Journal of Tikrit University for Humanities
JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities
كليـــة التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

Omaima Abdul-Jabbar
Ali Al- kream
aiadiraqi70@gmail.com
07702557444
Directorate General of Salahuddin Education

Women's Representations: Image and Significance Study in the poem ((I have come since the seventh)) of the poet Nidal Qasim

almar'at alqasim sur alrajul aleashiq alshier qasida

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 10 Jan 2018
Accepted 15 Mar 2018
Available online

A B S T R A C T

The many poetic works of poet Nidal Qasim are exposed to the issue of women as a major issue in their experience and the experience of every deep human poet. Much can be written about this experience in the light of the presence of women through many poetic values. One of the poems of the poet is relatively tall and talking about his experience with women, with his female, in the experience of love of compatibility, contradiction, acceptance and satisfaction is a lot, it is a poem integrated in our view on this level, where the character of the present man narrator and the character of the woman is absent irrigated, and the poetic story that Is the intermediary Nude man living among the character represented by the poet and the .woman's personality, which is the poetic subject in the poem

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.25.9.2018.06

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for

تجليات المرأة: الصورة والدلالة
دراسة في قصيدة ((قد جئتُ منذُ السابعة)) للشاعر نضال القاسم

م.م. أميمة عبد الجبار علي الكريّم
المديرية العامة لتربية صلاح الدين

الخلاصة

تتعرض الأعمال الشعرية المتعددة للشاعر نضال القاسم لقضية المرأة بوصفها قضية رئيسة في تجربته وتجربة كل شاعر انساني عميق، ويمكن كتابة الكثير عن هذه التجربة في ضوء حضور المرأة من خلال قيم شعرية كثيرة ومتنوعة، لكننا سننتخب القصيدة الموسومة بـ ((قد جئتُ منذُ السابعة)) إحدى قصائد الشاعر الطوال نسبياً وهي تتحدث عن تجربته مع المرأة، مع أنثاه، في تجربة حبّ فيها من التوافق والتناقض والقبول والرضا الشيء الكثير، فهي قصيدة متكاملة في نظرنا على هذا الصعيد، فيها شخصية الرجل الحاضر الراوي وشخصية المرأة الغائبة المروية، وفيها الحكاية الشعرية التي هي الوسيط الشعري الحي بين شخصية الرجل التي يمثلها الشاعر وشخصية المرأة التي هي الموضوع الشعري في القصيدة.

توطئة:

إنَّ حضور المرأة في القصيدة الحديثة تجاوز فكرة الغزل التقليدية في الشعرية العربية القديمة، إذ كان الشاعر العربي القديم يبدأ قصيدته بالنسيب قبل الدخول في أي موضوع شعري، فقد كانت المرأة هي موضوع الغزل فى العصر الجاهلي التي كانت شيئًا مهمًا في حياة البادية أثرت في طبع الشعراء ، إذ تحدثوا عن الوشاة والغزل والحب والفراق والطيف والأطلال، يكون مفهوم الجمال متمثلاً بالمرأة متركزًا فيها، ونجد أن الشاعر الجاهلي يصف صاحبته ابتداءً من شعرها وإشراق وجهها وحور عينيها وطول جيدها واعتدال قامتها وطيب رائحتها، كما يتخيلها أو يتمناها في مجتمع لم يكن يتيح اللقاء بين الرجل والمرأة بالحرية المطلوبة فكانت القصيدة هي ملاذ الشاعر لتحقيق الأحلام.

كان الحب في القصيدة العربية القديمة عبارة عن جملة من الرغبات والتطلعات التي تكشف عن حاجة الشاعر للمرأة التي ينشدها في مجتمع شبه مغلق، إذ إنَّ ((أكثر الشعراء الجاهليين لم تتح لهم الفرص الكافية للعيش مع من يتغزلون فيهن أو التعرف عليهن من كثب، وإنما كانت لقاءات عابرة ونظرات من بعيد وإلا لما اكتفوا بالأوصاف الخارجية للمرأة))[1]، فعلى الرغم من أن بعض الشعراء تجاوز الأوصاف الخارجية؛ لكن في حالات محدودة، وهو ما كان يناسب البيئة المجتمعية التي كان الشاعر يعيش فيها.

الموقف من المرأة في الشعر العربي القديم كان موقفًا تقليديًّا في أغلب الأحيان؛ حين كان الشعراء العرب القدامى يقلدون بعضهم في قضية الشروع بالغزل في مطالع قصائدهم، ولا يمكن تحليل هذه الظاهرة على أنها موقف شعري أصيل من المرأة؛ لأنه لا يعبر عن تجربة حقيقية تعكس قيمة المرأة في نظر الشاعر العربي، وهو ما يجعلنا نعتقد أنَّ الموقف الشعري العربي الحقيقي من المرأة ربما ظهر في الشعر العربي الحديث، بفعل الانفتاح الذي شهدته الحركات الشعرية الحديثة ولا سيما حركة الشعر الحر في خمسينيات القرن الماضي.

أما في العصر الحديث فقد تغيرت البنية الثقافية الاجتماعية كاملة؛ ومن بينها فكرة الغزل والنظر شعريًّا إلى المرأة، فصورة المرأة في حركة الحداثة الشعرية غير واضحة وضوح صورتها في الكلاسيكية والرومانسية، فالمرأة هناك موضوع قائم بنفسه، يسعى الشاعر إلى توضيحه من خلال التحليل أو التركيب والكشف عن الإحساسات الدفينة وبيان العلاقة القائمة بينهما، وهي هنا مستوى من مستويات القصيدة، متداخلة في موضوعات عدة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، وهي رمز أو معلم من معالم الحياة، يستخدمه الشاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناءً عضويًّا دراميًّا متكاملاً[2]، يحاول فيه الموازنة بين الجانب الموضوعي والجانب الفني ولاسيما في موضوع المرأة بوصفها علامة ودلالة وقيمة عاطفة واعتبارية في آن واحد، إذ إنَّ المرأة ظلَّت موضوعًا أثيرًا يتغنى به الشعراء على مرِّ العصور وفي مختلف المجتمعات البدوية والحضرية، الريفية والمدنية، وعلى اشكال ورؤى مختلفة.

تجليات المرأة صورةً وعلامةً ورؤيةً وموضوعاً شعريًّا اثيرًا لم يتوقف عند الشعراء العرب يومًا ما عند حد معين، ففي الشعر العربي القديم كانت المرأة موضوع الغزل والحب بشكل مباشر تحضر فيه المرأة الواقعية والمتخيلة حضورًا بارزًا ولافتًا، لكن الأمر تغير كثيرًا في العصر الحديث بتغير الكثير من القيم الحضارية التي غيرت النظرة نحو المرأة، ويمكننا القول ــ في هذا الصدد ــ أنَّ موضوع المرأة في حركة الحداثة أو في القصيدة الحديثة لم يكن موضوعًا مستقلاً وخاصًا كما كان في القصيدة القديمة ، بل يندمج مع موضوعات أخرى أو يعبر عنها من خلال الرمزية التي حولت المرأة إلى موضوع شعري ثقافي، ولذلك فإنَّ صور المرأة في القصيدة العربية الحديثة جسدتها المواصفات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وكلها مواصفات أرادت للمرأة أن تكون حجر كيمياء القارئ لأسرار الحياة والمجتمع[3].

