المرأةُ بينَ الرَّمْزِ والحَقِيقَةِ
في شِعْرِ فوَّازِ اللَّعبون
(مجموعة قَدَامِيس أُنمُوذَجًا)

د. عُمر عِيضَة حُسَين الحَارِثِيّ
كليَّةُ الآداب والعُلُوم الإنسانيَّة. قِسْم اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ. (الأَدَب والنَّقْد)
جَامِعَة المِلكِ خَالِد.

المرأةُ بينَ الرَّمْزِ والحَقِيقَةِ في شِعْرِ فوَّازِ اللَّعبون
(مجموعة قَدَاميس أُنموذَجًا)

د. عمر عيضة حُسين الحارثي
كلِيَّةُ الآدَاب والعُلوم الإنسانَيَّة . قِسْم اللُّغَةِ العَرَبِيَّة . (الأَدَب والنَّقْد)
جَامعَة الملك خالد

تاريخ تقديم البحث : ٢٧/ ٥/ ١٤٤٥ هـ تاريخ قبول البحث : ١٨/ ٧/ ١٤٤٥ هـ

ملخص الدراسة:

يسعى هذا البحث إلى دراسة المرأة في شعر الشَّاعر السُّعوديّ الدُّكتور فوَّاز اللَّعبون بين الرَّمز والحقيقة؛ إذْ يمثِّل الرَّمز أداة مهمَّة من أدوات تحليل النُّصوص، وقد عمد الشَّاعر إلى استخدام المرأة مراوحًا بين حضورها رمزًا في بعض الأحيان، وحقيقة في أحيانٍ أخرى معبِّرًا عن آرائه وتصوراته في قصائد مجموعته الشِّعريَّة، ويتَّكئ البحث في منهجه على المنهج الوصفي التحليلي، ويستعين بمعطيَّاتِ المذهب الرَّمزيّ؛ بخاصَّةٍ التَّأويل، والتَّركيز على الجوانب العاطفيَّة والإيحائيَّة، والتَّناسل الدَّلاليّ المحتمل من تفكيك اللُّغةِ بحيثُ تنسجمُ في بنية النّصّ الكلّيَّة؛ مع الاستعانة ببعض معطيات السِّيميائيَّات الحديثةِ في بحثها العلائق بين الدّالّ والمدلولِ وعناوين القصائد والتَّناصّ، وهو يقوم على استقراء النُّصوص واستكناهها وتحليل الرموز، وفك شفراتها، ما أمكن وصولًا إلى رؤية الشَّاعر وتجربته.

وقد جاء في مبحثين، يسبقهما مقدِّمةٌ، وتمهيدٌ، ويتبعهما خاتمةٌ، وثبتٌ للمصادر والمراجع، ويأتي التَّمهيد معرِّفًا بالرَّمْز لغةً واصطلاحًا، مُتضمِّنًا رؤية الشَّاعر من خلال نتاجه محلّ الدِّراسة ، وقُسّم المبحث الأوَّل إلى مطلبين؛ تناول الأوَّل المرأة رمزًا سلبيًّا، في حينِ تناول المطلب الثَّاني المرأة رمزًا إيجابيًّا، فيما جاء المبحث الثَّاني متناولًا المرأة على الحقيقة، وأثر ذلك في تشكّل النَّصِّ الشِّعريّ لدى الشَّاعر واستقراء مواقفهِ، وآرائه من خلالِ محاولةِ قراءةِ القصائد الدَّالَّة على الرَّمز في المجموعة الشِّعرية " قداميس".

الكلمات المفتاحية: المرأة، الرَّمز، الحقيقة، فوَّاز اللَّعبون

Women between Symbol and Reality in the Poetry of Fawaz Al-Laaboun (Qadami Collection as a Case Study)

Dr. Omar Eidah Hussein Al-Harthy

King Khalid University – College of Arts and Humanities – Department of Arabic Language – (Literature and Criticism)

Abstract:

This research aims to study the portrayal of women in the poetry of the Saudi poet Dr. Fawaz, focusing on the interplay between symbol and reality. Symbolism is an important tool of text analysis, and the poet deliberately uses women both as symbols and as real characters, expressing his opinions and perceptions through the poems in his collection. The research employs descriptive-analytical approach informed by modern semiotics, emphasizing interpretation, emotional and suggestive aspects, and potential semantic development through deconstructing language to align with the overall structure of the text .

The research is divided into two main sections, preceded by an introduction and a preamble, and followed by a conclusion and a bibliography. The preamble defines symbolism both linguistically and terminologically, including the poet's perspective through his work. The first section is divided into two subsections: the first examines women as a negative symbol, while the second examines women as a positive symbol. The second main section explores the representation of women in reality and how this influences the formation of the poet's poetic text, analyzing his positions and opinions through a reading of the poems that illustrate symbolism in the poetry collection "Qadami".

Keywords: Woman, symbol, truth, Fawaz Al-Laaboun.

مقدمة:

اهتمَّ الشُّعراء المعاصرون بالرَّمْز؛ إذْ شكَّل أساسًا مهمًّا في بنية الشِّعر الحديثِ، وقد ظهر دورهُ جليًّا للارتقاء بشعر الشَّاعر وصولًا به لمرحلة متميّزة؛ وهو ما أثَّر بدوره في تميُّز الرُّؤية الإبداعيَّة؛ ممَّا جعلهُ مكوِّنًا إبداعيًّا، تنبثقُ عن رؤيةِ الشَّاعر للواقع المعيش، وانعكاسات ذاتهِ الأُنثربولوجيَّة والسّيكولوجيّة والإبستمولُوجيّة والسُّوسيولوجيَّة، والثّقافيّة عامّةً على إبداعهِ، وكيفيَّة انعكاسهِ على رمزهِ، وتوظيفهِ إيَّاهُ هدفًا فنيًّا لما يُوحيهُ الرّمز من فيوضٍ دلاليَّة لا حدودَ لها، أو فرارًا من مواجهةِ ضُغوطٍ سياسيَّةٍ، أَو حُصُر ثقافيَّة أو دينيَّة أو أيديولوجيَّة تمنعهُ منَ التَّصريح والوضوح والتّعبير المباشر الذي يعتملُ في وجدانهِ؛ لذا كثر دورانهُ في الشّعر الحديثِ عامّةً، والمعاصر خاصَّةً.

والشَّاعر الدُّكتور فوَّاز اللعبون منَ الشُّعراء المعاصرين الذين اتّخذوا من الرَّمز وسيلة للوصول إلى فضاءات أرحبَ، ولفت انتباه المتلقّي إلى الفكرة التي يُريد طرحها، وقد يَشِي اختيارُ اللّعبونِ لفظ "قَدَامِيس" التُّراثيَّة" عنوانًا لديوانهِ بفكرتهِ التي ارتسمتْ في ذهنهِ، ورمزيَّة أرادها لمجموعته الشِّعريَّةِ؛ وهو ما يحاول هذا البحث استكناهَه من خلال تتبُّع إيحاءاتِ الرَّمزِ ودلَالَاتِه التي يمكنُنا الوصولُ إليها من خلال التَّأويل المتّسق مع بنية القصيدة الكلّيَّة، وسياقاتها الحافَّة؛ لأنّ الرّمزيّة؛ بوصفها مذهبًا ولدَ في أحضانِ سياقات ما بعدَ الرّومانسيَّةِ التي أعادت الاعتبار للعاطفة والخيال واللَّاوعي والباطن في مقابل الاتِّجاهاتِ التي ذهبتْ مذهبًا علميًّا مسرفًا في نظرتها للحياة والنُّصُوص، وقد كانت المرأة منذ البداية أكثر الرُّموز إغراءً وتداولًا بين الشُّعراء لما تمثّله من فيوضاتٍ دَلاليَّةً

خصبةً متناسلةً، تنداح بين الغموض الشَّفيف والغموض الملغز، المرتكزين في طبيعتها الجِبِليَّة والإيحائيَّة والأنثربولوجيَّة، بما تخفيه من دَلالات وإشاراتٍ؛ وهو ما لا يحول دون ظهورها بصورٍ مباشرةٍ أقرب إلى الحقيقَة والواقع المشاهَدِ في قصائد أخرى.

أهمّيَّةُ الدِّرَاسَةِ:

١. يحاول البحث فكَّ رموز قصائد المجموعة الشِّعرية "قداميس" التي تتجلَّى فيها صورة المرأة، وتمثيلاتها، في الدّيوان ما بين الرَّمز والحقيقةِ.

٢. معرفة الكيفيَّة التي ظهرت بها هذه الرُّموز النِّسويَّةُ المعبرة عن رؤية الشَّاعر ورؤياه؛ سواء من وجهة نظر ذاتيَّةٍ، أم موضوعيَّة اجتماعيّة بتأثير التّواطؤ الجمعيّ على هذه التَّمثيلات الموروثة التي يختزنها وعي الجماعة الإنسانيّة عامَّةً، أو المجتمعات التي تنتظمها مكوّنات ثقافيَّة خاصَّةً؛ وهو ما يجعلنا أمام صورتين للرّمز؛ أعني التَّصوُّرَ الرَّمزيَّ الجزئيَّ الذي قد يسيطر على صورة جزئيَّةٍ في القصيدة، أو مقطع واحدٍ من مقاطعها، أمِ التَّصوُّرَ الرَّمزيَّ الكلِّيّ الذي ينتظم القصيدة كاملة، أو الدّيوان كلّه.

أسئلةُ البَحثِ ومشكلة الدّراسة:

- يحاول البحث إجابة التَّساؤلات الآتية:
- لم شكّلتِ المرأة الرَّمز هاجسًا للشَّاعر في جلّ شعرهِ؟
- ما أهميَّةُ الرَّمز في شعر اللَّعبون وفق المجموعة محلِّ الدِّراسةِ؟
- كيف تشكَّلت تمثيلاتُ المرأة بين الرَّمز والحقيقةِ في مجموعته "قَدَامِيس"؟
- إلى أيّ مدًى ذهبتِ المرأةُ رمزًا في ديوانهِ؟

أَسبَابُ اختيَارِ المُوضُوعِ:

- من أهمِّ الأسباب التي دعت إلى اختيار الموضوع، محاولة استكناه رؤية اللَّعبون للمرأة، من خلال توظيفه تمثيلاتها بين الرَّمزِ والحقيقة، وبيان قيمها الفنِّيَّة، والجماليَّة والإيحائيَّة والسَّيكولوجيَّة من خلال اختيار عيّنة صالحةٍ لتحقيقِ هذه الطُّمُوحات؛ فاخترتُ مجموعته "قَدَامِيس."
- ثمَّةَ رغبةٌ لدى الباحث في إعادة قراءة أشعار بعض المعاصرين بمزيدٍ من العنايةِ والقراءة الكاشفةِ، التي تمكّنُنا من تمثُّل صورةٍ حيَّةٍ، يمكنُ عدُّها إحدى تجليّاتِ الواقع المعيشِ في الإبداعِ الشِّعريّ.

منهجُ الدّراسة:

تقوم الدِّراسةُ على المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانةِ بمعطيَّاتِ المذهب الرَّمزيّ؛ بخاصَّةٍ التَّأويل، والتَّركيز على الجوانب العاطفيَّة والإيحائيَّة، والتَّناسل الدَّلاليّ المحتمل من تفكيك اللُّغةِ بحيثُ تنسجمُ في بنية النّصّ الكلّيَّةِ؛ مع الاستعانة ببعض معطيات السِّيميائيَّات الحديثةِ في بحثها العلائق بين الدّالّ والمدلولِ وعناوين القصائد والتَّناصّ نظرًا لطبيعةِ الدّراسة، وأسئلتَها، وأهدافَها.

الدِّرَاساتُ السَّابِقَةُ:

ثمَّةَ دراساتٌ كثيرةٌ نسبيًّا تناولت الرَّمز والرّمزيَّة في الشّعر العربيّ القديم والحديث والمعاصر، بل مسَّ بعضُها تمثيلاتِ المرأةِ؛ بوصفها رمزًا شعريًّا، ولكن ندرة الدِّراسات التي تناولت المرأة رمزًا شعريًّا في الشّعر المعاصرِ، وبخاصَّة الشِّعرُ السُّعوديُّ. ومن ثمَّ؛ جاءت فكرةُ هذه الدِّراسةِ، لكونِها متَّصفةً بالجدَّة في قراءة شعر الشّاعر خاصَّةً؛ لما تتّسمُ بهِ مجموعتهُ الشِّعريَّة من حداثةٍ، كما أنّها من أحدث تجاربِهِ الشعريّةِ؛ إذ إنَّها مطبوعةٌ عام ١٤٤٣هـ؛ لذا أحسبُ هَذهِ الدّراسةَ هي الأُولى، بحسب علمي، في قراءةٍ هذه المجموعةِ الجديدة اللَّافتةِ، ولكنّ هذا لا يعفي من الاستئناس ببعض الدِّراساتِ التي تتماسُّ مَعَنا هُنا؛ أخصُّ منها الدّراساتِ الآتية، بحسب أهمّيتها واقترابها معَ دراستي :

- رمز المرأة في الشِّعر الصُّوفِيّ، عاطف جودة نصر، ويُعدُّ هذا البحث من الأبحاث المؤسِّسةِ لأبحاث عديدة تترا حول رمزيَّة المرأة في الشِّعر، مطبوعات كلية الآداب، جامعة عين شمس،١٩٨٢م، وهو جزء من كتابه الرَّمز الشِّعريّ عند الصُّوفيَّة الذي هو بالأساس رسالته للدُّكتوراه ١٩٧٨م، وأهم ما يميزه الفصل الأوَّل من الباب الثَّاني الذي أصَّل فيه لرَمزيَّة المرأة في الشِّعر. (١)

- أنماط المرأة الرَّمز في شعر عبدالوهاب البيَّاتي، للباحث: رائد خليل جياد، وقد خصَّتِ الدّراسة الرَّمز الأُسطُوريَّ، كما تناولتِ الرّمزينِ الدينيّ، والشَّعبيَّ، وهو بحث منشور بمجلة الجامعة العراقيَّة، مركز البحوث والدِّراسات الإسلاميَّة، مجلد ٢، العدد ٤٠ (٣٠ إبريل/نيسان ٢٠١٨م)، وقد ركّز فيه

(١) الرَّمز الشِّعريّ عند الصُّوفِيَّةِ، عاطف جودة نصر.

