ هذه التقنيّة تكونُ حسب أهمية الحدث للكاتبة مِنْ جهة، ووسيلة تشويقيّة من جهةٍ أخرى .

وأيضًا في قُصّة (البطاقة الأخيرة) للقاصة (جنان الهلالي)، والتي تحكي مُعاناة الشّاب العراقي الذي يحصل على شهادة جامعيّة، ويبقى عاطلًا عن العملِ، ويفقدُ حقّهُ في الحياةِ والزّواج والارتباط وضع خططٍ مستقبليّة قبل الإقدام على هكذا خطوة، مِمّا يفضي بهم بأنْ يقتل الفقرُ ذلك الحُبَّ بينَ الزّوجين في زحمةِ العوز مِمّا يدفع بهم إلى الخروجِ مع الكثيرِ منْ أمثالهم الشّباب والتّظاهرِ في(ثورة تشرين٢٠١٩)، والتي القت بالبطلِ فاقدًا لوعيهِ نتيجةِ تعرضهِ لضربةٍ على الرأسِ مِنْ قِبلِ أحدِ رجالِ الأمن التّابعين لحمايةِ إحدى الشّخصيّات السّياسيّة، فالأحداث لم تكُن مُتتابعةً لتروي قصّة حُبِّ هذا الشّاب ولا مسيرة زواجهِ ن بل بدأ الرّاوي على لسانِ البطلةِ بالحدثِ عندَ رُقودِ الشّاب البطل الذي لم يكُن دورٌ سوى جُملةٍ مُقتضبةٍ في نهايةِ القصّة، فأخذتِ البطلةُ تستذكرُ الماضي ومرارتهِ، وهذاُ معظمِ القَصصِ الحديثةِ، والأحداثُ غيرُ متساويةٍ ، وهذا أمرٌ طبيعي، فالحياةُ اليوميّةُ هي عبارةٌ عنْ حدثٍ رئيس قد يستغرقُ أيامًا أو ليومٍ واحدٍ، وأحداثٌ ثانويةٌ لا نكادُ نذكرها بتفاصيلها مجرّدِ أنّها تكونُ تكملةً لرحلةِ اليوم، أيضًا الحدثُ في النّص القصصيّ هُناك أحداثٌ رئيسةٍ وثانويّة، والحدثُ الرئيس هو الذي يتطوّرُ ويصلُ إلى عقدتهِ ثم الحل، بينما الثانويّة تكونُ مكمّلةً لا غير ولا يمكنُ فصلُ الحدثِ عن الشّخصيّة باعتبارِ الحدثِ هو((الفعلُ أو الحادثةُ التي تشكّلها حركةُ الشّخصيّات لتقدمَ في النّهايةِ تجربةٌ إنسانيّةٌ ذات دلالةٍ مُعيّنةٍ))[2] .

---

[1]- شرفات : ٥ .

[2]- دراسات في النقد والرواية، طه وادي، دائرة المعارف للنشر_ القاهرة، ط٣ ، ١٩٩٤ : ١٤٣ .

إذن هُناكَ رابطٌ قويٌّ بين الحدثِ والشّخصيّةِ فلا يمكنُ أنْ يكونَ حدثٌ بدون فاعل له، فأهمية الشّخصيّة لا تقلُّ عن أهمية الحدثِ، ولا يمكنُ فصلهما ويتحركانِ في مسارٍ واحدٍ، ومن خلالِ نصوصنا وجدنا أنَّ الشّخصيّات التي تعتمدها الكاتباتِ الكربلائياتِ يمكنُ لأيِّ قاريء أنْ يتصوّرَ تلك الشّخصيّة لأنّها قريبةٌ من الواقع وتُحاكيهِ مع القدرةِ على خلقِ حبلٍ وهميٍّ من التّعاطفِ بين القاريء والشّخصيّة، ويعدُّ هذه أهم شروطِ الرّوائي بأنْ يكونُ قادرًا على((الإمساكِ بمادّتهِ الحكائيّة وإخضاعها للتقطيعِ والاختيار وإجراءِ التّعديلاتِ الضّروريّة عليها حتى تصبحُ في النّهايةِ تركيباً منسجمًا لطافة وجمالية منطقهِ الخاص))[1]

وبما إنَّ القاصّة الكربلائية تكتبُ من أجلِ أن ترفعَ جزءًا من الكبتِ الذي تُعانيه المرأة، وشعورها بالتّهميشِ والإقصاءِ فلا بُدَّ لها أنْ تكونَ اختياراتها ضمن موضوعاتٍ تُلامسُ الحياة اليوميّة الواقعيّة، كما في قَصصِ(القبرُ المفقودُ) و(الحرية الحمراء)و(خبزُ الحياة) للقاصة(أشواق الدعمي)وقصّة(ملاذ غيرُ آمنٍ) و(ولادة عقيمة) و(خلف قلوبٍ مغلقة) و(لحظةُ فارقة) و(الصدى المخفي) لجنان الهلالي وقصّة(ظلال حسون) و(جذوة نوفمبر) للقاصة إيمان كاظم وغيرها من القصصِ لقاصات كربلائيات .

والملفت للنظر في أغلبِ تلك القَصصِ أنَّ الرّاوي العليم يتكلّمُ بلسانِ البطلة هو المُهيمن، والاعتماد تارة على تسلسلِ الأحداثِ وفق نظامِ البدء بالنص والتّسلسل بالأحداث حتى تصل الخاتمة، إذ إنَّ العملَ الأدبي ما هو إلاّ حِكايةٌ يتحكّمُ الرّاوي في إظهارِها، فهي كما يقول فورستر((إذا أرِدنا تحديدها هي عبارةٌ عن قصٍّ حوادثٍ حسب ترتيبها الزّمني - يأتي الغداء بعد الإفطار والثلاثاء بعد الإثنين، والانحلال بعدَ الموت وهكذا..))[2].

ولا بدَّ من توفيرِ السّردِ بعناصرهِ المختلفة من أجل اكتمال صورة النّص مع تحكّم الخيال الذي يمتلكهُ الرّاوي في توظيفِ الزّمانِ والمكان، وكلّ ما يخصُّ عمله الحكائي على أنّهُ ((جملة الأحداثِ التي تدورُ في إطارٍ زماني وتتعلّقُ بالشخصيّاتِ من نسيجِ خيال السّارد)) [3]، فالسّاردُ بخيالهِ يكونُ هو المُتحكّمُ بالأحداثِ وكيفيّةِ عرضها، وأيضًا بطبيعةِ الشّخصيّاتِ، مع الانتباهِ أنَّ الرّاوي يتأثّرُ كثيراً بروحِ العصر ومُجرياتِ

---

[1]- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٩٠ : ١٧ .

[2]- أركان القصّة، ا.م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة ، د .ط ، ١٩٦٠ :٣٦ .

[3]- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا، سمير المرزوقي، جميل شاكر، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤ : ١٧ .

الأحداثِ الواقعيّةِ التي تجري على أرضِ الواقع، فتكونُ حافِزًا لهُ لاقتناصِ مقاطعٍ وأحداثٍ من هُنا وهُناك وإدراجها في العملِ القصصي .

والإنسانُ بطبيعةِ تحركه فإنَّ الغرائز تطغو عليهِ ولا علاقةَ لها بثقافةٍ أو مركزٍ اجتماعي أو غيره ، وغريزةُ المرأة تختلِفُ عن غريزةِ الرّجل ، لأنّها هي((أنماطٌ منِ الفعلِ ، وحيثما وجدنا أنماطاً موحّدةً من الفعلِ وردّ الفعلِ تتكرّر بانتظامٍ، فإنّما نتعاملُ مع الغريزةِ، بصرفِ النظر عمّا إذا كانت مصحوبةً بدافٍ واعٍ أم لا))[1]وغريزةُ الإنسان تدفعهُ دائمًا إلى حبِّ التّملّك والسّلطة والسّيطرةِ حتى ولو كان على حِسابِ الأقربين والمرأة بطبيعتها تسعى إلى السلامِ والاستقرارِ، وتميلُ إلى العائلة وخصوصاً المرأة في العِراق، وبما شهِدتهُ المرأة من ويلاتٍ الحُروبِ، وتسلّط الحُكوماتِ التي أخذتْ بأذيالِها الكثير من الشّبابِ والرّجالِ والعوائل أمّا بالقتلِ أو التّهجيرِ أو الحبسِ، فكانتْ نظرةُ (الكاتبة) في كربلاء ليستْ ببعيدةٍ عن هذا كلّه، لأنّه كانَ لها نصيبٌ بالفقدِ، لذا فقد ركّزتْ في كِتاباتِها على الموضوعاتِ الاجتماعيّةِ التي تمسُّ حياتَها، مثالٌ على ذلك قصّة(وصيّة بطعمِ رغيف الخبز) للقاصّة أشواق الدعمي، والتي كانَ الحدّثُ الأساسُ فيها هو طرحِ قضيّةِ كفاحِ المرأة بعدَ وفاةِ زوجها تاركًا لها طفلينِ ولد وبنت، ولم يترك لهم شيئاً يكونُ لهم سندًا في الحياةِ من بعده فما كان من القاصّة إلاّ أنْ تنجذبُ وراءَ غريزتها(غريزةُ الأمومة) لِتطرحَ هكذا قضيّة في قصصها، فالحدثُ يرويه الرّاوي على لسانِ البطلةِ التي تتحدّثُ عن والدتها الأرملة فتقولُ((نشأتْ في بيتِ جاهٍ وعز، لكن الدّنيا ابنةُ كلبٍ لا تستقرُّ على حالةٍ، وإذا غدرتْ بصاحبِها أذاقتهُ مرارةَ الهزيمة))[2]

فالقاصّةُ تعرّفنا بأنَّ أمّها كانتْ ابنةَ رجلٍ ثري ولم تعرِفُ للفقرِ مكانٌ في حياتها ولكن((غدر الزّمان اللّعوب بها، إذ تعرّضتْ تجارة أبيها إلى حريقٍ هائل مدمّر، وغادرَ الدّنيا نتيجة توقّفِ قلبه لعدمِ قدرتهِ على امتصاصِ الصّدمة، وقُتِلَ أبي وهو يدافعُ عن الحقوقِ المتبقية من الإرثِ على يد أولادْ عمّنا))[3]، ففي هذا المقطع يتحدّثُ الرّاوي على لسانِ البنت، ثم ما يلبث حتى يتكلّم بلسانِ الأم، وكيفَ بهذهِ الأم قد تحوّلتْ حياتِها مِنْ حالٍ إلى حال، وأصبحوا بلا مأوىً أو بيتٍ، فتنتقِلُ مِن مكانٍ إلى آخرٍ، ولم تتنازلْ عن أمومتها ولأنَّ الكاتبة من الجيل

---

[1]– البنية النفسية عند الإنسان ،كارل يونغ ، ترجمة نهاد خياطة ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ : ٧٠ .

٢–شرفات : ٥٩ .

[3]– المصدر نفسه : ٦١ .

الذي شهِدَ الحِصار الاقتصادي على العراق في تسعينياتِ القرن الماضي، وكيفَ كانت العوائلُ والنّساء لا تتردّدُ ببيعِ مصوغاتِها الذّهبيّة وأثاثها بل وحتى ملابسِها مِن أجلِ (الخبز) لِسدِّ رمقِ العائلة، لذا جسّدتْ هذا المشهد بسردٍ على لسانِ البنت عن أمِّها بالقولِ((لم يكُنْ أمامي في تلك السّاعة غير خاتمِ الزّواجِ أسرعتُ إليهِ أخرجتهُ مِنْ قطعةِ القماشِ الملفوفِ بها، ذهبتُ إلى الصّائغ، استلمتُ ثمنهُ، وعندّ لعودة اشتريتُ أرغِفةً من الخُبزِ الجاهزِ وبعضُ الحلوى والفواكهِ، وبعدَ أنْ دبَّ الشّبعُ اليكُما، سيتُ خاتمَ الزّواجِ، ولم أتذكّر غير ابتسامتكِ وضحكة أخيكِ))[1] .

فهكذا حدثٍ يتكرّرُ لدى الكاتباتِ أو تصوير الواقع بمرارتهِ، فالأبطال ((ليسوا مهزومين وإن بدا للقاريء أنّهم في حالةِ تراجعٍ مريعٍ وخسارةٍ فادِحة أمامَ قسوةِ الحياة، بل هُم أبطالٌ مُعذّبون لا لأنّهم ضُعفاء، بل لأنّهم لا يجيدونَ التّحايلَ على ما يؤمنونَ بهِ مِنْ فضائلٍ، فهم صادِقون، ومثاليّون، وفيهم بقيّةُ أخلاقٍ))[2]، وجعلتِ القاصّةُ (جنان الهلالي) حادثةَ الطّائفيّة ودخولِ تنظيم داعش الإرهابي إلى العراق محور قصّة (خلفَ قلوبٍ مغلقة) التي عالجتْ فيها موضوعٍ اجتماعيّ وسياسيٍّ في آنٍ واحدٍ، فهي قصّةٌ مِنِ الواقع العراقي ما بعدَ (٢٠١٤) عندما سيطرتْ المجاميع الإرهابيّة على المناطقِ الغربيّةِ منِ العراق، والتي أصبحتْ قبضتِهِم ، وتدافع أبناءِ الوسط والجنوب إلى الدِّفاعِ عنْ تلكَ المناطقِ، وقد اتّخذتِ الكاتبةُ منِ الرّاوي العليم البطل في القصّة الذي يروي القصّة بضميرِ المُتكلّمِ، ولم يذكر اسمه طوال القصّة، وعندما عرّفَ عن نفسِهِ قالَ: (أنا ابنُ الناصريّة) الذي تمَّ قبوله في جامعةِ الموصل كلية الزّراعة قسم البستنة، فأخذَ يسردُ الأحداثِ ويُعرِّفنا على الشخوص داخل القصّة، ولم نتعرّف على أيِّ شخصيّةٍ من نفسِها، بل كانَ على لسانِ البطل الذي هو الرّاوي فبدأُ يقولُ:((تمَّ قبولي في جامعةِ الموصل للدّراسةِ في قسمِ البستنةِ الزّراعيّة، فالطّريقُ بعيدٌ وشاقٌّ بينَ النّاصريّة والموصل، ولكن سرعان ما عشِقتها وعشقتُ أزقّتها وبساطةِ النّاسِ فيها))[3]، فالقصّة تحكي عن شابٍّ يدرسُ في الموصلِ بعد استئنافِ الدّوام في الجامعاتِ بعد مجزرةِ سبايكر ودخولِ التنظيم الإرهابي وأثناء الأحداث يصِفُ كيفَ كان الطّلبةُ مِنْ محافظاتٍ مُختلفةٍ تجمعهم ألفة شبابِ الوطن الواحد، ولم يعيروا لمسألةِ الطّائفيّةِ أيَّ أهميةٍ، فيقولُ:((كنّا في الأقسامِ الدّاخليّةِ منِ الجامعةِ عائلةً واحدةً الأيزيدي ينظّفُ السّكنَ

---

[1]–شرفات : ٦٣ .

[2]–المصدر نفسه : ٦ .

[3]– المصدر نفسه : ٦٥ .

وأنا ابنُ النّاصريّة أجيدُ الطّبخَ، وكانَ لي مساعدٌ ابنُ الأنبارِ يجيدُ طبخَ الدّليميّة، وأمّا ابنُ الموصل فكانَ منْ نصيبهِ التّسوّق لأنّهُ أعرف بشعابِ الأسواقِ زهيدة الثّمنِ، ذلك السّكن الدّراسيّ كان بيتًا مليئًا بضحكاتنا وشقاوتنا، يمرضُ أحدنا نجثوا عليهِ ونرعاه لنعوّضه عن أهلهِ، حتى إنّي كنتُ أطبخُ الزّردة، أكلةٌ اعتدنا توزيعها في يومِ العاشرِ منْ محرّمِ على بركةِ الإمامِ الحُسين عليه السلام يجتمعُ طلّاب جميع المراحل ونشاركُ بثوابِ ذلك اليوم ونتبادلُ التّعازي فيما بيننا))[1]، وهذا الشّاب قد أحبَّ فتاةً من الموصل واتفقا على الزّواج بعد التّخرّجِ، وعنما تقدّمَ لخطبتها جوبه بالرّفضِ لأنّهُ من أبناءِ طائفةٍ أُخرى، ولأنَّ عائلةَ الفتاةِ قد انظمّوا للقاعدة وقد أنهى الرّاوي القصّة على لسانِ أحدِ أصدقاءِ البطل بقولهِ:((لقد غُرِّرَ بهم يا صديقي، بعدَ سقوطِ المدينةِ ودخولِ الأغرابِ إلى عقرِ دارهم قُتِلَ رجالهم وعُرِضتْ الفتاةُ سبيّةً في سوقِ النّخاسةِ))[2]

لذا فقد وجدنا الكثيرَ من النّصوصِ التي تناولتِ الموضوعاتِ التي تمسُّ المجتمع العراقي وتتولّى اختيارَ جانباً مُعيّنًا ليكونَ هو الحدثُ الرئيس في القصّة، كما وجدنا أنَّ القاصّة (إيمان كاظم) قد ركّزتْ على موضوعِ الاعتداءِ الجنسي على المرأة بعدّهِ كائن ضعيف لتجعلهُ حدثاً رئيساً في قصّتِها (ظلال صوت)، والتي كانت روايتها على لسانِ الضّحيّةِ، واللافت للنظرِ أنَّ الكثيرَ من قصصِ الكاتبات الكربلائيّاتِ عندما يتولّى الرّاوي سرد القصّة على لسانِ البطلةِ فلا تذكرُ اسمها أي أنّها تبدأُ بسردِ الأحداثِ وذكر الشّخوصِ الثّانويين بأسمائهم دونَ ذكرِ اسمِ البطلةِ، فالقاصّة جعلتْ الحدثَ هو(التّقارير) التي كانَ يكتبها أتباعُ النظامِ البائد عن طلبة الجامعاتِ ليسَ لشيءٍ، سوى عجرفةِ هؤلاء المسؤولينَ، وعدمِ قدرتهم من استمالةِ من يوشي بهم، فكانتِ الضّحيّة هي تلك الفتاةُ الشّابةُ، الطالبةُ في كليّةِ الفنونِ الجميلة، ليكتبَ أحدهم بها تقريرًا مزيّفًا يتهمها بأنّها تروّجُ ضدَّ الحكومة، لأنّهُ حاولَ الوصولِ إليها لينعمَ بجسدِها، فلم تخضعْ له، والنتيجةُ أصبحتْ في زنزانةٍ ويتناوبُ عليها كما وصفتهم(الأنجاس) على هتكِ أنوثتِها وابتذالِ جسدِها، فالقصّةُ كلُّها على لسانِ البطلةِ التي تبوحُ بما تشعر به من خذلانٍ وألمٍ، فلم تبدأ الكاتبةُ قصّها بذكرِ الحدثِ بل بدأ صوتُ الرّوائي يمهّدُ بوصفِ الحالةِ النّفسيّةِ لهذه الفتاةِ مِنْ حركاتٍ وتصرّفاتٍ كانتْ تقومُ بها داخل الزّنزانةِ، والقاريءُ بانتظارِ معرفةِ سببِ

١- شرفات : ٦٨ .

٢- المصدر نفسه : ٧٠ .

هذا الوصف لِتترُكَ بعدها الساحةَ للرّاوي على لسانِ البطلةِ لِتسردَ القُصّةَ، فتبدأُ القصّة بقولها:((ذرعتْ ذلكَ المكان ألفَ مرّةٍ ويزيد، وفي كُلِّ مرّةٍ كانتِ النتيجةُ تسعَ خطواتٍ طولًا وسبعَ خطواتٍ ونصف عرضًا أو أقلُّ بمسافةِ اصبعِينِ، زنزانةٌ معتمةٌ لا يمسّها الضّوء ما خلا بصيصًا بعيدًا منبثقًا من مصباحٍ باهتٍ في نهايةِ الممر))[1]، نلاحظُ هذا التمهيد للحدث، يُعطي إشارةً للقاريء عن الظروف والأوضاع لتلك الحقبة التي وقع فيها الحدث، ثمَّ يكمل وصف حالةِ البطلةِ وتصرّفاتها داخل الزّنزانةِ قبلَ أنْ يعطيها القلمَ لتروي باقي القصّة فوصفها بأنّها((أحيانًا كانتْ تتمدّد على أحدِ جانبيها وتسندُ ظهرها إلى الحائط وتطابقُ أرجلها وتشدّهما إلى الأعلى قرب خصرها الممشوق وكأنّما تتّخذُ وضعَ الجنينِ، وكم تمنّتْ لو أنّها لم تأتِ إلى هذه الدّنيا المتغطرسة))[2].

فهذا الوصف الدّقيق مِنْ قِبّل الرّوائي يهيئُ القاريء بأنَّ الفتاةَ تُعاني من اضطرابٍ نفسي وخوفٍ شديدين وذلك مِنْ قوله (اتخاذها وضع الجنين)، فالمرأةُ عندما تشعرُ بالخوفِ تلجأُ إلى هذه الحركة باللاشعور، وكأنّها ترغبُ في العودةِ إلى تلكَ المرحلة منِ الحياةِ، أو لِتشعرَ بأنّها جنين صغير وبحاجةٍ إلى من يحنو عليها .

ثم يترك الرّوائي القلمَ للبطلةِ للتعريف عنْ نفسها بشكلٍ مقتضبٍ جدّاً وأظنُّ أنَّ القاصّة لم تعرْ أهمية لهذا لأنَّ الحدثَ الأساسَ هو(تلك الممارسة البشعة)، وليستْ الفتاة بعينها، فلم تُعرِّف عن نفسِها سوى قولها: ((قبلَ أيّامٍ كنتُ أضجُّ بالمرحِ والسّعادةِ في كليّةِ الفنونِ الجميلةِ، وعندَ أهلي الذين لا أعرف مصيرهم شيئًا، وكنتُ المدللة، وعندَ النّاسِ الفاتنةِ الخلوقة المُقبِلةِ على الحياةِ –أمّا الآن وبسببِ موقفٍ لا أتذكّرُ تفاصيله حتى، كتبَ أحدهم عنّي تقريراً مزيّفًا يتهمني فيه إنّي أشتمُ النّظام، وأروّجُ لمنشوراتٍ مُعارضة للحكومة، ومع أنّي أكثرُ النّاسِ جهلًا بالسياسة، هل كانَ عليَّ أنْ أُجاري وقاحتهُ وأتركهُ يتودّدُ إلي بابتذالٍ حتى أكونُ في مأمنٍ منِ

١- جذوة نوفمبر ، إيمان كاظم ، منشورات اتحاد الأدباء ، المكتبة الوطنية ، ٢٠٢١ : ٧ .

٢- المصدر نفسه : ٨ .

٣- المصدر نفسه: ١٤

الاعتقالِ والتّعذيبِ والتّنكيلِ والاغتصاب ماذا فعلت ؟))[1]، فكانت معاناة هذه الفتاة في نهايةِ حكمِ النّظامِ البائد وهذا الأمرُ لم يُصرِّحُ به الرّاوي، بمعنى لم يذكر لا الروائي في بداية القصّة ولا الرّاوي على لسانِ الضّحيّة بزمنِ أحداثِ القصّة إلاّ في نهايةِ القصّة ليعرف القاريء بأنّها كانت سنةَ (٢٠٠٣) عندما قال الروائي : ((انفتحتْ بابُ الزّنزانة وتناهى لسمعِها وهي مُمدّدة على الأرض شبه ميّتة صوتٌ أجَش ودافيء وهو يُقلِّبُ ضوءَ الكشّافِ على جسدِها ثمة فتاةٍ هُنا.. تعالوا لننقذها ربّما تكونُ على قيدِ الحياة، انهضي أختاه انهضي فقد سقطَ النّظام))[2]

فهذا الاستبداد والعجرفة في السّلطة التي مارسها النّظامُ السّابقُ طوال أكثر منْ عقدين من الزّمن لا بدَّ لهُ أنْ يترُكَ أثرًا لا يندملُ لدى منْ عاصرَ تلك المرحلة، والذي لم يُعاصرها أصبحَ يسمعُ الحِكاياتِ عنها، كما كانتْ تُسمعُ حكاياتُ الجدّاتِ، فهذا التّركيبُ الغريب (السادي) الذي كانَ يُعانيه أصحابُ السّلطةُ المُتنفّذةُ، والتلذّذُ بتعذيبِ النّاسِ والشّعور بالنّشوةِ منْ تعذيبِ أبناءِ البلدِ يخلقُ حالةً من الانطواء على الذّات لدى الأفرادِ، ومهما حاولَ أنْ يتناسى الأمر فإنَّ العقلَ الباطن يكونُ مُتأهباً لأقربِ فرصةٍ تأتي لتفريغِ ما بداخلهِ، لذا نجدُ أنَّ أغلبَ كاتباتِ القصصِ القصيرةِ الكربلائيّات تنعطف هذا المنعطف نحو تصويرِ أحداثٍ مرّتْ بمرحلةٍ قاهرةٍ للعراق وعلى النهجِ نفسه في اختيارِ الموضوعِ وتلسيطِ الضّوء عليه لجعلِ حدثٍ معينٍ هو محورُ القصّةِ، وتوظيف الشّخوصِ مِن أجلهِ كانتْ قصّة (صخب الأسئلة) للقاصّة (زينب الأسدي) ضمن مجموعتها القصصيّة (تيه الورد)، والتي سلّطتِ الضّوء على موضوعٍ وحدثٍ مُهمّ جدًّا يمسُّ حياة المرأة العراقيّة بصورةٍ عامّة والكربلائيّة بصورةٍ خاصّة، وهو تأخيرُ الفتاةِ عن الزواجِ حينَ تصِلُ الأربعينَ، وهذه النّظرةُ التي تجعلُ الفتاةَ حتى وإنْ كانتْ مثقّفة ومستقلّة من النّاحيةِ الماديّةِ إلاّ إنّها يُنظرُ إليها بأنّها أقلُّ من قريناتها كونها لم تكنْ كفوءةً باصطيادِ رجلِ أحلامها، لتكوّنُ معه عائلة مستقلّة ، فضلاً عن الخوفِ المستمر منْ قِبَلِ الأهلِ وخصوصًا الأم منْ تأخّرِ هذا الزواج، مِمّا يضطرّها بقبولِ أقرب رجلٍ يتقدّمُ لِخطبتِها، وتتنازل عن جميعِ طلباتِها السّابقة عندما كانت في سنِّ الشّبابِ .

---

[2] -المصدر نفسه : ١٥ .

فهذا الحدثُ المهم كانَ هو محور القصّة الذي جعلتهُ القاصّة على لسانِ البطلة(وداد) يشاطرها بمشاهدٍ مقتضبة البطل الأرمل (سامر) الذي يبحثُ وتحت ضغطِ والدتهِ عن زوجةٍ تحملُ أعباء خمسةَ أطفالٍ حصيلته مِنْ زوجته المتوفاة، روغمَ ذلك عندما أراد الارتباط بأخرى بحث عنْ فتاةٍ عزباء وهذه قمّةُ الأنانيّة وحتى طريقة عرضهِ للزّواج منها كانت باستعلاء وكأنّهُ الأملُ الوحيد عنما يقول لها بعدما رأت بعينها أطفاله دون أنْ يخبرها هو قائلًا لها((فكّري يا وداد جيّدًا، ثمَّ انتبهي، لا يكونُ هادئًا دومًا مثل ما رأيتِ الآن)).[1]

فمن خلالِ الأمثلة البسيطة التي أوردناها نجدُ أنَّ الأحداثَ التي تختارها القاصّات هي من رحم معاناةِ المرأة في مجتمعنا، سواء في عرضِ الفقرِ الذي أجهدَ كاهِلها، أو عدمِ احترامِها وجعلِها مجرّد سلعة وجسد، أو تحقير مشاعرها كامرأة لها حقُّ العيشِ بكرامةٍ بغضِّ النّظر عنْ رقم العُمرِ الذي تدوّنهُ الأوراقِ الرّسميّة، فلم تختار إحداهن حدثًا بعيد الصلةِ عن الواقعِ الذي تعيشهُ.

ثانياً : الشّخصيّة :

الشّخصيّة لغةً: جاءَ في لسانِ العربِ لفظة الشّخصيّة ((من شخص الشّخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكّر، والجمع أشخاص وشخوص ... وكُلُّ شيءٍ رأيتَ جسمانه، فقد رأيتَ شخص)).[2]

وأوردها الفيروز آبادي في التّاج((الشّخص: سواد الإنسان تراهُ من بُعْدٍ: أشْخُصٌ وشُخُوصٌ وأشْخاصٌ شَخَصَ، كمَنَعَ، شُخُوصًا: ارْتَفَعَ، بَصَرُهُ: فَتَحَ عَيْنَيهِ وَجَعَلَ لا يَطْرِف))[3]، فلفظةُ شخصية في المعاجمِ اللغويّة تبيّنُ ما ينمازُ بهِ الإنسانُ عن غيرهِ من صفات .

