OPEN ACCESS
Received: 09 -02 -2024
Accepted: 01- 04-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Aesthetics of Style in the Poetical Collection of "Insomnia Party" by Aisha Al-Nowaimi

Dr. Asma Abdullah Abdul Khaleq Al-Zahrani *
aalkinani@bu.edu.sa

Abstract

This study delves into the stylistic aesthetics present in the poetry collection "Insomnia Party" by Aisha Al-Nowaimi. Comprising an introduction, preface, two main sections, and findings, the research aims to elucidate the aesthetic framework underpinning the analyzed work. The introduction lays the groundwork by defining key aesthetic concepts guiding the study. The initial section explores linguistic-stylistic elements such as linguistic formation, stylistic structures, and interrelation forms. The subsequent section delves into the aesthetics of significance, examining the relationship between composition and imagery, while addressing themes like negation, repetition, poetic vision, feminist perspective, and pictorial structure. Employing a stylistic approach for analysis, the research uncovers several insights. For instance, it observes that the collection's title paradox permeates its poetic discourse, indicating the poet's intention to employ a dialogic language devoid of excessive lyricism, thus emphasizing textual specificity. Furthermore, the poet's innovative use of dissonance, paradox, and symbolic intensity challenges traditional connotations within the poetic domain.

Keywords: Linguistic Formation, Conforming and Difference, Poetic Discourse, Title Discourse.

* Assistant Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Al Baha University, Kingdom of Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Zahrani, Asma Abdullah Abdul Khaleq. (2024). Aesthetics of Style in the Poetical Collection of "Insomnia Party" by Aisha Al-Nowaimi, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(2): 417 -447.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/02/09م
تاريخ القبول: 2024/04/01م

جماليَّات الأسلوب في ديوان (حَفْلَة أَرقٍ) لعائشة النويمي

د. أسماء عبد الله عبد الخالق الزهراني *
aalkinani@bu.edu.sa

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى تتبع جماليَّات الأسلوب في ديوان (حفلة أرق) لعائشة النويمي؛ ويتكون من مقدمةٍ وتمهيد ومبحثين ونتائج، اهتم التمهيد بتوضيح المصطلحات الجمالية التي انطلق منها لدراسة والتحليل، وتطرق المبحث الأول إلى الجماليَّات اللغوية الأسلوبية، ويتطرق إلى التشكيل اللغوي، والبنى الأسلوبية وأشكال التعالق. أما المبحث الثاني فقد تطرق إلى جماليَّات الدلالة بين التركيب والتصوير، ويناقش جماليَّات السلب والإثبات، والتكرار، والرؤية الشعرية والموقف النسوي، وجماليَّات البنية التصويرية. وقد اعتمد على المنهج الأسلوبي أداة للمقاربة والتحليل، وتوصل إلى جملة من النتائج، منها: أن مفارقة العنوان قد سيطرتْ على نسيج الخطاب الشعري في الدّيوانِ كلّهِ، وقد عمدت الشاعرة إلى اتباع لغةٍ حواريةٍ تخلصت فيها من الغنائية المفرطة؛ لتجعل خطابها ينماز بخصوصية نصية، كما عمدت إلى التجديد باتباع التنافر والمفارقة، واستدعت دلالاتٍ تراثيةً، كما عمدت إلى التكثيف الرمزي.

الكلمات المفتاحية: التشكيل اللغوي، المشاكلة والاختلاف، الخطاب الشعري، خطاب العنوان.

* أستاذ البلاغة والنقد المساعد - قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الباحة - المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: الزهراني، أسماء عبد الله عبد الخالق. (2024). جماليَّات الأسلوب في ديوان (حَفْلَة أَرقٍ) لعائشة النويمي، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(2): 417-447.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI:https://doi.org/10.53286/arts.v6i2.1953

مقدمة:

تمثل الشاعرة السعودية عائشة النويمي حالةً خاصةً في الإبداع الشعري؛ إذ جمعت في ديوانها "حفلة أرقٍ"، بين الشكل الخليلي الموروث للقصيدة، والشكل الحر، وظلت قصيدتها في هذا الديوان تشكل مراوحاتٍ جدليةً بين الشكلين: التّراثيّ والمعاصر؛ سواء على مستوى البناء اللغوي الأسلوبي، أو بنية الصورة بين التنافر والانسجام، والتآلف والتشتت، فضلًا عما يميزها من التعالق مع نصوصٍ أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن البحث لم يقف عند أي دراسةٍ علميةٍ أكاديميةٍ تناولت الديوان قيد الدراسة من وجهة نظرٍ أسلوبيةٍ بلاغيةٍ، وثمة بعض المقالات السريعة في الصحف السيارة التي تتحدث عن الشاعرة وشعرها بشكلٍ عام مقتضبٍ، لا ترقى إلى مستوى الدراسة والبحث.