الشاعر نضال القاسم شاعر عربي فلسطيني أردني ملتزم بقضايا شعبه وأمته، وقضية فلسطين هي القضية الأولى في تجربته الشعرية، لكنه في مقابل ذلك ومنذ بداياته الشعرية الأولى ينفتح على الفضاء الشعري الداخلي ذي الطابع الإنساني العميق، كي يعبر عن ذاته الخاصة التي تحب وتكره وتنتقد وتفضي بأسرارها عن طريق الكلمة الشعرية الجميلة، فهو شاعر متطابق مع ذاته الإنسانية والشعرية تطابقا يكاد يكون تامًا.

فالقضايا الكبرى ذات البعد الوطني والقومي التي يلتزمها الشاعر، ويدافع عنها داخل الشعر وخارجه، لا تنفي أو ترغم الشاعر على نسيان ذاته الخاصة، بل على العكس كلما كان الشاعر صادقًا مع ذاته، فهو صادق مع قضاياه الكبرى، وهو على مستوى العمل الشعري والصنعة الشعرية يميل إلى الجانب العفوي الشعري أكثر من ميله للصنعة الشعرية، لذا نجد شعره يتجه نحو البساطة اللغوية والتعبيرية والبنائية بعيداً عن الافتعال في التقعُّر اللغوي والتعقيد الصوري الذي لا يؤدي إلى نتيجة في عالم القراءة والتلقي، وبقيت المرأة في شعره هي المرأة المأخوذة من قلب المجتمع بكل ما فيه من سلبيات وايجابيات، لكنها داخل قصيدته تتحوّل إلى صورة تتجلى في تجربة القصيدة بوصفها حكاية شعرية صالحة للرواية.

القصيدة: المرأة: التجلي والرؤية الشعرية

الأعمال الشعرية المتعددة للشاعر نضال القاسم تتعرض لقضية المرأة بوصفها قضية رئيسة في تجربته وتجربة كل شاعر إنساني عميق، ويمكن كتابة الكثير عن هذه التجربة في ضوء حضور المرأة من خلال قيم شعرية كثيرة ومتنوعة، لكننا سننتخب القصيدة الموسومة بـ ((قد جئتُ منذُ السابعة))[4] إحدى قصائد الشاعر الطوال نسبيًا وهي تتحدث عن تجربته مع المرأة، مع أنثاه، في تجربة حبٍّ فيها من التوافق والتناقض والقبول والرضا الشيء الكثير، فهي قصيدة متكاملة في نظرنا على هذا الصعيد، فيها شخصية الرجل الحاضر الراوي وشخصية المرأة الغائبة المروية، وفيها الحكاية الشعرية التي هي الوسيط الشعري الحي بين شخصية الرجل التي يمثلها الشاعر وشخصية المرأة التي هي الموضوع الشعري في القصيدة.

قصيدة (قد جئتُ منذ السابعة) تنفتح من عتبة عنوانها على فضاء زمني ومكاني وحدثي متكامل، فالعنوان ذو الصيغة الفعلية المسبوق بـ (قد) وهو هنا حرف يفيد التحقيق، أي أن فعل المجيء قد تحقق فعلاً باعتراف الشاعر المتكلم، والجملة الفعلية (جئتُ) تفيد تحقق الفعل والحضور، وهذا الحضور يعكس حدثاً معيناً ويفترض مكاناً معيناً أيضاً، حيث لا يمكن تحقق الحضور من دون وجود مكان، فالمكان موجود والحدث موجود، والفاعل (الشخصية) الذي هو الشاعر هنا موجود كذلك، بمعنى أنَّ كلَّ عناصر الحدث الشعري حضرت في عتبة العنوان حين ننتقل من الجملة الفعلية إلى الصورة الزمنية المرتبطة بالحدث الشعري (منذ السابعة)، وهي صورة زمنية محددة بوقت معين (السابعة) لكنها في محددة في الوقت نفسه بسبب وجود نوعين من السابعة في السلسلة الزمنية اليومية التقليدية (السابعة صباحا والسابعة مساء)، وهذا التعدد الاحتمالي يغني تحليل القصيدة ويوسع من حدود النظر القرائي إلى تفاصيلها.

تتكرر عتبة العنوان في المتن الشعري أكثر من مرة، وللتكرار هنا وظيفة دلالية هدفها تكريس موقف الشاعر الحبيب من حبيبته المرأة (المرأة)، فالعنوان يرتبط ارتباطًا وثيقاً بالمتن، ولا يستطيع العمل من دونه؛ لأنه بنية افتقار، لا تعمل بمعزل عما تعنونه، ولا تحمل في ذاتها صفة الاكتفاء الدلالي، الأمر الذي يستوجب من القارئ قراءة مرحلية لا تتجاوزه ولا تقف عند حدوده حسب، مما يدخل على فعل القراءة إمكانية قراءة العنوان قراءة استرجاعية، أي من العنوان إلى النص ثم العودة بها إلى العنوان ثانية[5]، لأن آلية القصيدة تجعل من المرأة محور الحكاية الشعرية ومركز عملياتها الشعرية، حين تدور فعالية الحكي الشعري حول المرأة الغائبة المنتظَرَة وتنمو صورتها من خلال ما يقدمه الراوي الشعري من صفات بعضها ثابت وبعضها متحوّل، تعطي لصورة المرأة في القصيدة ملامح واضحة تدور بها من أول القصيدة إلى آخرها في دورات شعرية تتنوع بتنوع مشاهد القصيدة وحالاتها.

وهو مشغول بها وينتظرها وهي في هذا الوقت غائبة، فجملة العنوان تؤكد حضور الحبيب (الرجل) وتنفي حضور الحبيبة (المرأة)، وهذه معادلة شعرية مهمة في القصيدة لا بد من الانتباه اليها في خضم التعامل القرائي مع القصيدة، وهي تعكس الرؤية الشعرية التي تتجلَّى في موقف الشاعر من المرأة في تجربة شعرية مخصوصة تقدمها هذه القصيدة، من خلال ثنائية شعرية تحتوي على كل تقانات القصيدة المعروفة في مجال سردية الشعر.