الشّخصيّة اصطلاحًا:لقد تنوّعَ مفهومُ الشّخصيّة لدى الدّارسين بعدِّها عنصرًا مُهمًّا في العملِ الأدبي والرّوائي، فقد عرّفها سعيد علوش بقولهِ: ((الشّخصيّة الرّوائيّة فكرةٌ من الأفكارِ الحواريّة، التي تدخلُ في تعارضٍ دائمٍ مع الشّخصيّات الرّئيسيّة أو الثّانويّة)) [1]

---

[1] – تيه الورد : ٥٨ .

[2] – لسان العرب ك مادة (شخص) .

[3] – القاموس المحيط: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (٨١٧) تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بأشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط٨ ، ٢٠٠٥ : مادة(شخص) .

وعرّفها لطيف زيتوني بأنّها((هي كُلُّ مشاركٍ في أحداثِ الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أمّا مَنْ لا يُشارِكُ في الحدثِ فلا ينتمي إلى الشّخصيّات، بل يكونُ جزءاً منِ الوَصفِ، الشّخصيّة عنصرٌ مصنوعٌ مُخترعٌ ككُلِّ عناصرِ الحكايةِ، فهي تتكوّن مِنْ مجموعِ الكلامِ الذي يصفها ويُصوِّرُ أفعالها وينقلُ أفكارها وأقوالها))[٢] .

إذن فالشّخصيّة مكَوّنٌ أساسٌ في العملِ الرّوائي، فمنْ خلالها يتمُّ تصويرِ المُجتمعِ، إذ يرى (رولان بارث) الشّخصيّة على أنّها مِنْ إنتاجِ العملِ التّأليفي وتتميّزُ صفاتُها مِنْ خِلالِ الأدوارِ التي تقومُ بأدائها[٣]

أمّا (تودوروف) فهو يُجرِّدُ الشّخصيّة مِنِ المحتوى الدّلالي ويهتمُّ بكونِها لها وظيفة نحويّة لأنّها الذّاتُ الفاعلةُ في النّصِّ السّردي [٤]، ومشابهاً لرأي تودوروف هو ما يراه (فيليب هامون)[٥]

أمّا مِنِ العربِ فترى (يمنى العيد) أنَّ((الشّخصيّاتِ باختِلافِها هي التي تُولِّدُ الأحداث، وهذهِ الأحداثُ تنتِجُ مِنْ خِلالِ العلاقاتِ التي بينَ الشّخصيّات فالفعل هو ما يمارسهُ اشخاصٌ بإقامةِ علاقاتٍ فيما بينهم وتنمو بهم فتتشابك وتتعقّد وفق منطقٍ خاصٍّ بهِ)) .[٦]

بمعنى إنّها ترى أنَّ صُنْعَ الأحداثِ في العملِ السردي الرّوائي هو عَلاقةُ الشّخصيّاتِ فيما بينها على اختِلافِ أدوارِها، ويرى عبدُ الملك مرتاض أنَّ ((الشّخصيّة هي التي تكونُ واسِطةً العقد بينَ جميعِ المُشكِلاتِ الأخرى حيثُ إنّها هي التي تصطنعُ اللُغة ... وهي التي تصِفُ مُعظمَ المناظرِ، وهي التي تُنجِزُ الحَدَثُ، وهي التي تنهضُ بِدورِ تضريمِ الصّراعِ مِن} خِلالِ سلوكِها وأهوائها وعواطِفِها))[٧]، بل وأكثرُ مِنْ ذلك إذ يرى أنّها ((هي التي تقعُ عليها المصائبُ، أو تتشاركُ النّتائج ... وهي التي تملأُ الوجودَ صياحًا وضجيجًا وحركةً وعجيجًا وهي التي تتعاملُ مع الزّمن فتمنحهُ معنىً جديدًا، وهي التي تتكيّفُ في التّعاملِ مع هذا الزّمن في أهمِّ أطرافه

---

[١] – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥ : ١٢٦ .

[٢] – معجم مصطلحات نقد اللغة، لطيف زيتوني، عربي انكليزي فرنسي، دار النهار للنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٠ : ١٢٠ .

[٣] – ينظر: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٩٩١ : ٥٠ .

[٤] – ينظر: بنية النص السردي : ٥٠ .

[٥] – ينظر: المصدر نفسه : ٥١ .

[٦] – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد ، دار الفارابي بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠ : ٤٢ .

[٧] – في نظرية الرواية ، عبد الملك مرتاض ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، د .ط ، ١٩٩٠ : ٩٠ .

الثّلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل))[1]، لذا فلا يمكنُ لأيٍّ مِنّا أنْ يتصوّرَ عملًا أدبيًّا بدون شخصيّاتٍ وغالِباً ما يكونُ للعملِ شخصيّةٍ تُمثِّلُ (القُطْب) وتتمحورُ حولَها شخصيّاتٍ أُخرى، فهي أساسُ العملِ، الرّوائي فعنْ طريقِها يتمُّ تكاملُ العملِ، إذ لا بُدَّ لِكُلِّ عملٍ ((تتبنّاهُ شخصيّةٍ مِنش الشّخصيّات وإلاّ ظلَّ الحدثُ بعيدًا عنْ كونِهِ حدثًا فنيًّا، إلاّ إذا تفاعلَ معَ الشّخصيّةِ، وَمِنْ ثمَّ يصبحُ مُقوِّمًا مِنْ مُقوّماتِ القُصّة أو الرّواية))[2] فضلًا عن دورِ الشّخصيةِ مِنْ خِلالِ((بثِّ الحوارِ واستقبالهِ واصطِناعِ المُحاكاةِ ووصفِ المناظرِ وتضريمِ الصّراعِ وتنشيطهِ على وفقِ سلوكِها وأهوائها))[3]

فالشّخصيّات هي التي تبثُّ الرّوحَ في العملِ القصصيّ، وتُحبّبُ القاريءَ فيهِ من خِلالِ جذبِ الشّخصيّة لهُ، أو بعضها مِنْ خِاتلِ الأفعالِ، فضلًا عن أنَّ الشّخصيّةَ أحيانًا كثيرةً تأخُذُ دورَ الرّاوي للأحداثِ.[4] أمّا عن طريقةِ تقديمِ الشّخصيّةِ في أيِّ عملٍ قَصصي فكانتْ محطَّ اهتِمامِ الدّارسين تبعًا لأهميتِها، ومنهم (مجدي وهبة) الذي يرى تقديمَ الشّخصيةِ في النّصِّ هي ((منهجٌ يُقدِّمُ بهِ المُؤلِّفُ شخصيّةً ما في القصّةِ أو المسرحيّةِ، وهذا المنهجُ يكونُ عادةً بإحدى الطّريقتينِ: إمّا أنْ يصِفَ المؤلِّفُ الشّخصيّةَ وصفًا دقيقًا، وإمّا أنْ تظهرَ الشّخصيّةُ مِنْ خِلالِ أحداثِ القصّةِ نفسِها))[5]، فالعملُ القَصصي تتظافرُ فيه عِدّة عناصرٍ في إخراجهِ سواء كان مكتوبًا أو شفويًّا، وأهمُّ عنصر مِن عناصرهِ هو الشّخصيّة إذ هي((مجموعةُ الصّفاتِ الاجتماعيّة، والخُلُقيّة، والمزاجيّة والعقليّة والجسميّة التي يتميّزُ بها الشّخص، والتي تبدو بصورةٍ واضحةٍ متميّزة في علاقتهِ مع النّاس))[6] فهي أساسُ العملِ القصصيّ الذي تدور حولها الأحداث، والتي تنتقلُ في النّص عبر الزمان والمكان، أي أنّهُ ((كي يستكملُ الحدثُ حدته، أي لكي يصبحُ حدثًا كاملًا، يجبُ أنْ لا يقتصرُ الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاث المعروفة، وهي كيف وقع ومتى وأين؟ ...بل يتطلّبُ البحث عن الدّافع أو الدّوافع التي أدّتْ إلى وقوعِ الحدث

---

[1] –في نظرية الرواية :٩٠.

[2] – غائب طعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤ : ٧٩ .

[3] – البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، أطروحة دكتوراه، نوره بنت محمد بن ناصر، إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، ٢٠٠٨ : ١٣٣

[4] – ينظر: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داود محمد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د .ط ، ٢٠٠٥ : ١٥٢ .

[5] – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت،ط٢ ، ١٩٨٤ : ٦٥ .

[6] – فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢ ، ١٩٦٤ : ٢٩ .

وبالكيفيّةِ التي وقعَ بها ، ويتطلّبُ بدورهِ التّعرف على الشّخصِ أو الأشخاصِ الذينَ فعلوا الحدثَ أو تأثروا بهِ))[١]

فأهمية الشّخصيّة في الفن القصصيّ كون أنَّ القاريْ كثيراً ما يتعاطفُ معها، أو يأخذ موقفًا معيّنًا أزاءها لأنَّ الشّخصيّة تعدُّ بوحًا لِحالةٍ نفسيّة يمرُّ بها القاريء إذا ما تشابهت مع ما موجود في النّص، والكثير من القَصص نجدُ شخصيّاتٍ مُشابِهة لما حولنا في الواقعِ، إذ من خِلالِها يمكن التّعرّف على المكانِ والزّمان فبدون الشّخصيّة لا يوجد حدثٌ وحتى الزّمان والمكان لا قيمةَ لهما دونَ الشّخصيّة ورصد العلاقة بينهم[٢]

وأكثرُ طريقةٍ تُقدّمُ به الشّخصيّات هو عنْ طريقِ الراوي الخارجي، وهذا ما لمسناهُ في سرديّاتِ مبدعات كربلاء، إذ يقومُ الرّاوي الذي ((يحكي لنا القصّةِ وينظِّمُ فقراتها، ويورِدُ مقاطعها حسب إرادتهِ واختيارهِ، ويعرِضُ علينا الأحداثَ من وجهةِ نظرِ هذه الشّخصيّة أو تلك أو منْ وجهة نظره هو بالذات وكنه أيضًا شخصيّة))[٣]، وفي هذه الحالة يكونُ الرّاوي موقعه داخل النّص ومُشاركًا بها، وقادرًا على أنْ يُعبِّرَ عن الشخصيّات بكلِّ شيء أو عندما يقومُ الرّاوي بوصفِ المظهر الخارجي لشّخصيّةٍ ما كتمهيدٍ لها كونها تأخذُ دورًا في العملِ القصصيّ، ويتركُ باقي الأمورِ الخاصّة بالشّخصيّة تظهرُ منْ خلالِ تصرّفاتِها أثناء الحوار والتّصرّفات، وهذا على أنَّ ((علاقة الرّاوي بشخصيّاتهِ تتمُّ من منظورِ رؤيتهِ الخارجيّة، وهذا يدلُّ على أنّهُ يسعى إلى إقامةِ علاقةٍ سرديةٍ مُتفاعِلة بينم الشّخصيّة والحوادث التي تفتعلها، اذلك ينتقل بينَ الشّخصيّات بكلِّ ونوازعها الدّاخليّة، وقد يُقدِّمُ الرّاوي الشّخصيّات عنْ طريقِ الأحداثِ فقدرة القاص في تقديمِ الشّخصيّات تأتي من قدرتهِ

الفنيّة، واستيعابهِ للنّصِّ والشّخصيّاتِ، والقُدرةِ على احتواءِ سلوكيّاتِ الشّخوصِ في العملِ القصصي، فالرّاوي البارع هو الذي يكونُ وسطًا بين الشّخصيّاتِ والأحداث، لذا فالشّخصيّات في العملِ القصصيّ والرّوائي في أعمالِ مبدعاتِ كربلاء تُقسم إلى ثلاثة أقسام :

١- الشّخصيّة الرئيسة .

---

[١]- فن القصة القصيرة: ٢٩ .

[٢]- تقنيات الوصف في القصة القصيرة في السعودية ، هيفاء الفريح ، النادي الأدبي ، الرياض ، ط١ ، ٢٠٠٩ : ٤٦ .

[٣]- ضريح السرور ، منشورات مجلة الشرارة ، النجف الأشرف ، ٢٠١٠ : ٣٩ .

٢- الشّخصيّة الثّانويّة .

٣- الشّخصيّة الهامشيّة .

فهذا التّقسيمُ يأتي بحسب ظهورِ الشّخصيّاتِ في العملِ السّردي وأهميتها وكما يلي :

الشّخصيّة الرّئيسيّة : إذ ليسَ مِنِ المنطقي أنْ نتخيّلَ عملًا أدبيًّا بدونِ شخصيّة مُحرِّكة للأحداث فتعدُّ محورًا لها إذ((هي التي تقودُ العملَ وتدفعهُ إلى الأمامِ في الدّراما والرّواية أو أي أعمالٍ أدبيّة أُخرى ... وليسَ مِنِ الضّروري أنْ تكونَ الشّخصيّة الرّئيسية بطلَ العملِ دائمًا، لكنها دائمًا هي الشّخصية المحوريّة))[١]، فهذهِ الشّخصيّة تتحكّمُ بسيرِ الأحداثِ وتطورّها، وهذا ما لمسنا في قصّةِ (زغاريد ملثّمة)[٢])، إذ كانتِ الشّخصيّة الرّئيسة هي البطل الذي أخذ يروي الأحداث ويُعرّف القاريء بالشّخصيّاتِ الأُخرى حين قالَ ((فتحتُ عينيّ ، كانتْ عقاربُ السّاعةِ الجداريّة بنورها الفسفوري الخافت تسيرُ بنفسِ الفلسفةِ الغريبة التي تغيّرَ بها كُلُّ شيءٍ مِن دون أنْ تتغيّر، عاودني طيفُ (سحر) كنغمةٍ ربيعيّةٍ تثيرُ في نفسي صخبًا مُحبّبًا في قممِ الخيال، لكنّها نأتْ عنّي، وسرعانَ ما ذوتْ وتلاشتْ عندما حاصرتني خلجاتِ الخواطرِ، فسقطّتُ مُكبًّا على وجهي في الواقعِ))[٣]

فشخصيّةُ البطلِ الرّاوي الذي أجهدهُ التفكير بمحبوبتهِ التي كانتْ معه في الجامعة، وتقدّملخطبتِها عدّة مرّاتٍ ويُقابلُ طلبهِ بالرّفضِ مِنْ قِبَلِ والدِها، أذ يبدأُ البطل من خلالِ سردِ الأحداثِ بتعريفِ القاريء بباقي الشّخصيّات والتي هي(سحر الحبيبة)و(رضا وهو الصّديقُ المُقرّبِ للبطل وكان وزميلهُ في الجامعة) و(سامية زميلتهُ أيضًا وزوجة رضا) وشخصيّات أخرى يُعرِّفُ بهم البطل، ومثلها قصّة (بوح القرنقل)[٤] ، فالشّخصيّةُ الرئيسة فيها هو البطلُ الذي لا يتجاوزُ عمرهُ الاثني عشرَ ربيعًا، إذ يروي معاناتهِ بما يلاقيه من صاحبِ العمل، وما يُصادفهُ في الشّارع، والذي يُعرّفُ القاريء بالشّخصيّاتِ الأخُرى عن طريقِ سردهِ، فيعرفُ القاريء منْ خلالهِ بأنّهُ مِنْ أسرةٍ فقيرةٍ بل مُعدمةِ الحالِ، وهو المُعيلُ لإمهِ واختهِ، إذ يقومُ ببيعِ القرنفلِ على

---

[١] –معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٢٦ .

[٢] – تيه الورد : ٧٥ .

[٣] –المصدر نفسه : ٨١ .

[٤] –تيه الورد : ٩٤ .

الرّصيفِ، وقصّة (شجون عابرة)[1]، والشّخصيّة الرئيسيّة فيها هي يلكَ الملّمة (سحر)المعلّمة ذات الأربعين عامًا، والتي لم يُحالفها الحظ لتحصل على رجلٍ تُؤلِّفُ معه أُسرةً، مما يجعلها تُدقّقُ بأبسطِ الأمور حولها وتتدخّلُ بها محاولة إصلاح ما تراه بحاجةٍ إلى ذلك، وكانت تعتزُّ بنفسِها وتظنُّ بأنّها لبنةً أساسيّةً في المجتمع وأُمورٍ أخرى يرويها الرّاوي العليم عن الشّخصيّة، ممّا يفضي بها الأمر بأن تُقالُ من عملِها وتجِدُ أنَّ غيابها لم يتركْ فراغًا كما كنتْ تظنُّ .

أما القاصّة (رويدة الدعمي) فكانتْ تختار شخصيّات في كتاباتِها تتمتّعُ بنفسٍ إيماني وتدعو إلى التّحلّي بأخلاقِ النّبي ﷺ كما في قصّة(تسبيحة الزّمن)[2]، إذ البطلة فيها هي أستاذة جامعيّة تُدعى (دكتوره تسنيم) يُشاطرها الدّور زوجها الأستاذ الجامعي (دكتور بهاء)، فالرّاوي يجعلُ من هذين البطلين محورِ القصّة التي تقعُ في ثلاثةِ أجزاء، فعن طريق البطلة يتمُّ التّعرّف عن الشّخوص المُتممين للعمل، فمنهم من تطولُ لهم المشاهدِ، ومنهم مَنْ يحضر بشكلٍ مُتقطّع مثل(مريم) تلك الطّالبة التي كان يدرّسها الدكتور بهاء، والتي كان يراها قليلة الالتزام بالحجاب وتتصرّفُ بصبيانيّة وتُحاول التّقربَ منهُ، بينما تستطيع البطلة أن تُغيّر كثيرًا من سلوك هذه الفتاة ، لتجعل منها فتاةً ملتزمةً ما تلبث أنْ تختارها زوجةً ثانيةً لِزوجها كي يصبحُ أباً لأنها لم تُنجبْ، أذ كانت الشّخصيّات الرئيسة عند هذه الكاتبة تتمتّع بإيمانٍ وخُلُقٍ وتأخذُ شخصيّاتها دورَ المُرشد لمنْ حولها، وأيضًا لها قُصّة(طبيبُ القُلوب)[3]، وهي قُصّة توعويّة للشّباب تدعوهم إلى الالتزام بالدّين والسّير على النّهج الذي يُرضي الله تعالى وأهل بيتهِ وصاحب الزّمان(عليهم السّلام)، إذ جعلتِ القاصّة شخصيّتين رئيستين هما(فدوى، وشهاب) فكان مدارُ الحوار والأحداثِ بين هذين البطلين مُتساويًا، وأيضًا في قُصّة(انعطافة حادة)[4] فالشّخصيّة الرّئيسة هي تلك الفتاة التي لم يكن لها رأيٌ في اختيارِ شريكِ حياتها لِتتزوّج مِنْ أحدِ أبناء الأقارب رغم عدم رغبتها في ذلك وقد صرّحتْ بذلك في مشهد تُجيب بهِ إحدى صديقاتها عن رأيها فتقول: ((للآن لم أستطع أنْ أقنعَ نفسي أنني لهُ أو أنهُ يصلحُ رفيقاً لعمري القادم... إنني

---

[1]-المصدر نفسه : ١١١ .

[2]- تسبيحة الزمن، قصة، رويدة الدعمي، دار مداد للثقافة والإعلام ، ط١ : ٢٠٢١ .

[3]- طبيب القلوب، قصة، رويدة الدعمي، دار مداد للثقافة والإعلام، ط١ ، ٢٠٢١ .

[4]- مواسم الطين، أمل الموسوي، مكتب زاكي للطباعة والنشر، بغداد، ط١ ، ٢٠٢٠ : ١٦ .

للآن لم ينبض قلبي فلا زالَ هذا الكائن في صدري نائمًا غافيًا عن كلّ هذا العالم))[1]، فالبطلة تمثّلتْ من الواقع الاجتماعي السّائد في تدخل الأهل في اختيار الزّوج للبنت ولا يجدي ما تشعرُ به لتجد نفسها كما تقول((وأخيرًا وجدتني معهُ تحتَ سقفٍ واحدٍ وفرحة عائلتين لهذا الارتباط ولم أجدُ فرحًا في قلبي ولا عشقاً هكذا تجدُ نفسك في عالمٍ جديدٍ مُرغمًا أو مُقتنعًا –سعيدًا أو حزينًا، كلُّ الأمورِ أصبحتْ بلونٍ واحدٍ كلُّ المشاعرِ سيّان))[2] وهكذا فالقاصّة الكربلائيّة تُركّزُ كثيراً على الشخصيّات الرّئيسة وذلك لأنّها تعتمدُ الرّاوي العليم الذي يروي على لسان الأبطال .

الشّخصيّة الثّانويّة :

إن العمل القصصيّ كما يلزم أن تكونَ لهُ شخصيّات رئيسة هي محورٌ لهُ، لا بدَّ أنْ تكونَ هّناكَ شخصيّات تُسهمُ في تطويرِ، يّطيقُ عليها بالشّخصيّاتِ الثّانويّة إذ((تنهضُ الشّخصيّات الثّانويّة بأدوارٍ مُحدّدةٍ إذا ما قُورنتْ بأدوارِ الشّخصيّاتِ الرّئيسية، قد تكونُ صديق الشّخصيّة الرّئيسية، أو إحدى الشّخصيّات التي تظهرُ في المشهدِ بين الحينِ والآخر، وقد تقومُ بدورٍ تكميلي مُساعدٍ للبطل أو مُعيقٍ لهُ، وغالبًا ما تظهر في سياقِ أحداثٍ أو مشاهدَ لا أهميةَ لها في الحكي، وهي بصفةٍ عامّةٍ أقلُّ تعقيداً وعُمقاً من الشّخصيّة الرّئيسيّة، حيثُ لا تحظى باهتمامِ السّاردِ في شكلِ بنائها السّردي)) [3]، إذن فالشّخصيّة الثّانوية مُهمّة في العملِ السّردي، وفي مسارِ الأحداثِ، فإذا كانتِ الشّخصيّة الرّئيسية تحتلُّ المرتبةُ الأولى في العملِ الأدبي، فإنَّ الشّخصيّة الثّانويّة تأتي بالمرحلةِ الثّانيةِ، ويتجلّى هذا في أعمالِ كاتباتِ كربلاء في قُصّةِ (نرجس) ل(رويدة الدعمي) ، فتتمثّلُ هذه الشخصيّات مع زميلات البطلة في القسمِ الدّاخلي للطّالباتِ وهن(أشجان، وريم، ورؤى)، إذ كانَ لهن أدوارٍ منْ خِلالِ سيرِ الأحداثِ عندما كانتِ البطلةُ تقومُ بالنُّصحِ والأرشادِ لهن، وتُحدّثهن عن صاحبَ الزّمانِ عليه السلام وكيفَ أنْ تؤثّرَ في سلوكهن وتغييرهن إلى الأفضل، فتياتٍ مُلتزمات في الحجابِ والصلاة، وأيضًا

---

[1]– المصدر نفسه: ٢٤ .

[2]– مواسم الطين: ٢٨ .

[3]– تحليل النص السردي، محمد بو عزة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١ ، ٢٠١٠ : ٥٧ .

تتجلى في قصّة (ملاذ غير آمن)[1] شخصيّة الرّجل الأربعيني الذي قدمَ إلى الحي العشوائي ليتزوّجَ مِنِ الطّفلة (هُدى) التي تُعاني من مرضِ التوحّد، فرّغم قِصَرِ دورهِ إلاّ أنّهُ كانَ لهُ أثرًا وحُضورًا في العملِ .

وفي قُصّة أُخرى مثل (خلف قلوبٍ مُغلقة)، تمثّلت الشّخصيّة الثّانويّة هي شخصيّة الأب والد البطل، وأيضًا في قُصّة (صرخة صمت)[2] تمثّلتْ في شخصيّة أحمد الذي أحبّتهُ البطلة ليؤتى به شهيدًا في المشهدِ الأخير من القصّة، وكذلك تمثّلتْ في شخصيّة زوج البطلة في قصّةِ (الوهم) والذي وصفته الكاتبة بقولها على لسان الرّاوي ((على الرّغمِ مِمّا تراهُ مِنْ تخلّيهِ عن مُساندتها، فحينَ ترى ضعفه وقلّة حيلتهِ يزدادُ عطفها عليهِ وتمسّكها به كأمٍّ وليسَ كزوجة))[3]

الشّخصيّة الهامشيّة :

إنَّ العملَ السّرديّ حتى تكتملَ أطرافه لا بُدَّ أنْ تتكاتفَ أكثرُ من شخصيّةٍ وطرفٍ في ذلك العمل، وتختلِفُ أدوارُ هذهِ الأطراف والشّخصيّاتِ حسب ظهورها وأهميتها، ومِنْ هذه الشّخصيّات هي الشّخصيّة الثّانويّة إذ هي شخصيّاتٌ قليلةُ الفاعليّةِ في العملِ، ويأتي بها الرّاوي مِنْ أجلِ ربط الأحداثِ، ويكونُ ظهورها أقلُّ مِنْ باقي الشّخصيّات، واختفائها لا يُشكّلُ فراغًا في النّص[4]، بمعنى أنّها تحملُ أهمية في النّص، فهي سببً لأحداثٍ أُخرى، أو رابطًا فهي((تلك الشّخصيّة التي تكونُ مجرّد رابطة بين الشّخصيّات الرئيسة والثّانويّة))[5] فالرّاوي لا يهتمُّ لهذهِ الشّخصيّاتِ، فهي تختفي مباشرةً بعدَ أداءِ دورِها، وتتجلّى هذهِ الشّخصيّات عند كاتباتِ كربلاءِ كما في قصّة(الخرِبة)، شخصيّة الطفل المتسوّل الذي أخبرَ البطلة على مصيرِ الطّفلة المتسولة

---

[1]– حدث في عشية القديسين: ١ .

[2]– مواسم الطين: ٣٤ .

[3]–المصدر نفسه: ٣٧ .

[4]– نظر: بنية الشخصية في رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران أنموذجًا، رسالة ماجستير ليلى سعودي، إشراف الأستاذ طاهر لحوار، جامعة محمد بوضياف، المسيلة ، ٢٠١٧ : ٢٠ .

[5]– الأبعاد الفنية والموضوعية في أعمالِ مرزاق بقطاش الروائية، أطروحة دكتوراه أحلام بن الشيخ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، ٢٠١٤ : ٨١

التي تبحث عنها بقوله لها((نعم يا خاله أنا سأقولُ لكِ كُلَّ شيءٍ قبل يومِ أمس كانتْ تجلسُ في بابِ المنزلِ الذي نعيشُ فيهِ، وحينَ تأخّرتْ بالدّخولِ أمرتنا صاحبةَ المنزل بمناداتها وعندما خرجنا لم نجدها ...))[1]

ويمضي الطّفل بالحديثِ مع البطلة حتى أخبرها بأنّهم وجدوا الفتاة مقتولةً في خربة خلفَ المنزلِ بعد أنْ تمَّ اغتصابِها، يلحقها بتوسّلاتٍ لتلك المرأة بأنْ لا تُعرِّفُ أحداً أنّهُ مَنْ أخبرها، فكانَ دورُ هذا الصّبي قصيرًا لكنّهُ حلَّ لُغزًا و أظهرَ حقيقةً وذهب، وأيضًا مثلُ هذه الشّخصيّة في قُصّة (صرخةُ صمت) كانت شخصيّة أخو البطلة الذي فسّرَ لها سبب أصوات الصُّراخ التي سمعتها في المنطقة قبلَ الفجرِ ليخبرها بِما هشّمها مِنِ الداخل إذ تصور البطلة المشهد لتقول: ((وبعدَ وقتٍ قليلٍ عادَ أخي ليخبرني أنّهم جلبوا جُثّة أحمد فقد استشهدَ في الحرب))[2]، فهذا الدّور على قصرهِ إلاّ أنّهُ كان لهُ أهمية للقارىء فقد أخبرَ البطلة بخبرِ الاستشهاد، وأيضًا في قُصّةِ (البطاقة الأخيرة)، تمثّلتْ تلك الشّخصيّة بشخصِ الرّجل الذي كان سببًا في تغييرِ حياةِ الشاب الذي كان يُنفِقُ ما يحصل عليهِ من مالٍ في شِراءِ بطاقاتِ اليانصيب وزرجتهِ البطلة التي نقلت مشهد حضور ذلك الرّجل بقوله: ((خرجتُ مِنْ ردهةِ الإنعاش بعدَ أنْ طلبَ رجلٍ محادثتي في قاعةِ الإنتظار... لعدَ أنْ سَألني عن حالةِ زوجي والاطمئنانِ عليهِ، وضع في يدي بطاقةً شبيهةٍ بتلك البطاقاتِ التي يحتفظُ بها زوجي، فتحتُ عيني على وسعها :

أنتَ بائعُ البطاقاتِ إذن.. كُلُّ مشاكلنا بسببك .. ولكن سيدتي بطاقةُ زوجكِ ربِحتْ هذهِ المرّة))[3] ، فظهور ذلك الرجل بهذا الدّورِ القصير، وفي آخر مشهدٍ في القصّة كان سببًا بتغييرِ مجرياتِ تلك القصّة وتغييرِ أحوالِ أبطالها .