وسيجيب هذا البحث عن التساؤلات الآتية:

ما أبرز الخصائص الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية ودلالات التعالق النصي ومدى ارتباطه بالحداثة؟

ما أبرز التقنيات التجديدية التي اتبعتها الشاعرة؟

هل لمفارقة العنوان أثر في بنى النص العميقة؟

وقد كان المنهج الأسلوبي الخيار الأمثل، حيث يتخذ من لغة النص منطلقا ينبثق منه، حيث يكون تركيز الدراسة على الأصوات، والصيغ الصرفية، والتراكيب، والدلالات، لكي تتكشف لنا جماليات النص المخفية.

وتتكون هذه الدراسة من مقدمةٍ وتمهيد ومبحثين ونتائج، جاء المبحث الأول بعنوان الجماليَّات اللغوية الأسلوبية، وتفرع عنه مطلبان، هما: جماليَّات التشكيل اللغوي بين التراثي والحداثي، والبنى الأسلوبية وأشكال التعالق. وجاء المبحث الثاني بعنوان جماليَّات الدلالة بين التركيب والتصوير، وانبثق عنه المطالب الآتية: جماليَّات السلب والإثبات، التكرار، وجماليَّات الرؤية الشعرية والموقف النسوي، جماليَّات البنية التصويرية.

التمهيد:

سيتطرق هذا التمهيد إلى توضيح المصطلحات الجوهرية التي سيشتغل عليها، على النحو الآتي:

الجماليَّات جمع جماليَّة، ويراد بها مصادر إبداع الشاعرة في تشكيل أسلوب شعرها في تجربتها الشعرية؛ للوصول إلى نتائج تقفنا على مواطن إبداعها في استثمار هذه المصادر.

والأسلوبية تعني "اكتشاف الخصائص التي تبين الملامح الذاتية للمتحدث، أو الكاتب، أو الشاعر، وطريقة إبداعه في استخدام اللغة" (الكردي، 2021، ص 83).

والقصيدة المعاصرة يقصد بها تلك القصيدة التي تجاوزت الالتزام باتحاد الوزن والقافية، ونظام الشطرين، ولم تجد في ذلك التزامًا صارمًا، بل جددت في الشكل من حيث التحرر من فكرة اتحاد الوزن والقافية؛ كما أنها جددت، أيضًا، فيما التزمته من هذا الشكل من حيث استخدامها اللغة الموغلة في الشعرية مع التوسع في المجاز والترميز، والتقنيع، والتخييل، واستخدام المفردات الحداثية والأعجمية للتعبير عن اليومي والمعيش بما يحمله من مواقف ومشاعر ومعان، تتطلب تجديدًا في المعجم والتصوير والمجاز فضلًا عن الإيقاع (فتحي، 1986، ص277، مجمع اللغة العربية، 2007: 118/1).

وقد اختلف النقاد في تعريف الخطاب النسوي نظرًا لاختلاف زاوية نظرهم من راديكاليةٍ إلى ليبراليةٍ، وإن اتفقوا في أمرين؛ هما: رغبة هذا الخطاب في حصول المرأة على حقوقها، ورفع الظلم الواقع عليها (السريحي، 2019، ص 57)، وظل خطاب المرأة السعودية مميزًا لشعورها بالفجوة بين الخطاب الإعلامي والثقافي المعلن وما تعانيه في البنية المضمرة (بريون، 2019، ص 8)؛ لذا حرص هذا الخطاب في الأساس على منحها الفرصة للتعبير عن نفسها؛ بوصفها ذاتًا مستقلةً حرةً. ومن ثم؛ غدا طموح إبداع المرأة العربية متجاوزًا التعبير عن نفسها إلى نقد سلوك مجتمعها، ومحاولة تغييره (قطب، وآخران، 2000، ص 9).

أما الشاعرة عائشة النويمي فهي شاعرة سعودية، تعمل معلمةً في إدارة الرياض، لها ديوانان شعريان؛ الأول هو موضوع دراستنا، ويضم أربعًا وعشرين قصيدةً، وقد اتخذت من عنوان القصيدة الرابعة" حفلة أرق" عنوانًا للديوان كله (النويمي، 2013، ص 18)، والثاني بعنوان:" تدري لو أنك سحابة"، ويضم خمس عشرة قصيدةً، وهو منشور في دار كنوز المعرفة، 2013م.

