

# حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

الحوالية الخامسة والثلاثون الرسالة ٤٢٦

١٤٣٦ هـ / ٢٠١٥ م (يونيو)

جامعة  
الكويت

مجلس  
النشر العلمي



University  
of Kuwait

Academic  
Publication Council



# ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

## نازك الملائكة تحولات الرؤية والفن دراسة في أعمالها الشعرية الأخيرة (للصلاة والثورة - يغير ألوانه البحر - الوردة الحمراء)

د. دوش بنت فلاح الدوسري  
قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن  
المملكة العربية السعودية

## Nazik al-Malaeka/Shifts in Vision and Art: A Study in her Last Poetic Works

(Prayer And Revolution, The Sea Changes Colors, The Red Rose)

Dr. Doush Falah Al-Dosari  
College of Arts - Department of Arabic Language and Litreature  
Princess Nora Bint Abdul Rahman University/Riyadh  
Saudi Arabia

ISSN: 1560 - 5248

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٤٢٦ - الحولية ٣٥



Monograph 426 - Volume 35

١٤٣٦ هـ / ٢٠١٥ م (يونيو)

1436 A.H/2015 (June)

## RATES

-  Kuwait: K.D 0.500     Bahrain: BD 1     Qatar: RQ 10  
 Emirates: DH 10     Saudi Arabia: RS 10     Oman: RO 1  
 Cost per issue in Arab Countries: Equivalent to one US dollar  
 Cost per issue in other Countries: Equivalent to three US dollars

## Subscription for 12 Monographs

| Subscription Period | Subscription Type | Kuwait | Arab Countries | Foreign Countries |
|---------------------|-------------------|--------|----------------|-------------------|
| 1 Year              | Individuals       | 4 K.D  | 6 K.D          | 22 \$             |
|                     | Institutions      | 22 K.D | 22 K.D         | 90 \$             |
| 2 Years             | Individuals       | 7 K.D  | 10 K.D         | 37 \$             |
|                     | Institutions      | 37 K.D | 37 K.D         | 150 \$            |
| 3 Years             | Individuals       | 10 K.D | 14 K.D         | 52 \$             |
|                     | Institutions      | 52 K.D | 52 K.D         | 210 \$            |
| 4 Years             | Individuals       | 13 K.D | 18 K.D         | 67 \$             |
|                     | Institutions      | 67 K.D | 67 K.D         | 270 \$            |

All correspondence and enquiries must be addressed to:

Editor

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

P.O Box 17370 El-Khaldiah - KUWAIT 72454

Tel: 24810319 - Fax: 24810319

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyat al-Adab

E-mail: aass@ku.edu.kw

<http://Pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/>

Full texts are available at:  
EBSCO Publishing Products  
Dar Al Mandumah: [www.mandumah.com](http://www.mandumah.com)

### The Publications of The Academic Publication Council

|                                                                                          |                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Journal of the Social Sciences 1975, Authorship Translation for the Humanities 1981, The | Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974, Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies | 1975, Authorship Translation and Publication Committee Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991. |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## ثمن العدد

-  الكويت: ٥٠٠ فلس     البحرين: دينار واحد     قطر: ١٠ ريالات  
 الإمارات: ١٠ دراهم     السعودية: ١٠ ريالات     عمان: ريال واحد  
 ثمن النسخة في دول الوطن العربي ما يعادل دولاراً واحداً  
 ثمن النسخة في الدول الأجنبية ما يعادل ثلاثة دولارات

## الاشتراك السنوي لعدد (١٢) رسالة

| سنوات الاشتراك | نوع الاشتراك | الكويت     | الدول العربية | الدول الأجنبية |
|----------------|--------------|------------|---------------|----------------|
| سنة واحدة      | أفراد        | ٤ دنانير   | ٦ دنانير      | ٢٢ دولاراً     |
|                | مؤسسات       | ٢٢ ديناراً | ٢٢ ديناراً    | ٩٠ دولاراً     |
| سنتين          | أفراد        | ٧ دنانير   | ١٠ دنانير     | ٣٧ دولاراً     |
|                | مؤسسات       | ٣٧ ديناراً | ٣٧ ديناراً    | ١٥٠ دولاراً    |
| ٣ سنوات        | أفراد        | ١٠ دنانير  | ١٤ ديناراً    | ٥٢ دولاراً     |
|                | مؤسسات       | ٥٢ ديناراً | ٥٢ ديناراً    | ٢١٠ دولارات    |
| ٤ سنوات        | أفراد        | ١٣ ديناراً | ١٨ ديناراً    | ٦٧ دولاراً     |
|                | مؤسسات       | ٦٧ ديناراً | ٦٧ ديناراً    | ٢٧٠ دولاراً    |

جميع المراسلات الخاصة بشروط النشر أو أية استفسارات أخرى

توجه إلى رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص. ب: ١٧٣٧٠ الخالدية - الكويت، 72454 - ت: ٢٤٨١٠٣١٩ - فاكس ٢٤٨١٠٣١٩

ISSN 1560-5248 Key title: Hawliyyat Kulliyat al-Adab

E-mail: aass@ku.edu.kw

<http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS/>

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى:

EBSCO Publishing Products

دار المنظومة: [www.mandumah.com](http://www.mandumah.com)

## إصدارات مجلس النشر العلمي

|                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٧٣، مجلة الكويت للعلوم والهندسة ١٩٧٤، دراسات الخليج والجزيرة العربية ١٩٧٥، لجنة التأليف والتعريب والنشر ١٩٧٦، مجلة الحقوق ١٩٧٧، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٨٠، المجلة العربية للعلوم | الإنسانية ١٩٨١، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية ١٩٨٣، المجلة التربوية ١٩٨٣، المجلة العربية للعلوم الإدارية ١٩٩١. |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

# حواصات الآداب والعلوم الاجتماعية ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمى - جامعة الكويت

فصلية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل  
وتعنى بنشر الموضوعات التى تدخل فى مجالات  
اهتمام الأقسام العلمية لكليتى الآداب والعلوم  
الاجتماعية:

## الآداب:

اللغة العربية وآدابها، اللغة الإنجليزية وآدابها،  
التاريخ، الفلسفة، الإعلام.

## العلوم الاجتماعية:

الاجتماع والخدمة الاجتماعية، الجغرافيا، علم  
النفس، العلوم السياسية.

الحولية الخامسة والثلاثون  
الرسالة السادسة والعشرون بعد المائة الرابعة  
٢٠١٥ هـ / ٢٠١٥ م

# هيئة التحرير

أ. د. جمال بدر القناعي  
رئيس هيئة التحرير

أ. د. أحمد الهواري  
قسم اللغة العربية وآدابها

أ. د. شفيق الغبرا  
قسم العلوم السياسية

د. حسين أحمد بو عباس  
قسم اللغة العربية وآدابها

أ. د. عويد المشعان  
قسم علم النفس

د. مناور بيان الراجحي  
قسم الإعلام

د. علي زيد الزعبي  
قسم الاجتماع والخدمة الاجتماعية

د. عبدالله محمد الهاجري  
قسم التاريخ

مها إبراهيم المسعد  
مديرة التحرير

مواضيع الآداب والعلوم الاجتماعية

## الهيئة الاستشارية

أ.د. حياة ناصر الحجي  
قسم التاريخ - جامعة الكويت

أ.د. إبراهيم السعافين  
قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية

أ.د. إسماعيل صبري مقلد  
قسم العلوم السياسية - جامعة أسيوط

أ.د. عبدالقادر الفاسي الفهري  
قسم اللغة العربية - جامعة محمد الخامس

أ.د. إمام عبدالفتاح إمام  
قسم الفلسفة - جامعة عين شمس

أ.د. ماري تريز عبدالمسيح  
قسم اللغة الإنجليزية - جامعة الكويت

أ.د. حمدي حسن أبو العينين  
عميد كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية

أ.د. محمد غانم الرميحي  
قسم الاجتماع - جامعة الكويت

أ.د. محمود السيد أبو النيل  
قسم علم النفس - جامعة عين شمس

أ.د. محمد محمود إبراهيم الديب  
قسم الجغرافيا - جامعة عين شمس

## قواعد النشر في

### حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

- ١ - حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، تنشر البحوث من الجامعات والمؤسسات العلمية العربية والأجنبية في الموضوعات الأدبية والاجتماعية والإنسانية.
- ٢ - تنشر الحوليات البحوث والدراسات الأصلية، باللغتين العربية والإنجليزية، على ألا تتجاوز صفحات متن أي بحث ٢٠٠ صفحة، ولا تقل عن ٥٠ صفحة (في المتن دون الهوامش والمراجع).
- ٣ - قواعد تسليم البحوث:
  - أ - يقدم البحث مطبوعاً من ثلاث نسخ، على ورق (A4)، وعلى مسافة واحدة، وبنط (١٤)، مع القرص المرن الخاص به.
  - ب - يرفق الباحث ملخصاً للبحث مطبوعاً باللغتين العربية والإنجليزية؛ في حدود ١٥٠ كلمة للغة العربية، و ٢٠٠ كلمة للغة الإنجليزية.
  - ج - يرفق الباحث مع البحث سيرة علمية مختصرة، مطبوعة باللغتين العربية والإنجليزية، تشمل أهم مؤلفاته وأبحاثه.
  - د - يقدم الباحث إقراراً كتابياً بأن البحث المقدم لم يسبق نشره في أي مجلة علمية أو غيرها.
  - هـ - تقدم الخرائط، والأشكال، والرسوم بأصولها الصالحة للطباعة، أما الصور الفوتوغرافية فتطبع على ورق لماع، مع ضرورة تقديم الشريحة الأصلية للصور الملونة.
  - و - في حال رغبة الباحث نشر الصور، أو الخرائط، أو الأشكال البيانية ملونة، يلتزم دفع تكاليفها.
- ٤ - يراعي الباحث عند كتابة هوامش البحث ومصادره ومراجعته ما يلي:
  - أولاً - الهوامش:
    - أ - توضع الهوامش في نهاية كل فصل، أو في نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.
    - ب - ترتب أرقام التوثيق بطريقة متسلسلة حتى نهاية كل فصل، أو حتى نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.
    - ج - تثبت الهوامش عند ذكرها لأول مرة كاملة على النحو التالي:  
اسم المؤلف، عنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، رقم الطبعة / رقم الجزء، مكان النشر، اسم الناشر، سنة النشر / رقم الصفحة.

مثال:

- أحمد محمد عبد الخالق، معجم الألفاظ الشخصية، الطبعة الأولى - دولة الكويت، مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت، ٢٠٠٠م/ ص ١٥.
- \* المرجع السابق، ص ٢٦.
- وفي حالة وجود فاصل هامش مختلف يذكر على النحو التالي:
- \* أحمد عبد الخالق، معجم الألفاظ الشخصية - ص ٣٥.

#### ثانياً - المصادر والمراجع:

يرتب ثبت المصادر والمراجع ترتيباً ألفبائياً، بحسب الأسماء المشهورة للمؤلفين.

ويتبع في إثباتها ما يلي:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، اسم المحقق أو الشارح أو المترجم، رقم الطبعة، اسم الناشر، مكان النشر، السنة.

مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب «الحيوان»، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط ٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - مصر، ١٩٦٥م.

#### ٥ - شروط قبول البحوث في الحوليات:

- أ - لا تقبل الحوليات البحوث التي سبق نشرها في أي مجلة علمية أو غيرها.
- ب - أصول البحوث المقدمة للنشر لا ترد ولا تسترجع، سواء أنشئت أم لم تنشر.
- ج - لا يجوز نشر البحوث في جهات أخرى بعد موافقة الحوليات على نشرها، وإذا ثبت ذلك، فستتخذ إدارة الحوليات الإجراءات القانونية المتبعة بهذا الشأن.
- د - يمكن للباحث نشر بحثه في جهات أخرى، بعد الحصول على إذن كتابي مسبق من رئيس التحرير، وبعد انقضاء ثلاث سنوات - على الأقل - على نشره في الحوليات.

هـ - تمنح المجلة للباحث خمسين نسخة من بحثه المنشور إهداء.

٦ - ترسل البحوث وجميع المراسلات الخاصة بالحوليات إلى:

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية

رمز بريدي: 72454

الكويت

ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab

<http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/AASS>

E-mail: aass@ku.edu.kw



## افتتاحية الإصدار الرابع من الحولية الخامسة والثلاثين

بقلم رئيس التحرير: أ. د. جمال القناعي

يطل علينا الإصدار الرابع للحولية الخامسة والثلاثين بست رسائل في تخصصات مختلفة؛ فقد تناولت الرسالة الخامسة والعشرون بعد المئة الرابعة أشعار الموالى في العصر الأموي، الذين ظهر منهم ما يقارب مئة شاعر، غير أن أغلبهم كان من المغمورين أو المجهولين. ويهدف البحث في هذه الرسالة إلى الكشف عن شواهد من شعر الموالى الذي استعملته فئات مختلفة، مثل صانعي دواوين القبائل، وصانعي الدواوين المفردة، وعلماء اللغة، وعلماء النحو، وصانعي المختارات الشعرية، ورواة الشعر، ويبين هذا البحث أن هذه الفئات قد اعتمدت معايير متفاوتة لاختيار الأشعار.

أما الرسالة السادسة والعشرون بعد المئة الرابعة فتضمنت دراسة في الأعمال الشعرية الأخيرة لنازك الملائكة (للصلاة والثورة، يغير ألوانه البحر، الوردة الحمراء)، التي تعكس روحاً أخرى مختلفة عما عهد عن نازك الشاعرة، القلقة، المحبة للعزلة، المتشائمة، الثائرة، فبعد صمت شعري طويل استمر ثلاث سنوات (١٩٦٩ - ١٩٧٢) حملت هذه الأعمال تحولات هائلة للشاعرة، على صعيد الإبداع من زاوية الرؤية، تبع ذلك تحولات أخرى على صعيد الأدوات الفنية.

وتأتي الرسالة السابعة والعشرون بعد المئة الرابعة لتقدم بحثاً ميدانياً للدور الاجتماعي والمسؤولية الاجتماعية لرجال الأعمال في مصر خاصة في ظل تزايد معدلات الفقر والبطالة والعشوائيات، وفي ظل سياسات حكومية غير قادرة على تقديم حلول جذرية لمشكلات المجتمع المصري. ومن ثم أصبح الدور الاجتماعي لرجال الأعمال ضرورة تفرضها معطيات الواقع الاجتماعي والاقتصادي المأزوم؛ كي يساهم رجال الأعمال في توفير الخدمات التعليمية، والرعاية الصحية، والتمكين من فرص التنمية الاجتماعية والاقتصادية، التي يمكن أن تساعد في تخفيف الفقر وتحقيق التنمية الشريكة.

أما موضوع الرسالة الثامنة والعشرين بعد المئة الرابعة فقد تناول دراسة تاريخية لأنساب القبائل العربية التي استقرت بالأندلس طوال فترة تاريخها الإسلامي؛ ذلك أن

العناصر الإسلامية الأخرى - كالموالي، والبربر، والمولدين - قد تأثرت ثقافياً بالعرب، فاصطنعت لنفسها انتماءً عربياً بالولاء، ومن ظلّ منهم خارج دائرة الولاء العربي - ولا سيما من البربر - لم يعبأ كثيراً بمعنى النسب ومدلولاته السياسية والاجتماعية. وتمثلت المرحلة الثانية من تطور الأنساب في إقبال عدد من طلبة العلم - من غير العرب - على رواية أنساب العرب والتأليف فيها. وتلا ذلك دور الخليفة المستنصر بالله في توثيق أنساب العرب. وقد كان ارتباط العرب بالجيش وطموحاتهم السياسية العالية سبباً في استهداف السياسيين لهم وسعيهم نحو تفكيك العصبية القبلية للعرب، فوقع الضرر على بناء الأنساب ونقائنها.

وفي موضوع معاصر يحاول الباحث في الرسالة التاسعة والعشرين بعد المئة الرابعة تعرف آثار التعرض لألعاب الفيديو جيم الإلكتروني، وعلاقته بالعنف لدى المراهقين، من خلال دراسة مقارنة بين طلاب المدارس الثانوية في مصر والبحرين؛ لتصنيف السلوكيات الإيجابية والسلبية المقدمة من خلال هذه الألعاب. ويجري الباحث تحليلاً لمضمون ست ألعاب متعلقة بالمصارعة، وسباق السيارات، والمعارك القتالية والحربية؛ وقد كشفت الدراسة عن وجود فروق ذات دلالة إحصائية طبقاً للمتغيرات الديموغرافية: «النوع و المدارس».

وفي الرسالة الثلاثين بعد المئة الرابعة يجري الباحث دراسة مسحية عن العوامل المؤثرة على الأداء المهني للصحفيات العاملات في الصحف اليومية الأردنية: الرأي، الدستور، العرب اليوم، الغد، الديار، السبيل، الأنباط. وقد صنفت هذه العوامل لتشمل ما هو من داخل بيئة العمل الصحفي، وما يتعلق بالجمهور، والحصول على المعلومات، والتعامل مع المصادر. كما تبين الدراسة أن بعض هذه العوامل يؤثر إيجابياً على أداء الصحفيات، مثل: الرضا عن العمل، والعلاقة مع الرؤساء، والتواصل مع الجمهور، في حين تؤثر عوامل أخرى بشكل سلبي، مثل: اللوائح الإدارية، والسياسة التحريرية، والمنافسة مع الزملاء الصحفيين، وكثرة الأعباء والمهام الصحفية للمرأة، وصعوبات التعامل مع المصادر، وصعوبات الحصول على المعلومات.

وإلى لقاء آخر في الإصدار القادم من حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية.

الرسالة ٤٢٦

**نازك الملائكة**  
**تحولات الرؤية والفن**  
**دراسة في أعمالها الشعرية الأخيرة**  
(للصلاة والثورة - يغير ألوانه البحر - الوردية الحمراء)

د. دوش بنت فلاح الدوسري  
قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن  
المملكة العربية السعودية

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الخامسة والثلاثون - ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م

الرسالة ٤٢٦ - الحولية الخامسة والثلاثون

## المؤلفة:

د : دوش بنت فلاح الدوسري

- دكتوراه في الأدب السعودي المعاصر، عن أطروحة:

التعبير عن الذات في الشعر السعودي المعاصر عند جيل شعراء السبعينات والثمانينات الميلادية، (الرؤية والفن) - جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية، عام ٢٠٠٥م

- أستاذ مساعد في الأدب العربي والنقد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية.

## الإنتاج العلمي:

### البحوث:

- توظيف شخصية عنتر في قصيدة الشاعر محمد الثبيتي (أيا دار عبله). بحث منشور في مجلة أبعاد التابعة للنادي الأدبي في القصيم، السعودية، عدد: ٦، فبراير ٢٠١٠م.
- العنوان: تشكيكه الجمالي ومحاوره الدلالية - دراسة في شعر عبد العزيز العجلان. بحث منشور في مجلة الدارة، السعودية، العدد: ٢، فبراير ٢٠١٤م.
- تأثير كتاب طوق الحمامة لابن حزم في رواية طوق الحمام لرجاء عالم: دراسة في ضوء نظرية التعلق النصي. بحث مقبول للنشر في مجلة الدرعية، السعودية.
- موقف جيل شعراء السبعينات والثمانينات السعوديين من الهوية العربية (الرؤية والفن)، بحث مشارك في ملتقى نادي أبها الأدبي، السعودية، ١٤٣٦هـ.
- القصة القصيرة جداً: مفهوماً وخصائصها الجمالية - دراسة في نصوص (سهام العبودي)، بحث مقبول للنشر في مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

## المحتوى

|     |                                                      |
|-----|------------------------------------------------------|
| ١٣  | ملخص                                                 |
| ١٥  | المقدمة                                              |
| ١٩  | التمهيد: نازك الملائكة (حياتها ونشأتها)              |
| ٢٥  | الفصل الأول: العنوان (تشكيله الجمالي وحواره مع النص) |
| ٢٦  | ١- عناوين تشف عن مضمون النص                          |
| ٢٨  | ٢- عناوين غامضة مقلقة                                |
| ٣٥  | ٣- عنوان المفارقة                                    |
| ٣٧  | ٤- عناوين سردية                                      |
| ٤٥  | الفصل الثاني: اللغة الشعرية                          |
| ٤٥  | ١- المستوى الإفرادي:                                 |
| ٤٦  | أ- الدلالة المعجمية                                  |
| ٥١  | ب- الدلالة الصرفية                                   |
| ٥٨  | ج- الدلالة النحوية                                   |
| ٦٦  | ٢- المستوى التركيبي:                                 |
| ٦٧  | أ- الحذف                                             |
| ٧٣  | ب- التكرار                                           |
| ٧٧  | ج- الجمل الإنشائية                                   |
| ٨٧  | د- النفي                                             |
| ٩٠  | ٣- المستوى التصويري: (الصورة والرمز والأسطورة):      |
| ٩٠  | أ- الصورة                                            |
| ١١٦ | ب- الرمز                                             |
| ١٣٣ | ج- الأسطورة                                          |

|     |                      |
|-----|----------------------|
| ١٤٥ | الفصل الثالث: التناس |
| ١٤٦ | ١- التناس الديني     |
| ١٥٨ | ٢- التناس الشعري     |
| ١٦٢ | ٣- التناس الوثائقي   |
| ١٦٨ | الخاتمة              |
| ١٧١ | الهوامش              |
| ١٨٩ | المصادر والمراجع     |

## مُلَخَّص

إن قراءة الأعمال الشعرية الأخيرة لنازك الملائكة تلقي في روح المتلقي/الناقد روحاً أخرى مختلفة عما عهد عن نازك الشاعرة القلقة المحبة للعزلة، المتشائمة الثائرة؛ إذ يجد تحولات واضحة حملت ملامح مختلفة.

جاءت هذه الأعمال الشعرية الأخيرة بعد صمت شعري طويل استمر ثلاث سنوات (١٩٦٩ - ١٩٧٢م)، ولاشك أن هذه الفترة حافلة بتغيرات كبيرة؛ فقد حملت هذه الأعمال تحولات هائلة للشاعرة، على صعيد الإبداع من زاوية الرؤية، تبع ذلك تحولات أخرى على صعيد الأدوات الفنية.

وهذا الموقف يشكل اقتناصة مذهلة للناقد تقدح فيه شرارة النقد بخصوصية وحيوية وألق، وتفتح له آفاقاً جديدة للبحث.

فهذا البحث يطمح إلى دراسة أعمالها الشعرية الأخيرة، بعد صمتها الشعري، والكشف عن التحوُّلات الواضحة في شخصها وفكرها، وأثر هذه التحولات في أدواتها الفنية. فنازك أحد الأصوات المهمة والرائدة والمؤثرة في مسيرة الشعر العربي.



## المقدمة

### بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله..... وبعد:

تشكل الشاعرة العراقية (نازك الملائكة) ظاهرة بارزة في الشعر العربي الحديث؛ حيث ارتبطت بها ريادة الشعر الحر والتجديد فيه، إضافة إلى كونها علامة مميزة في النقد الأدبي، إذ لم تكتف بالممارسة الإبداعية الشعرية، بل تعدت ذلك إلى الممارسة النقدية؛ عبر كتبها ومقدمات دواوينها، ومقالاتها المنشورة في المجلات الأدبية.

وقد ارتبطت هذه الشاعرة في وعي الكثير في الساحة الأدبية والنقدية بصورة الشاعرة المحبة للوحدة والعزلة، المتوقعة على ذاتها، صاحبة النفسية المتشائمة. إلا أنها - من خلال العين المتابعة لأعمالها، الفاحصة لإبداعها - قد مرّت بتحوّلات كبيرة على صعيد الإبداع من زاوية الرؤية، وتبع ذلك تحولات أخرى على صعيد الأدوات الفنية.

وتبيّن هذه التحوّلات في أعمالها الشعرية الأخيرة (للصلاة والثورة، يغير ألوانه البحر، الوردية الحمراء). فحين قرأت (نازك) من خلال هذه الأعمال؛ وجدت نفسي إزاء شخصية أخرى أكثر نضجاً وهذوءاً وتفاؤلاً وإيماناً واقترباً من المجتمع.

هذه النقلة الواضحة في حياتها الشخصية والفنية أتت بعد صمت شعري دام ثلاث سنوات (١٩٦٩ - ١٩٧٢م). ولاشك أن هذه الفترة الطويلة التي صمتت فيها، قد أحدثت الكثير على الصعيدين الشخصي والفني.

فهذا الموقف يشكل اقتناصة مذهلة للناقد تقدح فيه شرارة النقد بخصوبة وحيوية وألق، وتفتح له آفاقاً جديدة غير معروفة، تبث فيه الحماسة للكشف والإضاءة.

إذاً، فهذه الدراسة تهدف إلى دراسة أعمالها الشعرية الأخيرة، بعد صمتها الشعري، والكشف عن التحوّلات الواضحة في شخصها وفكرها، وأثر هذه التحوّلات في أدواتها الفنية.

ولم أجد - بحسب ما بحثتُ - دراسة خاصّة بهذه التحوّلات، وإنّما هناك إشارات وردت في بعض الأبحاث:

أ- ومن ذلك ما نُشِرَ في الكتاب التذكاري الذي أصدرته جامعة الكويت تكريماً لنازك، حينما ودعت الجامعة بعد سنوات من التدريس فيها، وهي:

١- الوتر الحزين في شعر نازك الملائكة لإحسان النص، وقد تحدث في نهاية بحثه عن بعض التحوّلات في فكرها وهويتها الشعرية من خلال عملين فقط (للصلاة والثورة، يغير ألوانه البحر)، وكان حديثه موجزاً جداً، في أسطر معدودة، بإطالة سريعة ومقتضبة على هذه التحوّلات نحو الإيمان والهدوء النفسي، رابطاً ذلك بحديثه عن محور واحد فقط هو الحزن.

٢- ظاهرة التفاضل في شعر نازك الملائكة، لسالم الحمداني. وقد اقتصر على جانب واحد فقط من المضمون، وهو جانب التفاضل في العملين المشار إليهما في الدراسة السابقة فقط، أمّا الدراسة الفنية، فقد كانت موجزة، اقتصرْتُ على بعض الأدوات الفنية.

٣- تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة لـ (عبد الله المهنا)، وقد أشار الباحث في نهاية بحثه إشارة قصيرة إلى أثر الدين في إنهاء تجربة الاغتراب في حياتها، ومقتصراً على العملين السابقين فقط<sup>(١)</sup>.

وهذه الأبحاث - كما هو واضح - تناولت عملين شعريين فقط، تناولاً جزئياً، وكانت بعيدة عن الشمولية والتعمق في المضامين والجوانب الفنية.

ب- كتاب (دراسة في شعر نازك الملائكة) - محمد عبد المنعم خاطر.

وقد درس فيه الباحث شعر (نازك الملائكة)، وقسم أعمالها الشعرية إلى

مراحل، وأفرد الجزء الأخير لدراسة هذين العاملين الشعريين أيضاً (للمصلاة والثورة،  
يغير ألوانه البحر)<sup>(٢)</sup>.

وقد كانت الدراسة الفنية موجزة جداً لمقتطفات من شعرها، دون التعمق في  
الخصائص الفنية، وجماليات اللغة الشعرية، وجاءت الدراسة الفنية في ست  
صفحات فقط لديوانين كاملين.

ج- كتاب نازك الملائكة (حياتها وشعرها) - يوسف عطا الطريفي.

وقد درس فيه الباحث شعرها أيضاً من خلال أعمالها الشعرية، ما عدا (الوردة  
الحمراء)، وكانت فيه إشارة موجزة لما سماه بـ (التصوف في شعر نازك  
الملائكة)<sup>(٣)</sup>، إلا أن دراسته اعتمدت على الإيجاز، والإشارات العابرة لنصوص  
معدودة في هذا الجانب فقط، دون أن يركز على موضوع (التحوّلات).

أما دراستي هذه فإني أرجو أن أكمل - من خلالها - النقص في الدراسات  
السابقة، وذلك بأن تشمل الدراسة كل أعمالها الشعرية الأخيرة، وأن أتوغل في  
جانب الرؤية بشكل أكثر شمولية وأكثر عمقاً، دون أن أغضّ النظر عن أي محور  
من جوانب المضمون. ويكون هذا من خلال الأساليب الفنية التي احتوت هذه  
المضامين؛ حيث أدرس العناوين الشعرية أولى عتبات النص، ثم أتوغل في دراسة  
اللغة الشعرية من مفردات وتراكيب وصورة ورمز وأسطورة، إضافةً إلى دراسة  
التناص في شعرها، والعناوين الشعرية، والتناص هما مبحثان لم يلتفت إليهما أحد  
في شعر (نازك)، على حدّ علمي.

ومن ثمّ أخرج برؤية شاملة ودقيقة ومفصلة عن جوانب التحوّلات في شعرها،  
في الرؤية والفن، والعوامل التي أثرت في هذه التحوّلات.





## التمهيد

### نازك الملائكة: حياتها ونشأتها (نبذة مختصرة)

هي نازك صادق الملائكة، شاعرة عربية مجدّدة، ارتبطت بها زيادة الشعر الحر الذي بدأ في أواخر النصف الأوّل من القرن العشرين، فأحدث ضجّة كبيرة ونقله نوعية في الشعر العربي الحديث.

وقد ولدت في بغداد سنة ١٩٢٣م<sup>(٤)</sup>. ولقب (الملائكة) الذي تحمله أسرتها، أطلقه أحد جيرانهم، لما عُرفت به تلك الأسرة من الهدوء والأدب وجمال الخلق وحسن الجيرة<sup>(٥)</sup>.

وقد عُرفت تلك الأسرة أيضاً بحب العلم والأدب والشعر؛ فأفرادها يعتزون بالكتب ويقتنونها، حتى تكوّنت لديهم مكتبة فخمة في العلوم الدينية، والشعر، والمخطوطات وغير ذلك. وقد كان جد والدتها (محمد حسن كبة) معروفاً بالشعر والأدب والعلم، وكذلك عُرفت جدتها لوالدتها السيدة (هداية) بحبها للشعر ونظمها له، وقد غرست حبّ الشعر في أولادها وأحفادها؛ ومنهم (نازك)، حيث تربوا في بيت واحد<sup>(٦)</sup>.

وكان لأبيها تأثير عظيم في مسيرتها الشعرية والثقافية والفكرية، إذ كان يكتب الشعر وكان نحوياً مثقفاً، وقد هيأ لها مكتبة لغوية، ودعمها ثقافياً بالكتب والدواوين الشعرية القديمة والحديثة؛ ما كان له الأثر في ثقافتها اللغوية والأدبية.

وكان لوالدتها (سليمة الملائكة) أثر واضح كذلك في حياتها الشعرية؛ فقد كانت المرشدة والناقدة لقصائدها الأولى؛ وهي شاعرة تنشر شعرها في المجلات والصحف باسم (أم نزار الملائكة).

أمّا أفراد الأسرة، فلم يكونوا بعيدين عن هذه الأجواء الأدبية والثقافية؛ فقد كانت (نازك) تتدارس العروض مع خالها (جميل)، كما قامت مع أحوالها بإصدار مجلة

عائلية اسمها (الشاعر)؛ نشرت فيها نازك بعض شعرها المبكر، وكان لإخوتها أيضاً اهتمامات أدبية وشعرية، وفنية كالرسم والموسيقى والمسرح<sup>(٧)</sup>.

ولاشك أن هذه البيئة الخصبة العامرة بالحراك الثقافي والأدبي والشعري والفني قد كان لها أثرها في (نازك)؛ حيث حرّكت كوامن الشعر في روحها وأيقظتها، ثم غمرتها بالرعاية.

وانتهبت أسرتها إلى الموهبة الشعرية المتميزة في ابنتها؛ فمهدت لها الطريق، ووفرت لها الأجواء المناسبة لكتابة الشعر، تقول نازك: «ولاحظ أبواي أنني موهوبة في الشعر، شديدة الولع بالمطالعة، فأعفياني من كل المسؤوليات المنزلية والعائلية إعفاءً تاماً، وساعدني ذلك على التفرغ والتهيو لمستقبل أدبي وفكري خالص»<sup>(٨)</sup>.

وقد بدأت نظم الشعر منذ طفولتها الأولى، قبل عمر سبع سنوات، بنظم الشعر العامي، وفي سن العاشرة نظمت أول قصيدة فصيحة<sup>(٩)</sup>. وفي سن الثالثة عشرة نظمت قصيدة بمستوى عالٍ؛ أدهشت أباه، وساعدها في نشرها في إحدى المجلات، وكانت أول قصيدة تنشر لها<sup>(١٠)</sup>.

وأقبلت على كتابة الشعر إقبالاً شديداً منذ عام ١٩٤١م، في أثناء دراستها في كلية (دار المعلمين)، وتفسر نازك هذا الإقبال الشديد بقولها: «دخلت في ذلك العام بداية نضجي الروحي والعاطفي والاجتماعي، فضلاً عن أنه العام الذي شهد ثورتنا القومية العظيمة التي هزّت كياني هزّاً عنيفاً، وهي ثورة رشيد عالي الكيلاني»<sup>(١١)</sup>.

إذاً، فإن تدفقها الشعري جاء نتاج تضافر عوامل ذاتية/داخلية وعوامل خارجية؛ حيث كانت تكتب لذاتها ولمجتمعها ووطنها. وكانت خلال دراستها في الكلية (دار المعلمين)، تُسهم في الأنشطة بإلقاء قصائدها، وكانت الصحف العراقية تنشرها في حينها، إلا أنها أهملت هذا النتاج المبكر، ولم تدرج شيئاً منه في مطبوعاتها الشعرية؛ إذ كانت تنظر إليه على أنه شعر الصبا، قبل مرحلة النضج<sup>(١٢)</sup>.

وقد تدرّجت (نازك) في دراستها؛ حيث تخرجت في الثانوية عام ١٩٣٩م، ثم دخلت دار المعلمين العالية (فرع اللغة العربية) وتخرجت بـ (ليسانس الآداب) عام ١٩٤٤م<sup>(١٣)</sup>.

وفي عام ١٩٥٠م أوفدتها مؤسسة (روكفلر) الأمريكية إلى الولايات المتحدة الأمريكية لمدة عام؛ لدراسة النقد الأدبي في جامعة (برنستن) في نيوجيرسي. وفي عام ١٩٥٤م سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية مرة أخرى؛ لدراسة الأدب المقارن في جامعة (وسكنسن)، ونالت درجة الماجستير بعد سنتين<sup>(١٤)</sup>.

وقد شهدت هذه الفترة، في أثناء وجودها في أمريكا، انقلاًباً فكرياً هائلاً؛ إذ تحوّلت نازك من الإلحاد إلى الإيمان بالله تعالى، وذلك حين بدأت بقراءة القرآن الكريم، حيث كانت تعد بحثاً عن المرأة في الوطن العربي، بدعوة من إحدى الجمعيات النسائية الأمريكية عام ١٩٥٥م، فإذا بها تتعرف القرآن من جديد، ومن ثم تعود للإيمان الكامل في عام ١٩٥٧م؛ الأمر الذي أحدث تغييرات إيجابية في حياتها نحو الهدوء والاطمئنان<sup>(١٥)</sup>.

وفي عام ١٩٩٢م قامت جامعة البصرة بمنحها شهادة الدكتوراه الفخرية تقديراً منها لمكانتها الشعرية، ولعملها في جامعة البصرة بضع سنوات منذ تأسيسها<sup>(١٦)</sup>.

ولم تكتف نازك بالتعليم النظامي والمنهجي فقط، بل سعت بكل شغف إلى تغذية روحها وفكرها بشتى العلوم والمعارف والفنون؛ فقد كان لها قراءاتها الخاصة الشعرية والأدبية والنحوية والفلسفية؛ كما أنها اهتمت بتعلم بعض اللغات الأجنبية؛ فهي تجيد اللغة الإنجليزية، إلى جانب تعلمها اللغة الفرنسية ذاتياً<sup>(١٧)</sup>.

واهتمت بمجال فني آخر تتويجاً لمهاراتها وقراءاتها واطلاعها الأدبي الواسع؛ حيث درست الموسيقى والتمثيل في معهد الفنون الجميلة في بغداد<sup>(١٨)</sup>. فقد كانت مغرمةً بالفن في شتى ألوانه؛ طامحة إلى فهمه وتعلّم المزيد منه.

وقد كانت حياتها العملية حافلة بالإنجازات أيضاً؛ ففي عام ١٩٥٧م عُيِّنَتْ مدرسة معيدة في كلية التربية ببغداد، وفي عام ١٩٦٤م سافرت للعمل في تأسيس جامعة في البصرة، ثم عادت إلى بغداد عام ١٩٦٨م للتدريس في كلية التربية عاماً واحداً، ثم غادرت إلى الكويت للتدريس في جامعتها التي كانت آخر المطاف في حياتها التدريسية، حيث قدمت استقالتها منها عام ١٩٨٢م، وعادت إلى العراق في نهاية الثمانينيات<sup>(١٩)</sup>.

وعلى صعيد الحياة الاجتماعية؛ تزوجت (نازك) عام ١٩٦١م، من الدكتور (عبد الهادي محبوبة)، وأنجبت منه ابناً واحداً عام ١٩٦٢م أسمته (البراق)<sup>(٢٠)</sup>.

وقد توفيت (نازك) - رحمها الله - في (٢٠/٦/٢٠٠٧م)<sup>(٢١)</sup>، بعد حياة خصبة حافلة بالفكر والثقافة والفن والأدب والشعر، تاركة للأجيال من بعدها تركة عظيمة في الشعر والنقد والثقافة والفكر، أستعرضها على النحو التالي:

#### أ- الأعمال الشعرية:

- ١- ١٩٤٧م (عاشقة الليل).
- ٢- ١٩٤٩م (شظايا ورماد)، التي ضمّت قصيدتها (الكوليرا) التي أحدثت علامة فارقة كبيرة في الشعر العربي المعاصر؛ حيث كانت هذه القصيدة بداية الشعر الحر (شعر التفعيلة) على يد (نازك)، على أرجح الآراء.
- ٣- ١٩٥٧م (قرارة الموجة).
- ٤- ١٩٦٨م (شجرة القمر).
- ٥- ١٩٧٠م المطولة الشعرية (مأساة الحياة وأغنية للإنسان).
- ٦- ١٩٧٧م (يغير ألوانه البحر).
- ٧- ١٩٧٨م (للصلاة والثورة).
- ٨- وأخيراً عملها الشعري (الوردة الحمراء).

وقد أصدر المجلس الأعلى للثقافة في مصر الأعمال الشعرية الكاملة لها في مجلدين عام ٢٠٠٢م.

#### ب- الأعمال النقدية:

وكان لنازك أيضاً نشاطها النقدي التنظيري والتطبيقي المتزامن مع نشاطها الإبداعي الشعري، الذي بدأ منذ عودتها من أمريكا إلى العراق عام ١٩٥١م؛ حيث نشرت مقالات نقدية في بعض المجلات الأدبية؛ بحكم دراستها وتخصصها وعملها.

وقد أثمر هذا النشاط عن بعض الكتب، وهي:

١- ١٩٦٢م (قضايا الشعر المعاصر)، ودرست فيه الشعر الحر دراسة مفصلة ومستفيضة.

٢- ١٩٦٥م (الصومعة والشرفة الحمراء)، وهو في النقد التطبيقي؛ إذ درست فيه شعر الشاعر المصري (علي محمود طه).

٣- ١٩٧٩م (سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى)، ويكاد أن يكون هذا الكتاب - كما تقول في مقدمته - الجزء الثاني من (قضايا الشعر المعاصر)؛ حيث تتناول فيه قضايا نقدية أخرى لم ترد في الكتاب الأول، إضافة إلى بعض الموضوعات في النقد التطبيقي<sup>(٢٢)</sup>.

ج- وفي عام ١٩٧٤م صدر كتابها (التجزئية في المجتمع العربي)، وهو كتاب يهتم بالمشكلات والتعقيدات التي يعانيتها المجتمع العربي<sup>(٢٣)</sup>.

#### د- المجموعة القصصية:

ولنازك مجموعة قصصية وحيدة، عنوانها (الشمس التي وراء القمة).

وقد صدرت ضمن الأعمال النثرية الكاملة للشاعرة التي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة في مصر عام ٢٠٠٢م، والتي ضمت أيضاً كل أعمالها النقدية السابقة، إضافة إلى كتابها (التجزئية في المجتمع العربي)<sup>(٢٤)</sup>.





## الفصل الأول

### العنوان

#### تشكيله الجمالي وحواره مع النص

ونبدأ بالعنوان أولى عتبات النص؛ لنقف من خلاله على أوجه تحولات الرؤية والفن لدى (نازك الملائكة).

وقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالعنوان، ودراسته، وتحليله: مفهومًا، ووظيفةً وجماليات؛ حيث إن العنوان هو إحدى خصائص القصيدة الحديثة، إذ لم يعرف الشعر العربي القديم عنونة النصوص.

والعنوان هو أحد العناصر المهمة؛ لما يسمّى في الدرس النقدي الحديث بالنصّ الموازي، الذي يشمل - إضافةً إلى العنوان - : المقدمة، الخاتمة، الهوامش، الغلاف... (٢٥).

وهذه التسمية (النص الموازي) تلمّح إلى أهمية العنوان: بنيةً ودلالةً؛ حدّ أنه يشكّل نصًّا موازيًّا للنصّ الأصلي. إذ يقف العنوان جامعًا أطراف العمل الثلاثة: الكاتب، والمتلقي، والنص ذاته.

فالعنوان هو أحد المفاتيح الأساسية التي نلج من خلالها لعالم النص؛ فهماً ومحاورةً واستنتاجاً. فالشعر المعاصر - كما يقول محمد مفتاح - «لا يقدّم نفسه للمحلّ على طبق من ذهب؛ ليبتلعه بكل سهولة، وإنّما عليه أن يتسلّح بعتاد هجومي ودفاعي للاقترب من مآدبته، وهذه الرغبة في الاقتراب تجعلنا نسلك استراتيجية مضبوطة وحيلًا تكتيكية خاصة.....، وأول الحيل التكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان» (٢٦).

وتحفل الكتب المهمة بهذا المجال بتنظيرات كثيرة لوظائف العنوان في النص، إلا أنني أجد أن هذا التحديد إنما هو تضيق لمجال إحياءاته وتجلياته، إضافةً إلى أن المبدع هو من يخلق هذه الوظائف؛ وليست هي ما تحدّد مجاله.

ولذا؛ فإني أميل إلى أن كل عنوانٍ في كل نص يفرض قيمته، ومعناه، ووظيفته، وعلاقته بالنص.

وهذا ما ستحاول هذه الدراسة مقاربتة، غير مغفلة هذه الدراسات النظرية، بل مستفيدة منها، موظفةً إياها، فيما لا يتعارض مع حرية الإبداع، التي تمثلها (نازك) أدقّ تمثيل.

والمنهج الذي أميل إليه - في تعاملي مع العنوان - سيسير على مستويين: «الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة، لها اشتغالها الدلائلي الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها، متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليته، دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها»<sup>(٢٧)</sup>.

إذاً، فبالإضافة إلى تحليل العنوان مستقلاً: بنيته، ودلالته، لأبدّ من الوقوف على علاقته بالنص، وحواره معه، ومدى المسافات بينهما: قريباً أو بعداً. ومن الممكن أن نصنف العنوان في نصوص نازك (موضع الدراسة)، وفق المحاور التالية:

#### ١- عناوين تشف عن مضمون النص:

حيث نجد أن العنوان، وهو العتبة الأولى للنص، يعطينا تصوّراً واضحاً عن المضمون فالعنوان هنا، في هذه الحالة، «يختزل النص أو يقوله دفعةً واحدة»<sup>(٢٨)</sup>. حتى إذا عدنا للنص وتأملناه وجدنا المضمون نفسه ولكن بتفاصيله ودقائقه، فالعنوان يقول النص إنمّا باختزال وتكثيف وإيجاز.

وكما يقول (جان كوهن) فإن عنوان الخطاب «يمثل المسند إليه أو الموضوع العام وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له، إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه»<sup>(٢٩)</sup>.

ومن ذلك قصيدة (للصلاة والثورة)؛ حيث نرى (نازك) التي عُرِفَتْ في هذه الفترة (موضع الدراسة) بالاهتمام بالشأن العربي، وخصوصاً قضية فلسطين؛ لم تكتف بالغناء بكاءً على الهزيمة، أو فرحاً بانتصار فقط. وإنما هي تشارك بفعالية في صنع الحلول التي تراها مسهمةً للخروج من دائرة العتمة التي تعيشها الأمة. وهي ترى الحل في أمرين مهمين تختزلهما في العنوان (الصلاة)؛ حيث تغذية الجانب العبادي الروحي. و(الثورة)؛ حيث الاستعداد بالجانب الثوري / الجهادي ضد الشر والظلم والطغيان، وهذا ما يدور حوله النص كله، بل ما تؤمن به نازك أيضاً<sup>(٣٠)</sup>.

وشبه الجملة هنا متعلقة بفعل محذوف، تقديره: (أغني للصلاة والثورة). وحذف الفعل هنا، اعتماداً على الثقة بالمتلقي وفهمه؛ فعلاقتها بهذه القضايا، من زاوية شعرية، فللصلاة والثورة: حروفها، كلماتها، أغانيها.....

وتقديمها لمفردة (الصلاة)؛ لأنها ترى أن القوة والجهاد والتحرك ضد قوى الشر، كلها تنبثق من (الصلاة)، من الجانب الروحي في الإنسان:

متى نصلي؟

إنما صلاتنا انفجارٌ

صلاتنا ستُطلع النهارُ

تُسلح العُزْلُ، تُعلي راية الثَّوَارُ

صلاتنا ستُشعل الإغصَارُ

ستزرع السلاحَ والزنبق في القفارُ

تحوّل اليأسَ إلى انتصارٍ<sup>(٣١)</sup>

ويمكننا أن نعدّ ضمن هذا المحور أيضاً: قصيدة (ثلاثية في زمن الفراق) التي تحكي، كما يقول العنوان، وكما قال النص، تجربة فراق مرّت بها الشاعرة.

وكذلك قصيدة (سبت التحرير) التي تحكي عن التقدم المذهل الذي حققته القوات العربية في سبت العاشر من رمضان (٧٣)، في تحرير سيناء والجولان<sup>(٣٢)</sup>، وقصيدة (تمتمات في ساحة الإعدام) التي تصور تمتمات اثنين في ساحة الإعدام، في لحظات ما قبل الموت، وأيضاً: (تحية للطفلة دالية)، التي كتبتها في طفلة أحد أصدقائها، و(عناوين وإعلانات في جريدة عربية)، و(الهجرة إلى الله)، و(صور وتهويمات أمام أضواء المرور)<sup>(٣٣)</sup>.

## ٢- عناوين غامضة، مُفْلِقَة:

وثمة عناوين أخرى، تحتاج إلى جهدٍ من المتلقي في تبين دلالتها. إذ يصطدم المتلقي أولاً بغموضها، ومن ثَمَّ، ولأنه لا يحمل أيّ دلالة لها، يضطرُّ إلى الرجوع إلى النص، وقراءته بعمق وتأمل، ومن ثم العودة إلى العنوان وتفكيكه.

«إنَّ القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مختزلة، والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها في الشعر، ربما لا تمكنا بسهولة من فهم دلالة العنوان، وحسم مغزاه، بل لابدَّ أحياناً من العودة إلى قراءة النص الأكبر، ومحاولة مفاوضته أو مناقشته، أو الحوار معه، للاقتراب من فك شيفرته، والعودة إلى العنوان من ثَمَّ؛ لمساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصَّل لنا من معرفة النص<sup>(٣٤)</sup>».