أمّا في قُصّة (ولادة عقيمة) فالشّخصيّة الهامشيّة تجلّتْ بدورِ الطّبيبِ الذي شخّصَ حالة البطل (أحمد) بكلماتٍ قاسيةٍ لم يراعِ بها مشاعرَ أبويهِ ليرمقهما بنظرةٍ فاحصةٍ قائلًا: ((هذا ينرادله سيارة حمل فلوس.. أنا أرى أنَّ

---

[1]- شرفات : ٤٨ .

[2]-شرفات: ٦٩ .

[3]- حدث في عشية القديسين : ٤٨ .

الموت أرحم لهُ، عمليته دقيقة ومُعقّدة جدًّا، إذا أغلقنا فتحة الظهر سيرتفعُ الماءُ إلى رأسهِ ويُصابُ بالعمى ثمَّ يُصابُ بالصرع و...و...))[1]

هذا وبصورةٍ عامّة فالشّخصيّة في العملِ القَصصي لمبدعاتِ كربلاء تُركِّزُ فيها الكاتبات أنْ تكونَ بطريقةِ الرّاوي العليم وترك الشّخصيّة الرئيسة هيَ مَنْ تُسيِّر الأحداث .

ثالثاً البنية الزّمكانيّة :

مفهوم البنية لُغةً: جاءَ في لسانِ العربِ : ((البِنية والبُنيَة ما بنيته وهي البِنى والبُنى... يقال بِنْية وهيَ مِثلُ رِشوة ورِشا، كأنَّ البِنية الهيئة التي بنيتُ عليها مثل المِشية والركبة، والبُنى بِضمِّ المقصور مثلُ ما يُقال بنية وبُنىً وبُنية... فلان صحيح البُنية أي الفِطرة ، وأبنيتُ الرّجُلَ أعطيتهُ بنى))[2]، فهيَ تَرجعُ إلى الأصلِ اللُغوي (بنى) وهي التّشييدُ والبناءُ والطّريقةُ وهي ((ما يُبنى والجمع بُنى، وبنية كلمةِ هي صيغتها المادة التي تُبنى عليها))[3] بمعنى إنّها كلُّ شيءٍ ثابتٍ في شكلهِ وهيأتهِ، وعلى هذا المعنى جاءتِ اللفظةُ في القُرآنِ الكريمِ بقولهِ تعالى: ((فقالوا ابنوا عليهم بُنيانًا رَبُّهم أعلمُ بِهِم))[4] وقولِهِ تعالى:((أنَّ اللهَ يُحِبُّ الذينَ يُقاتلونَ في سبيلهِ صفّاً كأنّهم بُنيانٌ مرصوصٌ))[5]

البنية اصطلاحًا :

---

[1]-المصدر نفسه : ٥٣ .

[2]- لسان العرب: مادة(بنى) .

[3]- المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، مصطفى السعدني، دار المعارف، الاسكندرية للنشر، مصر، د.ط ، 1987: 11 .

[4]- الكهف:21 .

[5]- الصف:4 .

وردتْ لفظةُ البنية عندَ عبد القاهر الجرجاني بقولهِ: ((لا ترتيبَ حتى يعلقُ بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتجعل هذهِ سبب تلك)).[١]

وعرّفها أحمد مُرشد بأنّها: ((بناءٌ نظريّ للأشياءِ يسمحُ بشرطِ علاقاتِها الدّاخليّة، وبتغييرِ الأثرِ المُتبادلِ بينَ هذهِ العلاقات ... ولا يمكنُ فهمهُ إلاّ في إطارِ علاقتِهِ في النّسق الكُلّي الذي يُعطيه مكانتُهُ في النّسق))[٢] فالبنية إذن ((تنظرُ إلى الحدثِ في نسقٍ من العلاقاتِ لهُ نظامه)) [٣]

وَوردتْ لفظةُ بنية في اللُّغات الأوروبية مأخوذةً من الأصلِ اللاتيني (structure) بمعنى الطّريقة لذا فهي بكُلِّ اللُّغات تعني طريقةَ البناءِ والثّبات، فقد وردت لفظة بنية في العديدِ من الحُقولِ المعرفيّةِ كما هي في الحقل الأدبي الذي هو محلُّ درسنا فهي عندَ (جان مو كاروفسكي) الذي عَدَّ الأثرَ الفنيّ بُنية وَيدرسُ عناصرها ((والعَلاقةُ القائمةُ بينهُما، والبنيةُ الأثرُ الفنيُّ التي يدرُسُها النّقدُ لِيكتشفَ في الرّوايةِ مثلًا العَلاقةُ القائِمةُ بينَ الخِطابِ والحِكايةِ)).[٤]

فمهما تَعدّدتِ التّعريفاتُ للمصطلحِ يبقى الهدفُ الأساس مِنها هو فهمُ ومعرفةُ العلاقاتِ بينَ مُكوّناتِ العمل الأدبي وتَأتي البنيةُ على شكلين:

البنية السّطحيّة: ((وهي البنيّةُ الظّاهرةُ عَبرَ تتابعِ الكلماتِ التي تَصدرُ عنِ المُتكلِّم)) .[٥]

البنية العميقه :((وهي البنيةُ التي يَنهضُ عليها السرد، إذ تتألّفُ مِنْ التّصويراتِ (تركيبيّة، دلاليّة وشموليّة) تتحكم في دلالةِ السّرد)) .[٦]

١- دلائل الإعجاز:55 .

٤-البنية الدلالية في روايات ابراهيم نصر الله ، أحمد مرشد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٥ : ١٩ .

٣- بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ ، عدي عدنان محمد ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ،ط١ ، ٢٠٠١ : ٣٧ .

٤- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، لبنان، ط١ ، ٢٠٠٢ : ٣٧ .

٥- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقره، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، ط٢، ٢٠١٠ : ٩٥

٦- بنية الحكاية في البخلاء: ٣٠ .

إذن يُقدَّمُ العملُ الحكائي من قِبلِ (راوٍ) عن طريقِ وُرودِ أحداثٍ يقومُ هو بتسلسلها وهذا ما قاله (جيرار جنيت) يرى به تقديم الأحداث وفق نظامٍ مُعيّنٍ بغضِّ النّظرِ أنْ تكونَ الأحداثُ متخيلةٌ أو حقيقيةٌ ، بمعنى هو كيفيّة رواية أحداثٍ مُعيّنةٍ في نَصٍّ مُعيّنٍ يُشْترطُ فيهِ راوٍ ومروي لهُ.

فهي تحملُ عِدّةَ مفاهيمٍ ، وكما أوردَها الدكتور عبد الرّحيم الكُردي فـ ((البنية السّردية عند فورستر مُرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تَعني التّعاقُب والمنطق أو التّتابع والسّببية... وعند أدوين تَعني الخُروج عن التّسجيلية إلى تغليبِ أحدِ العناصرِ الزّمنية أو المكانيّة على الآخر، وعند الشّكلانيين تَعني التّغريب، وعند سائرِ البُنيويين تتّخذُ أشكالًا مُتنوعة، ولا تكُون بنية سردية واحدة، بل هُناك بُنى سردية مُتعددة تختلف باختلافِ المادةِ والمُعالجةِ الفنية في كُلٍّ منها))[1] فهيَ الخبرُ الذي يَتحرّكُ من خلالهِ السّاردُ في نقلِ الأحداثِ فهي وسيلةٌ لمساعدةِ القارئِ لتتبّعِ الأحداث وتطوّرها، فعن طريق (السّرد اللساني) الذي ينشأ من الخِطابِ من قِبلِ الرّاوي تتألّفُ علاقةٌ وطيدةٌ بينه وبين(المروى له)، وهذا يعتمدُ على قدرةِ السّاردِ ومهارتهِ وطرق معالجتهِ للمواقفِ والموضوعاتِ كون أنَّ جميعَ مُكونات العملِ السّردي يجعلها السارد (الراوي) ضمنُ دائرةٍ مُغلقةٍ هو الذي يتحكّمُ بطريقةِ عرضِهِم في تقديمِ عنصرًا على آخر أو إبرازِ عنصرًا على آخر.

البنية الزمكانية:

لابُدَّ من التّعرفِ أولاً على تعريفات الزّمان والمكان لُغةً واصطلاحًا ثُمّ دراستها مع (البنية)

الزّمنُ لُغة : جاء عند ابن منظور بقوله: ((طالَ عليهِ الزّمان، والاسم من ذلك الزّمن والزمنة عن بن الإعرابي، وأزمن بِالمكانِ أقامَ بهِ زماناً، وعاملهُ مُزامنةً وزماناً من الزّمن ، الأخيرة عن اللّحياني)) [2]

وجاء في معجمِ مقاييس اللُغة: ((زمن: أجزاء والميم والنون أصلٌ واحدٌ يدلُّ على وقتٍ مِنِ الوقت من ذلك الزّمان، وهو الحين قليلهُ وكثيرُ، يُقال زمانٌ وزمنٌ والجمعُ أزمانٌ وأزمن))[3]

---

[1]- البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الاداب ، ط3 ، 2005: 18 .

[2]- لسان العرب: مادة (زمن) .

[3]- معجم مقاييس اللغة: مادة (زمن) .

أمّا في معجمِ المُصطلحاتِ اللُغويّة فجاءَ لفظُ الزّمن بأنّهُ: ((مجموعةُ العَلاقاتِ الزّمنيّة، السّرعة التّتابع... الخ بينَ المواقفِ والمواقعِ المُحكيةِ وعملية الحكي الخاصّة بِهُما، وبين زمنِ الخطابِ والمسرودِ والعمليةِ السّردي))[1]

الزمن اصطلاحًا : لا بُدَّ لأيِّ عمل أدبيّ أنْ يكونَ ضمنَ إطارٍ زمنيٍّ مُعيّنٍ بغضَّ النّظرِ أنْ يكونَ الزّمنُ في النّصِّ مُسترسلًا به بالنسبةِ (للرّاوي) وفقَ الأحداث، ويجري وفقَ تسلسلٍ متتابعٍ، أو يكونُ عن طريقِ تنبؤٍ للمستقبلِ أو استرجاعٍ للماضي، وهذا يكونُ ضمنَ مساحةِ حُريّةِ الرّاوي والنقطة التي فيها البدءُ أو النّهاية وهذا يُطلقُ عليه المُفارقة الزمنيّة، إذ يرى (جيرالد) أنَّ الزّمنَ ما هو إلّا ((الفترةُ أو الفتراتُ التي تقعُ فيها المواقعُ والأحداثُ المُقدمةُ (زمن القصّة) و(زمن المروي) والفترة أو الفترات التي يستغرِقُها عرضُ هذا الموقفِ والأحداثِ(زمنُ الخطابِ زمن السّرد))[2]، فإنَّ هُناك زمنٌ للحكي وهو الذي يَخصُّ الأحداثَ التي يرويها الرّاوي، وزمنُ الكتابةِ وهو الوقتُ الذي يسردُ بهِ الأحداثُ، وزمنُ القراءةِ ويعني المُدّة التي يستغرِقُها المُتلقي في قراءةِ النص، وهناك تقنياتٌ للسّردِ يعتمدُ عليها الرّاوي كعنصرٍ في بناءِ النّص، وكوسيلةٍ تشويقيةٍ أيضًا هي الاسترجاع والاستباق.

الاسترجاع: ((هو مخالفةٌ لِسيرِ السّردِ يقومُ على عودةِ الرّاوي إلى حديثٍ سابقٍ ، وهو عكسُ الاستباق، وهذه المخالفةُ لخطِّ الزُمن تُولِّدُ نوعاً من الحكايةِ الثانويّةِ بدور استرجاعِها))[3]

وغالبًا ما يكونُ الغرضُ من الاسترجاعِ هولأجلِ تفسيرِ حدثٍ ما، يكون قد وقع في زمن غياب شخصيّةٍ معينةٍ إذ هي إحدى التّقنياتِ التي يستخدمُها الرّاوي من خلالِ كسرِ التّرتيبِ الزّمني المتعاقب وكما يراها حسن بحراوي: ((كُلُّ عودةٍ للماضي تُشكِّلُ بالنسبةِ للسّاردِ استذكاراً يقومُ به لماضيهِ الخاص ويُحيلنا من خلالهِ على أحداثٍ سابقةٍ عن النقطةِ التي وصلتها القصة))[4] ، إذ هي مِنْ تقنيات التّعطيل السّردي، وهو

---

[1]- المصطلح السردي، جيرالد برنس، شارع الحيلاية، القاهرة، ط1 ، 2002: 214 .

[2]- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد امام، ميربت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط(1): 2003: 201

[3]- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان ط1 ، 2002: 18 .

[4]- بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط1 : 121

العودة بأحداثٍ ماضية الغاية منها التّعريف بأحداثٍ لم يرِد ذكرها لأوّل مرّة في النّص الرّوائي لغرض سدِّ ثغراتٍ زمنيّة سابقة .

فعن طريقِ الاسترجاعِ يتمُّ تفسيرُ العديدِ من التّساؤلاتِ في النّص، وفكُّ كلِّ غامضٍ يكونُ تفسيرهُ من الرُجوعِ إلى الماضي وتركِ الرّاوي مستواه القصصي ثم العودة اليه ثانيةً، ما قالته سيزا قاسم :((أنْ يتركَ الرّاوي مُستوى القصِّ لِيعودَ إلى بعضِ الأحداثِ الماضيةِ ويرويها في لحظةٍ لاحقةٍ لحدوثِها، والماضي يتميزُ أيضا بمستوياتٍ مختلفةٍ ومتفاوتةٍ من ماضٍ بعيدٍ وقريب))[1]

فالاسترجاع قد يكونُ لحدثٍ قصيرٍ أو مدّةٍ زمنيةٍ يُحددُها الرّاوي، ثم العودةُ إلى الواقعِ، أو يكونُ استرجاعًا كاملًا من خلالِ أنْ تكونُ بدايةُ النّص هي نقطةُ النّهايةِ للقصّة أو للعمل الرّوائي ويتمُّ استرجاعُ جميعِ الأحداث بحيث أنَّ نهايةَ النّص انفراجٌ لما سبق.

وبِما أنَّ البحثَ عنِ المرأة والزّمن، وبِما أنَّ المرأةَ بشكلٍ عام تتميّزُ بِذاكرةٍ قويّةٍ وبدقّةِ مُلاحظةٍ وفضولٍ لِمعرفةِ التّفاصيلِ، لذلكَ نرى أنَّ الاسترجاع يبرزُ عِندها أكثرَ مِنِ الاستباق، وكعادةِ الإنسان بشكلٍ عام أنّهُ يعيشُ في الماضي أكثرَ من المُستقبل، لذلك نرى الاسترجاعَ يبرزُ بشكلٍ أكبر وأوسع مِنْ تفاصيلِ الزّمن الأُخرى، وعند الاطلاع على أعمالِ مبدعاتِ كربلاء لمسنا تقنيّة الاسترجاع تغلبُ على كتاباتهن فمثلا عند قِراءةِ قُصّة (شجرة الأمنيات) للقاصّة (إرادة الجبوري) والتي تروي النّص بأكملهِ عن طرقِ الرّاوي العليم المُتجسّد بالبطلة بتقنيّة الاسترجاع،إذ تروي أحداثَ رِحلة جامعيّة للبطلةِ مع زملائها، والتي فارقتْ حبيبها لأسبابٍ لم تذكرها الكاتبة، فما تلبثُ البطلة أنْ تغمضَ عينيها حتى تبدأ باسترجاعِ الذّكرياتِ والماضي فتقول : ((أغمضتُ عينيّ، أمسكتُ بضحكتهِ التي أُحِب وعطره الممتزج برائحةِ الرّجولةِ، تذكّرتُ كلماتهِ وهو يقول: أستطيعُ تمييز رائحة المرأة التي أعشقُ مِنْ مسافةٍ بعيدةٍ...))[2]، ليأخذها هذا الاسترجاع إلى شجرةٍ عُلِّقَ عليها الوانُ الأشرِطة ليخبرها لأنَّ كلّ لونٍ يحملُ أمنيةً لأحد الأشخاص، وهذا أيضًا فيه استرجاعٌ إلى ما سمعهُ من

---

[1]- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة ، 2003: 58 .

[2]- مجلة الإبداع، السنة الثامنة ، العدد 1 ، 1990 : 80 .

الجدّاتِ بأنْ تُربط الأشرطة بأغصانِ شجرةٍ يابسةٍ بانتظارِ تحقيقِ تلك الأمنيات ليقول لها((إنّها شجرةُ الأمنياتِ، هي ليستْ مُجرّدِ خُيوطٍ وأشرطة ...أحلامٌ تتدلّى لأناسٍ بعددِ هذهِ الأشرطة ..مِنْ مكانهم البعيد ينتظرون ثمرها))[١]، فالكاتبةُ قد غلبَ على نصوصِها الاسترجاع، وهذا وجدناه في قصّةٍ أخرى لها تحملُ عنوان (حلمٌ أزرق)[٢] ، وأيضًا عندَ عددٍ من الكاتباتِ كما في قصّة (البطاقة الأخيرة) عندما أخذتِ البطلةُ تستذكرُ نصيحةَ أُمها حينَ خطبها زوجها(هيثم) ناصحةً لها عندما علِمت بضعفِ حالتهِ المادية قائلةً لها : ((إذا دخلَ الفقرُ من البابِ هرب الحُبُّ من الشّباك))[٣]، لتمضي البطلةُ باسترجاعِ الأحداثِ مع زوجِها فتقولُ :

: ((بدأتْ جفوتنا بعدَ ولادةِ ابنتي الأولى وتركهِ العملُ ...كُنّا ننهي يومًا بائسًا ونستقبلُ آخر، لم يكن هيثمُ الوحيد في هذهِ المأساة التي طالتْ جميع الخريجين والشّباب العاطلين عن العمل))[٤]

فالقصّة كلّها عبارة عن استرجاعٍ للماضي وأحداثِها مرّت خلال أربع سنواتٍ مضت، وأيضًا لها قصّصٍ أخرى تقدّمها بالطّريقةِ نفسها مثل قصّة(خلف قلوبٍ مغلقة، البحث عن جثّة)[٥] كما في معظم مجموعتها القصصيّة،

وأيضًا كان هذا نهج القاصّة(أشواق الدعمي)، في قصّة (شجرة الرّمان، وصيّة بطعم رغيف الخبز، وسعادة قيد المستحيل)[٦] وعلى النهج نفسه كانت زينب الأسدي في مجموعةٍ من قصصها مثل (مذاقٌ باهت)[٧] اعتمدتِ القاصّة على تقنيّة الاسترجاع عبر الرّاوي العليم، باستذكارِ البطل لبائع العصيرِ الذي كان

---

[١]- مجلة الإبداع: ٨٣ .

[٢]- المصدر نفسه، العد ٣-٤ : ٨ .

[٣]- حدث في عشية القديسين: ٣٧ .

[٤]-المصدر نفسه: ٤١ .

[٥] - حدث في عشية القديسين: ٨٥- ١٠٠ .

[٦]- شرفات : ٥٧-٧٥ . .

[٧]- تيه الورد : ٥ .

يقفُ في الجزرة الوسطيّة أمام اعدادية اليرموك، وصفُ ما وقعَ أمامهُ مِنْ أحداثٍ أشعرتهُ بالبؤس تجاه ذلك البائع المسكين، وأيضًا لها قصّة (صخب الأسئلة، وتيه الرود)[١]

كانَ هذا نهج (إيمان كاظم) في نصوصها (ظلال صوت، وفرح خلف أبوابٍ موصدة، ومرايا صدئة، وجذوة نوفمبر)[٢] ونصوصٍ أُخرىَ فيها اعتمادِ تقنيّة الاسترجاع كطريقةٍ للروي والانتقال عبر الأزمنة بين الحاضر والماضي، والعودة مرةً أُخرى إلى الحاضر في النّهايات .

الاستباق :

وهو عكس الاسترجاع ف((فهو مُخالفةٌ لسيرِ زمنِ السّرد الذي يقومُ على تجاوزِ حاضرِ الحِكاية ، وذكرُ حدثٍ لم يحنْ وقتهُ بعد))[٣]

وتراهُ مها القصراوي بأنّهُ:((مفارقة زمنيّة سرديّة تتجه إلى الأمام بعكسِ الاسترجاع، والاستباقُ تصويرٌ مستقبلي لحدثٍ سردي سيأتي مُفصّلًا فيما بعد، إذ يقومُ الرّاوي باستباقِ الحدثِ الرئيسي في السّرد بأحداثٍ أولية تمهّدُ للآتي وتومي للقارىء بالتّنبؤ واستشراق ما يمكن حدوثهِ..))[٤] ، فتقنية الاسترجاع مِنْ تقنيات

---

[١]- المصدر نفسه : ٥٢-٦٢ .

[٢]- جذوة نوفمبر : ٥٧-٦٠ .

[٣]- معجم مصطلحات نقد الرواية : ١٥

[٤]- الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤: ٢٠٦ .

التّسريع السّردي، وهي بمثابة تنبؤ أو تحذير أو استشعار للأحداث يُومي لها مِنْ خلال الاستباق ثُمَّ تُسرد بعدَ ذلك الأحداث .

وهذا النوعُ في التعامل مع الزّمنِ موجودٌ في الكتبِ، ولا سيما في كتبِ(الرّحلات والسِّير)، فقد يكونُ على شَكلِ تنبؤ يُقدِّمهُ الرّاوي لما سيحدثُ في المُستقبلِ، فهو عنصرٌ تشويقيٌّ فضلًا عن أنّه قد يكونُ عاملًا مُكرّرًا من خِلالِ إعادةِ حُصولِ الحدثِ في النّص فيُعادُ ذكرهُ للمرّةِ الثّانيةِ، وإنَّ ((كُلّ استباقٍ يدلُّ على تَسريعٍ سرديّ يحدثُ نوعًا من الانتظارِ بِمُجرّدِ تحقّقِ الإعلانِ في وقتٍ لاحق في مدىً قصير))[1] وعند الاطلاعِ على نصوصِ كاتباتِ كربلاء لمسنا فيها مواقعَ معينةٍ اعتمدتْ صاحبتها على الاستباق في الزّمن ولكن بنسبةٍ أقلُّ بكثير من الاسترجاع، وجدناهُ عند القاصة (إرادة الجبوري) هذه الكاتبة التي عانت من ظلمِ النّظام السّابق، إذ شكّلَ لديها الفقد(والموت) هاجسًا مرعبًا وهذا ما حاولتْ أنْ تجسّدهُ في كتاباتها كما في قصّة (قبر بلا تفاصيل) والتي هي القصّة الحقيقيّة للكاتبة(إرادة الجبوري) التي تزوّجتْ برجلٍ عراقي في الغربة، في صنعاء، فكانَ مشهدُ الاستباق عندما أخبرَها الزّوج مستبقًا الأحداث قائلًا : ((إذا مُتُّ لا تحملي جثماني إلى العراق ...أريدُ أنْ أُدفن هُنا احتجاجًا على غُربتي التي لم أخترها، أجابتهُ لك هذا؛ لكن عليكَ أن تعدني أنتَ الآخر بِأنْ تحملَ جثماني إلى كربلاء، وأنْ يكونَ قبري مثلَ هذا القبر الذي أمامنا))[2]، بينما الكاتبة ترى استباقًا لِهذا أيضًا مِن خلالِ مناماً استبقَ الأحداث لِتقول((شاهدتُ قبري وَقبرهُ بلا تفاصيلِ ميلادٍ أو موت، لا شيء سِوى عنوانٌ مِنء كلمتين : إرادة زيدان))[3]

لِذا فهو يَتطلّبُ قُدرةً فنيّةً وأدبيّةً مِنْ قِبَلِ الرّاوي في إيرادها ضمن الخِطابِ السّردي دونَ حُدوثِ خلل في عمليةِ السّرد، وكما تَتطلّبُ أنْ يكونَ القاريء واعيًا لِيتمكّنَ مِن ربطِ وقوع الأحداثِ ،ويقولُ (ديفيد لودج) أنَّ الاستباق هو((الرُّؤية المُتوقّعةُ لما سيحدثُ في المُستقبلِ بِحيث يتوقّعُ الراوي وقوعَ الأحداثِ قبلَ تحقّقِها في

---

[1]- معجم مصطلحات نقد الرواية :12

[2]- مجلة الآداب، الجامعة الامريكية، بيروت، 2003 : 61.

[3]- المصدر نفسه:الصفحة نفسها .

زمنِ السّرد، ونصطدمُ أمامَ ترتيبٍ زمنيٍّ طبيعيّ، وتسمحُ تَقنيّةُ الاستباقِ بِربطِ أحداثِ القُصّة ببعضِها البعض حتى وإنْ كانتْ مُنفصِلة))[1]

وكذلك لمسنا الاستباق في قصّة (الصدى الخفي) التي تروي قصّة الشاب الذي فقد خطيبتهُ بحادثِ العبّارة في الموصل (٢٠١٩)، وتصوير المشاهد التي كان يحلمُ بِها البطل ويتمنّاها بعد الزّواج فكان يرى في مخيلتهِ((ستعوّضُ صبرهُ بانتظارها وتطبخُ لهُ ما لذَّ وطاب، ستروي البيت الحزين بضحكاتِها، سيكونُ هُنالكَ ضُيوفٌ صِغار كأروى، وأحمد كثيرون الشّبه بوالديهم))[2]، وأيضًا في قصّة (فدك وجمانة) وذلك عند قام محمود بخطبةِ جمانة وأظهرتْ سعادتها وتعبيرًا عن فرحها بالطّلب استخدمتِ الكاتبة تقنيّة الاستباق على لسانِ البطلة وأصرّتْ ((إنْ رزقها اللهُ بنتاً فستختارُ لها اسمًا يتعلّقُ بذلك الحُبِّ الطّاهر لسيدةِ نساءِ العالمين))[3]، كما في قصّة أخرى لها بعنوان نرجس، إذ بعد أنْ تمكّنتْ منْ إصلاح زميلاتها في الغرفة فتذكر الكاتبة عن طريق الراوي العليم حدثًا استباقيًّا بقولها: ((قرّرتْ بطلتنا أنْ تُقوّي علاقتها بفتياتِ القسم في الغُرفِ المُجاورة فهذهِ هي السّنةُ الأخيرةُ))[4]

على أيّةِ حال فإنَّ الاستباق قُدرةٌ فنيّةٌ وليستْ محكومةً بالنّصِّ بالقدرِ الذي تأتي بهِ، قد تكونُ مُجرّد لمحةً قليلةً في حوارٍ قصيرٍ أو حديثُ الشّخصيّةِ مع ذاتِها أو قد تأخذُ مجالًا وحيّزًا لا بأسَ بهِ في النّص، هذا كُلّهُ يرجعُ إلى طريقةِ العرضِ للأحداثِ التي يحكمها (الرّاوي).

المكان لُغة:

جاءَ في لسانِ العرب: ((الكونُ الحدثُ... تقولُ العربُ لِمنْ تشنؤه لا كانَ ولا تكون: لا مكان، لا خلق ولا تكون: لا تحرك أي مات، الكائنة: الأمر الحادث وكونهُ فتكون، أحدثهُ فحدث))[5]

وورد أيضًا: ((مكنَ، مكانة: صار له مَنزِلةٌ عند السّلطان فهو مكين، مكناء))[1]

---

[1]- بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجستير، سهام سديرة، إشراف رابح دوب، جامعة منتوري، قسطنطينية ، ٢٠٠٦ .

٤- حدث في عشية القديسين : ١٢٨ .

[3]- فدك وجمانة : ١٤٤ .

[4]- - نرجس : ١٥١ .

[5]- لسان العرب: مادة (كون) .