1- الجماليَّات اللغوية الأسلوبية

إن التجربة الشعرية المتمايزة تدفع الشاعر إلى طرْق سبلٍ جديدةٍ ومغايرةٍ للغة الموجودة، فنجد الشاعر يحطم بعض القوانين والمعايير اللغوية في إطار الموهبة الشعرية والقدرة على الإبداع الذي يعتمد اعتمادًا كليا على الخيال الخصب في الشعر ليجسد هذا التعدي اللغوي؛ وبذلك يحقق تعددًا دلاليا للكلمة الشعرية، وبهذا يكون الشعر انزياحًا وانحرافًا عن اللغة، لكنه انزياح منظم إلى حد لا يجعله فوضويا، وإنما يحكمه بقانونٍ، يحيله إلى شيء آخر مختلف عن المعقول؛ فهو انزياح لخرق قوانين اللغة في لحظةٍ ما؛ لأن مبدعها لا يقف عند ما يصنعه من خرقٍ، وإنما يعود تارة أخرى؛ ليعيده إلى التئامه وانسجامه (كوهن، 2013، ص 172).

وبما أن كل تجربةٍ شعريةٍ تتميز بالخصوصية؛ فلا بد أن لغة الشاعر هي التي تحقق تلك الخصوصية، وهي التي يسعى إلى تحقيقها، ولذلك نجد الشعراء يندفعون دائمًا إلى تجديد لغاتهم، وإضفاء صبغةٍ جديدةٍ تميزها عن غيرها.

ومن ثم؛ يمكننا قراءة تجربة الشاعرة عائشة النويمي في ديوانها "حفلة أرقٍ"، للوقوف على كيفية تكوين معجمها الخاص الذي مزجت فيه اللفظ القرآني بالموروث الشعري القديم الذي انبثق منه موقفها ورؤيتها وأيديولوجيتها وسيكولوجيتها، في لغةٍ خاصةٍ، تميزها عن غيرها.

1/1- جماليَّات التشكيل اللغوي بين التراثي والحداثي

عمدت الشاعرة إلى تسريد أفكارها ورؤاها وعواطفها؛ لذا يمكننا أن نضع مصطلح البنية الكبرى لسوسير؛ الذي يعني النظام الذي يبنى عليه الخطاب (فضل، 1992، ص 260)، نصب أعيننا حين نبحث عنها في ديوانٍ كاملٍ من خلال وحداته الأسلوبية الصغرى لبيان الكفاءة اللغوية للشاعرة حين تكوّن خطابها من جزئياته الأكثر تأثيرًا وفاعليةً، وفي سبيل البحث عن الدلالة الكلية الشاملة يجمل بنا أن نركز على بعض الآليات الجمالية في تشكيله البنائي انطلاقًا من قناعةٍ بضرورة تفتيت الكتلة النصية (محمود، 2009، ص 57) إجرائيا للوقوف في النهاية على وعي القصيدة، بل الديوان كله.

لعل خير ما يحيلنا مباشرةً إلى موقف الشاعرة من التراثي والمعاصر وعلاقتها بالأفكار التشكيل الجمالي للقصيدة؛ فالتراث ليس مصدر إلهامٍ، أو تزيينٍ، أو محاكاةٍ شكليةٍ، أو إرثٍ مستقر، بل هو وعاء للقيم والتقاليد والموقف الإنساني الواضح من الطبيعة، والكون، والأحياء، والقضايا الصغرى والكبرى.

وقد صرحت الشاعرة بأنها تبتغي لغة جديدة تخصها هي في تجربتها الشعرية في ديوانها الأول"؛ فقالت: "أحرص على أن تكون لغة شعري هي لغتي، وأسعى إلى أن تكون إضافةً، وليست تكرارًا، أبحث عن أحاسيس غامضةٍ، ورؤى جديدةٍ، وأخيلةٍ مختلفةٍ، تنقذني من الوقوع في اللغة المكررة، التي تشكل مأساة كثيرٍ من التجارب الشعرية" (النويمي، 2014).

تختار الشاعرة عائشة النويمي عنوان قصيدتها: "حفلة أرقٍ" عنوانًا لعددٍ من القصائد؛ هي: (يا سيد الأوراق، تسع عجاف، دروب، سفح الوقت، بين بعدٍ واحتضارٍ، جئت وحدي، بالوهم نثمل، بعد المطر، حنين، عناء الروح، قولي له، خلف الستار، ذات ندوبٍ، قبس ونار، لا تسأليني، خروج، ما عاد يجدي، نصف الورق، مسني الفقد، هدهدة، مدد مدد، ما زلت ماثلةً، أنواء) التي تشكل التحامًا موضوعيا مع ما جاء في معاناة إبداع القصيدة التي تمثل التيمة الرئيسة لتجربة الشاعرة في الديوان كله.