ونستطيع أن نصنّف هذه العناوين إلى نوعين:

### أ- العناوين الشعرية:

وأعني بوصفي لها بالشعرية، أنها مصوغة بلغة شعرية؛ فهي تتجاوز لغة الإيصال والإفهام، إلى اللغة الفنية / الشعرية، بكل ما في الشعر من سماتٍ مفارقة، كالمجاز وتشكلاته.

ومن ذلك العناوين التالية: (سيمفونية السجاجيد، السماء على غابة الصبير، السفر في المرايا الدامية، مرايا الشمس، سنابل النار، نجمة الدم، زنايق صوفية، ميلاد نهر البنفسج، اختلاجات نحو القمة البيضاء، رحلة على أوتار العود، أقوى من القبر)<sup>(٣٥)</sup>.

مثل هذه العناوين تثير دهشتنا، وتربك إدراكنا اللغوي العادي، إذ تتجاوز مفرداتها معانيها المعجمية، إلى المجاز، حتى تتشكّل في صورٍ خصبة. هذه الصور، تثير فينا التفكير، وتدفعنا إلى قراءة النص بتمعّن وعمق، حتى نظفر بتأويلها.

فكيف يكون للسجاجيد سيمفونية؟!، ومتى كان للشمس مرايا؟!، أو للنار سنابل؟!، وكيف تتصوّف الزنايق?!.

هكذا تلفت انتباهنا هذه العناوين، وتغرينا، وتغويننا لفتح مغاليقها، والظفر بإحائها.

وفي هذا اللون من العناوين تتجسّد القيمة الشعرية الحقيقية.

ولنتأمّل هذا العنوان (ميلاد نهر البنفسج). حيث يتألف من ثلاث مفردات مضافات إلى بعضها. فكلمة (ميلاد) مضافة إلى (نهر)، وكلمة (نهر) مضافة إلى (البنفسج). وعلى الرغم من أن الإضافة تستلزم تقارباً دلاليّاً؛ فإنّنا نشهد هنا تباعداً، فكل مفردة من هذه المفردات - على المستوى المعجمي - لا تنسجم مع المفردة الأخرى. فالنهر ليس له ميلاد، والبنفسج ليس له نهر.

وما يزيد في غموض هذا العنوان أن سياقه الإعرابي مبتور، إذ لم تكتمل الجملة فلا نعرف الموقع الإعرابي لكلمة ميلاد: مبتدأ؟ أم خبر؟ أم....!

ومن هنا كانت الحاجة إلى استنطاق النص؛ لفهم علاقته بالنص الموازي (العنوان) للإحاطة بدلالاته.

في هذا النص، تتحدّث (نازك) عن الشعر في الشعر؛ فإن تجربة الصمت

الشعري الذي مرَّت به، والقلق تجاهه، والإحساس بالعجز والخواء أحدث أثره في تشكيل مضمون شعري بارز في نصوصها (موضع الدراسة).

فهي هنا تبحث عن الشعر الذي خبث بروقه لديها. ولأن قيمها الروحية الإيمانية في هذه المرحلة قد صبغت حياتها ورؤاها الشعرية، فإنها تلتجئ إلى الله - سبحانه - لإمطارها بالشعر:

مليكي على كلماتي أنبت جناحا

ورُشَّ على أغنياتي صباحا

وأسرج رياحا

ترقرق في اللانهايات لحنك أعلى وأعلى

وهبني ما هو أحلى

سنا ومضةٍ من بريق جبينك

ودعني أرى كيف تنبت تحت عيونك

مراعٍ جديدة

ودفقات عطرٍ جديدة

وغابات ظلٍ وحبٍّ جديدة

ودعني أرى كيف يتم انبلاج القصيدة

وكيف تهلُّ خطاها الوليدة<sup>(٣٦)</sup>

إذاً، فهي في انتظار ميلاد قصيدة. وعلى ضوء هذه الرؤية نعيد النظر في الدلالات المعجمية للعنوان ومفرداته.

فميلاد، مأخوذة من الولادة، والولادة لغوياً تُعلن عن كائن جديد يأتي إلى الحياة. فالوليد هو «الصبي حين يولد»<sup>(٣٧)</sup>.

والولادة هنا هي ولادة القصيدة؛ ظهور هذا الكائن الجميل بعد مخاضٍ عسير، فهو في الفرحة أكبر وأقوى وأشد أثراً. ولنلاحظ في المقطع؛ تشكلات لغويةً مختلفة متفكة في الإبانة عن كائن جديد ينبثق: (مراع جديدة، دفقات عطر جديدة، غابات ظل وحب جديدة، انبلاج القصيدة، خطاها الوليدة).

والنهر: «من مجاري المياه»<sup>(٣٨)</sup>. ومعلوم ما للنهر من صفات التدفق والجريان والحركة والتجدد والعذوبة والحياة والحيوية، والامتداد بلا حدود.

هكذا تتراءى القصيدة لنازك، كما تراها، وكما تريدها: عامرة بالحركة والتدفق والحياة والعذوبة والجدة، والخصوبة.

بل إن هذه المعاني ليست مقصورة على صفات القصيدة في ذاتها، بل تمتد إلى دورها وقيمتها في شخص (نازك): مجددة، ودافقة بالحياة، ومخصبةً روحها، ولذا؛ فهي تنبئ لفقدائها، وتختار لتصوير حضورها رمزاً مائياً (النهر)، بكل ما يعنيه الماء من حضور شعري باذخ الرمزية في نصوصها.

ولذا تتكرر مفردات (الدق) في هذا النص: (دفقات عطر، يحاول لحني أن يتدفق بين يديك، وتدفق دوني أشطرها....). وتتكرر مفردات (الماء) في تشكلاتٍ مختلفة: (نهر، بحر، جداول).

وإمعاناً في إحياء الشعرية تضيف (نازك) كلمة (نهر) إلى (البنفسج) بكل ما توحى به هذه الزهرة من جمال وصفاء ووداعة وحيوية وأرج<sup>(٣٩)</sup>، إضافةً إلى الحضور الشعري لهذه الزهرة في الأدب، قديمه وحديثه<sup>(٤٠)</sup>. ولنلاحظ تشكلاً أرج هذه المفردة في قولها: (دفقات عطر جديدة).

ثم إنَّنا لا نغفل لونَ هذه الزهرة البنفسجي المائل للزرقة، ذاك اللون الأثير عند الشاعرة، - كما سيأتي لاحقاً - الباعث على الهدوء، الدافع نحو التأمل، ثم تماهي هذا اللون مع لون الماء: البحر والنهر والجداول.

إذاً، فالقصيدة كما تتراءى لنا ذلك كائن حي يتخلَّق متدفقاً جميلاً، أو كما يقول العنوان (ميلاد نهر البنفسج).

فهي - من خلال العنوان - تعلن عن ميلاد قصيدة متدفقة عذبة زكية، كيف لا؟. وهي تتدفَّق بمعونة الله ومباركته، وهنا يعود الجزء المبتور من الجملة (ميلاد نهر البنفسج)؛ حيث قدَّ (تحقَّق)؛ إذ يأتي المقطع الأخير كاشفاً الحُجُب عن غموض العنوان، بشكل أكبر وأكثر:

وتولد عندي القصيدة

أراجيح رؤيا، ودنيا جديدة

يقطرها الله ينثر أشطرها العسلية

ويُغدقها نجمة تتوهج

ونهر بنفسج

وتعريشة من مشاعر رُزق خفيّة

وتبرز في الضوء أغلى هديّة

وأحلى،

أرقّ،

أحبَّ صبيّة<sup>(٤١)</sup>

### ب-عناوين مبنية على تناقض بين طرفيها:

وثمة عناوين مبنية على تناقض بين طرفيها، وهذا التناقض يشكل بؤرةً تشعل اهتمام المتلقي، وتحثُّه على تأمل النص، ليحظى بتأويل يحلُّ هذا التناقض.

-ومن ذلك قصيدتا (الماء والبارود)<sup>(٤٢)</sup>، و(القنابل والياسمين):

في قصيدة (القنابل والياسمين)، يتشكل العنوان من مفردتين معطوفتين على بعضهما، ونلاحظ أن بينهما تناقضاً على مستوى المعنى، كما هو واضح، ومن ثم على مستوى الإيحاء المنبثق من كليتهما: فكلمة القنابل تُوحى بالعنف والقوة، وتذكر بأجواء الحرب والخوف والقلق والتوتر، وهي أداة موت وقتل.

بينما كلمة (الياسمين) توحى بالجمال والرقّة والرائحة العطرة، وذكرها مرتبط بأجواء السلام والهدوء والترّف، وهي عنصر حياة وحيوية وخصوبة.

كما أن بين المفردتين تناقضاً على مستوى الدلالة الصوتية، فكلمة (القنابل) كلمة تحوي بعض الأصوات القوية: القاف، والباء؛ ما أدّى إلى انطباع الكلمة بالقوة الصوتية، المناسبة لمعناها. بينما كلمة (الياسمين) تحوي حرف السين الهامس، إضافةً إلى حرفي المدّ: الألف والياء. فهي كلمة ضعيفة صوتياً، مناسبة لرقّة معناها.

وكذلك بين الكلمتين تناقض على مستوى الدلالة الصرفية، فكلمة (القنابل) جمع، بينما (الياسمين) مفردة.

إن هذا العنوان المبني على عطف كلمتين، بينهما تناقض وتضاد، يشكل غموضاً للمتلقي وخصوصاً أن الجملة هنا مبتورة، وبحاجة إلى خبر يضيء هاتين المفردتين.

فالمتلقي - إذاً - غير قادر على معرفة المضمون أو توقعه، دون أن يعود إلى النص. وبالعودة إلى النص، نجد أن (نازك) تتحدّث عن دخول الجيش اليهودي إلى بيروت عام ١٩٧٣م، وارتكابه كثير من الجرائم، دون أن يعترضه أحد<sup>(٤٣)</sup>.

ولأنَّها كتبت النص في زمن قريب جداً من زمن الحدث؛ فإن روحها، ومن ثمَّ لغتها ملأى بعلامات الاستفهام والتعجب! حول هذه الأمة الضعيفة:

لماذا يُغار علينا ونرضى؟ ويسقط منّا المئات

ونستقبلُ القصفَ والطائراتُ

كأن القنابل فوق مدائننا ياسمينُ

كان إهاناتهم برتقالٌ وتينُ

كأنَّ المذلة دفءُ

وأغنيةُ

وحياة (٤٤)

وهكذا يتبيَّن لنا أن الشاعرة اقتطعت العنوان من هذا المقطع؛ حيث تجسد الصور بكل ما فيها من تناقضات: القنابل: ياسمين، الإهانات: برتقال وتين، المذلة: دفءٌ وحياة... تجسد سخريَّةً مرة من الأوضاع العربية المتَّسمة بالذلة والهوان والضعف في أقوى صوره وأعمقها، المتسمة بالتناقض الباعث على الدهشة.

وهذا هو المضمون الرئيسي للنص كُله، وعلى ضوءه، كانت تشكُّلات الصور، التي اتَّكَأَتْ عليها الرؤية، ومن ثم فإن العنوان له أهميَّةٌ كلية وليست جزئية على صعيد المعنى والفن:

وفيم نشرَّد من أرضنا، وتمرَّ السنينُ

تليها سنينُ

ونسكت، لا نتمرَّدُ، لا نتمزَّقُ، لا يعترينا

الجنونُ

كأنا بلا ذكريات

ولا حُرُمات<sup>(٤٥)</sup>

نشيع بالرقص والبسمات

جنائزنا الشاحباتِ الخضبية

نكفُّ من دون رعشة

ولا وله شهداء العروبة

ونُزقدهم من شعاراتنا في توابيت هشة

وينسج حولهمو الصمتُ ليلاً عريضاً

ووحشة<sup>(٤٦)</sup>

### ٣- عنوان المفارقة:

وذلك حين تكون دلالة العنوان مفارقة تماماً لمضمون النص.

وتتجلى المفارقة ظاهرةً أسلوبية بارزة في الشعر العربي الحديث خصوصاً، وتُسهم في بنيته الشعرية بشكل لافت، فيتحول النص، عبر المفارقة، من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعرّي ويغمز ويتهكم، وعبر المفارقة يرتقي الشعر في قول الراهن ليس تقريراً أو إخباراً، بل إيحاً طافحاً بالدلالات<sup>(٤٧)</sup>.

ويتجسّد هذا اللون من العناوين في قصيدة (عن السلام والعدل)؛ حيث يتألف العنوان من حرف جر، وكلمتين معطوفتين.

على المستوى المعجمي تفيد كلمة (السلام) التصالح، وعدم التعدي، وترك الحرب<sup>(٤٨)</sup>، بينما يعني العدل المعنى المضاد للجور والظلم<sup>(٤٩)</sup>.

وعلى المستوى التركيبي: فإن الجملة مبتورة؛ ففي العربية لا يوجد شبه جملة تنهض بالمعنى وحدها، والتقدير: (عن السلام والعدل أتحدث)، أو (قصيدة عن السلام والعدل)، وغير ذلك من التأويلات الممكنة.

إن القراءة الأولى السطحية لهذا العنوان، لتلقي في ذهن المتلقي أن الشاعرة سوف تتحدث عن هذين المعنيين: السلام والعدل. ولكنه ما إن يشرع في القراءة، حتى ينكسر أفق توقعه:

سلامٌ عادلٌ دائمٌ

سلامٌ، والفلسطيني في الفلوات، تحت الريح،

طيفٌ ضائع هائمٌ

.....

سلامٌ عادلٌ دائمٌ

وعدلهمو قد اغتسلت مخالِبُهُ

بأنهار الدم النازف من جُرحٍ

بخاصرة المراعي في كَفَرٍ قاسمٍ

أظافره مغمَّسةٌ بنهر من دماء اللاجئ الساهم

.....

وسلْمهمو مذابحٌ دير ياسينٍ

يربِّي في هضاب القُدس حزن مسائها المهموم

ويعرف طعمه الشعبُ الفلسطيني

.....  
سلام عطره يجرحنا، ألوانه تلذع  
أغانيه طبول مذابح تُقرع<sup>(٥٠)</sup>

وهكذا نرى الشاعرة تكرر المفارقة بين العنوان والرؤية في النص، لنرى مفردات العنوان تنزاح عن معانيها المنطقية المتوقعة إلى معانٍ أخرى مناقضة؛ فنحن نرى العدل يتجسد في صورة الاعتداء والظلم والجور ضدّ الفلسطينيين. والسلم يناقض معناه؛ فيتجسد في صورة الاعتداء والحرب والدم والسكاكين والخناجر والمذابح.

والغرض من بناء المفارقة عبر العنوان هو تجسيد سخرية (نازك) المرأة من مبادئ السلام والعدل، التي نادى بها مجلس الأمن عام ١٩٦٧م، عقب هزيمة العرب، واحتلال اليهود لمناطقهم، حيث يعترف هذا القرار رقم (٢٤٢)، بدولة إسرائيل، غاضاً النظر عن أن وجودهم وحده، تكريس للظلم والجور والحرب<sup>(٥١)</sup>.

#### ٤- عناوين سردية:

ويتجسد هذا اللون من العناوين في النصوص ذات الحس القصصي؛ حيث تشغل هذه النصوص مساحةً جيدة من شعر نازك (موضع الدراسة).

إن وجود هذا التداخل الأجناسي بين الشعر والقصة؛ يعني استغلال الشاعرة لخصائص السرد، وتوظيفها شعراً. ومن ذلك استثمارها لخصائص العناوين السردية، في هذه النصوص.

ومن ذلك:

الملكة والبستان، التي تحكي فيها قصة إهداء اليهود (الملكة إليزابيث) ملكة بريطانيا قطعة أرض في فلسطين، وقبولها هذه الهدية، وتسجل موقفها هي من ذلك.

دكان القرائين الصغيرة، وتحكي فيه قصة حلمها، حيث تبحث فيه عن دكان يبيع مصاحف صغيرة.

حلم ليلة من ليالي رمضان، وتحكي فيه حكاية حلم في ليلة رمضان، تبحث فيه عن الله، سبحانه وتعالى، وتعترم الهجرة إليه.

الزرقاء والمدينة، تستوحى فيه قصة شعبية شائعة عن عين الزرقاء في المدينة المنورة.

الخروج من المتاهة، وتحكي فيه قصة رمزية عن جماعة يجدون أنفسهم داخل متاهة، يعايشون داخلها الضياع والته وال خوف؛ حتى تكون النهاية الجميلة المتفائلة بخروجهم. والأميرة النائمة، وفيها تناص مع الحكاية الأسطورية المعروفة، حول الأميرة التي لا تستيقظ إلا بحضور أمير يحبها<sup>(٥٢)</sup>.

ونلاحظ أن العناوين هنا - بغض النظر عن رمزية بعضها - تقود إلى مضمون النص، وتعيّنه، وتحيل إليه.

فعلى الرغم من أن النثر كان أسبق من الشعر في العنونة؛ فإن مقارنة العنوان في حقل النثر قد تبدو أقل صعوبة من مقاربتها في حقل الشعرية. بل إن بعض العنونة فيه تبدو أكثر ميلاً إلى الإحالة والتعيين، وأقل رغبة في المراوغة والتكتم<sup>(٥٣)</sup>.

صحيح أن ثمة عناوين شعرية في أعمال قصصية وروائية، تبدو صعبة المنال للإمساك بها وتأويلها؛ إلا أنها لم تكن شائعة في الفترة (موضع الدراسة)، كما هي اليوم. ومن ثم فإن من الواضح أن الأعمال السردية التي عاصرتها (نازك) قد طبعت بناءً لها لعناوينها السردية بطابعها.

إن اتكاء (نازك) على القصة في بناء القصيدة أدّى إلى رسم العنوان رسماً تقليدياً مبنياً على عناصر القصة:

فنحن نرى عنصري الشخصية والمكان (الملكة والبستان)، والمكان وحده في (دكان القرائين الصغيرة) و(الزرقاء والمدينة)، وعنصر الزمان بكل تداعياته وتفصيله، الذي يشكل فكرة النص، وانبتاقاته الروحية في (حلم ليلة من ليالي رمضان). ونشهد نهاية القصة أو (لحظة التنوير) في (الخروج من المتاهة).

وهنا نقف بشيء من التفصيل عند أحد العناوين ذات الطابع السردية.

(ثم يتفجر العسل): في هذا النص تستحضر نازك القصة الشائعة عن وجود عيون ماء عذبة في وسط المياه المالحة في الخليج العربي، كان يعرف أماكنها الملاحون الكويتيون، ويشربون منها خلال رحلاتهم الطويلة المضنية لصيد اللؤلؤ<sup>(٥٤)</sup>.

وتتخذ من هذه القصة معادلاً موضوعياً لحكاية العرب مع أعدائهم، ومع اليهود بالتحديد، فعلى الرغم من وجود الضباب والظلام والأعداء والموت؛ فإن ثمة أملاً بالانفراج.

سوف ينبت حولنا الفجرُ الودودُ

والضوء يكحل هُذب أعيننا وتلثمنا شفاءً من ورودُ

مثل الخليج الملح تقطعه طوال الصيف سُفُنُ

وتظن أن خليجنا عطشٌ وحُزْنُ

جهلت ففي أغواره فرحٌ وأمنُ

في مائه ضوءٌ ولحنُ

سمكٌ، وياقوتٌ، وغُصْنُ

ويظلُّ للآمال في أمواجه ركنٌ.....، وركنُ

فوراءِ آمادِ الملوحة والضباب،

عيونُ ماءٍ كالعصيرُ

فيها العذوبة، والبرودة، والعبير  
 عذراء باردة تغني للعطاش  
 ومذاق سكرها يحلي البحر في وله،  
 وشوق،  
 وارتعاش  
 يعلو كبلور يثرثر صافياً في غور هاتيك المياه  
 ينساب منتشراً كأشعة الحياة  
 يا حُرقةً عربيّةً ذوقي ثلوجاً،.... يا شفاء!  
 البحر منسكبُ أمامك عنبراً،  
 عسلاً  
 ومدّاً من رَشَاشٍ<sup>(٥٥)</sup>

فهذا العنوان من عناوين النهايات السردية.

وهذا العنوان، بمستواه الإفرادي/المعجمي/الصرفي، ومستواه التركيبي/النحوي، يتناغم مع رؤية النص.

فحرف العطف (ثم) يفيد الترتيب مع التراخي<sup>(٥٦)</sup>؛ ما يعني أن ثمة مهلة بين طرفي العطف وهذا ما يتواءم مع المعنى، فالأمل وانفراج الأزمة، لن يأتيا بيسرٍ وسهولة، وإنما بعد كفاح وجهاد، وبعد وقت طويل يثمر فيه هذا الجهاد، وهذا هو رأي (نازك) المتكرر في قضايا الأمة وأزماتها.

ثم يأتي الفعل (تفجّر)، بكل ما فيه من قوّة في المعنى، فهي لم تقل (يسيل، يجري....) إنّما (يتفجّر)، بكل ما في هذه الكلمة من إحياء بالقوة والتدفق

والانبيثاق، يؤيد هذا ويسانده البناء الصوتي للمفردة، ففيها حرف الجيم، وحرف الراء، وهما صوتان قويان إضافة إلى صوت الشدة، وما فيها من قوة. وجعلت هذا الفعل مضارعاً تفاؤلاً منها باستمرار النصر، أو النهايات السعيدة الجميلة للأمة.

ثم هي تسند الفعل إلى (العسل) لا إلى (الماء) الذي هو مرتبط بهذا الفعل؛ وذلك لما في (العسل) من إحياءات بالسعادة والترف والراحة والجمال غير المتناهي حتى غدا وصفاً مرتبطاً بنعيم الجنة.

فهي تنزاح عن القصة الأصلية من تفجّر (الماء العذب) في المياه المالحة إلى (العسل) الذي يحمل إحياءات أكثر خصوبة وثراءً.

ولنلاحظ أنها حذفت المعطوف عليه، حيث حذفت (ما قبل «ثم»)، وتقديره يشمل كل الأحداث المأساوية التي مرّت بها الأمة، فهي تحذفها من باب التفاؤل، وتكتفي بالنهاية الجميلة التي تؤكد إيمان نازك المتكرر في النصوص القومية بالتفاؤل على الرغم من اسوداد الأفق العربي.

\*\*\*

هذا ما يخص الدراسة التفصيلية للعنوان، وثمة ملحوظات أخرى عامة، لا تقل أهمية، ونستطيع أن نحددها في النقاط التالية:

- من أوجه التحولات العميقة البارزة في صياغة العناوين، حضور البعد الديني: الهجرة إلى الله، القمر على مزدلفة، زنابق صوفية للرسول، ﷺ، حلم ليلة من ليالي رمضان، سيمفونية السجديد.
- وكذلك حضور البعد السياسي / الثوري / القومي: للصلاة والثورة، تمتعات في ساحة الإعدام، سبت التحرير.

ولاشك أن هذا التحول على مستوى العتبات، يجسّد رؤاها التي شهدت تحولات عميقة. ففي أعمالها الشعرية السابقة لم نكن نشهد هذا الحضور للعناوين الدينية، وكذلك العناوين السياسية/الثورية القومية، ما عدا ديوان (شجرة القمر) الذي بدأت فيه تلك العناوين ذات الطابع السياسي/الثوري/القومي.

ومن ثم؛ فإن العناوين ذات البعد الذاتي الحزين المتشائم، التي كنا نشهدها في أعمالها الشعرية القديمة، مثل: إلى عينيّ الحزینتین، جنازة المرح، خائفة، عندما قتلت حبي...<sup>(٥٧)</sup>. قد تراجع حضورها كثيراً في الأعمال الشعرية (موضع الدراسة)؛ فلا نشهد إلا عنواناً واحداً يحمل إيقاع الألم الذاتي الداخلي: (ثلاثية في زمن الفراق). بل أكثر من هذا؛ حيث نشهد الإيقاع المتفائل، الممتلئ أملاً، في العناوين التي تحمل نبض النهايات الجميلة: الخروج من المتاهة، ثم يتفجّر العسل. والعناوين التي تحمل نبض القوة والنور والضوء: مرايا الشمس، أقوى من القبر، شمس للقاهرة. والعناوين التي تحمل نبض الخصب والولادة الجديدة: ميلاد نهر البنفسج. والعناوين التي يشكل (الماء) بصورة المختلفة جزءاً من صياغتها، بكل ما يوحي به من الحياة والحيوية والحركة الدائبة: ويبقى لنا البحر، الماء والبارود، الزرقاء والمدينة، ثم يتفجّر العسل، ميلاد نهر البنفسج.

- ونلاحظ كذلك في بناء العنونة في شعر نازك (موضع الدراسة) الحضور الصيغي؛ حيث يكون العنوان، في صياغته، جزءاً من النص. وهذا الجزء له أهميته الكبيرة

في بناء الرؤية بشكل عام، ومن ذلك: سوسنة اسمها القدس، دكان القرائين الصغيرة، الوردية الحمراء.....

وهذا يوصلنا إلى نقطة أخرى، وهي أن نصوص (نازك) تُسهم في تفسير العنوان، كما مرّ بنا.

ومن المستحسن هنا الإشارة القصيرة إلى بقية مكونات (النص الموازي) وعناصره في شعر نازك (موضع الدراسة).

وهذه العناصر تتمثل في: المقدمة، الهوامش، الفاتحة والخاتمة النصيتين.... وطالما عوملت هذه العناصر بتهميش؛ وذلك لاهتمام الخطاب النقدي عادة بالنص الرئيس كما لو أنه مكتفٍ بنفسه، ويحقق حضوره في العالم بمعزل عن النص الموازي، في حين هذه العناصر تمثل مفاتيح مهمة للقراءة النقدية الدقيقة<sup>(٥٨)</sup>.

وقد قدّمت (نازك) اهتماماً كبيراً بهذه العناصر؛ ما أعانَ في فهم نصوصها: رؤيةً وفناً. بل إن هذه العناصر لطالما حلّت كثيراً من الإشكالات، وقدّمت عوناً كبيراً لتفسير العناوين ذاتها.

فقد قدّمت لعمليها: (للصلاة والثورة)، و(يغير ألوانه البحر)، بمقدمة لكلٍّ منهما، تتضمن إضاءات مهمة، ومنها: تفسير لبعض العناوين، بيان لبعض المضامين والرؤى، وإضاءات موسيقية، تتمثل في بعض النواحي العرضية.

كما ألحقت في نهاية عملها (يغير ألوانه البحر) هوامش وتعليقات غاية في الأهمية، حول بعض النواحي اللغوية والنحوية، وضمت تفسيراً لبعض الأساطير الواردة، وإيضاحات لبعض الأعلام الموظفة في النصوص، ومفاهيم عرضية، وتفسيراً لبعض الرموز، ومصطلحات مختلفة.

وتعلو كثيراً من نصوصها إضاءات مهمة تكشف الستار عن جوّ النص، وإيضاحات مقتضبة تعين في فهم الرؤية التي بُني عليها.

وكل هذه العناصر المهمة في النص الموازي تُبين عن أمرين:

١- الحس النقدي الحي لدى الشاعرة؛ فهي الناقدة المنظرة؛ فهي لا تفتأ تُبين عن تنظير أو تفسير أو تحليل.

٢- اهتمامها بالمتلقي، وإضاءة كثير من الأمور له. ولا شك أن النص الموازي هو مُوجّه للمتلقي، بشكل أو بآخر.

ومع ذلك، ومع هذه القيمة لعناصر النص الموازي في شعرها؛ فإنّها أحياناً تقتل روح الدهشة، وحسّ الاكتشاف لدى الناقد.

\* \* \*

## الفصل الثاني

### اللغة الشعرية

إن اللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية، لغة الإيصال والتخاطب؛ لما لها من سمات فنية بلاغية، ترتقي بها عن مجرد إيصال المعنى، إلى إحداث أثر جمالي إبداعي في النص، ينتقل أثره إلى المتلقي، الذي يتلقى النص بطريقة انفعالية إبداعية مختلفة.

وفي هذا الفصل؛ أدرس اللغة في شعر نازك (موضع الدراسة) في ثلاثة مستويات:

١- المستوى الإفرادي.

٢- المستوى التركيبي.

٣- المستوى التصويري (الصورة والرمز والأسطورة).

وما يهمني هنا في هذه الدراسة، هو ما يمكن أن يُعدَّ ظاهرة مميزة، ومن ثمَّ نستشف منها ما يمكن أن يكون ضمن التحوُّلات الفنية في شعر هذه المرحلة، وما تتضمنه من تحوُّلات في الرؤية.

#### ١- المستوى الإفرادي:

وأعني به دراسة المفردة من حيث الدلالة المعجمية، والدلالة الصرفية، والدلالة النحوية.

صحيح أنَّ المفردة لا يمكن أن تستقلَّ بمفردها، ولا يمكن أن تتبيَّن قيمتها وشاعريتها إلا من خلال السياق، إلا أن الدراسة هنا تستوجب هذه الاستقلالية المؤقتة؛ من أجل الكشف عمَّا يمكن أن يشكل ظاهرة. ثم إنَّ دراسة المفردات - هنا - حتَّى وإن استقلَّت مؤقتاً؛ فإنه لا بد من الرجوع للسياق بين الحين والآخر، للخروج بنتائج دقيقة.

### أ-الدلالة المعجمية:

«لكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفرداً. ويرتبط المعجم ارتباطاً حياً بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم ابن البيئة إذ المجتمع وبيئته لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي»<sup>(٥٩)</sup>.

وهذا هو أوّل ما يواجهنا في دراسة المفردات، إذ بعد القراءة الشاملة الفاحصة للنصوص نصنف المفردات في معجم، أو - إن شئنا الدقة - في معاجم، تُشكّل - انبثاقاً من دلالاتها التي تطرّحها في النصوص - تجربة الشاعر، وتستند إلى رؤاه الشعرية. ونستطيع أن نصنف مفردات (نازك) في المعاجم التالية:

### ١-المعجم الديني:

وهو أوّل معجم يبرز لدينا، إذ تزخر أعمالها الأخيرة بحسّ ديني واضح، وقيم روحية عالية، ما شكّل معجماً ضخماً من المفردات ذات الدلالة الدينية.

إنّ الغالب الأعم من هذه الألفاظ إنّما هي ألفاظ إسلامية؛ فهناك الألفاظ الدالة على الشعائر الإسلامية: الصلاة، الصيام... وألفاظ تشير إلى أماكن لها قداستها الخاصة: مكة، المدينة، المسجد النبوي، الكعبة، الصفا والمروة، المسعى... وألفاظ تشير إلى الرسول - ﷺ - باسمه أو صفته: النبي، الرسول، محمد - ﷺ -، وألفاظ ذات بعد روحي عام: المغفرة، البسمة، الرحمة، الدعاء، التوبة، الخشوع، وألفاظ تشير إلى الثقافة الإسلامية في المصير حيث الآخرة: الجنة، الخلد، الأعراف... إلى غير ذلك من الألفاظ. ولديها كذلك ألفاظ دينية أخرى غير مرتبطة بالإسلام تحديداً، كأسماء الأنبياء: موسى، هارون، إبراهيم، عليهم السلام.

وألفاظ مرتبطة بديانات أخرى: الرهبان، صليب... وألفاظ ذات بعد ديني عام: قرايين، نذور، معبد...

وتسري في بعض نصوصها مصطلحات مثل: صوفي، ذوق، يشرب،....<sup>(٦٠)</sup>. وهي قليلةٌ نسبياً. وقد يتعامل البعض مع هذه الألفاظ بشكلٍ يجعل المعجم الصوفي حاضراً في شعرها.

والحقُّ أننا عندما نقول إن المعجم الصوفي حاضر لدى شاعرٍ ما، فإن تحقيق ذلك أن يكون هذا الشاعر منتبهاً للمذهب الصوفي، معتقداً به أولاً. والأمر الآخر أن يوظف هذه المصطلحات الصوفية، كما شاء لها واضعوها بأبعادها الفكرية/العقدية.

ونحن إزاء ورود بعض الألفاظ في شعر نازك؛ يبرز لدينا أمران: الأول: أن نازك قد أعلنت في أحد الحوارات معها أنها لا تنتمي إلى هذا المذهب، وأن ما في شعرها الديني إنما هو شعر حب لله، سبحانه وتعالى<sup>(٦١)</sup>. ومن ثم يجب أن نتعامل عند تأويلنا لورود هذه الألفاظ في شعرها، وفق رؤيتها الفكرية، لا أن نتكلف في التفسير، ونحمل شعرها ما ليس له.

والأمر الآخر: أن (نازك) قارئةٌ للشعر الصوفي<sup>(٦٢)</sup>، ومن ثم فإن تناصّها مع بعض مصطلحاته أمر لا يثير الدهشة، إلا أنها تُوظّفها لمعانٍ أخرى، وتدخلها في صورٍ خصبةٍ موحيةٍ بمعانٍ تتفاوت بحسب السياقات المختلفة.

كما في قصيدة (اختلاجات نحو القمة البيضاء)، إذ تقول مخاطبة الله - جَلَّ وعلا -:  
آه لو أتحلّل

من قيودي لكي أذوّق ضوءك<sup>(٦٣)</sup>

على الرغم مما يبدو من غرابة في هذه الصورة، ولا سيما وهي تخاطب الله - سبحانه وتعالى - فإنّها رهنٌ للتفسير الفني. فننازك تريد الاقتراب أكثر من نور الله، الالتصاق الأعماق بضوئه، حتى إنها في سبيل ذلك تستخدم حاسة (الذوق)؛ فهي تريد أن يتخللها هذا الضوء، أن تنعم بإشراقته داخلها، فوظفت تراسل الحواس في الصورة، فالضوء لا يتذوق، إنما يُدرك بالبصر.

وهكذا، لا نجد أن المصطلح الصوفي (الذوق) ومعناه، كما مرّ بنا، ينطبق هنا في هذا الموضع.

## ٢- المعجم الوجداني:

وكلمة (الوجدان) هنا أعني بها معناها اللغوي؛ أخذاً من (الوَجْد) الذي يعني: الحزن والحب والغضب<sup>(٦٤)</sup>.

إذاً؛ فدلالة الألفاظ هنا - هي الدلالة ذات الطابع العاطفي، الانفعالي، الشعوري. ومن ذلك ألفاظ مثل: الأشواق، جرح، حشرات، رحمة، حنان، رعب، يضحك، خوف، هوى، الأمل، بسمة، الضغينة، منكسرة، عواطف، قلب، الحالمين..... ومن البدهي أن يزخر شعر (نازك) بمثل هذه الألفاظ؛ فهي، شاعرة ذات حس رقيق مرهف.

وأضيف إلى هذا طبيعتها الأنثوية، بما تحمله من توهُّج وجداني/عاطفي، يجعلها أكثر حساسيةً ورهافةً وشعوراً وتأثراً بما يجري حولها.

ولو استدعينا بعض نصوصها (موضع الدراسة) السابقة أو اللاحقة؛ لوجدنا أن كثيراً منها قالتها في لحظة انفعالٍ وتأثر، سواء أكان الموقف روحياً أم عاطفياً، أم إنسانياً، أم قومياً.

## ٣- المعجم الطبيعي:

لمفردات الطبيعة مساحتها المهمة في شعر (نازك)؛ فهي صديقة الطبيعة، لم تفارقها مفرداتها في أي مرحلة من مراحلها الشعرية. فنجد في شعرها ألفاظاً مثل: عصفير، نواير، شمس، براعم، شاطئ، منابع، ليمون، الهواء، ياسمين، كوكب، ثلج، فجر، الربيع، قرنفل، ذئب، سمكة، جنّات، موجة، الصحراء، جزر، جداول، سنابل.....

إلى غير ذلك من الألفاظ؛ إذ تكاد (نازك) أن تكون قد استقصت كل شبر في هذه الطبيعة وعَبَّرَتْ عنه في الأرض أو في السماء أو في البحار أو في الأنهار، وما يزرخ فيها من كائناتٍ حيَّةٍ وغير حيَّةٍ.

وقد كان للبيئة التي نشأت فيها (نازك) دور كبير؛ فقد عاشت في بغداد في بداية حياتها في بيت يهتم بالزراعة والطبيعة، وكانت بغداد زاخرةً بأشجار النخيل، متنعمَةً بماء دجلة. ثم انتقلت (نازك) مع أسرتها من بيت العائلة الكبيرة إلى (الكرادة الشرقية)، وكانت آنذاك أشبه بالريف، حيث تحيط بها البساتين، وكان نهر دجلة قريباً من بيتهم. وقد ألهمتها هذه الطبيعة كثيراً من مواضيع شعرها<sup>(٦٥)</sup>.

وقد آثرتُ أن أستخدم مصطلحي (المعجم الوجداني والمعجم الطبيعي) عوضاً عن (المعجم الرومانسي) الذي دأب كثير من النقاد على استخدامه لوصف ألفاظ بعض الشعراء ذوي الاتجاه الرومانسي.

والذي دعاني لهذا التفصيل هو أن لفظة (الرومانسي) أو (الرومانسية) بشكل عام؛ إنما هي مرتبطة باتجاه أدبي معروف، له صفاته البارزة، وموضوعاته المشهورة من الحزن والاكتئاب والعزلة والغربة، ومن ثَمَّ الارتقاء في حضن الطبيعة، وتوظيف مفرداتها لهذه الموضوعات.

أمّا في حالة (نازك)، في أعمالها الشعرية (موضع الدراسة)؛ فإنّها تجاوزت هذا المذهب الذي كان مصاحباً لها في أعمال سابقة. صحيح أن ثمة بقية منه، إنما هذه البقية تظل في الموضوع فحسب، لا الرؤية والمضمون.

فقد تجاوزت نازك في مرحلتها هذه فرديتها وعزلتها وحزنها، لتشارك المجتمع همومَه وأحزانه وسعاداته وانكساراته.

ومن ثَمَّ؛ فإن مفردات الطبيعة تحرَّكت معها في رؤاها الشعرية، تتكئ عليها في رسمها المشاهد المساندة لأفكارها ومضامينها.

ومن هنا، كان من التجاوز أن نعدَّ وجودَ مثل هذه الألفاظ في شعرها دالاً على مذهب رومانسي بالتحديد، فلا توظيف هذه الألفاظ، ولا استخدامها لها، ينزعان عليها هذه الصفة، حيث تعاملت معها ووجه فكري جديد يصحبها.

#### ٤-المعجم السياسي والنضالي:

وهذا المعجم أيضاً من أعظم التحوُّلات الفنية على صعيد المفردة، في شعرها (موضع الدراسة).

حيث أصبح شعرها يحفل بألفاظ ذات صبغة سياسية ونضالية وثورية، توازياً مع تحوُّلات رؤاها الشعرية، إذ أصبحت أكثر قرباً من عالم الجماعة، عالم الوطن العربي الكبير، ولاسيما قضية فلسطين؛ حيث نشهد كلمات مثل: فلسطين، القدس، مجلس الأمن، عدالة، دير ياسين، الشهداء، ثار، القنيطرة، إسرائيل، غارة، لغم، الفداء، الرصاص، مشردة، المعتصم، صلاح الدين، التاريخ، المعسكر....

إن هذا المعجم الواسع الشاسع، بما يحمله من أعلام لأشخاص لهم دورهم في التاريخ، ومن مدن وأماكن شهدت أحداثاً عربية مهمة، وبما يحمله من دلالات النضال والقوة والتحدّي، لهو دليل على حسّ نضاليّ/ثوري تحمله (نازك)، ودليل أيضاً على ثقافة تاريخية/سياسية متابعة لأحداث الوطن العربي صغيرها وعظيمها؛ امتلأت به روحها؛ ففاضت في مخزونها المعجمي.

#### ٥-المعجم الفني/الموسيقي:

لا يمكن لقارئ شعر نازك (موضع الدراسة) أن يتجاوز هذا المعجم لتعدد ألفاظه وكثرتها، وتجوُّلها في رؤى عديدة.

إن نشهد ألفاظاً مثل: أغنيات، وتر، كمان، عود، كمنجات، إيقاع، لحن، نشيد، الرست، أنغام، الحجاز، الصّبا، مواويل، نهاوند، سيكا، سيمفونية، أرغن.....<sup>(٦٦)</sup>.

وورود هذه المفردات ومثيلاتها بكثرة؛ إنما يعود إلى ثقافة (نازك) الموسيقية؛ فقد نشأت في بيت يهتم بالفن والموسيقى؛ إذ كان الكبار من عائلتها يحرصون على أن يشب أبناءهم على حب الموسيقى وحب الغناء، وكانت أم نازك نفسها تعزف على الكمان، قبل أن ينم أطفالها، لكي تألف آذانهم الموسيقى وهم صغار، فكانت الألحان والأغاني وسيلة التعليم الأولى في أعمارهم الغضة<sup>(٦٧)</sup>.

بل إن (نازك) نفسها كانت شغوفة بتعلم الموسيقى، ودرست العزف على العود، فكان الغناء وكانت الموسيقى جزءاً من حياتها<sup>(٦٨)</sup>.

هذه هي أهم ملامح المعجم الشعري الخاص بنازك الملائكة، من خلال أعمالها (موضع الدراسة)، وهي مرتبطة أشد الارتباط برواها الشعرية، وتحولاتها فيها، وخصوصاً في الجانب الإيماني المتفائل، والجانب المتجاوز للعزلة إلى الاندغام في عالم الجماعة، حضوراً ومشاركة.

### ب-الدلالة الصرفية:

إنَّ جُلَّ ما تتوخَّاه الدراسة اللغوية/الصرفية هنا هو تحليل أهم الظواهر الصرفية في شعر نازك (موضع الدراسة)، والخروج بنتائج تتعلق بإيحاءات هذه المفردات التي انبثقت من صيغتها وهيئتها وبنائها<sup>(٦٩)</sup>.

وأبرز الظواهر الصرفية في شعرها ما يلي:

### ١-المثنى:

واستخدام صيغة التثنية في شعر نازك (موضع الدراسة) هو أبرز ظاهرة فيما يخص الجانب الصيغي والبنائي في المفردة.

إذ تكثر من توظيفه واستثمار دلالاته وبنيته في شعرها، فنلاحظ تردّد مفردات مثل: اثنين، توأمان، جرحان، وتران، مقلتين، مقطعين، عيينين.... وحيث نتعمق في تحليل هذه الظاهرة باستقصاء النصوص التي تجلت فيها، يتبيّن لنا أكثر من جانب يعلّل ويفسّر.

والجانب الأبرز في تفسير تجلّي هذه الصيغة في شعرها بهذه الكثافة، يتمثّل في العامل النفسي. فنازك في هذه المرحلة (موضع الدراسة) تخلّت عن عزلتها، وبدأت بكسر أسوارها، فهي هنا زوجة وأم، وابنة متعلقة أشدّ التعلق بأمها، ومواطنة عربية ملتصقة بوطنها العربي الكبير.

إلاّ أنها لا تعبّر عن هذه التركيبة الجماعيّة معاً دائماً، وإنّما كانت - في مواضع كثيرة واضحة - تعقد علاقةً ثنائيّةً حميمة بينها وبين من / أو ما تعبّر عنه. فكأنّما ترغب بأن تضيقّ المساحات لتتحدّث في اثنين فقط؛ ما يعطي العلاقة وهجاً وحميميّة أكثر.

فهاهي تستشعر علاقتها مع الحبيب، وتعيشها بعمق، وتستمتع برسم هذه العلاقة الثنائيّة، فتتردّد صيغ التثنية معبّرةً عن هذا الشغف:

وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين منفعلين

وروحى يسبح عبر مروجك

في نهر عيينين مغدقتين<sup>(٧٠)</sup>

وتشتكي من الفراق الذي ألقى بهما في دروب الانكسار والضياع والصقيع:

من يا ترى ألقى بنا للرياح!

عصفورتين دون عشّ دافئ أو جناح

ترمقنا الجوارح الكاسرة

بنظرة أهدابها مسمومة، أحداقها باترة

تشربنا كأنما دماؤنا بحيرة تستباح<sup>(٧١)</sup>

إن هذه الصورة الرمزية (عصفورتين.....) هي المعادل الموضوعي لرؤيتها، التي تعبّر بها عن الفراق بين حبيبين، وقد اتخذت صورة عصفورين، بدلالة الكلمة الموحية بالرقّة والضعف، وبنائها الصيغي الدال على القلة العددية، لتنهض بجانبها الصورة الأخرى القائمة على (الجوارح الكاسرة التي ترمق هذين العصفورين)، بدلالاتها الموحية بالقوة والوحشية والشراسة، وصيغتها القائمة على الجمع؛ ما يُوحى بالتناقض بين الصورتين، المكرّس للرؤية حول هذه العلاقة بين اثنين، إذ يعترّيها الخوف والضعف والمخاطر من كل جانب.

وترفدُ علاقة (نازك) بأمّها هذه الصيغة أيضاً؛ إذ كانت شديدة التعلّق بها، وقد رافقتها وصحبته منذ طفولتها، حتى موتها، حين رافقتها في رحلتها العلاجية إلى لندن<sup>(٧٢)</sup>.

هذه العلاقة الثنائية الحميمة التي أَلقت بظلالها على نصّها (أقوى من القبر)؛ حيث نرى تناوب صيغة المثني على النص بشكل واضح:

بجناحين من حُرقة وحنان

صوت أمي أتى عابقاً من وراء الزمان

.....

من متاهات لندن، حيث الدجى والدخان

جاثمان على صدرها جاثمان

وعلى قبرها ينحني كوكبان

وترفُ على حزنه وردتان<sup>(٧٣)</sup>

تنعكس هذه العلاقة الثنائية بينها وبين أمّها على جوّ النص بشكل عام، فتتكرّر العلاقات الثنائية بين الأشياء: الحرقه والحنان، والدجي والدخان، الكوكبان، الوردتان..... وتتكرّر كلمتا (كوكبان، ووردتان) مرّةً أخرى:

ينحني كوكبان على القبر يا أمّي

وترف على صمته وردتان.....<sup>(٧٤)</sup>

هذا التأكيد على (الكوكبين اللذين ينحنيان على القبر، والوردتين اللتين ترفان على صمته)، يجعلنا نذهب إلى أنهما رمز لناذك وأمّها، وقد استحالاً إلى كوكبين، ووردتين، واستقرتا فوق هذا القبر. فروح (ناذك) تأبى أن تغادر أمّها، فتتوحد معها في هاتين الصورتين، كوكب يضيء، ووردة تبتّ شذاها.

وتعتقد (ناذك) علاقةً حميمةً حتى مع الأشياء التي تحبها، ومن ذلك علاقتها بعودها، حيث كانت عاشقةً للموسيقى:

ياخذني من يد أحزاني في رحلة حبّ صيفية

ويداً بيدٍ أنا والأوتار

نرحل نحو بلاد الأقمار

.....

نبحر محمولين على موجة أغنيّة

نرحل في رؤيا غسقيّة<sup>(٧٥)</sup>

ومِمّا يلفت الانتباه أيضاً في كثرة توارد صيغة (المثنى) في شعرها، هو أنها شغوفة بفن رسم الأشخاص شعراً، وهي تبرز في رسمها الأعضاء الثنائية، إذ تصور دوماً: العينين، المقلتين، الشفتين.....

ففي خضم مناجاتها لله - سبحانه وتعالى - تقول:

عرفتك عند طفلٍ أسودٍ العينين

وشيوخٍ ذابل الخدين<sup>(٧٦)</sup>

وأيضاً في تصويرها للحبيب صورة تبرز معالم الموت والحزن والأسى في بيروت التي تغني لها أيضاً:

وخلف عينيك يا حبيبي جنازتان

حزينتان<sup>(٧٧)</sup>

وإذا ما تجاوزنا الدلالة الخاصة للمثنى وأثرها في الرؤية وتشكيل الصورة؛ فإننا نلاحظ دلالة عامّة للمثنى حاضرة في فكر نازك.