الاستهلال الشعري: العتاب والسؤال

الاستهلال الشعري الذي كان يسمى عند النقاد العرب الأوائل (المطلع) له أهمية كبيرة في النصوص الأدبية الحديثة ولا سيما النص الشعري، فهو دائمًا مفتاح أسرار القصيدة وخطابها المباشر مع القارىء، وقد صرح كثير من الكتاب والشعراء منوهين بأهمية الاستهلال الذي يجعل مسيرة العمل الأدبي بعده سهلة ميسورة، لذا كان النقادُ والدارسون والباحثون يشيدون بقوة المطلع أو الاستهلال الشعري حتى وُصِفَ لدى البلاغيين بمصطلح (براعة الاستهلال)، لما ينطوي عليه من أهمية بالنسبة للنص كاملاً.

وبراعة الاستهلال اصطلاحاً: ضرب من ضروب الصنعة التي يقدمها أمراء البيان، ونقاد الشعر، وجهابذة الألفاظ، بأن يبدأ المتكلم بمعنى ما يريد تكميله، وإن وقع في أثناء الكلام، وقد ذكر ابن المعتز فنًّا في محاسن الكلام سماه (حُسن الابتداءات)، وأراد بهذه التسمية ابتداءات القصائد إذ ينبغي للشاعر إذا ابتدأ قصيدة ابتدأها بما يدل على غرضه فيها[6]، غير أن القصيدة العربية الحديثة غادرت مفهوم الغرض الشعري الذي كانت تتبناه القصيدة العربية القديمة (الكلاسيكية)، وصارت تعبِّر عن قضايا كثيرة منها ما يتعلق بالمحيط الخارجي الخاص بتجربة الشاعر، ومنها ما يعبر عن التجربة الداخلية المتعلقة بوجدان الشاعر ومشاعره وعواطفه وأحاسيسه ، وارتباطها بتجربة معينة تتجلى كي تكون قصيدة.

قصيدة الشاعر نضال القاسم الموسومة بـ ((قد جئت منذ السابعة)) وابتداءً من عتبة عنوانها تقدم حكاية شعرية واضحة، فيها كل عناصر الحكاية من زمن ومكان وحدث وشخصيات وغيرها، وهي في عتبة الاستهلال مباشرة تبرز الملامح الحكائية الأولى للقصيدة، حيث يشرع النص الشعري ببناء حوارية بين شخصية الشاعر وهو يروي الحكاية بصفة العاشق، وشخصية المعشوقة (المرأة) الغائبة، والحدث الشعري الذي يقوم على صورة لقاء متوقَّع بين الحبيبين عند الساعة السابعة بناءً على موعد مسبق كما هو واضح من تفاصيل الرواية، وحين يحضر الحبيب/الشاعر/الراوي على الموعد كما يصرح بذلك من عتبة عنوان النص، فإنَّ الحبيبة لا تحضر، وبذلك لا يكتمل اللقاء بين الشخصيتين فيبقى الراوي، وهو الطرف الأول حاضرًا فيما يغيب الطرف الثاني على نحو يتصوره الراوي بالصورة الآتية:

مشغولةٌ عنّي
وأَنا العاشقُ
مثقلٌ بالأَسئلة
رسالتي صغيرةٌ كقبَّرة
يا أَنْتِ
أَيتها اللعوب الساحرة
إنّي انتظرتك أن تجيبي

لماذا تأخرت يا غادرة؟

هذا المقطع الاستهلالي من حكاية القصيدة هو مقطع حواري يرسم صورة العلاقة بين الشخصيتين ضمن إشكالية الحضور والغياب، حضور الذات الشاعرة (أنا العاشق) والمرأة الغائبة (مشغولةٌ عنِّي/يا أَنت)، فضلاً عن الخطاب الرابط بينهما، وهو يمثل جوهر الحكاية الشعرية بين الطرفين (رسالتي صغيرةٌ كقبَّرة)، وفي حين تظهر شخصية العاشق وهو ينتظر الحبيبة/المرأة (مثقلٌ بالأَسئلة) كناية عن شكوكه تجاه المرأة الغائبة، فإنَّ صورة المرأة تتجلَّى (مشغولةٌ عنِّي) بحيث تتوجه نحوها شخصية العاشق مخاطبَةً إيَّاها بنداء صريح وواضح ومباشر (يا أَنتِ)، تعقبها حوارية تبدأ بصفتين متناظرتين (أيتها اللعوب الساحرة) التي يمكن تأويلها تأويلاً إيجابيًّا وسلبيًّا في الوقت نفسه.

يرتفع منسوب الانتظار بعد ذلك حتى يتحقق اللقاء المنتظَر (إنِّي انتظرتك أن تجيبي)، لكن هذا الانتظار لم يكن مجديًا مما يقود نحو إنتاج سؤال مفعم بصورة المرأة السلبية من خلال الصفة الصريحة التي تدل على الخذلان وعدم الوفاء (لماذا تأخرت يا غادرة؟)، فالصفة التي التصقت هنا بشخصية المرأة (غادرة) توّجه الحكاية الشعرية توجيهًا معينًا ضمن الفضاء الحكائي العام لها في ترتيب العلاقة بين الشخصيتين.

في عتبة الاستهلال هنا تظهر صورة (المرأة) الغائبة على لسان الشاعر (الرجل) كي تتحقق الموازنة المطلوبة بين قطبي القصيدة، فصورة المرأة لا تظهر الظهور الجلي المناسب والمطلوب إلا بمعية صورة الرجل، ويتحلى الاستهلال على مستوى البناء التشكيلي لفضاء القصيدة بصورتي السؤال والعتاب، السؤال عن غياب المرأة وتوجيه العتاب لها على هذا الغياب الذي كما يبدو قد خالف وعد اللقاء، وهنا يعمل الاستهلال الشعري على عرض جوهر الحكاية الشعرية القادمة في مشاهد القصيدة اللاحقة، قطب الرجل هو القطب الذي يمسك بزمام المبادرة في رواية الحدث الشعري بوصفه الحامل للرسالة الشعرية والمشارك في صناعتها وصوغ محتواها، والقطب الثاني المرأة التي تمثل صورة الغياب في القصيدة ولا تظهر إلا عن طريق الراوي/الرجل وهو يصوّرها من خلال صفاتها التي يخلعها عليها بين مقطع وآخر، ويعيد إنتاج هذه الصفات ويزيد عليها كلما وجد إلى ذلك حاجة وسبيلاً.

الحكاية الشعرية:

الحكاية الشعرية موجودة في الشعر منذ بداياته الأولى لدى كل شعوب الأرض، ولكنها ترتبط بالشعر الغنائي الوجداني أكثر من الشعر الملحمي أو المسرحي مثلاً بحكم قربها من نماذج السرد والحكاية والقصّ، والقصيدة التي تحمل بين طياتها حكاية شعرية ((إما أن تحكي حوادث وأشخاصًا وأقطارًا وبلدانًا، وإما أن تعبر عن الحالة النفسية للشاعر نفسه)) [7]، فتكون حالة تصويرية خارجية أو حالة

تصويرية داخلية بحسب طبيعة تجربة القصيدة، وهو ما يجعلها تنتمي إلى الشعر الرومانسي الذي يعنى بالذاتية عناية كبيرة.