الباحث على ترميز البياتيّ بالمرأة فيما يخصّ الّدلالات الصُّوفيّة والشَّعْبيّة المستمدَّة من الأساطير البابليَّة والفينيقيَّة القديمة وغيرها.

- المرأة الرمز في شعر رشيد العامل، للباحثين علي إبراهيم محمد، وراسم أحمد عبيس، بحث منشور بمجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية م. ٢٣، ع. ٣، ٢٠١٥م، وقد تناول البحث المرأة رمزاً للأرض، والوطن، وهي دراسةٌ تتّفقُ في الإطار العامِ لفكرة بحثنا، ولكنَّها تختلفُ عنها بنسبةٍ واضحةٍ؛ من حيثُ المنهاجِيَّةُ المتَّبعةُ في المعالجةِ، وتختلفُ تمامًا بالقطعِ، في مدوَّنة الدّراسةِ.

هَيكَلُ الدّرَاسَةِ: تتكونُ هذه الدّراسة وفقًا لمنهاجيّتها إلى:

مُقَدِمةُ: اشتَمَلَتْ عَلَى أهمّيَّةِ الدِّراسَةِ، وتَسَاؤلاتِهَا، وأسبَابِ اختِيارِ الموضُوعِ، ومَنهجِ الدّرَاسَةِ، والدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ، وهَيكَل الدّرَاسَةِ.

تَمْهِيدُ: تناولتُ فيهِ بإيجازٍ أهمّ التَّعريفات الخاصَّةِ بالرَّمزِ، وأَسباب لجوءِ بعضِ الشُّعرَاء إليهِ، وأهمّ آراء النُّقَّادِ حولهُ، مُعَرّجًا عَلى دَورِ الشَّاعرِ في إيصَالِ تَجربَتِهِ الشّعريةِ، وَدورِ المتَلقّي لِفَكِّ شفراتِ الرُّمُوز المبثوثة في طِيَّاتِ قصائدِه ونصوصهِ؛ بما يكفل إيصال عاطفةِ الشَّاعر ورُؤاه المختلفة أو المتّسقةِ، وقدرته في التَّعبير عنها .

المَبْحثُ الأول: لـمَّا كانت دراسة الرَّمز هي المستهدفة في هذه الدّراسة فقد خصصتُه لتمثيلاتِ المرأة رمزًا؛ وقسمتهُ قسمينِ؛ أوَّلهما خاص بتمثيلاتِ المرأةِ رمزًا سلبيًّا، والآخر اختصَّ بتمثيلاتها رمزًا إيجابيًّا.

المَبْحثُ الثَّاني: بدأْتُ من الأهمِّ؛ فالمهمّ، ومن المقصد فالمؤَكّد؛ كما جرى منطق البحث العلميّ؛ فتناولتُ تمثيلاتِ المرأةِ على الوجهِ الأقربِ للحقيقة؛ بمعناها المتعارف عليهِ وسط البيئات اللُّغويَّة المستخدمة للُّغة بمجازاتها وحقيقتها؛ مع الاعتراف أنَّ بعض مجازاتها يصير حقيقةً ناصعةً بالابتذال وأُلفة الاستعمالِ، وجعلتُها أنموذجًا حيًّا لبنات جنسها.

ثُمّ خُتِمَ البَحْثُ بخَاتِمةٍ شَمِلَتْ نَتَائِج البَحْثِ، تَبِعَها ثَبتُ المصادِرِ والمرَاجِعِ.

التَّمْهِيدُ

جاءت مجموعة قداميس مبوّبة وفق ستة موضوعات (اجتماعيات، إيمانيات، الدِيّات، إشراقات، صداقات، لُطفيّات) وكل موضوع جاءت مقطوعاته مرتبة هجائيّاً وفق حروف رويّها، وقد ظهرت المرأة في أربعين قصيدة من قصائد المجموعة التي بلغ عددها خمسين ومائتي قصيدة، حيث تشكّل ظهور المرأة فيها بين الرمز والحقيقة بحسب رؤية الشاعر.

نقف أوَّلًا عند عتبتي الإهداء والتَّصدير؛ بوصفهما مدخلينِ يمثّلان عَقدًا قرائيًّا، يحدِّدان عمليَّة التَّلقِّي، ويبلورانها، ويفرضانها على كلِّ نصوص ديوانهِ، بل يهيّئان آليَّات الاستقبال من اللَّحظةِ الأُولى، وإلَّا فوجودهما في عتبة الدِّيوان عبثٌ. (١)

ومن ثمَّ؛ فمَنْ يقرأ إهداء اللَّعبون لمجموعته التي يهديها إلى شُداة الأدب" إليهم هذه القداميس التي هندستُها على مقاس ذائقتهم العربيَّةِ؛ لتعبّر عن بعض ما يشعرون به(٢)"؛ وكأنَّه يشير إلى مذهب العرب في تلقِّيهم وتقبُّلهم حين يشير عبدالقاهر إلى "أنَّ المعانيَ الشَّريفة اللَّطيفةَ لا بُدَّ فيها من بناءِ ثانٍ على أوَّل، وردِّ تالٍ على سابقٍ(٣)" وهي الآليّة التي يعتمدُ عليها الرّمز الذي يبنى على هذه الهيئة أيضًا، ولنعمّق رؤيتنا لمتلقّي شعره الذين يصفهم بشداةِ الأدب

(١) عتبات النص الشّعريّ الحديث ـــــ في شعريَّة المعاصرة ومعاصرة الشّعر ـــــ، صادق القاضي، ص٣٣٣.

(٢) قداميس، فواز اللعبون، ص٤.

(٣) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص١٤٤.

من ذوي الذَّائقة العربيّة المهندسة وفق ميراثٍ شعريٍّ راسخ ومحدَّد المعالم، نقرأ تصديرهُ .

يؤكّد التَّصدير ما وشتْ به عتبة الإهداءِ بأنّهُ أراد لمجموعته الشِّعريَّةِ أن تتحلَّى بالرَّمزيَّة لأوَّل وهلة؛ فيكشف بنفسهِ عن رمزيَّة العُنوانِ، ويساعد قارئه على تأويلها، وكأنّه يعطيهِ مفتاح قراءة المجموعة الشعرية، التي أسماها: " قداميس"؛ فهو لفظٌ مشتقٌّ؛ كما يذكرُ، من قُدْمُوس(بضمِّ القاف) "والقُدمُوس القديمُ، والعظيمُ، والصَّخرةُ ...؛ وهو لقبٌ قديمٌ ،كان الشَّاعر يتوارى به، ولا علاقةَ له بالاسم الأعجميّ قَدموس(بفتح القاف) الذي يحيل إلى قلعة بالشَّام منسوبة إلى ملك فينيقيٍّ "[1].

وربط المكان بالوضوح والتّرميز من سنَنِ العربِ؛ هكذا جرى في كلامهم، ونجده في أمثالهم؛ كما في قولهم:" قَدْ صَرَّحَتْ بِحِلْذَانَ؛ وهو حِمًى قريبٌ من الطَّائف لبَنِي مُسْتَوٍ كالرَّاحة لا خَمَرَ (الخمر، بالتَّحريكِ، ما واراك من شجر أو غيره) فيه يُتوَارَى به. يُضرب للأمر الواضح البيِّن الذي لا يخفى على أحدٍ"[2].

ولعلَّ دافع هذه المفاتيح التي يمنحها اللَّعبون، حرصه على تلقّي نصّه على الوجه الأقرب لتصوُّره، كما أنَّ تخصّصَهُ الأكاديميَّ له دورٌ واضحٌ في هذا الصَّدد.

---

(١) قداميس، ص٦.

(٢) مجمع الأمثال، أحمد الميداني، ٢/٩٩.

وإذا أردنا أن نتتبَّعَ بإيجازٍ مكثَّفٍ دَلالة مصطلح الرَّمْز في الذَّائقة العربيَّة المثقَّفة شِعريًّا وفق ما رصدته المدوَّنَة التُّراثيَّة أوَّلًا؛ فإنَّ دالّ الرَّمز كثير الدَّوران في المعاجم العربيَّة؛ فقد أوردهُ ابن منظورٍ، ووصفَ هيئتهُ، وطرائق التَّعبير عنه حين رآهُ تصويتًا خفيًّا باللِّسانِ؛ كالهَمْسِ ، وقد يأتي بتحريكِ الشَّفتين بكلامٍ غيرِ مفهومٍ باللَّفظِ، من غير إبانةٍ بالصَّوتِ، بمعنى أنَّهُ إشارةٌ بالشَّفتينِ، وقد تحصل هذه الإشارةُ الرَّامزة بإيماءةِ العينين، أو الحاجبينِ، وما إلى ذلك[١]، وهذه الآليّات مستقرَّةٌ في الثَّقافةِ العربيَّةِ، أشار إليها الجوهريُّ (ت٣٩٣هـ) منذ القدمِ. [٢]

ويرى فندريس (Vendryes) أنَّ هذا التَّرميز العربيَّ يشي بذكاء الباثّ والمستقبلِ، وتفاهمهما الضِّمنيّ بأنَّ الدَّلالة غير المباشرة هي المقصودة[٣]؛ وهو ما يدفعنا إلى مدى اصطلاحهم عليه.

وتعدَّد معناه الاصطلاحيُّ عند القدماء، كل بحسب منظوره ، فيرى ابن رشيق الرَّمز لمحةً دالَّةً مختصرةً، تحمل معنًى خفيًّا بعيدًا عن الظَّاهرِ [٤]، ولعلَّ ظهور مدرسة أبي تمّام شحذت أذهان النُّقَّاد القُدماء للبحثِ وراء المعاني الظَّاهرةِ، والغوص وراء ما ترمز إليه الألفاظ، أو تركن إلى دلالاتها الأولى المباشرة القريبة. [٥]

---

(١) لسان العرب، ٣١٢/٥.

(٢) الصِّحاح، ٧٠/١.

(٣) اللُّغَة، جوزيف فندريس، ص٥.

(٤) العمدة في صناعة الشعر، ابن رشيق القيرواني، ٢٠٦/١.

(٥) الفنّ ومذاهبه في الشِّعر العربيّ، شوقي ضيف، ص٢٤٨.

وإن كان فهم النُّقَّاد القدماء للرَّمْز قد تطوَّر وتعمَّق بفعل تأثُّرهم بالتَّثاقفِ العربيّ الهنديّ واليونانيّ؛ فإنَّ النُّقَّاد المعاصرين اقتربوا أكثر من تحديده مصطلحًا نقديًّا بفعل تأثّرهم بالنَّظريَّة الأدبيَّة الغربيَّة؛ منذ القرن التَّاسع عشر، وشيوع مصطلحات ما بعد الرُّومانسيَّة؛" فقد كان البرناسيون والرَّمزيُّون؛ كمدارسَ شعريَّةٍ، أوَّل من ثاروا على العاطفة المسرفة عند الرُّومانتيكيّين"(١)؛ فاحتذى الشُّعراء العرب نهجهم في شِعريَّةٍ عربيَّةٍ تُشبهها، وتمثِّل ما بعدَها من الرَّمزيَّة(٢)، التي نشأت في الغربِ، أيضًا، ثمرةً لتثاقفهم مع الثَّقافة المشرقيَّة الهنديَّةِ. (٣)

فقد رأى نقّادنا المعاصرون المشبَّعون بالثَّقافتين بأنَّ الرَّمْز اقتصادٌ لغويٌّ مكثَّفٌ، ينتقلُ من الصُّور الحسِّيَّةِ المباشرةِ، إلى المجرَّد المعنويّ، الذي لا يخضعُ للحواسِّ؛ لذا يقوم على ركنينِ؛ أَحدهما حسِّيٌّ، والآخرُ معنويٌّ، وباندماجهما يتشكَّل الرَّمْز. (٤)

تدلُّ رحلةُ المصطلح هذه على نضوج الوعي الشّعريّ على مستويي: الإبداع، والتَّلقّي، لدى كلٍّ من الشَّاعر والمتلقّين على مدى فهمهم للحياة؛ بناءً على تجاربَ سابقةٍ؛ فحينما يتأتَّى الرَّمز فإنَّنا إزاء عالمٍ مفعم بالحياة ، يمنحنا أبعادًا جديدةً للقضايا التي يبثُّها الرَّمز في عالم القصيدةِ.