فالثنائيات بارزة في تفكيرها؛ فهي دوماً تعقد المفارقات، وتقيم التناقضات بين أمرين، بين شيئين، بين فكرتين.

ففي قصيدة (السما على غابة الصبير) تبرز المفارقة بين الحب والعذاب؛ في تناقضهما، وتجاورهما معاً في تجربة الحب:

والحب والعذاب قالا لي: خذينا نحن توأمان

جرحان ضائعان

أو وترا كمان<sup>(٧٨)</sup>

ومِمّا يؤيد ويؤكد سيطرة الثنائيات في تفكيرها، ما نراه من كثرة المعطوفات بين اثنين، في كثير من رواها الشعرية:

اللحن خشوعٌ وتسابيح<sup>(٧٩)</sup>

تقلّبي جبال خواطرٍ وبحار<sup>(٨٠)</sup>

ويا حبيبي، يقتلني واحدٌ من اثنين:

موتٌ بيروت أو جبينك<sup>(٨١)</sup>

وإذا ما تجاوزنا جانب المعنى وتجلياته في المثنى؛ فإننا لا يمكن أن نغضَّ النظر  
عن الطاقة الموسيقية التي يمنحها المثنى:

غداً شعبي نهار أخضرُ العينينُ

سيطلع من رُبي القدس لنا فجرين<sup>(٨٢)</sup>

وعن القصيدة التي تُولد من البحر، حيث:

يصوغ اليواقيت قافيتينُ

يبعث قوسَ سحابٍ، يقيم دوالي

ويسكب برد الليالي

وزرقة أمواجه في مدى مقطعينُ

ويبعث أنشودتي عذبة الحبر بحرية الشفتين<sup>(٨٣)</sup>

هذا التواتر الذي تصنعه الأصوات، حيث تختم الكلمات في نهاية كل شطر  
بحرف لين، ثم تنزل الكلمة إلى نون ساكنة، هذا التواتر الذي أضحى يصنع  
موسيقى خاصّة لشعر (نازك).

## ٢- صيغ الجمع غير المألوفة:

ومِمّا يلفتُ النظر في شعر نازك (موضع الدراسة) ميلها إلى استخدام صيغ  
جمع غير مألوفة.

أبرزها جمعها كلمة (قرآن) على قرائين. وهي صيغة محبّة إليها؛ إذ تكرر  
كثيراً، وتتمسك بها.

فهي جزء من عنوان أحد نصوصها (دكان القرائين الصغيرة)، ومن ثم فهي تتكرر في النصّ كثيراً. كما تأتي هذه الصيغة في نصوص أخرى<sup>(٨٤)</sup>.

وقد اعترض بعض الأدباء في مصر على هذا الجمع، حيث إن القرآن واحد، ولا يصح أن نجعله متعدداً. وقد ردّت (نازك) على هذا الرأي، حيث تقول: «والجواب على هذا شيئان: (الأول) أننا في العراق نستعمل كلمة (قارئان) فهي لفظة دارجة عندنا تماماً، ونحن مسلمون ولا يُطعن في إسلامنا، و(الثاني) أن لفظة (قارئان) لا تعني أن كتاب الله متعدّد، وإنما تشير إلى نسخ القرآن، كقولنا (مصحف ومصاحف) وهذا يجعل الاعتراض غير وارد أساساً»<sup>(٨٥)</sup>.

وكذلك تستخدم كلمة (نهور) في جمع (نهر) عوضاً عن (أنهار)؛ فهي تتحدث عن فلسطين وأثر حرمانها من اسم الله؛ إذ تعيد نازك رسم خريطتها من جديد: وحرمتها من ضوئه، من دفئه،

عذراً لعطر ترابها، وورودها، ونهورها<sup>(٨٦)</sup>

وتجمع كلمة (حق) على (حقود) عوضاً عن (أحقاد)، في تصويرها لظنون بعض الدول عن موقف العرب من إسرائيل، إذ يظنون أننا نرش:

..... نحن سماءها

بالنفط والدم، والحقود<sup>(٨٧)</sup>

وتجمع كلمة (وردة) على (أوراد) عوضاً عن (ورود):

وطريقي نحو دكان القرائين الصغيرة

فيه أوراد لها عطر عجيب<sup>(٨٨)</sup>

وكلمة (ماء) على (أمواه) بدلاً من (مياه):

وفي سيناء أورقنا وأزهرنا  
وسالت من أصابعنا بحيرات وأمواه<sup>(٨٩)</sup>  
وكلمة (تل) على (تلول) بدلاً من (تلال):  
نعم! قد مُنحنا الذرا والسواقي ومجدَ  
التلول<sup>(٩٠)</sup>

وفي تفسيرنا استخدامها هذه الصيغ، لا يمكن أن نعلل ذلك بالضرورة الشعرية، فطبيعة الشعر الحر، بما فيه من حرية ومرونة، تقلل من حاجة الشاعر للجوء إلى الضرائر الشعرية. كما أن (نازك) على مستوى عالٍ من الشعرية والحرفية الموسيقية المبنية على علم ودراية وممارسة.

إن هذا الميل لاستخدام جموع غير مألوفة وافقت قواعد اللغة في غالبها، يشف عن مدى القدرة اللغوية التي تتمتع بها (نازك)؛ فهي قد درست اللغة العربية دراسة عميقة بنحوها وصرفها، وكانت عاشقة لها ومحبة<sup>(٩١)</sup>.

كما أنه يُبين عن وجه القيادة والريادة في شخصية (نازك) الشعرية، فنازك رائدة الشعر الحر؛ تُبين عن وجه آخر مقارب محب للريادة في اقتحام آفاق اللغة، والتنبيش عن كلماتها المطمورة، وإعادتها للحياة من جديد.

وعموماً؛ فإن كل هذه الصيغ، تدل - في النهاية - على أن لنازك لغتها المستقلة المتميزة عن غيرها، مفرداتها، ومعجمها، ونحوها، وصرفها، وتركيبها وصورتها، ورمزها.... كما سنعرف لاحقاً.

### ج-الدلالة النحوية:

لابدّ من الإشارة بدءاً، إلى أن جُلّ الظواهر النحوية؛ إنّما هي مرتبطة بالمستوى التركيبي.

ولكنّ.. ثمة بعض الجوانب النحوية المتعلقة بالكلمة المفردة؛ كدلالة أسماء الإشارة، والضمائر، والأسماء الموصولة..... وإلى غير ذلك من الجوانب النحوية المتعلقة بالكلمة المفردة.

وأبرز ظاهرة نحويّة في المستوى الإفرادي؛ في شعر نازك (موضع الدراسة) هي الضمائر.

وللضمائر دور حيوي في النصّ؛ إذا أحسن الشاعر استخدامها، وتوزيع حركتها في النص، بما يخدم المعنى.

إن البحث هنا يتركّز على المعنى البلاغي، على الإيحاء الكامن وراء المعنى النحوي. وفي نصوص (نازك) ما يشير إلى قدرة متميزة على توظيف الضمائر بطريقة ذكية؛ بحيث تتآزر مع الأدوات الشعرية الأخرى، في تقديم رؤية النصّ، بشعريّة احترافية، إيحائية، مغايرة.

في قصيدة (سبت التحرير) التي كتبتها بعد حرب العاشر من رمضان ١٣٩٣هـ، أو السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣م، حيث حقّق العرب فيها انتصاراً واضحاً:

يأتي هذا المقطع؛ ليصوّر ما قبل هذا اليوم (سبت التحرير):

قبل يوم السبت كنا مستذلينّ

وفي أعيننا يبكي ويمطر ليل تشرينّ

وكان الحزن، خلف شرود نظرتنا، سكاكينّ

تسوّلنا على أسوار بياراتنا، عشنا

جياً تحت ظل نخيلنا المُضنى

وفوق مشارف الأوهام شيدنا

مساكننا، وفي أروقة الكلمات خيمنا

وفي الحلم ملكناها فلسطين<sup>(٩٢)</sup>

يشفُّ هذا المقطع عن الضعف الذي كان عليه العرب، قبل الإنجاز الذي تحقَّق في هذه الحرب. وعلى الرغم من ذلك، نلاحظ الحديث عن الذات الجمعية متكرِّراً، متخذاً صيغة الضمير (نا المتكلمين)، على الرغم من أن المنطقي أن يختفي الحديث عنها، أو يخفت، في ظل هذه الهزائم التي تجعل الذات في حالة انطفاء. إلا أن القراءة الفاحصة لهذه الضمائر ومواقعها الإعرابية، ودلالاتها في النص، يفسِّر لنا هذا الحضور الكثيف. ففي الجملتين: (تسوّلنا على أسوار بيّاراتنا)، (عشنا جياً تحت ظل نخيلنا) تصنع (نا المتكلمين) مفارقة ساخرة من وضع العرب عموماً والفلسطينيين تحديداً، فهم فقراء يمارسون التسوّل على أسوار بيّاراتهم التي يملكونها، وهم جياع على الرغم من أنهم يستظلون بنخيلهم الذي يملكونه.

وتكمن سخرية المفارقة هنا في أن الإنسان لا يستطيع الاستفادة ممّا يملكه؛ فلا بستانه يثريه، ولا نخيله يطعمه؛ لأنه - ببساطة - مسروق منهوب من اليهود الغاصبين. وهكذا، ما كان لهذه المفارقة أن تتجسّد؛ لولا رسم (نا المتكلمين) بهذه الصورة، وهذه الصيغة التي وردت.

وعلى الرغم من ورود (نا المتكلمين) في أكثر من كلمة في موقع الفاعلية؛ فإنّها فاعلية سلبية، فالفعلان (تسوّلنا، عشنا جياً)، يرسمان صورةً مأسويّة. والأفعال الأخرى: شَيّدنا مَسَاكِنَنا، خَيّمنا، ملكناها.... وعلى الرغم من معانيها الإيجابية؛ فإنّها مصوغة بشكل متعمّد؛ لتحقيق نازك سخرية أخرى من أوضاع العرب، فالفاعلية هنا إنّما هي في الوهم والحلم فقط، فهم شيّدوا مساكنهم، وخيموا، وملكوا فلسطين، ولكن كل هذا في عالم الأوهام والأحلام وزيف الكلمات.

ولكن الأمور تنقلب بعد صباح السبت، لصالح العرب، ومعها تتبدل دلالات  
ضمير (نا المتكلمين) وإيحاءاته:

وصباح السبت، أصبحنا ضياءً

وتوهجنا، أنرنا ليل سينا الحزين

وتفتحن وروداً،

ورصاصاً،

وغناء

شفة الجولان غنّتنا، وحرّنا لواءً فلواءً

من مغانينا السبيّة

وانتزعنا أرضنا من بين أشداق الذئاب الهمجيّة<sup>(٩٣)</sup>

لم يعد أمام (نازك) إلا الحقيقة في هذه الحرب التي حقق العرب فيها تقدماً مهماً،  
فعبرت كما يقتضيه الواقع، وكما يُسجّله التاريخ، إذ كان العرب قد بدؤوا بتحرير سينا  
والجولان: حرّنا، انتزعنا، أصبحنا ضياءً، تفتحن وروداً، أنرنا.....

نلاحظ أن الضمير هنا قد أتى في موقع الفاعل الحقيقي لأفعال إيجابية، ولنلاحظ  
كيف تآزر الضمير مع تشكيل الصور؛ للإبانة عن فرح (نازك) بهذا الانتصار.  
وفي قصيدة (سوسنة اسمها القدس) يأتي هذا الإفضاء لله - سبحانه - في  
خاتمة النص.

... ربّ عفوك، ماذا نقول

وفي عتباتك كيف تُرى سيكون المثل؟

فأنت منحت الجناح الطليق، ونحن اخترعنا القيود

وهبت لنا القدس أنت، ونحنُ

دفعنا بها لليهودُ

دفعنا بها يا إلهي، نعم،

دفعنا بها لليهود<sup>(٩٤)</sup>

نلاحظ المقابلة بين ضمير الجمع للمتكلمين (نحن، نا)، وضمير المخاطب المفرد (أنت) الذي يعود على، الله جَلَّ وعلا.

إن هذا التقابل بين الضميرين يكتفٍ دلالة الرؤية التي قام عليها النص؛ حيث الاعتراف بالذنب والخزي والعار في تفريطنا بفلسطين، التي وهبنا الله إيَّها بما حباها من جمال وأهميَّة.

إن هذا التكرار المتواتر بين (نحن، نا) و(أنت)، ليلفت انتباه المتلقي، ثم يشتتته في هذا التباين بينهما، ومن ثمَّ ينتقل إليه ضخامة إحساس الشاعرة بهذا العار الجماعي في التفريط بنعمة الله التي وهبَ (فلسطين).

ومن تقابل الضمائر، تنتقل إلى ظاهرة أخرى هي تحوُّلات الضمير، بحسب ما تمليه الرؤية.

في قصيدة (الملكة والبستان)، تبدو (نازك) منفعلَةً حزينةً ثائرة، حيث تقول مبينةً جوَّ النص: إنه في ٨/٤/١٩٧٣م، أهدى اليهود في إسرائيل قطعة أرض في فلسطين للملكة إليزابيث، وقد تقبلت الهدية تعبيراً عن صداقتها مع الطائفة اليهودية<sup>(٩٥)</sup>. فكان نصها انعكاساً لهذا الموقف المخزي.

ونستطيع أن نصنّف النص في ثلاثة مقاطع، بناءً على تحوُّلات المعنى فيه. ومع هذه التحوُّلات، نلمح تحوُّلاتٍ أخرى موازية على صعيد الضمائر.

ففي المقطع الأوّل، يسيطر ضمير الغائب، في حديثها عن (فلسطين)، بل إنّها لا تسمّي (فلسطين) باسمها، وإنّما تتحدّث عنها بكونها (بستاناً)، ولم ترد كلمة (فلسطين) إلاّ مرّةً واحدةً فقط:

وقع البستان في الأيدي اللئيمة

صادر الباغي نسيمة

ويدها بعثرت نسرينه، جرّت كرومه

حصدت حنطته، أوردته الحرّى، نجومه

وعلامات الجريمة

أغمض العالم عنها مقلتيه، وطواها في الأصابير

زواها بين أكداس التقارير

ومالكُ ذلك البستان قد شرّد في تيه الأعاصير

فلا تذكره إلاّ العصافير<sup>(٩٦)</sup>

إنّ هذا النّفس الحكائي مقصود، حيث اختزال قصة فلسطين في (بستان)، واختزال أهلها في (صاحب البستان)، وكأنهم مجهولون. ويعضّد ذلك ضمير الغائب المفرد المذكر الذي يعود تارةً على البستان، وتارةً على صاحب البستان... كل هذه الإشارات اللغوية والتقنيات الفنية، تريد تكريس الإيحاء بالضعف والعجز الذي يجلّ فلسطين وأهلها، وكأنهم مغيّبون عن العالم، يعيشون حالة استلاب؛ إلى الحدّ الذي أصبحت أرضهم تباع وتشتري أمام أعينهم:

ثم ماذا؟ هُرّع السارق يهدي الملكة

فلذّة من حقلنا مخضلةً عذراء مثل الليلة

وتلقت بالقبول الملكة

وانحنى تغمزه بالبركة

بهرتها ظلل الخصرة في أشجاره المشتبكة

واستباها قمر في ليله، من فضة منسبكة

لم تر البستان مصبوغاً بأنهار الدم المنسفة

وتناست يدها أن تسأل اللص

وهل تهدى الربا المنتهكة؟<sup>(٩٧)</sup>

وهنا - مع هذا الجزء - تبدأ بوادر التحول الثاني، إذ تبدأ الأمور بالاتضاح وتبدأ المعاني تأخذ مسمياتها الحقيقية: السارق، أنهار الدم، الربا المنتهكة... لنقترب من القضية الحقيقية. فتجاوز (نازك) إيقاع الشكوى وتصوير الضعف والعجز، إلى تصوير الظلم الحقيقي الذي وقع على فلسطين وأهلها.

وليأتي المقطع الثاني، ممتلئاً بالحدة الانفعالية المتزايدة، ومعها تنحاز اللغة من ضمير (الغائب) إلى ضمير (المخاطب)، إذ تتوجّه للملكة بالسؤال، ومن ثم المحاكمة، ثم التهديد... وكل هذا يستلزم المخاطبة المباشرة:

ألف عذر منك يا سيدتي، واعلمي أن الصهايين لهم

منطق الذنب، وذوق السمكة

واسألني يا ملكة!

دمٌ قومي من ترى قد سفكه!

واصبري حتى نلاقيهم غداً في غليان المعركة<sup>(٩٨)</sup>

ثُمَّ يَأْتِي المَقْطَع الأخير، بِتَحَوُّلٍ أَقْوَى عَلَى صَعِيدِ الرُّؤْيَةِ، يَصْحَبُهُ تَحَوُّلٌ آخِرٌ عَلَى صَعِيدِ اللُّغَةِ/الضَّمِيرِ.

إِذْ تَتَجَاوَزُ (نَازَكَ) مَجَرَّدَ الْخُطَابِ وَالسُّؤَالِ وَالتَّهْدِيدِ، إِلَى إِبْرَازِ صَوْتِ (فَلَسْطِينِ) ذَاتِهَا، بِالْأَسْمِ الظَّاهِرِ، أَوْ بِالِاتِّكَاءِ عَلَى ضَمِيرِ الْمُتَكَلِّمِ الَّذِي جَاءَ مُتَكَرِّرًا، وَبِصُورٍ مُتَعَدِّدَةٍ: الضَّمِيرِ الْمُنْفَصِلِ (أَنَا)، الضَّمِيرِ الْمُتَّصِلِ (مَلَكِي، حَقُولِي....)، وَالضَّمِيرِ الْمُسْتَتِرِ (لَنْ أَتْرَكَهَا).

وَكُلُّ هَذَا يُشِيرُ إِلَى مَدَى بَرُوزِ الْفَاعِلِيَّةِ وَالْقُوَّةِ الْحَقِيقِيَّةِ، حَيْثُ تَبْرُزُ الْهُوِيَّةُ، وَتَتَأَكَّدُ الذَّاتُ، وَيَتَرَسَّخُ الْإِنْتِمَاءُ:

وَاسْمَعِي سَيِّدَتِي صَوْتِي أَنَا، صَوْتِ فِلَسْطِينِ  
حَقُولِي لَمْ تَزَلْ مَلَكِي بِمَا فِيهَا مِنَ الْقَمْحِ، مِنَ الشَّمْسِ  
مِنَ الطَّيْنِ

وَأَرْضِي هَذِهِ دَرْبُ النُّبُوتِ وَمِيلَادُ الْقَرَائِنِ  
حَصَاهَا خَاشِعٌ لِلَّهِ، وَالْوَرْدُ قَرَابِينُ  
فَلَنْ أَتْرَكَهَا مَصْلُوبَةً عِنْدَ الصَّهَابِيِّينَ  
مَمْرُقَةً، مَفْتَحَةَ الشَّرَايِينِ

وَعَرْشُ الْبَغْيِ لَنْ يَطْلُعَ مِنْ جِرْحِ الْمَلَايِينِ  
فَأَجْرَاحِي سَتَنْمُو بَيْنَ أَيْدِيهِمْ ثُعَابِينُ  
وَأَنْهَارِي سَكَاكِينُ

وَأَبَارِي - إِذَا اغْتَرَفُوا - بَرَاكِينُ

ومالهمو على رملي عناوين

وليس لهم - إذا دقتِ سيدتي - بساتين

وليس لهم بساتين<sup>(٩٩)</sup>

ولنلاحظ كيف اختتم المقطع (مالهمو، وليس لهم) إشارةً إلى اليهود، فقد انقلب الوضع، وأصبح اليهود هم المغيبين، إذ تحدثت عنهم بضمير الغائب، وتوجت ذلك بالنفي الذي يسلبهم أي حقٍّ مزعوم في فلسطين.

ولا شك أن في حركة الضمائر وتبدل مواقعها أثراً جميلاً في إضفاء الحيوية والحركة في النص، وتغييراً لإيقاع القصيدة. وله كذلك دوره في التأثير على المتلقي، وجذبه إلى مواقع مهمة في النص، تتيح له التأمل بذكاء وروية في مضامينها.

ولعلنا قد لاحظنا، في هذا التحليل للضمائر، حضور ضمير الجمع للمتكلمين في حديث نازك وإفضائها وتعبيرها بكثافة. وخصوصاً في القضايا القومية وهذا الملحظ اللغوي هو من أبرز التحوّلات على صعيد الفن.

وهو تحوّل موازٍ لتحوّلاتها على صعيد الرؤية؛ فنازك في هذه الفترة (موضع الدراسة) قد اتحدت ذاتها بذات الجموع، وصار من الصعب أن نفصل بين ما هو ذاتي وما هو جماعي في رؤاها المعنية بالوطن العربي الكبير، وقضاياها المفصلية.

## ٢-المستوى التركيبي:

يتجلّى جمال لغة الشعر في المستوى التركيبي؛ حيث تتوهج المفردة، وتتميّز، وتتبيّن قيمتها؛ حيث تتخذ وضعها في التركيب اللغوي. ومن ثمّ تنبثق الجملة، بما فيها من ملامح لغويّة قادرة في الشعر ذي القيمة العالية على الإحياء بالمضامين المعنية بذكاء ولماحيّة.

فتكرار مفردة، وتقديمها أو تأخيرها، وحذفها أو إبرازها، وكذلك الشأن في تكرار جملة، في اسميتها أو فعليتها، في خبريتها، أو إنشائها..... إلى غير ذلك من التقنيات اللغوية، إنَّما تتَّضح في التركيب اللغوي، في تركيب النص.

ويعتمد هذا المستوى على المعاني النحويَّة، والتعمق فيها، فعلى هذه المعاني النحوية؛ قام (علم المعاني) بل على هذا العلم قامت نظرية (النظم) التي رأى (عبد القاهر الجرجاني) أنها سرُّ الإعجاز في القرآن الكريم؛ حيث يقول: «ليس النظمُ شيئاً غير توخِّي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم»<sup>(١٠٠)</sup>.

إذاً؛ فليس المراد هنا أن نعرف الأحكام النحوية فقط، كالتقديم والتأخير مثلاً، وإنَّما أن نعرف ما وراءها؛ لِمَ قدَّمت تلك المفردة؟ ولم أخرت تلك؟ وما السرُّ وراء ذلك؟ وفي كُلِّ هذه التقنيات اللغوية: التكرار، الحذف، التقديم والتأخير.... نجد أن اللغة الشعرية تنزاح عمَّا هي عليه في الأصل. وهذا هو وجه جمالها، أن تتجاوز السائد والتقليدي في اللغة العادية، وأن تدهش المتلقي بهذه الحركة والتفجر والتجاوز، وتدفعه إلى تأمُّل ما وراءها من مضامين.

وأهم الظواهر اللغوية على هذا المستوى، هي:

#### أ- الحذف:

قد يحذف الشاعر حرفاً أو كلمة أو جملة.. متعمِّداً قاصداً أغراضاً جمالية/إيحائية. فالحذف باب من أبواب جمال اللغة الشعرية، وثرائها وقدرتها على الإيحاء بصمت. وقد تنبَّه نقدنا العربي القديم إلى قيمة الحذف؛ حيث يقول (عبد القاهر الجرجاني) عنه: «هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين....»<sup>(١٠١)</sup>.

فالحذف «حيلة من الحيل التي يعتمد إليها الشاعر الحديث؛ ليبرز حال نفسية خاصة به، أما القارئ فإن دوره كامن في البحث عن تخريجات أو تأويلات لمثل هذه الحذوفات التي يراها أمامه»<sup>(١٠٢)</sup>.

«وكان طبيعياً في الشعر الحديث، وبعد أن أصبح لأسلوب الحذف والإضمار فلسفته الجمالية، وغاياته الفنية في الاتجاهات الشعرية والنقدية الحديثة، أن يحتل أسلوب الحذف والإضمار دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشعرية في القصيدة العربية الحديثة؛ بحيث لا تكاد قصيدة حديثة تخلو من استخدام هذا الأسلوب على نحو أو آخر»<sup>(١٠٣)</sup>.

ووجه انزياح الحذف عن اللغة العادية، أن الأصل في الكلام هو الذكر، فعند انتقاص الكلمة أو الجملة فإن ثمة انحرافاً لغوياً يستدعي التأويل.

والحذف إحدى الظواهر اللغوية في شعر (نازك الملائكة) ومن نماذجه حذف (الحرف)، وذلك في قصيدة (الهجرة إلى الله)، التي تناجي فيها (نازك) الله - سبحانه وتعالى - وتشكوه ضعف العرب وهزيمتهم، بلغة مشحونة بالهزيمة، وما تحمله من أسى وحزن بالغين:

حملت معي هموم (القُدس) يا ملكي وجُرْح (جنين)

وليلاً شاهق الأسوار لا ينجاب

فأين الباب؟ أين الباب؟

قراييني مكدسة على المحراب

وقرآني طواه ضباب

وذلة مسجدي الأقصى تقلبني على سكين

ولا معتصم أدعوه، لا فينا صلاح الدين

ننام الليل، نصحو الفجر مجروحين

ومطعونين، مقتولين<sup>(١٠٤)</sup>

وإذ نتأمل:

ننام الليل، نصحو الفجر مجروحين

ومطعونين، مقتولين

نلاحظ أنَّها حذفت حرف العطف بين الجملتين: (ننام الليل، نصحو الفجر)، فهي لم تذكر أيَّ أداة، مثل (ثمَّ) التي هي الأقرب والأنسب؛ لما بين الليل والفجر من وقت طويل، ولما يقتضيه المعنى من الترتيب<sup>(١٠٥)</sup>.

بل إنها لم تذكر حتى الواو العاطفة، التي تفيد مطلق الجمع<sup>(١٠٦)</sup>. واختارت أن تحذف أيَّ أداة تربط بين الجملتين.

ولو تأملنا المقطع من بدايته؛ لوجدنا كمًّا من المفردات والصور الملأى بحمولةٍ من الشجن والتاريخ المرِّ والمأساة: (هموم القدس، جرح جنين، ذلة الأقصى، الليل السرمدي.....).

هذا التداعي في الأسماء والأحداث والصور الذي نتج من تنبيش ذاكرة التاريخ العربي؛ جعل (نازك) وجهاً لوجه أمام صورة هذا الضعف:

ننام الليل، نصحو الفجر مجروحين..

تجاوز الجملتين دون رابط، يوحي بسرعة تقلب الأحوال العربية، ما إن ينام الناس، حتى يصحوا الفجر على مأساة جديدة، فحذف حرف العطف أوحى بعنصر المفاجأة وتسارع الأحداث العربية المأساوية، ومن ثم كرّس ضعف العرب وعجزهم الذي تشكو منه نازك.

ومن نماذج حذف الكلمة ما جاء في نصّها (سبت التحرير)، الذي تتغنّى فيه بحرب (العاشر من رمضان)، وما حقّقته الجبهة العربية من إنجازات معنويّة وماديّة. متّكئةً على ظرفي الزمان (قبل، وبعد)، في رسم المقارنة بين ما قبل سبت التحرير وما بعده، في نصّ طويل، يحاول إبراز أبعاد هذه التحوّلات:

قبل يوم السبت كنا مستذلينّ

وفي أعيننا يبكي ويُمطر ليلُ تشرين

وكان الحزن، خلف شرود نظرتنا، سكاكين

(١٠٧)

.....

وتكثر وتتعدّد المقاطع التي تصف فيها تحوّلات ما بعد (سبت التحرير)؛ لأنّ النصّ معني به أكثر؛ ولأنّ (نازك) تكتب تحت تأثير الفرحة بإنجازاته؛ ومن ثمّ فقد غلب إيقاع البهجة والقوة والاعتداد:

وصباح السبت أصبحنا ضياء

وتوهجنا، أنرنا ليلَ سيناء الحزين<sup>(١٠٨)</sup>

وأنا سبتنا ينثر تحريراً وفلاً<sup>(١٠٩)</sup>

إلى غير ذلك من العبارات؛ حتى تقول:

قبل يوم السبت كنا،

في صباح السبت أصبحنا<sup>(١١٠)</sup>

فهي حذفت (خبر كان)، و(خبر أصبح). وفي هذا الحذف إحياء بأنّ الكلام لا يستطيع - مهما طال - حمل هذه المعاني التي تعبّر عن كثافة هذه التحوّلات من حال الضعف والهزيمة والوجع..... إلى حال القوة والانتصار..... وكأنّها قد تعبّت وكَلَّت من

ذكر التفاصيل، فجاء هذا الحذف مختزلاً مختصراً موحياً، لافتاً النظر إلى دلالة الكلمتين (كنا) على الماضي الذي انتهى. و(أصبحنا) على صبحٍ جديد، على زمن جديد للعرب. كما أن فيه تكتيفاً زمانياً مدهشاً، يختصر في جملتين غير كاملتين تاريخاً واسعاً، يحتوي أحداثاً مفصليّة، (ما قبل، وما بعد).

وكذلك فيه تركيز على موضوع النص المهم، الذي اتخذ عنوانه أيضاً (سبت التحرير)، هذا البعد الزمني الذي سيطر على النص، فتكرّر إحدى وعشرين مرّة، فكل المعاني والرؤى، وكل الصور انبثقت من أجله.

كما أن في هذا الحذف الذي ينتظم الشطرين بتكرار (نا) المتكلمين في نهاية كلّ شطر إيقاعاً صوتياً، لا تخطئه الأذن، بالفتحة التي تعلو النون، ثم حرف المدّ (الألف) الذي يُطْلِق الصوت، في نشيد حيّ جميل للنصر.

وقد يكون العنصر المحذوف جملةً أو أكثر؛ كما في هذا المقطع من قصيدة (الخروج من المتاهة):

|                            |                                              |
|----------------------------|----------------------------------------------|
| بينما نحن في متاهتنا النكـ | راء بين الأشباح والأغوال                     |
| جرحنا ممطر، وناكل شوكة     | وكّرانا مفاوز وسّعالي                        |
| وطريق أنى مَسَّينا مخيف    | أسودّ الضوء مخليبي الظلال                    |
| بينما نحن.. إذ تدفّق فجرٌ  | نابضُ العطر من وراء الليالي <sup>(١١١)</sup> |

تعبّر (نازك) عن احتدام الأوضاع العربية عام ١٩٧٣م (تاريخ كتابتها للنص)، وتصور حالة التيه والضياع في خضمّ المآسي العربية، والهزائم المتعدّدة. وجاء تعبيرها في صورة رمزية، حيث الجميع في متاهةٍ وخوفٍ وضياعٍ.

ولأنّ (نازك) كانت قد آمنت بالتفاؤل مبدأً، وخصوصاً في رؤاها القوميّة، فقد كان البيت الأخير، المنبئ عن قدوم فجرٍ مضيٍّ عَطِرٍ، رمزاً لانفراج الأمور:

(بينما نحن... إذ تدفق فجر...)

ولنلاحظ أن ثمة عنصراً محذوفاً: بينما نحن (نتخبَّط في هذا الظلام)، بينما نحن (مسجونون في هذه المتاهة).... إلى غير هذا من التقديرات.

إن الحذف هنا يُوحي بعنصر المفاجأة، فلم يكن ثمة تمهيد ولا تدريج، لانبثاق هذا الفجر، بل إن كل شيء قد جاء بشكل مباغتٍ وسريع.

فقد عمل الحذف هنا على إيقاظ هذا الشعور في نفس المتلقي، ولا شك أن الانفراج المفاجئ أوقع في النفس، وأشدُّ أثراً، وأعمق فرحةً.

وقد تؤدي علامة الحذف (...) دوراً بالغ الأثر في الإيحاء والتصوير. ففي قصيدة (الماء والبارود) تحكي قصة هاجر وابنها (إسماعيل)، عليهما السلام، حين أحضرهما إبراهيم - عليه السلام - إلى مكة، حيث الوادي المجذب، حيث لا كلاً ولا ماء ولا بشر؛ امتثالاً لأمر الله، سبحانه وتعالى.

رمل....، وريح تزفر...

وبطن وادٍ ساكن معفر

ينهض في جانبه العطشان بيت الله

وخيمة صغيرة لهاجر... وليس من حياة

لا ظلّ نديّة لا مهد أعشاب ولا مياه<sup>(١١٢)</sup>

إن علامات الحذف (رمل...)، (ريح تزفر...)، (وخيمة صغيرة لهاجر...) قد عملت على الإيحاء بالفراغ، فراغ ذاك المكان وخلوّه من أي مظهر للحياة، فهو وادٍ مجذب لا يسكنه إلا الرمل والريح، وخيمة صغيرة.

ومن ثم؛ فقد تآزرت علامات الحذف هذه مع الصور الجزئية في المقطع، في تصوير المكان، ونقلت للمتلقي مشاعر الأمّ القليقة الخائفة المتوجّسة المستوحشة.

## ب- التكرار:

والتكرار أحد الظواهر اللغوية في شعر نازك (موضع الدراسة).

إنَّ التكرار هو انزياح عن الوضع الأصلي للغة، فالأصل أن ترد المفردة أو الجملة مرة واحدة فقط. ولكن.. يأتي التكرار، ليزحزح وضع اللغة، بما يحدثه من تردّد لبعض العناصر.

والتكرار هو الوجه المقابل للحذف، فالحذف بتر واجتزاء ونقص في اللغة، والتكرار زيادة ومبالغة في الذكر.

وحين يعمد الشاعر إلى التكرار، أعني التكرار الشعري ذي القيمة الفنية، وليس لمجرّد ملء الفراغات في النص، حين يعمد لذلك؛ فإنه يخبئ وراءه أسراراً على المستوى الإيقاعي، والنفسي، والرؤيوي، وكذلك على مستوى مخاطبة المتلقي والتوجّه إليه... إلى غير ذلك من الأسرار التي تتجلّى بحسب السياقات الشعرية.

«إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابغة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثنائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن معاً»<sup>(١١٣)</sup>.

كما أن للتكرار قيمة جديدة في الشعر الحديث، تتجاوز مجرد إشباع التوقع؛ إلى تحقيق دهشة المفاجأة، حيث يتجسّد التكرار في النص بشكل غني وخفي<sup>(١١٤)</sup>.

ونماذج (التكرار) في شعر (نازك) أكثر وأكبر مساحةً وحجماً من نماذج (الحذف)، وربّما يعود ذلك إلى طبيعة فكرها الذي يميل إلى التفسير والتحليل والإسهاب، ومن ثمّ تميل لغتها إلى ذكر التفاصيل وتكرارها.

وفي شعرها يتنوع العنصر المكرر، بين أن يكون حرفاً، أو كلمة، أو جملة. كما أن نماذج التكرار في معظمها تأتي في المستوى الرأسي للنص، حيث يتوزع العنصر المكرر في أشطر النص. بينما الأقل من الشواهد يأتي في المستوى الأفقي، حيث يتكرر العنصر في الشطر الواحد<sup>(١١٥)</sup>. ولذلك سيكون التركيز على التكرار الرأسي. يشيع لدى الشاعرة تكرار (الحرف)، وخاصةً حرف النداء (يا)، وله نماذج كثيرة، التي سوف نستجلي أسرارها، عند مناقشة الأسلوب الإنشائي في شعرها. ومن نماذج تكرار (الكلمة) تكرار اسم النبي - ﷺ - (أحمد)، فهي تكرر في فضاء قصيدة (زنابق صوفية للرسول) خمسين مرة تقريباً:

أحمد من ضوئه سقاني

أحمد كان البخور والشمع في رمضاني

أحمد كان انبلاج فجر، وكان صوفيّة الأغاني

وأحمد في مروج تسبيحة رماني

كلا جناحيه بعثراني

كلا جناحيه لملماني<sup>(١١٦)</sup>

إنّ الشاعرة تكرّر الاسم بشيء كبير من الحبّ والمتعة واللذة والشغف، إذ تحيا روحها في هذه المرحلة مشاعر الانتماء إلى هذا الدين العظيم، ومتابعة صاحب الرسالة، ﷺ.

إنّ حبّ الذات لشخص بهذا القدر العظيم، يعني أن روحها ممتلئة به، ومن ثمّ تبدأ لا شعورياً باستدعاء اسم من تحب وتكرّره، مستمتعة، محبة.

وقد أشار (ابن حزم) في كتابه (طوق الحمامة) إلى هذا الملمح النفسي إذ يقول متحدثاً عن علامات الحب: «ومن أعلامه أنك تجد المحب يستدعي سماع اسم من يحب، ويستلذ الكلام في أخباره....»<sup>(١١٧)</sup>. فكيف إذا كان هذا الحب بذاك السمو، والعلو الروحي!

وفي هذا التكرار أيضاً إتاحة لإطلاق كل مخبوء في النفس، تجاه النبي الكريم - ﷺ -؛ فمن ضوئه استنارت، ومن عطره امتلأت عبْقاً، وبه يبدأ فجرٌ جديد..... إلى غير ذلك من المعاني التي يزخر بها النص.

ثم إنَّ في هذا التكرار على وزن (أفعل) إيقاعاً متكرراً، ونغماً يتصدَّر أشطر القصيدة.

ويأتي هذا اللون من التكرار أيضاً على المستوى الوجداني/العاطفي؛ فهي تكرر كلمة (حبيبي) تسع مرّات، وذلك في قصيدة (ويبقى لنا البحر)<sup>(١١٨)</sup>.

وقد يكون العنصر المتكرر جملةً، مثل تكرار جملة (الله أكبر) في قصيدة (الماء والبارود). تقول (نازك) في بداية النص مبيّنةً جُوه «من ذكريات حرب رمضان (أو أكتوبر) سمعت الشاعرة أن فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين، وحان موعد الإفطار، وقد نفذ الماء عندهم، فراحوا يتضرعون إلى الله، فجاءت طائرات إسرائيلية، وقصفت المعسكر، فتفجّر الماء من الأرض، حيث كانت مواسير المياه اليهودية مدفونة»<sup>(١١٩)</sup>.

الله أكبرُ

الله أكبرُ

هتافة الأذان في سيناء تُبحرُ

من موجها تسيل في الصحراء أنهرُ<sup>(١٢٠)</sup>

لقد اتخذت الشاعرة من هذه الجملة محوراً، أقامت حوله القصيدة بذكاءٍ إبداعي في البناء والتصميم.

حيث إن اختيار هذه الجملة تحديداً له علاقة بجو النص؛ فهؤلاء الجنود قد أظفروا على صوت الأذان، ومن هنا استوحيت الشاعرة واستلهمت هذه الجملة المحورية.

فتكرّرها هو محاكاة صوتية/ فعلية لصوت الأذان، إذ تتكرّر هذه الجملة في الأذان ستّ مرّات.

واختيار هذه الجملة دون عداها من الجمل المكوّنة للأذان يعود إلى الإيحاء الذي تبثّه في ركنيها، مناسبةً للموقف.

فكلمة (الله) تصنع جوّاً عامراً بالسكينة والخشوع والطمأنينة، وهؤلاء الجنود أحوج ما يكونون إليه:

الله أكبرُ

نداءُ رحمةٍ ندٍ تشربُهُ الرمالُ

مدّ جناحيه، ارتمى في حُضْن التلالِ

محمولة أنغامه على شراعٍ أبيضٍ مروره معطرٌ<sup>(١٢١)</sup>

والركن الثاني كلمة (أكبر) التي توحى بالقوة المستمدّة من قوّة الله - سبحانه وتعالى - فالله أكبر من اليهود وأقوى، حيث أغاثهم، وأمدهم بأسباب الحياة، وتكمن المفارقة في أن الله - سبحانه - فجّر الماء على أيدي أعدائهم:

الله أكبرُ

يا صائمون ربُّكم قد سمع الدعاء

والطائرات أقبلت تهدر في الفضاء  
تقذفكم صواعقًا وتمطرُ  
على روابيكم لظى حرائقٍ  
تريد أن تغرقكم في برك الدماء  
والله في سمائه يقدرُ  
يدبرُ

يمطر فوق صومكم أنداء  
يسقيكمو من يد أعدائكمو أحلى كؤوس الماء  
والله للمؤمنين ثلج مُعْدَق في لهب الصحراء<sup>(١٢٢)</sup>.

ونجد لهذا التكرار ميزةً أخرى؛ حيث إن هذه الجملة تتكرر، وفي كل مرةً يتكئ التكرار على معنى، ومن ثم، فقد عمل هذا التكرار على تماسك النص وتلاحمه، فهو نص طويل امتدَّ على سبع عشرة صفحة، ومثل هذا الطول هو عرضة للتفكُّك والتشتُّت، لولا بناء النص على هذه الجملة المحورية التي تعود إليها المعاني في كُلِّ مرةٍ؛ جامعةً شتاتها، رابطةً إياها بالرؤية الأساسية في النص.

وليس يخفى ما لهذه الجملة، في تكرارها، من إيقاع واضح، صنع موسيقى جميلة تردَّدت في أرجاء النص.

### ج- الجمل الإنشائية:

الكلام الإنشائي هو الكلام الذي ليس «لمفهومه واقع يوافقه أو لا يوافقه، ولا يصح أن يقال لقائله: إنه صادق فيه أو كاذب»<sup>(١٢٣)</sup>.

وذلك مثل الجملة الاستفهامية، وجملة النداء، والأمر..... ومثل هذه الجمل هي انزياح عن اللغة العادية الخيرية. فحين لا تخبر الجملة أو تقرّر أمراً معيناً، وحين لا نستطيع محاكمتها على ضوء الواقع؛ فنحن - هنا - بإزاء جملة إنشائية.

وتكرّر ورود مثل هذا النوع من الكلام في نصّ ما؛ يجعله يشفّ عن نصّ قلقٍ متوتّر منفعل، فهو لا يخبر، ولا يُقرّر، بل يتساءل ويتعجّب ويُنادي.... لأغراضٍ تتجاوز الحقيقة إلى المجاز؛ فهو إذ يسأل لا يطلب الإجابة، بل يريد معنىً آخر، وإذ ينادي لا يطلب إقبال المُنادي، بل يريد معنىً آخر.... وهكذا نجد أنفسنا أمام نصّ يفتح أفق تأملاتٍ بلا حدود؛ ما يصنع عمقاً، ودهشةً. وهذا ما يمنح الشعر جماله، في مضامينه، وطرق إيصالها، وفي حوارهِ مع المتلقي.

ونصوص (نازك) زاخرة بالجمال الإنشائية، وخصوصاً: الاستفهام والنداء. ما يجعل منها ظاهرة لغوية على المستوى التركيبي، تستحق الوقوف والدراسة.

#### ١- النداء:

والنداء هو طلب إقبال المخاطب، بحرف ينوب مناب فعل، كـ (أدعو) أو (أنادي). ومن حروفه: يا، وأي.....<sup>(١٢٤)</sup>.

ومن النماذج البارزة في النداء، قصيدة (للصلاة والثورة)؛ حيث كزّرت (يا النداء) لمسجد (قبة الصخرة) مرّاتٍ عديدة؛ فاتكأت على هذا النداء، لإقامة نصّها، وتمحورث حوله رؤيتها الشعرية؛ حاملةً كلّ المعاني الممكنة في مخاطبة هذا المكان المقدّس المحتل من قبل اليهود.

فهي تبدأ النص بمناداته، موجدةً جوّاً من الخشوع والهدوء والسكينة؛ تناغماً مع طبيعة هذا المكان:

يا قبة الصخرة

يا وِردُ، يا ابتهالةً مضيئة الفكرة

ويا هدى تسبيحة علوية النبرة

يا صلواتٍ عذبة الأصداء

جاشت بها الأبهاء<sup>(١٢٥)</sup>

وتُبين في نداء آخر عن حزنها وثورتها وغضبها على وضعه الحالي:

يا مسجداً أسكت تسبيحاته صهيون

من أجل حُلْمٍ وقحٍ مجنون<sup>(١٢٦)</sup>

وتحمّله في نداء آخر باقيةً من الأسئلة المشتعلة، حول مستقبل هذه القضية التي طال أمدها، أسئلة حائرة مترقبة:

يا قبّة الصخرة

يا جُنْحَ ليلٍ فاقدٍ فجره

متى تُرى سننفض الغبار

عن وجهنا، ونرفع الحصار؟

وغنوة الأمواج والخلجان والأغواز

تهمس في أسماعنا بأعذب الأشعار<sup>(١٢٧)</sup>

وهكذا.. تظلُّ تدير النداء في أفق نصّها حاملاً أبعاد رؤيتها حول هذا المسجد، بل حول (فلسطين) عموماً؛ بين البعد الروحي، والبعد الثوري، والبعد المتسائل، والبعد المستشرف مستقبلاً أجمل.....

إنَّ تكرُّر هذه النداءات؛ إنّما يشف عن نفسٍ ملأى بالانفعال والقلق والتوتر تجاه هذه القضية، وما يؤكّد هذا الانطباع ويؤيِّده أنّها كتبت النصّ أصلاً، تحت تأثير

موقفٍ حيث «تلقت الشاعرة بطاقة تهنئة بعيد الفطر، عليها صورة لمسجد قبة الصخرة بالقدس»<sup>(١٢٨)</sup>.

لقد أيقظت هذه الصورة البصرية في نفسها معاني الحب والوله والشغف، ممزجة بالحزن والأسى والغضب، ما أنتج حالة انفعالية/قلقة متوترة، الأمر الذي تجسّد في هذه النداءات المتكررة.

وكأنّها - إذ تنظر إلى الصورة - تستشعر بُعد مسجد (قبة الصخرة)، بُعد فلسطين، ومن ثم فهي - بهذه النداءات المتكررة - تستدنيه، وتطلب قربها، وتريد تحقيق أعلى درجات العزلة، والتوحد معه، والانفراد به؛ ليكون أخصّ من مجرد الخطاب، نداء وجدانياً، يكون الطرفان فيه هي وهو فقط، لتبثه نجواها وشكواها، وتبعث بكل ما يجوس في نفسها من خوف وغضب وترقب...

كما أن هذا التكرار قد أحدث إيقاعاً موسيقياً داخلياً، تجاوبت أصداؤه في النص، ولأتمّ موسيقى (يا النداء) جَوّ النص المشحون بالحزن على وضع (فلسطين)، بما في المد من طول في الصوت وامتداد، يناسب نبرة الشجي الحزين الباكي المتوجّع. ويبدو أن استخدام (يا النداء) بهذا التكرار الكثيف في شعر نازك (موضع الدراسة) مرتبط في غالب نماذجها بالموضوعات الأثيرة لديها: الأشخاص، الأمكنة.....

إذ يتكرّر النداء في لحظات اشتعال الوجد وتوقّد الحب؛ بعد انتظار طويل، وفراقٍ قاسٍ، وجفافٍ محل، وحيث يقترب المحبّ من حبيبته، وتحين اللحظة الحلم؛  
وأدقُّ، أدقُّ، أدقُّ الباب

افتح يا من هو أعلى من كل الأحباب

لك عبر الجو رسالة شوقٍ من لحمٍ

من أعصاب، من قلبٍ يرقُصُ من عظم  
 ولها شفة تنبض باسمك  
 باسمك، باسمك، باسمك، باسمك  
 فتلقَ بريدك من شرفات الليل،  
 ومن شعر الغيمِ

يا ضوئي!

يا عطري!

يا مجدي!