من هنا يمكن القول أنَّ الحكاية الشعرية واصلت ((تطورها على أيدي الشعراء الرومانسيين الذين أسبغوا عليها طابعا جديدا نابعا من طريقة التناول الرومانسي الذاتي للحكاية))[8]، وقد أفاد من ذلك كلُّ الشعراء الرومانسيين العرب المعاصرين بدايات القرن العشرين، وربما طوره أكثر الشعراء المعاصرون الذين حاولوا توظيف طاقة السرد في الحكاية الشعرية لتطوير البنية الشعرية لقصائدهم وشحنها بإمكانات جديدة.

شخصية الشاعر/العاشق هي الشخصية المركزية في هذه الحكاية الشعرية فضلاً عن كونها الشخصية الراوية للحدث الشعري، فالراوي هو راوٍ ذاتي يحرك الحدث الشعري بدلالة الآخر/المرأة في حوارية يقودها الراوي/الشاعر/العاشق متنقلا بين ذاته الراوية والآخر الغائب، فينتقل في مقطع لاحق من القصيدة نحو فضائه الداخلي في حوار يشبه المونولوج الداخلي يحدّث فيه ذاته بعد تيقّنه من عدم حضور أنثاه على الموعد:

وذويت يحرقني لهيبي
وبقيت أنتظر الجواب
إني انتظرتك في الدروب الغابرة
وأقول قد تأتي
بسحرها السهول تأتلق
من علبة الكبريت قد تأتي
من فضّة الوقت
ولا تأتي..
لرّبما الطريق صعبةٌ كانت
لربما الدروب كانت عاثرة!

فالأفعال الذاتية المنتمية لذات الشاعر/العاشق/الراوي تحتشد في سياق تعبيري ودلالي واحد يخدم فكرة الحكاية الشعرية (وذويت/يحرقني/وبقيت/أنتظر/انتظرتك/وأقول)، في خضم شبكة من الصور الاسمية المرافقة للصور الفعلية (لهيبي/الجواب/الدروب/الغابرة)، تعقبها تخيلات وتمنيات تسوقها شخصية العاشق لاحتمالية ظهور المرأة الحبيبة من الأشياء الحسية والتخييلية معًا (من علبة الكبريت قد تأتي/من فضّة الوقت)، وهي صورة تفاصيلية تحاول بناء توازي شعري بين حسية (علبة الكبريت) بما تنطوي عليه من دلالات معينة، وبين (فضّة الوقت) بما تحيل عليه تخيليًّا من رؤية ودلالة وقيمة.

لكن النتيجة التي تفضي إليها الحكاية الشعرية هنا هي (ولا تأتي)، إمعانًا في توكيد عنصر الغياب لشخصية المرأة في المعادلة الشعرية الحوارية بين الشخصيتين، وإمعانًا في تنازل شخصية العاشق عن حقه في توجيه اللوم للحبيبة المرأة الغائبة، فإنَّ العاشق الراوي يذهب نحو تبرير الغياب في محاولة تبرير هذا الغياب تبريرا إيجابيا لصالحها، فهو يلتمس لها الأعذار (لربّما الطريق صعبةٌ كانت/لربّما الدروب كانت عاثرة!)، في سياق تفوّق شخصية المرأة الغائبة على شخصية الراوي العاشق الحاضرة.

غير أن حالة الانتظار ما تلبث أن تتجاوز وضعية الهدوء والتبرير والعثور على مسوِّغات لتأخير حضور شخصية المرأة إلى الموعد المتفَق عليه، فيصعد منسوب الحكاية الشعرية في حوار الراوي الذاتي نحو تعقيد المشهد الشعري وبدء حالة النقد والتعنيف الموجهة نحو المرأة الغائبة، وهو أول تحوّل سلبي يظهر على شخصية الراوي/العاشق:

إني هنا،
قد جئتُ منذ السابعة
ذبُلت ورودي اليانعة
بيضويّة هي الأرضُ
وأنتِ
محاتلةٌ
بنت كلبٍ
وزنديقةٌ
ملعونةٌ
وادعةْ

يبدأ المشهد الشعري الجديد من الحكاية بتوكيد حضور الأنا الراوية على مستوى المكان والزمن والحدث الشعري (إني هنا/قد جئتُ منذ السابعة)، وهذا التكرار ينطوي على ضرورة شعرية دلالية تعيد إنتاج الصورة الشعرية تعبيراً عن طبيعة التحوّل الحاصلة في شخصية الرجل، فكلما أعاد تكرار هذه العبارة الشعرية إنما يعني ذلك إصراره على أحقيته في الهيمنة على المشهد والتحكّم به كما يشاء، ولا سيما حين يعقب ذلك بالصورة الاستعارية المفعمة باليأس والقنوط (ذبُلت ورودي اليانعة)، كي ينتقل بصورة مفاجئة نحو جملة (بيضويّة هي الأرضُ) وهي جملة تبدو وكأنها تعمل خارج سياق الحكاية الشعرية، إلا إذا نظرنا إليها بوصفها شكلاً من أشكال تقرير حقائق طبيعية لا خلاف عليها توحي بأنَّ غياب المرأة الحبيبة ليس له ما يسوِّغه حتى لدى قوانين الطبيعة الحاسمة.

ومن ثم تأتي لعبة الصفات من جديد كي تفتح الباب نحو تعميق صورة التكرار الدلالي والايقاعي (وأنتِ مخاتلةٌ بنت كلبٍ وزنديقةٌ ملعونةٌ وادعةٌ)، بما تنطوي عليه من تقابل وتضاد وتفاعل تبدأ بشبكة من النعوت السلبية لكنها تنتهي بالصفة الإيجابية (وادعة)، من أجل أن تسهل هذه الصفة الإيجابية عملية الاستمرار بالتجلي والتشكيل نحو صورة متقلّبة للمرأة توازي إشكالية الحضور والغياب في أصل الحكاية الشعرية.