---

(١) الأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود، ص١٨١.

(٢) الرَّمز في الشّعر الغربيّ، جلال عبدالله خلف، ص١٢٣.

(٣) الرمزية (دراسة تقويمية)، أنا بلكيان، ص ٢٣-٢٤.

(٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص.٣٨.

أسباب لجوء الشُّعراءِ للرَّمْزِ:

الرَّمْز ؛ كما أسلفْنا، إشارةٌ حسّيَّةٌ لدلالةٍ خفيَّةٍ، يلجأ إليها الشَّاعر حينَ يرى اللُّغة العاديَّة عاجزة عن التَّعبير عمَّا يختلجُ داخله من شعور؛ فيعبِّر عنه بطريقةٍ غير مباشرةٍ؛ والشعرية لا تتحقق في أحضان المباشرة، والسطحية، والوضوح، وربما كان الرمز من الطرق الموصلة للشعرية(١) وهو ما أشار إليه ت.س. إليوت حينَ رأى وقوعَ الرَّمْز يصنع مسافةً بين المبدع والمتلقِّي " لكن صلته بأحدهما ليست بالضَّرورة من نوع صلته بالآخر؛ إذ الرَّمز بالنِّسبة للشَّاعر محاولةٌ للتَّعبير، ولكنَّهُ بالنِّسبة للمتلقِّي منبع إيحاء.(٢)

فالرّمز يعيد الشّعرَ إلى طبيعته الإيحائيَّةِ بعيدًا عن المباشرة والدَّلالات النِّهائيَّة والزَّوايا الغامضة في النَّفس الإنسانيَّة(٣)، بل إنَّ إليوت نفسه في الأرض اليباب لم يبرح الرَّمْز ولا يعبِّر عن المشاهد والصُّور إلَّا بشكلٍ تجريديّ ينقل فيه قارئه إلى خيالٍ شعريٍّ يندمج فيه ويولِّد دلالاته بنفسه(٤)؛ ممَّا يولِّد أُلفةً واتِّحادًا واندماجًا في النَّصِّ(٥)، ومن ثمَّ تأثَّر نقّادُنا في القرن العشرين بهذه الآراء التي بثَّها ت.س إليوت وغيره ممَّن اهتمُّوا بالذَّوق المثقَّف الذي كان قريبًا من الطَّرح العربيّ القديم؛ ممَّا جعل مندور يرى أنَّ من أسباب لجوء الشُّعراء للرَّمْز ليس "الرَّغبة في الغموض والإيهام أو العجز عن الإيضاحِ، وإنَّما مردُّه إلى إيمانهم بعجز

(١) الغموض والإبهام في شعر المرأة السعودية، منى صالح الرشادة، ص٢٠١.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١٤٠.

(٣) الرمزية في الأدب العربي الحديث، أنطون غطاس كرم، ص١٢.

(٤) أرض الضياع، ت.س إليوت، ص٧٨.

(٥) المرجع السابق، ص٨٣.

العقل الواعي عن إدراك الحقائق النَّفسيَّةِ التي يستطيع أن يردَّها إلى عواملها الأوَّليَّة؛ وذلك لأنَّه لو وفّق في التَّحليل؛ فإنَّه لن يستطيع بفضْل هذا التَّحليل أن يعطينا فكرةً واضحةً عن الحالة النَّفسيَّة المركَّبة" (١). وقريبٌ منه ما ذهبَ إليهِ غنيمي هلال حين يرى الرَّمز إيحاءً وتعبيرًا غير مباشرٍ عن نواحٍ نفسِيَّةٍ مستترةٍ:" لا تقوى على أدائها اللُّغة، في دلَالَتها الوضعيَّةِ، والرَّمْز هو الصِّلة بين الذَّات والأشياءِ؛ بحيثُ تتولَّد المشاعر عن طريق الإثارة النَّفسيَّة لا عن طريق التَّسمية والتَّصريح" (٢)، ويكاد يتطابق مع هذا الفهم لفظًا ومعنىً ما يراه ويتّفق معه نسيب الشِّناوي (٣)، ويزيد حمد الله المناصير بأنْ يجعل من بين الأسباب التي قد تُلجئ الشَّاعرَ للرَّمزِ غير التَّنميق والتَّجميل " أسبابٌ نفسيَّةٌ متعلّقةٌ بالشَّاعر، وهناك أسبابٌ متعلقةٌ بوضعٍ سياسيٍّ معيَّنٍ".(٤)

ومن ثَمَّ؛ فالرَّمْز تعبيرٌ غيرُ مباشر عن النَّواحي الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة والنَّفسيَّة في مواجهةِ الضُّغُوطِ الخارجيَّةِ، كما قد يلجأ الشَّاعر للرَّمز لبلورة رؤيةٍ خاصَّةٍ، أو لخوفٍ من سُلطةٍ ما، أو مسؤوليَّةٍ، أو مساءلةٍ من نظامٍ ما، فيستخدمُ الرَّمز للإيحاء بدلًا من المباشرة (٥)؛ وحتَّى لا يتعرَّضَ للاضطهادِ أو العقابِ

(١) الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ص١٢٣.

(٢) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ص٣٩٨.

(٣) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي، نسيب الشناوي، ص٤٦٠.

(٤) المرأة في الشعر الأردني من ١٩٢١- ٢٠٠٠م، حمد الله المناصير، ص٥٩.

(٥) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص٢٣٢.

المبْحَثُ الأوَّلُ: المرأةُ رَمْزًا

المطلَبُ الأوَّلُ: المرأةُ رمزًا سَلْبيًّا

- **المرأةُ الشَّوهاء ورمزيَّة تحوُّلاتِ القيمِ:**

قبل أن نناقش هذه الرّمزيَّة يجدر بنا أن نوضّح أنَّ تبنّي الشُّعراء موقفًا أخلاقيًّا لا ينتقص من شعريّتهم ولا شاعريّتهم؛ فالشّاعر مُحسّ بنفسه، ومجتمعه، مشبّع بقيمه الذَّاتيَّة والمجتمعيَّة التي صاغته قبل أن يصوغ القصيدة، وقديماً رأى الشَّاعر الإنجليزيُّ الرّومانتيكيُّ شيلي(ت١٨٢٢م) للشِّعر آثارًا خلقيَّةً، وإن لم يُنادِ بنوعٍ محدّدٍ منها؛ لأن أخلاق الأمم هي خلاصة حياتها الفكريَّة في أسمى معانيها؛ فالعواطف السَّامية وإن عبَّرت عن خير الحياة وشرّها فإنَّها تنشد في النّهاية عالم الخير والجمال والرُّقي. (١)

تطالعنا أوَّل قصيدة في الدِّيوان بعُنوانِ: "أمساخ"؛ وأمساخ جمع مسخ؛ والمسخُ تحويل صورةٍ إلى صورةٍ أَقبحَ منها وتحويل خلقٍ إلى صورةٍ أخرى، وكذلك المشوَّه الخلقِ(٢). وحينما يصدمنا الشَّاعر بهذا العنوان المقزز الذي عنونَ بهِ قصيدتَهُ، مع ما يُوحي بهِ من التَّغيُّر في الخِلقةِ على غير ما هو معروفٌ عنها؛ وهو ما يصدم المتلقِّي، ثمّ يكثّف هذه الصَّدمة بكلمةٍ البدءِ التي يفتتحُ بها قصيدتَهُ؛ وهي كلمةٌ لا تقلُّ شحذًا للطَّاقةِ السَّلبيَّة التي بثَّها العُنوان، ورشَّحت له الكلمة التي آثر أن تكون البدايةَ، بعدما حذف المسند إليه؛ ليبتدرنا بها:

---

(١) المذاهب النقدية ـ دراسة منهجية مقارنة، ماهر حسن فهمي، ص٢١.

(٢) لسان العرب، ٧١/١٤

شَــوْهَاءُ في الزَّمَنِ الجَدِيدِ مَرِيدة ضَـاعَتْ أُنُوثَتُها ومَاتَ حَيَاؤُهَا[1]

والشَّوهاء لها مجموعةٌ من الدَّلالاتِ التي تُرشِّحها المعاجم صِفةً للمرأةِ؛ منها: القبيحةُ، والعابسة، والـمشؤومة، والقبيحة الوجه والخِلقة[2]؛ فالمرأة الشَّوهاء ليست قبيحةً بذاتها، بل تشوهَّتْ بفعلِ فاعلٍ؛ وهو ما ينقلها من المباشرة إلى رمزيَّةٍ عامَّةٍ للقبح والنُّكر، والتَّزييف، والتَّحوُّل؛ فالشَّاعر أراد لها ذلكَ من خلال ما لحقَ بها من صفاتٍ شوَّهتها؛ ممَّا يصرفنا عن الصّفاتِ التي أوضحها في البيت ذاته، ووضعها في صدارة باب الاجتماعيّات؛ إذ وصفَ الشَّوه بأنَّه طرأ على هذه المرأة في الزَّمن الجديد، وهذا القيد بشبه الجملة يصرفنا عن المشوَّه إلى مَن شوَّهَهُ وسياقات التَّشويه، ودوافعه، ومسبِّباته، وكأنَّهُ يريد أن يبيّن أنَّها لم تكن كذلك قبل هذا الزَّمن، ثمَّ أعقب ذلك بوصفِهَا مَريدةً، والـمَريدَة المتمرِّدة الشَّريرة[3]،

ولكنَّ صيغةَ (مَرِيدة) وإن كانت على وزن فعيلة؛ بمعنى مفعول، وبالارتكاز على الدّلالة لا الصّيغة فهي غير اسم الفاعل(متمرِّدة)، صيغة ودلالةً؛ ممَّا يشي بأنّها ضحيَّة لا جانية؛ لأنها مفعولٌ به لا فاعلٌ؛ فثمة من أراد لها التَّمرُّدَ على قيم المجتمعِ ومبادئهِ، متَّكئًا على الإشارةِ إلى الزَّمن الجديد، ثمّ معقبًا أنَّ هذا الزَّمن أريد للمرأة فيه أن تُضيّع أنوثتها، ليس هذا فحسبُ، بل

(١) قداميس، ص٩.

(٢) لسان العرب، ١٦٦/٨.

(٣) لسان العرب، ٤٩/١٤.

هي في مأزقٍ أكبرَ حين ضاع حياؤُها، وأيُّ شيءٍ يبقى للمرأة إذا ذهب الحياء؟! وهي أحقُّ بهِ من غيرها.

ثم يوضِّح الشَّاعر أنَّ هذه المرأة التي رمز لها بالشَّوهاء التي تغيَّر ولاؤها ووفاؤها؛ فهي مواليةٌ لفئة متمرِّدة، لقد أضاعت القيم التي عاش عليها أهلها ومجتمعها، واستبدلت بها قيمًا دخيلةً :

تَأْبَى الوَفَاءَ لأَهلِها وبِلادِها ولِثُلَّـةِ المتَمَرِّدِينَ وَفَـاؤُهـا[1]

يأتي هذا البيت نتيجةً لسابقهِ، ولأوَّل مرَّة يسند لها الفعلُ؛ فهي التي تأبى الوفاء للأهل والوطن؛ ولكنَّ المتمرِّدين قد حوَّلوها من مفعولٍ بها إلى فاعلٍ بحكم استبدال الولاءات؛ فقد استبدلت وفاءً بوفاءٍ، ولعلّنا نلحظ أنَّ الوفاء المطلق يكون للأهل والبلد؛ وهذا هو الطَّبعيُّ المنطقيُّ، أمَّا الوفاء الغريب فهو وفاؤها البديلُ، وإسناده إلى ضمير الغائب يعني غرابته، وتعلُّقه بالمتمرِّدين يفسِّر غرابته، وأسباب انحرافه عن الأصل الطَّبعيِّ المنطقيِّ.

ويؤكِّد ما ذهبَ إليه في البيت الأوَّل برمزية الشَّوهاء لينتقل بنا من الفرديَّة المحتملة التي يرشِّحها الإفراد في البيت الأوَّلِ (شَوْهَاءُ) إلى الجمع (النِّسَاءِ) لنفارق المعنى الظّاهر رويدًا رويدًا ناحية الرَّمزيَّة؛ فالتَّمثيلات تتبدَّل وتتحوَّل؛ فالزمن الذي كان فاعلًا وموجّها صار مفعولًا مملوكًا لهنّ بفعل الإضافة، ويتحوَّل ضمير المذكَّر الفاعل المضمر في (المتمرِّدين) في البيت السَّابقِ؛ ليصير مفعولًا به بحكم إضافته إليه، في الشَّطر الأوّل، ووقوعها مفعولًا به في الشَّطر الثَّاني من البيت الثَّالثِ:

---

(١) قداميس، ص٩.