يا نجمي! (١٢٩)

إنَّ هذا المقطع مشحون بالانفعالات المتوقّدة، وتُسهم كُلُّ عناصر التراكيب اللغوية في تصوير هذا: تكرار بعض المفردات: (وأدق، أدق...)، (باسمك، باسمك...) (من أعصاب، من قلب، من...)، وكذلك الصور التي أسهمت في إشعال هذه اللحظة (شفة تنبض باسمك...).

نَمَّ تُتَوَجَّ هذه اللحظات بتلك النداءات المتكرّرة، ولنلاحظ كيف أن المنادى قد أضيف إلى ياء المتكلّم؛ تعبيراً عن خصوصيّة هذا النداء، وضيق عالمه المحصور بها وبه فقط، هذا الدنوُّ وهذا الاقتراب تضيفي عليه الشاعرة النعوت الشاعرية في خطاب الحبيب، فقد استحال ضوءاً وعطراً ومجداً ونجماً، يفعل فعله الشاعري الأنيق المرهف في روحها وحياتها.

ويُسهم رسم علامة التأثر (!) في نهاية كل (منادى) بشحنٍ جوِّ المقطع بمزيد من الانفعال والتوتر وتوقد العاطفة.

وهكذا نرى كيف أن النداء وتكراره في شعرها؛ يكاد يختص بكل ما له/ من له شغف وولع في روحها؛ فتظل تنادي وتنادي، وتستدني قربه، بأذلة في هذا كل مخزونها من نعوت دون نهاية. وهذه هي الصورة الأكثر شيوعاً في شعرها، فيما يخص النداء وتكرّره.

والى جانب هذا الملمح الرئيس من ملامح توظيف النداء وتكراره في شعرها؛ فإن ثمة ملامح أخرى.

منها قصيدة (دكان القرائين الصغيرة)؛ إذ تصور (نازك) حلمها حيث تبحث عن قرآن صغير تهديه لحبيبها، فيشير بعضهم إلى دكان (مندلي).

وتظل تبحث وتبحث، دون جدوى، فلم تجد هذا الدكان، ومن ثم لم تجد هذا اللون من المصاحف، وفي الوقت نفسه؛ اختفى وجه حبيبها.

في ظل هذه الأجواء الحلمية المشحونة بالركض المتواصل والبحث الدائب، تتردد أداة النداء (يا)، تماماً كما نرددها، عندما نبحث عن شخص ما في خضم ضجيج أو ازدحام، فهنا يقترب توظيف (الأداة) من المعنى الحقيقي.

انبثق يا عطش السوق انبثق يا مندلي

يا قرائين حبيبي

يا ارتعاش السُّنبل

.....

أين أبوابك يا ترتيلتي يا مندلي؟<sup>(١٣٠)</sup>

وهكذا يتكرّر النداء حاملاً لهفة البحث، وإيقاع الركض وراء المجهول.

وفي مناجاتها لله - سبحانه وتعالى - كذلك تتكئ على ياء النداء:

يا مرفاً روعي، يا رباه

المسني لمستك الحيّة

أودع في كفي حسّ شفاه

أبعثني أغنية خضراء ربيعية<sup>(١٣١)</sup>

وإن كانت، في بعض نماذج مناجاتها لله - سبحانه وتعالى - تحذف (أداة النداء)؛ تعبيراً عن مدى القرب من الله، سبحانه:

مليكي على كلماتي أنبت جناحا

ورش على أغنياتي صباحاً<sup>(١٣٢)</sup>

ونماذج (النداء) وتكراره كثيرة في شعرها (موضع الدراسة)، وإذا أمكن تعليل بعضها وتفسيره، فإن ثمة نماذج تلقى في يقيننا أن هذا الأسلوب قد أضحي جزءاً من لغة نازك، حين تعتمد إلى الوصف وتعدّد جوانبه، فتتكئ على (يا) النداء<sup>(١٣٣)</sup>.

## ٢- الاستفهام:

والاستفهام يعني «طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأدوات خاصة»<sup>(١٣٤)</sup>.

وتستثمر (نازك) الدلالة الحقيقية للاستفهام، إضافةً إلى الدلالة المجازية.

ونجد الاستفهام على حقيقته؛ في بعض نماذج شعرها، كما في قصيدة (زنايق صوفية للرسول)، حيث تتحاور مع ذاك الطائر الذي رمزت به للنبي ﷺ.

فالاستفهام الحقيقي جزء من لغة الحوار؛ إذ يتوجّب على المتحاورين طرح بعض الأسئلة التي تبين للمتلقى بعض أبعاد الرؤية:

وقلتُ: يا طائري، يا زبرجدُ

من أين أقبلتَ، أي نجم أعطاك لينه؟

يا نكهة البرتقال، يا عطر ياسمينه

وما اسمك الحلو؟

قال: أحمدُ

وامتلاً الجوُّ من أريج الإسراء،

طعم القرآن،

وامتدَّ فوق إغماءة البحر ضوء،

من اسم أحمد<sup>(١٣٥)</sup>

وهكذا كانت الإجابة عن السؤال (ما اسمك الحلو؟ قال: أحمد) منطلقاً لاستلهام هذا الاسم الطاهر الشريف، للحديث عن الرسول ﷺ، ووصفه بأجمل الصفات وأعذبها، حاملاً معه عبق هذه السيرة الخالدة:

من أبد الضوء جاء أحمدُ

من غابة العطر والعصافير هلَّ أحمدُ

عبر عطور القرآن، عبر الترتيل والصوم، شَعَّ أحمدُ<sup>(١٣٦)</sup>

إذاً، فإن استثمار المعنى الحقيقي للاستفهام، لا يعني سيطرة المباشرة على أرجاء النص، فيأتي مكبلاً بالمنطق، فهي هنا تستثمر دلالاته، وتوظفه بطريقة فنيّة، بحيث يكون جزءاً مهماً من رؤية النصّ.

وقد تنحرف لغة الاستفهام عن المعنى الحقيقي إلى معانٍ مجازية، لتنقل معها روح التوتر والقلق، وهزّة الاضطراب؛ حيث تعجز اللغة العادية عن التعبير عمّا في النفس من

توجَّس وتوتَّر، فتتكلَّى على الاستفهامات بمعانيها المجازيَّة، معبِّرةً وموحية.

ويَتَّضح هذا في قصيدة (ثلاثية في زمن الفراق) التي تُعبِّر فيها (نازك) عن تجربة فراق فلقاء. وتأتي في ثلاثة أجزاء: الجزء الأول وعنوانه (في دروب الرياح) وهو يمثل بداية تجربة الفراق؛ فنلاحظ الأسئلة الحائرة التي تحمل لغة التفكير القَلِق، والروح المبعثرة المشتتة، حيث الشعور بالفراق بين الحبيبين في أوجه:

هل يا حبيبي بعثرتنا شاسعات البلاد؟

هل فرقتنا الرياح؟

وهل ترى قد سكتت شهرزاد

عن الكلام المُبَاخ؟

من يا ترى ألقى بنا للرياح؟

عصفورتين دون عشٍّ دافئ أو جناح

.....

من يا حبيبي قد بنى بيننا

هذا الجدار من ترى أسلمنا للجراح؟

(١٣٧)

.....

وتتوالى الأسئلة التي تكاد تنتظم كل سطر، معبِّرةً عن هذه الروح المشحونة بكل معاني القلق.

أمَّا في الجزء الثاني من النص (رسالة منه)، حيث تردها رسالة من الحبيب، في خطوة مهمة في هذا الإشكال العاطفي، فإنه يخلو تماماً من لغة السؤال؛ حيث تهدأ روحها، وتطمئن، وتستقر.

وفي الجزء الأخير (رسالة إليه) تعود لغة الاستفهام، ولكن في مقطع واحد فقط، حيث تعبر عن مشاعرها، وهي تعتزم كتابة رسالة إليه، إذ توترها الفرحة، وتشتعل حيرة من لون آخر:

هل أكتبها بقمي؟ بقمي؟

أريق على الصفحات حروقي؟

إعصاري؟

وصراخ دمي؟

أصوّر شوقي أم أرقي؟

ورماد مسائي المحترق؟<sup>(١٣٨)</sup>

وقد تشتعل لغة الاستفهام ثائرة ساخرة هاجية منكرة متعجبة، كما في هذا المقطع الذي يبين عن مدى غضب (نازك)، من سكوت العرب عن أحد اعتداءات اليهود:

أما في ديار العروبة كلب فينبخ؟

أما من نعا ج فتنتخ؟

وهل نحن أعمدة من رخام؟

وحتى الرخام

له عصب، ويمج المذلة، ينهض للانتقام<sup>(١٣٩)</sup>

إذاً، فلغة السؤال هي جزء مهم من اللغة الشعرية، تعين في بناء الرؤية، والإبانة عن نفسيّة الشاعر، والإسهام في تصوير أجواء النص، إضافة إلى أثرها الإيقاعي، حيث تكرر السؤال ذاته، أو عن طريق تكرار اسم الاستفهام نفسه أو حتى من خلال

نبرة الاستفهام التي تتضح مع القراءة العلنية، أو من خلال تكرار حروف الروي في الأسئلة المتوالية. وهذا ما يوجد أثراً في المتلقي، ويجذبه للتأمل. وفي المقطع الأخير نموذج واضح على إيقاعية الاستفهام.

#### د- النفي:

والنفي ظاهرة لغوية شائعة في شعر نازك (موضع الدراسة)، وبالطبع، لا أعني به الوجود العادي في النصوص، ممّا يفرضه المعنى وتركيب الجملة، فهذا موجود في أي شعر، بل أعني به الوجود الكثيف اللافت للنظر، والمتكرّر أيضاً. واللافت في هذا الموضوع أن هذه الظاهرة تبرز في الشعر ذي البعد القومي / الثوري. واللافت أيضاً أن النفي في هذه الأشعار يأتي بدلالة سلبية أحياناً، ودلالة إيجابية أحياناً أخرى.

وتستثمر نازك دلالاته، فتوظفه؛ إذ يستبدُّ بها اليأس والحزن على أحوال الأمة العربية:

ونحن على جذع أنفسنا في الشوارع نُصَلِّبُ

ولا قلبَ فينا يثور ويغضبُ؟

ولا ليلنا فوق شوك وسائدنا يتقلَّبُ

ولا الجُرْحُ يصحَّبُ

ولا أكْوُسُ الذلِّ تنصَّبُ

ولا الخد يشحَّبُ

ولا يعترينا إلى أمسنا الكوكبيّ حينُ

ولا نتذكَّرُ أنَّ الحضارة كانت لنا، والوجودُ جنينُ

ولا نحن نخلع ثوب الحرير المذهَّب

ولا حزننا يترهَّب<sup>(١٤٠)</sup>

يتكثف النفي ويتكرَّر ويتواتر، حيث تنفي كل قيمة إيجابية، كان من المفروض أن تتسم بها الأمة: الثورة والغضب، الحنين إلى الأمس الزاهي، نضوب الذل..... إن هذه الكثافة وهذا التكرار وهذا التواتر، يشي بروح (نازك) الغاضبة الثائرة المنفعلة الحزينة.

ويأتي النفي كذلك، نتيجةً مخيَّبةً للآمال، في البحث الدائب عن بيروت:

وأين بيروت. لم أجدها،

لا في كتاب الرياح، لا في دم الشعاع<sup>(١٤١)</sup>

حيث تنفي هنا الوجود الفاعل الحقيقي لهذه المدينة، في ظل الأحداث الدامية التي أحاطت بها.

وفي تصوير أطفال الفلسطينيين، إذ تنتفي كُلُّ مظاهر الطفولة، في لوحةٍ معبرة عن مدى البؤس:

ويقتسمون إرث الريح مرتجفين

ويفترشون ثلج الطين

فلا حلوى، ولا لعب، ولا رسم، ولا تلوين<sup>(١٤٢)</sup>

وتستثمر (نازك) الوجه الإيجابي للنفي، في الإبانة عن الرؤية المتفائلة/الثائرة في آن، فيما يتعلق بالوضع العربي الراهن:

سنقسم بالله،

بالقدس،

بالتأثر، لا نتطيّب

ولا في خصور الأغاني نبيئت الدُّجى نتقلّب

ولا من عبير البيار نشرّب

إلى أن نعود إلى الوطن المستباح المعذب

ويصحبُ عودتنا ألفُ كوكب<sup>(١٤٣)</sup>

وعن فلسطين أيضاً:

وأرضي هذه دربُ النبوات وميلادُ القرائن

حساها خاشعٌ لله، والوردُ قرابين

فلن أتركها مصلوبةً عند الصهايين

ممزقةً مفتحةً الشرايين<sup>(١٤٤)</sup>

وهكذا.. نرى كيف كان المستوى التركيبي في طبيعته وجوانبه؛ متناغماً مع تحولات الرؤية في شعر (نازك)، مؤظفاً لها في الجانب الإيماني، والجانب الثوري القومي.

ثم هو يشفُّ - من ثم - عن روح (نازك)، عن طبيعتها في تلك المرحلة، القليقة على أمتها، المتوترة من أوضاعها، ذات الانفعالات الخسبة، فيما يخصُّ ذاتها، والعالم حولها.

فكل تلك الأساليب السابقة حملت معالم نفسها، وملامح شخصيتها؛ من الحذف والتكرار، والنفي، والنداء، والاستفهام؛ إذ تفجّر (نازك) اللغة، وتزحزح طرائقها عن المعتاد والسائد، لتتشكل بذلك معالم لغتها الشعرية في المستوى التركيبي.

### ٣- المستوى التصويري (الصورة والرمز والأسطورة):

#### ١- الصورة:

إن الصورة هي الأداة التي بواسطتها «يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصوّر رؤيته الخاصة للوجود، وللعلاقات الخفية بين عناصره»<sup>(١٤٥)</sup>.

إنّ الصورة الشعرية لغة الشاعر الخاصة؛ إذ يعبر عن رؤاه؛ بشكل آخر مفارق للغة الإيصال؛ متّكناً على الخيال وأدواته، وموظفاً حواسّ المتلقي، فيما ينهض أمامه من صور، وما يتجسّد من حركة، وما يشعّ من ألوان.

وإذا كانت الموسيقى هي عمود أساس في الشعر؛ لا يستغني عنه، بحسب كثير من المذاهب الأدبية، فإن اللغة الشعرية؛ ممثلة في الصورة خصوصاً، هي العمود الآخر.

بل إن حركات التجديد التي قامت على أساس تحريك (الوزن والقافية) من بعض ثوابتهما؛ كشعر التفعيلة، أو التي قامت على إلغائهما تماماً كقصيدة النثر، لم تجسّر على محاولة تهميش الصورة، بل إنّها كانت الأساس في شعرية (قصيدة النثر) على حدّ آراء منظريها<sup>(١٤٦)</sup>.

وكما يقول الشاعر والناقد البريطاني س. دي. لويس «إنّ الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدّل، بل إن الموضوعات الأساسية قد تتغير بدرجة تجعلنا لا نكاد نتعرّف عليها، ولكن الاستعارة باقية راسخة. إنّها قاعدة حياة الشعر والمحك الرئيسي للشاعر، ومناطق تألقه»<sup>(١٤٧)</sup>.

ومن خلال دراسة نصوص نازك (موضع الدراسة)، فإننا نخرج بنتيجة تتأكّد بين كل نص وآخر، وتلجّ على أن الصورة هي رهان (نازك) الشعري، الذي كسبته بكل اقتدار وتألق.

إنَّ النصَّ في شعرها يبدو صورةً كليَّةً كبيرة، تضمُّ في إطارها مجموعة من الصور الجزئية، تشكل النصَّ رؤيةً وبناءً؛ فلا يعود بمقدورنا أن نتحدَّث عن رؤية بمعزلٍ عن صورة، ولا عن صورة بمعزلٍ عن رؤية.

وهذا الأمر هو دليل شاعرية متجذرة في رؤاها، وأدواتها الشعرية. وهذا هو الشعر. فالموقف الصحيح - كما يقول عز الدين إسماعيل - هو أن ينتفي هذا النوع من الثنائية في التفكير، حين نتحدَّث عن الصور؛ فنتصوَّر أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر. فالصحيح هو اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة، وعدم إمكان تصورهما مستقلين<sup>(١٤٨)</sup>.

ونستطيع أن نوجز ملامح الصورة في شعر (نازك)، فيما يلي:

### (١) غرابة الصورة وجراتها وخصبها:

إنَّ الصورة، أي صورة، تتوقَّر لدى أيِّ شاعر، ولكن موضع الدهشة الذي يأخذ بأعيننا وحواسِّننا معاً، هو مدى جراتها، وجدتها، وغرابتها، لا الغرابة الغارقة في الإبهام، بل الغرابة المفارقة للساند المكرور والتقليدي، ومن ثَمَّ خصبها، والإحياءات التي تنثرها فـ«الغرابة والجرأة والخصب في الصورة هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر»<sup>(١٤٩)</sup>.

إن مقياس الجرأة والغرابة هو فيما بين أطراف الصورة من تباعد «والشاعر هو الذي يقرب بينها؛ لأنه يكتشف العلاقات بينها بروحه وخياله، وليس بحواسِّه، ومن ثَمَّ؛ فإنَّه يهتدي - بوحى من الروح والخيال - إلى هذه العلاقات الأكثر خفاءً وعمقاً»<sup>(١٥٠)</sup>.

وفي لغة نازك الشعرية تتأكد هذه الصفة، ويتبيَّن هذا الملمح، إذ تظل تبعث في نفس متلقيها الدهشة؛ تلو الدهشة، وتحرضه على التفكير، وتلقي في روحه الإحياءات المتعددة؛ فيلمس بنفسه خصوبة الصورة.

ولنلمسُ هذا الملمح هنا؛ إذ تقول:

الله أكبرُ

نداءُ رحمةٍ ندٍ تشربُهُ الرمالُ

مدَّ جناحيه، ارتمى في حُضْن التلالِ

محمولة أنغامه على شراعٍ أبيضٍ مروَّه معطرٌ<sup>(١٥١)</sup>

إن الشاعرة هنا تدهشنا في تشكيل الصورة، من نواحٍ عدة:

**أولاً:** بالتفتاتها إلى صوت الأذان وتصويره، وهو ملمح قليل في الشعر العربي المعاصر.

**ثم هي ثانياً:** لا تصوِّره بصوتٍ آخر مشابه، تجعلنا قادرين بسهولة على التقاط العلاقات بينهما، بل إنَّها تجعل الصورة تنزاح إلى علاقة أخرى بعيدة، حيث تصوِّره بالماء الذي تتشربه الرمال.

ومعلوم ما للماء من رمزية خاصة، توحى بالحياة والسقيا والإغاثة، والخصب وعمق التحوُّلات. إذاً، فهذا ما كان يحتاجه الجنود في هذه البقعة الجرداء، وهذه الظروف العسكرية بالغة القسوة، في أجواء الصيام، حيث نفذ الماء لديهم في حرب ٧٣م. حيث تغني (نازك) لهم، حين علمت عن تفجر الماء من تحت الأرض، بفعل قنابل اليهود، فأفطروا عليها، وعلى وقع صوت الأذان.

ثم تنزاح الصورة إلى علاقة أخرى، بعيدة ومدهشة أيضاً؛ إذ تصوِّر هذا النداء بطائر ذي جناحين كبيرين هائلين، مليئين بالرحمة والرفقة. وهذان الجناحان يفعلان فعلهما في الإحياء بالظلال والأمن والاحتواء، إذ يرتمي هذا الطائر في حضن تلك التلال التي تضم الجنود. وهذا ما يحتاجه الجنود أيضاً في تلك اللحظات التي كانت ملأى بالخوف والقلق والظماً والوحشة.

ثم تلتفت إلى جانب (الصوت) في الأذان، حيث أنغامه الطاهرة السامية محمولة فوق شراع أبيض، ناشراً معه العبق والشذى. ولنلاحظ وصفها الشراع بالبياض الذي هو لون يتناسب مع روحية الموقف، كما أنه يوحي بالضوء الذي ينيّر ظلمة ووحشة هذه الأجواء التي عاشها الجنود.

وهكذا نرى في هذه الصورة، كيف تتعانق عناصرها معاً: الصوت واللون والرائحة والحركة، وكيف تتفاعل معاً، على الرغم من مقدار التباعد بينها؛ لتصنع عالماً من الدهشة، والغرابة والجرأة والخصب، قادراً على حمل الرؤية بمختلف جوانبها، قادراً على استثارة المتلقي بكلّ حواسّه، ليربط ويفكر ويدهش.

والنماذج، على جرأة الصورة وخصوبتها لدى نازك، كثيرة، وسنمُرُّ على الكثير منها في الملامح الأخرى. ولا مانع من الإشارة الخاطفة إلى بعض النماذج الشعرية:

يا نبياً يداه هُطُولٌ

وتطلّع مقلته أبداً وفصول<sup>(١٥٢)</sup>

حبُّه صيف من الورد يغني في دمائي

وجهه عصفورة تائهة عبر سمائي<sup>(١٥٣)</sup>

لحبيبي أكتب تحت الليل رسالة حبّ

والظلمة كلب وحشي يجثم قربي، والرياح تهبّ<sup>(١٥٤)</sup>

## (٢) استنارة الحواس:

من ميزات الصورة قدرتها على إثارة حواسّ المتلقي، وهذا ملمح بارز جداً من ملامح الصورة في شعر نازك (موضع الدراسة).

وهذا الملمح من الأهمية في تشكيل الصورة؛ حدّ أن بعضهم عرف الصورة على هذا الأساس: «إنَّ التصوير في الشعر استثارة للحواس بواسطة الكلمات»<sup>(١٥٥)</sup>.

ولا شك أن حاسة البصر هي الحاسة الأولى التي تخاطبها الصورة، فإنَّ «النموذج الأكثر شيوعاً للصورة هو النموذج البصري»<sup>(١٥٦)</sup>.

والكمُّ الأكبر في صور (نازك) هو ما يستثير هذه الحاسة، ولذلك فإن نماذجها كثيرة مرّت من قبل، أو ستمرُّ علينا لاحقاً.

ما يهمني التركيز عليه هنا، هو نماذجها المفارقة، المختلفة، في استثارة حواس أخرى، غير حاسة البصر التي يدور عليها أغلب الصور الشعرية، في الشعر عموماً.

ومن أكثر ما يميز الصورة الشعرية لدى (نازك) في هذا الجانب هو استثارتها لحاسة الشمّ على وجه التحديد، حيث تنبثق الروائح؛ والنكهات، في رسمها للصورة؛ فتدخلنا في أفق جديد يغرقنا في خصب حسيّ منعش. كما في هذا المقطع من قصيدة (دكان القرائن الصغيرة):

في ضباب الحلم، طوفتُ مع السارين في سوقٍ عتيقٍ

غارقٍ في عطر ماء الورد، وامتدَّ طريقي

وسع الحلم عيوني، رشَّ سكرًا في عروقي

ثملت روعي بأشذاء التوابل

وصناديق العقيق،

وبألوان السجاجيد،

بعطر الهيل والحناء،

بالآنية الغرقي الغلائل<sup>(١٥٧)</sup>

هكذا تصور هذا السوق العتيق بدقة مدهشة، تجعله يتمثل للمتلقي بجميع أبعاده، فهي لا تكتفي بالصورة البصرية: صناديق العتيق، ألوان السجاجيد.... وإنما تقتحم بجسارة، معالم مهمة في هذا السوق (العتيق)، وهي تذكرنا بالأسواق العتيقة التي كنا نزورها، أو ما زلنا نزورها، بما تكتنزه من روائح ونكهات تميزها: رائحة التوابل، عطر الهيل، رائحة الحناء، شذى ماء الورد....

إنَّها بهذا تحقِّق معادلةً من عنصرين: الزمان والمكان، في تصويرها الحكائي لهذا الحلم. فهما بعدان مهمَّان في الألوان السردية، فهي تسحبنا إلى الماضي الذي يقفز من اللوحة، ويذكي أنوفنا بهذه النكهات، وتجعلنا نثمل حقاً بهذا المزيج. كما أنها في الوقت نفسه تصوِّر لنا المكان وأبعاده.

إن نازك (الأنثى) تبرز هنا، إذ يمتلئ عالم المرأة بالنكهات والروائح، لاستغراقها في العطور والزينة (ماء الورد، الحناء)، وكذلك في الطهي (التوابل).

وتكثر هذه الصور الخصبة بالنكهات والروائح التي تداعب حاسة (الشم) في نصوصها المعبرة عن القيم الروحية. وكأنها قد استشعرت، وهي تستقبل هذا الاتجاه الجديد في حياتها، جماله وطيبه. فهي تحسُّ به جمالاً أثيراً محسوساً، يذكي أنفها بعطره، ويملاً روحها بشذاه. هكذا تُملي عليها شاعريتها ومخيِّلُها الخصبة.

ولنتأمَّل حوارها مع ذاك الطائر الجميل الذي جعلته رمزاً للرسول ﷺ في قصيدتها (زنايق صوفية للرسول):

وقلت يا طائري، يا زبرجد

من أين أقبلت، أي نجم أعطاك لينه؟

يا نكهة البرتقال، يا عطر ياسمينه

وما اسمك الحلو؟

قال : أحمد

وامتلاً الجوّ من أريج الأسراء،

طعم القرآن،

وامتدّ فوق إغماءة البحر ضوء،

من اسم أحمد

.....

أحمد كانت عيناه بحراً

تسقي يباب الوجود كانت تنشر عطرا

تنبت في الصخر مرج شذر وأقحوان

تسيلُ نهرا

من زعفران<sup>(١٥٨)</sup>

إن (ناذك) في هذا النصّ تعيش حالةً استثنائيةً من الوجد والحبّ النبوي، من توقد العاطفة الدينيّة، من تأجج الروح العابدة، الراغبة في القرب من الله - سبحانه وتعالى - ثم رسوله ﷺ.

هذا الاستغراق في سموّ هذا العالم يجعلها تتلمس كل أداة شعرية تقرّبها ممّن تحب: بالكلمة، باللون، بالصورة؛ لتكرّس وجودها وقربها، وفي الوقت نفسه، فإنّها تبحث عن أجمل ما في الطبيعة، وعن أروع ما في هذه الطبيعة، وأعذب ما فيها من نكهات وروائح طيبة؛ إذ تريد أن تصوّر جمالَ هذا العالم الروحي الذي انغمست فيه، وأثره الزاكي على الكون:

نكهة البرتقال، عطر الياسمين، أريج الإسراء.....  
 إننا نستشعر في تلك الصور السَّابقة حقلاً جميلاً من الزهور التي تبث شذاها  
 وتنشره، لينعم الناسُ بأثرها الجميل، وتؤتي أكلها في أرواحهم.

وهكذا الدعوة النبويّة:

كانت تنشر عطراً، وتنبت الأقحوان..... تسيل نهراً من زعفران.....  
 بكلِّ ما في هذه الصور من جمال وألق.  
 وتستثير (نازك) كذلك في المتلقي حاسة (السمع)، باهتمامها الكبير والدقيق  
 بتصوير الأصوات.

فهي تصوّر أصوات الشعائر الدينية، كتصويرها لصوت الأذان:

ويصعدُ صوت (حيّ على الصلاة) من المدى والليل

يصبُّ خشوعه كالسيل<sup>(١٥٩)</sup>

وبدلاً من أن يهبط صوتُ الأذان إلى الناس، تصفه نازك بأنه (يصعد) تعبيراً  
 عن علوّه وسموّه، وارتفاعه إلى السموات، كما تصف أثر هذا الصوت الشجي في  
 كونه أصبح كالماء، بل كالسيل؛ إذ يدفقُ في أرواح المسلمين الخشوع والسكينة  
 والطمأنينة؛ فيحييها؛ ويخصبها.

وتصوّر صوت حبيبها، وهو يسألها:

سؤالك فيه عذوبة ريح الشمال

وروعة أغنية سكبتها، كمنجاتٍ شوقٍ مخبأة في يديك<sup>(١٦٠)</sup>

تبدو الشاعرة هنا مأخوذة بصوته، وهو يلقي سؤاله، ولذا فهي توسّع أفق هذه  
 الصورة الصوتية. إذ يمتزج فيها لمس الطبيعة، وصوت الموسيقى، يظلل ذلك كله  
 ويحتضنه؛ مشاعرها هي تجاهه.

فهي تستشعر في صوته عذوبة ريح الشمال في برودتها؛ حيث تجسّده ذا ملمسٍ عذبٍ باردٍ، في صورة تتراسل فيها الحواس<sup>(١٦١)</sup>. فهي تسمع صوته، وتلمسه أيضاً.

وصوته أغنية تعزفها كمنجات شوقٍ في يديه، في صورةٍ أخرى؛ يتبدّى فيها حبٌّ نازكٌ للموسيقى، حدّ أنها تصف بها صوت من تحب، ويتبدّى فيها كذلك تداخل انفعالاتها نحوه في رسمها هذه الصورة الصوتية.

وقد يتكئ النص في رؤيته وبنائه على الصوت؛ كما في قصيدة (أقوى من القبر) التي كتبتها راثيةً أمّها، بعد أن سمعت صوتها مسجلاً على شريط بعد مدة طويلة من وفاتها: «يوم ١٩٧٣/٥/٥م، انبعث صوت أمي مسجلاً على شريط، وهي تلقي شعرها، بعد أن فقدنا صوتها عشرين عاماً، منذ وفاتها شهيدة سنة ١٩٥٣م، ودفنها في لندن»<sup>(١٦٢)</sup>.

فهي تكرّر كلمة (صوت) أكثر من مرّة، وتصفه:

صوت أمي أتى دافئاً كأريج التراب

في مروج فلسطين، صوت انسياب

لجداول مغمى عليها من العطر صوت

انسكاب<sup>(١٦٣)</sup>

إن مشاعر (نازك)، وهي تسمع صوت أمّها الراحلة تستعصي على التحديد، إذ تستيقظ الأحاسيس كلها من خلال صوت؛ لتستثير كل الذكريات المرتبطة بها. ولهذا لم يأت وصف هذا الصوت بأنه صوت وكفى، اكتفاءً بمدركات حاسة السمع، بل كان وصفه بالدفع، هذا الدفع المرتبط بحنان الأم وحضنها.

ثم استشعرتُ من خلال الاستغراق في وصف الصورة؛ ومن خلال هذا الدفء وهذا الالتصاق بحضن الأم؛ تلك الرائحة العطرة المتوهّجة (أريج)، كعادتنا في وصف من نحب، وفي استشعار أجمل الروائح فيه.

ثم انحازتُ (نازك) في تصويرها هذا الصوت من الجانب الذاتي المتعلّق بها، إلى الجانب القومي، إلى الهمّ الذي كانت أمّها تحمله. فقد كانت أمّها معنية بهم فلسطين، ويقال إن لها أكثر من مائة قصيدة قالتها فيها<sup>(١٦٤)</sup>. فهذا الصوت كأريج التراب في مروج فلسطين، وهو صوت انسياب مياه جداول عِطْرَة.

وهكذا يندغم (الصوت) بالتجربة الشعورية التي تكاثفت، واتسعت لتحتوي رؤى نازك في الوطن العربي الكبير؛ في فلسطين تحديداً. إذ تبرز أصوات أخرى، هي أصوات الحرب التي ترسمها (نازك) بخيالها المتفائل دوماً في هذه القضايا العربية المتأزّمة، وينبثق هذا التفاؤل، وهذا الأمل أيضاً من صوت أمّها، إذ تتداعى المشاعر، ومعها تتداعى الصور.

وأحسُّك أمي، في قبرك العربيّ الحزينُ

في الثرى الأجنبيّ، أحسُّك ترتعدينُ

تدفعين الردى في عنادٍ، وتنتصبينُ

يستحيلُ ترابُك عاصفةً، يُصبحُ الياسمينُ

فوق قبرك لغماً يقاتِلُ

وعظامك تصبح تكبيرةً وقنابلُ

وقصائدك المحرقات تهزُّ كرى الحالمين<sup>(١٦٥)</sup>

وهكذا نرى كيف كانت كلمة الصوت بلفظها، ومعناها، ومرادفاتها، والصور التي قامت عليها أساساً في رؤية النص.

إن النماذج السابقة، تدلُّ على موهبة نازك؛ في الانجذاب الفطري للأصوات، والتمعُّن فيها، وتمثُّلها، وتصويرها. فهي عاشقة الطبيعة المنصتة لأصواتها، ولذا رأينا تداخل الطبيعة في الصور الصوتية؛ وهي عاشقة الموسيقى والنغم، ولذا رأينا كيف يحظى هذا الجانب بالاهتمام هنا. وهي المسلمة المتوقِّدة حباً لشعائر دينها، المتأَمِّلة فيها عن اقتناع وحبٍّ ورغبة، ولذا كانت أصوات هذه الشعائر - كالآذان - تشكِّل موضع دهشة وانجذاب وتفكر.

كما أنها المؤمَّنة بنصرٍ قادم أكيد، ولذا فأصواتُ الحرب التي ستصنع هذه الانتصارات تَرِنُ في أذنيها، وتلحُّ عليها في تشكيل صورها. كما لحظنا أن ثمة جانباً مهماً في صورها التي تستثير الحواس، وهو تراسل الحواسِّ ذاتها.

### (٣) تصوير الحركة:

ومن الملامح المهمة في شعر (نازك) أيضاً تصوير الحركة، التي تُسهِم في تجسيد الرؤية؛ بجانبها الديناميكي.

في قصيدة (القمر على مزدلفة) تصوِّر حركة الحجيج، وهم يجمعون الحجارة من مزدلفة، تحت ضوء القمر:  
ينحنون

يجمعون الصدف الأبيض في شطِّ السكون

ويصلي فوق واديهم قمرٌ

ضوؤه أشرعة عبر نَهْرٍ<sup>(١٦٦)</sup>

إن هذه الرؤية هي بعد مهم من أبعاد تجربتها الإيمانية، في تلك النصوص التي تستوحي الشعائر الإسلامية، كالحج والصلاة.

فقد كان لرحلة الحج التي قامت بها الشاعرة عام ١٩٧٤م الأثر الكبير في رؤاها الشعرية وأدواتها الفنية في المعجم والصور الشعرية، فقد كانت نازك مأخوذة بهذه الرحلة، ووصفتها بأنها أجمل تجربة روحية عرفتتها طوال حياتها<sup>(١٦٧)</sup>.

وتأخذ (نازك) بأيدينا، وتشد أعيننا إلى مفردات صغيرة في شعائرها الإسلامية، قد لا نهتم بتأملها كثيراً بحكم العادة والتعود. ولكنها تستحيل بين حروفها إلى عوالم مدهشة تظل تكشف للمتلقي عن جمال وغنى لم تكن تلحظهما عيناه، ومن ذلك تصويرها لجمع الحجارة في مزدلفة في المقطع؛ فهي تبدو مأخوذة بهذا الفعل، مندهشة له، حتى إنها بدأت به مباشرة: (ينحنون، يجمعون) وهذا ما أسهم في التصوير الحركي لهذا المشهد وتجسيده، من خلال الأفعال المضارعة التي تُوحى بالتجدد.

ونشعر من خلال تأمل الصورة؛ ونطقها أيضاً، ببطء الحركة، وقد أسهمت المدود في الإيحاء بهذا البطء (ينحنون، يجمعون، السكون). ولا شك أن هذا البطء والتمهل في الحركة يتناسب مع الخشوع في العبادة، وممارسة الشعائر.

ونلاحظ الحركة في الصورة أيضاً في هذا النموذج؛ من قصيدة (للمصلاة والثورة) :

متى نصلي؟

إنما صلاتنا انفجار

صلاتنا ستطلع النهار

تسلح العزل، تُعلي راية الثوار

صلاتنا ستشعل الأعصار

ستزرع السلاح والزنبق في القفار

تحول اليأس إلى انتصار

صلاتنا ستنتقل الجذب إلى اخضرار

وتطعم الصغار

فاكهة الصمود والإصرار<sup>(١٦٨)</sup>

يحتشد هذا المقطع بالأفعال الدالة على الحركة السريعة القوية، بزمناها المضارع، وأصواتها القويّة:

تُطَلع، تُسَلِّح، تُعَلِّي، تشعل، تزرع، تحوّل، تنقل، تطعم.

كما تُسهم دلالة هذه الأفعال في تشكيل الرؤية أيضاً، فمعانيها معانٍ فاعلة، إيجابية، لها سمة التغيير والثورة والتفجر، والسمو، والإضاءة، والخصب.

وكل هذه الأفعال نتيجة فعل واحد هو الصلاة، فللصلاة فعل الثورة والتفجر، وللصلاة فعل تسليح المجاهدين، وللصلاة فعل إشعال العزائم، وللصلاة فعل الخصب الروحي.

هذه التحولات الهائلة التي تفعلها الصلاة هي مقصودة في رؤية النص، بارتباط الجانب الروحي بالجانب الجهادي. وهذا ما يتماهى مع عنوان النص.

وقد تحدثت (نازك) عن هذا المعنى في مقدمة المجموعة الشعرية التي تحمل عنوان النص؛ حيث تقول: «الثورة مرتبطة أشد الارتباط بالصلاة، فالإنسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد شاسعة التطلعات هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة على كل ما يهين كمال الإنسانية، لا بل إن الصلاة عندي هي نفسها الثورة»<sup>(١٦٩)</sup>.

وقيمة تلك الصورة النابضة بالحركة والتفجر والثورة؛ أنها جاءت في أعقاب مقاطع كثيرة ملأى بالعجز والخواء والضعف، مكتنزة بالاستفهامات المتوالية، الموحية بالحيرة والقلق والتوتر والترقب:

يا قُبَّة الصخرة

متى نصلي فيك؟ هل ستنبُثُ البذرة؟

هل نعبر المسالك الوعرة؟

ترمقنا ذئابها بالنظرة الشَّزْرَة

يا قبة الصخرة

وجهك هل نحطى به يا عَذْبَة النظرة؟

ونحن قد شَطَّ بنا المزار

تقاذفتنا البيدُ والبحار

وطَوَّحَتْ بركبنا وأهلنا الأسفار<sup>(١٧٠)</sup>

فجاء المقطع حاسماً الإجابة، موقفاً تدفق هذا الضعف والقلق والحيرة.

#### (٤) الاتكاء على التناقض في رسم الصورة:

من الملامح المهمة في الصورة في الشعر العربي الحديث «مزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به؛ مستمداً منه بعض خصائصه، ومضفياً عليه بعض سماته؛ تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة، وتتفاعل»<sup>(١٧١)</sup>.

وهذا ملمح من ملامح الصورة لدى شاعرتنا، ومن ذلك هذا المقطع الذي تصوّر فيه مشاعرها تجاه (لندن)، المدينة التي شهدت موت أمّها، بعد رحلة مريرة مع المرض:

في متاهات لندن؛ حيث السنونو يموث

ويحيا الغراب

حيث كنا عطاشاً إلى شفة الأكواب

فسُقينا السراب<sup>(١٧٢)</sup>

يتجسّد التناقض في الشطرين الأخيرين؛ فالسراب والسقيا معنيان متناقضان، فالسراب خدعة جغرافية، إذ يتخيّل الرائي من بعيد أن تلك البقعة ماء، ويأمل بذلك، حتّى إذا ما وصل؛ أصيب بخيبة الأمل.

وهذا ما مرّت به (نازك) في رحلتها إلى تلك المدينة؛ إذ صحبت أمّها، والأمل يحدوها بالشفاء، وعلقت الآمال على هذه المدينة بما فيها من تطوّر طبي، يفوق ما كان للعراق. ولكن هذه التوقّعات؛ وتلك الآمال قد خابت؛ إذ كانت المفاجأة القاسية، بوفاة أمّها إثر عملية جراحية؛ كان من المتوقع أن تنقذها.

هذه النهاية التي ناقضت التوقّعات ألقت بظلالها على النصّ، في رسم الصورة؛ هذا العطش الذي لم يروه الماء، وإنما انتهى بسقيا السراب، بكل ما تحمله الصورة من تناقض ومفاجأة وقسوة أيضاً.

وهذه الأحاسيس لم تكن مقصورة على رسم هذه الصورة فقط، بل إنّها انسحبت على رؤية (نازك)، نحو (لندن) المدينة/المكان. حيث صارت في نظرها مدينة التناقضات، ففي متاهاتها يموت السنونو ذاك الطائر الجميل الصغير الرقيق الذي تتفأل به كثير من شعوب العالم، حين يسكن بيوتها، بينما يحيا الغراب؛ على الرغم من كل ما يحمله من إحياءات سيّئة بالموت والخراب والشؤم.

وربّما كانت (نازك) تريد بطائر (السنونو) رمزاً لأمّها الراحلة، ومن المدهش أن يكون هذا الطائر من الطيور المهاجرة إلى أوروبا<sup>(١٧٣)</sup>، فكأن الشاعرة، تستلهم رحلته ومسارها، وتضعها معادلاً موضوعياً لرحلة أمّها التي انتهت بالموت.

هكذا أصبحت (لندن) تبدو لها بعد تجربتها القاسية فيها، فقد سحبت هذه التجربة معها كل المعاني السلبية على وجه هذه المدينة؛ فلا عجب أن نرى رسمها وتشكيلها لهذه الصورة، بكل ما تحفل به من تناقض.

وفي نموذج آخر تقول (نازك) مخاطبةً حبيبها:

فخذ زورقي فوق موجة شوقٍ مغلّفة، خافيةً

إلى شاطئٍ مبهمٍ مستحيل

فلا فيه سهلٌ ولا رابية

إلى غسقٍ قمري المدارِ

عميق القرارِ

وليس له في الظهيرة لونٌ

وليس له في الكثافة غصن

ولا فيه هولٌ ولا فيه أمنٌ

هنالك سوف نضيغ

ونأكل دفء الشتاء، ونقطف ثلج الربيع

ونغزل صوف الصقيع<sup>(١٧٤)</sup>

إنَّ الشاعرة تكتب هذا المقطع تحت تأثير اشتعال وجداني عظيم، برز فيه تأجُّج العواطف في شكل كبير. ومن ثَمَّ؛ فإنَّها، وبعد موجةٍ من الاعترافات المتتالية للحبيب بذاك التفجُّر العاطفي، بالحب الذي يملأ روحها؛ لم تجد إلا أن تطلبَ منه أن يبحر بها إلى ذاك العالم الغريب، الذي ليس فيه إلا هي وهو فقط:

(شاطئٍ مستحيل، لا فيه سهل ولا رابية، لا فيه هول ولا أمن....).

كل هذه الصفات الغريبة، تمهِّد للصورة المتناقضة، وتهيئ لها، فهي تنسجم مع هذا المكان: (نأكل دفء الشتاء، نقطف ثلج الربيع). فهذا المكان الحافل

بالعجائب، ليس من المستغرب أن يكون فيه الشتاء دافئاً؛ والربيع ثلجاً، وأن يكون للصقيع صوف. بل أن يكون الدفء طعاماً، والثلج ثمراً يقطف.....

هذه الصور إنما هي جزء من العالم الخيالي الذي تحلم به نازك؛ لتتوحد فيه مع حبيبها، دون أي مخلوق:

هنالك لا طول للظل في حُلْمنا لا قِصر<sup>(١٧٥)</sup>

فهي تجاوزت الخيال العادي المعتمد على المجاز في تشكيل الصورة، إلى توظيف الحلم. وفي الحلم «تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض؛ معبرةً عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تمليه الرغبة»<sup>(١٧٦)</sup>.

#### (٥) توظيف اللون في الصورة:

إنَّ اللعب بالألوان، وتوظيف إحياءاتها، هو جزء مهم في رسم الصورة، ووسيلة للتأثير على المتلقي. حيث «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر كالطفل، يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً»<sup>(١٧٧)</sup>.

وإذا كان الشعراء يتفاوتون في هذه المقدرة، وفي حجم الاهتمام بهذه الأداة في تشكيل صورهم، فإن (نازك) تبدو مولعةً بالألوان، إذ تستحضرها في شعرها كثيراً. بل إنها قد صرّحت شعرياً بأنها تغدو كالطفل في حضرة الألوان، وذلك حين شاهدت منظر السجاجيد وألوانها في المسجد النبوي:

وتسرقني السجاجيد

كما تسرق ألوانُ الدمى طفلاً عشيّة ليلة العيد<sup>(١٧٨)</sup>

لقد أذهلتها ألوان السجاجيد، وسرقتها، إذ تساقطت على عينيها لوناً لوناً:

سجاجيدُ بلون الغيم كحليّة

حواشيها رماديّة

سجاجيدُ سماويّة

سجاجيدُ من الكتّان صفراء

وغاباتُ من الأبنوس والصفصاف لفاء

سجاجيدُ عليها صورة الكعبة

مجرّد لمسها توبّة

سجاجيد مذهّبة وبيضاء

وأخرى كالعيون الخضر وطفاء<sup>(١٧٩)</sup>

ومن التكلّف أن نبحث عن إحياءات كل لون، ونجتهد في تفسير إحياءاته، وليس لنا أن ننحاز إلى المجاز، في تحليل هذه الصور الملوّنة. إنّها مأخوذة وحسب، إذ تنهمر عليها هذه الألوان المتتابعة المتناغمة، أو كما يقول عنوان النص (سيمفونية السجاجيد)؛ في صورةٍ تتراسل فيها الحواس بين البصر الذي به ندرك الألوان، والسمع الذي ينجذب إلى عزف السيمفونيات التي تتميز بالعزف الجماعي.

إن (ناذك) ترى في هذا المنظر سيمفونية جميلة متناغمة، في ألوانها المختلفة، فقد تجاوبت كل هذه الألوان، وامتزجت معاً لتشكّل لوحةً روحانية جميلة، تجسّد التقوى والعبادة في أسمى معانيها، ولكل دوره في هذا المنظر الجميل.

وربما يكون الأمر مدهشاً؛ لافتاً للنظر، أن تجمع بين القيم الروحية، وكلمة (موسيقية)، لسمو الأولى وارتفاعها عن الأخرى بمراحل؛ ولكن.. هذه ثقافة (نازك) الموسيقية التي رأت رابطاً جامعاً بين الأمرين في التناغم والتكامل.

و(نازك) ترى في الألوان عموماً، ودون تخصيص، بهجةً وسعادةً وحياءً وترفاً أيضاً. ففي مقارنة بين اليهودي الغاصب الممتلى ثروةً مسروقة، والفلسطيني المشرد في فلولات الأرض، تلون أفق الأول، وتجرد أفق الآخر من كل لون، وتجعله غائماً قاتماً:

وفي حيفا، وفي يافا وساد للعدو مريش ناعم

وقصر أزرق الجدران

غريق في بحور الضوء والألوان

وأطفال الفلسطينيين أفق كالح غائم

وراء جفونهم يمتد غور التيه، يسرح واقع قاتم<sup>(١٨٠)</sup>

أما بالنسبة للألوان وإحياءاتها المستمدة من استخداماتها، فإننا نجد الشاعرة توظفها، وتنشر معها ظلالاً؛ تعين في فهم الرؤية، وتجسيد الصورة.

ويبدو اللون الأبيض بارزاً في القصائد ذات البعد الروحي، فاللون الأبيض يوحي بالطهر والنقاء، ولعل هذا المعنى مقصود في اختياره عند المسلمين لوناً للباسهم في أثناء الحج والعمرة، وفي تكفين الميت<sup>(١٨١)</sup>.

هكذا تبدو الحجارة في (مزدلفة) بيضاء، مضيئة:

والصخور البيض في مزدلفة

سنبلات ومرايا

شمعدانات وضحكات صبايا

ودموع عذبة منذرقة<sup>(١٨٢)</sup>

إنَّها تصف عالماً من النقاء والصفاء، إذ يؤدِّي الحجيُّ شعائر دينهم، ويجمعون الحجارة من (مزدلفة)، ولا يليق بهذا العالم، عند تصويره؛ إلاّ البياض الذي يحاكي ملابسهم.