تقول في قصيدة: "حفلة أرقٍ" على الشكل الخليلي من بحر الوافر بإيقاعاته الرشيقة التي تستدعي نظائرها بطبيعتها الاستدعائية الإنشادية التي تطرد مرتين في مفاعلتن ثم تختم إيقاعها بـ"فعول" (النويمي، 2013، ص 18):

وطـــال الليـــل فـــي قلـــب المحـــب وجـــــال معربـــــدًا فيـــــه الســـــكون
يقلـــب جنبـــه والوقـــت يهـــذي وتســـرف فـــي تعاســـته الســـنون
يؤلـــف مـــن شـــتات الفكـــر وجهًـــا يـــزاوج أحرفًـــا.. كـــاف ونـــون
يرتـــب مـــا أحـــب مـــن القـــوافي فتزهـــر مـــن وســـادته الفنـــون

إن بدء الشاعرة بهذا التعبير التراثي المجازي" وطال الليل" يحيلنا على الفور لليل أمير الشعر امرئ القيس، ثم للتركيب نفسه بشيوعه في دواوين السابقين؛ فنجده منذ الجاهلية لدى عدي بن زيدٍ العبادي؛ مثلًا، في قوله (العبادي، 1965، ص 59):

طال الليل علينا فاعتكر وكأني ناذر الصبح سمر

ولكنه يأتي أكثر وضوحًا وتكثيفًا وفيضًا دلاليا لدى المجنون (ابن الملوح، 1979، ص 170):

نهاري نهار طال حتى مللته وليلي إذا ما جنني الليل أطول

ومن اللافت للنظر، هنا، تأثر الشاعرة بالتقاليد الفنية للمأثور الشعري القديم، ولعل النويمي استثمرت ذلك بحرف العطف، وكأنها تعطف على أقوال السابقين، ويأتي الحرف العاطف قبلها موافقةً منها لهم في دلالة طول الزمن وثقله على "قلب المحب"؛ بوصفه مجازًا مرسلًا، فهذه الإضافة التي خصصتها بدلالة الطول ممتدة في الشعرية العربية، حتى حملها المتنبي الحمولة التي وسمتها بوسمه (المتنبي، 1986، ص 217):

ليالي بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

نجد المحب في هذه الوحدة القاتمة التي يعربد فيها السكون، ولعلها أجادت في بنية المفارقة في: "يعربد فيه السكون" حين جمعت بين دلالتي "العربدة"، و"السكون"؛ ففي الكلمتين حمولات معاصرة، ومحاولة تجديدية بمفارقة القدماء في إسنادهم الذي يغلب عليه الانسجام والالتئام لا التنافر والمفارقة.

فالمفارقة من الظواهر التي ارتبطت ببنية القصيدة المعاصرة؛ كما يرى علي عشري زايد أنها "تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاعٍ، كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبيرٍ مقابلٍ تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف" (زايد، 1991، ص 9)، وإن كان غيره من النقاد يراها سمةً ملازمةً للشعر منذ القدم؛ فيرى حسني عبدالجليل في دراسته عن المفارقة في شعر عدي بن زيدٍ أن "جوهر الحياة يقوم على إدراك حقيقة أن العالم من جوهره، ينطوي على تضاد، وانتهى إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيراتٍ شتى، لا يكون واحد منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معًا، جزء من بنية الوجود" (يوسف، 2005، ص 4)، وهكذا تتحرك المفارقة لديها بين وجودها التراثي، وما أكسبتها من حداثةٍ.

وكما خالفت في الإتباع بين "صال وجال" إلى: "طال وجال"، أمعنت في مفارقتها؛ فامتد مجازها الحامل مفارقتها: "يعربد فيه السكون"؛ ليرشح لاستعارة العربدة للسكون بتقليب جنبيه، مع هذيان الوقت؛ فـ"الوقت يهذي" استعارة محدثة، ولدها إدراكها أن الهذيان مرض دماغي يشوش الفكر ساعاتٍ.

فقد ارتبط الهذيان بالأحلام والليل والخيال والإبداع وإنشاد الشعر، واضطراب الحياة النفسية ساعاتٍ معروفةٍ يعاني فيها المصاب به؛ كما شخصه سيجموند فرويد، وخصه بكتاب من كتبه التي أثرت في الإبداع الشعري المعاصر (فرويد، 1978، ص 7).