زَمَنُ النِّسَـاءِ الشَّـائهَاتِ أَظَلَّكُمْ وغَدَتْ تُسَـيِّرُكُمْ بِهِ أَهْوَاؤها[1]

ممَّا يجعل التَّحذير الذي كان يجدر أن يوجِّهه الشَّاعر للنِّساء صار قمينًا بالرِّجال؛ لذا يتحوَّل من تمثُّلَات الرَّاصد المصوِّر المحايد الذي يقع عليه فعل الفاعلين من الجنسينِ إلى صورة المنذِر المحذِّر لبني جنسه من الرِّجال في زمنٍ غدا زمنَ النِّساء الشَّائهاتِ الذي خيَّم عليهم ، والإخبار بالفعل (أَظَلَّكُمْ) عن المبتدأ (زَمَنُ النِّسَاءِ) يشي باقتراب الكارثةِ اقترابًا مفزعًا، لاسيَّما أنَّ ما يحرِّك هؤلاء الشَّائهات الأهواء، والتَّحوُّل من الإفراد في البيت الأوَّل والثَّاني في هذه الدَّوالّ:(أُنُوثَتها وحَيَاؤُهَا ووفاؤها) إلى دالِّ الجمع في: (أَهْوَاؤها)؛ هو ما يشي بأنَّ طغيان التَّحوُّل قد شوَّه في طريقه كلَّ قيم الأنوثة والفطرة، وهو ما يحوِّلهنَّ إلى ماردٍ لا يمكن مواجهته؛ فإنْ لم يكن لمعاشر الرجال موقفٌ يكافئُ هذا التَّحوَّل ضدَّ هذا التَّيَّار العاتي؛ فالأحرى بهم أن يجزُّوا الشَّواربَ؛ فلم يعودوا أهلًا لصِفات الرُّجُولَةِ:

جُزُّوا الشَّـوَارِبَ يا رِجَالُ وأَطْرِقُوا وُئِدَتْ رُجُولَتُكُمْ وأُهْرِقَ مَاؤها[2]

والختام ببني الأفعال لما لم يسمَّ فاعله إمعانٌ في ضياع قدرة الرِّجال على الفاعليَّة وتحوُّلهم إلى المفعوليَّة في المعنى، ليس بفعل المرأة فحسبُ، بل بفعل التَّحوُّل في القيم.

(١) قداميس، ص٩.

(٢) قداميس، ص٩.

ومن ثمَّ؛ فنحن أمام صورة للتَّحوُّل الذُّكُوريّ من الفحولةِ إلى غيرها، ومن الوفاء للقيم والأخلاق الأصيلةِ الموروثة والمبادئ الوطنيَّة الدَّاعية لحماية الأرض والعِرض والشَّرف وقيم البلد؛ وبذا فنحن أمام رمزيَّة للتَّحوُّل القيميّ عبر تمثيلات التَّحوُّل النِّسائيّ الذي جاء مخالفًا لسُنَّة التَّطوُّر وموافقًا للأهواء والميول العشوائيَّة من هواة الفوضى والتَّمرُّد.

- **المرأةُ المؤدلجةُ ورمزيَّة مُعاداةِ المروءةِ:**

وفي قصيدةٍ عنونَها اللَّعبون بـ "اكتمال" نراه يبدأ برسم ملامح صورةٍ لرجلٍ مكتمل الرُّجولة؛ و يرى أنَّ أماراتِ هذا الاكتمال باديةٌ في مروءته الفيَّاضة؛ والمروءة جامعةٌ لكلّ خِصال الخيرِ؛ لذا فهو بمنجاةٍ ممّا ينكِّس هذه الرُّجولةَ، ولكنَّهُ سرعانَ ما يصدمنا بأنَّ هذا الاكتمال يبرّئهُ من أن يرى قذى النِّساءِ، وتتعمَّق الصّدمة حين يعيد المعنى بطريقةٍ أكثر حسْمًا، بل يجعل الدَّافع في ذلك هو (نَقَاؤُهُ)، فقد سلم من انتكاسات الرجولة بتغافله عن تسلُّط المرأةِ، وقدرتها على إضعافِ هيبة الرَّجل:

رَجُـلٌ حَبَـاهُ اللهُ فَيْضَ مُرُوءَةٍ ومِنَ انْتِكَاسَـاتِ الرُّجُولَـةِ بَرَّأَهْ
حَاشَـاهُ لَمْ يَقْرَأْ قَذَى نِسْـوِيَّةٍ يَأْبَى عَلَيْـهِ نَقَـاؤُهُ أَنْ يَقْرَأَهْ[1]

ولعلَّ الكلمة النَّواة في هذا المقطع هي "قَذَى نِسْوِيَّةٍ" التي تنقلنا من مجرَّد مضاف ومضاف إليه لكلمتين عربيتين إلى تناقض وتنافر بين مضاف "قَذَى"؛ وهو لفظٌ عربيٌّ أصيل، يدلُّ على توافه الأمور، ومضافٍ إليه"نِسْوِيَّةٍ" وهي نزعةٌ معاصرة، أخذت مراحل متعدِّدة، وفي موجتها الوافدة علينا احتفظت

(١) قداميس، ص١١.

بما يحدث هذا القذى من حيث التَّقليد في التَّنميق والتَّجمُّل والتَّصنُّع وادِّعاء الفهم ومواجهة الرَّجل بالقدرة المتزايدة على الجدل والحجاج[1] ففي إضافة الشَّاعر للقذى بالنِّسويَّة تمثيلٌ للمرأةِ في عصر التَّثاقف الواضح من (يَقْرَأْ، يَقْرَأَه)؛ إذ تطالب بأنْ تكونَ مماثلةً للرَّجل في كل مناحي الحياة، وربما طالبت بنبذ القوامة الرُّجوليَّةِ على النِّسَاء، وهذا ما يخالف توجُّه المجتمعات المحافظة؛ لذا فاللَّعبون يربأ بالرَّجل المحافظ أن يقرأ ما تكتبه تلك الأقلام النِّسويَّة، إضافة إلى أن يرضخ لسلطة امرأة نسويَّةٍ؛ لأنَّ مبادئه وقيمه تمنعه من ذلك؛ وهو ما يحدوه أن يُثنِيَ على ذلك الرَّجل الذي تحلَّى بالعديد من صفات اكتمال المروءة:

هَـذَا امْرُؤٌ شَـــرِبَ الرُّجُولَـةَ فِطْرَةً فجَرَى الهَوَى في قَلْبِـهِ مَـا أَمْرَأَهْ

ووَعَى بِأَنَّ النُّبْـلَ أَعْظَمُ سُـــلْطَـةٍ وبِأَنَّ سَـــيِّـدَةَ العَظِيمِينَ امْرَأَهْ[2]

يوضِّح أسباب هذه المروءة المكتملة بأنَّهُ رضع الرُّجولةَ؛ كما يرضع الطِّفل الحليب حتى يشبَّ ويقوى عودُه؛ لذا فلا يمكنه أن يتخلَّى عن قيمه ومبادئه التي تربَّى عليها، ومن تمام هذه المروءة التي تعجّب من اكتمالها باشتقاق فعل منها بتلطُّف لُغويٍّ في أسلوب التَّعجّب: "ما أَمْرأهُ!" ألَّا يهضمَ حقَّ المرأةِ، بل يشير إلى أهميَّة ذلك في ختام قصيدته مستحضرًا المثل الشَّهير:" وراء كلِّ عظيم امرأة ."

ومن هنا يتضح جليًّا أنَّ الرَّجل ذا المروءةِ يقيم للمرأة الحقيقيَّة حقَّها الذي كفلهُ لها الدِّين، و قيم المجتمع الأصيلة بوصفها زوجةَ رجلٍ وأُمَّ رجلٍ،

(١) النسوية وما بعد النسوية، سارة جاميل، ص٩١.

(٢) قداميس، ص١١.

وهي سبب نجاحهما وعظمتهما باكتمال مروءتهما؛ لذا فهي (سيِّدة العظيمين).

ومن ثمَّ؛ فصورة المرأة السَّلبيَّة المقصودة، هُنا، من تتشدَّق بما تقرؤه من إغواءات النِّسويَّة المعاصرة التي تكسر بها القيم الأصيلة بالخروج عن الدين، والقيم، والتّخلّي عن دورها أمًّا وزوجة لتخرج للمجتمع العظماء دائمًا.

فهذه التّمثيلات المتناقضة تحيل إلى رمزيَّةِ المرأةِ المؤدلجةِ إلى مُعاداةِ المروءةِ والرُّجولة.

- **المرأة السَّافِرةُ المبتذلةُ ورمزيَّة تحوّل القيمِ:**

وفي قصيدتهِ: "بهاء" يوضّح اللَّعبون نموذج المرأة التي تتيّمهُ، وتستحقّ محبته وهيامه بها؛ فيؤكّد أنَّ طبيعته الأصيلة تنفِّره من أن تشغلهُ امرأةٌ سافرةٌ؛ أي التي تكشف عن وجهها حين ترفع نقابها[1]، ولم تُلفِته آيات جمالها التي تغري الشُّعراء عادة بقول الشِّعر فيها، وبخاصَّة جمال شَعرها كما يفعل غيره من الشُّعراء والرِّجال الذين يغريهم الجمال السَّافر ويُغويهم بسحره، ولكنّه يرمز لسمة مكروهة محرَّمة؛ ففخامة الشَّعر تعني ضخامته، وإبرازه والزَّهو به[2]؛ أي إنَّها واصلةٌ مستوصلةٌ، إنَّما يهيم بالحيّية المستترة، بل إنَّ الحياء هو الصِّفة التي تسحره في محبوبته، ويجعل من الحياء حكاية عن الجمال في مقابل السُّفور الذي يصير بدوره رمزًا للابتذال والتّفسّخ وانعدام القيم، وفقدان آيات الأنوثة الحقيقيَّة:

---

(١) لسان العرب، ١٩٧/٧.

(٢) ديوان الأدب، إسحاق بن إبراهيم الفارابي، ص٣٩٧-٤٤٦.

مـا تَيَّمَتْنِي قَطُّ سَـــافِرَةٌ وَلَا أَنْشَـدْتُ شِـعْري في فَخَامَةِ شَـعْرِها
إِنْ هَامَ قَلْبُ مُحِبِّهَا بسُـــفُورِها فَـأَنَا اِمْرُؤٌ قَلْبِي يَهِيمُ بِسِـــتْرِهَـا
أَهْوَى بِحَسْـــنَائِي الحَيَاءَ لأَنَّ فِي سِـحْرِ الحَيَاءِ حِكَايَةً عَنْ سِـحْرِهَا[1]

ثمَّ يثنّي بأنَّه يغضّ الطَّرف عن المرأة التي تزهو بزينتها، وتلفت الأنظار إليها برائحة عطرها؛ معتقدًا أنَّ هذه المرأة التي تتزيَّن يطيش لبُّها كما يطيش عطرها؛ وعلامة طيش عقلها أنَّها تخفي بقشرةِ زينتِها الظَّاهرة لمن يستحقُّها ومن لا حقّ له فيها فقدانَ ثقتها بنفسها وبجمالها وفساد طويّتها وأخلاقها الدّاخليّة التي تستبطنها الأنثى التي ترى جوهر ملاحتها في الحياء؛ فتخرج في النِّهاية مغوية للرِّجال بجمال مزيَّف، وقشرة زائفة، وأنوثة مبتذلة للجميع:

وأَغُضُّ طَرْفِي عَنْ جَمَالِ مَلِيحَةٍ

وأَغُضُّ طَرْفِي عَنْ جَمَـالِ مَلِيحَـةٍ تَزْهُو بِزِينَتِهـا وطـائشِ عِطْرِهـا
لَو لَمْ تَكُنْ فِي حُسْـــنِهـا مُرْتَابَـةً ما زَخْرَفَتْ للنَّاسِ ظَاهِرَ قِشْـــرِها[2]

وهكذا تتحوَّل صورة المرأة السَّافرة المعطَّرة المهتمّة بآيات جمالها رمزًا لابتذال الأُنوثةِ وإهدارها، وفقدان قيمتها الثَّمينة .

وممَّا يؤكّد هذه الرَّمزيَّة ما نجدهُ في قصيدةٍ أخرى للشَّاعر بعُنوان: "بنت بلدي" يتّضح من عنوانها الإضافي أنَّه يقصد نموذجًا لامرأةٍ بعينها، بما تحملهُ الإضافة من قيم الوطن ومعتقداته وموروثاته التي تميّزه عن غيره؛ وهو ما جعله

(١) قداميس، ص٦٨.
(٢) قداميس، ص٦٨.