ومن المعلوم أن المكوث بمزدلفة؛ إنّما يكون في الليل، ولكن ظلمة الليل وسواده، تختفي، ونشعر بالبياض يضيء: الصخور البيض، شمعدانات.

وإضافةً إلى البهجة التي يبثها البياض، وأضواء الشموع، كما تصوّر (نازك) هذه الحجارة؛ فإن ثمة بهجة أخرى تتخلّق من: خصب السنابل، وضحكات الصبايا، إضافةً إلى بعد الخشوع المتمثّل في البكاء بين يدي الله.

هكذا تتأزّر كل الصور الجزئية التي تصوّر هذه الحجارة البيضاء في تجسيد أجواء الحجّ؛ بكلّ ما فيها من روحانية وخشوع، وأضواء تنير الروح.

ويأتي اللون الأخضر تالياً في المعاني ذات البعد الروحي، فاللون الأخضر هو لون ملابس أهل الجنة<sup>(١٨٣)</sup>. فالله - سبحانه وتعالى - يقول عنهم: ﴿عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُواْ أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾<sup>(١٨٤)</sup>.

وإذ تصف (نازك) رحلة الجندي المسلم الشهيد تحت الأرض؛ بعد دفنه؛ فإنّها تستلهم هذا اللون، فتصف قبره بأنه وسائد خضراء:

والأرض تستقبله مبسوطة الأحضان بالورود والأشياء

يزغرّد الموتى له، يرشرشون جرحه الدامي

بماء الورد والحناء

فقبره وسائد خضراء

وموته حلم جميل غارق في اللون والضيء<sup>(١٨٥)</sup>

وكذلك يأتي توظيف اللون الأخضر في بعض نصوصها الأخرى في معانٍ مغايرة؛ كما في قصيدة (ثلاثية في زمن الفراق):

رسالة منه نهور اخضراؤ

مثل الدوالي، والرؤى، مثل انبلاج النهار<sup>(١٨٦)</sup>

فهي تصف الأثر الهائل الذي تحدثه رسالة الحبيب، التي أتت بعد طول انتظار، وبعد مواسم جفاف، وبَعْدَ فراقٍ كبيرٍ بعثرهما، فتصوّر هذه الرسالة بأنها (نهور اخضرار).

فهي تجمع بين كلمتين: (نهور)، بكل ما تحمله من معاني العذوبة والتدفق؛ و(اخضرار) بكل ما تحمله من إحياءات جميلة بالحياة والحيوية والخصب، فاللون الأخضر هو لون الأشجار والزرع، ولذا كان «لون الخصب والرزق في اللغة العربية»<sup>(١٨٧)</sup>.

فمع هذه الرسالة تدفقت الحياة والحيوية إلى روحها، فأخصبت وأينعت.

ولنلاحظ تضافر الصيغة الصرفية في جمع (نهور)، وصيغة (اخضرار) التي أتت من الفعل اخضرّ، وهذه الصيغة تفيد «قوة اللون»<sup>(١٨٨)</sup>. وكُلُّ هذا يوحى بالمدى الكثيف الشاسع في آثار الرسالة الإيجابية في روح (نازك).

وللون الأحمر حضوره كذلك في نصوص (نازك)؛ فهي هي في قصيدة (سنابل النار)، تستوحي من حمرة الجمر، بعض الصور ذات الطابع القومي:

وحمرة ذلك الجمرِ

دم يجري

بلون الغضب النازف من جرح فلسطين

وحمرة ذلك الجمرِ

ورود فانيات من حدائق دير ياسين

مغمّسة الشذى في جرح مطعون

وحمرة ذلك الجمر

كمثل سهولنا الدامية الخضر

ومثل حقولنا المحلولة الشجر

يرويهها دم الشهداء في رحلة إصرار

إلى أودية الثأر

إلى أودية الثأر

إلى مستقبل يفتح للدار

شبابيكاً تطل على امتداد مروج أقمار

ويقصم عوسج العار<sup>(١٨٩)</sup>

يسيطر اللون الأحمر على هذا المقطع، ويصبغه، ويلونه بشمولية. ويبدو هذا اللون في أشهر إحياءاته وأقواها المستمدة من لون الدم<sup>(١٩٠)</sup>، إذ يرتبط في النص بالجراح والطعان والحرب والمعارك، وهو ما يمثل الواقع الموجود في (فلسطين).

وقد رسمت (نازك) الصور بذكاء؛ حيث جسّدت المفارقات عن طريق التلوين بالأحمر؛ فانتزعت الجمال ممّا هو مظنة الجمال. فالورود في حدائق (دير ياسين)<sup>(١٩١)</sup> حمراء؛ ليس لأن هذا هو لونها، بل لأنها غمست في الجراح. ولنلحظ وصفها للورود بأنها (فانيات)؛ في حين يتوقع المتلقي أن تقول (قانيات) من شدة الحمرة<sup>(١٩٢)</sup>، في جناس غاب أحد طرفيه في ذهن المتلقي، الذي ما إن يستحضره، حتى ينكسر أفق توقعه في مفارقة تجسّد البؤس الفلسطيني.

و(السهول دامية الخصر)، هذه السهول، المفردة الشعرية التي تنتمي لحقل الطبيعة، وتجيء غالباً في مواضع جمالية، ورؤى رومانسية؛ تأتي هنا في وضع دامٍ مأساويٍّ. ومرةً أخرى تعمد (نازك) إلى كسر أفق توقع المتلقي، في كلمة (الخصر)، إذ تنسجم مُجانستها (الخصر) لأول وهلة مع كلمة (السهول)، (السهول الخصر) ليأتي هذا الوصف (دامية الخصر)، ويطيح بكل توقعاته، ويلفت انتباهه إلى تشوّه الجمال، بل موته الدموي في فلسطين.

إلا أن (نازك) التي تفتح نوافذ الأمل في كل مرة يطبق الظلام على الكون، تعود وترسم صورها؛ بشكل آخر، وألوانٍ أخرى متفائلة؛ فهذه الحقول التي يرويها دم الشهداء، هي جسر نحو مستقبل جديد. وهنا يبرز اللون الأخضر (مروج) الموحى بالحيوية والحياة والخصب، كما يبرز الضوء والنور (أقمار) التي ستضيء ظلمة الليل. وهكذا تلعب (نازك) بالألوان، وحيث تجعل الغلبة للأحمر لون الموت في المقطع؛ تأتي إلا أن تختتم بالألوان توحى بمستقبلٍ أجمل.

أمّا عن اللون (الأزرق)؛ فهو لون جدير بالتأمل في تشكيل الصورة في شعر (نازك)، وذلك في درجة الانزياح التي تحقّقها في توظيفه.

فإذا كانت تستخدم الألوان الأخرى، وفقاً لإيحاءات استخداماتها، ووجودها في الكون، فإننا هنا نشهد زرقةً على غير ما نتوقع؛ فهي تصف اللحن بالزرقة، وتصف الشمس بأنها زرقاء....<sup>(١٩٣)</sup>.

وإذا ما أضفنا إلى ذلك استحضاره في شعرها ضمناً، وإن لم يرد اسمه تحديداً، في البحر والنهر، والماء عموماً الذي غدا مفردة ذات خصوصية، وذات خصوبة رمزية في شعرها، إذا ما أضفنا هذا؛ فإنه يمكن القول: إن (الأزرق) هو لون نازك الأثير في هذه المرحلة.

إن هذا اللون - بشكل عام - يوحى بالصفاء والهدوء والطمأنينة والحكمة، كما أنه يحمل معنى التأمل<sup>(١٩٤)</sup>.

ولعلنا لا نغالي لو قلنا إن هذه الصفات تمثل شخصية (نازك) في الفترة (موضع الدراسة)؛ حيث جنحت إلى الهدوء، وملاً الإيمان قلبها بالسكينة والطمأنينة، كما أنها شخصية متأملة.

ومن ثم؛ فإن ميلها لهذا اللون؛ إنما هو دلالة على سمات شخصيتها، ومعالم نفسياتها.

هذا، من حيث تفسير ميلها لهذا اللون عموماً. ولكن لكل موضع من مواضع توظيفه في شعرها دلالاته التي يقتضيها السياق؛ وقد تقترب من التفسير السابق، وقد تبتعد.

في قصيدة (عن السلام والعدل)، حيث تأمل بأن يعمّ العالم السلام؛ تقول:

وهل أجملُ هل أروعُ

من الفجر القريب، ومن سلام أبيضٍ دائمٍ  
يرفُ فراشةً زرقاءً، يمسح ليلنا القاتم<sup>(١٩٥)</sup>

فإذ تصوّر السلام، حيث يعم العالم، بأنه يرف كفراشة زرقاء، فهي تفتح أبواب التأمل لهذه الصورة، بما توحى به من رقة وجمال في هذا اللون الدافئ.

وينصرف الذهن - عندها - إلى إحياءاته العميقة بالصفاء والهدوء والحكمة، وهذا ما يتسق مع المعنى، مع أمل نازك في سلام يعم به الهدوء، وتسود النفوس الطمأنينة والصفاء.

وفي قصيدة (ويبقى لنا البحر)، تغدو الطبيعة مسرحاً لحوار بين حبيبين، حيث يسألها حبيبها عن البحر، هل ألوانه تتغير، وهل أمواجه تتلون، وهل شطآنه تتبدل؟

وتتخذ نازك من البحر معادلاً موضوعياً، تبرز من خلاله ما يمور في ذاتها تجاه ذاتها، وتجاه حبيبها، وتجاه علاقتهما.

فهي تريد هذا البحر وسيطاً لإيصال فكرة ما لحبيبها، تريده أن يتعمق أكثر في فهمها، أن يكون أكثر إحاطة بها، وهنا يبدأ الرمز. بالتكشف والوضوح أكثر، إذ يبدأ التماهي بين تغير ألوان البحر وتقلبات روحها، فتقول مجيبةً عن أسئلته:

نعم يا حبيبي، نعم، ويلوّن خلجانهُ

نعم ويغيّر ألوانهُ

فيشرب صفرة شكي وظني

ويصبح أزرق في لون لحني

وتبحر في شذر أمواجه أغنياتي وسفني

ويصبح أبيض، تصبح لجهت ياسمينهُ

ويصبح أخضر، مثل اخضرار العيون الحزينة

ومثل زبرجد نهر النهاوند في قعر حزني<sup>(١٩٦)</sup>

إن وصفها اللحن بالزرق، هو أول وأكثر ما يسترعينا في هذا المقطع، وذلك من ناحية تراسل الحواس فيه بين البصر (اللون)، والسمع (اللحن).

هذا اللحن هو نشيد (نازك) وغناؤها شعراً، وورود اللون الأزرق في خضمّ الحديث عن البحر، يعني أن الصورة تتماهى مع المصدر الطبيعي لهذا اللون، لون الماء، لون البحر. فهو - إذاً - هنا «منعش شفاف يوحى بالخفة، حالم، قادر على إبداع أجواء خيالية»<sup>(١٩٧)</sup>.

ولهذا «فهو شعري ضرورة بوصف أن الشعري يتخلق تخلُّقاً عميقاً بهذه الصفات والخصائص»<sup>(١٩٨)</sup>. ومن ثم، فإن تماهي اللحن مع البحر في هذا السياق، ووصفه بالزرقة هو وصف شعري/شاعري، يوحي بالشفافية والحلم والرهافة في شعر (نازك).

وفي وصف (نازك) حال الترف والغنى لدى اليهود في فلسطين، تقول:

وفي حيفا، وفي يافا وساد للعدوّ مريش ناعم  
وقصر أزرق الجدران<sup>(١٩٩)</sup>.

ويبدو أن اختيار (نازك) هذا اللون في وصف جدران القصر، لم يأت عبثاً؛ فهذا اللون يمثل «مكانة خاصة في العبرية، فهو لون الرب يهوه، وهو أحد الألوان المقدّسة عند اليهود»<sup>(٢٠٠)</sup>.

والحديث عن توظيف اللون في شعر (نازك) شاسعٌ واسع، ومن المهم في ختامه الإشارة إلى حجم التحوّلات في اختيار الألوان، ودلالة ذلك.

ففي إحدى الدراسات حول أعمالها الشعرية القديمة السابقة، لاحظ (الباحث) غلبة اللون الأسود في صورها<sup>(٢٠١)</sup>. ومن المعروف الدلالة السلبية للون الأسود، حيث يتوافق مع حالات الحزن والضعف والاكتئاب<sup>(٢٠٢)</sup>. وهذا يدل - من ثم - على مدى تملك الحزن والتشاؤم والقلق على أشعارها السابقة؛ إذ إن هذا اللون من أقل الألوان وروداً في أعمالها الشعرية (موضع الدراسة). وهذا يدل على مدى تحرُّرها من ضعفها وحزنها وتشاؤمها، ودخولها مرحلةً جديدةً أكثر هدوءاً وحكمةً ونضجاً، ينطق بهذا الحكم رؤاها الشعرية وليس معالم فنّها وتصويرها فقط.

وهكذا رأينا ملامح الصورة في شعر (نازك)، ورأينا مدى خصوصيتها، وتوظيف كل الأدوات الممكنة في تصويرها، وكيف أخذ هذا مساحاتٍ كبيرة. وهذا يعضد ما ذكرته سابقاً من أن أبرز سمة شعرية في لغة (نازك) هي الصورة، فهي رهاؤها الذي كسبته دوماً.

## ٢-الرمز:

إن كلمة (رمز) تظهر في سياقات متباينة بأغراض مختلفة، فهي تظهر بوصفها اصطلاحاً في المنطق والرياضيات وعلم الدلالة وعلم الإشارات، والفنون الجميلة، إضافةً إلى الشعر طبعاً. والعامل المشترك في هذه الاستخدامات الدارجة، ربما كان وجود شيء يمثل شيئاً آخر<sup>(٢٠٣)</sup>.

فالرمز هو «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيماء، أو بوجود علاقة عرضية، أو متعارف عليها، وعادة، يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد»<sup>(٢٠٤)</sup>.

والرمز - في الشعر - رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته، وبهذا فإن ثمة علاقة بين الصورة والرمز؛ حيث إن كليهما يلجأ إليه الشاعر للتعبير عن معانٍ بطريقة حسية؛ إلا أن ثمة farkاً يتمثل في درجة كل منهما من التجريد والتركيب؛ فالرمز أكثر تجريداً من الصورة، فبينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد، كما أن الصورة قد تكون جزءاً من الرمز. فالصياغة الرمزية صياغة إيحائية، تعتمد على قدرة الشاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي، وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها الحسية المعهودة، بحيث تومئ إلى المراد ولا تصفه، وتثيره ولا تسميه<sup>(٢٠٥)</sup>.

وحيث تكون اللغة العادية عاجزةً عن حمل الرؤية، أو حين يعمد الشاعر إلى تعميمها، فإنَّ الرمز يكون اللغة المناسبة؛ بما فيه من إحياءات خصبة، وبما يفتح للمتلقي من نوافذ للتأويل، وبما يكتنز به من جماليات تثري النص.

«وإذا كان الشاعر يجرد في الرمز إشارة، أو يختزل معنى، فإنه يحيل القارئ إلى مضمون الرمز وفحواه، وما فيه من قص، ينضاف إلى رصيد النص المعنوي، والبنائي أيضاً»<sup>(٢٠٦)</sup>.

وللرمز حضوره في شعر نازك (موضع الدراسة)، ويتفاوت توظيف الرموز في شعرها بين رموز جزئية؛ ورموز كلية.

أما الرمز الجزئي فهو الذي «يُوحى ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة، وقد يكون الرمز الجزئي عنصراً من عناصر رمز كلي عام»<sup>(٢٠٧)</sup>. ومن ذلك تعبيرها عن الأسى؛ لوضع فلسطين:

وذلة مسجدي الأقصى تقلبني على سكين

ولا معتصم أدعوه، لا فينا صلاح الدين<sup>(٢٠٨)</sup>

وهي هنا تستحضر التاريخ في بنائها هذا الرمز الجزئي؛ فمأساوية الأوضاع في (فلسطين) التي أضحت موضوعاً شعرياً عند (نازك)؛ جعلتها تلجأ لهذا الرمز التاريخي.

(المعتصم) الخليفة العباسي الشجاع، الذي أثبت عليه عزته ونخوته إلا الاستجابة لنداء تلك المرأة العربية، وتجييش الجيوش؛ لفتح عمورية، وقتال الروم. فالمعتصم أصبح رمزاً لكل قائد شجاع شهم ذي نخوة، وهي - هنا - تنفي وجود مثله في واقعنا.

و(صلاح الدين) اسم تاريخي ارتبط بفلسطين تحديداً، في معركة (حطين) الفاصلة، فهو هنا رمز للقائد الذي سينتصر لفلسطين، وهي هنا تنفي وجوده أيضاً.

والرمزان الجزئيان هنا، إنما هما أداتان؛ من ضمن أدوات أخرى، عبّرت من خلالها الشاعرة عن حزنها ويأسها على ضياع المقدّسات.

ومن ذلك أيضاً توظيفها لمفردات الطبيعة، في بناء رمز جزئي:

قالت محدثتي الحزينة في شروذ:

إنّ الظلام سلاسل خنقت مرافئنا،

أغانيها،

كواكبنا،

وجرّت كل أعناق المدائن والحدود

إن الضباب مرابط يأتي علينا،

جارفاً دعواتنا الحرى، ويجتاح السدود<sup>(٢٠٩)</sup>

إنّ الشاعرة في هذا النص الذي يعبر عن مأساة (فلسطين) أيضاً، تستحضر بعض مفردات الطبيعة، في بناء رموزها الجزئية؛ حيث تستثمر دلالاتها، وإحياءاتها، لخدمة المعنى الذي تريد تجسيده.

فالظلام، بسواده، ووحشيته، وأجواء الخوف المرتبطة به، هو رمز للاحتلال اليهودي، بطقوس الرعب التي يتقنها، وإطفائه كل ضوء يخرج من أي كوة، وبما يبثّه في نفوس الناس من مشاعر اليأس والحزن.

وتأتي المفردات (سلاسل، المدائن، الحدود) لتضيء هذا الرمز، وتقربه؛ إضافةً إلى تجرّده فيما بعد في مواضع كثيرة في النص.

ثم يأتي (الضباب)، بماله من أثر في تدني الرؤية في البقعة التي يزورها، وبما يوحي من أجواء سديميّة غامضة، رمزاً آخر لهذا الاحتلال، الذي يربك الإنسان، ويعوق تقدّمه، ويشوّش أفكاره حول هويته وانتمائه، ومستقبله أيضاً.

ويتكرّر هذان الرمزان، في نصوصها القومية، فلسطين تحديداً: الظلام أو الليل عموماً، وكذلك الضباب<sup>(٢١٠)</sup>.

كما توظّف (نازك) مفردات الطبيعة أيضاً رموزاً، للإيحاء ببعض الحالات النفسية التي تمرّ بها، وإبراز بعض مشاعرها الآنية:

على روعي تهبّ عواصف رعناء

وفي قلبي ينام شتاءٌ

وفوق غصون أهدابي السهاري تسقط الأمطارُ

ويلطم فكرتي الإعصارُ

وتطرق باب ذاكرتي، عيونُ،

أوجهُ،

أخبارُ

من الماضي وتصرعني هموم رطوبة ثلجية الأستارُ

تقلبني جبال خواطرٍ وبحارٍ<sup>(٢١١)</sup>

يأتي هذا المقطع في أجواء تأملية؛ في ليلةٍ شاتية؛ كما يتبيّن في مطلع النص:

ارقصي في الموقد الشتويّ يا نازُ

فهْدُبُ الليل يثمر أدمعاً، والبرد بتّارُ<sup>(٢١٢)</sup>

إذ يلائم الليلُ أجواء التأملات، وإذ تستثمر الشاعرة (فصل الشتاء)، بما فيه من عواصف وبرد ومطر، لتجعل منها رموزاً، تجلّي من خلالها حالتها النفسيّة، وشيئاً من مشاعرها وأحاسيسها الباطنة.

فالعواصف رمز للهموم التي تجتاح روحها، بما تُوحى به من قوة وهجومية وقسوة وألم. والشتاء الذي ينام في قلبها، هو رمز لحالة الموت والجمود والخمود العاطفي، بما يوحي به (الشتاء) من برودة وجفاف.

ولا شكّ أن بقية المقطع؛ بل بقية القصيدة، تبدأ بتجريد الرموز شيئاً فشيئاً؛ فنحن نقرأ: أخبار الماضي التي تطرق ذاكرتها، والهموم الرطوبة التي تصرعها، وسوف نقرأ في بقية النص عن النار التي تشعل الثلوج في دمها، وتبث الدفء

المادي، ومن ثَمَّ المعنوي..... إلى غير ذلك من المعاني المعينة في فهم الرمز. كما تتخذ (نازك) من مفردات الواقع المادي الذي نعيشه رموزاً؛ تُوحى من خلالها ببعض جوانب رؤاها، كما في هذا المقطع من قصيدة (الهجرة إلى الله):

مليكي طالت الرحلة، طالت، وانقضت أحقاب  
وبين عوالمٍ مقفلةٍ أبحرتُ، أسأل، أسألُ الأبواب  
حملتُ معي جراحاتِ الفدائيين  
وطعم الموت في أيلول، طعم الطين  
حملتُ معي هموم (القدس) يا ملكي وجُرحَ (جنين)  
وليلاً شاهق الأسوار لا ينجاب  
فأين الباب؟ أين الباب؟  
قراييني مكدسة على المحراب  
وقرآني طواه ضباب<sup>(٢١٣)</sup>

في مناجاة عميقة لله، سبحانه وتعالى، تتوالى، وتتابع، بل تنصبُّ على ذاكرتها الشعرية همومٌ قومية، وجراحاتٌ عربية، في تكثيف مكاني وزماني، يختصر كثيراً من الكلام الذي يمكن أن يقال، بكل ما توحى به مفردات المكان من ألم عميق: القدس، جنين. وبكل ما يوحي به الزمان من استحضار لتاريخ قاسٍ: أيلول<sup>(٢١٤)</sup>.

هذا الهطول لتلك المآسي يخنقها ويحاصرها؛ ما يجعلها تبحث عن الباب:

فأين الباب؟ أين الباب؟

والبابُ هورمزٌ للانفراج، للحل، للخروج من هذه الأزمات. بكلِّ ما يتجسّد فيه، ويرتبط معه من معانٍ: المفتاح، الانطلاق إلى الخارج، بدء مكانٍ جديد، الدخول في عالم جديد.

فهذا الرمز لا يباغتنا، حيث إن (نازك) قد هيأت المقطع من بدايته، لاستقباله، بجو النصّ المتأزّم، وبالمفردات والصور المنسجمة والمتناغمة: طالت الرحلة، عوالم مقفلة، ليل شاهق الأسوار.....

وورود هذا الرمز في صيغة استفهام يحمل دلالة الحيرة، والبحث المتلهّف عن إجابة، وربما حمل دلالة الاستبعاد أيضاً، وفي تكراره؛ ما يوحي بمقدار التوتر والقلق اللذين يسكنان نفسها؛ إذ قلقلت أفق النص بهذا الأسلوب المتأزّم.

هذا عن الرموز الجزئية؛ ونشهد في شعر (نازك) أيضاً حضوراً للرمز الكلي، حيث «يبني الشاعر قصيدته على رمز واحد كلي؛ يستقطب كلّ الأبعاد النفسية في رؤيته الشعرية»<sup>(٢١٥)</sup>.

وهذا اللون هو الأكثر خصوبةً، والأكثر ارتباطاً بالرؤية، والأكثر عمقاً، والأكثر إيحاءً؛ حيث تتأزّر كل الأدوات الشعرية في سبيل تجسيده وإبرازه، ليحمل أبعاد المضمون التي يرغبُ الشاعر بثّها من خلاله، بلغة أبعد عن المباشرة، أقرب للغموض، ولكن.. الغموض الشفيف الذي يدفع المتلقي إلى الوقوف أمامها ملياً، وتأملّها، والخروج منها بنتائج أقرب للحس، لا اليقين. فهذا اللون الرمزي الذي ينظم النصّ كله يتطلب قارئاً منتجاً، لا مستهلكاً فحسب.

ومن نماذجه قصيدة (الخروج من المتاهة):

|                             |                                   |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| أين نمضي وحولنا التيه والعث | — ممة في غابة الضباب الماحي       |
| زحف الليل ملء أعيننا، مل    | ء هتافاتنا، وملء الجراح           |
| والدهاليز تحت أقدامنا تُع   | — ول ملوئية كدرب كفاح             |
| يتقاطعن، يترك الغيهب الغيب  | هَبَ شِلُوا، نَهَبَ الردى والرياح |
| دربنا تائه: سلالم تمتد      | دُ ولا تنتهي لأي مكان             |
| كلما صعدت خطانا مضى السل    | لم يرتج ضارباً في الدخان          |

سَلَّمَ صَاعِدَ بَنَّا، لَوْلَبِي      يَتَلَوَّى تَلَوَّى الْأَفْعَوَانِ  
 سَلَّمَ هَابِطَ إِلَى جُرْزَفِ نَهْرٍ      زُئْبِقِيٍّ، إِلَى فَمِ الْبَرْكَانِ<sup>(٢١٦)</sup>  
 نحن في هذا النص إزاء جماعة، تبرزها وتؤكدُها (نا المتكلمين) المتكرّرة:  
 حولنا، أقدامنا، خطانا، تقع هذه الجماعة في شركٍ متاهةٍ بالغة القسوة، في ليلٍ  
 دامسٍ الظلمة، فالمخاطر تحيط بهم من كُلِّ جانب وكل زوايا هذه المتاهة تفضي  
 إلى ضياعٍ آخر.

إن هذه المتاهة هي رمز للحالة النفسية والشعورية التي كانت (نازك) تشعر  
 بها وقت كتابتها للنص، مع تعقد الأوضاع العربية/السياسية والعسكرية. حيث إن  
 تاريخ كتابته - كما هو مدوّن في نهايته - ٢٢/٨/١٩٧٣م.

فهذا الإحساس نتيجة تراكم الهزائم العربية؛ في حربها مع إسرائيل: ٤٨، ٥٦م،  
 ٦٧م، وفي كُلِّ مَرَّةٍ تُورث الهزيمة ضعفاً وذللاً وإحساساً بالضياع والته، الضياع  
 المادي في فقدان المقدّسات، والضياع المعنوي.

فالمتاهة بما تُوحى به من التّيه والضياع، وتعتدّ الطرقات، وكثرة الدهاليز،  
 وانعدام المخرج؛ هي المعادل الموضوعي لإحساس (نازك)، ومعها (الجماعة  
 العربية) بتعقد الأوضاع، وتأزُّمها، وعدم وجود مخرج من الأزمات المتتالية.

ولنلاحظ أن تاريخ النص سبق حرب (أكتوبر ٧٣) التي وجدت فيها (نازك) بعض  
 السّلوى عن الهزائم العربية المتتالية، وتغنّت بها كثيراً في مواضع عديدة في شعرها.  
 وقد حشدت (نازك) لتصوير هذه المتاهة وإبرازها كُلِّ ما يمكن؛ لإبراز مدى التيه  
 والضياع الذي تشعر به ومعها (جموع الأمّة)، واستثمرت كل الأدوات الشعريّة المناسبة.  
 فهذه المتاهة مظلمة معتمة، ما يُسهم في زيادة التيه؛ حيث وظّفت اللون هنا:  
 (العتمة، الضباب، الليل، الغيب.....).

وهي تصوّر تفاصيل هذه المتاهة، أجزائها، وزواياها: الدهاليز الملوّية المتقاطعة، السلالم الممتدّة بلا نهاية. بل إنّ بعضّها تفضي إلى نهر وبركان. وهذا التصوير يوحي بالضياع والتّييه والتخبُّط والمخاطر المحدقة بهم.

كما عمدت الشاعرة إلى بثّ أجواء الخوف، بل الرعب في هذه المتاهة: عويل الدهاليز، تلوّي الأفعوان....

كما أنّ في هذه الحركة التي تبثّها في الصورة بين صعود وهبوط، حركة الارتجاج، تقاطع الدهاليز، إسهاماً في تجسيد حالة التخبُّط والتّييه والحيرة والرعب.

وهكذا تُسهم كلّ الأدوات الشعرية في رسم هذا الرمز: إحياءات المفردات، الصور، والرموز الجزئية أيضاً؛ الليل والعمّة رمزاً للاحتلال، النهر الزنبقي والبركان رمزاً آخر للاحتلال، والأعداء - آنذاك - بشكلٍ عامّ.

وفي مقطع آخر سنلاحظ حضوراً للسعالي والأغوال وهما رمزان للاحتلال أيضاً، وهنا تبرز الخلفية الثقافية التراثية العربية لعالم ما وراء الحس لدى نازك.

وتهيننا (نازك) للوحة الأخرى؛ التي تفيد انغلاق الأزمة تماماً:

|                          |                                            |
|--------------------------|--------------------------------------------|
| ووجدنا أنا دخلنا إلى سجا | من رهيب، مكهرب الأسوار                     |
| أني جوّ معكر شبحي        | راسخ الليل، مستحيل النهار                  |
| ليس يُفضي إلى دياجيه باب | لا ولا فيه كوة في جدار                     |
| كيف جئناه؟ أين مخرجنا أي | من إذن يا بُرودة الأحجار؟ <sup>(٢١٧)</sup> |

وإنّ تتأزّم الأمور تماماً، وتصل إلى أوجها؛ يكون الفرج؛ فنازك التي آمنت بالأمل، واعتنقت التفاؤل طريقاً، ما تلبث أن ترى بروح الشاعر، واطمئنان المؤمن إرهابات فجر قادم:

بينما نحن في متاهتنا النكـ  
جرحنا ممطرٌ، وناكلُ شوكةً  
وطريقُ أنى مشينا مخيف  
بينما نحن.. إذ تدفق فجرٌ  
— راء بين الأشباح والأغوالِ  
وكرّانا مفاوِزٌ وسَعَالِي  
أسودُ الضوء مخلصي الظلالِ  
نابضُ العطرِ من وراء الليالي<sup>(٢١٨)</sup>

هكذا، في قمة انغلاق المتاهة؛ يبدو الفجر، وهو رمزٌ آخر للأمل الذي تستشعره (نازك) قادماً في الطريق. وهذا الأمل إنّما هو نتاج الإيمان والقيم الروحية التي تعمّر قلبها، والتي نجد لها حضوراً في النص؛ وإن كان بشكلٍ شفيفٍ موح.

ومع الدخول في هذا الحل والانفراج؛ يبدأ الرمز بالتجرّد، فالرمز الشعري «يبدأ من الواقع المادي المحسوس، ليتحوّل هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي ينشأ عن التحديد الصارم»<sup>(٢١٩)</sup>.

فها هو الدرب الذي يضيئه الفجرُ، حاملاً معه الأمل والتفاؤل؛ يتجرّد شيئاً فشيئاً، حتى يتحوّل إلى معنى تجريدي بحث:

وتشير السهامُ هامسةً تكـ  
صاحياً ليّن الثّرى كوكبياً  
من تراه هناك ينتظر الركـ  
من تراه هذا النصير الأثيري  
شاطئ ما له حدود ويخبو  
جبهةً تمطر الوجود وكفّ  
أيها العطرُ يا سماء أغانيـ  
يا دليلاً نحسّ إصبعه فو  
كفّه في المتاه ممدودة نحـ  
حبّه عابقٌ ولكننا نهـ  
شفُ درباً مُسرّبلاً بالضياء  
بعد تلك المفازة الصفراء  
ب المدمى المعذب الأشلاء  
تجلّى في أفقه اللانهايي  
عند أمواج بحرهِ كلُّ نوءٍ  
نهرُ حب ولُجّة من ضوء  
نا! ويا وردة الرؤى والدفء!  
ق أسانا ووجهه غير مرئي  
و أعاصيرنا تضيء دجانا  
ربُّ منه إلى جمود أسانا

نغلق البابَ دونهُ، نُسلم التَّيـهَ مِفـاتـيـحَ عُـمـرنا ومُنـانـا  
فمـتـى نـتـبـع السـهـامَ إلـيـه؟ ومـى تـعـرـف الضـيـاءَ خُطـانـا<sup>(٢٢٠)</sup>  
ثمة من يقف في هذا الدرب؛ يحنو على تلك الجماعة التائهة، ويريد أن يرشدها  
إلى الخروج من هذه المتاهة؛ إنَّه الإيمان بالله - سبحانه - الذي آمَنْتُ (نازك) أنَّه  
أولاً ثم مع الثورة والقوة ثانياً؛ يشكِّلان مفتاح حل الأزمات العربية المتتالية، على  
حدِّ ما شهدنا في رؤاها القومية؛ وبخاصة عنوان مجموعتها، وعنوان أول نصٍّ فيها  
أيضاً (للصلاة والثورة).

ولهذا نجد انحرافاً من المادة إلى المعنى؛ فنحن نقرأ: النصير الأثيري، الأفق  
اللانهائي، الحب، الوجه غير المرئي، الأسى. ولاحقاً (في أبيات أخرى): وعد، نبع  
العدالة، النصر....

وهكذا؛ نجد (نازك) تتحدَّث عن قيمة معنوية (عالم الإيمان). وهي - غالباً - إذ  
تتوغَّل في هذا البعد؛ فإنَّها تنثال معاني مجرَّدة، غير محدودة بروى معينة. إذ  
يغلف لغتها شيء من الغموض: النصير الأثيري / الأفق اللانهائي.... وربَّما كان  
لقداسة هذه المعاني دوره في هذا الغموض؛ إذ تظل الشاعرة، تدور حولها؛ تاركةً  
مسافاتٍ للتأويل.

وفي خضمِّ تعبيرات (نازك) في المقطع السابق؛ إذ تصفُ إعراضهم عن هذا  
العالم الجميل الذي سيكفل نصراً، فإنَّها تختتم النصَّ، بالعودة إلى الرمز مرَّةً أخرى؛  
إلاَّ أنها هذه المرَّة تحمل معنى الانتصار المشروط بالسير في ذاك الدرب المضيء:

وسننـجـو من المتاهة مبـهـو رين تـقـتـادنا يد مجهولة  
لا الدهاليزُ تحت أقدامنا تنـهـا هـارُ، لا نُبـصـر الوجوه القـتـيـلـة  
لا الأغاني عبءٌ على القلب لا الحبُّ غريب، ولا رحيقُ الطفولة  
وسننبني لنا غداً من ضياء الشـمـس مس، من كل مُنـيـةٍ معسولة<sup>(٢٢١)</sup>

وعودتها إلى (الرمز) في نهاية النص، وضعت أيدينا؛ في شكل أكبر وأقوى، على إيحائيته ومعناه؛ من خلال هذا التقابل بين المادي (المتاهة، الدهاليز)، والمعنوي.

فالأغاني والأمانى والحب والطفولة، والغد المبني من ضياء الشمس؛ كلها معانٍ تجريدية، تُوحى بالرؤى من خلال هذا الرمز الذي انتظم النص كله، بل تسيد عنوانه، وكان في هذا العنوان النهاية/الأمل (الخروج من المتاهة).

ومن نماذج (الرمز الكلي) أيضاً قصيدة (دكان القرائن الصغيرة). ويتكثف الغموض في هذه القصيدة، ولا يعود ذلك إلى (الرمز الكلي) الذي يهيمن عليها فقط؛ وإنما يُسهم بناؤها على رؤية حلمية في هذا الغموض؛ لما يتسم به الحلم من رمزية غامضة هي الأخرى، ويُسهم أيضاً الحس القصصي في القصيدة؛ بنصيب في هذا الغموض، فالحدث بتصاعده، والشخص، والحوارات، والمكان... كلها قيم فنية في حاجة إلى تأويل.

إذاً؛ فنحن في قصيدة (دكان القرائن الصغيرة) إزاء قصيدة رمزية، تضم في إطارها حلماً، يضم في إطاره قصة قصيرة.

وتوظيف الحلم هو توظيف لعالم اللاشعور، الذي اهتم به الرومانتيكيون، ومن بعدهم الرمزيون؛ على تفاوت في مستوى هذا الاهتمام<sup>(٢٢٢)</sup>.

وهذا ينقلنا إلى التوغل في عوالم الذات لدى الشاعرة أكثر.

وتبدأ الشاعرة من المطلع، وفي أول شطر، بالتنويه إلى الرؤية الحلمية في نصها:

في ضباب الحلم طوفت مع السارين في سوق عتيق

غارق في عطر ماء الورد، وامتدّ طريقي

وسع الحلم عيوني، رش سكرًا في عروقي<sup>(٢٢٣)</sup>

ثُمَّ تحكي حكايةَ حلمها: إذ كانت تبحث عن (دكان القرائين الصغيرة)، لتشتري قرآنًا لحبيبها؛ ليحصّنه ويحميه. وتظل تمشي في هذا السوق، وتسأل عن هذا الدكان؛ حتى يشير إليها الناس بأن تذهب إلى دكان (مندلي)؛ حيث تجد بغيتها. وتظلّ تسعى وتبحث وتسأل؛ إلا أنها تتوّج بخيباتٍ متتالية، إذ لم تجد هذا الدكان، ولم تجد هذا اللون من القرآن الكريم، واختفى وجه حبيبها.

إذًا؛ فنحن هنا إزاء رمز كليّ، يضمُّ في إطاره رموزًا جزئيةً أخرى. والرمز الكلي هو (دكان مندلي)، أو (دكان القرائين الصغيرة)؛ كما يقول عنوان النص.

ونشهد أيضاً رمزين جزئيين: (القرآن)، و(الحبيب):

كنتُ نشوى، في ازرقاق الحلم أمشي وأسائلُ

أين دكان القرائين الصغيرة؟

أشتري من عنده، في الحلم، قرآنًا جميلًا لحبيبي<sup>(٢٢٤)</sup>

ويدلّها الناس في السوق على دكان اسمه (مندلي)، لتجد فيه بغيتها:

لحظةً يا أخت، قرآنك في آخر هذا المنحنى، في (مندلي)

اسألي عن (مندلي)

فهو دكان القرائين الصغيرة<sup>(٢٢٥)</sup>

وأصل هذه الكلمة - كما تقول الشاعرة - اسم لمدينة عراقية جميلة، كانت مليئةً بالخيرات والجمال والحياة؛ إلا أنّها، لأسبابٍ عديدةٍ سياسية وعسكرية، ماتت؛ ومات جمالها، ويبست بساقيها، وجفّت سواقيها، وهجرها سكانها<sup>(٢٢٦)</sup>.

وتصرح الشاعرة بأن كلمة (مندلي) قد أصبحت في حياتها مثل كلمة (يوتوبيا)<sup>(٢٢٧)</sup>، و(يوتوبيا) التي تتكرّر في شعرها كلمة تستعمل للدلالة على مدينة شعرية خيالية، لا وجود لها، إلا في أحلامها على حد تعبيرها<sup>(٢٢٨)</sup>.

إذاً، فهذه المدينة المنسيّة، المفقودة (مندلي)، التي كانت خصبةً بالحياة، دافقةً بالجمال؛ هي رمز للمكان الحلم الذي تبحث (نازك) عنه.

وقد استثمرت الشاعرة ما يُحكى عن المدينة - قبل أن يجلّ لها الموت - من جمال استثنائي، ثم ما اعتراها بعد ذلك من هجرة ونسيان وفقد، في بناء هذا الرمز. فهذه المدينة الجميلة (حُلْم) بكل ما تُوحى به كلمة (حلم) هنا من مواصفات استثنائية، بل إنّها تعود في بعض المقاطع إلى وصف مدينة جميلة؛ لا دكان للقرائن الصغيرة، وصف هو أقرب لوصف جنّة:

مندلي يا أنهرًا من عَسَلٍ

يا ندىً منتثرًا فوق ببادِرْ

يا شظايا قمر مغتسل

في دموعي، يا أزاهيرُ من الياقوت نامتُ في غدائر<sup>(٢٢٩)</sup>

ثم إن حالة النسيان والهجر التي حلت بهذه المدينة، تتوازى، مع نهاية النص، إذ لا تجد (دكان مندلي) أبدًا.

وتعبّر (نازك) نفسها عن هذا؛ حيث تقول: «حين أردت أن أطلق اسمًا على الدكان الذي تباع فيه القرائن الصغيرة، انبعثت المدينة الحبيبة (مندلي) في ذهني، وأعارتني اسمها الجميل، وقد وجدت في ذلك فرصة أعبرُ فيها عن حبي لهذه المدينة المفقودة؛ لأن دكان القرائن في حلمي ضاع، كما ضاعت مندلي، وسافر الحبيب دون أن أستطيع أن أهديه قرآنًا يحفظه كما تمنيت»<sup>(٢٣٠)</sup>.

إذاً، فقد انسحبت النهاية الحزينة لهذه المدينة الجميلة على النص، وألقت بظلالها عليه في بناء الرمز، والرؤية، ونهاية القصة:

ضاع قرآني، وضاعت مندلي

واختفى وجه حبيبي

خلف غيمٍ مُسدِّلٍ<sup>(٢٣١)</sup>

وينسجم هذا الرمز: تسميته، ودلالاته؛ مع أفق التحوُّلات التي تعيشها (نازك) تلك الفترة (موضع الدراسة). ف (مندلي) عربي الهوية / محلي الصبغة؛ على العكس من (يوتوبيا). كما أن هذا المكان (الحلم) عامر بالأجواء الروحية، فهو محل (القرائن الصغيرة)، حيث (القرآن) الذي تبحث عنه. والكلمة هنا هي رمز للقيم الإيمانية التي آمنتُ بها (نازك) منهجاً للحياة، في جانبها الفردي أو الجماعي. إذ تُسهم الصورة بعناصرها وإيحاءاتها في رسم هذه الرؤية، حيث تصوّر ذاك المكان (دكان مندلي):

مندلي، يا مندلي

اسمه فوق الشفاه

فَلَّةٌ غامضة اللون، وشمع، وتراتيل صلاة<sup>(٢٣٢)</sup>

وحيث تنادي (مندلي):

يا هتافات أذان الفجر من فوق منائر<sup>(٢٣٣)</sup>

إذا؛ فهذا المكان (الحلم)، خصب بالإيمان والخشوع والتقى، وكفيل أن يسقي الناس، إذ يردون عليه.

وهي في بحثها الدائب عن هذا (القرآن)، إنّما لتهديه حبيبها:

ثم أمضي في الكرى باحثةً عن (مندلي)

حيث أبتاع بما أملك، قرآنًا وأهديه حبيبي

حينما يرحلُ عني في غدٍ وجهُ حبيبي

وتغطيه المسافات وأبعاد الدروب  
 حيث أبتاع من الدكان قرآناً صغيراً لحبيبي  
 ثم أهديه له عند الوداع  
 ليخبئ ضوئه في صدره برعم طيب  
 وليؤديه إليه حرز حبي، وعصافيري المشوقات، وتلويح ذراعي  
 واختلاجات شراعي<sup>(٢٣٤)</sup>

و(الحبيب) هنا رمز لكل ما/من تحبه (نازك) من أشخاص، أو أماكن.... فقد  
 نجد في هذا الحبيب زوجها، أو ابنها، على المستوى الشخصي. كما أننا قد نجد في  
 صورة هذا الحبيب أيضاً: فلسطين، القدس، وكل مكانٍ عربيٍّ غنَّتْ له (نازك)،  
 حزينَةً لفقده وفراقه. ففي النص دلالات كثيرة على الإحساس بالفقد والبعد:  
 (حينما يرحل...، تغطيه المسافات، الوداع، تلوينات ذراعي، اختلاجات  
 شراعي....) كما يأتي هذا في مقاطع أخرى في النص:

حيث أختار وأهدي لحبيبي  
 واحداً يحميه في ليلِ الدروب  
 ووشاياتِ المغيبِ  
 باقةً من زنبق الله، وسُحباً ماطرةً<sup>(٢٣٥)</sup>

ثم لدينا دلالات أخرى؛ تتعلق بوجود مخاوف لدى (الشاعرة)، تجاه من/ما  
 تحبهم؛ في حالة البعد والغياب. وتتخذ هذه المخاوف رموزاً صغيرةً أخرى: ظلمة  
 الليل (ليل الدروب)، وفي مقطع آخر تتخذ هذه المخاوف رمزاً تراثياً (السعلاة):

وحلمتُ

وحلمتُ

بقرائن كثيرات، وأختار أنا منها وأهدي لحبيبي  
في صباح الغد قرآنًا، ويؤويه حبيبي  
صدره تعويذة تدرأ عنه الليل، والسعلاة في أسفاره  
تزرع اسم الله في رحلته، تسقيه من أسرارهِ<sup>(٢٣٦)</sup>

وتجد الشاعرة ملجأ هذه المخاوف، وأمنها، وطمأنينتها في الإيمان؛ فقد مرَّ بنا  
كثيراً أن (الإيمان) لدى (نازك) أصبح ملاذًا، ليس فقط لنفسها، وشؤونها الذاتية؛  
وإنما آمنت به حلاً مسانداً؛ حتى للقضايا العربية الشائكة: فهي، إن نظرنا إلى رمز  
(الحبيب) نظرةً قوميّة؛ كأن يكون رمزاً لفلسطين؛ أو القضايا العربية الأخرى، هي  
تؤمن بأن العودة للإيمان كفيلة بحلول عادلة.

هذه المخاوف قد وجدت بينتها الخصبة والملائمة في رؤيا الحلم في القصيدة،  
إذ تتجسّد مخاوفنا، ومظاهر قلقنا وتوترنا، حين نحلم، في صورٍ رمزيّة. «فالنزعات  
والرغبات المكبوتة، والتي يزخر بها (اللاشعور) تحتال على الظهور أثناء النوم في  
صورة أحلام»<sup>(٢٣٧)</sup>.

فالمضمون الظاهر للحلم؛ وهو ما يرد فيه من الصور والحوادث والأشخاص  
التي يحكيها الحالم، إنّما هي تمويه يخفي وراءه حقيقة الدوافع الكامنة وراء الحلم.  
ومجموع هذه الدوافع هو المضمون الكامن، ويحدث ذلك عن طريق الرموز، فالأشياء  
والحوادث والأشخاص لا تعني ما تشير إليه في الظاهر، بل تعني ما تشير إليه، عن  
طريق الرمز<sup>(٢٣٨)</sup>.

إذاً، فالرموز الحلمية تناغمت مع رموز الرؤية في النص. إلا أن الشاعرة لم توغل في تصوير العوالم العجائبية التي تمر بها الأحلام، وتكسر كل قيود المنطق، وقد يكون لطبيعة الموضوع، ذي البعد الإيماني دوراً في عقلنة عالم الحلم قدر الإمكان. إلا أن (نازك) قد استثمرت بعض خصائص الأحلام؛ لترسم صورها، وتقيم بناءها التركيبي.

فهي - على سبيل المثال - تصوّر ركض الحالم وراء شيء مجهول، وعودته بالخيبة، كما نشهد في بعض أحلامنا. وقد تجسّد هذا الركض في صيغ التكرار لهذه المفردات المجهولة: (مندلي، دكان القرائين الصغيرة...) وفي صيغ الاستفهام المتكررة، الحائرة، المتلهّفة:

(أين دكان القرائين الصغيرة؟ أين ألقى مندلي؟ أين مني مندلي....).

وهكذا نجد كيف انتظم هذا الرمز الكلي أفق النص، وأوحى بمعانيه ورؤاه ودلالاته. والنماذج السابقة للرمز الجزئي أو الكلي، هي نماذج للاستشهاد والتحليل، وليس للحصر والتحديد، وقد مرّ بنا - من خلال مواضع كثيرة في البحث - رموز أخرى<sup>(٢٣٩)</sup>.