وجاءتْ لفظةُ مكانٍ في القُرآنِ الكريم بِعدّهِ مواطن تحملُ معاني مُتقاربة مِنها قوله تعالى: ((ولو نَشاءُ لمسخناهُم على مكانتِهِم))[٢] ، قوله تعالى: ((يوم يُنادي المُنادي مِنْ مكانٍ قريب))[٣]

فعِندما يُذكرُ لفظُ مكان يتبادرُ إلى الذّهنِ مُباشرةً حيّزًا مُعيّنًا وموقعًا جغرافيًّا مِنْ أرضِ الواقع، وهذا ما ذكرهُ (رشيد بن يمينة) في صددِ تعريفهِ للمكانِ بقولهِ هو:((حدٌّ أدنى من الإشاراتِ الجغرافيّة التي تُشكِّلُ فقط انطلاق مِن أجلِ تحريكِ القارئ أو من أجلِ تحقيقِ استكشافات منهجيّة للأماكن))[٤] ، وعرفهُ غاستون باشلار بانه: ((المكان الأليف: وذلك هو البيت الذي وُلِدنا فيه أي بيت الطفولة، إنّه المكانُ الذي مارسنا فيه أحلامُ اليقظة .. ومكانيَّة الأدب العظيم تدور حول هذا المحور))[٥]

وهو عندَ (حميد لحمداني) هو أساسُ العملِ السّردي ((فهو بمثابةِ العمودِ الفقريّ لأيِّ نصٍّ، وبدونهُ تسقطُ العناصرُ المُشكّلةُ له))[٦]، لذا فإنَّ أيَّ عملٍ أدبيٍّ لا بُدَّ له من مكانٍ تقعُ فيه الأحداث، فهو((الموضِعُ اللفظيُّ المُتخيّلُ الذي تقعُ فيهِ الأحداث، وتتحرّكُ فيهِ الشّخصيّاتُ القصصيّةُ، تصنعهُ اللُّغةُ لتوازي بهِ مكانًا موجودًا في الواقعِ أو الخيال))[٧]، فكلُّ حدثٍ لا بُدَّ له مِن مكان، والشّخصيّات أيضًا تحتاج إلى مكانٍ لتحرُكاتها وحتى الحوار الذي يدورُ بين الشّخصيّات يحتاجُ إلى مكان، فلا شيءَ يحدثُ ب(اللامكان)، ولا أشخاصَ يولدون بدونهِ، لذا وجبَ على القاصِّ أنْ يُحسِنَ اختيارِ المكان لِيتناسبَ مع الحدثِ الذي يكونُ فيهِ كذلك ينبغي أنْ يُعنى الكاتبُ بتصويرِ مُفرداتِ المكانِ الذي تتحرّكُ فيهِ الشّخصيّاتُ، لأن القارئَ قد يستشِفُّ من هذا

٤- متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، احمد رضا، دار مكتبة الحياة بيروت، مج5 ، 1958: 333

[2]- سورة يس: 67 .

[3]- ق: 41

[4]- بواكير الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب حكاية العشاق رشيد يمينة وزارة الثقافة، دار تفتيلت الجزائر(ب. ط) : 51-52 .

[5]- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هالسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط2 ، 1984: 6 .

[6]- بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي : 3-4 .

[7]- تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية: 122 .

التّصوير دلالاتٍ كثيرةٍ تُفسِّرُ أو تُعمِّقُ أمورًا تتصِلُ بالحدثِ أو بالشّخصيّاتِ أو بهما معًا [١] ولكن لا ينبغي أن نتصوّرَ بأنَّ الكاتبَ هو مصوّرٌ فوتوغرافي يُصوِّرُ المكانَ كما هو في الواقعِ دونَ إضافةِ لمساتٍ من روحهِ كي يجريَ الحدثُ والحوارُ الذي يختارهُ بما يتلاءمُ من بعضهِ، خصوصًا في الأعمالِ القَصصيّةِ الحديثةِ ، فقد أصبحَ الاهتمامُ بالمكانِ كالاهتمام بالشّخوص، وليس الأمرُ كما كانَ قديمًا لا يأبه الكاتبُ كثيرًا لوصفِ الأمكنة وكثيرًا ما يختارُ الكاتبُ المكانَ الذي يحملُ معهُ ذكرياتٍ وتجارب خاصّة سَواء كانتْ هذه التجاربُ حقيقية أو ما يرسمه بخياله وضمن وجهة نظر (ياسين النصير) إنَّ المكان هو((الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصةَ التّفاعلِ بين الإنسان ومجتمعهِ)) [٢] ونحن((من خلالِ الأماكنِ نستطيعُ قِراءةَ سايكولوجية ساكنيهِ وطريقة حياتِهم وكيفية تعاملهم مع الطّبيعة))[٣] فالمكانُ في العملِ القصصيّ ليس واحدًا، وقد يكونُ المكان مغلقًا والذي يمكن أنْ نعدّهُ هو مكان الإقامة للشخصية، والذي عده (مهدي عبيدي) ((هو مكانُ العيشِ الذي يُأوي الإنسانُ ويبقى فيه لفتراتٍ من الزّمن، سواء بأرادتهِ أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطّر بالحُدودِ الهندسيّة والجغرافيّةِ، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعُنصر وبين الإنسان الساكنِ فيه)) [٤] وصحيحٌ أنَّ هذا النوعَ من المكانِ في النصوص السّردية أضيقُ من النوع الآخر الذي هو المكانُ المفتوح، والذي لا يكادُ عملٌ يخلو منه، بينما ممكن أنْ ترِدُ نصوصًا بدون النّوع الثاني، فالمكانُ المفتوحُ بأبسطِ صورهِ هو((عكسُ المكانِ المُغلق، والأمكنة المفتوحة عادةً تُحاولُ البحثَ في التّحولاتِ الحاصلةِ في المُجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان)) [٥] وبغض النظر أنْ يكونَ المكانُ مفتوحًا أو مغلقًا إلا أن أهميته بالنّص الأدبي لا تقلُّ عن الزّمان لأنّهما متلازمان كأنهما قلم ودواة، وهو بالعمل الأدبي عنصرًا أساسيًّا وفعّالًا من

---

[1]- ينظر: جماليات القصة القصيرة دراسة نصية، حسين علي محمد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 ، 1996 : 5 .

[2]- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1986 : 16 .

[3]- المصدر نفسه :45 .

[4]- جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة السورية العامة، 2011: 44 .

[5]- جماليات المكان:45.

خلال العلاقة التي يرسمها الراوي بين الشخصية والمكان والأحداث أيضًا لأنّه الحيّزُ الذي تتحرّكُ به الشّخصيات وَسِعَ أم ضاق.

معنى الزمكاني :

ذكرنا أنَّ أيَّ عمل قصصي أو روائي يُقدم وفق مكانٍ وزمانٍ معينين، ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما، فجاء مصطلحُ(الزمكان) وأوّلُ من قاله هم الغرب، فهو لفظ لاتيني لجذرين لغويين هما (chronos) أي الزّمن، و (topos) بمعنى المكان، وذكره جيرالد على أنه ((السّمةُ الطّبيعيةُ، والعلاقة بين المجموعتين الزمنية والمكانية، والمُصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزمان والمكان)) [١] بِمعنى أنّهُ لا يُمكنُ أنْ تفصلَ بين الزّمانِ والمكانِ فهما مُتلاصِقانِ ولا يُمكن فصلهُما ((الزمان لصيقُ الصّلةِ بالمكان، وكلاهما يُشكِّلان مُحوراً جدليًّا لفهم الوجود)) [٢] ومن الجديرِ بالذّكر، أنَّ الزّمانَ والمكانَ لا يحضرانِ في العملِ السّردي بالقوةِ نفسِها، فقد تكونُ هيمنة أحدهُما على الآخر، حسب ما يتطلبهُ النّص وطريقةُ السّرد، فمفهوم مُصطلح الزّمكان أو الكرونوتوب - مصطلح غربي أو جده (باختين) وأخذهُ أساسًا من علمِ الأحياء، وأعادَ تطبيقهُ في الأدب، فمن المُمكنِ من صورةٍ معيّنةٍ يمكنُنا أنْ نُحدّدَ زمنها أو الحقبة (الزمن) الذي تنتمي اليهِ

فبهذا يكون الزمكان أو((الكرونوتوب هو الذي يُحقِّقُ وحدةَ النّص الموضوعيّة والعُضوية، ويسهم في توفيرِ اتّساقِ النّصِّ وانسجامهِ، ويسعفُ المُتلقي في إيجادِ قراءةٍ مُتكاملةٍ للنّصِّ المدروسِ بشكلٍ جيّدٍ)) [٣]لذا فكلُّ لحظةٍ في النّصِّ المكتوب، وكلُّ جزءٍ منها لابُدَّ لها من قيمةٍ زمكانيةٍ لا تنفصل من أجلِ سير الأحداثِ في النص وحركة الشخصيات، فالزّمان والمكان عبارةٌ عن علاقاتٍ مُتبادلةٍ بيدِ السّاردِ فمن خلالِ التّرابطِ المنطقيِّ بينهُما يكون العملُ القَصصي منطقيًا وبتحركات شخوصهِ، فعند ذكر حدث ما تمثله شخصية معينةٍ وفي زمنٍ مُعيّنٍ من دون ذكرِ المكان أو رسمِ تصوّر له يصبحُ العمل مشوهًا، فالزّمان والمكان هما وحدتان يُكمّلُ أحدهُما الآخر، فعند الحديث عن الزمان لابد ذكر المكان وبالعكس وإن أرسطو كان قد سبقَ

---

[1]- المصطلح السردي:15.

[2]-المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1998: 49 .

[3]- الشعر العباسي في ضوء المقاربة الكرونوطونية، جميل حمداوي، دار الدين للطبع والنشر الالكتروني ، الناظور تطوان المغرب ، ط1، 2009 : 8 .

بالقول أنَّ الزمان مُرتبطٌ بالحركة، فعند الشُّعورِ بالحركة معناها قد مر زمنٌ، وعدم الشّعور به لا يمكن أنْ يُحسبُ ذلك الزّمن، وهذا التّرابطُ بين الزّمان والمكانِ عنده مرتبط بشعورِنا بهما فما يمرُّ من وقتٍ باللاشعور ولا يتوجد به حركة فما هو بزمان أو مكان، ويرى ابراهيم جنداري أنَّ الزّمان والمكان يتداخلانِ ويُشكّلانِ (الفضاء) كما عند باختين الزمكان ؛ فهما لا ينفصلان ، فلو رجعنا إلى الكتابة القَصصية لدى أديبات كربلاء نجدُ ذلك الاهتمام بالزمكان تبعًا لما يتركهُ ذلك الزمن في نفس(الراوي) من أثرِ حزنٍ كان أو فرح ليجعلهُ نقطة الانطلاق، ثم التّسلسل من خلالهِ في باقي مفاصل الزّمن ذهابًا وإيابًا عن طريق الاسترجاع أو الاستباق وهذا كله يكون ضمن توفّر المكان لكل حركة مع الزمن فالإنسان هو اصلًا (مخلوقًا في حيز زماني ومكاني) فتمرُّ حياتهُ بمراحلها عبر هاتين الخاصيتين سواء شَعرَ بهذا أم لم يشعر، فالمكان ممكن أن يفسر طبيعة الشخصية ومدى ارتباطه فيها؟ والزمان يكون محسوسًا، فإنّ الزّمن الذي يقاس بالساعة ليس هو محور العمل الأدبي لأنّهُ فقط من أجلِ تنظيم الأيام، إنّما الذي يُرادُ فهمه هو الزمن الحسيّ ((فنحنُ ندركُ القطارَ أو نغادرُ المكتبَ أو نجلسُ لتناولِ العشاء حسب زمنِ السّاعة، أما تجاربُنا وأفكارُنا وعواطفُنا فتسير بسرعةٍ شخصيّةٍ مُختلفةٍ، وإحساسُنا بسرعةِ التّجربة أو مدّتها يُقدّرُ بمدلولاتِ القيم فقط، ويُقاسُ بزمننا الشّخصي بالزّمن السيكولوجي))[1] فلو أخذنا على سبيل رواية (وداعًا أيها الماضي) للكاتبة الكربلائية (رويدة الدعمي)، وتناولنا الرّبط الزمكاني للبطل بين نقطةِ بدأ العملِ الروائي*

فالراوي(الذي هو البطل الذي أفاق من غيبوبة كانتْ مفترق طريق بين حياته السّابقة لهذه اللحظة وحياته بعدها، والصّراع الذي عاشه بين ارتباطه بالمكانِ والمدّة الزّمنية الحاليّة، ونفوره فور معرفةِ مكانهِ وطبيعةِ حياتهِ السّابقة، هذا البطل الذي كان له اسمان في النص، ولكن حيث عاش البطل (خالد) مرحلةَ طفولتهِ ومُراهقتهِ وسنينٍ من شبابهِ وسطَ عائلةٍ مُتواضعةٍ تتألفُ من أمٍّ وأبٍ وولدين وبنت، وكان هو الولد العاق لوالديه والذي كان ملحدًا لا يؤمن بوجد الله تعالى، وكان سببُ أرقِ والديهِ لكثرةِ معاندتهِ لهما حتى إنه أجبر والدته بخطبة بنت اختها (دعاء) تلك الفتاة الجميلة الخلوقة صاحبة الدين هي الأخرى كانت مُكرهةً على هذه الخطبة من الشاب الطائش (خالد)، هذه الامور لم تكشفها القصة منذ أول وهلة بل ما كان هو حادثُ

---

[1]- الزمن والرواية، أ.أ.مندلاو، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997: 77

* ولو كان للباحثة تحفّظ حول لفظة رواية ، فهذا العمل حسب الحوار والشّخوص في النّص لا ينهضُ بأكثر أنْ نطلقَ عليهِ لفظة قصّة طويلة.

السّير الذي تعرّضَ له ليفقدَ معه الوعي، وعند صحوتهِ يكتشفَ بأنّهُ نسي كل شيء فما كان من ذلك الرجل (أحمد) الاستاذ الجامعي في إحدى الجامعاتِ الأهلية ذلك الرجل الخمسيني صاحب الخُلقِ الرّفيع والالتزام الديني وزوجتهُ اللذين لم يرزقهما الله بالأطفال، وكانتْ أمنيتهُ أنْ يكونَ له ولدٌ ويُسميه (مؤمل) فأتتهُ الفرصةُ مع ذلك الشّاب الذي بقي في بيت ذلك السيد (أحمد) لمدة ستة أشهر وأصبح عالمه ذلك المكان الدافيء ولا يتذكر سوى هذه المدّة، ليقرر بعدها أن يخرج إلى العالم الخارجي وبمساعدةِ الأستاذ أحمد يحصلُ له على فرصةٍ عمل كأمينٍ للمكتبة في تلك الجامعة ، وهو يحمل معه خيطاً واحدًا يعيدهُ إلى زمنهِ القديم الذي يجهلهُ ويجهلُ مكانهُ ، وهي صورةٌ لفتاةٍ كانت في جيبهِ ولا يتذكر من هي فقال له ((إنَّ رئيسَ الجامعةِ يا ولدي رجلٌ طيّبٌ ولديه ثقةٌ كبيرةٌ بي، وأنا حدّثتهُ عن قصتك ولقد تفاعلَ الرّجلُ معها كثيرًا وأصرَّ أنْ تأتي معي إلى الجامعةِ ليتحدّثَ إليك شخصيًّا، حتى أنّه أبدى استعدادهُ لنشرِ صورتك في الجرائدِ وكل الوسائل الإعلامية المعرفة حقيقتك))[1].

وبالرغم من ِالصراع النَّفسي الذي دخل به البطل لمعرفة حقيقته ومن هو؟ وابن من يكون؟ وما هو اسمه؟ إلا أنّه ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالعائلة الجديدة، ولا ينفك عن ذكر الله ورسولهِ وآل بيته، مِمّا جعلَ البطل يتوجه بنهم إلى قراءةِ الكتبِ الدّينيةِ والعقائدية مِمّا خلقتْ عندهُ تساؤلاًت مثل هل أنا كنتُ بهذا الفكرِ والاتجاه قبل الحادثِ أم لا؟ هل كنت بارًا ام عاقًا؟ هل كان لي زوجة وأبناء؟ .... والكثير من الاسئلة فكان دومًا يتوسل مخزونهُ من الذاكرة علّه يتعرّف على حياتهِ السّابقة، فهذا الزّمن الذي يتمثّلُ بين ماضي البطل وحاضرهِ هو زمن(يعبر عن ذات صاحبهِ) بين هذه المرحلة وتلك، وأصبحتِ الأحداث تدور ضمن حلقةٍ مُغلقةٍ بين الماضي والحاضر، بين زمانين ومكانين من خلال بداية تعرف البطل على أخته(ميساء): ((فبينما كان مؤمل بقرأ في احد الكتب وهو يجلس خلف مكتبه حتى جاءت إحدى الطالبات والقت التحية قائلة : السلام عليكم .. هلي لي باستعارة كتاب عن الكيمياء العضويّة؟ رفعَ مؤمّل رأسهُ صوبَها وهو يردُّ السّلام، وما أنْ شاهدتْ تلك الفتاة وجههُ حتى صرختْ ووقعت مغشيًا عليها))[2] ! وبعد مدّة من إفاقتها ذهب اليها ذلك الاستاذ ليعرف سبب إغماء تلك الفتاة ((اقتربَ منها أحمد محاولًا تهدأته: أرجوك يا ابنتي حاولي أنْ تهدأي لنفهم ما هو الموضوع

---

[1]- وداعًا أيها الماضي، رويدة الدعمي، دار تمكين للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2020: 24.

[2]-وداعًا أيها الماضي:25 .

قد نستطيعُ مساعدتك ! قالت وقد لطمتْ وجهها بقوة: أخي خالد .. أخي خالد! قال أحمد وقد تغيرتْ ملامحهُ : هل تقصدين أنكِ قد رأيتِ أخاك الرّاحل؟ لا أعرف .. لا أعرف .. فأخي ماتَ قبل ستة اشهر!!)) [1] كانتْ هذه النُّقطة إلى البدء بالعودة إلى زمانٍ سابقٍ ومكانٍ آخر يمثّلان حياة ذلك الشاب، الذي تبيّن أنّه كان قد أغضبَ والديهِ، وخرج من المنزلِ ليقوم بسرقةِ الأموال هو وصديقه (مؤيد) ولكن القدر قد أعد لهما العدّة، فتعرضا إلى حادث أدى إلى سقوط السيارة من مكانٍ مرتفعٍ واحتراقها مع ذلك الشباب (مؤيد) والذي عرفَ بوجودهِ معهُ فيما بعد، وكل ما بالسيارة ولولا لطف الله بالبطلِ الذي تبيّن أنَّ اسمهُ (خالد) بأن يُقذف من السيارة بعيدًا ليرتطمَ رأسهُ بشيءٍ صلبٍ أفقدهُ الذّاكرة لمدّةٍ من الزمن ، تسيرُ الأحداثُ بين مدٍ و جزرٍ بين زمكانين للماضي والحاضر، ويوجه الراوي الأحداث على لسان الابطال بين هذين المحورين، ضمن دائرةٍ مُغلقةٍ من حيث إنَّ الأحداثَ تارة تكون بالاستذكار (الاسترجاع) - وتارة تحكي الحاضر، مع البطل الذي أصبح يعيش بين عائلتين، ولكن ليس هو ذلك الإنسان مِنْ قبل إذ أصبحَ ذو خُلقٍ وتأدّبَ بآداب أهل بيت النبوة وهذا كله كانَ تأثير البيت والمكان الثّاني الذي عاشَ فيه مع (الاستاذ أحمد) وزوجته وليعلم من خلال الاحداث ورويها عن الماضي وإنَّ صاحبة الصورة كانت خطيبته – (دعاء) الذي عاد اليها إنسانًا آخرًا كما كانت تتمنى وأكثر وحتى أنّه تكفيرًا عن ذنبهِ قدّمَ طلبًا للمحكمة ليثبت اسم (مؤمل ويمحو ذكرى ذلك الزمان الذي كان فيه اسمه (خالد)، ثم يُسرِّعُ الراوي الأحداثَ سنةً كاملةً زماناً وينتقلُ بالقارئُ إلى مكانٍ آخر وهو الكعبةَ المُشرّفة لزيارةِ بيت الله الحرام وقبر الرسولﷺ ((وفي السّنةِ التّاليةِ كان مؤمّل يَقفُ أمامَ الكعبة المشرفة وهو يناجي الله بمُناجاة الرّاجين للإمامِ السجاد زين العابدين (عليه السلام)- التفتَ فإذا بهِ والده وقد ارتسمَتْ على شفتيه ابتسامةُ رضا وأخبرهُ بأنَّ زوجته (دعاء) قد انجبت له ولدًا، وعليه أنْ يختارَ له اسمًا((قال مؤملُ وهو ينظرُ إلى تلك القبّةِ الخضراء - لا يوجدُ أمامي وأنا واقفٌ أمام أعظم إنسانٍ في هذ الكون إلاّ اختيارًا واحدًا لا غير(مُحمّد))) [2] فمن خلال هذه القصة كان هناك توافق بين استعمال الزمان والمكان لتمكين الشّخصياتِ من سردِ الأحداث

و في قصة(نرجس) للكاتبةِ نفسِها، وكان استعمالُ خاصيّة الزمان عموديًا استغرقت مدة أربع سنواتٍ، منذ بداية الأحداث وهي قبول البطلة(نرجس) في إحدى الجامعات بعيدًا عن محافظتها، وهو كان حلمَ البطلة

---

[1]-المصدر نفسه:29 .

[2]-وداعًا أيها الماضي: 228 .

ذلك لأنّها تحمل أفكارًا عن أهلِ بيت محمد (ﷺ) ، وهذا ما تركه الأثير البيئة والمجتمع الذي تعيشُ فيه، ومن شدّةِ حُرصِها على بناتِ جنسها كانت تحب أنْ تتحدثَ عن الدينِ وتعاليمهِ أمام من تكون معهن لتهدي العديد من الفتياتِ اللواتي أغوتهن الحياة المفتوحة والأنترنت بدون رقيب، فأرادتْ أنْ تكونَ سبباً وتعدّه كما تقول صدقةً جاريةً منها إلى صاحبِ الزمان(عجل الله فرجه) ،ليكونَ الزّمان هو أربعُ سنواتٍ مُدّة دراستها الجامعيةِ ، والمكان هو القسمُ الداخلي الذي جمعها بزميلاتها (ريم من شمالِ البلاد ورؤى من المنطقة الوسطى واشجان)، فكُلُّ واحدةٍ منهُن من مجتمعٍ وبيئةٍ مختلفةٍ عن الأخرى، وكانت البطلة (نرجس) ملتزمة دينيًا وخلال مُدّة سنواتها الأربع استطاعت أن تجذب هؤلاء الفتيات فضلًا عن إلى فتيات أخر في القسم الداخلي معها فتقول البطلة ((كانت امنيتي أن أدخل القسم الداخلي حتى أرى فتيات كثيرات وأصادق المحجبة والسافرة وأجعل الأخيرة تحب الحجاب من خلال حبها الله أولا والدين ثانيًا))[1] كانت نرجس تقضي ليلها مناجاة الله ((قامتْ نرجس لتصلي صلاةَ الليل في حين كانت الفتياتِ الأخريات قد استغرقْنَ في النوم ما إنْ أكملتْ صلاتها حتى بدأت تُناجي الله سبحانه بـ (دعاء الحزين) الذي يُقرأُ بعد صلاةِ الليل ... هنا أجهتْ بالبُكاء متخيلةً نفسَها تحت التراب في ذلك القبر المظلم او هو أمرٌ لا بُدَّ منه))[2] وكانت تناجي بهِ صاحبَ الزمان(عجل الله فرجه) ليلًا . فهذه الأحداث طوال القصة كانت بين الفتيات الأربع وعدد قليل من الزُّملاء والذهاب إلى أماكنِ هؤلاء الفتيات وبيوتهن، مع اختلاف الرؤية بالنسبة للفتيات اللاتي كُنَّ غير ملتزمات دينياً ، فاستطاعتِ البطلة من خلال حنكتِها وتسلُّحِها بتعاليم الدين أنْ تقومهن جميعاً وتكونُ طوقَ النجاةِ لهن من خلالِ أحاديثها معهن ، فكانتِ الأحداثِ عِبرَ الزّمانِ والمكان أفقيًا من خلال سير الأحداث في الجامعة والقسم الداخلي وتأثير البطلة (نرجس)، وعموديًا من خلال تعاقبِ(الأربع سنوات) لتحمل كل منهن شهادة التّخرّجِ وتعودُ إلى محافظتِها وهي حاصلة على أفضلِ من تلك الشهادة ، فقد تعلمْنَ الكثيرَ عن أُصولِ الدين التي يجهلنها، وأصبحْنَ يعشقْنَ الإمام المنتظر(عجّل الله فرجه) كثيرًا، والمُلفت للنظرِ أنَّ جميع مجموعات الكاتبة رويدة الدعمي(هي تحتَ مُسمى (الأدب المهدوي) فالبطل عندها أو البطلة متسلح بسلاح الإيمان وحافظٌ جيّدٌ للقرآنِ والأحاديث النّبويّة وأقوالِ الأئمة .

---

[1]-نرجس:32.

[2]-المصدر نفسه: ٣٥ .

ولا يخفى أن لكل كاتبة من كاتباتنا تحملُ رؤيةً خاصّة بها، وتمثيلُ الزّمانِ والمكانِ لديها يتبعُ توجهَها وشَخصها وأُمورًا أُخرى تعودُ كُلّها إلى تكوينِ شخصيّتِها، فتحاولُ تصويرَ تلك الأمورِ بأحداث تحاولُ أنْ توازن بها بين الماضي والحاضر، تارةً بتسلسلِ لأحداث، وتارة تتلاعبُ بسردِها الزّمني للأحداث فعند كتاباتها ((لا تكتملُ الأحداثُ في تسلسلِها الزّمني سِوى في نهايةِ القراءة، ويُعاد ترتيبها في مخيلةِ القاريء الفنيّةِ ، ولكن نراها انتشرتْ ونُثِرتْ على النّصِّ كلّه وأصبحتْ مُهمّة جمعها في صورٍ متكاملةٍ، هي مهمة القاريء لا الرّوائي)) [1]

فالزّمان والمكان عنصرانِ أساسيانِ في العملِ القَصصي السّردي لا يقلّانِ أهميةً عنْ اختيارِ الشّخصيّاتِ كي يحققَ الكاتب استجابةً من القارئ، إذ يتم اختيارُ الشخصياتِ حسب المكان ووفق زمنِ السّرد وحتى الأحداث لا يمكنُ لنا أنْ نتصورَ حدثًا لا يقع ضمن سياق زمنيٍّ مُحدّد، ومكان ما يجعله مُلائمًا لمحتوياتِ الحدثِ، فهُما يؤثرانِ بطريقةٍ مباشرةٍ في نفسيّةِ القاريء، فأحيانًا عندما نتفاعل مع تصوّراتِ الأمكنة والحُقبة الزّمنية في العملِ السّردي، ويأخذنا شعورٌ بأنّنا نعيشُ مع النّصِّ ورُبّما يبقى هذا الشُّعورُ مسيطراً لمدّةٍ زمنيّةٍ لما بعد الانتهاء من قراءةِ النّص .

---

[1]- بناء الرواية: 31-32 .

الفصل الثاني

فن المقالة

أوّلًا : المقالة لغةً واصطلاحًا

المقالة لُغةً :

جاءّ في لسانِ العرب ((قالَ يقولُ قولًا، وقيلًا، وقولةً، ومقالًا، ومقالةً))[١]، وجاءتْ في القاموس المُحيط ((القول الكلام أو كُلُّ لفظٍ مُدلٍّ به اللسان والجمع أقوال وجمع الجمع أقاويل،أو القول في الخيرِ، والقال والقيل في الشّرِّ أوالقول مصدر..)).[٢]

المقالة اصطلاحًا :

عند تصنيفِ الفنونِ النّثريّةِ نجدها متنوّعةً، وأحدُ أنواعِها هي المقالة، إذ تتناولُ موضوعًا واحِدًا، وفِكرةً واحِدةً يُعبِّرُ بها الكاتبُ عن وجهةِ نظرهِ، وقد وردتْ لها تعريفاتٌ عِدّة، إذ نجدها عندَ شفيق البقاعي بأنّها((قطعةٌ مُؤلفّةٌ متوسطةُ الطّولِ، وتكونُ عادةً منشورةً في أُسلوبٍ يمتازُ بالسّهولةِ والاستطرادِ، وتُعالِجُ موضوعاً منِ الموضوعاتِ ، ولكنّها تُعالجهُ على وجهِ الخُصوصِ مِن ناحيةِ تأثّر الكاتبِ بهِ))[٣]، وأكثرُ التعريفاتِ تداولًا في الدّراسات هو تعريف (محمد يوسف نجم) للمقالة بأنّها((قطعةٌ نثريّةٌ محمدودةٌ في الطّولِ والموضوعِ ،تُكتبْ بطريقةٍ عفويّةٍ سريعةٍ خاليةٍ منِ الكلفةِ والرّهق، وشرطها الأوّلُ أنْ تكونَ تعبيرًا صادِقًا عن شخصيّةِ الكاتب))[٤]، فهي إذن لها شرطٌ في الطّولِ، وهذا شيءٌ مُهمٌّ كي لا يملُّ القاريءُ عِندَ قراءتِها، ولا يُبالِغُ باستخدامِ المُحسّناتِ اللفظيّةِ والبديعيّةِ، بل تأتي عفوَ الخاطرِ لأنّها تُعبِّرُ عن شخصِ الكاتبِ، وهذا أيضًا ما قالهُ (صالح أبو اصبع ومحمد عبد الله بأنها ((نوعٌ مِنِ الأنواعِ الأدبيّةِ النّثريّةِ يدورُ حولَ فكرةٍ واحدةٍ، تُناقِشُ موضوعًا مُحدّدًا، أو تعبيرٌ عنْ وجهةِ نظرٍ ما، أو تهدِفُ إلى إقناعِ القُرّاءِ بفكرةٍ مُعيّنةٍ، أو إثارةِ عاطفةٍ عندهُم، ويمتازُ طولها بالاقتصادِ، ولُغتها بالسّلاسةِ والوضوحِ، وأُسلوبِها بالجاذبيّةِ والتّشويقِ)).[٥]

---

١ – لسان العرب : مادة(قول) .