ينصحُ أبناء جنسهِ، محذّرًا إيَّاهم من الانسياقِ وراءَ نموذج المرأة المزيَّفة التي تخدع البسطاء بزينةٍ تحيلها إلى امرأةٍ أخرى، فتستدعي هذه الصّورة الزَّائفة لابنة وطنهِ الشّرقيّة المحافظة صورة المرأة الغربيَّة الفاتنة المتكشِّفة التي لا تتَّخذ حجابًا ولا تتمسَّك بالحياء سترًا لها، بل تبدو على النقيض هي مبدية لمحاسنها المزيَّفة، التي تسخرها لخداع الرَّجل بالتَّزييف والتّغيير للحقيقةِ بل طمسها بقناعِ الفتنةِ؛ فمتى خلعته ظهرت على حقيقتها في صورة جنّيَّةٍ بشعةٍ، تستدعي النُّفور لا الفتنة.

وتبدو المفارقة بالتَّضادِّ بين زينة الوجه، وحقيقة الرُّوح، وأخلاق الأنثى التي تجذب الرّجل بسترها؛ ممَّا يحفِّزه للإمعان في تحذير الرّجال، وكشف هذا الزِّيفِ الذي يحيل ابنة وطنه إلى مغتربة غريبة مقزَّزة على خلاف طبيعتها حين تستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير؛ أي تستبدل بجمال الرُّوح الحقيقيّ الثَّابت تحمُّل الجسدِ الزّائل الزّائف المتحوّل من خِلقة لخِلقةٍ، بل من إنسٍ لجنٍّ:

لا تَنْخَدِعْ بِالتِي تُبدِي مَحَاسِـــنَهَا فَكَمْ عُيُونٍ بِهَـذَا الزَّيْفِ مُنْخَـدِعَـةْ
فَلَوْ رَآهَـا شَـــقِيٌّ بَعْـدَ يَقْظَتِهَـا مِنْ نَومِهَـا لَرَأَى جِنِّيَّـةً بَشِـــعَـةْ
لَمْ تُغْرِنِي مِنْ بنَـاتِ الغَرْبِ فَـاتِنَـةٌ وَلَا وَجَـدْتُ إِلَيهَـا الرُّوحَ مُنـدَفِعَـةْ[1]

إنَّ تصويرها بالجنيَّة في تحوّل الجسد من خِلقة إلى خلقة، يحيلنا إلى سلطة الصُّورة في النّصّ، وعدم حياديَّتها وترميزها بحيث تحمل قيمًا مقصودة تندمج مع النّظام العام المشكّل للوعي، أو تنتقده بإثارة المتلقّي إلى الانتباه إلى

(١) قدااميس، ص٩٦.

خلل قيميّ يفسد هذا النّظام، فتضحي بلاغة الجسد تعبيرًا عمَّا يعتري البناء الاجتماعيَّ العام"، ومن هنا؛ فالصّورة كأي منتوج يخضع لصيرورة الخلق، والتَّوسُّع والتَّبليغ، قد تحكمه ضوابط تقنية، لكنَّها غير محايدة، على المستهلك والمستقبل لها أن يكون في مستوى تلقّي وقراءة هاته الصّورة؛ باعتبارها مندمجة في نظام من القيم ذي امتداداتٍ تجد ارتدادًا لها في البنية الوجدانيَّة للمتلقِّي"(١)

ومن ثمَّ؛ فلا غروَ أن يمنح قلبه وهواهُ لبنت بلده التي خُلقها الحياء، والحشمة وجمال الرُّوح، والتّمسُّك بالمبادئ والقيم والأخلاق الحميدة التي تميّزها.

ويستمرُّ في هذا التّرميز في قصيدةٍ بعنوان: "تبارك الخلَّاق" فنجدُه يُبرز هذه الصّورة السَّلبيَّة بمقابلةٍ حادَّةٍ بين نموذجينِ من النِّساء ابنة وطنه الأصيلة، والمتغرّبة؛ الأوَّل هو النّموذج المحتشم، الملتزم بالقيم والأخلاق، الذي تتَّصِف فيه المرأة بالجمال والحُسنِ الفطريّ والحياء، حتّى في خلواتها، التي هي مظنَّة التَّغيُّر لبُعدها عن أنظار الرّجال، ومع ذلك تلتزم بالحياء والحشمة، والأخلاق الفاضلة، التي تفخر بها وتفاخر؛ لذا يظلُّ الشَّاعر يبيّن إعجابه بها من خلال تمنّيه أن يكون زوجًا لها:

حَسْنَاءُ تَخْشَى اللهَ في خَلَوَاتِهَا ... وَبِصِيتِهَا تَتَفَاخَرُ الأَخْلَاقُ

مَا حَدَّثُونِي عَنْ جَمِيلِ صِفاتِهَا ... إلَّا وقُلْتُ تَبَارَكَ الخَلَّاقُ

أَشْتَاقُهَا وأَوَدُّ لَو أَنِّي لَهَا ... زَوْجٌ وَلَسْتُ لِغَيرِهَا أَشْتَاقُ(٢)

(١) سلطة الصورة وبلاغة الجسد، عز الدين الوافي،ص٢٩.

(٢) قداميس، ص١٠٣.

ويأتي النَّموذجُ الثَّاني على النَّقيض من الأوَّلِ، وفي حين أخَّر موقفه في النّموذج الأوّل بادر بإظهار موقفهِ منه بالصُّدود عنه:

ويَصُــدُّ قَلْبِي عن سَــلِيطَةِ مَنْطِقٍ وَكَــأَنَّمَــا هِيَ ضِــفْــدَعٌ نَــقَّــاقُ

يَطْغَى عَلَى اسـتِئنَاثِهَا اسـتِرْجَالُهَا وغَرَامُهـا الحَفَلَاتُ والأَسْــوَاقُ[١]

فهذه امرأةٌ أُخرى، تتَّصِفُ بسلاطةِ المنطقِ، وامرأة سليطةٌ طويلةُ اللِّسانِ[٢] صخَّابة؛ وهي صفة تشارك فيها المرأة حادّة اللِّسانِ الرّجل حديد اللِّسانِ[٣]؛ ممَّا يقرّبها من التَّذكير، وينأى بها عن التَّأنيث؛ فحدَّة لسان المرأة قرين نَصَفِها؛ أي بلوغها السِّنّ الذي يعقم فيه رحمها، وتنقطع رغبة الرّجال فيها[٤]؛ لذا فقلبه يصدُّ عنها، لا يريدها، لا يرغب في الحديث إليها، فضلًا عن الاقتران بها، ثم يتمثَّلها ضفدعًا، ومن اللافت أن يذكّر لفظها؛ لأنَّهُ "يُقَالُ لِلذَّكَرِ: ضِفْدَعٌ وعُلْجُومٌ، والأُنثَى ضِفْدَعةٌ، ومَعَ أَنَّهَا حَيوَانٌ بَحريٌّ؛ فإنَّ مِنْ أعَاجيبِ خَلْقِها أنَّنَا نَجِدُها فِي المواضِعِ التِي لَيسَ بقُربِهَا بَحْرٌ، ولَا نَهْرٌ، وَلَا حَوْضٌ، وَلَا غَدِيرٌ، وَلَا وَادٍ، وَلَا بِئْرٌ، وَنَجِدُها فِي الصَّحَاصِحِ الأَمَالِيسِ ... ولايكُونُ نَقِيقُها إلَّا باللَّيلِ، ولَا تَسكُتُ إلَّا عِندَ الفَجْرِ"[٥]؛ فهذه المرأة تشبه الضِّفدع الذَّكر لا الأُنثى مع أنّها تلزم صفة الأنثى في الصَّخب الصَّوتيّ بسلاطتها طوال

(١) المرجع السابق نفسه.

(٢) لسان العرب، ٢٣٠/٧.

(٣) تاج الحرة ـ معجم ألفاظ وأوصاف النّساء زياد محمود الفياض، ص٣٩٦.

(٤) عيون الأخبار ابن قتيبة الدينوري، ٤٤/٤.

(٥) شــعر الطّبيعة النجدية الأنســاق الثّقافية والتشــكيلات الجماليَّة محمد ســيد علي عبدالعال، ص٢٨٣.

ليلها بدلًا من أن تكون لباسًا وسكينةً لزوجها؛ لذا فالعرب تتَّخذُ من تمثيلاتِ الضِّفدع كنايةً عن قبحِ صوتهِ المزعِج المنكَر في أماكن الهدوء وأوقاته، وقد امتدح العرب المرأة قصيرة اللِّسَان قليلة الكلام واستقبحوا المكثِرة طويلة اللِّسَان، وحذَّروا من الاقتران بها، ووصفوها بالنّسناس لكثرة حركتها وكلامها[1]؛ كما أنَّ هذا التَّمثيل يستدعي بدورهِ مجاري المياه، وتجمعات المستنقعاتِ؛ وهو ما يبعث على الاستقباحِ والنُّفور، وممّا يزيده نفورًا كونها غير مستقرَّة في بيتها، لعشقها الحفلاتِ والأَسواقِ.

وعلى ذكر استهجانِ عشق النّساء للأسواق، نجدهُ في قصيدتهِ: "نكسة" يسرد انتكاسةً عايشها بنفسهِ؛ فكتب فيها:

أَبْصَـرْتُ في سُـوقٍ فَتَاةً جِلْفَةً تَمْشي وتَلْهُو في الدُّرُوبِ بِسِلْسِلَةْ!
رَفَعَتْ عَقِيرَتَهَا وقَصَّتْ شَعْرَها وبَدَتْ قَبِيحَةَ خِلْقةٍ مُسْتَرْجِلَةْ! [2]

وفي هذا المقطع تمثيلٌ لامرأة متغرّبة كلّ التّغريب من خلال صورتها المسترجلة من قصّ الشّعرِ، ورفع العقيرة بالصَّوتِ، واصطحابها حيوانًا أليفًا خلفها بسلسلةٍ، والتّناقض يتأَتّى من كونها جلفة قبيحةً؛ مما يزيد المشهد نفورًا ونكرانًا.

والبدء بالفعل المسند لتاء الفاعل "أبصرتُ" يضعنا في قلب مشهدٍ واقعيٍّ مستحدثٍ وغريب على أسواقنا.

(١) دولة النساء، معجم ثقافي اجتماعي لغوي عن المرأة عبدالرحمن البرقوقي، ص٢٥٦.
(٢) قداميس، ص١٢٣.

أمَّا الموروث فالخفر والحياء والرقَّة من صفات المرأة الممدوحة[١] أمَّا أن تظهر جِلفةً جافيةً في خَلْقِها وخُلُقها فهذا تشويهٌ لطبيعتها الأنثويَّة[٢]، وهي تمشي وتلهو بتسكُّع لا تبالي، بصوت مرتفع بعقيرتها التي ارتبط دالُّها بدلالة الغناء[٣]، ويرمز هنا بالمرأة التي ذهبَ حياؤُها وأهدرت أُنوثتها التي وهبها الله إيَّاها، ورفع الصَّوت وقصّ الشَّعر ومن قبلها الجلافة كلّها ترمز للخروج عن المألوف و أصل الفطرة، والتّركيز على تمثيل المرأة المسترجلة ترميزٌ للتّشوه الاجتماعيّ الذي أصاب أخلاقنا وقيمنا مفصّلا دوافعه ومظاهره ونتائجه من خلال رمزيَّة المرأةِ.

(١) كفاية المتحفظ في اللغة، ابن الأجدابي، ص٤٩.

(٢) لسان العرب، ٣/١٣٠.

(٣) لسان العرب، ١٠/٢٢٥.

المطلب الثَّاني: المرأةُ رَمْزًا إيجابيًّا:

تشبع الشَّاعر بالتُّراث الغزليّ العربيّ، وبخاصَّةٍ العذريُّ، الذي رفع المرأة مرتبة عليا؛ فارتبطت العفَّة عند هؤلاء الشعراء العذريين بالمشاعر الدِّينيَّة ووصل تقديرهم لجمال المرأة إلى مرتبة الحلم واليوتوبيا والجمال الخالص الذي تلتئم به الرُّوح وتسمو وتحلّق(١)؛ وهو ما نجده للشَّاعر في تشابه واضحٍ مع رؤية العُذريّين؛ ففي قصيدته: "أمنية بريئة" يقول:

أَلَا لَيـتَ لَيْلَى فِي الفَلَاةِ حَمَـامَـةٌ ... وَيَا لَيْـتَ أَنِّي فِي الفَلَاةِ هَـدِيلُهَـا

نَحُطُّ عَلَى الأَغصَـــانِ كُلَّ هُنَيْهَةٍ ... ونُطْفِئُ أَشْـــوَاقًـا كِلَانَا قَتِيلُهَـا

فَلَا رَاصِـــدٌ فَظُّ الفُؤَادِ يَشِـــي بِنَا ... وَلَا عَثْرَةٌ بَعْـدَ الوِصَـــالِ نُقِيلُهَا

قَلِيلٌ مِنَ الآمَالِ يَشْـــفِي قُلُوبَنَا ... وَأَعْـذَبُ آمَـالِ القُلُوبِ قَلِيلُهَـا(٢)

وهو ما يحيلنا تلقائيًّا إلى قصيدة المجنون:

أَلَا لَيـتَ لَيلَى أَطفَـأَتْ حَرَّ زَفرَةٍ ... أُعَـالِجُهـا لَا أَســـتَطِيعُ لَهَـا رَدَّا

إِذَا الرِّيحُ مِن نَحوِ الحِمَى نَسَـمَتْ لَنَا ... وَجَدتُ لِمَسْـــرَاهـا وَمَنسَـــمِهَا بَرَدَا

عَلى كَبِدٍ قَد كَادَ يُبدِي بِهَا الهَوَى ... نُدُوبًا وَبَعضُ القَومِ يَحسَـــبُنِي جَلدَا(٣)

وإذا كان بعض النُّقَّاد يستبعدون سيطرة الفلسفة الأفلاطونيَّة على الشَّاعر العربي العذريّ القديم(٤) فإنَّنا لا نستبعد على شاعرنا المعاصر التَّأثُّر

---

(١) يُنظر: سوسيولوجيا الغزل العربي ـ الشعر العذري نموذجًا، الطاهر لبيب، ص٧٩-٨٠.