وقد تعدّدت مصادر رموزها، كما رأينا، فشهدنا رموزاً من التاريخ العربي ومن التراث العربي أيضاً بشكل عام، ومن مفردات الطبيعة وهي الأكثر، ومن مفردات الواقع الحسي الجامدة، كما أنها اتخذت بعض رموزها من الأساطير أيضاً، كما سنرى.

ونلاحظ ملحوظة جوهريّة أن الرمز ليس له مساحات كبيرة في شعرها، وأنها - في أغلب توظيفاتها الرمزية - كانت على قدر جيد من الوضوح، فلا نحتاج إلى كبير عناء في تأويلها.

### ٣- الأسطورة:

لعل أبسط تعريف للأسطورة، وأكثر إيجازاً، هو أنها «قصة خرافية يسودها الخيال»<sup>(٢٤٠)</sup>.

إذا؛ فأبرز صفتين في الأسطورة، هما الطابع السري، ومفارقة الواقع؛ إلى درجة أن توصف بالكذب. فقد عرّف بعضهم الأساطير بأنها «مجموعة من الأكاذيب»<sup>(٢٤١)</sup>. ولكن وجه المفارقة في هذه الأكاذيب أنها «كانت لقرون طويلة حقائق يؤمن بها الناس، كان لها في عقلية الإغريق والرومان ما للعقائد والحقائق من قيمة، وهي بهذه الصفة قد ألهمت الناس، ودعمت تنظيمات، الكثير منها محترم للغاية، وألهمت الفنانين والشعراء والأدباء أفكاراً خلاقة، بل وروائع مدهشة»<sup>(٢٤٢)</sup>.

فقد ظلت الأسطورة «مورداً سخياً للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة، يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم؛ مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود»<sup>(٢٤٣)</sup>.

إنّ توظيف الأسطورة هو أحد ملامح (مدرسة الشعر الحر). وقد كان لهذا التوظيف عند شعرائها غايته، ومنها: الحاجة إلى الخروج عن دائرة الغنائية الذاتية، والدخول به إلى دائرة الأعمال الموضوعية التي لها وجود مستقل. ومن ثم إيجاد معادل موضوعي للمشاعر والأفكار والخروج من دائرة التلقي للعالم والانفعال به إلى دائرة النظر فيه وتعبئه. والاقتصاد في لغة الشعر، بتركيز التعبير وتكثيف الدلالة. وتحقيق الإحساس بوحدة الوجود الإنساني، حيث يجدون في الأساطير الماضية تعبيراً عن الحاضر<sup>(٢٤٤)</sup>.

ومن البدهي، ونازك ابنة هذه المدرسة، بل رائدتها في كثير من الأقوال، أن تتمثل في شعرها الأسطورة: شخصيات أو حكايات.

إضافةً إلى الجانب الذاتي في ثقافة (نازك)، حيث درست الميثولوجيا الإغريقية، بكل تفاصيلها، في أثناء دراستها للتمثيل<sup>(٢٤٥)</sup>.

والأسطورة في شعرها لا تأتي لمجرد استعراض ثقافة ميثولوجية فقط؛ بل هي جزء من المعنى الشعري. إلا أن توظيفها للأسطورة، وفي ضوء خدمة الرؤية، يأتي في مستويين:

**المستوى الأول:** أن تكون الأسطورة عنصراً ثانوياً في بناء رؤية النص؛ حيث تستغل الشاعرة بعض إحياءاتها؛ لتكون طرفاً في رمز بسيط، أو طرفاً في صورة بسيطة أيضاً، لتكون لها خاصية إشارية قصيرة لجزء من المعنى. وهذا المستوى هو الأغلب في شعرها، ولا شك فإن هذا المستوى من التوظيف ليس بذی أثر كبير.

ومن ذلك ما جاء في قصيدة (رحلة على أوتار العود) حيث تصف آلهة الموسيقى الأثرية، إذ تقول:

والعود إلهٌ إغريقي يرحلُ في آفاق ورودٍ  
ويجوبُ العالم في مركبةٍ قمريةٍ<sup>(٢٤٦)</sup>

إنَّ الأسطورة هنا (الإله الإغريقي) طرف في صورة تشبيهية؛ فهي تشبه آلة العود بإله إغريقي. وقد أخذت الشاعرة الجانب الخيالي الخارق للعادة في أساطير الآلهة الإغريقية؛ حيث «تمثل الأساطيرُ الخيالَ الذي تجاوز الواقع، واقتحم الحدود والأسوار والإمكانات، فدايدالوس يطير في طبقات الفضاء، وإيكاروس يسعى إلى بلوغ الشمس، وبيجاس يطير بفارسه حتى يضاهي الشهب.... وهذه في مجموعها طموحات العقل الإنساني إلى تجاوز الواقع»<sup>(٢٤٧)</sup>.

وهذا ما يفسر سرَّ عدم تخصيص (نازك) لأسطورة بعينها من أساطير آلهة اليونان، وكونها اتجهت إلى التعميم (إله إغريقي)، فهي تريد هذه السمة العامة فقط: التجوُّل والطيران دون قيود.

حيث تصوّر العودَ إلهاً إغريقياً يرحلُ، ويجوبُ العالمَ في مركبة قمرية، دون حدود. وهي تتغيا - من خلال هذه الصورة البسيطة - تصوير الجانب الفني في عالم الأنغام، فالموسيقى جزء من الفن، فيها من الخيال الخصب الملهم للفنان بأنغام تصويرية، تثير الدهشة. ومطلع النصّ يحفل بهذا المعنى، وهو بذلك قد هياً أنهاننا لاستقبال تلك الأسطورة:

ياخذني من يد أحزاني في رحلة حبّ صيفيّة

ويداً بيدِ أنا والأوتارُ

نرحل نحو بلاد الأقمارُ

في غابات الأنجم، في بيد منسيّة

ورؤانا تسبح في برك مَرْجانية

نبحر محمولين على موجة أغنيّة

نرحل في رؤياً غسقيّة<sup>(٢٤٨)</sup>

وفي قصيدة (صور وتهويمات)، حيث تستلهم الشاعرة أضواء إشارة المرور، وتستوحي منها معاني شتّى، وللضوء الأصفر كان هذا النداء:

يا غصناً مبتوراً أنمز

يا دهليزاً «ليثياً» أخصب في الظلماء وأقمر<sup>(٢٤٩)</sup>

إن تصوّر هذا الضوء الأصفر دهليزاً ليثياً، نسبةً إلى نهر (ليثيا)، وهو أحد الأساطير الإغريقية، فهو نهر النسيان، الذي تشرب منه الأرواح التي تكون قد أمضت قروناً طويلة في الدار الآخرة، وكفرت عن آثامها، ومن ثم فإنّها تحصل على رخصة بالعودة إلى الأرض، ولكن يجب عليها أن تفقد ذكرى الحياة السابقة كلها،

ولذلك عليها أن تشرب من هذا النهر. فهو - إذا - النهر الذي يفصل الدار الآخرة عن العالم الخارجي (عالم الأحياء) <sup>(٢٥٠)</sup>.

و(نازك) هنا، لا تستلهم من الضوء الأصفر في إشارة المرور لونه، وإنما تستوحي وظيفته؛ حيث إنه فاصل بين الأحمر والأخضر، بين الوقوف والعبور. فهذا النهر - إذا - فاصل بين الحياة والموت، بين الدار الآخرة وعالم الأحياء، ومن يشرب منه؛ يعبر للعالم الواقعي، للدنيا. وكذلك إشارة المرور (الصفراء)، منطقة فاصلة بين وقوف وسير.

ولنلاحظ أن وصفها لهذا الضوء بأنه (دهليز) يقوي هذا المعنى ويؤكد، فالدهليز هو «ما بين الباب والدار» <sup>(٢٥١)</sup>. وكذلك الصور السابقة التي يزخر بها المقطع، تدور حول هذا المعنى المستمد من وظيفة هذا الضوء الأصفر:

اشتعل الضوء الأصفر

معبّرنا المرموق ووادينا الأشقر

بين الصمت وبين النغمة

ما بين النظرة والكلمة

فاصل أسرارٍ وتجلٍّ بين الضوء وبين العتمة <sup>(٢٥٢)</sup>

وتوظف (نازك) أيضاً أسطورة (فينوس)، إلهة الحب والجمال، ويحكون عنها أنها ولدت من صدفة كبيرة طفت على وجه البحر <sup>(٢٥٣)</sup>.

حيث تشبه الشاعرة ولادة القصيدة عندها بعد صمت، وبعد معاناة، وعجز شعري، بولادة (فينوس)؛ فالصمت الشعري الذي مرّت به نازك هو أحد وجوه المرحلة التي يعبر عنها شعرها في هذه الفترة:

وتُولد عندي القصيدة  
 كمولد فينوس من زَبَد البحر طافية مثل وردة  
 جدائلها أشطر عائمات  
 وأهدابها من حروف ومن كلمات  
 يوسدها الليل أهدابه، وهواه، وسُهدَه  
 ويمنحُها زبدُ البحر خدَّه  
 يرقرق في وزنها شفقاً وثلوجاً وزُبْدَه  
 ويطعم أبياتها من بريق اللّلي  
 يصوغ اليواقيت قافيتين  
 يبعثر قوس سحاب، يقيم دوالي  
 ويسكب برد الليالي  
 وزرقة أمواجه في مدى مقطعين  
 ويبعث أنشودتي عذبة الحبر بحريّة الشفتين  
 مضمخةً بشذى البرتقال<sup>(٢٥٤)</sup>

وتستثمر الشاعرة هنا دلالات هذه الأسطورة: ظروف ولادتها من البحر،  
 وجمالها وحسنها، وتتخذ منها دواعي قوية لإقامة الصورة.  
 فهي ولدت في البحر، واختيار نازك لهذه المفردة له إحياءاته، فلطالما ظلت  
 مبهورةً بالبحر، مستلهمة إياه في كثير من نصوصها.  
 فحينما تولد قصيدتها من البحر، فإن سمات البحر من الجمال والعمق والسعة

والخفق والحركة الدائمة والجمال، وما عُرِفَ به من غموض ورهبة وأسرار، تنعكس على القصيدة، وكل هذه صفات جميلة، حين توضع في سياقها، لوصف نصٍّ ما. ولهذا نجد أن (نازك) تتكئ مرة أخرى على مفردات الطبيعة التي شهدت مولد (فينوس). فالليل يوسدها أهدابه، والبحر يمنحها خدّه، واليوافيت تصير قوافي،.... وهكذا في تمامٍ جميلٍ خَلَّابٍ خَلَّاقٍ مَوْحٍ بين النص ومفردات الطبيعة التي تعشقها نازك، وتستلهمها دوماً.

ويتماهى في الوقت نفسه جانبان: وصف فينوس الجميلة، ووصف القصيدة الجميلة أيضاً:

الجداول والأهداب واللآلي واليوافيت والشفقتان.....

والوزن والأبيات والقوافي، والأنشودة والحروف.... فالقصيدة مولودة جديدة، كفينوس تماماً.

وعلى الرغم من طول هذا التوظيف الأسطوري؛ قياساً بالنماذج السابقة، وانغماس (نازك) بأجواء الأسطورة ودلالاتها، لترسم لنا هذا المقطع الضاح جمالاً ودلالة؛ فإن هذا التوظيف يظل في المستوى السطحي لاستثمار الأسطورة، ولم يتجاوزه.

وهكذا نرى المستوى الأوّل في توظيف الأسطورة، في شعر نازك (موضع الدراسة)، حيث تكون في مرتبة ثانوية؛ لتخدم جزءاً من المعنى، كما أنها تكون طرفاً في صورة أو طرفاً في رمز.

\* \* \*

**المستوى الثاني:** وهنا تتجاوز الأسطورة كونها مجرد عنصر ثانوي في المعنى بشكل مباشر، أو طرفاً في صورة أو رمز بسيطين؛ حيث تتعمق الشاعرة في توظيف الأسطورة بشكل أكبر، لتكون وثيقة الصلة بنسيج النص الشعري، وإذا تستغل إحياءاتها وظلالها لتخصب المعنى؛ وتجسد الرؤية. فلا يمكن للنص أن يستغني عنها، ولا يمكن أن نفهمه دون أن نتكى عليها، مفهوماً، معناها، ودلالاتها المعاصرة<sup>(٢٥٥)</sup>.

ومن ذلك الجزء الأول من قصيدتها (ثلاثية في زمن الفراق)، والمعنون بـ(في دروب الرياح):

هل يا حبيبي بعثرتنا شاسعات البلاد؟

هل فرقتنا الرياح؟

وهل ترى قد سككت شهرزاد

عن الكلام المباح؟

من يا ترى ألقى بنا للرياح؟

عصفورتين دون عش دافئ أو جناح

ترمقنا الجوارح الكاسرة

بنظرة أهدابها مسمومة، أحداقها باترة

تشربنا كأنما دماؤنا بحيرة تستباح

من يا حبيبي قد بنى بيننا

هذا الجدار من ترى أسلمنا للجراح؟

ومن ترى أودع أشعارنا

أستار هذي الظلمة الناخرة؟  
 وهل ترى يأتي إلينا الصباح  
 بعد ليالي السهر العاصرة  
 وهذه الصحراء هل بعدها  
 تسقي رؤانا غيمة وردية ماطرة؟  
 برشة من حبنا عاطرة؟  
 ترطب الأشواق، تشفي كل جرح حفرتة الرياح  
 وكل ليلٍ قاتم خلفوا  
 أشواكه في الظَّهر والخاصرة  
 ويا حبيبي هل ترى قد صمتت شهرزاد  
 عن الغناء المباح؟  
 هل أسلمتنا للبلادِ البلاد؟  
 واستعبدتنا الرياح؟  
 فلا شذى من أمسنا يستعاد؟  
 ولا يُطل الصباح؟<sup>(٢٥٦)</sup>

إن (نازك) هنا توظف الحكاية الأسطورية الفلكلورية الرئيسية في (ألف ليلة وليلة) وهي حكاية الملك شهريار؛ مع زوجته شهرزاد. حيث إن له تجربة سيئة مع المرأة، إذ خانت زوجته مع أحد عبيده؛ فقتلها. ثم إن هذا الموقف قد تأزم لديه إلى أن أصبح عقدة نفسية، فصار كلما تزوّج فتاة، قتلها في ليلتها. فخاف الناس وضجُّوا وهربوا ببناتهم منه؛ فلم يجد وزيره بداً من أن يزوّج ابنته (شهرزاد) التي طلبت

ذلك، لتفدي بنات المسلمين؛ حيث كانت على قدر من الذكاء والثقافة والحكمة، فكان أن أصبحت تحكي له كل يوم حكاية، وحين يأتي الصباح تسكت ولا تتمها؛ حتى يستبقيها الملك، ولا يقتلها. وهكذا استمرت على هذا المنوال؛ إلى أن عرفها بشكل حقيقي ومنطقي، وأحبها واستبقاها لديه<sup>(٢٥٧)</sup>.

ومن المعروف أن (ألف ليلة وليلة) إحدى الحكايات الشعبية المهمة التي كانت مصدراً من مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر<sup>(٢٥٨)</sup>.

تتكئ (نازك) على هذه الحكاية الأسطورية في بناء رؤيتها التي تتحدث عن الفراق بينها وبين من تحب. وتتكئ - تحديداً - عند تلك اللحظة الفاصلة، حيث ينتهي الليل وتتوقف الحكاية، وتصمت شهرزاد. ولذلك نجدها تكرر: (هل ترى قد سكنت شهرزاد عن الكلام المباح)؛ تناصاً مع تلك الجملة المشهورة في الليالي: (وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح).

تصمت شهرزاد؛ فتفصل بين زمنين، وتملأ الدنيا غموضاً، وتزيد الملك، والمتلقين تشوقاً، وانتظاراً لمفاجأة جديدة.

هذه اللحظة - إذن - هي ما يلفت نظر (نازك) في هذه الحكاية، ويمكن أن نقرأ هذه اللحظة في جو النص المعبر عن الفراق، عن الحيرة، عن الانتظار: هل يا حبيبي بعثرتنا شاسعات البلاد؟ هل فرقتنا الرياح؟ من يا حبيبي قد بنى بيننا هذا الجدار؟.

في هذه الاستفهامات المتوالية، التي تحمل معها نبض الحيرة والقلق والتعطش لمعرفة النهايات، نهاية حكاية حبيبين، ونبض التشوق لتتمتها.

والسؤال عن (الصباح) ومتى يأتي؟ رمز لانفراج الأمور بين الحبيبين:

(وهل ترى يأتي إلينا الصباح بعد ليالي السهر العاصرة).

وهكذا نرى استغلال الشاعرة لبعض دلالات هذه الحكاية وإحياءاتها في تجربتها الخاصة؛ ومن ثم هذه الخصوبة الرؤيوية التي تتعمقنا.

ومن الواضح أن عمل (نازك) هنا يتَّسم بالوعي والإحكام والتصميم، فالحكاية (ألف ليلة وليلة) كانت في أجزاء، وكذلك هذه القصيدة/القصّة في أجزاء (ثلاثية في زمن الفراق). حملت تطورات هذه العلاقة التي أصيبت بشرخ، ثم تعافت حتى انتهت نهاية جميلة كنهاية شهرزاد وشهريار.

وكما رأينا، فإنّ توظيف هذه الحكاية الأسطورية؛ لم يقف عند حدّ استلهاهم الرؤية أو البناء، فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى اللغة، وذلك في مظاهر التناس التي أشرتُ إليها، ومنها أيضاً:

من يا ترى ألقى بنا للرياح؟

عصفورتين دون عش دافئ أو جناح

ترمقنا الجوارح الكاسرة

بنظرة أهدابها مسمومة، أحداقها باترة

هذا المشهد الدرامي الذي يصوّر الحبيبين في صورة مأساويّة، إن تحيط بهما المخاطر من كل جانب، نلمح فيه صورة من صور الصراع الذي تزخر به الحكايا في (ألف ليلة وليلة)، وتُسهم الطيور الكاسرة القوية بنصيب فيه<sup>(٢٥٩)</sup>.

\* \* \*

ما سبق مجرّد نماذج فقط على الأساطير التي وظفتها (نازك). ونقرأ أيضاً في نصوص أخرى أساطير مثل: الأميرة النائمة، عروس البحر، الدورادو.....<sup>(٢٦٠)</sup>.

ووجه التحوّل الأكبر في شعر نازك (موضع الدراسة)، فيما يخصّ توظيف الأسطورة أن تعاملها مع (الأساطير) لا يشف عن عقيدة، أو منهج قلق، باحث عن حلول أو تفسير للكون وأحداثه والحياة وجوانبها؛ من خلال الأساطير كما تعاملت معها قديماً<sup>(٢٦١)</sup>.

وإنّما هي تتعامل مع الأسطورة بإيحاءاتها ورمزيّتها، وتوظّفها في رؤاها الشعرية، دون أن تدخل في هذا العمق الرؤيوي القلق المتسائل؛ لأنها في هذه المرحلة (موضع الدراسة) قد وصلت إلى يقين فكري، أدى إلى طمأنينة روحية. فهي ليست في حاجة إلى مصادر أخرى تفوق قدرة العقل البشري؛ لتستشفّ منها آفاقاً فكرية تضيء لها.

وهكذا نرى توظيف الأسطورة لدى (نازك) الذي تراوح بين إشارة بسيطة لتخدم جزءاً من المعنى، وتكون طرفاً في صورة أو رمز بسيطين. ونماذج هذا المستوى هو الأكثر في نصوصها. وبين توظيف أعمق، يتداخل أكثر مع النسيج الشعري للنص، ويلقي بظلاله وإيحاءاته عليه؛ بطريقة شعرية بعيدة عن المباشرة أو التسطّيح.

وكذلك تنوّعت الأسطورة في شعرها؛ بين توظيف شخصيات أسطورية، أو حكايات أسطورية ذات بعدٍ شعبي أو عالمي، كما تنوّعت مصادر الأسطورة عندها بين مصادر عربية وأجنبية.

ومن المهم الإشارة في نهاية هذا المبحث إلى أن (نازك) لم تعط الأسطورة في شعرها (موضع الدراسة) تلك الأهمية القصوى، ولم يكن لها مساحة كبيرة في نصوصها. وهذه هي إحدى الخصائص الفنية في شعرها بشكل عام، وليس قاصراً على شعرها (موضع الدراسة) فقط<sup>(٢٦٢)</sup>.

وما قلّته عن مستوى الرمزية في شعرها (موضع الدراسة)؛ ينطبق هنا أيضاً على الأسطورة، فقد كانت في غالب نماذج توظيفها على قدر كبير من الوضوح.

وهذه الملحوظة المتعلقة بالرمز والأسطورة معاً تعود - في جانب كبير منها - إلى العقلية الناقدة لديها؛ حيث دأبت (في نصوصها الموازية) على شرح كثير من هذه الأساطير والرموز، سواء أكان ذلك في مقدمات مجموعات الشعرية أو مقدمات قصائدها، أو في هوامشها، وكذلك في حواراتها النقدية؛ ما يطفئ حسّ الدهشة لدى المتلقي في كثير من هذه الرموز والأساطير وتشكلاتها الشعرية.

كل هذا يؤكد ما ذكرته في البداية، أن رهان نازك في لغتها الشعرية، ليس في بناء الرموز، ولا في توظيف الأسطورة. إنّما هو في الصورة الشعرية التي تكاد تصبح هي لغتها الشعرية ذاتها، حيث الابتكار والدهشة والجمال والخصوبة التي تصنع النسيج اللغوي الشعري الحقيقي لنصوصها.

وختاماً، نرى كيف تناغمت لغة (نازك) الشعرية، مع حجم التحولات العميقة في رؤاها الشعرية.

فنحن نرى بروز المعجم الديني، والمعجم السياسي والنضالي. كما نرى على الصعيد الصرفي والنحوي، بروز ظاهرة (المثنى)، وحضور (ضمير الجمع للمتكلمين) تعبيراً عن خروج الشاعرة عن عزلتها.

كما نشهد توتّر اللغة على المستوى التركيبي، إذ يبرز لديها التكرار، والحذف، والنداء. والاستفهام؛ تعبيراً عن الطاقة الانفعالية داخلها، ليس على صعيد الذات فقط هذه المرّة، وإنّما تفاعلاً مع الأحداث القومية من حولها، ومع قربها من الله سبحانه وتعالى، وما يستلزمه هذا من دعاء ورجاء واستغاثة ونداء.

وفي المجمل فقد وظفت كل أدواتها الفنية في خدمة تحولاتها الجديدة، فبرزت الألوان في شتى مستوياتها في تشكيل الصورة، وابتعدت عن قناعتها؛ تعبيراً عن بعد مشرق جديد.

كما أنها في توظيفها للرمز اتجهت في كثير منه للرموز الدينية، والرموز ذات الحضور التاريخي الشعبي البطولي العربي.

## الفصل الثالث

### التناص

عندما نذكر (التناص)؛ نذكر معه مصطلحات أخرى مرادفة، أو قريبة، مثل: التفاعل النصي، التعالق النصي، التداخل النصي، التعالي النصي... وجميع هذه المصطلحات، على الرغم من حيثيات أصحابها في الاختيار المتعمد لكل مصطلح بعينه، تشترك في السمة العامة وهي أن ثمة نصوصاً تتداخل معاً، وتتعالق معاً.

أو كما يعبر (جيرار جينيت)، عن التعالي النصي بأنه كل ما يجعل النص «في علاقة، خفية أم جليلة مع غيره من النصوص»<sup>(٢٦٣)</sup>.

إن الشاعر في رحلته الإبداعية، كالمسافر يمر في محطات كثيرة، يتزود منها، وهذه المحطات هي القراءات الكثيرة التي يمارسها، سواءً أكانت دينية، أم أدبية، أم تاريخية...

ومن ثم، فإن نصوصه - في الغالب - تحمل أثراً لتلك القراءات؛ سواءً أكان هذا الأثر المؤدي للتعالق مقصوداً أم عفويّاً، كلياً يشمل النص كاملاً، أم جزئياً في بعضه، إيجابياً أم سلبياً.

ولا يعني هذا التعالق التقليدي، أو مسح هوية الشاعر، وإنما يعني تفاعله مع نصوص قرأها، وانطبعت هذه القراءة على شعره، وتبين أثر هذا التفاعل فيه، ويظل الشاعر العظيم - مع هذا - محتفظاً بأصالته. «فما الليث إلا عدة خراف مهضومة»<sup>(٢٦٤)</sup>. كما يقول الشاعر الفرنسي (بول فاليري).

ولاشك أن عظمة الشاعر، وذكاءه أيضاً، يبرزان حينما يوظف هذه النصوص في

شعره باحترافية فنية عالية؛ ليقدم رؤيته، ويوسّع آفاقها، إلى جانب أثر هذا التناس على الجانب الفني.

والتداخل بين النصوص؛ يتخذ أشكالاً عدة، وآليات متنوعة، وقد أفاض النقاد في الحديث عنها. ولكننا نذكر شيئاً منها عند (جوليا كريستفا) صاحبة الأولوية في هذا الموضوع.

حيث تذكر أن العلاقة بين النصوص تتخذ أشكالاً ثلاثة:

- ١- **النفي الكلي**: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيّاً كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً. وهذا يعني معاكسة الشاعر لمعنى النص الأصلي الذي تداخل معه.
  - ٢- **النفي المتوازي**: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، وهذا لا يمنع من إضفاء معانٍ جديدة على النص الجديد.
  - ٣- **النفي الجزئي**: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيّاً<sup>(٢٦٥)</sup>.
- ولاشك أن تفاعل النص مع النصوص الأخرى لا يقف عند حدّ، ولا يمكن أن يُؤطر بآليات معينة؛ إذ يظل لكل نص ظروفه وسياقه الذي يفرض دلالاتٍ معينة. والتناس ظاهرة واضحة في شعر نازك (موضع الدراسة)، ونستطيع أن نصنّفه ضمن المحاور التالية:

#### ١- **التناس الديني**:

إن التحولات العميقة في فكر (نازك) على الصعيد الديني، قد أحدثت أثرها في تعالق نصوصها مع نصوص دينية، من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، إضافةً إلى صيغة (الأذان) التي تتردّد في بعض نصوصها.

وهذا التناس الديني يشكّل المساحة الأكبر من أسلوب التناس في شعرها، وخصوصاً التناس مع القرآن الكريم.

وتمثل قصيدة (سبت التحرير) نموذجاً فاعلاً في هذا المستوى، إذ نجد تداخلاً نصوصياً مع مجموعة من الآيات القرآنية الكريمة:

- الآية الأولى: ﴿وَلَقَدْ عَلَّمْتُمُ الَّذِينَ أَعْتَدُوا مِنْكُمْ فِي آلَسَبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾<sup>(٢٦٦)</sup>؛ حيث وظفت هذه الآية في نصها، بوصفها البنية الأساسية للتناص، على صعيد البناء والرؤية معاً.

فعلى صعيد البناء، ركزت الشاعرة على كلمة (السبت) تحديداً؛ فجعلتها جزءاً من العنوان الرئيس، كما جعلتها المحور الأساسي الذي يدور حوله النص، شكلاً ومضموناً؛ حيث تكررت كثيراً، وأسهمت في بناء الصور والدلالة.

فنازك في هذا النص تحتفي بنصر العرب على إسرائيل في حرب العاشر من رمضان ١٩٧٣م، حين بدأت القوات العربية بتحرير سيناء والجولان<sup>(٢٦٧)</sup>؛ حيث عمدت القوات العربية إلى مباغطة اليهود يوم السبت، وهو يوم مقدس لديهم؛ فكانت معظم قواتهم في عطلة<sup>(٢٦٨)</sup>، هذه الحرب التي حققت انتصاراً قوياً للعرب، وهزّت صورة إسرائيل.

ويوم السبت له قداسة خاصة عند اليهود، وهو عيدهم الأسبوعي، ويحتفلون به أسبوعياً على مدار العام، وهو يقع في اليوم السابع؛ بحسب ترتيبهم الخاص لأيام الأسبوع، حيث يعتقدون أن الله - تعالى عن ذلك - خلق العالم في ستة أيام، ثم استراح في اليوم السابع<sup>(٢٦٩)</sup>.

ففي الفكر اليهودي تتألف في هذا اليوم ثلاثة مفاهيم: مفهوم الخلق؛ حيث يعتقدون - تعالى الله عن ذلك - أنه مثلما استراح الرب بعد هذا العمل الشاق الذي قام به، يجب أن يستريح الإنسان أيضاً بعد كدحه طوال الأسبوع. والمفهوم الاجتماعي والإنساني في حث اليهودي على أعمال الإحسان بالضعفاء؛ كخادمه وأمته. ويرتبط هذا المفهوم الاجتماعي بمفهوم الخلاص والتحرر من العبودية بخروج بني إسرائيل من مصر، وامتنانهم للرب، مخلصهم ومحررهم، فكما تحرروا وتخلصوا من أعباء العمل الجائر في مصر، فُرض السبت، ليكون راحةً لجميع المضطهدين والمظلومين منهم<sup>(٢٧٠)</sup>.

أَمَّا فِي الْفِكْرِ الْإِسْلَامِيِّ، فَإِنَّا نَفْهَمُ سَرَّ هَذَا الْيَوْمِ، مِنْ خِلَالِ الْآيَةِ الْقُرْآنِيَّةِ السَّابِقَةِ. حَيْثُ إِنَّ اللَّهَ - سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى - أَمَرَ أَهْلَ تِلْكَ الْقَرْيَةِ أَنْ يَعْظُمُوا ذَاكَ الْيَوْمَ وَيَحْتَرِمُوهُ، وَلَا يَصِيدُوا فِيهِ صَيْدًا، فَايْتَلَاهُمْ اللَّهُ وَامْتَحَنَهُمْ؛ حَيْثُ كَانَتْ الْحَيَاتَانِ تَأْتِيَهُمْ ذَاكَ الْيَوْمَ كَثِيرَةً طَافِيَةً عَلَى وَجْهِ الْبَحْرِ، فَتَحِيلُوا عَلَى الصَّيْدِ، بِوَضْعِ الشَّبَاكِ لِاصْطِيَادِهَا قَبْلَ ذَلِكَ الْيَوْمِ، فَعَاقِبَهُمُ اللَّهُ - سُبْحَانَهُ - بِأَنْ جَعَلَهُمْ قَرْدَةً، وَكُتِبَ عَلَيْهِمُ الذَّلَّةُ وَالصَّغَارُ<sup>(٢٧١)</sup>.

و(نازك) تَسْتَثْمِرُ الْبَعْدَ الزَّمَنِي لِهَذِهِ الْكَلِمَةِ (السَّبْتُ) لِتَحِيلِنَا إِلَى تَارِيخِ الْيَهُودِ مَعَ هَذَا الْيَوْمِ فِي الْفِكْرِ الْيَهُودِيِّ؛ وَالْفِكْرِ الْإِسْلَامِيِّ؛ وَتَوْظِفُهَا فِي إِقَامَةِ الرُّؤْيَةِ فِي النَّصِّ. فَهَذَا الْيَوْمَ الَّذِي يُحْتَفَلُ فِيهِ الْيَهُودُ؛ أَصْبَحَ يَوْمَ نَصْرِ الْعَرَبِ، فِي مَفَارِقَةِ مَذْهَلَةٍ، لَا تَخْلُو مِنْ إِيقَاعٍ سَاخِرٍ شَامِتٍ:

فِي صَبَاحِ السَّبْتِ صَارَتْ عَيْنُنَا صَفْحَةَ مِرْآةٍ

وَأَوْمَضَ خَلْفَ شَاطِئِهَا سَنَا اللَّهَ

وَعَبَّرَ بَحَارَ ذَلَّتْنَا أَطْلُتْ جُزُرُ النَّصْرِ

عَرَفْنَا الْمَدَّ بَعْدَ مَلُوحَةِ الْجَزْرِ<sup>(٢٧٢)</sup>

وَفِي التَّعْبِيرِ بـ (سَنَا اللَّهَ) إِسْبَاغُ قِيَمَةٍ رُوحِيَّةٍ سَامِيَّةٍ عَلَى هَذَا النَّصْرِ؛ الَّذِي جَاءَ بِمَعُونَةِ اللَّهِ - سُبْحَانَهُ - وَهُوَ فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ تَعْرِيزُ الْيَهُودِ الَّذِينَ عُرِفُوا طَوِيلَ تَارِيخِهِمْ بِعَصْيَانِ اللَّهِ، وَمُخَالَفَةِ أَوَامِرِهِ، وَمَنْ أُبْرَزَ هَذَا قِصَّتَهُمْ مَعَ صَيْدِ السَّمَكِ الَّتِي تَسْتَدْعِيهَا (نازك) ضَمْنِيًّا؛ مِنْ خِلَالِ تَوْظِيفِهَا لِمَفْرَدَاتِ الْبَحْرِ: (شَاطِئٌ، بَحَارٌ، جَزْرٌ، مَدٌّ).

وَتَظَلُّ (نازك) تَسْتَدْعِي هَذَا الْيَوْمَ لَفْظِيًّا، وَمَعَهُ تَتَنَاضَرُ أَلْوَانُ مِنَ الْإِيْحَاءَاتِ وَالظَّلَالِ؛ فَهِيَ تَتَخَذُ مِنْهُ أُسَاسًا لِلْمُقَارَنَةِ بَيْنَ وَضْعِ الْعَرَبِ قَبْلَهُ وَبَعْدَهُ:

قبل يوم السبت كنا مستذلين  
وفي أعيننا يبكي ويُطر ليلُ تشرينُ

.....

وصباح السبت أصبحنا ضياءً  
وتوهجنا أنرنا ليل سيناء الحزين<sup>(٢٧٣)</sup>

وفي النص بعد مكاني أيضاً، بالتداخل مع آيات قرآنية أخرى:

﴿وَالَّذِينَ وَالزَّيْتُونَ ﴿٦﴾ وَطُورِ سَيْنِينَ ﴿٧﴾﴾. ﴿وَشَجَرَةَ تَخْرُجُ مِنْ طُورِ سَيْنَاءَ تَنْبُتُ بِالذَّهْنِ وَصَبِغٍ لِلْأَكْلِينَ﴾<sup>(٢٧٥)</sup>. فهذه الأماكن (الطور)، (سيناء)، (مكان التين والزيتون)... كلها تستدعي حادثة التيه، فالتيه مرتبط بعامل المكان: ﴿قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْفَوَاحِشِ﴾<sup>(٢٧٦)</sup>.

أما أهمية (التين والزيتون)، فتأتي من أهمية مكانهما وهو (بيت المقدس)، حيث نبوة عيسى - عليه السلام -، والطور هو موطن نبوة موسى - عليه السلام -، وهو الجبل الذي كلمه الله - سبحانه - فيه<sup>(٢٧٧)</sup>. ويقع في (سيناء)<sup>(٢٧٨)</sup>.

إذ لما امتنَّ الله - سبحانه وتعالى - على موسى وقومه، بنجاتهم من فرعون وقومه وأسرهم واستعبادهم، ذهبوا إلى (بيت المقدس)؛ حيث أمرهم نبيهم بالدخول إلى تلك البلدة المقدسة، وجهاد العمالقة الجبارين الذين كانوا فيها؛ فقالوا جملتهم المشهورة: ﴿إِنَّا لَنَدْخُلُهَا أَبَدًا مَا دَامُوا فِيهَا فَادْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ﴾<sup>(٢٧٩)</sup>؛ فعوقبوا بأن حرموا من دخول هذه البلدة التي كتبها الله لهم، وفي هذه المدة أيضاً؛ يتيهون في الأرض؛ لا يهتدون إلى طريق، ولا يبقون مطمئنين؛ عقوبةً لهم على تفريطهم في أمر الله تعالى<sup>(٢٨٠)</sup>.

وفي البداية توظف حادثة (التيه) وما ارتبط بها من رموز مكانية، في معنى

معاكس لما وردت فيه في القرآن، حيث تتحدث عن حال العرب قبل (سبت التحرير).

.....

وبياراتها كانت لإسرائيل، كان لها

شذى الزيتون والتين

وعطر الرمل كان لها، وكانت نكهة الطين

وشيعنا جنازنا وبين قبورنا تهنا

مشينا فوق أرصفة اللظى في طور سينين<sup>(٢٨١)</sup>

فاليهود أصبحوا يمتلكون بساطينها، وزيتونها، وتينها، وتستثمر (نازك) الدلالة المكانية التي تشع بها (الزيتون والتين)، فهي تقرر تملك اليهود لبيت المقدس بعد أن كانوا قد حُرِّموا منها بأمر إلهي، وتكمن المفارقة في أن بيت المقدس موطن نبوة عيسى، عليه السلام، على الرغم من عدائهم له، ومحاولتهم قتله، لولا أن رفعه الله - سبحانه - عنده<sup>(٢٨٢)</sup>.

إن هذه القوة والبطولات اليهودية؛ لم تتأثرت إلا لضعف العرب وهوانهم وتخاذلهم؛ الذي استحقوا بسببه التيه والضياع (وبين قبورنا تهنا)، فهي هنا تعمد إلى قلب موقف العبارة؛ تلميحاً إلى تردي أوضاع العرب قبل سبت التحرير.

وهكذا تكثف الشاعرة الدلالات السلبية في هذا المقطع؛ لتهيئ المتلقي لقفزتها المعنوية، التي تحدث المفارقة لما بعد (يوم السبت)، مستثمرة الآيات القرآنية أيضاً:

وفي سيناء أورقنا وأزهرنا

وسالت من أصابعنا بحيرات وأمواه

تدقق سيلنا، والسهل منهمر صواريحاً

وليل عدونا تاه<sup>(٢٨٣)</sup>

ومرة أخرى تستثمر (ناذك) دلالة المكان الذي شهد جزءاً مهماً من تاريخ اليهود (سيناء)؛ إلا أنها هذه المرة تبدو فرحةً مبتهجةً، موظفةً رمز (الماء) الذي تعول عليه كثيراً، في بناء رؤاها الموحية بالخصب والغنى المعنوي. وتشير في الوقت نفسه إلى حادثة تفجّر المياه في سيناء حيث حرب (رمضان) بأثر قنابل العدو؛ لتسقي الجنود الصائمين<sup>(٢٨٤)</sup>.

ومن ثمّ لما عادت الهزيمة لليهود، عادت (ناذك) لتستثمر الدلالة الأصلية لحادثة التيه، لتبين أنهم يتيهون من جديد.

فهي تعيد الموقف الحقيقي للنص القرآني، ولكن في مقامٍ معاصر راهن. ولهذا نجدها تؤكد هذه الحادثة (حادثة التيه)؛ وتقيم عليها بعض صور القصيدة ودلالاتها، في نبرة المنتصر المهذّب المتوعد:

ويومَ السبت نُهديه لصهيونَ: دقائقه البطيئات

ستجعلهم يلوبون

وفي سيناء ثانيةً - كما تاهوا - يتيهون

إلى أبد الزمان وليس من موسى لينقذهم - وهارون

فموسى غاضبٌ يلعنهم،

والسُّخط قد ألهبَ هارونَ

سلامُ الله والحبّ على موسى وهارون<sup>(٢٨٥)</sup>

وتوسّع هنا من تناصّها مع الآية القرآنية، في حادثة (التيه)، متجاوزةً مجرّد التلميح الذي كان في المقطع السابق (وليل عدونا تاه). فهي تحيي دلالات الآية القرآنية برؤية مستقبلية تستشرفها، بأن يكون هذا التيه أبداً الدهر، لا أربعين عاماً فقط.

ثم إنَّها توظف أيضاً الرموز الدينية المقدَّسة (موسى وهارون)، عليهما السلام، فتعيد إلى الأذهان قصة بني إسرائيل معهما، وعنادهم لهما، وعصيانهما ومع ذلك، كان موسى - عليه السلام - حليماً، ويدعو الله لهم<sup>(٢٨٦)</sup>.

إلا أنَّهما هنا في صورةٍ غاضبةٍ عليهم، لما تجاوزوا به الحدود، ولما قتلوا، ولما ظلموا، ولما طغوا، على الرغم من أن مفردة (اللعن) هنا لا تتناسب مع قدسية النبي، وسموّه.

وغير خافٍ ما في هذه الإلماحات من تحقير لشأنهم وتهديد لهم، وتعيير بما كانوا عليه من عناد وكفر ومجاوزة وعصيان لأنبيائهم.

وليس تركيز الشاعرة على قصة (التيه) مقصوراً على هذا النص فقط، وإنما هي تستدعيها في نصوص أخرى؛ إذ تبدو شديدة التأثير بالضياع والتشريد الذي فعلوه في شعب فلسطين؛ فهي تذكرهم بضياعهم قديماً، وتبشر به مستقبلاً<sup>(٢٨٧)</sup>.

وفي شأن (فلسطين)؛ وفي شأن اليهود أيضاً؛ وفي تناص ثانٍ مع آية قرآنية كريمة تقول (ناذك) مخاطبةً ملكة بريطانيا، بعد قبولها هدية من اليهود، وهي قطعة أرض من فلسطين:

واسمعي سيّدي صوتي أنا، صوت فلسطين

حقولي لم تنزل ملكي بما فيها من القمح، من الشمس،

من الطين

وأرضي هذه دربُ النبّوات وميلاد القرائين

حصاها خاشعٌ لله، والوردُ قرابينٌ

فلن أتركها مصلوبةً عند الصهايين

ممزقة، مفتحة الشرايين

وعرش البغي لن يطلع من جرح الملايين

فأجراحي ستنمو بين أيديهم ثعابين

وأنهاري سكاكين<sup>(٢٨٨)</sup>

ففي قولها (حساها خاشعُ لله)، تناصَّ خفي مع قول الله - تعالى -: ﴿ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشْقُقُ فَيُخْرِجُ مِنْهُ الْمَاءَ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَفِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾<sup>(٢٨٩)</sup>.

فهي هنا تستحضر قصة اليهود مع موسى - عليه السلام - حين أمرهم بذبح بقرة، بعد أن احتاروا في معرفة قاتل أحد رجالهم؛ فضيقوا على أنفسهم بالوصف والشروط الخاصة بهذه البقرة؛ فضيَّق الله عليهم، حتى انتهوا إليها عند رجل؛ فذبحوها، وضربوا الميت ببعضها؛ فقام، وأعلمهم عن قاتله، وعلى الرغم من ذلك، فإنهم لم يخشعوا ويؤوبوا إلى الله سبحانه. وفي هذه الآية وصف لقلوبهم بالقسوة كالحجارة التي لا تلين أبداً، وذلك بعد الدلائل والمعجزات التي رأوها. بل إن من الحجارة ما يتفجر منها العيون بالأنهار الجارية، ومنها ما يشقق، فيخرج منه الماء، ومنها ما يهبط من رأس الجبل من خشية الله<sup>(٢٩٠)</sup>.

إن استدعاء (نازك) للآية القرآنية، بمضمونها، وليس بألفاظها، استدعاء هذه القصة التاريخية عن عنادهم وعدم رجوعهم للحق، وسوء أدبهم مع أنبيائهم، عليهم السلام، إنما هو تعريض بهم وبقسوة قلوبهم التي جاوزت الحجارة في جمودها. فهي هنا تقيم مقارنةً ضمنيةً بين هذا الحصى الخاشع لله، أو كما يقول تعالى في آية قرآنية، لم تغب عن (نازك) أيضاً:

﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ (٢٩١)،  
وبين هؤلاء اليهود غلاظ القلوب؛ الذين يحتلون أرضاً ليست لهم، ويضطهدون  
أهلها، ويشردونهم.

إضافةً إلى ما تضيفه كلمة (خاشع) من قدسية على هذه الأرض، فهي أرض  
الأنبياء، كما أنها شهدت معراج الرسول ﷺ إلى السماء. هذه الأرض التي تملك تلك  
الخصوبة الروحية، تبرر تلك النبوة الثائرة الغاضبة في لغة (نازك) وهي تتحدث  
عنها؛ فهي تخوض صراعاً قوياً لإثبات هوية فلسطين الدينية، والإصرار على  
تنزيهاها عن هؤلاء اليهود قتلة الأنبياء.

إذاً؛ فقد تعاملت الشاعرة مع هذا التعالق النصي بإيجاز وتكثيف، نشر ظلاله  
وإحياءاته.

إضافةً إلى ما يضيفه التناص مع كلمة (الحجارة) أو مرادفتها - كما اختارت  
نازك - (الحصى) من إحياءاتٍ أخرى لاءمت المعنى. فلنلاحظ أن (نازك) تتكلم عن  
قطعة أرض أهديت لملكة إنجلترا، فمن الطبيعي أن تستحضر مفردات الطبيعة:  
(القمح، حقول، الطين، الحصى...).

كما أن تعبيرها بـ (الحصى) بما توحى به الكلمة من قوّة وصلابة، يلائم  
منطق القوة البارز في المقطع: عرش البغي لن يطلع...، أجراحي ستنمو بين  
أيديهم ثعابين... وبهذا؛ فإنها في تعبيرها (حساها خاشع) إنّما تجمع بين بعدين:  
القوة والجهاد، والإيمان، كما يقول عنوان المجموعة الشعرية (للصلاة والثورة) بل  
كما صرّحت نازك مراراً بضرورة اجتماع هذين البعدين معاً لعودة فلسطين.

وقد يأتي التناص مع آياتٍ قرآنية، فيما يتعلق بالصراع مع اليهود أيضاً، أقل  
إيحاءً، وأكثر مباشرةً، وأبسط، كما في قولها؛ تعبيراً عن قسوة الأعداء مع الأمة، في  
الوقت نفسه تكرر مظاهر الضعف العربي:

أعداؤنا متربصون

من بين أيديهم تُسَاقَطُنَا السَّمَاءُ حَجَارَةً

والشمسُ حمراءُ العيونُ <sup>(٢٩٢)</sup>

ففي قولها (من بين أيديهم تُسَاقَطُنَا السَّمَاءُ حَجَارَةً) إحياء بالعذاب الذي ينزله بهم اليهود أو أعداء الأمة عموماً، حيث تناصّت مع بعض الآيات القرآنية مثل: ﴿إِنْ نَشَأْ نُخَسِّفْ بِهِمُ الْأَرْضَ أَوْ نُسْقِطَ عَلَيْهِمْ كِسَفًا مِّنَ السَّمَاءِ﴾ <sup>(٢٩٣)</sup>، و﴿أَوْ نُسْقِطَ السَّمَاءَ كَمَا زَعَمَتْ عَيْنَا كِسَفًا﴾ <sup>(٢٩٤)</sup>. وهي تعبيرات تأتي في مقام العذاب <sup>(٢٩٥)</sup>.

أو قولها في ختام قصيدة (للصلاة والثورة)، في نبرة متفائلة بنصر أكيد على اليهود:

سيستحيل الماء والتراب والهواء

مدافعاً فاغرةً، وثورة حمراء

تزلزل العصاة السوداء

فيسقط الطغيانُ

ويزهق الباطلُ والبهتانُ

ويمكرون مكرهم، ويمكرُ الرحمنُ <sup>(٢٩٦)</sup>

ويرد هذا التعبير في أكثر من آية، ومنها قوله تعالى: ﴿وَيَمَكُرُونَ وَيَمَكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَكِرِينَ﴾ <sup>(٢٩٧)</sup>. وهي تأتي في مقام إثبات قوة الله - سبحانه - وغلبته على كيد أعدائه ومكرهم <sup>(٢٩٨)</sup>.