٢- القاموس المحيط: مادة(قول) .

٣– أدب عصر النهضة، شفيق البقاعي دار العلم للملايين، ط١ ، ١٩٩١ : ٢٥٨ .

٤– فن المقالة، محمود يوسف نجم، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط١، ١٩٩٧ : ٩٥ .

٥–فن المقالة أُصول نظرية تطبيقات ونماذج، صالح ابو اصبع ومحمد عبيد الله، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٢ : ١٢ .

ويرى الحديدي بأنَّ كُلَّ كاتبٍ لهُ نسقٌ وتوجه خاص بهِ يميزهُ عن غيرهِ [١]، وهو يتفقُ مع (محمد يوسف نجم) بوجهةِ نظرةِ بينما أضاف الأوّل عنصر التّشويق كعاملٍ أساسٍ في النّص، وهذا يعني أنَّ هُناك تذبذبٌ طفيفٌ في تعريفاتِ النُقّادِ لهذا الفن الأدبي، ففنُّ المقالةُ عمومًا يُعالجُ فيها كُتّابُها قضيّةً بعينِها وعلى طريقةِ الكاتب ووفقَ وجهةِ نظرهِ، بحيث يمتلكُ وسيلةُ إقناعٍ يقنع بِها الجمهور والمقالةُ تُعبِّرُ عنْ كاتبها، وتربطُ المقالةُ بين الأديب(الكاتب) وتجاربهِ الخاصّة مع المتلقي عن طريقِ لُغةٍ يتمُّ توظيفُها توظيفًا خاصًّا أيضًا، فمن الأهميةِ بمكان أنْ يحرصَ الكاتبُ على اختيار الموضوعِ ويحسنُ في طريقة تقديمهِ مِنْ أجلِ إيصالِ الفكرةِ التي يحملُها، لأنَّ المقالَ يحملُ فكرةً واحدةً ، فليس همُّ الكاتبِ فيها جمعَ المعلوماتِ وزجّها في المقالِ بقدرِ ما هو إيصالِ فكرةِ الموضوع نلمسُ بها نَفَسُ الكاتب. وقد أوضحَ (محمد يوسف نجم) في كتابهِ فنُّ المقالة أنَّ تلميذ أرسطو وهو(ثيوفراستوس) قد كتبَ مقالاتٍ حول الشّخصيّات الشّريرةِ من البشر[٢] .

والباحثُ في جذورِ المقالةِ وأصولها في آدابِ الأُممِ، يجدُ أنَّ العربَ والإغريقِ والرّومان، قد عرفوها ولكن بأشكالٍ مُختلفةٍ، ولم يُطلَق عليها اسم المقالة، فمثلًا عند الإغريقِ كتبَ ((ثيوفراستوس تلميذ أرسطو، مقالاتٍ عن الشّخصيّات، فصوّرَ نماذجَ شريرة للبشر))[٣]

ولكن لم يُكتبْ لها البقاء بسببِ السّيطرةِ المسيحيّةِ، إذ قضتْ على الحياةِ الفكريّةِ والأدبيّةِ في تلك الفترةِ وكما وصفها محمد نجم، ولم يحدثْ تطوّراً يُذكرُ لهُ حتى مجيء عصر النهضة في أوربا، مِمّا أنعشَتِ الفنون ومنها هذا الفن الجديدِ .

أمّا عندَ العربِ فإنّهُ((ظهرَ ما يُمكنُ تسميتهُ مجازًا مقالةً تحت مُسمّى الرّسائل الإخوانيّة والعلميّة))[٤] وعند مجيء القرن الرّابع الهجري، واختلاط العربِ بالفرسِ والأتراكِ ، فكانَ لهُ الأثرُ الكبيرُ على الحياةِ بِكُلِّ مفاصِلِها بما فيها الحركة الفكريّة والثّقافيّة، فدخلتِ الكثيرِ من الألفاظِ الغريبةِ ، فضلًا عن الإفراطِ في استخدامِ

---

[١]- ينظر: فن المقال في ضوء النقد الأدبي، عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، المكتبة الأزهرية ، ط١ ، ٢٠١٧ : ١٥ .

[٢]- ينظر: فن المقال :١٧ .

[٣]- المصدر نفسه: ١٢ .

٤- فن المقال : ١٤ .

المُحسّناتِ اللفظيّة والبديعيّة، والتي كانتْ أحياناً تُثقِل كاهل ذلك العمل، وأكثرُ ما استُخدِمَ هو السّجع((وأوّل من ذهبَ هذا المذهب عبد الحميد الكاتب، فسارَ الأمرُ على هذا النّحو، وتطوّرَ السّجع في هذا القرن، فأدخلهُ بديعُ الزّمان الهمذاني مقاماتهِ))[١]، ويرى بعض الباحثين بأنَّ هذه المقامات ترتبطُ بفنِّ المقالةِ اليوم، ولكنّها بالرّسائلِ أوثق، وإنَّ ((بعض خصائص فنُّ المقالةِ ، ظهرتْ في كتاباتِ الجاحظ وفي مُقايساتِ أبي حيّان ورسائل عبد الحميدِ الكاتب، وأدب ابن المُقفّع))[٢]، ولكن بصورةٍ عامّةٍ يرى محمد نجم بأنَّ الرّسائل التي كتبها عبد الحميد الكاتب كانت ((تضعُ دستوراً للكتابةِ الدّيوانيّة، وهي قريبةُ الشّبه بالمقالةِ النّقديّةِ الحديثةِ مِنْ حيث الموضوعِ والأسلوب))[٣]، فكانتْ رسائلهُ إلى وليِّ العهد، وأيضًا رسائل الجاحظ التي كان يخرجُ فيها بغية عدم مللِ القاريء إلى الجمع بين الجدِّ والهزل[٤]إذ يمكن اعتبارها بداياتِ فنِّ المقالة . وفي العصرِ الحديثِ يمكنُ عدَّ (مونتين الفرنسي) أوّلِ مَنْ بدأتْ عنده كتابات المقالةِ الحديثةِ، إذ اعتنى بالأمورِ الاجتماعيّة وطرحِ مشكلاتِها وكذلك الموضوعاتِ الفكريّة في عصرِهِ بما فيها العادات في مُجتمعهِ وذكرَ الحياة والموت وأمورٌ أخرى عدا العنصر الذّاتي الذي خلتْ منه مقالاتهِ، إذ كانَ الغرضُ مِنْ كتاباتهِ هو دافعًا أخلاقيًّا مِنْ وبصورةً عامّةٍ خلالِ نقد المُجتمعِ، واستمرَّ بعدَ ذلك تطوّرُ هذا الفن في أوربا منذ القَرنِ السّابع عشر، وظهرَ عددٌ مِنِ الكُتّابِ، حتى وصلَ القرنُ الثّامن عشر ظهرَ(وجوزيف أديسون، ودانييل ديفو) وغيرهم من الصحفيين الإنكليز، إذ شهِد فنُّ المقالِ تطوّرًا في هذا القَرن ، وأصبحَ يستحدِثُ أساليبًا جديدةً في طرحِ الموضوعاتِ ، واستمرّتْ عجلةُ التّطوّرِ التي شمِلتْ هذا الفن وأصبحَ الكُتّابُ أكثرَ دقّةٍ في طرحِ موضوعاتِهم

أمّا في البلادِ العربيّةِ، فبسببِ ظُروفِ البلادِ العربيّةِ التي كانت قابعةً تحتَ حُكوماتٍ مُستبِّدةٍ ، فأصبحَ هذا الفنُّ مليءٌ بالتّكلّفِ والصّنعةِ، وموضوعاته كانتْ تُداعِبُ الحُكوماتِ، ومعظمها موضوعاتٍ تخصُّ الدّولة

---

[١]– الأدب العربي في القرن الرابع الهجري، ابن عبد المقصود، جريدة أم القرى، مكة، العدد ٥٩٦ : ١٣٥٥ .

[٢]– –فن المقالة عند أحمد السقاف، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، مبارك عادل علي، جامعة آل البيت ، ٢٠١٨ : ١٠ .

[٣]– فن المقالة محمد يوسف نجم: ١٩ .

[٤]– – ينظر المصدر نفسه: ٢١ .

[1] ، وبصورةٍ عامةٍ إنَّ كُتّاب المقالة في الوطنِ العربي هُم أقلُّ عددًا قياسًا بالشُّعراءِ وكُتّابِ القُصصِ والرّواياتِ والمسرحيّات ..الخ ، والمُلاحظ أنَّ أغلبَ الكُتّابِ كانوا مِنْ مصر أمثال (طه حسين) الذي له كِتاب(فن المقالة الصحفي)، و(أحمد حسن الزّيّات، والمنفلوطي، وجبران خليل جبران) .

أمّا في العراق يُعدُّ(علي جواد الطّاهر)، وكانَ (يوسف الصّائغ) كتبَ مقالاتٍ على صفحاتِ المجلاّت والمقالةُ في العراق تأثّرتْ بشكلٍ كبيرٍ بكُتّاب المقالةِ في مصر والشّام، لأنَّ مصر دخلتها الصّحافةُ في مرحلةٍ تسبِقُ العراق، وتأثّرَ الكُتّاب بما كانَ يصدرُ في مجلّةِ (الرّسالةِ)، وكانَ (علي جواد الطّاهر) الذي أحبَّ((قلم طه حسين والزّيّات وأصغى إلى حُروفهما تنسابُ في كيانهِ، وما أكثرَ ما شغلتْهُ مجلّةُ الرّسالة ومقالاتِها قراءته))[2]، وحتى أنّهُ عبّرَ عنْ حُبِّهِ قائلًا ((أنا من مُحبي فنُّ المقالةِ، وإنْ شئت المقالةُ الفنيّةُ، وقد أرتفِعُ بقدرِها كثيرًا وأراها مِنِ الأنواعِ الأدبيّةِ الجديرةِ بالتّقديرِ، شأن أيّ نوعٍ أدبيٍّ آخرِنْ قصيدةٍ أو قُصّة))[3]، والمُلفتِ للنّظرِ أنَّ في عصرنا الحديثِ ظهرَ فنّاً يُزاحِمُ في سماتهِ مع فنِّ المقالةِ، ألا وهو الأقصوصة، والتي غلبَ عليها التّكلّفُ والصّنعةُ والتي هي أصلًا نتيجةُ تطوّرِ الحِكاياتِ البسيطةِ

١- ينظر: فن المقالة في ضوء النقد الأدبي، عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، مصر، ط٣ ، ٢٠٠٣ : ١١٩

٢- علي جواد الطاهر الناقد المقالي، سعيد عدنان، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١ : ٤١ .

٣- علي جواد الطاهر الناقد المقالي : ٦٠ .

ثانياً :الخصائص الفنيّة للمقالة :

لا بدَّ أنَّ هُناكَ حدودٌ فاصِلةٌ بينَ كُلِّ نوعٍ أدبي، مثلما هُناكَ حدودٌ بين الشّعرِ والنّثر، وفي النّثر أيضاً هُناك حدودٌ بين أنواعهِ مثلًا بين القُصّةِ القصيرةِ والقُصّة والرّوايةِ وغيرُها..، فالمقالةُ أيضاً لها سِماتٌ وخصائصٌ تُميزها عن غيرِها مِنِ الفنون وهي :

١- تفعيلِ الخيالِ في عرضِ الغرضِ الذي يكتُبُ فيهِ الأديب ولا سيما في المقالةِ الذاتيّة .

٢- أمّا مِنْ ناحيةِ الطّول تكونُ بين ((قصيرةٍ أو متوسّطةِ الطّول)).[١]، فالكاتِبُ لا يعتمِدُ التّفاصيلِ في طرحِ الموضوعِ، ولا يلجأُ أيضًا إلى مُقدّماتٍ طويلةٍ لموضوعهِ، فتكونُ مختصرةً قدرُ المُستطاعُ كي لا تُشعِرُ القارىءُ بالملل .

٣- ((أنْ تجمعَ بينَ الإفادةِ والتّأثيرِ والإمتاعِ))[٢]، لأنَّ الهدفَ مِنها هو الإفادةُ والإمتاعُ، مع السّهولةِ والابتعادِ عن التّعقيد .

٤- أمّا عُنوانِ المقالةِ ((يجِبُ أنْ تتّسمَ بالإيجاز، وإيثارِ اهتمامِ القاريءِ بالموضوعِ))[٣]، ولكن مِن بابِ التّشويق قد يلجأُ بعضُ الكُتّابِ إلى الغموضِ في العنوانات مِنْ أجلِ شدّ انتباه القاريء .

٥- أمّا مِنْ حيثُ عرضِ الموضوعِ والأفكارِ فلا بُدَّ أنْ يتسلسلُ بِها تسلسُلًا منطقيًّا، ففي العملُ القَصصي كانَ للكاتبِ الحُريّةِ في التّنقُّلِ بينَ الأزمنة والعودة ثانيةً، بينما في المقالةِ ينتقلُ بصورةٍ مُتسلسلةٍ .[٤]

٦- أمّا مِنْ ناحيةِ أُسلوبِ المقالة، فيرى الحديدي أنَّ مِن خصائصها ((أنْ يكونَ أُسلوبِ المقالةِ موسيقيًّا، لأنَّ من شأنِ الأسلوبِ الموسيقي أنْ يحملَ القاريءَ على التّأثّرِ بما يقرأ))[٥]، لأنَّ الإنسانَ بطبيعتهِ يميلُ إلى الأشياءِ المموسقة أو المُلحّنةِ، فهذا الأسلوبِ يشدُّ القاريء .

٧- ((التّكرارِ وإبراز الفكرةِ في صُورٍ مُتعدّدة)).[١]

١- فن المقالة : ٤٩ .

٢- فن المقال في ضوء النقد الأدبي: ١٢٥ .

٣- فن المقال أصول نظرية تطبيقات ونماذج: ٤٩ .

٤- ينظر: أصول نظرية تطبيقات ونماذج: ٤٩ .

٥- فن المقال في ضوء النقد الأدبي: ١٢٨ .

٨- وحدة الفِكرةِ، إذ مِنْ سماتِ المقالةِ وخصائصها أنْ يعرضَ الأديبُ فكرةً واحدةً تدورُ حولها المقالةُ، لذا عليهِ أنْ يلتزمها دونَ أنْ يخرُجُ عنها.

٩- عنصر التّشويق[٢]، فهو مِنْ أهمِّ خصائصِ المقالةِ، وهذا الأُسلوب يتبعُ قُدرةِ الكاتبِ وفنّيتهِ وأسلوبهِ مو الالتزامِ ببساطةِ التّعبيراتِ .

وبعد عرضِ أهمِّ سماتِ وخصائص هذا النّوعِ مِنِ الأدب، وتوصّلتِ الدّراسةُ أنّهُ قد برزتْ أسماءٌ عديدةٌ في الأدبِ تمارسُ كتابةَ الشّعر والنثر، فمن ناحيةِ النثر برزتْ في(القصة القصيرة والقصة والرّواية)، ويبدو أنَّ الأديبةَ الكربلائيّةَ قد ركّزتْ على جنسِ الإنتاج القَصصي في النّثرِ أكثرَ مِن المقالةِ، وقد تُذكرُ أسماءٌ دخلتْ هذا المجالَ لكنّها قليلةٌ، ونرى السّببَ في ذلك هو الشّروط والقُيود التي تتطلّبها المقالة، والذي يقيّدها مِمّا يتطلّبُ منها الدّراسةُ والتّأنّي والحنكة بعكس القُصّة، فهي تطلُقُ العنانَ لِخيالِها لِيحلِّق في تصويرِ أحداثِ وسردها على لِسانها أو لسانِ (الرّاوي) المُتخيّل .

وقد أشارتِ الموسوعةِ الكربلائيّةِ إلى ذلك مِنْ خلالِ ذكرِ عددٍ منِ الأسماء، فمن المُفيد أنْ نذكرَ المرأة الكربلائيّة التي سبقتْ غيرها في التّعليمِ ونهلتْ مِن فكرِ مدينةِ الإمامِ الحُسين(عليه السلام)، فقد أبدعتْ في جوانبِ الحياةِ الثّقافيّة والفكريّة ليس فقط في مجالِ التّدريس، بل ظهرَتْ لِبعضهن كِتاباتٍ ونتاجاتٍ ثقافيّةٍ وعلميّةٍ، وأسماءٌ دخلَتْ عالمَ الصّحافةَ وفنُّ المقالِ الصّحفي وليس المقال الأدبي فقط؛ فكانتْ هُناك مُثقّفاتٍ كربلائيّات كان لديهن شغفٌ بالأدبِ والكتابةِ فبرزتْ مثلًا (بدور زكي الددة) التي وصفها السّيد سلمان آل طعمه بأنّها((انكبّتْ على المُطالعةِ، وزقها اللهُ طلاقةَ اللسانِ وخفّة الرّوح وسرعة الحفظ، فهي تكتبُ بِلُغةٍ سرديّة وإجاباتٍ مُقنعة ن وتبدي رأيها بصراحةٍ مُتناهيةٍ، وتطلقُ العنانَ لفكرِها))[٣]، إذ كانت تنشرُ مقالاتٍ في الصّحفِ العراقيّةِ تحت اسمٍ مستعارٍ باسم(ليلى أحمد)، وهذا يعود إلى الوضع الاجتماعي لها وصعوبةِ إظهار اسمها الحقيقي تحت المقال وفي الوقت نفسه تكون لديها رسالة تُريدُ إيصالها ، فتلجأ إلى الاسم المستعار.

---

[١]-فن المقال في ضوء النقد الأدبي: ١٢٦ .

[٢]- ينظر: السكاكي في النهضة الفكرية المعاصرة، أحمد حسن حامد، مكتبة النجاح الحديثة، نابلس، فلسطين، ١٩٨٠ : ٢٢٦ .

[٣]- أعلام النساء في كربلاء : ٤٢ .

ثالثاً: أقسامِ المقالة

ذكرنا في مكانٍ سابقٍ بأنَّ المقالة تُعبِّرُ عن وجهةِ نظرِ صاحِبُها في الموضوعاتِ التي يطرحها، لِذا فهي تُقسمُ إلى قسمين أساسيين وهما :

المقالة الموضوعيّة:في هذا النّوعِ من المقالةِ يتجرّدُ فيها الكاتبُ عن ذاتهِ، ويتوخى في طرحِ موضوعاتهِ دقّةَ المعلوماتِ التي يطرحها، لأنّهُ يطرحُ موضوعًا عامًا فهو((يحرصُ على التقيد بما يتطلبهُ الموضوع من منطقٍ في العرضِ و تقديمِ المُقدّماتِ واستخراجِ النتائج))[1]

إذ تشمل المقالاتُ الأدبيّة، من خلال تناول موضوع أدبي ينقده و ويحللهُ.أو يتناول موضوعًا فلسفيًا بالدّرس والتحليل، وتتناول موضوعات علمية أيضاً، فبدل ما تعقدُ الصلةَ في المقالة الذاتية بين الأديب وذاته هنا تكون صلة وثيقة بين الكاتب ومضمون المقالة، وتشمل(والاجتماعية، والسّياسيّة، والدّينيّة...وغيرُها)

الُمقال الاجتماعي:إذ تطرحُ فيه موضوعاً عامًّا ومؤثّرًا في المجتمع، تُسلّط حولهُ الضّوء، ثم تقترحُ حلولًا له، مِن هذا النّوع مِنِ المقالات ما كتبتهُ(بدور زكي الددة)مِنْ مقالٍ لها تحت عنوان(المرأة العراقية وحصاد الحروب)، إذ طرحتْ موضوعًا اجتماعيًا مهمًا يخص المرأة العراقية المغلوب على أمرها فتبدأُ مقالها بالقولِ:((عندما نتحدّثُ عن المرأة وشجونها يمتزج فينا هاجس الحنين ولوعة الذكريات، ولا توصف بالغلو إنْ تجسمت في مخيلتنا ملامح تلك المرأة الوحيدة بلوعتها وهموها))[2] ، فتأسى لحال المرأة المنكوبة التي تصدع قلبها في وطن ابتلاه الله بأن يخرج من حرب ليدخل بحرب أخرى، ومأساة المرأة التي هي الخاسر

---

[1]- في النقد الأدبي الحديث ، فائق مصطفى وعبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ط١، ١٩٨٩ : ١٦٣ .

٢-أعلام النساء في كربلاء : ٤٥ .

الأكبر حيث تفقد زوجها ، أو أولادها مع شحة المعيشة فهي تصف كيف تعاملت المرأة في ضل هذه الظروف والتي تصفها بقولها ((القد أريد لها أن تطرد احساسها لفقدان أحبائها بما يلقي بين يديها من الهبات السخية وان يتغيير لديها مفهوم التضحية من اجل الوطن))[1].إذ نظرت الى ما كان يسميها النظام (التعويضات عن دماء الشهداء من الاموال)وكأنَّ النّفس التي تزهق تعوضها الأموال ، بل ذكرتْ ما تعانيه المرأة عند فقد عمود البيت وتصبح هي صاحبة المسؤولية الكاملة على تربية الأولاد ((فكيف الحال والمرأة وحيدة بين عوامل الخوف والقهر، وغاشية الجوع والمرض واشباح المستقبل))[2] وذلك بسبب ما كان يمر به العراق من حصار اقتصادي انهك الناس، مما جعل الكثير منهم يلجأ الى بيع مقتنيات البيت واثاثه من اجل لقمة الخبر بل وتناولت في مقالها ادق التفاصيل التي تخص المرأة في تلك الحقبة وذلك عندما يغلب على امرها((بصيغة القدر على إنجاب أربعة ابناء كحدٍ أدنى لرفد المعارك القادمة ومصادرة حقها في التمتع بحريتها))[3]، إذ إنَّ الكاتبة قد أبدعتْ في تصوير مأساة المرأة العراقية في وقت الحرب

فالمرأة الكربلائية منذ أنْ بدأتْ تكتب وهي تحملُ همومَ المرأة العراقية وتنطق بها أينما حلّت، فهي ترى تلك المظلوميّة التي تُعاني منها على الرّغمِ مِنْ ادعاءِ المجتمعِ بالمساواة واحترامِ حقوقها لكن حقيقة الأمر ليس كذلك

نشرتْ أيضًا(فاطمة آل طعمة)مقالًا لها تحت عنوان((الأم وأثرها في المجتمع))[4]فقد تناولتْ فيه المهام الثّقيلة التي تُلقى على عاتقِ الأم فبدأتِ المقال بقولها:((كُلُّنا نعلمُ أنَّ الأم لها الأهمية العظمى وعلى عاتقِها يقع العملُ

---

[1]-أعلام النساء في كربلاء : ٤٦ .

[2]-أعلام النساء في كربلاء: ٤٦ ..

[3]- المصدر نفسه: ٤٧ .

[4]- الام واثرها في المجتمع (مقال) : مجلة الاخاء ، العدد(٤٢) السنة الثالثة : ١٩٦٣ : ٣٩ .

الأكبرُ في إعدادِ جيلٍ ولا سيما الأم المُثقّفة. تستقبل الطفل برحابة صدرٍ وتحنو عليهِ في السّهرِ على رعايتهِ وتربيتهِ))[1]، فهي تذكرُ تلك المهام والواجبات التي تقوم بها تقريبًا الامهات جميعها، ثم تبين أثرَ تربيةِ الأم لهذا الطفل الذي يدخلُ إلى المدرسة، فالطفلُ الذي تلقى تربية سليمة في البيت يعكسها في المدرسة، فضلًا عن أنَّ هذه التربية في الصّغر تصنعُ شخصيةَ الطفلِ عندما يكبرُ على مقولة(التعلم في الصغر كالنقش على الحجر)بينت ذلك عندما قالت:((و في المدرسة يحاول الطفل أنْ يعكسَ بيئته البيتية وتصرفاتهِ مع زملائه الطّلاب ومع معلميه، فإذا كان قد نشأ في بيئةٍ صالحةٍ وبين أحضان أُمٍّ متعلمة تكون تصرفاته مرضية ترضي معلمه وزملائه، وقد يؤثر هذا السلوك على سير دراسته ومستقبله وبهذا تُكوّنُ جذور شخصيتهِ التي تتبلور إلى الكبير))[2] نجدها تشجع على تعليم المرأة لأنَّ الأمَّ المثقفة تُشئُ جيلًا واعيًا يختلفُ عمّا تنشئهُ المرأة الجاهلة، وتختم مقالها مستشهدة ببيتِ الشّعر الذي اصبح مثلًا يتداوله الناس من قصيدة حافظ ابراهيم عندما قال : [3]

الأُمُّ مدرسةٌ إذا أعددتها أعددتَ شَعبًا طيّبَ الأعراقِ

لذا نجد أنَّ الكاتبة الكربلائية قد حملتُ همومَ النساء وكتبتْ عنها، وكتبت أيضًا(سناء الطائي)مقالًا صحفيًّا حولَ ظاهرة اجتماعيّة غزتْ المجتمع خصوصاً بعد دخول التكنلوجيا، وأصبحتْ مواقعُ واصل ُمتاحةً للجميع، وهي ظاهرة كما أطلقتْ عليها حسب عنوانِ مقالها(التّسوّلُ الالكتروني)[4]، والتي مِن خلالها يتمُّ استعطافِ مشاعرِ الناس عن طريقِ تصويرِ بيوت الأرامل مثلًا ممّن لا يملكنَ أبسط مقوّمات العيش الكريم، أو نشرِ حالةٍ مرضيّةٍ لا يملكُ صاحبها تكاليف العلاج، فأصبح العض من ضعاف النّفوس يجمعون الأموال

---

[1]– الام واثرها في المجتمع :٣٩ .

[2]– مجلة الأخاء : ٣٩ .

[3]– ديوان حافظ ابراهيم، ضبطه وصححه وشرحه، أحمد أمين، وأحمد الزين، وابراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ ، ١٩٨٧ : ٢٨٢ .

[4]– التسول الألكتروني، سناء الطائي، جريدة المستقبل، العدد٢٩٨ ، ٢٠٢١ ٤ .

تحت هذا الغطاء، لكنها في نهايةِ طرحها تقول((ليستْ هي دعوةٌ للتخلّي عنِ الرّحمةِ والتّراحمِ ولكن كثرةَ التّزييفِ كادتْ أن تقطعَ سبيلَ المعروفِ، وأخيرًا مثلما عجزنا أنْ نحلَّ مشكلةَ التّسوّلِ في الشّوارعِ والأزقّةِ عجزنا كذلك في عالمنا الألكتروني الافتراضي)) .[1]

نلا حظ من خلال بحثنا بأنَّ الكاتبة الكربلائية كان معظم اهتمامها بالمرأة حتى أنَّ(الدكتوره نبأ الكليدار آل طعمه)رغم ابتعاد تخصصها الأكاديمي عن الأدب، فهي طبيبة إلا إنّها كانتْ شغوفة بالأدب والمسرح ومدافعة عن المرأة وقضاياها فقد((انبرت تكتب ما يعن لها من الخواطر والمقالات الهادفة وعالجت فيها قضايا الأدب والمسرح بأوضحِ أسلوبٍ وافصحِ قولٍ وأبلغِ منطقٍ))[2]، فهذا دليلٌ على أن المثقفة الكربلائية بخاصّة والمرأة العراقية المثقفة بعامة لم تُحدّد نفسها وتحجم معرفتها في مجال دراستها ومجال عملها فقط، بل هي شغوفة بأن تكون مُلمةً بما حولها، فنلاحظ الطبيبة تهتمُّ بأمورِ الأدبِ مثلًا، والمُدرِّسة تتطلعُ وتمتلك معلومات عن الطّب بما يخدمُ عائلتها وحياتها اليومية، وأينما ومتى ما توفرت لها الفرصة في طرح هذه المعرفة الجديدة فلن تتردد في ذلك ، مثل ما كتبت(الدكتورة نبأ)مقالًا عنوانه(المرأة والنّص المسرحي)أيضًا محور مقالها كان عن المرأة، فيُعدُّ مقالها من ضمن المقالات(الموضوعية الاجتماعية) فقد استهلتِ المقالة بقولها:((نعيش في أواخر القرن العشرين وفي مرحلةٍ مليئةٍ بالتحولات في العلاقات بين الافراد .... و في مرحلة سمت بها المكانة العائلية للمرأة ... وبات من الضروري ان تتألف المرأة في كافة ميادين الحياة وتخترقها من سبلها المختلفة))[3]

٤- التسول الالكتروني: جريدة المستقل : ٤.