فهذا الوحيد/الوحيدة يؤلف الشعر فيبكي؛ فتزهر وسادته فنًّا؛ وهو ما يتفق مع ما ذهب إليه فرويد آنفًا؛ فهذه الصورة المرئية تحكي معاناة المحب، وتندمج فيها لحظة الوصف بالسرد الشعري عبر سلسلةٍ زمنيةٍ ليوم هذا المحب البائس الذي ينطلق للحياة؛ فإذا بمعاناة الوحدة تسيطر عليه مرةً أخرى.

1/1-البنى الأسلوبية وجماليَّات التعالق

بالرغم من التراكيب الحداثية في الاستعارة المرشحة ترشيحًا ممعنًا في تركيبه الذهني القائم على المفارقة بين التأليف بالجمع بين الأشتات في " يؤلف من شتات الفكر وجهًا"، ثم ترشيحها في "يزاوج أحرفًا" فإنها تختم البيت الثالث بالتلميح البلاغي التراثي "كاف ونون"، وهو محسن بلاغي قديم "عبارة عن الإشارة في أثناء الكلام" (ابن حمزة، 2003: 203/3).

ويعنون بذلك الإشارة إلى قصةٍ أو مثلٍ أو آيةٍ كريمةٍ أو حديثٍ شريفٍ، وإن لم يشر القدماء إلى كل أنواع التلميح؛ فمن ذلك عدم إشارتهم إلى التلميح بالنص القرآني؛ وهو ما نجده لدى الشاعرة في قولها: "كاف ونون" تلميحًا إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ ﴾ [يس: 82]، وإن ظل هذا التركيب مرتبطًا بالمتصوفة، ودلالة طلب الرزق، وتلبية الدعاء في اللغة التراثية؛ كما نرى في شعر القدماء؛ كمحمودٍ الوراق (الوراق، 1991، ص 281):

واسترزق الله مما في خزائنه فإن ذاك بين الكاف والنون

وتستمر الشاعرة في الحديث عن ميلاد الشعر ومعاناتها في نظم القصيدة بدايةً من مضمونها ومعانيها، وصولًا إلى شكلها وقوافيها " يرتب ما أحب من القوافي" فتذهب مذهب القدماء في كون الشاعر يفكر في المعاني والأفكار، ثم يلبسها ثوب الشكل من ألفاظٍ ووزنٍ وقافيةٍ؛ بوصف الأفكار روحًا والشكل جسدًا؛ منذ الجاحظ (ت255هـ) ومن تابعه من النقاد (قاسم، 2023، ص 194).

ومن ثم فإننا نجد الاستعارة "فتزهر من وسادته الفنون" حداثيةً، والفكرة ذات جذورٍ تراثيةٍ، وتستمر في بناء لوحةٍ كليةٍ للحظة ميلاد القصيدة ليلًا في تمثلٍ لكل ما هو حسي ونفسي مما يتصل بهذه اللحظة (النويمي، 2013، ص 18، 19):

يعـــد علـــى أناملـــه ويغفـــو فيشـــعل طرفـــه قلـــب حـــرون
ويـــنهض عـــن وســـائده ويمضـــي تســـامره الصـــبابة والظنـــون
فتصـــحو كـــي تجالســـه المرايـــا تتابعهـــا الهـــواجس والعيـــون
يـــرى فـــي كـــل مـــرآةٍ.. خيـــالًا يخاصـــره، تميـــل بـــه الغصـــون

إن اشتعال الطرف وعدم نومه بسبب قلبها المشتعل المضطرب الحرون الجامح الذي تسامره الظنون والاشتياق، ثم يصحو جسدها منهكًا يجالسه كل ما يعكس ذلك الحال البائس، ويرى في كل مرآةٍ خيالًا.

ونلمح في هذا المقطع استغراقها في التجديد؛ فلا نجد من تراكيب القدماء التراثية سوى التركيب الاستعاري في وصفها القلب بالحجر الحرون، وإن كنا نجد الصفة والموصوف في بيت ابن المعتز (ابن المعتز، 1977: 520/1):

ويا قلب صبرًا عند كل ملمةٍ وخل عنان الدهر فهو حرون

وإن كانت استعارة ابن المعتز للدهر، وهي قد أحالتها للقلب؛ مما يقربنا بقدر ما يبعدنا عن لغة القدماء وتراكيبهم. ومن ثم؛ يدخل المتلقي إلى هذه الأبيات في جو من التداخل بين ما تحمله الصور من شحناتٍ متصلةٍ ومفارقةٍ في الوقت ذاته، مع حرصٍ من الشاعرة على أن تقدم تجربةً شعوريةً من وجوهٍ حداثيةٍ؛ فاستلهام البطولة والتشكيل البصري من عناصر الحداثة في التشكيل.