وهكذا نرى كثرة التناص مع الآيات القرآنية الكريمة في موضوع الصراع مع اليهود؛ إذ يوفر لها النص القرآني الإبانة عن خلفية اليهود التاريخية، ومعالم

نفسياتهم، الملقى بالكفر والحقد والعناد، والقصص العميقة. وكل هذا يمنحها خصوصيةً رؤيويةً وفنيّةً أيضاً.

إضافةً إلى أنها تلتمس في الرجوع للقرآن الكريم في تلك القضايا الشائكة شيئاً من الحكمة، ومن العزاء، والتفاؤل بنصر قادم.

ومن ضمن التناص الديني التناص مع حديث الرسول - ﷺ - الذي يتحدث فيه عن نهر الكوثر؛ فعن أنس - رضى الله عنه - قال: «لما عرج بالنبي - ﷺ - إلى السماء، قال: أتيت على نهر حافتاه قباب اللؤلؤ مجوّفاً، فقلت: ما هذا يا جبريل؟ قال: هذا الكوثر» (٢٩٩).

وقد وردت أحاديث أخرى في وصف هذا النهر، بما يجاوز مدركات العقل البشري، والإدراك الإنساني؛ حيث يقول الرسول - ﷺ -: «حوضي مسيرة شهر ماؤه أبيض من اللبن، وريحه أطيب من المسك، وكيزانه كنجوم السماء من شرب منها، فلا يظلم أبداً» (٣٠٠).

وقد ورد التناص مع (نهر الكوثر) في قصيدة (صور وتهويمات)، حيث تخاطب قلبها:

وتسيرُ تسيرُ إلى أين  
المسعى والظلمةُ ممدودةُ  
والأرض المنشودةُ  
ومروج الفستق والعنبز  
ونهور الكوثر  
خلف ضباب البحر بعيدةُ  
وغدي طرقاتُ مسدودةُ

ودياني خاويةً، تصفر فيها الريحُ

ويتمتمُ سرُّ مجروحُ

وجبالي خنجرُ<sup>(٣٠١)</sup>

حيث يأتي التناص صريحاً في (نهر الكوثر)، والصورة السابقة له (ومروج  
الفسق والعنبر)، حيث تلائم بتركيبها، ومكوّناتها، وغرابتها الأجواء المأثورة عن  
نهر الكوثر.

إن هذا المقطع يأتي تنويجاً لتأملاتها الممتدة على صفحات هذا النص، التي  
تكثفت هنا، وذلك فيما تعلق بذاتها، فمسيرها بلا جدوى، وأمانيتها مستحيلة. وهي  
في خضمّ هذا الإحساس؛ تستثمر دلالة (نهر الكوثر) بما فيه من أوصاف فوق ما  
يدركه العقل البشري، فتجعله المعادل الموضوعي (الرمز) لهذه الأمنيات التي هي  
فوق قدراتها، وفوق واقعها:

ونهور الكوثر خلف ضباب البحر بعيدة

لقد جعلت نازك (نهر الكوثر) المرادف للمكان / الحلم، لما وراء الواقع، لما وراء  
المنظور البشري.

كما يرد هذا التناص مع (نهر الكوثر)، في قصيدة (نجمة الدم) التي تستلهم  
أجواءها من المآسي التي حلت في بيروت.

وهي تختتم النص بنبرة متفائلة، كعادة نازك، في تعاملها مع القضايا المفصلية  
في الوطن العربي، وحيث تستوحي من دم الشهداء هذه الصورة:

بيروت، والجرح نهرُ كوثرُ

من ضفّتيه يولد لبنان من جديد<sup>(٣٠٢)</sup>

إذ تستثمر هنا قدسيته، وخلوده، ورمزيته إلى الحياة الجديدة في الآخرة؛ لتصف به جراح الشهداء الطاهرة، التي بها تنبثق لبنان من جديد، وتحيا حياةً أجمل. وهكذا نجد (نازك) في تناصها مع الأحاديث الواردة في (نهر الكوثر) تعتمد إلى الإيجاز، وتكاد تقتصر على الكلمة بحد ذاتها (نهر الكوثر)، حيث تتكئ على رمزيته، وما يتدفق من إحياءات معها، إذ يقرؤها المتلقي؛ تاركةً له مساحة للتأويل... ومن ضمن التناص الديني التناص مع عبارات الأذان، وقد سبق أن بينّا ذلك في مواضع أخرى<sup>(٣٠٣)</sup>.

## ٢-التناص الشعري:

والمراد به تداخل نصوصها مع نصوص شعرية قديمة أو حديثة. ومن نماذج هذا النوع، ما جاء على لسان محدثتها في قصيدة (ثم يتفجر العسل)؛ التي تفضي لها بكّم هائل من الأسى والإحباط من أوضاع الأمة العربية المحاصرة من كل جانب:

والبحر إعصارٌ يسيلُ،

ووجهه مدُنٌ غريقاتُ

وهدأته جنونُ

ويفجّ حول خيامنا شدقُ المنونُ

أسنانها يقطرن من دمنا، ونحن مقطعون<sup>(٣٠٤)</sup>

ويتركّز التناص في: (أسنانها يقطرن من دمنا)، فهو تناص مع قول حسان

رحمته :

لنا الجفّنات الغُرُّ يلمعن بالضحي وأسيافنا يقطرن من نجدةٍ دما<sup>(٣٠٥)</sup>

من الواضح هنا أن الشاعر تقصد من هذا التناص السخرية؛ حيث تعتمد على قلب المعنى في النص الأصلي<sup>(٣٠٦)</sup>. ولكنها السخرية المزّة الموجعة والموجعة؛ من الحالة المتردّية التي تمرُّ بها الأمة.

فحسّان - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - يقول هذا البيت مفتخراً بقومه وشجاعتهم، المسخرة لنجدة الضعيف والمستغيث.

أما (نازك) فهي ت قلب المعنى إلى النقيض؛ من الفخر بالقوة والنجدة والإغاثة إلى الشكوى ورثاء النفس؛ إلى الإبانة عن الضعف الموجل في أقصى درجات الهزيمة. فعلى حين تتكرّر (نا المتكلمين) في موقف الفخر في بيت حسّان - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - : (لنا، أسيافنا)؛ تأتي (نا المتكلمين) في شطر (نازك) ولكن في موقف آخر مناقض. هذا التناص المفارق للنص الأصلي في الدلالة، استلزم مفارقه أيضاً في الجانب الفني؛ فالصورة المبينة عن القوة والشجاعة والنجدة في بيت حسان - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - تقابلها صورة البؤس والتشريد (خيامنا)، وصورة (الموت) الذي تجسّد في أفعى تحاصرهم بوحشيّة ودمويّة.

ثم نلاحظ هذا الجناس الموحى بين (أسيافنا)، و(أسنانها)، فعلى حين تُوحى الكلمة الأولى بالقوة والشجاعة، وخصوصاً مع إضافتها لـ (نا المتكلمين)؛ تأتي كلمة (أسنان) المضافة لـ (ها) العائدة على المنون في معنى مفارق تماماً.

إضافةً إلى تغير الاسم المجرور (من نجدة)، في بيت حسّان - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - إلى (من دمننا)، وما يستلزمه ذلك من تغير الدلالة النحوية لحرف الجر.

إن يفيد في بيت حسّان - رَضِيَ اللهُ عَنْهُ - التعليل؛ حيث يبيّن أن السبب في هذا النزيف الدموي، هو سبب نبيل سام. أما (من) في شطر (نازك)، فهي للتبيين؛ حيث تبين الشاعر جزئيةً مهمّةً في الصورة<sup>(٣٠٧)</sup>، أسهمت في توضيح المعنى، ومن ثمّ إيحائيته.

وينقلنا هذا - من ثم - إلى تغير موقع (دم) بين النصين، بين كونها تمييزاً في بيت حسّان، واسماً مجروراً في نص (نازك).

وهكذا نرى هذا التناسل الذي أحدث أثره الديناميكي في الدلالة والبنية اللغوية معاً. كما تتناصّ نازك كذلك مع الشعر الأجنبي؛ حيث تقول؛ في ختام تأملاتها وتداعياتها، أمام إشارة المرور الحمراء:

يا عقلاً مبجوح الفكرة يؤوي شللاً

خزّب موجاتٍ وحقولاً أسطوريّة

غيبّ (إلدورادو) ورباها الذهبيّة

عن عيني وطواها في أرضٍ سرّيّة

أُسكنها رُحلاً

يا فرحة من يقدر أن يصل<sup>(٣٠٨)</sup>

فـ (إلدورادو) عنوان قصيدة قصيرة للشاعر الأمريكي إدجار آلان بو، يبحث فيها الفارس الشجاع طوال حياته؛ حتى يشيب، وذلك عن مدينة الأحلام، ولكنه لا يجدها، فـ (إلدورادو)، هي المدينة المنشودة<sup>(٣٠٩)</sup>.

«متزين بمرح، فارس أنيق، في نور الشمس والظل، ارتحل طويلاً، مغنياً أغنية، باحثاً عن إلدورادو.

لكنه كبر في السن - هذا الفارس المقدم - وفوق قلبه ظل! سقط عندما وجد أن لا بقعة في الأرض تشبه إلدورادو.

وإذ إنّ قوته خذلته أخيراً، قال - حين قابل ظلاً حاجاً - «أيها الظل، أين يمكن أن تكون أرض إلدورادو هذه؟».

«فوق جبال القمر، تحت وادي الظل، اركب بشجاعة، اركب»، أجاب الظل، «إذا كنت تنشد إلدورادو»<sup>(٣١٠)</sup>.

و(إلدورادو) مدينة خيالية في أساطير القبائل في جنوب أمريكا ووسطها. اخترعها الهنود عندما وصل إليهم الغزاة الأسبان، فأخبروهم عن مدينة الذهب البعيدة، حيث كانوا يأملون بذلك أن يرحل عنهم الإسبان للبحث عنها<sup>(٣١١)</sup>.

والشاعرة هنا تتناص مع عنوان القصيدة (إلدورادو)، وتستلهم منه الرؤية التي تشع في المقطع. فـ (إلدورادو) رمز لأحلام الشاعرة التي تواجه بالعقول الجامدة التي تحاربها وتقف في وجهها، فهي تستوحي من الضوء الأحمر لإشارة المرور رمزته الوظيفية (الوقوف).

كما تستوحي منه إيحائيه بالخطر والموت والعنف المرتبط بلون الدم، في تلك العقول الجامدة؛ التي لا تكتفي بالوقوف أمام أحلامها فقط؛ وإنما هي تحطم كل تلك الأحلام وتقتلها.

فأحلامها - إذن - بل مخيلتها أيضاً، نُهَب العقول الميتة، نهب الضياع والبعد، (زحلا)، نهب الغموض (في أرض سرية).

فـ (نازك) هنا تتناص مع العنوان، رمزاً وأسطورة، ولا تتجاهل أبداً القصة التي تنتظم النص؛ إنما تتعامل مع ذلك بخصوبة إيحائية.

فالأسطورة صديقة الشعراء؛ لما يجدون فيها من خيالٍ وخرق للواقع، وهكذا تجد (نازك) نفسها في هذه الأسطورة / المدينة الخيالية معادلاً موضوعياً لأحلامها.

وتجد في العلم الذي لم يجد هذه المدينة، ببحوثه وتجاربه ورحلاته، وقرّر أنها أسطورة وخرافة، المعادل الموضوعي لتلك العقول الجامدة التي تحارب مخيلتها وأحلامها.

فنحن إذاً نجد مستوىً دلاليًا في النص: العلم ضدّ الخيال.  
هذه الأحلام المتوقفة قسراً إذاً هي الرؤية الأساسيّة في الجزء الذي يستلهم  
التأملات من الضوء الأحمر؛ إذ إنّها قد ابتدأت به النصّ كله:

اشتعل الضوء الأحمر

والحلم تكسّر

وتبعثر<sup>(٣١٢)</sup>

تبقى أن أقول: إن تأثرها بهذا الشاعر الأمريكي، إنما هو جزء من ثقافتها دراسةً  
وقراءةً للأدب الأجنبي؛ إضافةً إلى أنها قد عاشت في أمريكا فترة، للدراسة  
الأكاديمية الأدبية والنقدية، كما مرّ بنا في التمهيد.

### ٣-التناص الوثائقي:

وأعني بالتناص الوثائقي، تناص القصيدة مع إحدى الوثائق<sup>(٣١٣)</sup>. أيّا كانت هذه  
الوثيقة: دستوراً سياسياً، أو خبراً صحفياً، أو قانوناً دولياً؛ إلى غير ذلك من  
النصوص التي تندرج تحت مسمّى (الوثائق).

إن (نازك) في هذه الفترة (موضع الدراسة) تعيش جوّاً عربياً حافلاً بالقضايا  
المصرية، والحروب المتواصلة، وقد تفاعلت مع كل هذه الأجواء.

ويدعم ذلك ثقافة تاريخية وسياسية عالية، وإطلاع إعلامي متواصل؛ فليس من  
المستغرب - إذاً - وجود هذا اللون من التناص في شعرها.

في قصيدة (عن السلام والعدل)، تتناص (نازك) مع فقرة من قرار مجلس الأمن  
رقم (٢٤٢)، الذي صدر عام ١٩٦٧م، بعد حرب (٦٧) التي أسفرت عن هزيمة الجيوش  
العربية، واحتلال إسرائيل لمناطق عربية جديدة. وقد تضمّن - ضمن ما تضمّن -  
الاعتراف ضمناً بإسرائيل، وإقرار مبادئ سلام عادل ودائم في الشرق الأوسط<sup>(٣١٤)</sup>.

حيث تقول (نازك) في النص الموازي أعلى القصيدة (النص الرئيس): «تحدّث قرار مجلس الأمن المرقم (٢٤٢) عمّا سمّاه بسلام عادل دائم في الشرق الأوسط، ناسياً أن السلام يعني أن نقبل الاستعمار الصهيوني، متناسياً أن وجود إسرائيل في فلسطين ليس من العدل أساساً»<sup>(٣١٥)</sup>.

وعلى هذه الفقرة تحديداً (سلام عادل دائم)؛ تقيم نصّها رؤيةً وبناءً، فهي تؤسّس العنوان ابتداءً على هذه الفقرة، وغير خافٍ ما للعنوان من دلالة مهمة، فهو العتبة الأولى في النص.

وتتكرّر هذه الجملة في مطلع كل مقطع في النص؛ ناشرةً ظلالها وإيحاءاتها على مستوى الرؤية، وعلى مستوى الصورة، وعلى مستوى الإيقاع، وعلى مستوى بنية النص.

فعلى مستوى الرؤية، تكرّس هذه الجملة المفارقات على أرض الواقع بين أحوال اليهود المترفة، وأحوال الفلسطينيين المبينة عن بؤس وفقر وتشريد وحرب وخوف:

سلامٌ عادلٌ دائمٌ

سلامٌ والفلسطيني في الفلوات، تحت الريح،

طيفٌ ضائعٌ هائمٌ

شريدٌ في جبال الشوك والأحزان

ويعجن خبزه بدماء عينيه، ويغزل بالي الأكفان

ويذرع مُقْفَرِ الوديان

وفي حيفا وفي يافا وساد للعدوّ مريّش ناعم

وقصرٌ أزرق الجدران

غريقٌ في بحور الضوء والألوان

وأطفال الفلسطينيين أفق كالحِ غائم

وراء جفونهم يمتدُّ غورُ التيه يسرح واقِعُ قاتمٍ<sup>(٣١٦)</sup>

وتنهض الصور الممتدة في المقطع؛ في تجسيد هذه المفارقة بين اليهودي المتنعم المترف، والفلسطيني المعذب، وما يكرّس عمق هذه المفارقة أن اللصّ يعذب صاحب الأرض.

ومن ثم؛ فإنَّ هذه المفارقة، تعمل على سلب الجملة (سلام عادل دائم) كل دلالاتها، فكيف يكون السلام والعدل، والفلسطينيون في حرب وخوف وظلم وتشريد. بل إن الاعتراف بالاحتلال اليهودي لفلسطين أساساً؛ ينافي كل معاني العدل والسلام. فهي مفارقة ساخرة مرة، تجسّد خدعة هذا السلام العادل، وتبرز تناقضاته. لذا نرى نازك، وقد بلغ انفعالها أوجه، تختتم المقطع الأول:

تبارك مجلسُ الأمن،

وبورك في عدالة قرننا العشرين<sup>(٣١٧)</sup>

وعلى مستوى الإيقاع يجسّد تكرار (الجملة) موسيقى تتردّد في أرجاء النص، بما تحمله من مدود؛ تتيح المجالَ لطولها، لتأملات عميقة. وبما فيها من تنوين متكرّر؛ أكسب الصوت فخامةً، سرعان ما تنهار مع المفارقات التي بها تسلب الشاعرة دلالات الكلمات في الجملة.

وعلى مستوى البنية؛ تعمل هذه الجملة بتكرارها على الإسهام في صنع الوحدة العضوية وفي تماسك النص الذي جاء في خمس صفحات، وفي مقاطع منوعة. وفي تناصّ وثائقي آخر، يتعالق نصّ (عناوين وإعلانات في جريدة عربية) مع الخبر الصحفي، حيث تطل فيه الشاعرة إطلالة شاملة على الوطن العربي: هزائمه، ضعفه وجبنه:

صيدا تقضي ليلة مروعة

خريطة جديدة موسعة

لدولة العدو. غولدا صرّحت بأن إسرائيل لن تليّن

بأنها ستقتفي خطى الفدائيين

تسقيهمو من كأس موتٍ مُترعة

لبنان ينهارُ جنوباً. غارةٌ

فوق القتال مُرمعة<sup>(٣١٨)</sup>

إنّ هذه الجمل القصيرة عناوين صحفية؛ كما يقول عنوان النص؛ وكما تثير مدلولاتها المناسبة لتاريخ كتابة النص (١٩٧٣/٨/١٧)؛ من حيث الأحداث الواردة في المقطع السابق (صيدا تقضي ليلة مروعة، لبنان ينهار جنوباً...)، وكما في مقاطع أخرى في النص: (مستعمرات جدد ستُبنى على حدود الأردن، يهاجر اليهود من موسكو لأورشليم، أمريكة تدعم تل أبيب....). وأيضاً من حيث الأعلام الواردة في النص، التي عاصرتها نازك (غولدا مائير) رئيسة وزراء إسرائيل آنذاك، (نيكسون) رئيس أمريكا في تلك الفترة، والذي عُرف بمعاونته لإسرائيل، (بريجنيف) رئيس الاتحاد السوفيتي في تلك المرحلة.

ولا تكتفي (نازك) بهذه العناوين؛ إنّما تُورد أيضاً إعلانات حوثها الجريدة أيضاً:

سيدتي ماذا ستلبسين؟

في سهرة الليلة في أيّ وشاحٍ سوف تظهرين؟

سيدتي كوني شاباً ساخناً وزوبعة

استعملي عطور باريس اكرعي من خمرنا المشعشة

(٣١٩)

.....

فالشاعرة عمدت إلى المزاوجة بين تلك العناوين السياسيّة المأساوية، وهذه الإعلانات المبيّنة عن غرق العرب في التفاهات وفي الترف؛ لتبني المفارقة التي يقوم عليها النص بين هذين الوضعين المتناقضين، لتبين عن غوص العرب في الهامش ونسيان المتن.

وفي الوقت الذي ترسم فيه (نازك) صورة (غولدا مائير) رئيسة وزراء إسرائيل في ذلك الوقت منشغلة بالشأن السياسي، متوعدة ومهدّدة المناضلين، فإنها ترسم صورة المرأة العربية لاهية مترفة<sup>(٣٢٠)</sup>، في ذكاء تصويري يشعل مفارقة ساخرة بين الطرفين.

وتوغل في تلك المفارقات إلى درجة مباشرة من الوضوح؛ في سخرية مرّة:

أغنيةٌ جديدة تنشدُها نِجاةٌ

هذا المساء، حفلةٌ ساهرة وعشر راقصات

عُزِّي وخمُرٌ، خاسرٌ من لم يذُقْ

الكأس تلو الكأسِ حتى يترنَّحَ الأفقُ

حتى نكونَ قد تخلصنا من اليهود

وبالأغاني قد رصفنا دربنا الحرَّ. غداً نعودُ

إلى فلسطين، فبالكؤوس حرَّرتنا تراب الوطن المفقود<sup>(٣٢١)</sup>

وقد أحدث هذا التناص الوثائقي أثره على مستوى اللغة تحديداً؛ حيث تستثمر (نازك) لغة الصحافة الإيصالية المباشرة، فتسيطر على النص بوضوح يدرکه المتلقي؛ فالشاعرة معروفة بلغتها الشعرية الخصبة العامرة بالمجاز والصور التي تبين في كل أعمالها الشعرية (موضع الدراسة) ما عدا هذا النص فقط.

فقد جرّدت النص من أي ملمح شاعري، ما عدا تلك الصور القصيرة البسيطة القليلة: (كأس موت مترعة، العمر يمضي راكضاً.....)، إضافة إلى صياغة تلك الجمل صياغة موزونة؛ حتى تستطيع حمل الوزن الشعري الذي بنيت عليه القصيدة. وما عدا ذلك؛ فإنّ النصّ يرتدي رداء الخطاب اللغوي الإيصالي المباشر. ثم تختم الشاعرة النصّ بدلالة إيحائية موجزة مكثفة، تكشف عن الدور الهامشي والهزيل لوسائل الإعلام الصحافية آنذاك:

جرائدُ منوَّعةٌ

ما بين حدّ الحق والباطل تبقى إمّعة

وللعناوين صدَى وقرقعة

ثم تذوّبُ في ثوانٍ، تتلاشى الزوبعة<sup>(٣٢٢)</sup>

وهكذا نجد - فيما سبق من دراسة حول التناص في شعر (نازك) - أن وجه التحوُّلات الأكبر هو في حضور النص الديني في شعرها (موضع الدراسة). ولنلحظ أنه يكشف عن توجهاتها الثقافية في تلك الفترة: فكراً وقراءةً، وعن أثر هذه النصوص الدينية على رؤاها الشعرية؛ حيث يكشف عن إيمان عميق بها، وتمثّل دلالاتها حتى في تحليلها للواقع، واستشرافها للمستقبل.

وبالمجمل فقد وظّفت (نازك) التناص فيما يخدم مضامينها الجديدة، على الصعيد الروحي/الإيماني؛ أو على الصعيد القومي/العروبي، مستخدمة أنواع النصوص: الديني والشعري والوثائقي. وتعدّدت طرق تعاملها مع النصوص بين موافقة، ومعارضة، وقلب للمعنى، وسخرية. كما أن التناص يبدو أحوَج للتأويل؛ كلما انزاحت به (نازك) نحو الأفاق الأكثر عمقاً في ذاتها، أمّا كلما اقتربت من الواقع؛ ابتعد التوظيف عن الغموض.

## الخاتمة

وهكذا شهدنا عمق التحولات في الرؤية، وما صاحبها من تحولات في الفن، في أعمال (نازك الملائكة) الشعرية الأخيرة.

حيث شهدنا الروح الإيمانية المتغنية بحب الله سبحانه، ثم حب رسوله الكريم ﷺ، المملأ بالطمأنينة والهدوء والتفاؤل.

كما شهدنا انعطافات مهمة في التعبير عن الذات الذي تقلص في مساحة أصغر، مما كان عليه في أعمالها الشعرية السابقة، كما شهدنا تقلص مساحات التشاؤم والحزن التي كانت روحها تضجُّ بها فيما قبل.

ورأينا كذلك تلك الروح الممتزجة بعالم الجماعة، المتحرقة وجداناً لقضايا الوطن العربي، وخصوصاً قضية (فلسطين)، ما يشير إلى التزام نازك الشعري تطبيقياً وليس نظرياً فحسب.

وإذ أتحث عن تحولات، فإننا أستنتجها بمقارنة دقيقة بين أعمالها الشعرية موضع الدراسة، وأعمالها الشعرية السابقة.

ففي (عاشقة الليل ١٩٤٧م)، (شظايا ورماد ١٩٤٩م)، (قرارة الموجة ١٩٥٧م)، كانت (نازك) بعيدة عن الإيمان رؤيةً شخصية، ورؤية شعرية كذلك، حيث لم تنتقل من الإلحاد إلى الإيمان بالله تعالى، إلا في عام ١٩٥٥م، كما مرَّ بنا. والأعمال الشعرية السابقة كانت سابقة على هذا التاريخ<sup>(٣٢٣)</sup>.

وكانت أيضاً غارقةً في عمق الحزن والكآبة والألم والتشاؤم، والعاطفة المرهقة، وحتى في رواها العاطفية حول الحب، كانت تعبر عن ذبوله وضياعه وغيابه وبهوته، ووصفه أحياناً بأنه وهم وحلم، وكانت مشغولة بالحديث عن الموت، ولا شك أن هذه كلها من سمات المذهب الرومانسي الذي كانت تعتنقه في تلك الفترة<sup>(٣٢٤)</sup>.

وكذلك الأمر في علاقتها بالمجتمع والوطن العربي، في أعمالها الشعرية السابقة، فقد كانت في غالب نصوصها منكفئة على ذاتها، تمارس العزلة والغربة عن مجتمعها، مشغولة بعزف نبرتها الذاتية الشخصية<sup>(٣٢٥)</sup>.

أمّا بالنسبة لمجموعتها الشعرية (شجرة القمر ١٩٦٨م)، فهي تتخذ مكانها في المنتصف بين أعمالها الشعرية السابقة، وأعمالها الشعرية الأخيرة، إذ حملت الإرهاصات التي تنبئ بالتحوّلات الجديدة في روح (نازك) وفي شعرها. إذ بدأت الانعتاق من أسر الذات، للانطلاق نحو العالم الخارجي، وبدأ شعرها بالتلون بالفرح والأمل.

إلا أن هذه المجموعة، لم تتجسّد - فيما يخص الجانب الإيماني - بالشكل الذي نعدّها منطلقاً؛ وذلك لأن عدداً غير قليل من نصوصها كتبها قبل عام ١٩٥٥م الذي شهد تحوّلها للإيمان. كما أنها لم تجسّد المعاني العميقة للإيمان وآثاره عليها روحاً وسلوكاً، كما جسّدته الأعمال الشعرية (موضع الدراسة). لقد كانت تلك المجموعة نقطة البداية، ثم كانت الأعمال الشعرية الأخيرة لترسم معالم هذه التحوّلات، وتمد مساحتها، وتعمّقها<sup>(٣٢٦)</sup>.

نستطيع أن نقول - إذاً - : إن على رأس العوامل في هذه التحوّلات جميعاً، كما نقرأ في أعمالها الشعرية الأخيرة، ونحلل ونستنتج، الإيمان بالله - تعالى - الذي رسّخ في وجدانها التوكل العميق عليه، والصبر والتفاؤل.

وهناك المرحلة العمرية التي كانت تعيشها في تلك الفترة (بداية السبعينيات الميلادية)، فهي في بداية الخمسين من عمرها آنذاك، ولا شك أن هذا أكسبها النضج الكافي للتعامل مع الحياة وأزماتها، الذي انعكس على شعرها.

وكذلك، فإن استقرارها العاطفي والاجتماعي بزواجها وأمومتها، لهو عامل آخر مهم في هذه التحوّلات وعمّقها.

وقد احتوت هذه التحوُّلات في الرؤية والمضمون قوالبٌ وأساليب فنية، تماهت معها، وجسدتها، فقد رأينا حضور البعد الديني في صياغة العناوين، والبعد السياسي الثوري.

ورأينا كذلك حضور المعجم الديني في لغتها الشعرية، والمعجم الثوري القومي أيضاً. كما شهدنا تحوُّلات اللغة في الضمير والمثنى والجمع، التي اتَّسقت مع تحوُّلاتها الجديدة.

وتحوَّلت الصورة لديها، وخصوصاً فيما يتعلق بتوظيف الألوان إلى البُعد المشرق المتفائل، واتجهت في كثير من رموزها للرموز الدينية، والرموز ذات الحضور التاريخي العربي البطولي.

وبرز لديها التناص الديني خصوصاً مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، الذي حمل تحوُّلات فكر جديد ورؤى جديدة.

وكل هذه تحوُّلات فنية لم تُشهد قبل أعمالها الشعرية الأخيرة.

وختاماً.. أمل أن يكون فيما قدَّمته إضافةً جديدة، في النقد العربي، لشخصية كبيرة أثرت الأدب العربي الحديث ونقده بالمتع المفيد.

\* \* \*

## الهوامش

- (١) انظر الأبحاث الثلاثة: عبد الله المهنا وآخرون، نازك الملائكة (دراسات في الشعر والشاعرة)، الطبعة الأولى، الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م، ص ٢٧١، ٢٩٧، ٤٢٣ على التوالي.
- (٢) انظر: محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص ٢٦١ وما بعدها.
- (٣) انظر: يوسف عطا الطريفي، نازك الملائكة (حياتها وشعرها)، الطبعة الأولى، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ص ١٣٤.
- (٤) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ٢٩/١. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، الطبعة الأولى، لندن، رياض الريس للكتاب والنشر، ١٩٩٤م، ص ٤٦. وانظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الطبعة الأولى، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٥م، ٢٠/١. وانظر: غيثة بلحاج، المرشد لقراجم الكتاب والأدباء، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧م، ص ١٦٢.
- (٥) انظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص ٣٧ - ٣٩.
- (٦) انظر: المرجع السابق، ص ٣٩ - ٤٢.
- (٧) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٠/١ - ٣١، ٣٨. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص ٢٢، ٤٢، ٤٦، ٦٥ وما بعدها، ٧٣، ٩٢. وانظر: أبو القاسم محمد كرو، نازك الملائكة بين الذكريات والصور، الطبعة الأولى، تونس، دار دنيا للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م، ص ٦٧. وانظر: محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر (دراسات وشهادات)، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨٨م، ص ٢٥٢ - ٢٥٣، ٢٥٥. (وردت هذه المعلومات في شهادة نازك الملائكة التي قدمتها في الندوة التي نظمتها المنظمة الناشرة للكتاب عن قضايا الشعر العربي المعاصر، وكانت بعنوان (الشعر في حياتي)).
- (٨) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٠/١.
- (٩) انظر: المرجع السابق، ٢٩/١ - ٣٠، وانظر: محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٢٥١.

- (١٠) انظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص٧٦ - ٧٧.
- (١١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٣٢.
- (١٢) انظر: المصدر السابق، ١/٣٢. وانظر: محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص٢٥٤.
- (١٣) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٢٩. وانظر: أبو القاسم محمد كزو، نازك الملائكة بين الذكريات والصور، ص٣٨ - ٣٩.
- (١٤) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٤٠ - ٤٢. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص١٢٨، ١٥٥. وانظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ٥/٢٠.
- (١٥) انظر: حديث (نازك) عن هذه النقلة في حياتها: محمد رشيد العويد، محاورات في الفكر والأدب والسياسة، الطبعة الأولى، دار الهداية، ١٩٨٤م، ص١ - ٢.
- (١٦) انظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص٢٣٦.
- (١٧) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٣٨ - ٣٩. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص١١٠، ١٦٥.
- (١٨) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٣٥. وانظر: أبو القاسم محمد كزو، نازك الملائكة بين الذكريات والصور، ص٣٨ - ٣٩.
- (١٩) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٤٤ - ٤٥. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص١٦٩ - ١٧٠، ٢١٥، ٢٢٤. وانظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ٥/٢٠.
- (٢٠) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٤٤ - ٤٥. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص١٧٧.
- (٢١) انظر: أبو القاسم محمد كزو، نازك الملائكة بين الذكريات والصور، ص٦.
- (٢٢) انظر: نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م، ص٥.
- (٢٣) انظر حول إصداراتها السابقة: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ١/٣٢، ٤٠، ٤٣، ٤٥. وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص١٥٢، ١٧٠ - ١٧٨، ٢١٠. وانظر: أبو القاسم

- محمد كرو، نازك الملائكة بين الذكريات والصور، ص ٩٠. وانظر: هيئة المعجم، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ٢٠/٥. وانظر: عبد الله المهنا وآخرون، نازك الملائكة (دراسات في الشعر والشاعرة)، ص ٨٩٥. وانظر: غيثة بلحاج، المرشد لتراجم الكتاب والأدباء، ص ١٦٢.
- (٢٤) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ٢/٦٢٧ وما بعدها.
- (٢٥) انظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دمشق، دار التكوين، ٢٠٠٧م، ص ٦ - ٧.
- (٢٦) محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، الطبعة الثانية، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص ٥٩.
- (٢٧) محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٨.
- (٢٨) بسّام قطوس، سيمياء العنوان، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠١م، (د. ن)، ص ١٠١.
- (٢٩) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م، ص ١٦١.
- (٣٠) انظر: حديثها عن رؤيتها في هذا النص، في مقدمة المجموعة التي اتخذت العنوان نفسه: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٢٤٦ - ٢٤٨.
- (٣١) المصدر السابق، ٢/٣٣٧.
- (٣٢) اندلعت معارك حرب رمضان (أكتوبر) عام ١٩٧٣م «وحققت فيها الجيوش العربية انتصاراً واضحاً ضد إسرائيل». نظمي القطب، عروبة فلسطين، الطبعة الأولى، الرياض، دار الشبل للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م، ص ٧٠٦.
- (٣٣) انظر النصوص على التوالي: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٣٠٧، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٥٧، ٣١٥، ٢٨١، ٤٥٥.
- (٣٤) بسّام قطوس، سيمياء العنوان، ص ٤٣.
- (٣٥) انظر النصوص على التوالي: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢/٥٠٩، ٤٣٨، ٤٤٨، ٤١٢، ٤٢٥، ٤٨٢، ٣٩١، ٤١٩، ٣٢٥، ٢٩١، ٢٧٥.
- (٣٦) المصدر السابق، ٢/٤١٩.

- (٣٧) ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ٤٦٧/٣.
- (٣٨) المرجع السابق، ٢٣٦/٥.
- (٣٩) انظر في صفات وإحياءات هذه الزهرة: مصطفى طلاس، **ورد الشام**، الطبعة الثانية، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٦م، ص ٥٢٨.
- (٤٠) حيث ذكره الشعراء قديماً في كلامهم كثيراً، وشبهوه وشبهوا به في قصائد وأشعار. انظر: أبو القاسم محمد بن إبراهيم الغساني، **حديقة الأزهار في ماهية العشب والعقار**، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٥م، ص ٤٣. ولهذه الزهرة حضور في الشعر العربي الحديث، تتخذ أحياناً عناوين مستقلة، ومن ذلك -على سبيل المثال- نص (قصائد إلى سيدة البنفسج)، لعبدان الصائغ، ونص (بنفسج الضباب) لمظفر النواب. انظر النصين على التوالي في: عدنان الصائغ، **الأعمال الشعرية**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م، ص ٥٥٣. وانظر: مظفر النواب، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الثانية، القاهرة، دار الكتاب الحديث، ٢٠٠١م، ص ٧٤.
- (٤١) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٢٤/٢.
- (٤٢) انظر النص: المصدر السابق، ٣٧٤/٢.
- (٤٣) حيث ردت إسرائيل على الهجوم المسلح للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين على مطار اللد، فقامت بعملية إنزال بحري على ساحل بيروت لمجموعة مسلحة، فاغتالت ثلاثة من أكبر قادة فتح. انظر: طارق السويديان، **فلسطين... التاريخ المصور**، الطبعة الأولى، الكويت، شركة الإبداع الفكري، ٢٠٠٤م، ص ٣١٢.
- (٤٤) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٢١/٢.
- (٤٥) المصدر السابق، ٣٢٢/٢.
- (٤٦) المصدر السابق، ٣٢٢/٢.
- (٤٧) انظر: بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، ص ٤٣. وقد أخذت هذا المصطلح منه.
- (٤٨) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٢٩٣/١٢، الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، الطبعة السادسة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨م، ص ١١٢٢.
- (٤٩) انظر: الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ص ١٠٣٠.
- (٥٠) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤٨/٢ - ٣٥٠.
- (٥١) انظر حول هذا: سمر بهلوان، محمد حبيب صالح، **دراسات في تاريخ القضية الفلسطينية**، منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠٨/٢٠٠٩م، ص ٤٣٢ - ٤٣٣.

(٥٢) انظر النصوص على التوالي: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/٢٨٧، ٤٠٢، ٥٣١، ٤٨٩، ٢٩٩، ٣٠٤.

(٥٣) انظر: بسّام قطوس، **سيمياء العنوان**، ص ١١٧.

(٥٤) انظر: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/٢٩٤.

(٥٥) المصدر السابق، ٢/٢٩٧ - ٢٩٨.

(٥٦) انظر: أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصرف**، الطبعة الخامسة، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩م ص ٥٢.

(٥٧) انظر النصوص على التوالي: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ١/٣٣٧، ٥٠٦، ٢/١٣٣، ٩٣.

(٥٨) انظر: خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان**، ص ٦ - ٧.

(٥٩) راشد الحسيني، **البنى الأسلوبية في النص الشعري**، الطبعة الأولى، لندن، دار الحكمة، ٢٠٠٤م، ص ١١١.

(٦٠) الذوق في المفهوم الصوفي: «نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل؛ من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب ولا غيره». والشرب: «تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكرامات، وتنعمها بذلك». عبد المنعم الحفني، **معجم مصطلحات الصوفية**، الطبعة الأولى، بيروت، دار المسيرة، ١٩٨٠م، ص ١٠٤، ١٤٠. وانظر حول لغة الشعر الصوفي: محمد علي كندي، **في لغة القصيدة الصوفية**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٠م، ص ٨١ وما بعدها. وانظر: راشد الحسيني، **البنى الأسلوبية في النص الشعري**، ص ١١٢، ١٢٣.

(٦١) حيث سنلت عن مدى سريان روح صوفية في بعض أشعارها ذات البعد الإيماني، فقالت إنها لا توافق على وجود روح صوفية؛ لأن التصوف مذهب غير مقبول عند الله سبحانه وليس مستقيماً. ثم إن من يحب الله، فليس بالضرورة أن يكون صوفياً.

وأشارت إلى التجاوزات العقيدية لدى بعض غلاة المتصوفة كالإيمان بوحدة الوجود، واستنكرت مثل هذه الأفكار والرؤى، وأكدت أن كل ما في شعرها هو حب لله وخشوع له.

انظر: محمد رشيد العويد، **محاورات في الفكر والأدب والسياسة**، ص ٣٢.

(٦٢) انظر المصدر السابق ص ٣٢.

(٦٣) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/٣٢٩.

(٦٤) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٣/٤٤٦، وانظر: الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ص ٣٢٤.

- (٦٥) انظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص٤٩ وما بعدها.
- (٦٦) نهاوند، والرس، والحجاز، والصباء، من المقامات الشعرية العراقية. انظر في هذه المصطلحات الموسيقية وغيرها: حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧م، ص٢٤٥، ١٨٠، ١٦٩، ١٩٢.
- (٦٧) انظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص٢٤.
- (٦٨) انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٦/١، وانظر: محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر، ص٢٥١، وانظر: حياة شرارة، صفحات من حياة نازك الملائكة، ص١٦٤، ٢٠١.
- (٦٩) علم الصرف هو العلم الذي يهتم بصيغ الكلمات، وأحوالها، وهيئاتها، وبنائها، كالتثنية والجمع والتصغير والاشتقاق. انظر: يوسف المطوع، الموسوعة النحوية الصرفية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م. (د. ن) ٥/٣ - ٦.
- (٧٠) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٦٥/٢.
- (٧١) المصدر السابق، ٣٠٧/٢.
- (٧٢) انظر: المصدر السابق ٤١/١.
- (٧٣) المصدر السابق، ٢٧٥/٢.
- (٧٤) المصدر السابق، ٢٧٦/٢.
- (٧٥) المصدر السابق، ٢٩١/٢.
- (٧٦) المصدر السابق، ٢٨١/٢.
- (٧٧) المصدر السابق، ٤٨٤/٢.
- (٧٨) المصدر السابق، ٤٣٩/٢.
- (٧٩) المصدر السابق، ٢٩٢/٢.
- (٨٠) المصدر السابق، ٤٢٥/٢.
- (٨١) المصدر السابق، ٤٨٣/٢.
- (٨٢) المصدر السابق، ٣٥١/٢.
- (٨٣) المصدر السابق، ٤٢٣/٢.
- (٨٤) انظر على سبيل المثال: المصدر السابق، ٢٧٨/٢، ٣٤٤، قصيدة (أقوى من القبر) و(سبت التحرير).

- (٨٥) المصدر السابق، ٤٧١/٢.
- (٨٦) المصدر السابق، ٤١٧/٢.
- (٨٧) المصدر السابق، ٢٩٥/٢.
- (٨٨) المصدر السابق، ٤٠٨/٢.
- (٨٩) المصدر السابق، ٣٤٣/٢.
- (٩٠) المصدر السابق، ٢٦٤/٢، وجميع هذه الصيغ صحيحة في الجمع، حيث وردت فيما قرأت من معاجم، بل إن جمعها وردة على (أوراد) أصح من (ورود). أما كلمة (تلول) فلم أعثّر على هذه الصيغة معجمياً بحسب ما بحثتُ.
- (٩١) انظر حول هذا الأمر: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٠/١ - ٣١، محمود العالم وآخرون، **في قضايا الشعر العربي المعاصر**، ص ٢٥٢.
- (٩٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤١/٢.
- (٩٣) المصدر السابق، ٣٤٢/٢.
- (٩٤) المصدر السابق، ٢٦٦/٢.
- (٩٥) انظر: المصدر السابق، ٢٨٧/٢.
- (٩٦) المصدر السابق، ٢٨٨/٢.
- (٩٧) المصدر السابق، ٢٨٩/٢.
- (٩٨) المصدر السابق، ٢٨٩/٢.
- (٩٩) المصدر السابق، ٢٩٠/٢.
- (١٠٠) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، بيروت، دار الكتب العلمية، (د. ت)، ص ٣٠٠.
- (١٠١) المرجع السابق، ص ١١٢.
- (١٠٢) موسى ربابعة، **جماليات الأسلوب والتلقي**، الطبعة الأولى، الأردن، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص ٩٩.
- (١٠٣) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، الطبعة الرابعة، القاهرة، مكتبة ابن سينا، ٢٠٠٢م، ص ٥٦.
- (١٠٤) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٨٥/٢.
- (١٠٥) تفيد ثم: «التشريك في الحكم والترتيب والمهلة». ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، صيدا، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٧م، ١١٧/١.

- (١٠٦) انظر: المرجع السابق، ٣٥٤/٢.
- (١٠٧) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤١/٢.
- (١٠٨) المصدر السابق، ٣٤٢/٢.
- (١٠٩) المصدر السابق، ٣٤٤/٢.
- (١١٠) المصدر السابق، ٣٤٥/٢.
- (١١١) المصدر السابق، ٣٠٥/٢.
- (١١٢) المصدر السابق، ٣٧٧/٢.
- (١١٣) محمد صابر عبيد، **القصيد العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م، ص ١٨٣ - ١٨٤.
- (١١٤) انظر: صلاح فضل، **شفرات النص**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩م، ص ٨٩.
- (١١٥) انظر حول التكرار الأفقي والرأسي: فايز القرعان، **في بلاغة الضمير والتكرار (دراسات في النص العذري)**، الطبعة الأولى، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م، ص ١٢٨ - ١٢٩.
- (١١٦) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٩٥/٢.
- (١١٧) ابن حزم، **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، (د.ت)، ص ١٤.
- (١١٨) انظر النص: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٦٥/٢.
- (١١٩) المصدر السابق، ٣٧٤/٢.
- (١٢٠) المصدر السابق، ٣٧٤/٢.
- (١٢١) المصدر السابق، ٣٧٤/٢.
- (١٢٢) المصدر السابق، ٣٨٠/٢ - ٣٨١.
- (١٢٣) عبد العزيز عرفة، **من بلاغة النظم العربي**، الطبعة الثانية، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٤م، ٦٩/٢.
- (١٢٤) انظر: فضل حسن عباس، **البلاغة (فنونها وأقنانها) علم المعاني**، الطبعة الثانية، عمّان، دار الفرقان، ١٩٨٩م، ص ١٦٢.
- (١٢٥) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٣١/٢.
- (١٢٦) المصدر السابق، ٣٣١/٢.
- (١٢٧) المصدر السابق، ٣٣٥/٢ - ٣٣٦.
- (١٢٨) المصدر السابق، ٣٣١/٢.

- (١٢٩) المصدر السابق، ٣١٤/٢.
- (١٣٠) المصدر السابق، ٤٠٧/٢، ٤١٠.
- (١٣١) المصدر السابق، ٢٩٣/٢.
- (١٣٢) المصدر السابق، ٤١٩/٢.
- (١٣٣) انظر: - على سبيل المثال - قصيدتي (صور وتهويمات، القمر على مزدلفة)، المصدر السابق، ٤٥٥/٢، ٥٠٣.
- (١٣٤) عبد العزيز عرفة، من بلاغة النظم العربي، ٩٣/٢.
- (١٣٥) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٩٤/٢.
- (١٣٦) المصدر السابق، ٣٩٥/٢.
- (١٣٧) المصدر السابق، ٣٠٧/٢.
- (١٣٨) المصدر السابق، ٣١٢/٢.
- (١٣٩) المصدر السابق، ٣٢٠/٢.
- (١٤٠) المصدر السابق، ٣٢٣/٢.
- (١٤١) المصدر السابق، ٤٨٣/٢.
- (١٤٢) المصدر السابق، ٣٤٨/٢ - ٣٤٩.
- (١٤٣) المصدر السابق، ٣٢٤/٢.
- (١٤٤) المصدر السابق، ٢٩٠/٢.
- (١٤٥) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٦٥.
- (١٤٦) حيث اهتم رؤاد قصيدة النثر بالصور الخيالية كثيراً، إضافة إلى الإيقاع الداخلي؛ بدلاً عن الوزن والقافية. انظر: إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩١م، ص ٢٩٥.
- (١٤٧) ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، القاهرة، دار المعارف، ص ٤٦.
- (١٤٨) انظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، بيروت، دار الثقافة، (د. ت)، ص ١٣٤ - ١٣٥.
- (١٤٩) ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، ص ٤٥.
- (١٥٠) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٦٩.

- (١٥١) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٧٤/٢.
- (١٥٢) المصدر السابق، ٤٩٦/٢.
- (١٥٣) المصدر السابق، ٤٢٧/٢.
- (١٥٤) المصدر السابق، ٣١٢/٢.
- (١٥٥) ميدلتون موري وآخرون، **اللغة الفنية**، ص ٧٢.
- (١٥٦) المرجع السابق، ص ٤٦.
- (١٥٧) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٠٢/٢.
- (١٥٨) المصدر السابق، ٣٩٣/٢ - ٣٩٤.
- (١٥٩) المصدر السابق، ٥١١/٢.
- (١٦٠) المصدر السابق، ٣٦٥/٢.
- (١٦١) تراسل الحواس: «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى». علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٧٨.
- (١٦٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٧٥/٢.
- (١٦٣) المصدر السابق، ٢٧٦/٢.
- (١٦٤) انظر: أبو القاسم كرو، **نازك الملائكة بين الذكريات والصور**، ص ١٦.
- (١٦٥) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٧٩/٢.
- (١٦٦) المصدر السابق، ٥٠٢/٢.
- (١٦٧) انظر حول هذا الموضوع: محمد رشيد العويد، **محاورات في الفكر والأدب والسياسة**، ص ٣ - ٤، ٣١.
- (١٦٨) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٣٧/٢، ٣٣٨.
- (١٦٩) المصدر السابق، ٢٤٧/٢.
- (١٧٠) المصدر السابق، ٣٣٦/٢ - ٣٣٧.
- (١٧١) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ٨٠.
- (١٧٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٧٥/٢ - ٢٧٦.
- (١٧٣) حول هذا الطائر انظر: زويا ميخائيلينكو، **موسوعة الطيور في العالم**، الطبعة الأولى، دمشق، دار علاء الدين، ١٩٩٤م، ص ٤٤٥.
- (١٧٤) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٧٢/٢.