(٢) قداميس، ص١٣٩.

(٣) ديوان قيس الملوح، ص٩٣.

(٤) جميل بثينة والحب العذري، خريستو نجم، ص ق.

بها، بل نزعم أنَّ تأثُّره بها واضحٌ؛ فموت الحبيب، هُنا، ووصوله إلى مرحلة القتل عشقًا تجعلنا إلى مرحلة ثقة كلِّ حبيبٍ في الآخر حتَّى لكأنَّمَا يرضيان القتل والفناء معًا في مقابل لحظة لقاء.(١)

أراد الشَّاعر للمرأة الرَّمز في قصائد من ديوانه أن تظهر برمزية إيجابيَّة على النَّقيض من الظُّهور الذي ظهرت عليه في بعض قصائد الدِّيوان، وقد يكون الشَّاعر قد قصد إلى ذلك من خلال ترتيب القصائد؛ فقد ظهرت المرأة رمزًا سلبيًّا في القصائد التي أوردها الشَّاعر في بداية ديوانهِ، ثمَّ أعقبها رمزًا إيجابيًّا في القصائد التَّالية؛ لأنَّ الوجه النّاقد هو ما يحمل وجهة نظره الغالبة، وتوجُّهه العاطفيّ وأيدلوجيّته الفكريّة، وموقفه القيميّ؛ لأنَّ الفنَّ اختيار ووعيٌّ لمن يرى له رسالةً وهدفًا براجماتيًّا.

- **المَرْأَةُ رَمْزٌ لِلْوَفَاءِ وَالإِخْلَاصِ:**

كما ظهر في قصيدتهِ المعنونةِ بـ:"بين حُسنَيين"؛ التي يفصّل فيها رأيه في الحبّ المتعدّدِ:

يَكْفِيكَ في الحُبِّ قَلْبٌ لَا شَـريكَ ... مـا في الـتَّـعَـدُّدِ خَـيرٌ لـلـحَـبـيـبَـيْنِ
الحُـبُّ كـالنَّهرِ يجري واثقًـا ومتى ... فَرَّعْتَ مَجْرَاهُ أَضْـعَفْتَ المسـارَيْنِ(٢)

وَاضِحٌ من ضَمير المذكّر في كاف الخطابِ أنَّ اللَّعبون يخاطبُ الذُّكور، ويناجي نفسَهُ أيضًا، في دعوة إلى الإخلاص في الحبّ والتَّفاني في المحبوبِ الواحدِ،

(١) الغزل العذري: دراسة في الحب المقموع، يوسف اليوسف، ص٢٤. وفي الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، ٨٨/٢.

(٢) قداميس، ص١٤٠.

الذي قد يكون الزَّوجة؛ لكونها موطن الحب الطَّاهر الشَّريف، وهذه المرأة لا ترضى بأن يكون لها شريك في حبيبها، فلا تقبله معدِّدًا؛ لذا فأحرى به أن يستحقَّ هذا الحبَّ، ويبدله وفاءً بوفاءٍ،؛ فيبحث عن مواطن حبّها ورضاها، ويبتعد عمَّا يثير غضبَها، بإشراك غيرها في قلبهِ؛ لأنّه بذلك يصرف حبَّها الذي يشبه النَّهر المتدفّقَ، الذي يجري بسلاسة واندفاع وقوَّة، فإذا تفرَّع ضعفَ، وكذلك الحبّ الواحد "فالمحبُّ لا يرى في الوجود غير محبوبه، ولا يدرك سواه، يراه في كل شيء، ويسمع كلامه من كلّ شيء، ويبصر ويدرك"(١).

ومع أنّنا يمكن أن نقرأ القصيدة على ظاهرها بهذه القراءة السَّطحيَّة فإنّنا بميثاق القراءة نرى المرأة هنا رمزًا للإخلاص والوفاء المطلقين في المحبَّة لله والوطن وقيم الدّين ومقدّساتهِ، وأنَّه اتّخذ من المرأة رمزًا ليبعد عن الخطابيَّة والتَّوجيه المباشر.

ويستمرُّ باتخاذ المرأة رمزًا إيجابيًّا؛ فيطالعنا في قصيدته المعنونة بـ: "المليكات" فمن خلال هذا العنوان النَّاطق بكلِّ صفات الكمال الأنثويّ يتشوَّف القارئ لمعرفة صفات تلك المليكات اللَّاتي فدّاهنَّ الشَّاعر بنفسهِ؛ لا لشيءٍ إلَّا لاتِّصافهنَّ بصفات النَّقاء، والبهاء، والحُسن، والعزَّة، وما شئنا من صفاتِ الحسنِ اللَّطيفةِ وعلى النَّقيض ممَّن وصفها لنا آنفًا برافعة العَقيرةِ سليطة اللِّسَانِ طويلته في حدّة ولجاجةٍ، تأتينا هنا ذات الصَّمت بسمتٍ إيجابيٍّ أقربَ إلى ما فُطِرتْ عليه المرأة، ثمّ يتَّخذ من الطُّهر لباسًا لها؛ لذا تغدو من كاتمات الهوى، وهي الصّفة التي لزمتها النّساء العربيات، وميَّزت حبَّهنَّ العفيفَ على مرّ العصور، وتمثيلاتهنَّ

(١) الحب والفناء ـ المراة/السَّكينة/العداوة، علي حرب، ص١٦٣.

عاطفيَّات رقيقات محجَّبات؛ يمنعهُنَّ الحياء من إظهار لواعج الحبِّ والهوى، على عكس المتبذلاتِ المنتكساتِ:

أَفْـدِي اللَّوَاتِي سَمَـتْ فِيهِنَّ عَـاطِفَـةٌ ... لَكِنَّهُنَّ ارْتَـدَيْنَ الصَّـــمْـتَ تِيجَـانَّا

اللَّابِسَـــاتِ ثِيَابَ الطُّهْرِ ضَـــافِيَةً ... والسَّـــاحِبَاتِ ذُيُولَ الحُسْـــنِ أَلْوَانَّا

المضْـــمِرَاتِ الهَوَى عَنَّـا مُكَـابَرَةً ... وهُـنَّ أَرْهَـفُ خَـلْـقِ اللهِ وُجْـدَانَّا

لَوْلَا الحَيَـاءُ لَصَـــيَّرْنَ الهوَى مَطَرًا ... وأَغْرَقَـتْ كَلِمَـاتُ الحُـبِّ دُنْيَـانَا[1]

والبيت قبل الأخير يستدعي على الفور بيت جريرٍ الشَّهير :

يَصْـرَعنَ ذَا اللُبِّ حَتّى لا صِـرَاعَ بِهِ ... وَهُنَّ أَضْـعَفُ خَلْقِ اللهِ أَرْكَانَا[2]

كما أنَّ البيت الأخير يستدعي قول عَفِيف التِّلْمِسَانيّ:

لَوْلَا الحَيَـاءُ وَأَنْ يُقَـالَ صَـــبَـا ... لَصَـرَخْتُ مِلْءَ السَّـــمْعِ وَاطرَبَا[3]

وأظنُّ أنَّ الاستدعاء هُنا مقصودٌ وفيه ترميزٌ إلى عودة القيم العربيَّة الأصيلة في العفَّة والكتمان والسَّتر في الهوى، وفيه انتقالٌ وكشفٌ عن رمزيَّة المرأة الفاضلة.

وفي قصيدته: "فِتنة الحُسنِ" نجده يضفي على المرأة من صفاتِ الحسنِ المحببةِ ما يرغِّبُ فيها النَّفس السَّويَّة؛ كالبهاء، والطُّهر، وغيرها من الصِّفاتِ الإيجابيَّةِ، بعيدًا عنِ التَّبذُّل والتَّرخُّص والإباحة مما يتَّصف به غيرها:

هَـذَا البَهَـاءُ الَّـذي يَزْدَانُ رَونَقُـهُ ... فَيَكُنَّ مَنْ يَا تُرَى بالطُّهْرِ حَلَّاهُ؟

هَلْ مِثْلُكُنَّ نِسَـــاءُ الأَرْضِ قَاطِبَةً ... أَمْ خَصَّـــكُنَّ بِهَذِي الفِتْنَةِ اللهُ؟

(١) قداميس، ص١٤٣.

(٢) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، ١٦٣/١.

(٣) ديوان عَفِيف الدين التِّلْمِسَانيّ، ١٢٢/١.

لَا رَيبَ أَنَّ جَلَالَ الحُسْـــنِ يَفتِنُنَا ولو تَبَـذَّلَ لِلأَنْظَـارِ عِفْنَـاهُ[1]

وفي هذه القصيدة ترشيحٌ لتمثيلات المرأة العربيَّة التي حباها الله بمظاهر حسنٍ خاصَّة من العفَّة والطَّهارة والسَّتر تفتن ذوي المروءة والرُّجولة من الرّجال، وفيه تعميق لرمزيَّة المرأة على الخصوصيَّة العربيَّة المحافظة في دينها وأخلاقها.

وممَّا يؤكّد ذلك ما نجده في قصيدتهِ: "مليكات الأرضِ"؛ إذْ تَظهر المرأة ملكًا ليس كالملك؛ فهي تسبي القلوب بطهارتها، وتملك قلبَ حبيبها، وتأسره بعفَّتها؛ لذا تغدو رمزًا للوفاء بالعهدِ:

أَفْدِي المليحَاتِ كَمْ جَاهَدْنَ قَسْـــوَتَنَا وكَـمْ رَعَـيْنَ عُـهُـودًا مَـا رَعَـيْـنَـاهَـا

لَوْ نَفْتَدِي نَحْنُ، أَهْلَ الأَرْضِ، وَاحِدَةً مِنْهُنَّ عَنْ طُهْرِ قَلْبٍ مَا وفَيْنَاهَا[2]

ونمضي مع اللَّعبونِ في هذه التَّمثيلات الإيجابيَّة للمرأة التي تحيلها رمزًا للقيم المثاليَّة النَّبيلةِ؛ ففي قصيدة: "جنان الأرض" تطالعنا تمثيلاتُ خَلقها الأوَّل "من ضلع آدم"؛ فهي قرينة الرَّجل، وجزءٌ منه، وشريكته في كلّ معاني الشَّرف والجاهِ، إشارة إلى ما يجب أن تكون عليه، وإدراكها ما خلقت له، ثمَّ يثنّي بحيائِها الذي يركّزُ عليه آيةً لأنوثتها، ولكونها منبع الحياة، ولا يفوتهُ في ذلك أنْ يحفظ لها حقَّها؛ كما أوصى بها الحبيب ﷺ خيرًا:

مِن ضْـلْعِ آدَمَ صَـاغَهَا الخلَّاقُ فِي فِـرْدَوسِـــهِ بِجَـمَـالِهَـا الـتَّـيَّـاهِ

لـــــــــمَّا هبَطنَا تَارِكِينَ نَعِيمَنَا لَمْ يَـبْـقَ مِـنْ نَـعْـمَـائِـهِ إِلَّا هِـيَ

(١) قداميس، ص١٥٦.

(٢) قداميس، ص١٦٠.

مَـا قِيمَـةُ الـدُّنْيَـا وَمَـا أَفْرَاحُهَـا لَـوْلَا شَـــرِيفَـاتُ الهَوَى والجَـاهِ
هُنَّ الحَيَاةُ وَهُنَّ مَعْسُولُ الـــــمُنَى وَبِهِـنَّ أَوْصَـــانَا رَسُـــولُ اللهِ
أُمْدُدْ لَهُنَّ يَدَ الـــــمَحبَّةِ صَـــادِقًا وَاغْنَمْ بِهِنَّ نَعِيمَكَ الـــــمُتَنَاهِي[1]

ورمزيَّة المرأة على طيب الحياة الفاضلة التي قوامها الخلق القويم والدِّين الحنيف واضحةٌ، ولعلَّ التَّنَاصَّ مع الحديث الشَّريف عن طريق التَّلميح مقصودٌ ليس للمعنى الجزئي الخاصّ بمعاملة المرأة، بل بمعايشة الحياة نفسها؛ لأنَّه جعل من المرأة رمزًا للحياة كلها في كلّ تجليَّاتها وتمثُّلاتها.