فمرآة الخيال من التراكيب الصوفية المحدثة لدى المتصوفة من لدن عبد الغني النابلسي (النابلسي، 1988، ص 213):

كلهم عندك في صفـ ـحة مرآة الخيال

وإذا تتبعنا هذا التركيب وجدناه في كتاب "الحقائق والرقائق" للمقري التلمساني يصف به مولد المعاني" لما انطبعت الصور في مرآة الخيال" (المقري التلمساني، 1997: 311/5).

ويمكننا التأكيد على استلهام هذا التعبير التراثي الذي لا يكتفي باستدعاء القالب اللغوي، بل يتجاوزه إلى ما يحيط به من رؤًى قابلةٍ للتجدد؛ لما يتسم به التركيب من رؤى وتكثيفٍ رمزي حول صورة الإنسان في حالة القلق الوجودي الذي يصيبه بالأرق الكثيف؛ حتى جعلت منه الشاعرة على طريقتها في المفارقات التي تنطلق من التراث لتفارقه "حفلة أرقٍ" (النويمي، 2013، ص 19):

يـــراقص ضـــوء غرفتـــه وحيـــدًا ويغمـــض عينـــه عمـــن يكـــون
فتحضـــن قلبـــه...كلتا يديـــه تطمـــئن عقلـــه نفـــس حنـــون
فيجمـــع كـــل شـــاردةٍ تلاشـــت وتهمـــي ديمـــة الليـــل الهتـــون
ويســـقي مـــن عباءتـــه الأمـــاني ويخشـــى أن تفاجئـــه المنـــون
يربـــت ظهـــر ليلتـــه، ويـــأوي تعانقـــه الأحبـــة والشـــجون

تبدو الصور هنا صورا قديمة بامتياز بل مغرقة في البداوة، في "تهمي ديمة الليل الهتون"، "يربت ظهر ليلته" أما صورة" يراقص ضوء غرفته وحيدًا"، و"تعانقه الأحبة والشجون" إرهافًا للحظات الشجن الذاتي، والمعاناة الشخصية تشحن الخطاب النفسي بمشاعر الوحدة التي يعانيها ذلك المؤرق؛ فالصور قديمة، لكنها أقل بدواة وحوشية، وأشبه بصور شعر العصر العباسي.

إن الوحدة التي يعانيها هذا الشخص جعلتها الشاعرة في قالبٍ سردي حداثي، فضلًا عن قدرتها على توظيف الموروث توظيفًا إبداعيا في نصها الشعري؛ إذ جاءت الشاعرة بلفظة "عباءته" في صورتها التقليدية مرتبطةً باللباس القديم، ولكن الإضافة لليل أكسبتها حداثةً ملحوظةً بدلالاتها التجريدية؛ إذ ظلت دلالتها الحسية هي المسيطرة على الموروث الشعري، مع إيحاءاتٍ بالعز والجاه والتميز السلطوي أو القبلي (الجاحظ، 2003: 200/1).

تتبع الشاعرة من خلال سردية ليلٍ حفلة الأرق التي يعيشها المحب/ الشاعرة؛ منطلقةً من الموروث لتخالفه؛ فالحفلة لا تكون إلا في فرحٍ، ولكنها تجعلها اجتماعًا للأحزان والآلام، وتثبت مسامرة كل ليلةٍ في نقطةٍ زمنيةٍ ثابتةٍ، تبتدئ ليلًا، ولا تنتهي، ولكن المتسامرين، هنا، ليسوا ألّافًا بل دعاة أرقٍ؛ لتكشف بذلك جوانب شخصيتها بذكر تلك المؤثرات، وبما أسقطته على المحب من الواقع الذي تعيشه؛ مما جعل لغتها تكتسب فهمًا آخر، يتمثل فيه التراث أسلوبًا، والحداثة معنًى ودلالاتٍ؛ إذ تمكنت الشاعرة من تحميل اللغة الموروثة دلالاتٍ حداثيةً، بأن ربطتها بمعانٍ نفسيةٍ مثيرةٍ للحزن والضيق، على أساسٍ بلاغي؛ كما نرى في: "وتسرف في تعاسته السنون، يعد على أنامله ويغفو، فيشعل طرفه قلب حرون، تسامره الصبابة والظنون...".

فنراها تركز على فترةٍ زمنيةٍ تتمثل في الليل، وما يسيطر عليه من أرقٍ مستمر، جعلت منه حفلةً، يراقص فيها المحب الأضواء وحده، دونما رفيقٍ أو صديقٍ، لتستقر في ذهن المتلقي، تلك الصورة البائسة لتلك الشاعرة المحبة العاشقة للحظة ميلاد القصيدة.