تنفتح الحكاية الشعرية من جديد على مساحات يسعى فيها الراوي الشعري إلى توسيع أفق الحكاية وإضافة رؤى أخرى تعمق صورتها وكيانها ومقصديتها:

مالت بي الطرقات

بيني وبينك منفى

جداولُ هي الارضُ

وأنتِ

مزدانةٌ بالبهاء

صافيةٌ

ورائعة

الصورة تبدأ بتسجيل حالة ذاتية للراوي تقلل من زخم اندفاع الشخصية نحو مواصلة البحث والانتظار للمرأة الغائبة (مالت بي الطرقات)، تعقبها جملة تفصل بين الطرفين فصلا تاما يعيق فكرة اللقاء المحتمل بيهما كثيراً (بيني وبينك منفى)، تسندها صورة أخرى تعزز بعد المسافة وتضاعف من صورة الفصل والبعد بين الطرفين (جداولُ هي الأرضُ)، على نحو يضع كلّ منهما في وضع لا يسمح باللقاء ولا سيما موقع الراوي، وهو يرى المسافات تبتعد بينهما، لكنه سرعان ما يرى الحبيبة المرأة وهي في أحسن حال ولا تشاركه هذه المحنة التي ينظر عليها بهذا القدر من الاهتمام (وأنتِ/مزدانةٌ بالبهاء/صافيةٌ/ورائعة)، مما يثير نوعًا من الإرباك القرائي لدى المتلقي في تحديد موقف كلٍّ منهما، وفهم العلاقة بين الرجل والمرأة في منظور القصيدة، ويجعل الأسئلة الشعرية قائمة ومشتغلة وساخنة.

ثَمَّة مقطع شعري يضعه الشاعر بين هلالين وكأنَّه يعمل شعريًّا خارج سياق التطور الدلالي لمشاهد القصيدة المتلاحقة، طبيعة اللغة الشعرية والصورة الشعرية والإيقاع الشعري لهذا المقطع له خصوصية خاصة على مستوى المشهد والدلالة، ولا تظهر المرأة في هذا المقطع سوى في لفظ (المهرة) حيث تظهر ظهوراً رمزيًّا يتلاءم مع الفضاء الشعري للمقطع، إنه أشبه بالملصق الذي يبدو وكأنه يتحرك خارج فضاء القصيدة:

(داهمتني الرؤى، بلَّلت مهجتي

قلتُ للمهرة: طالت غربتي
ويثقلني ظلامُ البُعد
تشجيني تراجيعُ الصهيل
وبارقات اللوعة الحرّى)

فالأفعال تزيد من حركة الحكي الشعري (داهمتني/بلّلت/قلتُ/طالت/يثقلني/تشجيني)، وكذلك الدوال الشعرية الأخرى التي أسهمت في تشكيل المشهد (الرؤى/ مهجتي/ المهرة/ غربتي/ظلام البعد/تراجيع الصهيل/بارقات اللوعة/الحرى)، ويأتي دال (المهرة) تعبيرًا رمزيًّا عن دلالة المرأة خارج إطار المشهد الشعري، بما يجعل من هذا المشهد صورة مختزلة بالغة التركيز، مشهد مشحون بطاقة درامية شعرية مكثفة تعمل خارج القصيدة وداخلها في آن معاً، يعمل فيها الراوي الشعري في سياق بناء ظهير شعري يسند حكاية القصيدة ويعبر عنها تعبيرًا رمزيًّا، يبدو فيه وكأنه جملة شعريّة اعتراضية تؤثر في المشهد الشعري العام ولا تتأثر به.

البنية التكرارية الحكائية هي ميزة من ميزات هذه القصيدة حيث يؤدي الراوي/العاشق هنا دور الحكواتي الذي يهمه تكرار الأحداث لتكوين مزيد من المزاج الحكائي لدى المتلقين، على الرغم مما قد يتركه هذا التكرار من ملل لدى فئة من المتلقين تبحث عن تسريع الحكاية من أجل الوصول إلى خاتمة الحكاية، في سياق ينهض على ترتيب العلاقة بين الراوي والمتلقي تجنح بصورة ما إلى ثنائية الحضور والغياب، فمثلما تغيب المرأة التي تمثل جوهر الحكاية الشعرية ومركز تجليها الحكائي فإن المتلقين بالنسبة للراوي الشعري غائبون أيضًا، وهو يروي لمتلقين مفترضين يحاكيهم الراوي عبر محاكاته للمرأة الغائبة:

إني هنا،
قد جئتُ منذ السابعة
ذبُلت ورودي اليانعة
برتقاليةٌ هي الأرضُ
وأنتِ
مجنونةٌ بنتُ كلبٍ
مراوغةٌ
خادعة
وبيني وبينك منفى
وأنتِ لم تأتِ
مشغولةٌ عنّي

وأنا الذي بالأمس

قد كنتُ مشغولاً

لربّما السماءُ كانت ماطرة!

الصورة الشعرية التي يبدأ بها كل مقطع جديد ويُعاد إنتاجها شعريًّا هنا هي صورة تشبه الإعلان عن الزمن والمكان والحدث الشعري من أجل تركيزه في ذهن المتلقي (إني هنا،/قد جئتُ منذ السابعة/ذبُلت ورودي اليانعة)، لكن الصورة التي تأتي خلفها مباشرة للأرض تتغير بين مرحلة وأخرى من رواية الحكاية الشعرية (برتقاليةٌ هي الأرضُ)، وتعقبها صور الصفات التي يرمي بها الراوي المرأة (وأنتِ/مجنونةٌ بنتُ كلبٍ/مراوغةٌ/خادعة)، لكنها تصبُّ في نفس السياق الخاضع لتشكيل رؤية معينة حول المرأة في تجربة القصيدة.

تمتد الصورة الشعرية في هذه المرحلة إلى تصوير حدود المسافة بين الراوي العاشق والمرأة المعشوقة المنتظَرَة مكانياً (وبيني وبينك منفى) في تكرار توكيدي لحضور الصورة، ودلالة (منفى) مكانياً وزمانياً لا يمكن وضع حد واضح ومباشر لها لذا تبقى مفتوحة من جهة، ومن جهة ثانية تأتي محتشدة بدلالة فصل مكانية أبعد ما تكون بين (إني) و (أنتِ)، وتدخل دلالة المنفى هنا كي تضع حداً لاحتمالات حضور المرأة من غيابها فكلاهما غائب عن الآخر في أقصى حد من حدود إمكانية اللقاء بين الطرفين، وذلك لأن صورة المنفى تجعل من إمكانية اللقاء المحتمل والمتمنى شبه مستحيلة، فدلالة المنفى تعمل على بناء مكانين متضادين كامل التضاد وتقود إلى إمكانية حضور عامل خارجي آخر في بناء العلاقة بين الطرفين.

تأتي الصورة اللاحقة بوصفها صورة تفسيرية توضع أبعاد دلالة المنفى في رؤية شعرية داخلية تتمثل بانشغال أحدهما عن الآخر في زمنين مختلفين (وأنتِ لم تأتِ/مشغولةٌ عنّي/وأنا الذي بالأمس/قد كنتُ مشغولاً)، وحتى لا تصل الصورة بحسب رواية الراوي الشعري إلى باب مسدود يوقف حركة الحكاية الشعرية فإن التبرير ما يلبث أن يأتي حتى يلتمس عذرًا لكليهما في عدم القدرة على الحضور في الزمن والمكان المحددين (لربّما السماءُ كانت ماطرة!)، على الرغم من أن هذا العذر التبريري يظلُّ هشًّا لكنه عمليًّا يسمح بمواصلة الحكاية الشعرية حتى تصل إلى منتهاها في صورة مستقرة ثابتة.