ومن ثمَّ؛ فالتَّلميح في الحديث الشَّريف قَالَ ﷺ : "تَوْصُوا بِالنِّسَاءِ خَيْرًا فَإِنَّهُنَّ خُلِقْنَ مِنْ ضِلْعٍ وَإِنَّ أَعْوَجَ شَيْءٍ فِي الضِّلْعِ أَعْلَاهُ فَإِنْ ذَهَبْت تُقِيمُهُ كَسَرْته وَإِنْ تَرَكْته لَمْ يَزَلْ أَعْوَجَ فَاسْتَوْصُوا بِالنِّسَاءِ خَيْرًا"[2].

يشير إلى الجانبين: السَّلْبيّ والإيجابيّ، وإنْ ركَّز على الإيجابيّ فهو يؤكِّد على مسؤوليَّة الرَّجل، وقدرته على تقويم أمورها؛ فكما تقوم أمورها به تقوم أمور الحياة.

(١) قداميس، ص١٥٧.

(٢) المنتقى شرح الموطأ، سليمان بن خلف الباجي، ٢١٢/٧.

المَبْحَثُ الثَّاني: المَرأَةُ حَقِيقَةٌ

ظهرتِ المرأةُ صورةً حيَّةً حقيقيَّةً في كثير من قصائد الدِّيوان؛ بمعنى أنَّهُ يبثُّ من خلالها مشاعره الحقيقيَّة بصورةٍ مباشرة، ترادُ لذاتها، دونٍ إحالةٍ على رمزٍ آخر؛ كتعبيره عن مشاعره تُجاهِ نساء أُسرتهِ؛ كما نجدُ في صورهِ المباشرة عن أمِّه، أو أخته، أو زوجه، أو بنته، وهكذا؛ ففي قصيدته: "كرامات مقدَّسة" يرسمُ اللَّعبونُ صورة للمرأة، أرادَها أن تكون أُنموذجًا حيًّا لبنات جنسها، وواضحٌ من اختيارهِ عُنوانًا يتّصفُ بالرُّوحانيَّةِ، ويرتبطُ بالطَّهارة أنَّها صورة مثاليَّة للأُمّ؛ فالكرامات نادرة الحصول مرتبطةٌ بصورتها، وهِيَ الصُّورة المُختارة المُصطفاه، التي تحيطُ بها القداسة، وتستَحقُّ الاحترام والتَّفاني، ومَنْ أحقُّ بذلك من الأُمِّ في نظر الشَّاعرِ؛ لذا يلحقُ بها الزَّوجةَ فالأُختَ، وكلّ مَن تتخلَّق بأخلاقهما، وأوَّلهنَّ ابنتهُ:

أُمِّي هِيَ الشَّمْسُ تَحوِينِي أَشِعَّتُهَا ... وَدِفْءُ قَلْبِيَ في مَاضِيَّ وَالآتِي
وَزَوْجَتِي القَمَرُ اِنْزَاحَتْ بِهِ ظُلَمِي ... وَأُنْسُ رُوحِيَ في لَيلِ المِعَانَاةِ
وَأُخْتِيَ النَّجْمَةُ الزَّاهِي تأَلُّقُهَا ... وَبِنْتِيَ الكَوكَبُ الدَّوَّارُ في ذَاتِي
وكُلُّ أُنْثَى تُحِبُّ اللهَ سَيِّدَتِي ... وتَاجُ رَأْسِي وإِشْرَاقُ ابتِسَامَاتِي
جَمِيعُهُنَّ كَرَامَاتٌ مُقَدَّسَةٌ ... لَوْلَا سَنَاهُنَّ مَا ازدَانَتْ سَمَاوَاتِي[1]

فقد جعلَ اللَّعبونُ الأُمَّ، والزَّوجةَ، والأختَ، والبنتَ، في مقامٍ سامقٍ مرتفعٍ، فهنَّ مصابيح الحياة؛ لكونهنَّ في مكانة مرتفع عن النِّساءِ، بل عن

(١) قداميس، ص٢٩.

النَّاس جميعًا، فأُمُّهُ هِيَ الشَّمْسُ، وَزَوْجَتهُ القَمَرُ، وَأُخْتُهُ النَّجْمَةُ، وَبِنْتُهُ الكَوكَبُ؛ لقد جمعتهنّ الإضاءةُ والبُعْد، والعَلُوُّ، لمكانتهنَّ لديه، "وإذا ما نظرنا للشمس والقمر والنجوم وجدناها تمثّل حضوراً قصدياً فقد اقتنصت من العالم العلوي كثيراً من مرموزاتها ومضموناتها وهو وجه من وجوه إعلاء الشأن"(١)، واللعبون يجعل من كلِّ امرأة مسلمة محبَّة لله، متمسِّكة بدينها، وعزَّتها، وعفّتِها، وطهرها، تاجًا يوضع على رؤوس الرِّجال، وهو أوَّلهم؛ ممَّا يبعث الشُّعور بالسَّعادة لكونهنَّ كراماتٍ مقدَّسةً، يجب عليه وعلى مَن يرى أمثالهنَّ الشُّكر لله على نعمتهنَّ؛ فهنَّ الضَّوء الذي يضيء له الظُّلمات، وكذا كلّ مسلمةٍ تقيَّة، نقيَّة .

وتظهر المرأة حقيقةً في قصيدته: "رُعب" ذلك الرُّعب من المصير المحتوم الذي لابدَّ منه؛ فالموت والفناء آتيان لا محالة، والشاعر هنا يخشى الموت خوفًا على ابنته وألمِها لفراقه، يقول:

مَا هَذِهِ الدُّنْيَا وَمَا لَذَّاتُها؟ إنّي بِدُنْيَاكُمْ لَأَزْهَدُ زَاهِدِ!
لَوْلَاكِ يَا بِنْتِي لَمَا خِفْتُ الرَّدَى ولَمَا شَكَوْتُ مِنَ الرَّحِيلِ مَوَاجِدِي
لَكِنْ أَخَافُ عَلَيْكِ قَسْوَةَ دَمْعَةٍ وجَفَاءَ أَرْحَامٍ وَظُلْمَ أباعِدِ(٢)

(١) النجوم والكواكب في شعر المتنبي دراسة موضوعية فنية، إبراهيم مصطفى الدهون، وفاطمة حسن السراخة، ص٨.

(٢) قداميس، ص٤٩.

وهو ما يذكّرنا بقول حطَّان بن المعلَّى الطَّائيّ في حذره من الموت والمغامرة حرصًا على بناتهِ، وإن كان اللَّعبون يزيد معنًى اجتماعيًّا مهمًّا هو خوفه على ابنته جفاء ذوي الرَّحم، وظلم الأباعد:

لَوْلَا بُنَيَّـاتٌ كَزُغْـبِ القَطَـا رُدِدْنَ مِـنْ بَـعْـضٍ إِلَى بَـعْـضِ
لَكَـانَ لِي مُضْـطَرَبٌ واسِـعٌ فِي الأَرْضِ ذَاتُ الطُّولِ والعَرْضِ[1]

وهذه المعرفة العميقة بطبيعة المرأة تؤهّله أن يظهر بصورة النَّاصح المحبّ في قصيدته: "معجزة كبرى"؛ فنجده ينصح بني جنسه أن يكتفوا من النِّساء بواحدةٍ فحسبُ؛ فمن كانت له زوجةٌ واحدةٌ أحسَّ بالرَّاحة في قربها، وذهبت عنه الهموم، والمتاعب، والنصب، حال لقائه بها يقول:

تـزوَّجْ بأُنـثَى تَمْـلَأُ الـرُّوحَ فَـرْحَـةً وتَحْيَا بِهَا مِن سِـحْرِ نَظْرَتِهَا سِـحْرًا
مُنزَّهَـةٌ مِن كُـلِّ عَيـبٍ كَـأَنَّهَـا مَـلَاكٌ سَمَـاوِيٌّ ومُـعْـجِـزَةٌ كُـبْرَى
إِذَا جِئْتَهَا مَهْمُومَ قَلْبٍ تَبَسَّـمَتْ وَضَـمَّتْكَ نَحْوَ الصَّـدْرِ أَنْعِمْ بِهِ صَـدْرًا
فَتِلْـكَ بِلَا رَيْـبٍ تُعَـادِلُ أَرْبعًـا وَلَمْ تُبْقِ عُـذْرًا فِي زَوَاجِكَ مِنْ أُخْرَى[2]

وتظهر المرأة الحقيقة في قصيدة: "جمع المؤنَّث المسالم"؛ فالمسالمةُ صفةٌ محبَّبةٌ لدى الجميع، والشَّاعر يجعل من النِّساء السَّبب الأوَّل في شاعريَّتهِ؛ فالمرأة ملهمته، ومصدر إبداعه، وغايته، في نظم القصائد، إنَّها المرأة الأمُّ

(١) العقد الفريد، أحمد بن عبد ربه، ٢/٢٧٤.
(٢) قداميس، ص٧٣.

الرَّءومُ التي منحتهُ عاطفة الحبِّ والشَّفقة، وكذا ابنته التي منحته الحنان والرَّحمة، وزوجته منهل الرَّأفةِ، فهُنَّ ملتجأُ الشَّاعر عند شكواهُ يقول:

لَولَا النِّسَـــاءُ لَمَا كَتَبْتُ قَصِـــيدَةً ... ولَـمَـا سَمَـوْتُ طَـهَـارَةً وجَـلَالًا
مِـنْـهُـنَّ أُمِّـي وَابْـنَـتَـايَ وَزَوْجَـتِي ... حَسْـــبِي بِـذَلِـكَ رِفْعَـةً وكَمَـالًا
هُنَّ اللَّوَاتِي إِنْ شَـــكَوْتُ رَأَفْنَ بِي ... ومَسَـــحْنَ دَمْعَ مَوَاجِعِي المِنْهَالَا[1]

وهكذا نرى الصُّورة الإيجابيَّة الحقيقيَّة وهي التي ترشّح للصُّور السَّلبيَّة، كما ترشّح أيضًا للتَّمثيلاتِ الرَّمزيَّة؛ فبضدّها تتميَّزُ الأشياءُ.

(١) قداميس، ص١٢٢.

الخَاتِمةُ:

سَـعَت هذهِ الدِّراسـةُ إلى قراءة تمثيلات المرأة بين الرَّمز والحقيقةِ في شِـعر الشَّاعر السُّعوديّ فوَّاز اللَّعبون من خلال مجموعته الشِّعريَّة الأخيرة في النَّشْرِ :"قداميس"، وقد دفعتني طبيعة هذه الفكرة أن أقسِّـــم هذه التَّمثيلاتِ ما بين صـــورتها الرمزية والحقيقيَّة في ضـــوء موقف الشَّـــاعر من التَّحوُّلات السُّوسيولوجيَّة والأيديولوجيَّة والسَّيكولوجيَّة والسُّوسيو ثقافيَّة، سواءٌ على مستوى ترميزها إلى القيم السَّلبيَّة، أو ترميزها إلى القيم الإيجابيَّة، ولتأكيد هذا التَّرميز تتبَّعت ورود صـــورتها الواقعيَّة على وجهها الحقيقيّ المعاش، وخلُصت إلى مجموعة من النَّتائجِ ؛ أهمُّها ما يأتي :

– راوح الشَّاعر بين تمثيلات المرأة رمزًا سلبيًّا وآخر إيجابيًّا؛ ممَّا يدلُّ على أنَّهُ اتَّخذ منها رمزًا طيّعًا لمواقفه وأفكاره التي رأى أنَّها تفقد قيمتها الفنّيّة بتحوّلها إلى إشـهار زاعق أو خُطب رنّانةٍ؛ لذا حملت رموزه مقارنةً مضـمرةً بين ما عليه المرأة المعاصـرة بفعل النِّسـويَّة المعاصـرة، والتَّشـدُّق بالشّـعارات الزّائفة ومفارقة الأخلاق الحميدة والقيم الأصـــيلة، وما يجب أن تكون عليه من العودة إلى الينابيع والتَّمسُّك بقيم الدّين والأخلاق الفاضلة.

– ظهرت المرأة رمزًا ســـلبيًّا من خلال اختيار مجموعةٍ من التَّمثيلات المنفّرة المستبشعة للتهويل من الآثار السَّلبيَّة لبعض القيم الطارئة الوافدة المســـتقبحة وبيان خطرها على المجتمع، والتحذير من آثارها الضَّـــارة على

المجتمع العربيّ المسلم المحافظ، والأمن الاجتماعيّ، والسَّلام النَّفسيّ؛ كتمثيلات " الشَّوهاء ، والمريدة، والمسترجلة، والنِّسويَّة المنحلَّة، والسَّافرة المتبرّجة، والجلفة سليطة اللّسان، ... إلخ.