وتظل تتحدث بضمير المذكر للتعميم الذي يؤرق المبدعين عامةً، والشعراء خاصةً؛ حتى لا تقع القصيدة في فخ البوح النسوي المجاني الذي يسرف في ذاتية تجربتها الشعرية.

ومن المعلوم أن لكل كلمةٍ فيوضًا دلاليةً يولدها المبدع حسب تجاربه الشعرية الخاصة (الجربي، 2009، ص 110)؛ لذا يتناغم اختيارها الألفاظ مع هذا الجو العام الذي اختارته لهذه القصيدة المشحونة بالشعور بالوحدة والخذلان؛ إذ تشكلت من فيوض هذه الألفاظ والتراكيب لوحة من شاعرةٍ يؤرقه طول ليلها في صمتٍ وسكونٍ، وتمضي السنون، وهي لا تزال تعيسةً، وهي شاعرة تنظم الشعر، وترتب ما تحب من القوافي؛ فتشعر بالملل لدرجة أنها تعد على أناملها حتى تغفو وحيدةً.

وما إن تصحو حتى تقابلها المرايا، فتعكس صورتها الحزينة الكئيبة، ومع ذلك فهو لا يزال يقيم احتفالًا فيراقص الأضواء، ولا تجد سوى يديها لتحتضن قلبها، وليطمئن قلبها، الذي يخشى من أن تباغته المنون، ثم تشخص الليل، وكأنه صديق لهذا المحب/المحبة؛ فيربت على كتفه/كتفها؛ ليأوي/لتأوي، والليل تعانقه/تعانقها الأحبة، والشجون.

ولعل الشاعرة قد نجحت في توظيف الموروث القرآني بما يتلاءم وسياق قصائدها؛ فالقرآن مصدر أصيل لكل شاعرٍ يستلهم منه، والشاعرة حين تستدعي لفظًا قرآنيا في قصيدة تفعيليةٍ على تفعيلة "متفاعلن"، عنوانها "تسع عجاف"؛ تصدر هذا التناص القرآني الامتصاصي في العنوان، وصدر القصيدة؛ لتضعنا في عمق التجربة من بدايتها بكل ما يجتر لفظ "عجاف" من جوعٍ وتشردٍ وحاجةٍ وأزمةٍ؛ نتيجةً للفقر والجدب والجفاف وندرة المحصود والمحصول (النويمي، 2013، ص 12):

تسع عجاف
ترتوي من جدبها
قد أعشبت
فأصابت الأيام حمى..
أورقت
وتناثرت حمم وخوف
وملامح للصخر...
يعشقها البخور المر
تحت الجلد
تحت أقبية الرماد.

لقد استلهمت الشاعرة لفظ "عجاف" بحمولاته السابقة المشهورة التي وردت مرتين في سورة يوسف، مع ما حملته من تعادليةٍ بينها وبين نقيضها: ﴿وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَايَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ﴾ [يوسف: 43]

وتتكرر بهذه الحمولات في قوله تعالى: ﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا فِي سَبۡعِ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٖ وَسَبۡعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖ لَّعَلِّيٓ أَرۡجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَعۡلَمُونَ ﴾ [يوسف: 43].

ومن ثم، تعمد الشاعرة إلى تكرارها في العنوان والسطر الأول؛ كما تعمد إلى التعادلية بالجمع بين الجدب والري" ترتوي من جدبها"، ولكنها تحيلنا إلى عالمٍ معنوي يعاني الفقد؛ فقد الإنسانية والمشاعر والأمل والحب؛ فتكشف القصيدة مضامين وصيغًا سياقيةً جديدةً، تنطلق من التناص لتذهب بعيدًا عن الفقر المادي، وجفاف الأرض وهلاك الزرع، إلى جفاف الروح؛ وقد جعلته الشاعرة في قالبٍ تصويري؛ فهذه التسع التي وصفت بالعجاف لا ترتوي إلا من "الجدب"، واللافت للنظر أنها أعشبت، ولكن عشبها حمم وخوف، بل إنها أصيبت في هذه التسع بالحمى؛ فتصببت عرقًا لتورق، ثم تتناثر حممًا وخوفًا.

ولعل الشاعرة لم تقصد بالعجاف سنين محددةً؛ مدتها الزمنية تسع، بل لعلها تتجاوز العدد سبعةً المكنى به عن الكثرة في التراث؛ لذا فهو رقم مقدس لدى معظم الأمم، بشكلٍ لافتٍ للنظر (هايمن، 1960: 72/2)؛ لذا عمدت الشاعرة إلى مفارقة موروث اللفظ والدلالة.