٢- أعلام النساء في كربلاء :١٣٩ .

٣ المرأة والنص المسرحي، نبأ الكليدار آل طعمه، مجلة الأخاء، العدد١١ ، ١٩٧٧ : ١١.

ومن الكاتبات المحدثات الكاتبة والقاصة(جنان الهلالي)،فإلى جانبِ كتابةِ القصّةِ القصيرةِ، فقد اصدرت كتابًا تحت عنوان(الفنارات)ضم أربعةَ عشر مقالًا، أغلب الموضوعات التي عالجتها في قضايا المرأة و الشباب والمجتمع بصورة عامة، فهي تقول((تناولتُ في هذا الكتابِ مواضيعًا متنوعةً ومهمةً تخصُّ الإنسان وما يواجه من تخبّط من مشكلات في حياتنا المعاصرة ، موجهة حالة التخبط التي تواجه الإنسان الفعّال ذا السلوك الصحيح لأنّه هو العاملُ المؤثّرُ في صلاح المجتمع))[1] فقد حملت هم الشباب، وما يعتريهم من تخبّط في ظل هذا المجتمع المفتوح بلا حدود، وفي ظل غياب دور العائلة بصورة صحيحة. وهذا أمرٌ مؤسفٌ؛ لأنّه أثّرَ بصورةٍ مُباشرةٍ على تنشئةِ الشّبابِ اولاد وبنات، والذين هم آباء وأُمهات المستقبل ففي مقال لها تحت عنوان((تطابق التعامل مع المنطق))[2] ، موضوعُ المقالة يهدف إلى أنْ يتطابقَ كلامُ الأبوين مع الابناء في سلوكيات التربية فتقول ((لا فائدةَ من كلام طيّبٍ وجميلٍ من دون فعلٍ صادقٍ - الأم التي تترك ما في يدها كي تؤدي فريضة الصلاة.أولادها سيعرفون قيمة الصلاة جيّدًا بدلًا أن تنهالَ عليهم بالنصائح والإرشادات المطوّلة، أو استعمال وسيلة العقاب و الثواب فالأفعال العملية أجدر وأنفع))[3]

فالكاتبةُ بوصها أمٌّ وتربويّةٌ فهي تُعنى بتربية الابناء وتقويمهم ، إذ ترى أنّ التربية الصّحيحة هو أنْ يُطبّقَ الآباء السلوكيات أمام أبنائهم بدلًا من كثرةِ الكلام دون أفعالٍ ملموسة، فالولد الذي ينشأ في بيئةٍ هادئةٍ تُقدِّسُ الاحترام بين الأبِ والأُم ينشأُ هو كذلك، أو أنّهم مثلًا كما ذكرت يحترمون وقت الصلاة ينشأ على ذلك، وهذا السّلوك يصبح معه حتى عندما يكون لديه أولاد، فأسلوب التربية الذي يعتمد على العقاب كوسيلة تقويمية

---

[1]- شذرات من فكر المرجعية الشيرازية حول قضايا المرأة والطفل والشباب .Shiawaves.com/arabic/news/121570

[2]- الفنارات، جنان الهلالي، دار السرد للنشر والتوزيع، العراق بغداد ط (١) : ٢٠٢٢ : ٣-٤ .

[3]- الفنارات: ٤ .

خاطئة، وتنشئ أبناءً يُعانون أمراضًا نفسيّة وعُقدًا تؤثّرُ من جيل لآخر، مع وجوب الملاحظة بأنَّ الآباء هم من جيل آخرٍ، فلا يجوزُ أنْ يُطبّقَ الوالدين ما كان يُطبّقُ عليهم؛ فلكل جيل وقته و احتياجاته .

لذا على الأبوين أن يربوا أبناءهم على السّلوكِ القويمِ واحترامِ الذّات، فتقول في مقالها:((لذا نلاحظ تأزّم المشكلات التي تطرا على المراهقين، سببه هوعدمُ فهمِ طبيعة واحتياجات المرحلة من قبل الآباء أو المُربين... فالمجتمع يحتاج إلى شبابٍ يمتلكون الأخلاق الكلامية والعملية))[1]

فلا فائدة أن أعطي المراهق أو الشاب دروسًا في الأخلاق وأتصرف خلاف ذلك، والدور الاول في ذلك يقع على عاتق العائلة بالدرجة الأولى، من أجل تنشئة جيل قادر على حلِّ مشكلاته ومواجهةِ الصعاب في الحياة وهذا لا يتمُّ إلا إذا كان الشاب لديه ذلك الاستعداد من الاصلاح فتختم بالقول((هناك عنصرٌ ثالثٌ مهمٌّ جدًا يشترك في مسؤولية النهوض بالمنظومة الاخلاقية للشباب وهو الشاب نفسه، وما يجب عليه من مثابرة في تطوير اخلاقه وحتى معنوياته.. فيجب على الشاب الغوص في بحارِ العلمِ والمعرفة والتنقيب عن فوائد الاخلاق وكيفية ترصينها))[2]

هذا الالتفات من الكاتبة على هذه الشريحة المهمة في المجتمع لم يأت من فراغ، بل جاء من الملاحظات اليومية من سلوكيات الكثير من المراهقين والشباب والتي يتحمل مسؤولية انحرافهم الأسرة بالدرجة الأولى، والمجتمع في الدرجة الثانية.

وطرحت في مقال أخر لها مقالًا بعنوان(من المسؤول عن انحراف الوجهة التربوية)المقال يدخل ضمن سلسلة(المقال الاجتماعي).

---

[1]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- الفنارات : ٥ .

من عنوان المقال يتضح أن المقصود في المحتوى هم شريحة.المراهقين والشباب، فتبدأُ المقال بالقول ((حتى يحصد الفديو أكثر عدد من المشاهدات في العالم الافتراضي طلب الأبُ من فتاته أنْ تضعَ السّكين على رقبة أخيها الرّضيع، لتظهر للمُشاهد أثرَ الغيرةِ لدى الأطفال وحرص على مهارةِ الإخراجِ بقصدِ الفُكاهة والمزاح ليصبحَ الأبُ في اليوم التّالي على فاجعةٍ وصريخ زوجته بعد أنْ وجدت الرّضيعَ منحوراً في سريرهِ))[1]

فالكاتبة سلّطتِ الضّوء على أمرين أساسيين يعاني منهم المجتمع هذه الايام، وهي إنّه أصبح الناسُ يُصوّرون حياتِهم اليوميّة، وتصرفاتهم التي ينعدم فيها احترامِ الذّاتِ قبل احترام المجتمع، وذلك كله من أجل جلب المال من غير كدٍّ وتعب، فأصبحتْ هذه الشّريحةُ تنامُ نها رًا وتسهرُ ليلًا، الأمر الأخر الذي وضعت يدها عليه هو ادخال الأطفال إلى ما يسمونه(البثوث)في العالم الافتراضي، والقيام بتصرفات أكثر ما يمكن أنْ يُطلقُ عليها بأنّها رعناء، وهو لا يفقهُ بأنَّ الطفلَ قد تَرسخُ في دماغه ليعيدَ العمل ثانية ولكن مع فاجعة، فمن المسؤول عن مثلِ هكذا تصرف؟ الأب فقط ؟ أم الأبوين معًا ؟

وضربتِ الكاتبةُ مثلًا حيًّ في ذلك قد استجلبته من القرآن الكريم وفي سورة يوسف بأنَّ نبي الله يعقوب عندما عرض لأبنائه سبب مخاوفه من ذهاب أخوهم معهم، قد دلهم على طريقة انتقامهم منه وهذا بالضبط ما فعله ذلك الأب، فضلًا عن نقطةٍ مُهمةٍ أُخرى هو إشعارُ الأبناء بأنّهم محط اهتمامِ الآباء وإبراز المحبةِ لهم فليس الهم في الحياة هو توفير الطعام والشراب فقط فتقول:((أن الطفل يحتاج في فترة الطفولة وحتى بعد ان يشتد عوده الى الشعور بحب الاخرين واهتمامهم به، ولا يهمُّ أنْ يعيشِ في قصرٍ أو كوخٍ بقدر ما يلقاه من تنشئة دينيه وأخلاقية في ذلك البيت...فالأسرةُ لها دورٌ مهمٌ يدور في صالح الفرد مدار صلاحها، وتتوقف حسن صياغة الشخصية على حسن سلوك وأخلاق، والتربية السليمة للأسرة فهي الركيزة الأساس فبصلاحها تصلحُ البشرية وبفسادها تفسد الامم))[2].فتعويد الأبناء على السلوكيات الصالحة مردودها للأسرة وعكسها يكون المردود عكسي، فضلًا عن أنَّ بعض الآباء في سلوكياتهم الخاطئة يظنون أن ما يعلمونه لأبنائهم من

---

[1]-الفنارات: ١٣ .

٢– المصدر نفسه: ١٦ .

أعمالِ العنف هي تقع ضمن قوة الشخصية، وهم لا يدركون أنَّ هذا فيه من الخطأ الذي يجعل أقرانهم يبتعدون عنهم لسوء تصرفاتهم فتقول((ولهذا أثرٌ كبيرٌ إنْ كنا نريد مجتمعًا أفضل ولا بد من أنْ نبدأ ببناء أُسس الفرد وأصول تكوينية من الأسرة وإصلاحها وتربية الناشئة ليكونوا أُناسًا صالحين في سائرِ أمورِ دينهم ودنياهم وصولًا إلى الكمال الانساني))[1]، فاسلوب الارشاد الذي تتبعه الكاتبة في معظم مقالاتها يعودُ إلى كثرةِ الأمورِ السلبيّة الشّائعةِ في المُجتمعِ ،

وأيضًا في مجال المقالة الموضوعية الاجتماعية كتبتْ (أشواق الدعمي) مقالًا عن تمرّدِ الشّباب، فهذه الشريحة التي أصبحت هاجس كل المثقفين واصحاب الاقلام من اجل تسليط الضوء على المشاكل التي يعانون منها، والتي هي من افرازات ما يطلق عليه بالتطور السريع نتيجة العوالم الافتراضية، فتناولت مقالاً تحت عنوان (الشباب المتمرد)[2] حيث تناولت مثل سابقتها ما يعانيه شباب اليوم من تمرد واضح على كل ما حولهم ابتداءًا من الأهل، لانهم حسب ما تطرح بانهم يرون في انفسهم القدرة على تغييرا الواقع الذي لم يغيره ذويهم . فكانما كل منهم في عالم مما خلق فجوه بين الجيلين .. وتجد ان الحل بسيط في تقريب وجهات النظر فتقول: ((نرى في الوقت الحاضر تمرّدَ أغلب الشّباب على الاسرة والمجتمع والقوانين، واصبح الانتقاد الدائم لكافة اوضاع الحياة سمة تلازمهم، وقد يواجه هذا التمرد والانتقاد عن طريق ردود فعلٍ قويّة من قبل الأسرة والمجتمع، وقد يخلق حاجزًا بين الشباب وبين من هم أكبر سنًا، فتتهمهم باللامبالاة وانعدام المسؤولية، بينما ترى في الشباب أن أهلهم قد انقادوا واستسلموا ولم يفعلوا شيئًا لتغيير الواقع الراهن، وبهذا أصبحتْ فجوةٌ كبيرةٌ بين جيلين لا يمكن ردمها من طرفٍ واحدٍ)) إذن فهي أيضًا تُحمّلُ المسؤوليةَ على الأهلِ والمجتمع في آنٍ واحدٍ من أجل كسب هؤلاء الشباب وعودتهم إلى رشدهم، لذا فعلى الوالدين((على الاباء... وأن يعملوا على ابتكار طريقة لغرس القيم الأخلاقية ، وترسيخ المبادئ الإسلامية الصحيحة)) نجد تأثير الواقع الاجتماعي الكربلائي له أثرٌ كبيرٌ جدًا على كتابات كربلاء، فالتّركيز على الوعظ الديني والتمسك بأخلاق أهل

---

[1] – االفنارات : ١٨ .

[2] ـ الشباب المتمرد، مقال ادبي، اشواق الدعمي، مجلة رياض الزهراء عليها السلام. كربلاء، العدد ٢٠:٤٨

البيت عليهم السلام يشكل خطًّا رئيسًا في منهاج كتاباتهن، وترى في ترسيخ هذا الجانب يمكن الآباء من احتواء أبنائهم، وتقبل أفكارهم عن طريقِ فتح الحوارات والنّقاشات المتبادلة، والجانب الآخر من يقع عليه جزء كبير من المسؤولة كما رأت سابقتها جنان الهلالي بأن((الجهة الأخرى التي تسهم بشكل فعال في معالجة حالات الرفض والتمرد لدى الشباب فهي المؤسسات المجتمعية والنوادي الثقافية والتعلمية والرياضية التي تعمل على نشر الوعي اللازم بكل المخاطر التي تواجه المجتمع وتقديم الحلول والنصائح والإرشادات اللازمة ... ومساعدتهم ، على تطوير امكاناتهم واكتشافِ مواهبهم وتوجيهها توجيها إيجابيًا...))[1] فهؤلاء الشباب الذين هم الركيزة الأساس في المجتمع ، وهم الخلف الذي يتركه الآباء والأجيال المتعاقبة، ولكن ترى أنَّ الكلام النّظري ليس كالتطبيق، فلا يمكن لمؤسسات الدولة، والمنظمات المجتمعية احتواءِ كلّ الشّباب، أو بمعنى آخر ليس لإمكانها توعية الشباب كلّهم لسبب بسيط، وإنَّ هؤلاءِ الشّباب ينخرطون من طبقات اجتماعية مختلفة وعوائل للأسف إلى يومنا هذا همهم هو إشباعُ البطون، فالأساس في صلاح الشّباب هو تثقيف العوائل وهذا الطرح للموضوعات، عادت جنان الهلالى بمقالٍ آخر يحملُ المضمونَ نفسهُ، وهو التركيز على الحوار بين الآناء وأبنائهم ومدّ الجسور المتينة من اجل احتواء هؤلاء الشباب وحمايتهم من الانزلاق في متاهات المجتمعات المفتوحة ضمن مقالٍ عنوانه آلية الحوار الهادف.. تغيير المفاتيح القديمة))[2] ، فهي تطرحُ الأفكارَ نفسَها في ضرورةِ احتواء الشّباب عن طريقِ فتح حواراتٍ في أمورٍ تجذب انتباههم، وإجراءِ عمليّة تلقيحٍ للأفكار بين الجيلين .

والملفت للنظر أن الكاتبات الكربلائيّاتِ عند الكتابة عن الشباب، وخوف انزلاقهم في متاهات المجتمع، لا يعرن أهمية لمقدمة المقال بل تبدأ بصلب الموضوع مباشرة وكأنّها تريد استغلال السطور كلّها من أجل طرح هذه المشكلة لمشاركة القُرّاء من أجلِ طرحِ الحُلولِ المُناسبةِ .

المقال الديني:

---

[1]- الشباب المتمرد: ٤٩

[2]- الفنارات : ٢-٦

نجدُ هُنا في هذه المقالات تحملُ الطّابع الذي درسناه في السّطورِ السّابقة، إذ هذه المقالاتِ تحملُ الطّابع الدّيني والوعظي والإرشادي أيضًا، إذ تَتكلّم عن العقيدة، وكيفية اتباع اثر أهل بيت الرسول (عليهم السلام) والثبات على الوجهة الصحيحة فإنَّ هذهِ المقالاتِ تبدأ بمقدّماتٍ تلفتُ انتباه القاريء لتسترسل بعدها في صُلْبِ الموضوعِ، فقد كتبتْ الكاتبة والصّحفيّة(فاطمة عبد الحميد الشّيخ)مقالًا تحت عنوان(البتول أم أبيها) افتتحتْ المقال بذكرِ فضيلةِ هذا اللقب وحُبِّ الرّسول وآلِ البيت لهُ فتقول:((هذا اللقبُ الكبيرُ المعنى العظيمُ الأثرِ ما أحبّهُ إلى قُلوبِ أهلِ البيتِ وأجلّهُ))[1]، إذ تذكر للشّبابِ والنّاشئة كيفَ كانتْ عليها السّلام، والأخلاق الرّفيعة التي كانتْ تحملُها في مؤازرةِ أبيها في ورعايتِها لهُ، وهي ترى أذى المُشركينَ للرسولِ الأكرمِ وبغضهم لرسالتهِ، حتى لقّبها الرّسولُ(ﷺ)بأمِّ أبيها، فتوجّهُ الكاتبةُ خلال مقالها رِسالةً تدعوا الشّباب بحسنِ الأخلاقِ والتأسي بالسيّدة فاطمة الزّهراء(عليها السّلام)، فهذا أمرٌ مُهم لتوعيةِ البنتِ بصورةٍ خاصّةٍ للاقتِداءِ بسيدةِ نساءِ العلمين، أمّا الكاتبة (سعاد الطّائي)، فقد كتبتْ مقالًا مُهمًّا ولكن للأسف معظم الشّباب لا يصغي أو ينتبهُ لهُ وهو خطبةِ الجمعةِ بين الصّلاتين وأسمته(خطبةِ صلاة الجمعةِ منجمٌ تربوي يُهذّبُ السّلوكِ)، إذ فيها دعوةٌ مِنها إلى الآباءِ إلى تعويدِ أبنائهم على سماعِ النّصح والإرشادِ منهمُ ونِنْ أصحابُ الخبرةِ وولاةِ الأمر، فإنَّ ((توجيهِ المجتمعِ هي مُهمةٌ لولاةِ الأمرِ ومِنْ يمثلهم أو من يستمدُّ أحكامه وفهمهِ قضايا المُجتمعِ منهم مِنْ أولياءِ أمرنا مِنْ بابٍ أولى ...وأنْ يتبعوا النّصحَ والإرشاد لمواكبةِ الأحداثِ))[2]إذن فالكاتبةُ تبيّنُ أنَّ هذا النّصح هو واجبٌ شرعيٌّ يضمنُ تماسك المُجتمعِ((هنا تتجلّى وتنبري المؤسسةٍ الدينيّة ورجالِ الدّينِ والخُطباء

١- البتول أم أبيها،جريدة المستقبل، فاطمة عبد الحميد ، العدد٨ ، ٢٠٠١ : ١ .

٢- خطبة صلاة الجمعة منجم تربوي، سناء الطائي، مجلة الموقف السياسي قسم الإعلام العتبة الحسينية، العدد ٣٨ ، ٢٠٢١ :٥٦ .

لصدِّ وتكوينِ درعٍ حصينٍ من الشّذوذِ الفكري الدّخيل))[1]، إذ تطرحُ وجهةَ نظرِها حولَ هذا الانفتاحِ الذي غزا البيوتَ والعُقولَ مِن خلالِ مواقع التّواصلِ الاجتماعي أو ما يسمّى ب(السّوشيل ميديا) فأنهُ سلاحٌ ذو حدّين، وهُنا تكمنُ أهمية خطبةِ الجمعة((دور خطبةِ صلاةِ الجمعةِ مهمٌّ وجوهريٌّ بتقديمِ النصح للآباء))[2]، فالكاتبةُ ترى بأنَّ بعضَ الآباء يجهلون كيفيّة التّعاملِ مع أبنائهم، لذا فقد جعلتْ المسؤولية مشتركة بين رِجالِ الدّين وأولياءِ الأمور وذلك بسببِ خطورة المرحلة

وأيضًا في مقالٍ تحت عنوان(اتباع الأثر)للكاتبة(جنان الهلالي)، إذ تبدأ به((عندما يتيه الإنسان في الصحراء يتبع الأثر مستدلًّا به حتى يجُد الطريقَ السّالكَ، و نحنُ نحتاجُ ذلك الأثر الذي نعودُ اليه كلما ضاقتِ السُّبل عن ديننا وعلمائنا))[3]بهذه المقدمة المختصرة أرادتْ أنْ تلفتَ الانتباه إلى الموضوع الرئيس لها والذي بان واضحًا

وهو اتباع اثر الرسول واهل بيته، وكما في مقال آخر لها تحت عنوان(ما وراء كل عظيم)، فقد يذهبُ ذاهبًا من هذا العنوان أنّها تنوي التّحدُّثَ عن الرّجلِ والمرأة، ولكن من خلال المقدمة التي افتتحت بها المقال بانَ واضحاً موضوع المقال الرئيس فبدأت بالقول((يقول المختصون بعلمِ النّفس إن العبقرية تولدُ مع الصّرخةِ الأولى للطفل وهو يستقبل الدُّنيا، وكيفما إذا تدخلت إرادة الله في صنع هذه النفس البشرية العبقرية، ثم صقلتها تجارب الحياة وتركت بصمتها العميقة في شخصيته الفذة))[4]

---

[1]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها .

[2]- مجلة الموقف السياسي: ٥٦.

١- الفنارات ٨-٩ .

[4]- نظريات التعلم دراسة مقارنة، مصطفى ناصف،مراجعة عطية محمود هنا، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٣ : ١٨-١٩

ومن هذه المقدمة معروف أن الحديث عن وليد الكعبة أمير المؤمنين له علي بن ابي طالب(عليه السلام)، لنتحدث عن معجزة ولادته، وإيمانه وبيعة النبي محمد(صلى الله عليه وآله)له عليه السلام، وتأكيد النبي على ولايته مع أهل بيه عليهم السلام، وضرورة التمسك بهم((فهم كالفنارات تضيء لأشرعة السّفن في عتمةِ الليل))[1]، فلا بُدَّ مِنّا السّيرِ على نهجهم، فهم سّبُلُ النجاةِ، وأيضًا في مقال عنوانه((تأثير القوة واتباع نهج العظماء))، في هذا المقالِ أيضًا ابتدأتْ بِمُقدّمةٍ حول أنّ الأنسان من طبعه التأثّر بالشّخصيات التي لها أثرٌ منذ القدم في المجتمعات، والتي ترى أنَّ أفضلَ شخصيةٍ يُقتدى بها هي شخصية الرسول صلى الله عليه وآله فكانت لها هذه المقدمة ((غالبًا ما تتشكّلُ وتتأثرُ شخصية الإنسان الناجح تحت تأثرهِ بشخصياتٍ تاريخيّةٍ خالدةٍ، يكونُ لسماتها ومواصفاتها حضورٌ قويٌّ وواضحٌ في شكلِها، وعندما تبحث في سرِّ النّجاحِ الذي يتحقّقُ لهذا الإنسان ستجدُ سمة اللين واللطف واحترام الآخر...))[2] فهذه المقدمة هي لتبين أن افضل شخصية يقتدي بها الانسان هو شخص الرسول (صلى الله عليه وآله)؛ فهذا الفارق الذي اتبعته في طريقه كتابة المقالة باستخدام المقدمة أو الاستغناء عنها يتبع الموضوع الذي تطرحه فموضوع العقيدة والثبات وترسيخ مبادئ الايمان حتما تحتاج إلى استمالة القلوب قبل العقول، أما مسألةُ الشّباب ومناقشة قضاياه، فهذا يحتاجُ ثورةٍ من الجميع فلا داعي إلى المُقدّمات في طرحه، أمّا عن ثورةِ الحُسين وعاشوراء فكان لها أيضًا وقفة بمجموعة مقالات حول هذه الثورة وربطها بالرسالة المُحمديّة وإنّها امتداد لتلك الرّسالة

فالكاتبةُ في مقالاتِها السّابقة كُلّها قد رَبطتْ بين فكرِ الرّسالةِ المُحمديّةِ ونهضة عاشوراء، وإنَّ ما قام به الإمامُ الحُسينعليه السلام هو تكلمةُ الطّريقِ الذي بدأه النّبي محمدصلى الله عليه وآله ليكون سفينة النجاة للمؤمنين فيما بعد.

---

[1] – – الفنارات : ٢٧ .

٢– الفنارات: ٢٧ ، وينظر الموضوع نفسه ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٦ .

لمستِ الباحثة على الّرغمِ مِنْ أنَّ الكاتبة الكربلائيّة قد تناولتِ المقال الموضوعي وجعلهِ سمةً لمقالاتِها ولكن بقي توجهها في معظم مقالاتها وطريقتها بالتوجيه المُباشر لوضع الحَلول للمشكلات التي تجعلها على طاولة الدرس، فكانت لغتها هي واقرانها لُغةٌ واضحةٌ ومباشرةٌ، ومتمكّنة مِنْ لُغتها مقارنة بالشعر، فلم تتوجه إحداهن بالاهتمام باستخدام المحسنات البديعية، أو الاهتمام بالانزياحات وغيرها .

المقال السياسي :

إنَّ الأدبَ بِكُلِّ أشكالهِ هو انعكاسٌ للمُجتمع، والأديب هو صورةٌ لذلك المُجتمع، يتأثّر ويُؤثّر ويطرح مُشكلاتِهِ، فكاتبُ المقالةِ يُسجّلُ وينقلُ ما يدورُ حولهُ بصورةٍ مُباشرةٍ، وبما إنَّ المرأة خاضتْ في الموضوعاتِ التي حياتها تمسُّ مَنْ حولها كالرجل والشّباب، فقد كتبتْ في المقال السّياسي ولكن بنسبةٍ كانتْ أقلُّ من النّوعين السّابقين .

فقد برزتْ الكاتبة والصّحفيّة(عدويّة الهلالي)بكتابةِ مقالاتٍ عندما دنّسَ تنظيم داعش الإرهابي البلد متأسّفةً بأنَّه وحدتنا فقط الفواجعِ والأحزانِ، فمن وجهةِ نظرِها تقول:((المصيبةُ أنّنا وقعنا بين فكي كمّاشة لا خلاصَ منها يُحرّكُها المتكالبون على المناصبِ والزّاحفون إلى الانتخابات بأيدٍ ملوّثةٍ وقُلوبٍ ميتةٍ وكأنّهم على وشك أنْ يخوضوا حروبًا شخصيّة لا مكانَ لمصلحةِ البلدِ وأهلهِ فيها))[1]، إذ فجّر هذا العملُ الإرهابي ما تخزنهُ الكاتبة مِنْ قهرٍ لما مرَّ ويمرُّ به أبناء الشعب من سوءِ الخدمات وانعدامِ الأمنِ وأصبحنا تحت مسؤولين لا مسؤولين، إذ تختمُ المقالَ بحسرةِ يأسٍ واضحة عندما قالت:((لم يعد مستغرباً أنْ يموتُ العراقي محروقًا أو مقتولاً أو ممزقًا إلى أشلاءٍ، بل العريبُ أنْ نشعرَ بالموتِ ونحنُ أحياء بعد أنْ ماتتْ فينا أشياءٌ كثيرةٌ كالثقةِ والإيمان والقدرةِ على الحُبِّ، والأغربُ مِنْ ذلك أنَّ القاتلَ سيظلُّ دائماً مجهولاً))[2]

---

[1]-خسارتنا الكبرى مقال، عدوية الهلالي، كتابات في الميزان ، ٢٠١٩ **kitabat.info\index.php**

[2]-المصدر نفسه: الصفحة نفسها .

فهذه النّتيجةِ السّاخرةِ والمبطّنة فالقاتلُ معروفٌ والمقتولُ مغلوبٌ على أمرهِ؛ وتناولت في مقالٍ آخرَ أمرَ النّفط وتوقّعات نزولٍ لسعرهِ مِمّا يُهدِّدُ أمننا واقتصادنا معًا لأنّنا وللأسف بلدٌ غني لكنّهُ يعتاشُ على وارداتِ النّفطِ بالدّرجةِ الأساس إذ تبدأ بالقولِ((في كُلِّ يومٍ يطالعنا تهديدٌ جديدٌ حتى بلغنا مرحلةً العيشِ بقلوبِ واجفةٍ تُجيدُ التّرقّبَ وتوقّعِ أيِّ شيءٍ مهما كان سيئًا أو خطيرًا))[1]، فالكاتبةُ واعيةٌ لخطرِ المؤامراتِ التي تُحاك ضدّ الشّعب، فلا بدائل للنفطِ كالزّراعةِ والصّناعةِ ولا حتى برامجَ سياحيّةٍ، لأنَّ حكوماتنا تُجيدُ صناعةَ الأزماتِ، والشّعب أصبحَ مُجيدًا لتحملِها وابتكارِ طُرقِ الخُروجِ منها، وأيضًا مقالًا تحت عنوان طشّة انتخابيّة ومجرّد كلام، وفوضى مُطلقة)[2]

وغبرها من المقالات لذاتِ الموضوع، إذ شكّلتْ حالة الفرد العراقي ووضع البلدِ هاجسًا مُقلقًا لها ولأمثالها مِنِ المُثقفين الواعين .