تنتهي الحكاية الشعرية بصورة توكيدية تعيد إنتاج الصورة السابقة بتنويع صوري مخصوص بتوجيه النداء نحو الآخر/المرأة، ومن ثم إعادة الأوصاف السابقة وزيادة عليها من أجل تبيثت صورتها في ذهن القراءة ضمن هذا السياق:

يا أنتِ

أيتها اللعوب العاطرة

رسالتي صغيرةٌ كقُبّرة
رجراجةٌ هي الأرضُ
وأنتِ
مخاتلةٌ
بنت كلبٍ
ملعونةٌ
وساحرة

الانطلاقة الندائية وقد تكررت (يا أنتِ) تهدف إلى تكريس صورة المرأة وتجلياتها من خلال عرض تفاصيلها المتنوعة، في محاولة تحقيق المقصد الشعري الرئيس لقلب الغياب إلى حضور، فالمرأة على طول القصيدة هي غائبة عن المشهد الشعري لكنها حاضرة في الحكاية الشعرية التي يقوم الراوي فيها بتوجيه حواره نحوها دائماً، وثنائية الوجود والغياب هنا هي من صفات اللعبة الشعرية التي تقوم عليها الحكاية في بنيتها وتكوينها وحساسيتها الشعرية، وتوحي الجمل الشعرية في هذا المشهد بأنَّ شخصية المرأة على لسان الراوي/العاشق حاضرة بقوة (أيتها اللعوب العاطرة) من خلال هاتين الصفتين (اللعوب العاطرة)، مع ما بينهما من تضاد وتلاقي وتفاعل على مستوى الصيغة والدلالة والمعنى.

ومن ثم يعيد الراوي/العاشق التأكيد على جوهر رسالته الشعرية نحوها (رسالتي صغيرةٌ كقُبّرة) ويقارنها بحقيقة شعرية متحولة (رجراجةٌ هي الأرضُ) تناظر على سبيل التضاد أيضًا ما سبق من أوصاف أخرى للأرض، وصفة (رجراجة) هنا تناسب الحال الشعرية التي وصلت إليها شخصية العاشق/الشاعر وهو يروي الحكاية من طرف واحد، وهو ما يدفع شخصية الراوي من أجل مضاعفة تشكيل النعوت التي يصف فيها حبيبته الغائبة/الحاضرة، بطريقة تجعل من معجم الصفات خصيصة شعرية تتميز بها الحكاية الشعرية بوصفها خطابا شعريا يجري على لسان الشاعر/العاشق (وأنتِ/مخاتلةٌ/بنت كلبٍ/ملعونةٌ/وساحرة)، باعتبار أن التنوع النعتي والمبالغة في تكراره يتيح فرصة لدى القارىء من أجل إدراك التفاصيل الدقيقة في شخصية المرأة، وتجليها الدلالي الصوري عبر مراحل تشكل الحكاية الشعرية.

الخاتمة الشعرية:

الخاتمة الشعرية لها دور مؤثر في بناء القصيدة لأن القارىء بطبيعته يبحث دائما عن خلاصات تكون بمثابة نتيجة ومحصلة لقراءته، غير أن الخاتمة الشعرية تختلف عن نهايات الكتابات الأخرى على مستويات عديدة، وذلك لأنها ليست خاتمة تقليدية تشبه خواتيم الكتابات الأخرى، وربما أحيانا لا نجد خاتمة بالمعنى الواضح للمصطلح، وهو ما يجب الانتباه إليه حين البحث عن خاتمة شعرية للقصيدة.

ينظر الكثير من النقاد إلى عتبة الخاتمة بوصفها ((الركن الأهم في تشكيل بنية النص الإبداعي ولها وهجها ودورها في تحديد مسار العمل واتجاهاته، ومع أنّ دراسة النهايات في الأعمال الإبداعية قد استحضرت في دراسات تطبيقية قليلة إلا أنَّ الجانب التنظيري قد أهمل تماماً في فضاءات النقد العربي))[9]، ويمكن على هذا الأساس دراسة الخاتمة الشعرية مثلاً حين تكون ظاهرةً وبارزةً في النص الشعري بوصفها خلاصة شعرية لتجربة القصيدة، ولا سيما حين يكون الشاعر مهمومًا بعدم كشف سرِّه الشعري إلا في نهاية القصيدة.

وهذه تمثل جزءًا من سياسة الشاعر في بناء نصه الشعري والعمل على توظيف العتبات النصية لتصل بالقصيدة إلى أعلى مراحل التعبير عن عمق تجربته، فهو يضع لخاتمة القصيدة حصة شعرية كبيرة ((لأن النص إذا أراد الحفاظ على متعة القراءة فإن الحلَّ يعلَّق ويؤخَّر إلى أبعد حدٍّ ممكن))[10] ، بحيث يوفر متعة أكبر للقارىء حين يجد أن حلَّ اللغز الشعري لا يتمكن منه القارىء حتى آخر كلمة في خاتمة القصيدة.

لكن قصيدة الشاعر نضال القاسم هنا لها خاتمة شعرية واضحة ولها دلالة من خل الحدث الشعري الذي يبدو فيه أن تجربة اللقاء بالمرأة أخفقت، لأنَّ كلَّ النداءات التي اطلقها الشاعر/الرجل باتجاه الأنثى/المرأة باءت بالفشل، تظهر صورة الشكوى على لسان الرجل من المرأة التي انتظرها ولم تأتِ، وهو ما يجعله في موقف هجاء لهذه المرأة التي لم تحترم حضوره في الزمان والمكان والانتظار، ويصفها بأوصاف سلبية وإيجابية في آن معاً مما يثير التساؤل عن موقف الشاعر في نهاية القصيدة:

إني هنا

قد جئتُ منذ السابعة

ذبُلت ورودي اليانعة

وأنا العاشق

مثقلٌ بالأسئلة

كرويةٌ هي الأرضُ

خلاسيةٌ

مزدانةٌ بالبهاء

رقراقةٌ

نمرودةٌ

وجاحدة.

صورة الخاتمة تبدأ بتوكيد الحضور من جديد في المكان أولاً (إني هنا)، وفي الزمان (قد جئتُ منذ السابعة)، فلا حجة بيد المرأة لعدم الحضور، لذا فإنَّ الشاعر يمضي في سبيل تصوير حالته وشعوره في حالة الانتظار التي أخذت منه الكثير (ذبُلت ورودي اليانعة)، دلالة على موت الرغبة في مواصلة الانتظار، لذا فهو قرر حسم المسالة وانهاء حالة الانتظار، ومن ثم يتوجه نحو ذاته العاشقة كي يصف حيرتها ومحنتها (وأنا العاشق/مثقلٌ بالأسئلة)، ولعلَّ صورة الأسئلة المحتشدة في أنوِيَّة الشاعر العاشق تربك مسيرته وتضاعف من حجم الحيرة والمأساة، وهنا تبدو اللغة الشعرية بسيطة وسردية من أجل كسب القارىء الذي عليه أن يكسب ودَّه ويكون في صفه حين يجري المعادلة القرائية بين الشخصيتين، وهو ما يفتح مجالاً شعريًّا لكي يكون القارىء جزءًا من الحكاية الشعرية وله دور في توجيهها.