- (١٧٥) المصدر السابق، ٣٧٢/٢.
- (١٧٦) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص ١٦١.
- (١٧٧) المرجع السابق، ص ١٣٠.
- (١٧٨) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥١١/٢.
- (١٧٩) المصدر السابق، ٥١٠/٢.
- (١٨٠) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤٨/٢.
- (١٨١) انظر: أحمد مختار عمر، **اللغة واللون، الطبعة الثانية**، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٧م، ص ١٦٤.
- (١٨٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٥٠٢/٢.
- (١٨٣) انظر: عصام الدين أبو زلال، **الفاظ الألوان في القرآن الكريم (دراسة في البنية والدلالة)**، الطبعة الأولى، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦م، ص ٦٥.
- (١٨٤) سورة الإنسان، آية ٢١.
- (١٨٥) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٨٨/٢ - ٣٨٩.
- (١٨٦) المصدر السابق، ٣٠٩/٢.
- (١٨٧) أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص ٧٩.
- (١٨٨) أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصرف**، ص ٥٢.
- (١٨٩) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٣٣/٢.
- (١٩٠) انظر: أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص ٧٥.
- (١٩١) مذبحة دير ياسين، إحدى المجازر اليهودية عام ١٩٤٨م، انظر: عبد المجيد همو، **المجازر اليهودية والإرهاب الصهيوني**، الطبعة الأولى، دمشق، دار الأوانل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م، ص ١٥٩.
- (١٩٢) يقال: أحمرقان، أي شديد الحمرة. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٢٠٥/١٥، وانظر: عبد الحميد إبراهيم، **قاموس الألوان عند العرب**، الطبعة الثانية، القاهرة، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م، ص ١٤٧.
- (١٩٣) انظر: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٦٧/٢، ٢٩٣.
- (١٩٤) انظر: محيي الدين طالو، **اللون علماً وعملاً**، الطبعة الأولى، دمشق، دار دمشق للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م، ص ١١. وانظر: تركية الثبتي، **ضوء وتجليات**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ص ٧٦، ٧٦. وانظر: محسن عطية، **تذوق الفن**، عالم الكتب، ٢٠٠٥م، ص ٩٠ - ٩١.

- (١٩٥) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٥١/٢ - ٣٥٢.
- (١٩٦) المصدر السابق، ٣٦٧/٢، وانظر حديثها حول النص: محمد رشيد العويد، **محاورات في الفكر والأدب والسياسة**، ص ٢٦.
- (١٩٧) نقلاً عن: يحيى حمودة، **نظرية اللون**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤م، ص ١٠١.
- (١٩٨) فانتن عبد الجبار جواد، **اللون لعبة سيميائية**، الطبعة الأولى، الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ - ٢٠١٠م، ص ١٥٠.
- (١٩٩) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤٨/٢.
- (٢٠٠) نقلاً عن: أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص ١٦٤.
- (٢٠١) انظر: المصدر السابق، ص ٢٣٠ - ٢٣١.
- (٢٠٢) انظر: تركية الثبتي، **ضوء وتجليات**، ص ٧٠ - ٧١.
- (٢٠٣) انظر: رنيه وليك، أوستن وآرن، **نظرية الأدب**، الرياض، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢م، ص ٢٥٦ - ٢٥٧.
- (٢٠٤) عليّة عزت عياد، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، الطبعة الأولى، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م، ص ١٣٩.
- (٢٠٥) انظر: محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة، دار غريب، ٢٠١١م، ص ١٦١ - ١٦٢، ٣٥٣.
- (٢٠٦) حاتم الصكر، **مرايا نرسييس**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩م، ص ١٠٥.
- (٢٠٧) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١١٨.
- (٢٠٨) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٨٥/٢.
- (٢٠٩) المصدر السابق، ٢٩٤/٢.
- (٢١٠) انظر - على سبيل المثال - : المصدر السابق، ٢٦٥/٢، ٤١٦.
- (٢١١) المصدر السابق، ٤٢٥/٢.
- (٢١٢) المصدر السابق، ٤٢٥/٢.
- (٢١٣) المصدر السابق، ٢٨٥/٢.
- (٢١٤) تشير (نازك) إلى ما يسمّى بـ(أيلول الأسود) حيث حدث صدام مسلح بين الجيش الأردني والقوات الفدائية الفلسطينية، ووقعت مجزرة كبيرة للفلسطينيين في الأردن، وأدى هذا إلى خروج العمل الفدائي الفلسطيني من الأردن. انظر: طارق السويدان، **فلسطين / التاريخ المصور**، ص ٣٠٨.

- (٢١٥) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١١٨.
- (٢١٦) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٠٤/٢.
- (٢١٧) المصدر السابق، ٣٠٤/٢.
- (٢١٨) المصدر السابق، ٣٠٥/٢.
- (٢١٩) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص ١٠٧.
- (٢٢٠) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٠٦/٢.
- (٢٢١) المصدر السابق، ٣٠٦/٢.
- (٢٢٢) انظر: محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص ١٣٣ - ١٣٤.
- (٢٢٣) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٠٢/٢.
- (٢٢٤) المصدر السابق، ٤٠٢/٢.
- (٢٢٥) المصدر السابق، ٤٠٣/٢.
- (٢٢٦) انظر: المصدر السابق، ٤٧٢/٢.
- (٢٢٧) انظر: المصدر السابق، ٤٧٢/٢.
- (٢٢٨) انظر: المصدر السابق، ٥٣٧/١. وتبين الشاعرة، ألا علاقة لهذه المدينة بيوتوبيا (توماس مورفي).
- (٢٢٩) المصدر السابق، ٤٠٦/٢.
- (٢٣٠) المصدر السابق، ٤٧٢/٢.
- (٢٣١) المصدر السابق، ٤١١/٢.
- (٢٣٢) المصدر السابق، ٤٠٦/٢ - ٤٠٧.
- (٢٣٣) المصدر السابق، ٤٠٦/٢.
- (٢٣٤) المصدر السابق، ٤٠٣/٢ - ٤٠٤.
- (٢٣٥) المصدر السابق، ٤٠٥/٢.
- (٢٣٦) المصدر السابق، ٤٠٤/٢.
- (٢٣٧) أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، بيروت، مكتبة لبنان، (د. ت)، ص ١١٨.
- (٢٣٨) انظر: المصدر السابق، ص ١١٨.
- (٢٣٩) ومن ذلك قصيدة (زنايق صوفية للرسول)، **وَعَلَيْهِ السَّلَامُ**، وقصيدة (ويبقى لنا البحر) وغيرهما من القصائد والمقاطع المتناثرة في البحث.

- (٢٤٠) عليّة عزت عياد، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، ص ١٠١.
- (٢٤١) ب. كوملان، **الأساطير الإغريقية والرومانية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ص ٥.
- (٢٤٢) المصدر السابق، ص ٥.
- (٢٤٣) علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، ص ١٧٤.
- (٢٤٤) انظر: أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٢م، ص ٢٤٥.
- (٢٤٥) انظر: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٧/١.
- (٢٤٦) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩٢/٢.
- (٢٤٧) عماد حاتم، **أساطير اليونان**، الطبعة الثانية، حلب، دار الشرق العربي، ١٩٩٤م، ص ٤٤.
- (٢٤٨) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩١/٢.
- (٢٤٩) المصدر السابق، ٤٦٠/٢.
- (٢٥٠) انظر: ب. كوملان، **الأساطير الإغريقية والرومانية**، ص ١٧٢. وانظر: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٧٤/٢.
- (٢٥١) الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، ص ٥١١.
- (٢٥٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٥٩/٢ - ٤٦٠.
- (٢٥٣) انظر: دريني خشبة، **أساطير الحب والجمال عند اليونان**، الطبعة الأولى، بيروت، دار التنوير، ١٩٨٣م، ٤٩/١.
- (٢٥٤) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٢٣/٢.
- (٢٥٥) انظر حول قيمة مثل هذا التوظيف الفني للأسطورة: محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص ٣٤٣ - ٣٤٤، وانظر: علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٧٦ - ١٧٧، وانظر: أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص ٢٣١.
- (٢٥٦) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٠٧/٢ - ٣٠٨.
- (٢٥٧) انظر: محمد الإسكندراني، **ألف ليلة وليلة**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الكتاب العربي، ٢٠٠٦م، ٧/١ وما بعدها.

- (٢٥٨) انظر: أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص ٩١ - ٩٢.
- (٢٥٩) انظر مثلاً: حكاية السندباد مع أحد هذه الطيور: محمد الإسكندراني، **الف ليلة وليلة**، ١١/٣.
- (٢٦٠) انظر: النصوص على التوالي: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/٢٩٩، ٣٦٨، ٤٥٧.
- (٢٦١) انظر حول توظيف الأسطورة في أشعارها القديمة: عبد الله المهنا وآخرون، **نازك الملائكة (دراسات في الشعر والشاعرة)**، ص ٣٥٩ وما بعدها. من دراسة محمد رجب النجار عن الموروث الأسطوري في شعرها.
- (٢٦٢) انظر: المرجع السابق، ص ٣٥٩ - ٣٦٠.
- (٢٦٣) جبار جينيت، **مدخل لجامع النص**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر. (د. ت)، ص ٩٠. وانظر في مفهوم التناص أيضاً: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص ١٢١. حسين خمري، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الطبعة الأولى، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م، ص ٢٥٣ وما بعدها.
- (٢٦٤) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧م، ص ١٨.
- (٢٦٥) انظر: جوليا كريستيفا، **علم النص**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، (د. ت)، ص ٧٨ - ٧٩.
- (٢٦٦) سورة البقرة، آية ٦٥.
- (٢٦٧) انظر: نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/٣٤١.
- (٢٦٨) انظر: طارق السويديان، **فلسطين (التاريخ المصوّر)**، ص ٣١٤ - ٣١٦.
- (٢٦٩) انظر: الهواري، محمد، **السبت والجمعة في اليهودية والإسلام**، الطبعة الأولى، القاهرة، دار الهاني للطباعة والنشر، ١٩٨٨م، ص ٦ - ٩.
- (٢٧٠) انظر: المرجع السابق، ص ٢٠ - ٢٢.
- (٢٧١) انظر: أبو الفداء إسماعيل بن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، الطبعة الثالثة، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٩م، ١/١٠٩ - ١١٠، وانظر: عبد الرحمن بن ناصر السعدي، **تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٢م، ص ٣٠٦.
- (٢٧٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢/٣٤٢.
- (٢٧٣) المصدر السابق، ٢/٣٤٢.
- (٢٧٤) سورة التين، آية ١ - ٢.

- (٢٧٥) سورة المؤمنون، آية ٢٠.
- (٢٧٦) سورة المائدة، آية ٢٦.
- (٢٧٧) انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٥٦٣/٤.
- (٢٧٨) انظر: طارق السويدان، **فلسطين التاريخ المصور**، ص ٣١.
- (٢٧٩) سورة المائدة، آية ٢٤.
- (٢٨٠) انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٣٨/٢ وما بعدها، ابن سعد، **تيسير الكريم الرحمن**، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.
- (٢٨١) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤١/٢.
- (٢٨٢) انظر حول هذه القصة، تفسير الآية (١٥٧) من سورة النساء؛ ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٥٨٦ - ٥٩١ /١.
- (٢٨٣) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤٣/٢.
- (٢٨٤) انظر: ص ٥١ من البحث.
- (٢٨٥) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤٦/٢.
- (٢٨٦) ومن ذلك حين طلبوا أن يروا الله جهرةً شرطاً لإيمانهم بموسى، عليه السلام، فأماهم الله بالصاعقة؛ فناجى موسى - عليه السلام - الله - سبحانه - أن يحييهم؛ فأحياهم من جديد إكراماً له.
- انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٩٧/١. وانظر: طارق السويدان، **فلسطين، التاريخ المصور**، ص ٣١.
- (٢٨٧) انظر - على سبيل المثال - : نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٨٩/٢، قصيدة (الملكة والبستان).
- (٢٨٨) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩٠/٢.
- (٢٨٩) سورة البقرة، آية ٧٤.
- (٢٩٠) انظر: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ١١٢/١ وما بعدها.
- (٢٩١) سورة الحشر، آية ٢١.
- (٢٩٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩٤/٢.
- (٢٩٣) سورة سبأ، آية ٩.
- (٢٩٤) سورة الإسراء، آية ٩٢.
- (٢٩٥) انظر: ابن سعد، **تيسير الكريم الرحمن**، ص ٤٦٧، ٦٧٦.

- (٢٩٦) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٣٤٠/٢.
- (٢٩٧) سورة الأنفال، آية ٣٠.
- (٢٩٨) انظر تفاصيل تفسير الآية: ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، ٣١٤/٢ - ٣١٦.
- (٢٩٩) أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، الطبعة الأولى، القاهرة، دار الأفاق العربية، ٢٠٠٤م، ١١٥٢/٢، رقم الحديث (٤٩٦٤).
- (٣٠٠) محمد فؤاد عبد الباقي، **اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان البخاري ومسلم**، القاهرة، دار الحديث، ٢٠٠٧م، ص ٤٩٤ - ٤٩٥، رقم الحديث (١٤٧٨).
- (٣٠١) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٦٥/٢.
- (٣٠٢) المصدر السابق، ٤٨٨/٢.
- (٣٠٣) انظر: ص ٥١ - ٥٢ من البحث.
- (٣٠٤) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢٩٤/٢ - ٢٩٥.
- (٣٠٥) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٣م، ص ٢٠٦.
- (٣٠٦) انظر حول هذا اللون من التناس: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)**، ص ١٢١ - ١٢٢.
- (٣٠٧) انظر في معاني (من): ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ٣١٩/١ - ٣٢٠.
- (٣٠٨) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٥٧/٢.
- (٣٠٩) انظر: المصدر السابق، ٤٧٤/٢.
- (٣١٠) إدجار آلان بو، **الأعمال الكاملة: الشعر - وادي القلق**، الطبعة الأولى، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠م، ص ١٨٩.
- (٣١١) انظر: إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم**، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٣٣١/١ - ٣٣٢، (د. ت). ويتحدث المؤرخون كثيراً عن سعي الفاتحين الأسبان لاحتلال أمريكا اللاتينية قاصدين أماكن معينة سعياً وراء الذهب والفضة، ثم يكتشفون أنها وهم. انظر: وليم ليتل شورز، **هذا العالم الجديد (حضارة أمريكا اللاتينية)**، القاهرة، دار نهضة مصر، نيويورك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠م، ص ١٩٤.
- (٣١٢) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ٤٥٥/٢.
- (٣١٣) أخذاً من مصطلح (الرواية الوثائقية) التي جاءت بهذا المفهوم: انظر: حسن محمد حماد،

- تداخل النصوص في الرواية العربية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د. ت)، ص ١٥٧.
- (٣١٤) انظر: سمر بهلول، محمد حبيب صالح، دراسات في تاريخ القضية الفلسطينية، ص ٤٣٢ - ٤٣٣.
- (٣١٥) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣٤٨/٢.
- (٣١٦) المصدر السابق، ٣٤٨/٢.
- (٣١٧) المصدر السابق، ٣٤٩/٢.
- (٣١٨) المصدر السابق، ٣١٥/٢.
- (٣١٩) المصدر السابق، ٣١٥/٢.
- (٣٢٠) انظر: عبد الله المهنا وآخرون، نازك الملائكة (دراسات في الشعر والشاعرة)، ص ٤٤٠.
- ومن الجدير ذكره أن (نازك) نفسها لها موقف خاص من انغماس المرأة العربية في الترف والزينة، حيث تعارض هذا البذخ الجمالي والمبالغة في التزين على حساب الفكر. انظر: نازك الملائكة، التجزيئية في المجتمع العربي، الطبعة الثانية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٠م، ص ٤٧.
- (٣٢١) نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٣١٧/٢.
- (٣٢٢) المصدر السابق، ٣١٨/٢ - ٣١٩.
- (٣٢٣) الفترة الزمنية التي نظمت خلالها قصائد (قرارة الموجة) كانت بين عامي (١٩٤٧ - ١٩٥٣م)، كما هو مبين عليها. انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٧/٢.
- (٣٢٤) انظر حول سمات المذهب الرومانسي: ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، الطبعة الثانية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م، ص ١٧٠ وما بعدها.
- (٣٢٥) أشير هنا إلى أن نازك قد بدأت - كما تقول هي - في أول حياتها الشعرية ملتزمة، حيث هاجمت الاستعمار البريطاني وغنت لثورة (رشيد الكيلاني) في العراق، عام ١٩٤١م، إلا أنها بدأت التحول - بعد ذلك - إلى اعتناق نظرية (الفن للفن) التي سيطرت على شعرها سنوات كثيرة. انظر: نبيل فرج، مملكة الشعراء، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.
- (٣٢٦) لم أدخل مطولتها (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) ضمن المقارنة؛ وذلك لأنها نظمتها في ثلاث صور شعرية في فترات زمنية متعددة ما بين (١٩٤٥ - ١٩٦٥م) حيث إنها تأخرت في طباعتها، ولم تصدرها منذ الدفعة الأولى واستمرت في الإضافة والتعديل حتى جاءت في ثلاث صور. انظر: نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ٥١/١.
- ولا شك أن مثل هذا العمل الشعري بسننه الممتدة وطبيعته كتابته، سيكون من الصعب اختبار رؤاه وقياسها، والبناء عليها، ثم المقارنة بينها وبين سواها.

## المصادر والمراجع

- ١- إبراهيم، عبد الحميد، قاموس الألوان عند العرب، الطبعة الثانية، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- ٢- أبو زلال، عصام الدين عبد السلام، ألفاظ الألوان في القرآن الكريم (دراسة في البنية والدلالة)، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦م.
- ٣- أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار غريب، القاهرة، ٢٠١١م.
- ٤- الإسكندراني، محمد (مراجعة وتقديم)، ألف ليلة وليلة، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٦م.
- ٥- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة، بيروت، (د. ت.).
- ٦- إمام، إمام عبد الفتاح، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د. ت.).
- ٧- الأنصاري، حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح أحمد الفاضل، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٣م.
- ٨- الأيوبي، ياسين، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات)، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.
- ٩- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، الطبعة الأولى، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ١٠- بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ت.).
- ١١- بلحاج، غيثة، المرشد لتراجم الكتاب والأدباء، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م.
- ١٢- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، طوق الحمامة في الألفه والألاف،

- تحقيق: حسن كامل الصيرفي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د. ت).
- ١٣- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل القرشي الدمشقي، **تفسير القرآن العظيم**، الطبعة الثالثة، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٩م.
- ١٤- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، (د. ت).
- ١٥- ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعراب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٧م.
- ١٦- بهلوان، سمر. صالح، محمد حبيب، **دراسات في تاريخ القضية الفلسطينية**، منشورات جامعة دمشق، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩م.
- ١٧- بو، إدجار آلان، **الأعمال الكاملة: الشعر - وادي القلق**، ترجمة وتقديم: غادة الحلواني، مراجعة: إدوار الخراط، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠م.
- ١٨- الثبتي، تركية عواض، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١١م.
- ١٩- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد عبده، محمد الشنقيطي، محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت) ..
- ٢٠- الجزّار، محمد فكري، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- ٢١- جواد، فائق عبد الجبار، **اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)**، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٩ - ٢٠١٠م.
- ٢٢- جينيت، جيرار، **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د. ت).
- ٢٣- حاتم، عماد، **أساطير اليونان**، الطبعة الثانية، دار الشرق العربي، حلب، ١٩٩٤م.

- ٢٤- حسين، خالد حسين، **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)**، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧م.
- ٢٥- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل، **البنى الأسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبيقية)**، الطبعة الأولى، دار الحكمة، لندن، ٢٠٠٤م.
- ٢٦- الحفني، عبد المنعم، **معجم مصطلحات الصوفية**، الطبعة الأولى، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠م.
- ٢٧- حمّاد، حسين محمد، **تداخل النصوص في الرواية العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ت.).
- ٢٨- الحملاوي، أحمد بن محمد، **شذا العرف في فن الصرف**، شرحه وفهرسه: عبد الحميد هنداي، الطبعة الخامسة، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٩م.
- ٢٩- حمودة، يحيى، **نظرية اللون**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٣٠- خاطر، محمد عبد المنعم، **دراسة في شعر نازك الملائكة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- ٣١- خشبة، دريني، **أساطير الحب والجمال عند اليونان**، الطبعة الأولى، دار التنوير، دار أبعاد، ١٩٨٤م.
- ٣٢- خمري، حسين، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٧م.
- ٣٣- داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٣٤- ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، الطبعة الأولى، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠م.
- ٣٥- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ٣٦- زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، الطبعة الرابعة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢م.

- ٣٧- السعدي، عبد الرحمن بن ناصر، **تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، تحقيق: عبد الرحمن اللويحق، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٢م.
- ٣٨- السويدان، طارق، **فلسطين... التاريخ المصور**، الطبعة الأولى، شركة الإبداع الفكري، الكويت، ٢٠٠٤م.
- ٣٩- شرارة، حياة، **صفحات من حياة نازك الملائكة**، الطبعة الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٤م.
- ٤٠- شورز، وليم ليتل، **هذا العالم الجديد (حضارة أمريكا اللاتينية)**، ترجمة: محمد سيد نصر، دار نهضة مصر، القاهرة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، ١٩٧٠م.
- ٤١- الصائغ، عدنان، **الأعمال الشعرية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.
- ٤٢- الصكر، حاتم، **مرايا نرسييس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة)**، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩م.
- ٤٣- طالو، محيي الدين، **اللون علماً وعملاً**، الطبعة الأولى، دار دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٥م.
- ٤٤- الطريفي، يوسف عطا، **نازك الملائكة (حياتها وشعرها)**، الطبعة الأولى، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١١م.
- ٤٥- طلاس، مصطفى، **ورد الشام**، الطبعة الثانية، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٦م.
- ٤٦- العالم، محمود أمين... وآخرون، **في قضايا الشعر العربي المعاصر (دراسات وشهادات)**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٨م.
- ٤٧- عباس، فضل حسن، **البلاغة (فنونها وأفنانها) علم المعاني**، الطبعة الثانية، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٩م.

- ٤٨- عبد الباقي، محمد فؤاد، **اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان البخاري ومسلم**، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- ٤٩- عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- ٥٠- عرفة، عبد العزيز عبد المعطي، **من بلاغة النظم العربي (دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني)**، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤م.
- ٥١- عطية، محسن محمد، **تذوق الفن (الأساليب، التقنيات، المذاهب)**، عالم الكتب، ٢٠٠٥م.
- ٥٢- عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، الطبعة الثانية، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧م.
- ٥٣- العويد، محمد رشيد، **محاورات في الفكر والأدب والسياسة**، الطبعة الأولى، دار الهداية، ١٩٨٤م.
- ٥٤- عيَّاد، عليّة عزت، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، الطبعة الأولى، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.
- ٥٥- الغساني، أبو القاسم محمد بن إبراهيم، **حديقة الأزهار في ماهية العشب والعقار**، تحقيق: محمد العربي الخطابي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥م.
- ٥٦- فرج، نبيل، **مملكة الشعراء**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.
- ٥٧- فضل، صلاح، **شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)**، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م.
- ٥٨- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، الطبعة السادسة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨م.
- ٥٩- القرعان، فايز عارف، **في بلاغة الضمير والتكرار (دراسات في النص العذري)**، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.
- ٦٠- القطب، نظمي حسن، **عروبة فلسطين**، الطبعة الأولى، دار الشبل للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٠م.

- ٦١- قطوس، بسّام، **سيمياء العنوان**، الطبعة الأولى، الأردن، ٢٠٠١م، (د. ن).
- ٦٢- كرو، أبو القاسم محمد، **نازك الملائكة بين الذكريات والصور**، الطبعة الأولى، دار دنيا للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١٠م.
- ٦٣- كريستيفا، جوليا، **علم النص**، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د. ت).
- ٦٤- كندي، محمد علي، **في لغة القصيدة الصوفية**، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠١٠م.
- ٦٥- كوملان، ب، **الأساطير الإغريقية والرومانية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
- ٦٦- كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- ٦٧- محفوظ، حسين علي، **قاموس الموسيقى العربية**، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧م.
- ٦٨- المطوع، يوسف، **الموسوعة النحوية الصرفية**، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، (د. ن).
- ٦٩- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- ٧٠- مفتاح، محمد، **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- ٧١- الملائكة، نازك، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٢م.
- ٧٢- الملائكة، نازك، **الأعمال النثرية الكاملة**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٢م.
- ٧٣- الملائكة، نازك، **التجزئية في المجتمع العربي**، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠م.

- ٧٤- الملائكة، نازك، **سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
- ٧٥- المهنا، عبد الله... وآخرون، **نازك الملائكة (دراسات في الشعر والشاعرة)**، الطبعة الأولى، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٥م.
- ٧٦- موري، ميدلتون... وآخرون، **اللغة الفنية**، ترجمة: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، (د. ت.).
- ٧٧- ميخائيلينكو، زويا، **موسوعة الطيور في العالم**، ترجمة: سميح شيا، الطبعة الأولى، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٤م.
- ٧٨- النواب، مظفر، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الطبعة الثانية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ٧٩- هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.
- ٨٠- همو، عبد المجيد، **المجازر اليهودية والإرهاب الصهيوني**، الطبعة الأولى، دار الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣م.
- ٨١- الهواري، محمد، **السبت والجمعة في اليهودية والإسلام**، الطبعة الأولى، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٨٢- هيئة المعجم، **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، الطبعة الأولى، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٥م.
- ٨٣- وليك، رنيه. وآرن، أوستن، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٢م.
- ٨٤- يعقوب، إميل بديع، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م.

\* \* \*

## **Nazik al-Malaeka/Shifts in Vision and Art: A Study in her Last Poetic Works**

**(Prayer and Revolution, the Sea changes Colors, the Red Rose)**

### **Abstract**

A reading in Nazik al Malaeka's works of poetry will give the reader / critic another point of view about the poet's worried, isolated and pessimistic rebellious character. In these last works, the reader will find clear transformations and very different features.

These last works came after three years of silence (1969- 1972) There is no doubt that this period witnessed significant changes. These works carried in them major changes to the poet, at the level of creativity of the angle of vision, followed by other changes at the level of technical tools.

This position is an amazing opportunity to the critic, opening new horizons for research. This research aims to study her latest works after a period of poetic silence and to reveal the obvious changes in her character and ideology. Also, it shows the impact of these changes in the artistic tools in poetry. As Nazik is one of the important in voices, leading and influential in Arabic poetry history.

### The Author :

- Dr. Doush Falah Al-Dosari

PhD in modern Saudi literature:

Princess Nourah Bint Abdulrahman University, Saudi Arabia, 2005.

Assistant professor of modern Arabic literature and criticism, College of Arts / Arabic Language and Literature Department, Princess Nora Bint Abdul Rahman University / Riyadh, Saudi Arabia..

### Publications:

### Researches:

- "The Use of Antara ibn Shaddad Character by Mohammed al-Thubayta in his Poem *Aya Dar Abla*. Qassim's Literary Club Journal "Aba'ad". Issue number: 6, February 2010.
- "A Variety of Aesthetic Themes: A Study in Abdulaziz of Ajlan's Poetry". **Al Dara Journal** . Issue number: 2 February, 2014.
- The impact of **The Ring of Dove** by Ibn Hazm on Rajaa Alem Is *The Ring of Doves*: A Study of Text Attachment Theory. An accepted research for publication in **the Journal of Diriyah, Saudi Arabia**.
- The Saudi Poets of the Seventies and Eighties Viewpoint on Arabic Identity of (Vision and Art)," a research presented at Abha's Literary Club in Saudi Arabia, 1436.
- "The Short Story Concept and Aesthetic Characteristics: Study in Seham al-Aboudi's Literary Works". An accepted research for publication in the **Journal of Dar Al Uloom, Cairo University**.

**Monograph 426**

# **Nazik al-Malaeka/Shifts in Vision and Art: A Study in her Last Poetic Works**

**(Prayer And Revolution, The Sea Changes Colors, The Red Rose)**

**Dr. Doush Falah Al-Dosari**

**College of Arts - Department of Arabic Language and Litreature**

**Princess Nora Bint Abdul Rahman University/Riyadh**

**Saudi Arabia**

### عزيزي القارئ:

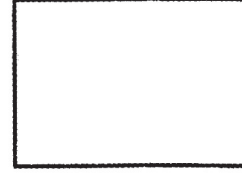
يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجاباتكم عن هذه الأسئلة:

- ١ - العمر: ..... سنة
- ٢ - الجنس: ☐ ذكر ☐ أنثى
- ٣ - بلد الإقامة: ☐ الكويت ☐ خارج الكويت (انكر) .....
- ٤ - التعليم:
- ٥ - ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐ طبيعة المهنة:
- ٦ - أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (وانكرها) ... مواضيعك المفضلة:
- ٧ - أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐ تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (وانكرها) ... كيف تحصل على الحوليات؟
- ٨ - شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐ هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐
- ٩ - رأيك في حجم الحوليات؟ كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐
- ١٠ - كيف ترى موضوعات الحوليات؟ متنوعة ☐ غير متنوعة ☐
- ١١ - ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟ لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐
- ١٢ - هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐
- ١٣ - هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐
- ١٤ - هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐
- ١٥ - هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐
- ١٦ - اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....



حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية  
مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

ص.ب: 17370 الخالدية  
الكويت 72454  
دولة الكويت

البريد الجوي  
BY AIR MAIL  
PAR AVION

# المجلة العربية للعلوم الإدارية



## Arab Journal of Administrative Sciences

رئيس التحرير: أ. د. آدم غازي العتيبي

- صدر العدد الأول في نوفمبر ١٩٩٣ .
- First issue, November 1993.
- علمية محكمة تعنى بنشر البحوث الأصلية في مجال العلوم الإدارية.
- Refereed journal publishing original research in Administrative Sciences.
- تصدر عن مجلس النشر العلمي في جامعة الكويت ثلاثة إصدارات سنوياً (يناير - مايو - سبتمبر).
- Published by Academic Publication Council, Kuwait University, 3 issues a year (January, May, September).
- تساهم في تطوير الفكر الإداري واختبار الممارسات الإدارية وإثرائها.
- Contributes to developing and enriching administrative thinking and practices.
- مسجلة في قواعد البيانات العالمية.
- Listed in several international databases.
- تخضع للتقييم الأكاديمي الخارجي.
- Reviewed periodically by international referees for high academic standards.

### الاشتراكات

الكويت: 3 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات - الدول العربية: 4 دنانير للأفراد - 15 ديناراً للمؤسسات  
الدول الأجنبية: 15 دولاراً للأفراد - 60 دولاراً للمؤسسات

### توجه المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

المجلة العربية للعلوم الإدارية - جامعة الكويت ص.ب. 28558 الصفاة 13146 - دولة الكويت  
هاتف: (965) 24827317 أو 4734 / 4416 (965) 24984415 - فاكس: (965) 24817028  
E-mail: [ajas@ku.edu.kw](mailto:ajas@ku.edu.kw) - Web Site: <http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajas>

# المجلة التربوية



مجلة فصلية، تخصصية، محكمة  
تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت  
رئيس التحرير: أ. د. عبدالله محمد الشيخ

نشر:

البحوث التربوية المحكمة

مراجعات الكتب التربوية الحديثة

محاضرات الحوار التربوي

التقارير عن المؤتمرات التربوية

وملخصات الرسائل الجامعية

تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.

تنشر لأساندة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

## الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنائير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.  
في الدول العربية: أربعة دنائير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.  
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955  
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw

## إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

### نعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة



#### أهداف المجلة :

- \* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
- \* أن تكون ساحة إعلامية لنوعي الاختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
- \* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

#### دعوة للمشاركة :

- \* يسر « المحامي » دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
- \* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

#### رئيس التحرير :

المحامي / طارق المزني

#### سكرتير التحرير :

حسين العسكر

#### مسؤول اشتراكات :

خالد يس

#### الهيئة الاستشارية :

فضيلة الشيخ / عبد الله البسام

فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا

فضيلة الشيخ / سعد البريك

سعادة الدكتور / سعود الدريب

سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان

سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر

سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

#### الاشتراكات: المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

#### الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ - شركة الراجحي المصرفية للاستثمار - الرياض - فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

# مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية



مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت  
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير

**أ. د. بدر عمر العمر**

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون  
منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف علوم البحث والدراسة .

## ومن أبوابها

- البحوث العربية.
- البحوث الإنجليزية.
- عرض الكتب ومراجعتها .
- البيبلوجرافيا العربية.
- ملخصات الرسائل الجامعية:
- ماجستير - دكتوراه.
- التقارير : مؤتمرات - ندوات

## الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت  
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً  
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً  
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

Tel.: (+965) 24833215 - 24984066 - 24984067

Fax: (+965) 24833705

P.O. Box 17073 Al-Khaldiah, 72451 Kuwait

www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps

E - mail : jgaps@ku.edu.kw

www.ku.edu.kw

# مَجَلَّةُ الشَّرِيعَةِ وَالْأَدَبِ الْإِسْلَامِيِّ

فَصْلِيَّةٌ عِلْمِيَّةٌ مَحْكَمَةٌ تَصْدُرُ عَنْ مَجْلِسِ النُّشْرِ الْعِلْمِيِّ بِجَامِعَةِ الْكُوَيْتِ  
تُعْنَى بِالْبَحْثِ وَالدراساتِ الْإِسْلَامِيَّةِ

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور: محمد العزيز بن خليفة الفاضل

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤ هـ - أبريل ١٩٨٤ م

- \* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
- \* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوى شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
- \* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
- \* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

## جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

صرب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ - ٢٤٩٨٨٠٩٥  
فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: E-mail - jsis@ku.edu.kw

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: <http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS>

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع [www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html](http://www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html)



## مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

تأسس عام ١٩٩٤م - جامعة الكويت



مديرة المركز

أ.د. سعاد عبدالوهاب عبدالرحمن

### يصدر عن المركز

- ❖ سلسلة الإصدارات الخاصة.
- ❖ سلسلة إصدارات الاستكتاب.
- ❖ سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه).
- ❖ سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
- ❖ سلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.
- ❖ سلسلة التقارير الدورية.
- ❖ سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
- ❖ مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.

### سلسلة الإصدارات

#### سلسلة علمية محكمة

تُعنى موضوعاتها بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وتهدف إلى إبراز خصوصيتها، ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة في ضوء المتغيرات الجارية.

### قواعد النشر

- أولاً:** أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية: السياسة، الاقتصاد، الجغرافيا، التاريخ، علم النفس، الاجتماع، الأنثروبولوجيا التربوية، اللغة العربية وآدابها، الثقافة، البيئة، القانون، الإعلام، التراث (الآثار والحضارة والفنون).
- ثانياً:** أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص.
- ثالثاً:** لم يسبق تقديمها أو جزء منها للنشر إلى جهة أخرى.
- رابعاً:** ألا يقل عدد صفحات البحث أو (الدراسة) عن ١٠٠ صفحة.
- خامساً:** يقدم المركز مكافأة مالية رمزية عن كل دراسة.

| نوع الاشتراك | الكويت | الدول العربية | الدول الأجنبية |
|--------------|--------|---------------|----------------|
| الأفراد      | ٤ د.ك  | ٤ د.ك         | ١٤ دولاراً     |
| المؤسسات     | ٢٥ د.ك | ٢٥ د.ك        | ٦٨ دولاراً     |

توجه جميع المراسلات باسم مدير المركز

ص.ب : ٦٤٩٨٦ (ب) الشويخ ، ٧٠٤٦٠ الكويت

هاتف : ٢٤٨١٦٧٩٩ - ٢٤٨١٦٨٠٧ - ٢٤٨١٦٨٢٤ (المفتاح الدولي ٠٠٩٦٥) فاكس : ٢٤٨١٤٢٩٥ - ٢٤٨١٠٤٧٤

البريد الإلكتروني للمركز cgaps@ku.edu.kw

العنوان الإلكتروني لصفحة المركز www.cgaps.kuniv.edu

المراسلات



## لجنة التأليف والتعريب والنشر



### جامعة الكويت مجلس النشر العلمي

■ تشكلت لجنة التأليف والتعريب  
والنشر - التابعة لمجلس النشر  
العلمي بجامعة الكويت  
في عام 1976 م .

### \* أهداف اللجنة :

- 1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت .
- 2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية
- 3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسية التي انعقد عليها الإجماع العربي .

### \* مهام اللجنة :

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية (Text Book) . و المترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها علي نفقة الجامعة . ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الاختصاصات في الكليات الجامعية .

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي :

لجنة التأليف والتعريب والنشر / جامعة الكويت

ص.ب : 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت

تلفون : 4843185 / فاكس : 4843185

البريد الإلكتروني : atape @kuc01.kuniv.edu.kw

مجلة فصلية أكاديمية

محكمة تعنى بنشر البحوث

والدراسات القانونية والشرعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

# مجلة الحقوق



رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور أحمد عبد الرحمن الملحم



## الاشتراكات

| في الكويت  | في الدول العربية | في الدول الأجنبية |          |
|------------|------------------|-------------------|----------|
| ٣ دنانير   | ٤ دنانير         | ١٥ دولاراً        | الأفراد  |
| ١٥ ديناراً | ١٥ ديناراً       | ٦٠ دولاراً        | المؤسسات |



توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت

تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣

E.mail: [jol@ku.edu.kw](mailto:jol@ku.edu.kw)

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت <http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol>

ISSN 1029 - 6069



# التعاون Attaawun

رئيس التحرير  
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

## صدر العدد الأول

في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ — يناير ١٩٨٦ م

— تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

— تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث — آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / بليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين  
يمنح المشاركون مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات إلى : رئيس التحرير — مجلة التعاون

ص . ب : ٧١٥٣ — الرياض : ١١٤٦٢

هاتف : ٤٨٨٠٤١٢ ( ٩٦٦١ )

فاكس : ٤٨٢٩١٠٩ ( ٩٦٦١ )

Email : [attaawun@gcc-sg.org](mailto:attaawun@gcc-sg.org)



# مجلة الكويت للعلوم والهندسة

## KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE AND ENGINEERING

EDITOR - IN - CHIEF: *Prof. Fawzia Al-Ruwaih*

**KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE  
AND ENGINEERING**  
*An International Journal of the University of Kuwait*  
ISSN 1024 8684

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also all fields of Engineering and Computer Sciences. The Journal is published biannually (June and December) by the Academic Publication Council (APC) at Kuwait University - one volume in two parts.

The Journal is cited in Chemical Abstracts, Compumath Citation Index, Current Contents, Energy Data Base, Helminthological Abstracts, Mathematics Abstracts, Mathematical Reviews, Microbiological Abstract, Petroleum Abstracts, Science Citation Index, Zentralblatt fur Mathematik, and Zoological Record. The Journal current page and titles are featured on our website. Refer to the **Instructions to Authors** for submission of manuscripts.

**مجلة الكويت للعلوم والهندسة**  
المجلة العالمية لجامعة الكويت

ISSN 1024 8684

مجلة الكويت للعلوم والهندسة دورية علمية عالمية تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت تهتم بنشر البحوث الأصلية المحكمة في مختلف العلوم الطبيعية والحياتية والتطبيقية وجميع فروع علوم الهندسة وعلوم الكمبيوتر. تصدر مرتين في السنة (يونيو وديسمبر) في جزأين اثنتين أحدهما يختص بالهندسة والآخر بالعلوم. الاستفسارات بخصوص النشر بالمجلة تطلب من مدير التحرير بالعنوان المذكور على الصفحة المقابلة. يرجى مراجعة إرشادات النشر للمؤلفين في الصفحات الأخيرة من العدد. وكذلك على صفحة الإنترنت.

[www.kjse.kuniv.edu.kw](http://www.kjse.kuniv.edu.kw)

**Annual Subscription (two parts, including Postage)**

| Inside Kuwait   |                    | Arab Countries  |                    | Other Countries |                    |
|-----------------|--------------------|-----------------|--------------------|-----------------|--------------------|
| for individuals | for establishments | for individuals | for establishments | for individuals | for establishments |
| 3 KD            | 15 KD              | 4 KD            | 15 KD              | 15 US\$         | 60 US\$            |

**Index** to Kuwait Journal of Science & Engineering from Volume 1 to 35 is available from the Kuwait Journal of Science & Engineering, Academic Publication Council, Kuwait University.

**Enquiries about the journal should be sent to the Managing Editor.**

All Correspondence and Manuscripts directed to: Editor-in-Chief: Prof. Fawzia Al-Ruwaih  
P.O.Box 17225, Khaldiya 72453, KUWAIT,  
Tel: (+ 965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456. Fax: (+ 965) 2484 6725  
E-mail: [kjse@ku.edu.kw](mailto:kjse@ku.edu.kw) - Website: [www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/kjse](http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/kjse)

مجلة الطفولة العربية  
Journal of Arab Children (JAC)  
مجلة فصلية محكمة تصدرها



## الجمعية الكويتية لتقديم الطفولة العربية

إن مجلة الطفولة العربية مجلة علمية محكمة في أبحاثها الميدانية تقدم للقارئ المهتم بمجال الطفولة غزيراً معرفياً لكل ما يخص الطفولة من دراسات وبحوث ومقالات وقرارات عامة يستفيد منها المختصون والمهتمون . وتقبل للنشر باللغتين العربية والإنجليزية المواد الآتية :

- الأبحاث الميدانية والتجريبية.
- الأبحاث والدراسات العلمية النظرية.
- عرض أو مراجعة الكتب الجديدة.
- التقارير العلمية عن المؤتمرات المعنية بدراسات الطفولة.
- المقالات العامة المتخصصة.

تدار المجلة من خلال مجلس أمناء ، وهيئة استشارية ، وهيئة تحرير.

رئيس هيئة التحرير الدكتور حسن علي إبراهيم

مدير التحرير الدكتور بدر عمر العمر

## الاشتراكات

| البيان                   | داخل الكويت | دول مجلس التعاون | الدول الأخرى    |
|--------------------------|-------------|------------------|-----------------|
| ثمن العدد للفرد          | 1 دك        | 1 دك             | 2 دولار أمريكي  |
| الاشتراك السنوي للفرد    | 3 دك        | 4 دك             | 15 دولار أمريكي |
| الاشتراك السنوي للمؤسسات | 15 دك       | 15 دك            | 60 دولار أمريكي |

### العنوان

أبرق خيطان- شارع فيصل بن عبد العزيز- فيلا رقم 9279  
ص ب : 23928 الصفاة 13100 الكويت  
تليفون : 4748479-4748387-4748250-فاكس : 4749381  
E-mail : haa49@qualitynet.net

# المجلة العربية للمعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

ajh بحوث باللغة العربية  
ajh بحوث باللغة الإنجليزية  
ajh مناقشات وندرات  
ajh عروض الكتب الجديدة



رئيسة التحرير

أ.د. نسيمه راشد الغيث

مجلس  
النشر  
العلمي



ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689 (965)- 24815453 (965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat, 13126 Kuwait - Tel.: (965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - [http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh](http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh)

# مجلة العلوم الاجتماعية

فصلية - أكاديمية - محكمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

تعدى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاقتصاد والاجتماع والخدمة الاجتماعية وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات



رئيس التحرير: هادي مختار اشكاني

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية

جامعة الكويت

ص.ب. 27780 الصفاة، 13055 الكويت

تليفون: 00965-4810436

فاكس 4836026

E-mail: JSS@kuc01.kuniv.edu.kw

## تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصلية والاسهام في معالجة قضايا مجتمعاتهم
- التفاعل الحي مع القارئ المثقف والمهتم بالقضايا المطروحة.

- المقابلات والمناقشات الجادة ومراجعات الكتب والتقارير.

- تؤكد المجلة التزامها بالوفاء والانتظام بوصولها في مواعيدها المحددة إلى جميع قرائها ومشتريها.

## الاشتراكات

| الدول الأجنبية                            |        | الكويت والدول العربية                                   |        |
|-------------------------------------------|--------|---------------------------------------------------------|--------|
| 15 دولاراً                                | أفراد  | 3 دنانير سنوياً ويضاف إليها دينار واحد في الدول العربية | أفراد  |
| 60 دولاراً في السنة<br>110 دولارات لسنتين | مؤسسات | 15 ديناراً في السنة<br>25 ديناراً لمدة سنتين            | مؤسسات |

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم المجلة مسجوباً على أحد المصارف الكويتية ويرسل على عنوان المجلة، أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم 07101685 لدى بنك الخليج في الكويت (فرع العدلية).

Visit our web site: <http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/jss>

## Advisory Board

**Prof. Ibrahim Al-Sa'afin**

Department of Arabic Language and  
Literature - University of Jordan

**Prof. Hayat N. Al-Hajji**

Department of History  
University of Kuwait

**Prof. Abdul Qader Al-Fasi  
Al - Fehri**

Department of Arabic Language and  
Literature - University of Mohamed V

**Prof. Ismail S. Muqlad**

Department of Political Science  
University of Assiout

**Prof. Marie - Therese  
Abdul Messieh**

Department of English Language and  
Literature - University of Kuwait

**Prof. Imam Abdul Fattah  
Imam**

Department of Philosophy  
University of Ain - Shams

**Prof. Mohammed Ghanem  
Al-Rumeihi**

Department of Sociology  
University of Kuwait

**Prof. Hamdi Hasan Abul-  
Enein**

Dean, Faculty of Mass Communication  
Misr International University

**Prof. Mohammed M. I.  
Al-Dib**

Department of Ceography  
University of Ain - Shams

**Prof. Mahmoud Al-Sayed  
Abul-Nil**

Department of Psychology  
University of Ain - Shams

# Editorial Board

**Prof. Jamal B. Al-Qinai**  
Editor - in - Chief

**Prof. Sahfeeq Al-Ghabra**  
Department of Political Sciences

**Prof. Ahmed Al-Hawarry**  
Department of Arabic Language and  
Literature

**Prof. Oayed Al-Meshaan**  
Department of Psychology

**Dr. Hussain A. Bo-Abbass**  
Department of Arabic Language and  
Literature

**Dr. Ali A. Al-Zuabi**  
Department of Sociology and Social  
Work

**Dr. Menawer B. Al-Raghy**  
Department of Mass Communication

**Dr. Abdullah M. Al-Hajery**  
Department of History

**Maha Ibrahim Al-Mas'ad**  
Acting Editor

مؤليات الآداب والعلوم الاجتماعية

# **ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES**

**ISSUED by THE Academic Publication Council - UNIVERSITY of KUWAIT**

---

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT  
PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELE-  
VANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE  
VARIOUS DEPARTMENTS IN THE FACULTIES OF  
ARTS AND SOCIAL SCIENCES:

**FACULTY OF ARTS & HUMANITIES:**

- Department of Arabic Language and Literature.
- Department of English Language and Literature.
- Department of History.
- Department of Philosophy.
- Department of Mass Communication

**FACULTY OF SOCIAL SCIENCES.**

- Department of Sociology and Social Work
- Department of Geography
- Department of Psychology
- Department of Political Science

**Volume 35, 2015**