وكتبتْ(جنان الهلالي)مقالاً وقد اختارتْ لهُ عُنوانًا يحملُ لمسة تشويقٍ وهو(سُبُل مواجهةِ الفساد)، لتُغري القاريء بأنهُ قد يحصلُ على طريقةً تنهي هذه الآفة المُتفشِية فتقول:((إنَّ الحاجةَ إلى الإصلاحِ من الأمورِ المُلحة في حياةِ الفردِ والأمّة، فالبعدِ عن الأهواءِ والرّغبات الشّخصية من طرقِ الاصلاح))[3] فالكاتبةُ طرحتْ سُبُلَ المواجهة، واقترحتِ حلّا لهذه الآفة وهي التّكاتف ضدَّ الفاسد، والالتزام بتعاليم الدّين الإسلام لأنّه بهِ تصلُحُ النّفوس .

وخلاصة القول، فإنَّ الكاتبة الكربلائية جعلتْ قلمها هو لسانها المُعبِّر عن ما يدور حولها لأمورٍ تُلامس أمومتها، أو ما يخصُّ الأمور العامّة في المجتمع .

---

[1] – ماذا بعد النفط، عدوية الهلالي، كتابات في الميزان : ٢٠٢٠ **kitabat.info\index.php**

[2] – طشة انتخابية، المصدر نفسه ٢٠٢١ **kitabat.info\index.php**

٤ – الفنارات : ٥٨ .

الخاتمة

بعد مضي رحلةٍ منِ الدّراسةِ للأدبِ النّسوي في كربلاء دراسةً في موضوعاتهِ وخصائصهِ الفنيّة (1958-2023) ، وبعد الوقوفِ على العديدِ مِن الأعمالِ الأدبيّةِ الشّعريّةِ منها والنّثريّة والتي امتازتْ بصفاتٍ وسمات جعلتها أهلاً للدّرسِ والبحث ، وبعدَ العرضِ والتّحليلِ اتّضحتْ لنا جملةً مِنِ النتائجِ نجملها بالآتي :

1-تمكّنتِ الأديبةِ في كربلاء من إثباتِ نفسِها وإخراج صوتها والمطالبةِ بحقها بجانب الرّجل ، ليكون لها بصمةٌ تُذكر مع الأجيال ، وليس مهمًا أن يكون هذا النتاج بقدرِ ما ينتجهُ الرّجل أو أقل ، فكلا الجنسين له خصوصيةٍ في طريقةِ الكتابةِ والتّعبير سواء بالفطرةِ أو طبيعةِ حياةِ كلّ منهما ، وطرقِ طرحِ الأفكار والرؤى

2-توصّلتِ الدّراسة أنَّ الطريقَ لم يكن سهلًا وسالكًا أمام المرأةِ في كربلاء لتخرج عن صمتها وتطرحُ قضايا تخصّها بالدّرجةِ الأولى وتخصُّ المجتمعِ بالدّرجةِ الثانية .

3-كان لطبيعةِ المجتمعِ الكربلائي الأثرَ الأكبر على ذلك النتاج الأدبي، والذي لمسناه واضحًا من خلالِ الشعرِ أو النثر، فالأديبة الكربلائيّة أوّل ما كتبتْ كانت بأسماءٍ مستعارةٍ ونعتقدُ أنَّ السّبب الأكيد هو الوضع الاجتماعي وواقعها الذي يفرضُ عليها أنْ تتخفّى تحت مسمياتٍ أُخرى

4-من ناحية الموضوعاتِ التي كتبت فيها الأديبة في كربلاء، فإنّها خاضتْ في الأمورِ الاجتماعيّة كالحُبِّ والرّثاء وتغنّتْ بحبِّ الوطن شعرًا، بمعنى أنّها قد تحدّث عن ذاتها مِنْ خلال الموضوعات التي تناولتها وكتبتْ نصوصًا نثريّة تناولتْ فيها ما مرَّ به العراق في حقبةِ النظام البائد ، وأكثرتْ من تلك الموضوعات، إذ إنَّ هدفها الأساس في نصوصها النثريّة كان توعويّا، لذا نجدها قد ضعُف لديها عنصر الخيال في هذا الجانب

5-لم تخرج الأديبة أو تبتعدُ عن مُعاناةِ المرأة بعامّة، والمرأة الكربلائيّة بخاصّة، ووصفت علاقتها بالرّجل إذ لم تتخذ نفسها نِدًّا له أو تُطالبُ بمساواتها به بقدر ما تطلبُ منه احترام ذاتها وتقدير مشاعرها .

6-أمّا من حيث شكل القصيدةِ ونظامها، فمعظم ما كتبتْ في قصيدةِ النّثر، وذلك لأنَّ أغلب شواعر كربلاء لا يتّقنَّ البحور الشّعريّة، وأيضًا ما تحملهُ قصيدةِ النّثر من مُتّسعٍ لاستخدام الرّموز التي مالت إليها شواعر كربلاء.

7-توصّلتِ الدّراسة أنَّ الشّواعر اللواتي كتبنَ في الشّعرِ العمودي قد جعلنهُ بطريقةِ الشّطرِ الواحد، بل ما قامتْ بتجزءةِ الشّطر الواحد، وهذا السّبب يعودُ إلى تمرِّد الشّاعر الحديث على القصيدةِ العموديّة وشكلها.

8-لجأتْ الشّاعرةُ الكربلائيّة إلى الإكثار من استخدامِ الانزياحات التّركيبيّة مثل(التّقديم والتأخير، والتكرار والحذف)، وذلك يعودُ إلى الحالةِ النّفسيّةِ للشّاعرة، فضلا عن ما يضيفه للنّص من جماليّةٍ وتشويق .

9-وجدنا أنَّ الشّاعرة الكربلائيّة أكثرتْ من استخدام الانزياحات الدّلاليّة مثل(التّشبيه، والاستعارة)، إذ يمنحان النّص خُصوصيّة تختلفُ عن اللغة المعجميّة، طريقةً منها لتقريب الصّورة وإيصالها إلى المُتلقّي .

10-أمّا فيما يخصُّ النّتاج السّردي، وجدنا أنّ الأديبةَ الكربلائيّة أكثر ما كتبت به هي القصّة القصيرة، والقصّة القصيرة جدًا، وبعضهن كتبن في القصّةِ الطّويلة، ركّزت من خلالِ كتاباتها هذه على تسجيلِ حالاتٍ اجتماعية مَمّا حولها.

11-توصّلتِ الدّراسة بداياتٍ لكتابةِ الرّوايةِ، التي لم تكن موفّقة إلى حدٍّ ما من حيث استيعاب شروط كتابةِ الرّواية، من تعدّد الأمكنة، وكثرة الشخصيّات، وتشابك الأحداث وغيرها، وهذا يعودُ إلى الغاية التي تسعى من خلالها في كتابةِ نصوصها .

12-سلّطتِّ الكاتبة الكربلائيّة الضوء على الموضوعاتِ الاجتماعيّة إذ طرحتها في قصصها ولا سيما الموضوعات التي تمسُّ المرأة وعلاقتها مع الرّجُل .

13-لمسنا بأنَّ الأديبة الكربلائيّة كتبتْ في موضوعاتٍ تُبيّن ظلم النّظام السّابق، لتجعلَ من نصوصها بمثابة وثائق لأحداثٍ شهدتها، أو سمعتها .

14-من الأديبات مَنْ جعلتْ مشرعها في الأدب المهدوي، وحثُّ الشّبابِ في مجموعاتها القصصيّة على الالتزامِ الدّيني، والتحلّي بأخلاقِ أهل البيت، وتقديمِ النّصح للفتيات والشّباب بأنْ جعلتْ أبطالها وبطلاتها يحملون على عاتقهم نصح مَنْ حولهم .

15-مِنْ نتائج البحث أيضًا إنَّ الكاتبة الأديبة في كربلاء كانَ لها قلمٌ مقالي، إذ قرضتها بأنواعِها ، فكتبتْ في المقالةِ الذاتية التي عبّرتْ عن نفسِها في موضوعاتِها، وإن كانتْ نسبة هذه المقالات أقلُّ من المقالة الموضوعيّة، وهذا يعود إلى أنّها ترى نفسها عنصرًا من المجتمع وما يخصُّ المجتمع في كتاباتها فهو يخصّها أيضًا .

16-كتبتْ الأديبة الكربلائيّة في المقالة الاجتماعيّة، إذ طرحتْ موضوعاتٍ تخصُّ المرأة بصورةٍ خاصّة ونقدتْ الوضع الرّاهن الذي قلّصَ دور الوالدين وأصبحَ الشّاب يقتدي بما يراه خلف شاشات الأجهزة الألكترونيّة وذلك بمساعدة الوالدين بجعل هذه الأجهزة مُباحة بكُلِّ الأوقاتِ .

17-كتبتْ الاديبة الكربلائيّة مقالاتٍ توعويّة دينيّة تدعو بها الشّباب غلى التّمسّكِ بتعاليمِ الدّين الإسلامي والاقتداء بالرّسول ﷺ وآل بيتهِ المنتجبين (عليهم السّلام) .

قائمة تعريفية بأديبات كربلاء

١-إرادة زيدان راهي الجبوري: تولّد كربلاء عام (1966)، أكملت دراستها الثانوية في المحافظة، ثم دخلت كلية الآداب قسم الترجمة في جامعة بغداد، وحصلت على البكالوريوس والماجستير في الإعلام من جامعة بغداد عام (1996)، بدأت تكتب وهي في سنٍ مُبكرة، ونشرت لها عددٍ من الأعمال منها (شجرة الأمنيات، وغبار المدن، وعلى مسافة غربة)مجموعات قصصية، وكتبت أيضًا سيناريوهات للأفلام التسجيلية وغيرها من الأعمال الأدبية .

٢-أشواق فضل عباس الدعمي:مواليد كربلاء (1970)، حاصلة على دبلوم لغة عربية من معهد إعداد المعلمات، ثم حصلت على بكالوريوس لغة عربية، أنهت مؤخرًا دراسة الماجستير في اللغة العربية أيضًا

وتشغلُ منصب مديرة مدرسة في مدرسة(اللجين الابتدائية للبنات)في كربلاء، أحبّت الكتابة الأدبية ومارستها من خلال إصدارها لعددٍ من النتاجات الأدبيّة منها،(نشيج الجسد، وشُرفات)ومجموعات قصصيّة كما شاركتْ في مجموعات قصصيّة مع كتّاب آخرين مثل (الحماسية السردية، والشهداء الأحياء)للعامين (2022-2023)، حصلت على المركز الأول في مسابقةِ القصة القصيرة في دار السرد الروائي والمركز الأول في مسابقة عمق الانتظار ... وغيرها من الجوائز مقابل مشاركتها ضمن إبداعها الأدبي

٣-أمل الموسوي:وُلدت في كربلاء عام (١٩٦٨) أكملت دراستها الثانوية وحتى الجامعيّة في كربلاء حاصلة على شهادة بكالوريوس في اللغة عربية مِنْ جامعة كربلاء، تعمل مشرفة تربوية لدى مديرية تربية كربلاء وهي أيضًا عضو في اتحاد أدباء وكتّاب كربلاء، كتبتْ في القصّة القصيرة ولها مجموعتان هي(مخاض الصمت ومواسم الطين) ولها أعمال روائية قيد النشر تحت عنوان (أزاهير الخوف، ومعارج الولاء) ولها محاولات في الشعر لم تُطبع بعد .

٤-أمل عباس محمد الخفاجي:تولُّد كربلاء عام (1963) تخرجت من معهد المعلمات (1985) ، ثم درست البكالوريوس في الكلية المفتوحة قسم اللغة العربية وتخرجت عام(2005)، وحصلت على بكالوريوس في كلية القانون (2022)، تقرض الشعر وصدرت لها مجموعات شعرية منها (ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج، والبنفسج وأنا ...وغيرها)، وهي عضو في مجلس الاتحاد العربي للإعلام الالكتروني، عضو في شبكة الإعلام في الدنمارك، وعضو في اتحاد أدباء وكتاب الدولي، حازت على العديد من الجوائز بمشاركاتها بنصوص شعرية ونثرية مثل، شهادة تقديرية عام 2016، وشهادة تقديرية عن نص نثري عام(2018)وغيرها من الجوائز، صدرت لها مجموعات شعرية منها(البنفسج وأنا، ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج، خلجات سيدة البنفسج) .

٥-أنيس حمد حسن الكليدار آل طعمة: وُلِدتْ في كربلاء(1958)، ويعد والدها مِن أبرز مؤرخي مدينة كربلاء، أكملتْ دراستها الثانوية في كربلاء، ثم حصلت على شهادة البكالوريوس في كلية القانون جامعة بغداد ، ثم حصلت على الماجستير في العلوم السياسية، أحبّت الأدب والشعر فكتبت نصوصًا شعرية نشرتها في الصحف العراقية

٦-إيمان كاظم:كاتبة وصحفيّة وقرضة للشعر مواليد بغداد(١٩٨٦)، تركت مسقط رأسها إلى مدينة سيّد الشهداء منذ أكثر من خمسة عشرَ عاماً، لتكون كربلاء حاضنة لنتاجها الأدبي، حاصة علل دبلوم لغة إنكليزية وبكالوريوس في الإعلام، صدر لها كتاب ضمَّ نصوصاً شعريّة تحت عنوان (فصول الجوزاء)، ومجموعة قصصية عنوانها (جذوة نوفمبر) تعمل رئيس تحرير

في مجلة القوارير، ورئيس منتدى كربلاء لأدب المرأة ، ومشاركة نشطة في العديد من المهرجانات الأدبية ، وكتبت مجموعة من السيناريوهات لأفلامٍ وثائقية مع التعليق الصوتي .

٧-بدور زكي محمد عباس تقي الددة:وُلدتْ في كربلاء(1947)، من أسرة عَلَويّة تُعرف بالسادة الددة أكملت دراستها الثّانوية في كربلاء، أكملتْ دراستها في كلية القانون جامعة بغداد، مارتْ المحاماة، وعملت باحتة في المركز القومي للبحوث الاجتماعية، ومارستِ الكتابة الأدبية عن طريق المقالات والبحوث

٨-جنان عبد الحسين كاظم الهلالي:وُلدتْ في كربلاء عام(1966)ونشأتْ وأكملت دراستها فيها مارست الكتابة في مرحلة المتوسطة عن طريق كتابة المذكرات والخواطر، ولكن الكتابة القصصية مارستها منذ وقتٍ قريب، وهي عضو في اتحاد أدباء كربلاء، وعضو في منتدى المرأة في كربلاء، لها مجموعة قصصية بعنوان(حدث في عشيّة القديسين)وصدر لها كتاب يضم عددًا من المقالاتِ التي تعالج قضايا المُجتمع

٩-خديجة عبد الحسين حبيب السعدي:وُلِدت في منطقة العباسيّة الشّرقيّة في كربلاء(1952)، أكملتْ دراستها الثانوية في كربلاء، ثم غادرتْ البلاد بعد إعدام شقيقها مِن قِبَل النظام البائد إلى روسيا، إذ حصلت على شهادة البكالوريوس في الصحافة هناك عام(1986)،بعدها انتقلت إلى سوريا فكانت مِن المعارضين للنظام، عادت إلى أرض الوطن عام (2003)، إذ أصدرتْ مجلة(أصداء)وهي مجلة ثقافية مستقلة صدر لها ثلاثة أعداد وتوقفت حيث غادرت البلد بسبب تدهور الأوضاع فيه، صدر لها مجاميع شعرية منها عن (الحب والغربة وأشياء أخرى، وأزهار الفجر، وممرات العبور) .

١٠-رويدة عبد الكاظم خضير الدعمي:كاتبة قصصيّة من مبدعات كربلاء، وُلدت في كربلاء المقدّسة عام (1982)، درست متنقلة بين مدارس كربلاء، ثم دخلت جامعة كربلاء قسم علم الحياة لتحصل على شهادة البكالوريوس عام(2004)، وعُينت كمدرّسة لمادة علوم الحياة في إحدى مدارس المحافظة ،أحبّتْ ممارسة العمل الأدبي منذ وقت مبكّر بعد أن حصلت على الدّعم المعنوي من قِبَل والديها، وصدرت لها مجموعة من الأعمال القصصيّة دلّت من خلالها على سعة خيال الكاتبة، فضلًا عن ما تحويه مؤلفاتها من فكرٍ ينم عن ثقافة دينيّة واسعة وظّفتها في جميع مجموعاتها القصصيّة، منها(نرجس، وفدك وجمانة، والإيمان والحب، والحرية الحمراء، وطبيب القلوب... وغيرها، عملت ضمن كادر مجلة(عفاف الإسلامية)، ومحررة في جريدة (صدى كربلاء)،وما رالت تمارس كتاباتها الأدبية .

١١- سليمة سلطان نور الفتلاوي: باحثة وأكاديمية من كربلاء تولد(1970)، حاصلة على البكالوريوس والماجستير من جامعة بغداد كلية الآداب قسم اللغة العربية، والدكتوراه من جامعة بابل، صدر

لها مجموعات شعرية منها(مرايا وزجاج ن ونهايات الدوائر، وعددٍ من البحوث والدراسات المنشورة، حاصلة على المركز الأول ضمن جائزة نازك الملائكة عام(2009)، ونشرت عددًا من نصوصها الشعرية في الصحف والمجلات .

١٢- سناء جابر عيدان الطائي: صحفية من كربلاء من مواليد(1977)، أكملت دراستها الثانوية في مسقط رأسها، ثم دراستها الجامعيّة، إذ حصلت على بكالوريوس صحافة من جامعة أهل البيت عام (2016)وعملتْ كمحررة أخبار في عددٍ من الصحف في العراق وخارجه مثل عملها كمحرّر صحفي بشبكة الإعلام في النمارك، تزاول عمل كتارة المقالة في جريدة إعمار كربلاء وجريدة النداء الالكترونية، وأيضًا عضوة في جمعية حقوق الإنسان .

١٣- شذى على محمد الشبيبي: كاتبة مقال وصحفية وُلِدت في كربلاء(1957)، بدأتْ الكتابة الصّحفيّة في وقتٍ مُبكّرٍ، في سبعينيات القرن الماضي وهي في مرحلة المتوسطة والإعدادية، إذ نشرت لها كتابات في جريدة طريق الشعب، وبسبب الملاحقات الأمنية اضطرتها ترك الدّراسة الجامعية في كلية القانون (1979)إلى المنفى بين بلغاريا وموسكو والجزائر وسوريا، إذ عملت في دمشق كراصد اخباري وعد التقارير الاخبارية، ومحررة لجريدة (صدى الرافدين) الصادرة عن المعارضة في دمشق، وكتبت بعمود ثابت في مجلة الرائد العربي الصادرة من (عمّان)، محررة لصحيفة (كربلاء بين الأمس واليوم) ، حصلت على جائزة الأمم المتحدة في مسابقة الصحفيات العراقيات عام (٢٠١٣) .

١٤- شيماء فليح داود العلي: تولّد بغداد(1977)، انتقلت إلى كربلاء إذ اختارته موطناً لها، لتكون البيئة الكربلائيّة حاضنةً لذلك النتاج الأدبي، حصلت على البكالوريوس من جامعة بغداد في العلوم الإسلامية(1999)، وماجستير في الأدب الحديث في كلية الآداب(2002)، وهي حاليًا طالبة دكتوراه في الأدب الحديث أيضًا، صدر لها مجموعة شعرية مشتركة بعنوان(أنين المشاعر)عام 2017 ومجموعتها الشعرية الخاصة(شيء ..وينطق الماء)(2010)ومجموعة شعرية أخرى قيد النشر بعنوان (هذا من فضل قلبي)، والشاعرة عضو في الاتحاد العام الأدباء والكتّاب العراقيين، وعضو في منتدى كربلاء لأدب المرأة .

١٥- ظمياء حسن هادي العوادي: من مواليد بغداد(١٩٩٥) ، انتقلت مع عائلتها إلى كربلاء في (١٩٩٦) وفيها نشأت وأكملت دراستها، حاصلة على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية من جامعة كربلاء، كانت لها تجارب كتابة سابقة إلاّ أنّها لم تكن ناضجة حسب وصفها، لذا لم تقم بنشرها بدأت العمل بهد تخرجها من الجامعة لتعمل كمحرر في موقع بشرى حياة، وعضو في جمعية المودة والازدهار والتنمية، حاصلة على شهادة دولية في التنمية البشرية، وكتبت في عددٍ من المجلات منها(صدى الروضتين، ورياض الزهراء، وجريدة الرأي العراقية) وتشغل الآن منصب مدير تحرير مجلة القوارير التابعة للعتبة الحسينية .

١٦- **عدوية الهلالي:** كاتبة ومحررة صحفية من مواليد كربلاء(1966)، أنهت دراستها الثّانويّة في مسقط رأسها، بعدها درستْ في الجامعة المستنصريّة في كلية الآداب قسم اللغة الفرنسيّة، لذا فقد زاولت العمل الصحفي والترجمة، وهي عضو عامل في نقابة الصّحفيين واتّحاد الصحفيين العرب، ومحررة في صفحات المرأة، خصصتْ لها أعمدة في صحف ومجلات عراقيّة مثل(على ضوء شمعة، واحة النساء، مجرد كلام)، عملت في جريدة القادسية التابعة في وزارة الإعلام، بعدها في دار ثقافة الأطفال التابعة في وزارة الثقافة، حصلتْ على جائزة عن أفضل عمود صحفي (مجرد كلام)، إذ واصلت كتابته لمدة ثلاث سنوات، حاصلة على جائزة تقديرية عن وكالة صدى الدولية عام(2016)... وغيرها مستمرة في الكتابة والعمل الصحفي .

١٧- **فاطمة عبد الحميد الشيخ:**من مواليد محافظة البصرة(1955)، لكنها نشأت في كربلاء وهي صغيرة وإلى اليوم، تخرجت من معهد إعداد المعلمات في كربلاء (1976)، وعملت على ملاك تربية محافظة كربلاء ، تقاعدت بعد رحلة تدريس دامت 28 عام ، إذ اتجهت إلى ممارسة الكتابة الصحفية ، فعمِلتْ كعضو في اتحاد الصحفيين العراقيين، وعضو مؤسسة الإبداع، وعضو مجلس الكتّاب والأدباء والمثقفين العرب ...وغيرها .

١٨-**هديل إسماعيل عبد الحسين الدليمي:**شاعرة من مواليد كربلاء وُلِدت عام(1979)، وبسبب ملاحقة النظام السابق لعائلتها ونفيهم إلى الجمهورية الإسلامية في إيران عام(1991)، إذ أكملت هناك الدراسة الإعدادية ثم اشتغلت بدار العلوم الإسلامية في قم المقدسة، لجأتْ إلى كتابة الخواطر والأشعار كوسيلة لتخفيف ألم الغربة، لها دوان شعر الكتروني نشرته على موقع(منتدى نبع العواطف الأدبية)، فضلًا عن نشرها في مواقع أخرى مثل (مواقع ديوان العرب ، وبوابة الشعراء)، ومستمرة في كتابة الشعر الى يومنا هذا .

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

١. أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، القاضي النعمان، دار الثقافة القاهرة :١٩٨٢ م .
٢. أدب المرأة العراقية، بدوي أحمد طبانه، دار العلم العربي للنشر والتوزيع: ١٩٤٨ م .
٣. الأدب النسوي كشاهد على معاناة المرأة عبر العصور، مجموعة مقالات، وفاء خيري، دار التعارف، بيروت: ٢٠٠٦ م .
٤. أدب عصر النهضة، شفيق البقاعي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١ : ١٩٩١م .
٥. أركان القصة، أ.م . فرورستر، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمود، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة: ١٩٦٠ م .
٦. أسرار البلاغة في عالم البيان، أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (٤٧١)، قراءة وتعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط : ١٩٨٨ م .
٧. الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الاساليب البلاغية، احمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة ط٨ :١٩٩١
٨. اسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبدالله خضر حمد، عالم الكتب الحديث أربد، الاردن، ط١ : ٢٠١٣م
٩. الاسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، فتح الله احمد سلمان، تقديم طه وادي، مكتبة الاداب، القاهرة : ٢٠٠٤
١٠. الاسلوبية والاسلوب، عبد السلام المزدي، دار الكتب الجديدة، لبنان، ط٥: ٢٠٠٦ م.
١١. الاسلوبية ونظرية النص، ابراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ : ١٩٩٧ م.
١٢. الاشارة الجمالية في المثل القرآني، عشتار داود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٢٠٠٥م
١٣. اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١: ٢٠٠٨م
١٤. الاصول في النحو، محمد بن سهل ابو بكر بن السراج النحوي (٣١٦) تحقيق عبدالحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣: ١٩٩٦م .
١٥. اعترافات نساء اديبات، اشرف توفيق، دار الامين القاهرة، ط: ١٩٩٨م

١٦. أعلام الادب العالمي، محمود اسماعيل بدر، دار الشروق بيروت: ٢٠٠٢م
١٧. أعلام النساء في القرن العشرين، سمير سعدالله، دار الكتب بيروت: ٢٠٠٣م
١٨. أعلام النساء في كربلاء، سلمان هادي آل طعمه، دار كيوان للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ : ٢٠٠٥م
١٩.الالفاظ والاساليب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، اعداد وتطبيق محمد شوقي امين و مصطفى حجازي : ١٩٧٧م
٢٠. الأنا والآخر في الادب الانثوي، دراسة حول إبداع المرأة في الادب القصصي، محمد جلاء ادريس مكتبة الآداب، القاهرة: ٢٠٠٣م
٢١. أنا والبنفسج، امل الخفاجي، دار المثقف لطباعة والنشر والتوزيع بغداد شارع المتنبي ط١: ٢٠١٩م .
٢٢. الانزياح في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب، عباس رشيد الددة، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد ط١ : ٢٠٠٩م
٢٣. الانزياح في منظور الدراسات الاسلوبية، احمد محمد ويس، نجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط١ : ٢٠٠٥م .
٢٤. بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، العلامة محمد باقر المجلسي، مؤسسة إحياء الكتب الاسلامية، الجزء٣١ : ١٩٨٣.
٢٥. بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، المطبعة النموذجية، سكة الشابوري بالحلمية الجديدة(د. ت) ١/ ٢٠١٤ م .
٢٦. البلاغة الأسلوبية، حمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١: ١٩٩٤ م .
٢٧. بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منير سلطان، منشئة المعارف، الاسكندرية، ط١: ١٩٩٨م .
٢٨. البلاغة في لغة الصمت، محمد عبد الغني حسن، مركز تطوير الأداء والتنمية والنشر، القاهرة، ط١ :٢٠١١م.
٢٩. بناء الرواية العربية السورية(١٩٨٠- ١٩٩٠)، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق: ١٩٩٥م .
٣٠. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة : ٢٠٠٣ م .
٣١. بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.م): ١٩٨٧ م .
٣٢. البناء الفني للقصة القصيرة في العراق، حسين غازي لطيف، دار الكتب والوثائق :٢٠١١ م .
٣٣. بنائية اللغة الشعرية، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب، الأردن، ط١: ٢٠٠٤ م .
٣٤. بنية الانزياح التركيبي في بردة محمد بن سعيد البوصيري، حكيمة بوشلالق، جامعة المسيلة ،الجزائر :٢٠١٢ م .

٣٥. بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، عدي عدنان محمد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١: ٢٠٠١ م .
٣٦. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، هاشم ميرغني، المكتبة الوطنية السودان، ط١: ٢٠٠٨م
٣٧. البنية الدلالية في روايات ابراهيم نصر الله، مرشد أحمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ : ٢٠٠٥ م .
٣٨. بنية الشكل الروائي، حسن بحراني، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٩٠ م .
٣٩. بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط١: ١٩٨٦م .

٤٠. بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ : ١٩٩١ م.
٤١. البنية النفسية عند الإنسان، كارل يونغ، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا: ٢٠٠٠ م.
٤٢. بواكير الرواية الجزائرية دراسة تحليلية لبنية السرد في خطاب حكاية العشاق، رشيد يمينة، وزارة الثقافة دار تفتيلت، الجزائر،(ب . ط): ٢٠٢١ م .
٤٣. البيان والتبيين، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل للنشر والتوزيع، الجزء الأول: ١٩٩٥ م .
٤٤. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد ابراهيم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية(د .ط):٢٠٠٤ م .
٤٥. تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية مطبعة الاعتماد د. ط : ١٩٧٦ م .