ينتقل الشاعر بعدها إلى جملة (كرويةٌ هي الأرضُ) من أجل توكيد الحضور الزمني والمكاني للشاعر/الرجل في أرض الحدث الشعري، وغياب (المرأة) يعني حصول خطأ في المعادلة التي ليس بوسعها أن تغيّر صورة كروية الأرض في الذهن الجمعي، لتظهر بعدها مجموعة من الصفات التي سبق وأن وصف بها الشاعر (المرأة) لكنها هنا تأتي في صورة ملتبسة بعض الشيء، فهل هذه الصفات هي للمرأة كما حصل في المرات السابقة أم أنها للأرض الكروية التي قد تكون صفة أخرى جديدة للمرأة؟

هذا هو سؤال القراءة الذي يتحرك بين الصفة اللونية الجسدية (خلاسيةٌ) يمتزج فيها البياض بالسواد بطريقة مثيرة ومحفّزة ومحرّكة للمشاعر والغرائز، والصفة (مزدانةٌ بالبهاء) ذات الطبيعة الرومانسية المقترنة بصورة الطبيعة في أجمل حالاتها، ومن ثم الصفة اللاحقة (رقراقةٌ) التي حين توصف بها المرأة فتعني أن الماء يمشي في وجهها لحسنها وجمالها، فهي صفة في منتهى الإيجابية تعقبها صفة تستخدم في التعبير الشعبي غالباً (نمرودةٌ)، وتعني صفة الاحتيال والدلال والغنج وما يمكن أن ينتظم في سلسلة هذه المعاني من دلالات مشابهة، لكن الصفة الأخيرة التي تنتهي بها الخاتمة والقصيدة (وجاحدة) ذات صفة سلبية واضحة لا تحتاج إلى تأويل، لأنَّ صفة الحجود لا يمكن وضعها في سياق إيجابي مهما بالغ التأويل في النظر إلى المفردة بأنها يمكن أن تعني ما هو عكس معناها العام.

خلاصة بحثية:

الشاعر نضال القاسم شاعر ملتزم على الأصعدة كافة، وربما يبدو موضوع الالتزام وفكرته ومنهجيته غير حيوي شعرياً لدى من ينظر إليه بوصفه موضوعا شعريا أيديولوجيا، لكن مقاربته على وفق رؤيات جديدة يمكن أن نخرجه من خانة التقليد والمحاكاة ومعاينته بوصفه موضوعا شعريا غير تقليدي يرتبط بالرؤية الشعرية، فالالتزام الذي يشتغل عليه الشاعر نضال القاسم ينبع من فكرة الصدق والتفاعل مع القناعات الشخصية والعامة بطريقة موضوعية وعلمية، تنظر إلى التراث العربي في طبقاته المضيئة،

وتتعامل مع المفردة والدال والتعبير والجملة على أساس قوتها في تشكيل نص شعري يرقى إلى مستوى التجربة.

موضوع المرأة جرى تداوله شعريا منذ أقدم العصور، فمنذ العصر الجاهلي والمرأة حاضرة بطريقة ما في قصائد الشعراء، واستمر هذا الحضور في العصور اللاحقة، صدر الإسلام، والعصر الأموي ، والعصر العباسية ، وفي الشعر الاندلسي، والعصور المتأخرة وصولاً إلى العصر الحديث، وفي كلِّ عصر كانت ثَمَّة صورة خاصة للمرأة تجيب على اسئلة العصر والبيئة والثقافة، لكن العصر الحديث ولا سيما في القرن العشرين أفرز تطورات كبيرة على مستوى النظر إلى المرأة، مما انعكس على الشعر انعكاسًا واضحًا، وهو ما غير كثيرًا من مفهوم الالتزام الذي صار يزاوج بين الجانب الموضوعي والجانب الفني.

لا بد لنا أن نتفهم موقف الشاعر نضال القاسم من المرأة من خلال موقفه الشعري العام من الحياة والأشياء، فهو في هذا السياق ((شاعر منتمٍ، ملتزم، يقف مع مجتمعه ووطنه وقومه، ويوقف شعره على خدمتهم، وخدمة قضاياهم والدفاع عنهم، ومحاربة أعدائهم، وتوعيتهم، ومشاركتهم آمالهم وألامهم، بدافع داخلي وبمنتهى الحرية، محافظاً على أسس الفن في شعره، في حين تبنّى كثير من الشعراء مذهب الفن للفن هدفاً، وانصرفوا إلى هدف المتعة والجمال وبِدَعَ التعبير))[11]، وهذا ينعكس بالتأكيد على موقفه من المرأة بوصفها جزءًا لا يتجزأ من المجتمع والوطن والقوم في أسمى المعاني.

وإذا كانت الجماليات الشعرية تمثل جوهر العملية الشعرية لدى الشعراء منذ أقدم العصور فلا بد أن ينبع الجمال الشعري ((من معاناة الانسان في معارك الوجود. والجمال في الشعر ليس جمال شكله فحسب، بل جمال مضمونه الفكري والحياتي في الدرجة الأولى))[12]، وهي الثنائية التي نجح الشاعر القاسم في تمثيلها داخل نصوصه الشعرية، فلا يمكن الفصل بين البعد النظري الذي يؤمن به الشاعر والبعد الموضوعي الأدائي الذي يتجلى في نصوصه، إذ ((إنَّ موقف نضال في شعره يتفق وموقفه النظري من الالتزام في الشعر الذي أعلنه في اللقاءات التي أجريت معه، وقد اتضح من شعره أنه يحافظ على الموضوع والفنية، وأنه لا يفرّط بالفنية من أجل الموضوع))[13]، وهو ما يجعل منه شاعراً أصيلاً نثق بما يقول خارج الشعر وداخله، ولا سيما في موضوع خطير مثل موضوع المرأة بكل ما ينطوي عليه من إشكاليات ذاتية وموضوعية، عامة وتفصيلية، وعلى الأصعدة كافة.