– حفظَ اللَّعبون للمرأة العربيَّة الأصيلة التي تحفظ حقّ الله والوطن والقيم حقَّها، بل حثَّ على الوفاء بكلّ ما كفله لها الدّين الحنيف، ووصايا النّبيّ ﷺ بها؛ كما أوضح بصورتها الإيجابيَّة بالمفارقة التَّمثيليَّة رمزيَّة المرأة الخارجة على النّظام، والدّين، والمجتمعِ، ترميزًا لكلّ من أرادَ أن ينال من ثوابت الدّولة وهويَّتها الإسلاميَّة المميّزة لها.

– ظهرت المرأة رمزًا إيجابيًّا دالًّا على تقدير الشَّاعر لها، واختار لها الشاعر المفردات الموحية بالرشد والاتّزان كما هو في قوله (حسناء، تخشى الله، المليكات، الطهر، البهاء، شريفات ... الخ.

– جاءت المرأة حقيقةً في كثير من قصائد الدّيوانِ، وخصّص للمرأةِ الحقيقةِ تمثيلات المرأة المثال التي وجدها في أمّهِ، وزوجهِ، وابنتهِ، وأخته، وكلّ امرأة مسلمةٍ، تتمسَّك بمحبَّة اللهﷻ؛ لذا رآهنَّ كلّ مصادر النّور من شمسٍ وقمر ونجومٍ وكواكب.

– بدت تمثيلات المرأة الحقيقة في أبهى حلّةٍ؛ كما أسلفتُ؛ لأمرينِ: أن يؤكّد رسالته وغاياتهِ؛ على طريقة بضدّها تتميَّز الأشياء، ولتحظى المرأة

المثال بحظّها من الثّناء والإشادة؛ كما نالت التمثيلات الرَّامزة للمرأة السَّلبيَّة بالذَم والتَّقبيح والانتقاد، واتّخاذها رمزًا لتحوّل القيم الدّينيَّة والاجتماعيَّة السّويّة المميّزة للهويَّة الوطنيَّة.

- استعان الشّاعر بتقنياتٍ أسهمت في إبراز قوة رموزه كتوفيقه في اختيار عناوين قصائده، والألفاظ التّراثيّة المشحونة بدلالاتها عبر التّناصّ من الشّعر العربيّ القديم.

المصادر والمراجع:

- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، ط٣، القاهرة، ١٩٩٨م.
- الأدب ومذاهبه، محمد مندور، دار النهضة، ط٢، القاهرة، ١٩٩٨م.
- أرض الضياع، ت.س إليوت، ترجمة: نبيل راغب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني، جدة، ١٩٨٠م.
- الأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنس داود، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٩٢م.
- تاج الحرة (معجم ألفاظ وأوصاف النّساء)، زياد محمود الفياض، دار سعد الدين للطباعة والنشر ودار كنان للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٥م.
- جميل بثينة والحب العذري، خريستو نجم، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢م.
- الحب والفناء (المرأة /السَّكينة/ العداوة)، علي حرب، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط٣، بيروت، ٢٠١٤م.
- دولة النساء(معجم ثقافي اجتماعي لغوي عن المرأة)، عبدالرحمن البرقوقي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ديوان الأدب، إسحاق بن إبراهيم الفارابي، تحقيق: أحمد مختار عمر. مراجعة: إبراهيم أنيس، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان أمين طه، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٨٦م.

- ديوان عَفِيف الدين التِّلْمِسَانيّ، تحقيق: يوسف زيدان، طبعة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠م.
- ديوان قيس بن الملوح، تحقيق: عبدالستار فراج، مطبوعات مكتبة مصر، ١٩٧٩م.
- الرَّمز الشِّعريّ عند الصُّوفِيَّةِ، عاطف جودة نصر، دار الأندلس ودار الكنديّ، بيروت، ١٩٧٨م.
- الرَّمز في الشّعر الغربيّ، جلال عبدالله خلف، مجلة الآداب بجامعة بغداد، ع(٩٧)، ٢٠١١م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط٢ القاهرة، ١٩٩١م.
- الرمزية (دراسة تقويمية)، أنا بلكيان، ترجمة: الطاهر مكي، وغادة الحفني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
- الرمزية في الأدب العربي الحديث، أنطون غطاس كرم، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩م.
- سلطة الصورة وبلاغة الجسد، عز الدين الوافي، كتاب الرافد، ع. (١٠٢)، الشارقة، ٢٠١٥م.
- سوسيولوجيا الغزل العربي(الشعر العذري نموذجًا)، الطاهر لبيب، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٤م.
- شعر الطّبيعة النجدية (الأنساق الثّقافية والتشكيلات الجماليَّة)، محمد سيد علي عبدالعال، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٢٠م.

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.
- الصحاح، الجوهري، بيروت: دار الفكر، د.ت.
- عتبات النص الشّعريّ الحديث(في شعريَّة المعاصرة ومعاصرة الشّعر، صادق القاضي، أروقة للدراسات والترجمة والنّشر، نجران، ٢٠١٤م.
- العقد الفريد، أحمد بن محمد ابن عبد ربه، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٤هـ.
- العمدة في صناعة الشعر، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٤، بيروت، ١٩٨٨م.
- عيون الأخبار، ابن قتيبة الدينوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ.
- الغزل العذري: دراسة في الحب المقموع، يوسف اليوسف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨م.
- الغموض والإبهام في شعر المرأة السعودية، منى صالح الرشادة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، م.(١٧)، ع.(A٢)، (ديسمبر ٢٠٢٠م)
- الفنّ ومذاهبه في الشِّعر العربيّ، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٢، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- في الحب والحب العذري، صادق جلال العظم، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٨٦م.
- قداميس، فواز اللعبون، دار أثر للنشر، الدمام، ١٤٤٣هـ.
- كفاية المتحفظ في اللغة، ابن الأجدابي، تحقيق: السائح علي حسين. دار اقرأ للطباعة والنشر، طرابلس، ١٩٨٩م.

- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.
- اللُّغَة، جوزيف فندريس، تعريب: عبدالحميد الدواخليّ، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م.
- مجمع الأمثال، أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٦م.
- مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي، نسيب الشناوي، ١٩٨٤م.
- المذاهب النقدية(دراسة منهجية مقارنة)، ماهر حسن فهمي، منشورات البندقية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧م.
- المرأة في الشعر الأردني من ١٩٢١- ٢٠٠٠م، حمد الله المناصير، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٢م.
- المنتقى شرح الموطأ، سليمان بن خلف الباجي، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٣٢هـ.
- النجوم والكواكب في شعر المتنبي دراسة موضوعية فنية، إبراهيم مصطفى الدهون، وفاطمة حسن السراخة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، م. (١٨)، ع. (B٢).
- النسوية وما بعد النسوية، سارة جاميل، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

References

-aladb almqarn, mhmd ghnymy hlal, t3, alqahrh, 1998m.
-aladb wmdahbh, mhmd mndwr, dar alnhdh, t2, alqahrh, 1998m.
-ard aldya'e, t.s elywt, trjmh: nbyl raghb, almshrw'e alqwmy lltrjmh, alqahrh, 2011m.
-asrar alblaghh, 'ebd alqahr bn 'ebd alrhmn aljrjany, t'elyq: mhmwd mhmd shakr, mtb'eh almdny, alqahrh, wdar almdny, jdh, 1980m.
-alastwrh fy alsh'er al'erby alhdyth, ans dawd, dar alm'earf, t3, alqahrh, 1992m.
-taj alhrh (m'ejm alfaz wawsaf alnsa'), zyad mhmwd alfyad, dar s'ed aldyn lltba'eh walnshr wdar knan lltba'eh walnshr, dmshq, 2015m.
-jmyl bthynh walhb al'edry, khrystw njm, dar alra'ed al'erby, byrwt, 1982m.
-alhb walfna' (almrah /alsḳynh/ al'edawh), 'ely hrb, aldar al'erbyh ll'elwm nashrwn, t3, byrwt, 2014m.
-dwlh alnsa'(m'ejm thqafy ajtma'ey lghwy 'en almrah), 'ebdalrhmn albrqwqy, mktbh althqafh aldynyh, alqahrh, 1987m.
-dywan aladb, eshaq bn ebrahym alfaraby, thqyq: ahmd mkhtar 'emr. mraj'eh: ebrahym anys, alshrkh almsryh al'ealmyh lwnjman, alqahrh, 2003m.
-dywan jryr bshrh mhmd bn hbyb, thqyq: n'eman amyn th, dar alm'earf, t3, alqahrh, 1986m.
-dywan 'eḟyf aldyn altlḿsạny, thqyq: ywsf zydan, tb'eh akhbar alywm, alqahrh 1990m.
-dywan qys bn almlwh, thqyq: 'ebdalstar fraj, mtbw'eat mktbh msr, 1979m.
-alrḿz alsḥery 'end alsuwfyḥ, 'eatf jwdh nsr, dar alandls wdar alkndy, byrwt, 1978m.
-alrḿz fy alsh'er alghrby, jlal 'ebdallh khlf, mjlh aladab bjam'eh bghdad, 'e(97), 2011m.
-alrmz walrmzyh fy alsh'er alm'easr, mhmd ftwh ahmd, dar alm'earf, t2 alqahrh, 1991m.
-alrmzyh (drash tqwymyh), ana blkyan, trjmh: altahr mky, wghadh alhfny, dar alm'earf, alqahrh, 1995m.
-alrmzyh fy aladb al'erby alhdyth, antwn ghtas krm, dar alkshaf, byrwt, 1949m.
-slth alswrh wblaghh aljsd, 'ez aldyn alwafy, ktab alrafd, 'e. (102), alsharqh, 2015m.
-swsywlwjya alghzl al'erby(alsh'er al'edry nmwdjana), altahr lbyb, syna llnshr, alqahrh, 1994m.
-sh'er altby'eh alnjdyh (alansaq althqafyh waltshkylat aljmalyḥ), mhmd syd 'ely 'ebdal'eal, mktbh aladab, alqahrh, 2020m.
-alsh'er al'erby alm'easr qdayah wzwahrh alfnyh walm'enwyh, 'ez aldyn esma'eyl, dar al'ewdh, t2, byrwt, 1984m.
-alshah, aljwhry, byrwt: dar alfkr, d.t.
-'etbat alns alsh'ery alhdyth(fy sh'eryḥ alm'easrh wm'easrh alsh'er, sadq alqady, arwqh lldrasat waltrjmh walnshr, njran, 2014m.
-al'eqd alfryd, ahmd bn mhmd abn 'ebd rbh, dar alktb al'elmyh, byrwt, 1404h.
-al'emdh fy sna'eh alsh'er, abn rshyq alqyrwany, thqyq: mhmd mhy aldyn 'ebdalhmyd, dar aljyl, t4, byrwt, 1988m.

-'eywn alakhbar, abn qtybh aldynwry, dar alktb al'elmyh, byrwt, 1418h.
-alghzl al'edry: drash fy alhb almqmw'e, ywsf alywsf, athad alktab al'erb, dmshq, 1978m.
-alghmwd walebham fy sh'er almrah als'ewdyh, mna salh alrshadh, mjlh jam'eh alsharqh ll'elwm alensanyh walajtma'eyh, m.(17), 'e.(2A), (dysmbr 2020m)
-alfn wmdahbh fy alsh'er al'erby, shwqy dyf, dar alm'earf, t12, alqahrh, 2004m.
-fy alhb walhb al'edry, sadq jlal al'ezm, dar alktab al'erby, trabls, 1986m.
-qdamys, fwaz all'ebwn, dar athr llnshr, aldmam, 1443h.
-kfayh almthfz fy allghh, abn alajdaby, thqyq: alsa'eh 'ely hsyn. dar aqra lltba'eh walnshr, trabls, 1989m.
-lsan al'erb, abn mnzwr, dar sadr, byrwt.
-allughh, jwzyf fndrys, t'eryb: 'ebdalhmyd aldwakhly, wmhmd alqsas, mktbh alanjlw almsryh, alqahrh, 1950m.
-mjm'e alamthal, ahmd bn mhmd bn ebrahym almydany, thqyq: mhmd mhy aldyn 'ebdalhmyd, dar alm'erfh, byrwt, 1986m.
-mdkhl ela drash almdars aladbyh fy alsh'er al'erby, nsyb alshnawy, 1984m.
-almdahb alnqdyh(drash mnhjyh mqarnh), mahr hsn fhmy, mnshwrat albndqyh llnshr waltwzy'e, alqahrh, 2017m.
-almrah fy alsh'er alardny mn 1921- 2000m, hmd allh almnasyr, rsalh majstyr ghyr mnshwrh, jam'eh alyrmwk, alardn, 2002m.
-almntqa shrh almwta, slyman bn khlf albajy, mtb'eh als'eadh, msr, 1332h.
-alnjwm walkwakb fy sh'er almtnby drash mwdw'eyh fnyh, ebrahym mstfa aldhwn, wfatmh hsn alsrakhh, mjlh jam'eh alsharqh ll'elwm alensanyh walajtma'eyh, m. (18), 'e. (2B).
-alnswyh wma b'ed alnswyh, sarh jamyl, trjmh: ahmd alshamy, almjls ala'ela llthqafh, almrkz alqwmy lltrjmh, alqahrh, 2002m.