٤٦. تأملات في السرد، امبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢ ، ٢٠١٥ :.

٤٧. تحليل الخطاب الروائي،الزمن-السرد- التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط٣ : ١٩٩٧ م .
٤٨. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١: ٢٠١٠ م.
٤٩. تربية الأبناء أعظم عبادة للآباء، عبد الله رفيق السيوطي، خطب إسلامية مكتوبة، الناشر عبد الله السوطي : ٢٠٢٢ م.

٥٠. تسبيحة الزمن، رويدة الدعمي، دار مداد للثقافة والإعلام، ط١ : ٢٠٢١ م .
٥١. تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، محمد عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢: ٢٠٠٦م .
٥٢. التطبيق النحوي عبده الراجحي، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١: ١٩٧٢م .
٥٣. تطور الأدب في العصر العباسي، السيد مرسي ابو ذكرى ،دار المعارف ، القاهرة ، ط١ : ١٩٨١ م .
٥٤. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، ط٣ : ٢٠١٠ م .
٥٥. تقنيات الوصف في القصة القصيرة العربية السعودية، هيفاء الفريح، النادي الأدبي، الرياض، ط١ : ٢٠٠٩ م .
٥٦. تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، حسن البندري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١ : ١٩٩٢ م .
٥٧. تمرد الأنثى في الإبداع النسوي العربي، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، نزيه أبو نضال المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة: ٢٠٠٢ م.
٥٨. تيه الورد مجموعة قصصية، زينب الأسدي، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع، ط١ :٢٠٢٢ م .
٥٩. جذوة نوفمبر مجموعة قصصية، إيمان كاظم، منشورات اتحاد الأدباء، المكتبة الوطنية، ط١: ٢٠١٢م
٦٠. جماليات الشكل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق، نبيل سليمان ومحمد صابرعبيد وسوسن البياتي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١ : ٢٠١٢ م .
٦١. جماليات القصة القصيرة دراسة نصية، حسين علي محمد، الشركة العربية للنشر والتوزيع القاهرة، ط١ : ١٩٩٦ م .
٦٢. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الخضراء بيروت، لبنان، ط٢ : ١٩٨٤ م .
٦٣. جمالية المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة السورية العامة : ٢٠١١م .
٦٤. جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، مؤسسة الهنداوي سي آي سي،د.ط، : ٢٠١٧م .
٦٥. حدث في عشية القديسين مجموعة قصصية، جنان الهلالي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط١ : ٢٠٢٢ م .
٦٦. الحرية الحمراء قصة، رويدة الدعمي، مداد للثقافة والإعلام، ط١: ٢٠٢١ م .
٦٧. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢)، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤ : ٢٠٠٥ م .
٦٨. خصائص التركيب، دراسة تحليلية لمسائل علة المعاني، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٦ : ٢٠٠٤ م .

٦٩. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، رفقه محمد دودين، دار التعارف، القاهرة: ١٩٩٩ م .
٧٠. الخطاب الشعري الوطني السياسي، اتجاهاته وروائع أعلامهأحمد زلط ، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط١ : ٢٠٠٨ م .
٧١. خلجات سيدة البنفسج، أمل الخفاجي، دار المثقف للطباعة والنشر، ط١ :٢٠١٨ م .
٧٢. خواطر في تأمل لغة القرآن الكريم، تمّام حسّان، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١: ٢٠٠٦ م .
٧٣. دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط٣ : ١٩٩٤ م .
٧٤. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني(٤٧١)، تحقيق محمود محمد شاكر، دار مدني، القاهرة، ط٣ : ١٩٩٢ م .
٧٥. ديوان حافظ ابراهيم، ضبطه وصححه وشرحه، أحمد أمين، أحمد الزين، ابراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ :١٩٨٧ م .
٧٦. الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١: ٢٠٠٦ م .
٧٧. الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام ، بشرى محمد علي الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد : ١٩٧٧ م.
٧٨. الرثاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان : ٢٠١١م .
٧٩. رسائل الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الشهير بالجاحظ (٢٥٥)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء الثاني: ١٩٦٤ م .
٨٠. رواية قميص سماوي، محمد عمرو الجمّال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط١، : ٢٠١١م .
٨١. الرؤى الثورية في القصة والرواية قراءة نقدية في نماذج مصرية (١٩٨١-٢٠١١)، أحمد كريم بلال ، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١ : ٢٠١٥ م .
٨٢. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد : ١٩٨٦ م .
٨٣. الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ٢٠٠٤ م
٨٤. الزمن والرواية ، أ.أ.مندلاو، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ط١ : ١٩٩٧ م .
٨٥. السرد النسائي العربي، مقاربة في مفهوم الخطاب، زهور كرام، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط١ :٢٠٠٤ م .
٨٦. السكاكي في النهضة الفكرية المعاصرة، أحمد حسن حامد، مكتبة النجاح الحديثة، نابلس، فلسطين :١٩٨٠م .
٨٧. سيكولوجية الجنس، يوسف مراد، مؤسسة الهنداوي: ٢٠١٧ م .

٨٨. شخصيّة المرأة دراسة في الأنموذج الحضاري الإسلامي، محمد تقي سبحاني، علي بيضون، وشاكر كسراني، مكتبة مؤمن قريش ، بيروت، ط١ : ٢٠٠٩ م .
٨٩. شرح كتاب سيبويه، أبي سعيد السيرافي(٣٦٨)، تحقيق أحمد حسن مهدلي، علي سيد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، الجزء الخامس: ٢٠٠٨ م .
٩٠. شرفات مجموعة قصصية، أشواق الدعمي، مطبعة الرفاه، بغداد، ط١ : ٢٠٢٢ م .
٩١.الشعر العباسي في ضوء المقاربة الكرونوطونيّة، جميل حمداوي، دار الدين للطبع والنشر الالكتروني الناظور تطوان، المغرب، ط١ : ٢٠٠٩ م .
٩٢. شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، جامعة الحاج الخضر، باتنه الجزائر : ٢٠١٣ م .
٩٣. شعرية الفضاء السردي المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، حسين نجمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب : ٢٠٢١ م .
٩٤. شيء ..وينطق الماء، شيماء العلي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط١ : ٢٠٢٠ م .
٩٥. صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية، نازك الأعرجي، الأهلي للطباعة والنشر، سوريا ط١ : ١٩٩٧ م .
٩٦. الصورة الفنية بين حسيتها وإيقاع المعنى، صباح عباس عوز، دار السلام، بيروت ، ط١ : ٢٠١٠ م .
٩٧. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٣ : ١٩٩٢ م .
٩٨. طبيب القلوب، رويدة الدعمي، مداد للثقافة والنشر ط١ : ٢٠٢١ م .
٩٩. ظاهرة الحذف في شعر البحتري، بوجمعة جمي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١ : ٢٠٠٣ م .
١٠٠. الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، لحلوحي صالح ، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر : ٢٠١١ م .
١٠١. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١ : ١٩٩٨ م .

١٠٢. علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع سورية– دمشق، ط١ ، ٢٠١١ : ١٥ .

١٠٣. علم النفس في حياتنا اليومية، كينيت ،ت–سترونجمان، ترجمة معتز سيد عبد الله، المركز القومي للترجمة، ط١ : ٢٠١٥ م .

١٠٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٢ ، ١/ :١٩٥٥ م ز

١٠٥. عن الحب والغربة وأشياء أخرى، خديجة السعدي، الرسوم للنشر والتوزيع، ط١ : ٢٠١٤ م .
١٠٦. غائب طعمة فرمان روائيًا، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة : ٢٠٠٤ م .
١٠٧. فاجعة الطف السيد محمد كاظم القزويني، هيئة محمد الأمين، شبكة الفكر، ط٢ : ٢٠٠١ م .
١٠٨. فدك وجمانة، رويدة الدعمي، دار تمكين للنشر والتوزيع، ط١ : ٢٠٢٠ م .
١٠٩.فصول الجوزاء، إيمان كاظم، مطبعة آشور بانيبال للكتاب، بغداد، ط١ : ٢٠١٩م .
١١٠. فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢ : ١٩٦٤ م .
١١١. فن المقال في ضوء النقد الأدبي، عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، المكتبة الأزهرية، ط١: ٢٠١٧م
١١٢. فن المقالة، محمد يوسف نجم، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط١ : ١٩٩٧ م .
١١٣. فن المقالة أصول نظرية تطبيقات ونماذج، صالح ابو اصبع ومحمد عبيد الله، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان : ٢٠٠٢ م
١١٤. فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، منتدى سور الأريكة : ٢٠٠٢ م .
١١٥. الفنارات، جنان الهلالي، دار السرد للنشر والتوزيع العراق، بغداد، ط١ : ٢٠٢٢ م .
١١٦. في الأدب السعودي، عباس بيومي عجلان، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط١ : ٢٠٠٠ م .
١١٧. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ط٩ : ٢٠٠٤ م .
١١٨. في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر،ط١: ١٩٨٩م.
١١٩. في بناء الجملة العربية، محمد حماسة عبد المطلب، دار القلم، بيروت، ط١ : ١٩٨٢ م .
١٢٠. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ١٩٩٠ م
١٢١. قاموس السرديات /جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١ : ٢٠٠٣ م .
١٢٢. قيمة السرد في تمثيل الواقع على سرد هايدن واين، مطبعة جامعة شيكاغو الولايات المتحدة الأمريكية : ١٩٨٠ م .
١٢٣. الكتاب، سيبويه، أبي يشر عمرو بن عثمان بن قنبر(١٨٠٩ ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، الجزء الثالث : ١٩٩٢ م .
١٢٤. لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري دار صادر بيروت : ١٩٦٨ م .
١٢٥. لغة الشاعر العراقي المعاصر، عمران خضي، وكالة المطبوعات، الكويت ط١ :١٩٨٠ م.
١٢٦. لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، لبنان: ١٩٩٧ م ز

١٢٧. ليس هناك سواه ما أسميه البنفسج، أمل الخفاجي، مطبعة السيماء شارع المتنبي، ط١ : ٢٠١٧ م .
١٢٨. مبدعات كربلاء في ذاكرة التاريخ، طه خضير الربيعي، مكتبة الحكمة، ط١ : ٢٠٢٢ م .
١٢٩. المحيط في اللغة، الصاحب اسماعيل بن عباد(٣٨٥)، تحقبق محمد حسن آل يس، عالم الكتب (د . ط)، (د.ت)، الجزء الأول : ١٩٩٤ م .
١٣٠. المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، مصطفى السعدني، دار المعارف للنشر، الاسكندرية مصر، (د .ط) : ١٩٨٧ م .
١٣١. مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقاً، سمير رزوقي، جميل شاكر، الدار التونسية للنشر: ١٩٨٥ م
١٣٢. المرأة العربية و الإبداع المكتوب، محمد برادة ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية : ٢٠٠٤ م .
١٣٣. المرأة المضطهدة، أبو حسام الدين الطرفاوي، قسم المرأة المسلمة : ٢٠١٩ م .
١٣٤. المرأة والحب، آنا دانيال، ترجمة د. كلير فهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ط :٢٠١٠ م .
١٣٥. المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف)، رشيده بن مسعود، أفريقيا الشرق للنشر المغرب، ط٢ : ٢٠٠٢ م .
١٣٦. المرأة واللغة، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط١: ١٩٩٦ م .
١٣٧. مرايا وزجاج، سليمة سلطان، دار الينابيع، سوريا، دمشق، ط١ : ٢٠١٠ م .
١٣٨. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، مصر، ط١ : ١٩٥٥ م .
١٣٩. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١ : ٢٠٠٣ م .
١٤٠. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، ط٢ :٢٠١٠ م .
١٤١. المعجم الأدبي، جبّورعبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١ : ١٩٧٩م .
١٤٢. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقس الجمهورية التونسية: ١٩٨٨ م .
١٤٣. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة دار الكتب اللبناني، بيروت، ط١ : ١٩٨٥ م .
١٤٤. معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١ : ٢٠٠٧ م .
١٤٥. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢ : ١٩٨٤ م .

١٤٦. معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، أحمد رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، المجلد الأول: ١٩٥٨
١٤٧. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، عربي انكليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط١ : ٢٠٠٢م .
١٤٨. معراج النص دراسات في السرد الروائي، نضال صالح، دار البلد، دمشق، ط١ : ٢٠٠٣ م .
١٤٩. مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الحمراء، ط٣ : ١٩٩٤ م .
١٥٠. مفتاح العلوم، الإمام سراج الله والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي ٠٦٢٦) ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،ط١ : ١٩٨٣ م .
١٥١. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، الجزء الثالث: ٢٠٠٢ م .
١٥٢. المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١ : ١٩٩٨ م .
١٥٣. ممرات العبور، خديجة السعدي، الرسوم للنشر والتوزيع، بغداد، ط١ : ٢٠١٧ م .
١٥٤. مواسم الطين، أمل الموسوي، مكتب زاكي للطبع والنشر، بغداد، ط١ : ٢٠٢٠ م .
١٥٥. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، عبد الرحمن ممدوح، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية: ١٩٩٤
١٥٦. موسوعة الأدب العالمي، أحمد عبد ابراهيم الفيومي، دار الكتب، القاهرة، ١٩٩٩م .
١٥٧. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ط٢ : ١٩٥٢ م .
١٥٨. نرجس، رويدة الدعمي، دار تمكين للنشر والتوزيع، ط١ : ٢٠٢٢ م .
١٥٩. نسائي أم نسوي، شيرين أبو النجا، مكتبة الأسرة القاهرة: ٢٠٠٢ م .
١٦٠. النسوية ٠ قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب)، رياض القرشي، دار حضرموت للدراسات والنشر، الجمهورية اليمنية، ط١ : ٢٠٠٨ م .
١٦١. نسوي أم أنثوي في الثقافة والإبداع، حسين مناصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١ : ٢٠٠٨ م
١٦٢. **النَسويّة وما بعد النسوية، سارة جامبل، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م .**
١٦٣. نشيج الجسد مجموعة قصصية، أشواق الدعمي، مطبعة جعفر العصامي، بغداد، ط١ : ٢٠٢١ م .
١٦٤. نظريات التعلّم دراسة مقارنة، مصطفى ناصف، مراجعة عطية محمود هنا، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ١٩٨٣ م .

١٦٥. نظرية الأدب النسوي، ماري إيجلتون، ترجمة عدنان حسن ورنا بشور، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريه : ٢٠١٦ م .
١٦٦. النقد الأدبي النسوي، سلسلة ترجمات نسوية، هالة كمال، مؤسسة المرأة والذاكرة للنشر، مصر: ٢٠١٥ م .
١٦٧. النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والأدب)،سلسلة أبحاث ودراسات، نعيمة هدى المدغري، منشورات فكر :٢٠٠٩ م .
١٦٨. نقد النص، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢ : ١٩٩٥ م .
١٦٩. النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني) الرماني، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢ : ١٩٦٨ م .
١٧٠. نهايات الدوائر، سليمة سلطان، دار أكد للترجمة والنشر والتوزيع، ط١ : ٢٠١٤ م .
١٧١. وداعًا أيّها الماضي، رويدة الدّعمي، دار تمكين للنشر والتوزيع، بغداد، ط١ : ٢٠٢٠ م .

المجلات والدوريات

١٧٢. الأدب النسوي في العراق وآفاق تطوره، مجلة الأديب، بغداد، العدد ٥٦ : ٢٠١٨ م .
١٧٣. أسباب المتمرد، أشواق الدعمي، مجلة رياض الزهراء، إصدارات الكفيل، العدد ٢٠٠، كانون الأول ٢٠٢٣ م .
١٧٤. إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، د. أحلام معمري، العدد الثاني، ديسمبر، ٢٠١١م.
١٧٥. الأم وأثرها في المجتمع، فاطمة آل طعمه، مجلة الأخاء، الصادرة عن نادي الإخاء التركماني، السنة الثالثة : ١٩٦٣ م .
١٧٦. الانحراف مصطلحًا نقديًا، موسى صالح ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات الأردن، المجلد ١ العدد ٤ : ١٩٩٥ م .
١٧٧. الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد ٢٥ ، العدد ٣ : ١٩٩٧ م .

١٧٨. الأوضاع الثقافية للمرأة الحضرية في مدينة دهوك–دراسة تحليلية م.م. سمية سعيد خالد، مجلة قلاي زانست/ الجامعة اللبنانية/ المجلة الفرنسية في أربيل، العدد(٢) ٢٠٢٤م .

١٧٩. التسول الالكتروني، سناء الطائي، جريدة المستقبل العراقي، العراق بغداد، العدد **٢٩٨ : ٢٠٢١ م .**

١٨٠. تمثلات النسوية الشعرية الخليجية المعاصرة، د. حبيب بُوهْرُورْ، جامعة قطر، مجلة الباحث، المجلد ١٠، العدد ٢ : ٢٠١٧ م .
١٨١. الجسد في السرد النسوي، مفيد نجم، مجلة نزوى، العدد ٧٢ : ٢٠١٢ م .
١٨٢. الحدود، إيمان كاظم، مجلة القوارير، العدد ٦٣ ، جمادي الأول ٢٠٢٣ م .
١٨٣. دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته، عبد الباسط محمد الزيود، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٣العدد ١ : ٢٠٠٧ م .
١٨٤. دوريات السياق اللغوي وفعل المكونات الصرفية والنحوية، مها فيريك ناصر، مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، طرابلس، العدد ٢٣ : ٢٠٠٩ م .
١٨٥. ديمومة العلاقات، ظمياء العوادي، مجلة القوارير، مركز إعلام المرأة والطفل، قسم الإعلام في العتبة الحسينية المقدسة، العدد ٥٦ ، آيار٢٠٢٣ م .
١٨٦. خطبة صلاة الجمعة منجم تربوي يهذب السلوك، سناء الطائي، مجلة الموقف السياسي، قسم إعلام العتبة الحسينية، آيار ٢٠٢١ م .
١٨٧. الرواية النسائية العربية، بثينة شعبان، مجلة مواقف، العدد٧٠-٧١ : ١٩٩٣ م .
١٨٨. الرواية النسوية العربية سلطة المركز وتمرد الهامش، عصام واصل، مجلة الآداب مجلة علمية محكمة، جامعة ذمار، العدد١١: ٢٠١٩ م .
١٨٩. شعرية القصيدة القصيرة عند منصف مرغني، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد٤ : ٢٠٠٥ م .
١٩٠. ظواهر العدول الأسلوبي، التشبيه أنموذجًا، ميس خليل أبو زيادة، مجلة جامعة الأقصى المجلد ٢١ ، العدد ١ : ٢٠١٧ م .
١٩١. ضريح السرور، منشورات مجلة الشرارة، النجف الأشرف : ٢٠١٠ م .
١٩٢. في مفهوم الأدب النسائي، حمدة خميس، جريدة الجزيرة، العدد ٨٨٣٩ : ١٩٩٧ م .
١٩٣. قصيدة اسماعيل (لأدونيس)، صور من الانزياح التركيبي وجماليته، سامح الرواشدة، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، المجلد ٣ : ٢٠٠٣ م .
١٩٤. كثافة اللغة الشعرية مقاربة لبعض النصوص الشعرية المعاصرة، حنان بومالي، مجلة دراسات وأبحاث : ٢٠١٩ م .
١٩٥. مجلة الإبداع، السنة ٨، العدد ١ : ١٩٩٠ م .
١٩٦. مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي ورقلة، الجزائر، العدد٩: ٢٠١٠ م .
١٩٧. المرأة العربية في روايات النساء، أحلام عبد النبي، مجلة الآداب العربية القاهرة، العدد٣٣: ١٩٩٩ م .
١٩٨. نازك الملائكة، ملامح في انطلاقة غير مسبوقة وانسحاب مبكر، د.عبد الرضا علي، جريدة الشرق الأوسط، ملتقى الشعر العربي : ٢٠٠٥ م

١٩٩. النص النسوي، خلخلة النسقي مركزية الأنثوي، نهاد مسعي، كلية الآداب جامعة سكسيدة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد ٨ : ٢٠١٨ م .
٢٠٠. النقد النسوي وبلاغة الإختلاف في الثقافة العربية المعاصرة، حفناوي بعلي، مجلة الحياة الثقافية وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد، ١٩٥ : ٢٠٠٨ م

الرسائل والأطاريح

٢٠١. الانزياح في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير دراسة أسلوبية، وهيبة فوغالي إشراف محمد الهادي بوطارن ، الجمهورية الجزائرية : ٢٠١٣ م .
٢٠٢. بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجستير، سهام سديرة، إشراف رابح دوب: ٢٠٠٦ م .
٢٠٣. بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجستير، سهام سديرة، إشراف رابح دوب: ٢٠٠٦ م .
٢٠٤. بنية الشخصية في رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران، رسالة ماجستير، ليلى سعودي إشراف الأستاذ طاهر لحوار، جامعة محمد بوضياف، المسيلة : ٢٠١٧ م .
٢٠٥. الأبعاد الفنية والموضوعية في أعمال مرزاق بقطاش الروائية، أطروحة دكتوراه، أحلام بن الشيخ، إشراف أحمد موساوي: ٢٠١٤ م .
٢٠٦. البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، أطروحة دكتوراه، نوره بنت محمد بن ناصر، إشراف د. محمد صالح بن جمال بدوي: ٢٠٠٨ م .
٢٠٧.لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، نازك الملائكة، وسعاد الصباح، ونبيلة الخطيب نماذج، رسالة ماجستير، فاطمة حسين عيسى اللطيف، إشراف عزمي الصالحي، جامعة جرش الأهلية، الأردن: ٢٠١٠ .

المصادر الالكترونية

٢٠٨. ديوان الشاعرة هديل الدليمي، منتدى نبع العواطف الأدبية

https\\:wwwnabee-awatf.com\vb\index.php

٢٠٩. شبكة النبأ المعلوماتية

Annabaa.org\arabic\investigationa

٢١٠. الكتابة النسوية 4 :حين تكون الكتابة نضال ضد الأبويّة والتمييز الجنسي، سماح عادل، موقع كتابات: ٢٠١٨ https://kitabat.com

٢١١. الكتابة للنساء فقط، محمد الخشاب، موقع الجزيرة نت: ٢٠١٨ aljazeera.net/blogs

٢١٢. الأدب النسوي؟!صوت الأنثى..دراسات في الكتابة النسوية العربية ل(نازك الأعرجي، مرصد نساء سورية، ٢٠٠٦ . nesasysy.wordpress.com

٢١٣. **كاتبات يناقشن ملامح الأدب النسوي في العراق، عماد جاسم، إذاعة العراق الحر: ٢٠١٣** https ://www Iraq hurr.org

.

Abstract:

No writing came from nothing, where creativity is formed as result of a necessary demand for ending a particular contrast. However, the long struggling procession of Kerbala'i woman towards liberty could not find footing except through writing by which she can overcome her pains and sorrow in a world governed by the father's quarantine.

So, when the pen revolts, letters rebel with it, and women proves her skill in creativity, then the cognitive curve is formed and feminine literature term is embodied that women adopted as a narrative path for ideas and visions that represented the women role in society with high transparency.

However, many people in our time do not believe that most Kerbala'i woman, with few exceptions were supposed to be behind the cold walls of the ancient houses and this was before eighty years. This means, it was during the forties of the last century; so, it absolutely was not strange.

Today, women's' situation is not compared with their mothers' living at that time. They extorted the right in schools when they were not permitted before save learning worshipping, fasting, and prayer duties. They possessed to great extent their decision in marriage. They also became able to travel alone in roads by plane and cars. Moreover, they participated in the production process that was,,, restricted to men for long centuries. This natural state that we witness today in schools, roads, homes, and work did not come like destiny. A real revolution in the women issues in Arabic and Islamic

worlds which was started in the West. This was proved as a result of hard struggling and severe sacrifices headed by women in all fields.

What was known by feminine literature or the feminism in other words was historical. It was one of the prominent front that women stood defending the right in the existence facing a society that considers woman no more than a wife, a mother, or a sister. It is a bald challenge to muzzle mouths by the convention tape that extended for many generations.

Through the opening that Iraqi culture witnessed during the last century, seeds of" feminine literature" grew coming from the West, as a cover that crown the works that targets the various woman issues. But, during time, this term became an expression of what female writers produce in the literature world including poetry and prose. In the middle of this great chaos that was mentioned above it. So, many women and men supported it, while the majority refused it, so what is the role of woman in literature? Did the case differ from what it was before to the better or to the worse? Do the female writers we see today know about the previous ones and about their great stands from the literature and language to follow? Or, they do not know about it?

My choice for the topic" Feminine Literature in Kerbala: A Study in its artistic Subjects and properties" was due to subjective and objective causes, where subjectivity are represented by:

1. Our special interest in the ' feminine literature' as well our activation with it.

2. Our interest and desire is to dive and gig deeper in the subject by analysis and study to investigate the creative female Kerbala'i writing and know its dimensions and merits.

Concerning the objective causes that evoked us is to emerge the most literature subjects and properties that was the outcome of skillful Kerbala'i women during the study duration and to know the obstacles that face the female writers or poetess in a conservative society that has special sacredness.

Based on the above mentioned causes, the study display a number of inquiries and questions that the research tries to answer where the most prominent are: what is meant by' Feminine Literature'? How it was born? What are the most important topics it displayed? How the women image is represented in it? Could the Kerbala'i female prove the female identity inside her cultural achievement?

To answer these questions, the research has a framework consisting of preface that dealt with establishment of' Feminine Literature' term and its troubles between the supporters and the rejecters. The study has two parts. The first part was about the poetic outcome, it has two chapters. The first chapter was an objective study after that tackled the most important topics that included the feelings, it was divided into three sections. The first section studied their ' love verse, the second section discussed ' lamentation verse. The third section dealt with' the national verse'.

The second chapter was an artistic study, after a brief, we studied the most structural and semantic displacement; it was divided into two sections. The first section tackled three types of the structural displacement, represented by

(fronting and delaying, repetition, and deleting), we also studied its influence and significance outcomes of Kerbala'i poet. The second section discussed the semantic displacement (simile and metaphor) and the aesthetic image produced by these displacements.

The second part was the prose outcome, it has two chapters. The first chapter was about the narrative outcome, it was divided into two sections. The first section was entitled' visions and orientations' to females literary women. The second section was about narrative elements (event, character, and spatial-temporal' structure and its impact on Kerbala literary women; besides, how they dealt with those elements. The second chapter was devoted to essay art to Kerbala literary women by stating the most remarkable issues. We depend on the descriptive method in our study due to its suitability to the subject nature. Thus, after display and analysis of results were clarified, as the following.

1. The women (the poetess and the writer) in Kerbala could prove herself, take out her voice, and ask for her right beside the man to have a noticeable stand with generations. It is not important for this outcome to be as the men outcome or less, rather, each gender has its privacy in the writing way, expressing whether innately or according to the life of each one and ways of presenting thoughts and visions.

2. It was found that the way was not easy and rosy to the women in Kerbala to come out of her silence, to display issues that concern her firstly, and concerns the society secondly.

3. Nature of Kerbala'i society has the greatest impact on the literary outcome. We clearly touched that through verse and prose. However, ' Kerbala literary women initially wrote with figurative names; so, we think that the main cause was the social and real situation that imposed on her to hide under other names.

4. Concerning the topics that the poet and literary women in Kerbala wrote about, she almost tackled whatever goes around her including social issues as love and lamentation, glorified the country love by verse, wrote prose texts that tackled what happened in Iraq during the last regime, and she did much of such subjects.

5. Literary women did not come out or go further than woman's suffering in general and Kerbala'i woman in particular. She wrote expressing what she feels including marginalization and exclusion from the man and society that was restricting her existence.

6. Concerning the poem form and system, she mostly wrote in prose poem for most Kerbala'i poetess do not master the Poetic meters as well to the large number of symbols that verse poet carries where Kerbala'i poetess tend to.

Therefore, the researcher presented what she could and did her best to make the work appear in this way though she does not claim perfection which is impossible thing due to what she missed. Moreover, she weakened in positions that show our tiredness because of the material. So, she presents this effort to trust hands to correct what she missed and you deserve this confidence.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

Feminine Literature in Kerbala:

A Study in its Artistic Subjects and Properties

by:

Semirah Mohammed Haider Ahmed

A Thesis Submitted to the Council of College of Education for Human Sciences / Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Master Degree in Arabic / literature

The supervisor:

Prof. Dr. Refel Taha Hassan Al Ta'ee

2024 A.D.