شعر الشاعر نضال القاسم ينطلق من رؤية موضوعية في التعامل مع موضوع المرأة، ويمكن النظر إلى تنوع أشكال حضور المرأة في شعره بوصفه موضوعا ثريا لا يتوقف عند حدود تقليدية معينة، لكننا في بحثنا هذا ارتأينا مقاربة قصيدة واحدة فقط كي نراقب فيها تحولات وتجليات المفهوم على نحو تحليلي واسع وشامل، فالقصيدة التي اخترناها للبحث والتحليل بعنوان ((قد جئت منذ السابعة)) هي قصيدة حيوية فيها الكثير من التفاصيل التي تكشف عن رؤية الشاعر للمرأة في نطاق تجربة القصيدة، وتتوافر

على مجمل عناصر التشكيل السردي الشعري في مجال ما عبرنا عنه بالحكاية الشعرية، ولعل إشكالية الحضور والغياب في القصيدة تمثل جوهر أساس من جواهر الفاعلية الشعرية في القصيدة.

يمكن أن نخلص إلى نتيجة نقدية مفادها أن الشاعر نضال القاسم شاعر واقعي في فضائه الالتزامي وملتزم في فضائه الواقعي، وموضوع المرأة في شعره هو موضوع أصيل يستجيب للرؤية الواقعية المنقولة تخيليا إلى الرؤية الشعرية، بعيدا عن المبالغة الرومانسية التي تستغرق فيها الكثير من القصائد التي تشتغل حول المرأة، فالشاعر/العاشق/الراوي/الشخصية الرئيسة في قصة القصيدة هو من يروي الحدث الشعري بطريقة هادئة ومتوازنة، فهو الفاعل الحكائي وهو الضابط لحركة القصيدة بطريقة إخراجية تنمّ عن قدرة شعرية واضحة في إدارة دفة العملية الشعرية داخل الحكاية وخارجها.

وأدت تقنية التكرار المتنوع والمتعدد دورا مهما في دعم دلالية وإيقاعية تكوين الفضاء الشعري في القصيدة، ومع أن التكرار ربما كان مبالغًا فيه في بعض مقاطع القصيدة غير أنه ظل يؤدي دورا بنائيا لا غنى عنه من أجل استكمال الرؤية الشعرية للقصيدة، وربما تبدو هذه التقنية وكأنها مقصودة بقوة من أجل التوسع في التفاصيل الجزئية الحكاية ولاسيما في حركة توارد النعوت التي تتكرر مرة، وتضاف إليها نعوت جديدة في كل مرة، بحيث صارت اللعبة النعتية واحدة من أهم تقنيات القصيدة في بناء فضاء شعري يحقق نظرة شعرية معينة للمرأة في شعر الشاعر، وكشفت في الوقت نفسه عن مرونة شعرية لافتة اجتهد الشاعر في تنويعها بما يتلاءم مع هارمونية التفاعل الشعري بين حركة وأخرى، ومقطع وآخر، وتعبير وآخر، داخل الهيكل العام للحكاية الشعرية وهي تتحرك داخل ثنائية الغياب والحضور.

الشكر والعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أسهم في دعمي بالكتب والمصادر وقراءة البحث لغوياً والشكر موصول إلى من قام بإخراج البحث بصورته النهائية، ولا أنسى الدور الكبير الذي بذله زوجي الدكتور أياد رشيد مُحَمَّد الكريّم، وكذلك إلى مجلة العلوم الإنسانية في جامعة تكريت وكادرها المتميز لما بذلوه من جهود في تنضيد وإخراج البحث بصيغته الحالية.

المصادر

1. الالتزام الوطني والقومي في الشعر، نضال القاسم نموذجاً، د. عبد الفتاح مصلح النجار، دار الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.
2. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين بكار، دار المعارف، مصر، 1971، ط1.
3. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن ابي الاصبع المصري، تحقيق عبد العظيم بن عبد الواحد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، 1.1963.
4. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرىء القيس إلى ابن أبي ربيعة، شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط1، 1959.
5. تماثيل عرجاء، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
6. جماليات النهايات الروائية، د. معجب الزهراني، جريدة الرياض السعودية، 2011. فنون الأدب، هـ.ب. تشارلتن، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1954.
7. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 199.
8. صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية، حفيظة رواينية، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية تصدرها جامعة عنابة– الجزائر، دراسات في اللغة والأدب ،ع8، جوان 2001.
9. عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، جاسم مُحَمَّد جاسم، رسالة ماجستير، اشراف أ. م . د. عبد الستار عبد الله صالح، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001.
10. في إنشائية الفواتح النصيّة، أندريه لنجو، ترجمة سعاد إدريس تبيغ، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1989.
11. نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية، فاضل ثامر، مجلة الآداب البيروتية، بيروت، العدد2، المجلد 16، 1968.

الهوامش

1. اتجاهات الغزل في القرن الثانى الهجري، يوسف حسين بكار، دار المعارف، مصر، 1971: 183.

2. ينظر: صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية، حفيظة رواينية، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية تصدرها جامعة عنابة– الجزائر، دراسات في اللغة والأدب ،ع8، جوان 2001.

3. ينظر: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى، دمشق، مطبعة الجمهورية، ط1، 1991.

4. تماثيل عرجاء، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009: 39 – 46، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، وهي المجموعة الشعرية الرابعة في تسلسل إصدارات الشاعر الشعرية. والشاعر نضال القاسم، أديب وشاعر وناقد أردني فاعل في الساحة الثقافية العربية، من مواليد عمان عام (1970)، عضو رابطة الكتاب الأردنيين والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، صدر له في الشعر: (أرض مشاكسة، 2003)، (مدينة الرماد، 2005)، (كلام الليل والنهار، 2007)، (تماثيل عرجاء، 2009)، (الكتابة على الماء والطين، 2012)، وأخيرا صدرت له مجموعة (أحزان الفصول الأربعة، 2018). نال جائزة الدولة التشجيعية للعام 2006م عن مجموعته الشعرية الثانية 'مدينة الرماد'، وجائزة الأديب اللبناني ناجي نعمان عن مجموعته الشعرية الرابعة 'تماثيل عرجاء' للعام 2008.

5. عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية، جاسم مُحَمَّد جاسم، رسالة ماجستير، اشراف أ. م . د. عبد الستار عبد الله صالح، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001 :99.

6. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، ابن أبي الاصبع المصري، تحقيق عبد العظيم بن عبد الواحد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، 1963: 168.

7. فنون الأدب، هـ.ب. تشارلتن، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1954: 62.

8. نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية، فاضل ثامر، مجلة الآداب البيروتية، بيروت، العدد2، المجلد 16، 1968: 21.

9. جماليات النهايات الروائية، د. معجب الزهراني، جريدة الرياض السعودية، 2011.

10. في إنشائية الفواتح النصيّة، أندريه لنجو، ترجمة سعاد إدريس تبيغ، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1989: 43 .

11. الالتزام الوطني والقومي في الشعر، نضال القاسم نموذجاً، د. عبد الفتاح مصلح النجار، دار الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018: 10.

12. الالتزام الوطني والقومي في الشعر، نضال القاسم نموذجاً: 38.

13. الالتزام الوطني والقومي في الشعر، نضال القاسم نموذجاً:75.