في هذا المقطع، الذي جاء مفتتحًا للقصيدة، تتمثل تجربتها الشعرية، وقد تحددت ملامحها من الوعي بالتراث العربي الإسلامي، والعالمي، مع الخروج عليه، في محاولة إخراج همومها في متخيلٍ تعبيري حداثي، مع شعورنا الدائم في صياغتها اللفظية بالجمع بين هذه العناصر والتفريق بينها وتجاوزها أو مفارقتها.

فإذا وقفنا على ما يحيلنا إليه هذا التركيب "تسع عجاف" من التشكيل البصري نجد التناقض الكاشف عن أزمتها الذاتية التي هي جزء أصيل من أزمة العالم المضطرب المأزوم: فكيف يكون الارتواء من الجدب؟

هذا التساؤل الذي أثارته الشاعرة دفعنا للإسهام في اكتشاف أبعاد الصورة السوداوية التي تراها بعينها؛ وتنثر بعض جزئياتها ألفاظًا دالةً على هذه السوداوية من حممٍ وخوفٍ، حتى البخور الذي استدعته من الموروث اللغوي بما يحمله من عمقٍ ثقافي "جدب، أعشب، الصخر، البخور، الرماد، المر" لتثويرها، وإشعال فيوضٍ دلاليةٍ تقبع تحت قباب من رماد الماضي؛ لتبني من خلاله صورةً حداثيةً خالصةً؛ فهذه التسع العجاف أمست تحيط بالعنق وتخنق الحياة؛ فالحاضر هو إرث الماضي، وحصاده (المبرد، 1997: 198/1):

تسع عجاف غير آسفةٍ
تلوت
تحيط بالأعناق

تحصد إرثها...
وتعيث بالأحداق..
هذا موسم
قد حان للأثمار قطف
كلما شكلت للأجداث لونًا
خانني في الأرض لون
وتكاثرت غصص الغياب.

وبإدراكنا طريقة الشاعرة في استثمار التراث وتحويره ومجاوزته يمكن أن نقف أمام هذا الإسناد "حان قطف" الذي يستدعي قول الحجاج بن يوسف الثقفي في خطبته الشهيرة "إني لأرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها" (النويمي، 2013، ص 13، 14)؛ لذا تخالف الأثمار دلالتها المعروفة بل تحيلنا إلى أينعت لدى الحجاج لتهدد مصيرها بالهلاك والفناء والحزن والألم لا المتعة والتلذذ بطعوم الثمار، وفرحة الحصاد.

ففي هذا المقطع تستكمل الرؤية البصرية المتمثلة في الصورة الاستعارية حين تغدو السنون العجاف خيوطًا تتلوى بما يستحضره اللفظ من صور الأفاعي السامة القاتلة، كما قد تمسي السنون العجاف حبالًا تتلوى حول الأعناق، وكأنها تقطع "تحصد" إرثها، وتنفذ الإعدام المحقق للشاعرة ولإنسان العصر؛ فتفارق هذه الألفاظ" الحبال، تلوت، إرث" دلالتها الموروثة.

وتستمر الشاعرة في هذه القصيدة على هذه الطريقة التعبيرية في الجمع بين عناصر الحداثة التعبيرية وطرق الآليات التصويرية الحداثية المنبثقة من التراث، والمفارقة له في الآن نفسه، تغلفها النزعة الذاتية والشعور بالألم وطرح قضايا النفس، ففي قصيدتها " يا سيد الأوراق" التفعيلية التي تأتي على تفعيلة "متفاعلن"، تستلهم الشاعرة تعبيرًا قرآنيًا متمثلًا في استحضار الحمولات الدلالية لكلمة" الغاوون" من سورة الشعراء حين تقول (النويمي، 2013، ص 9):

يا سيد الأوراق والمهج المذابة
لا تكترث للصمت
إن الصمت مدلول النجابة
الأرض دارت واستدارت
وانتشت
وتدور
حتى اليوم في كف السحابة

يا مالئ الدنيا
وشاغل جلهم
جاءوك من بحر الخليل بموجةٍ
يا ساحل الأمواج والدنيا خرابة
ها أنت تأتي
كالطيور مهاجرًا
من خلفك الغاوون
لا تحفل بهم
عشقوك أو كرهوك
لست بخاسرٍ

فكلمة " الغاوون" مع كونها تأتي في درج هذا المقطع التصويري الذي انفتح على ذاتية الشاعرة؛ فقد فسر المكنى عنه في الكناية التي صدرت بها القصيدة في السطر الأول" سيد الأوراق والمهج المذابة"؛ فالغاوون تستدعي على الفور قول الله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ [الشعراء: 224] محاولةً بذلك تفسير الظواهر النفسية التي تخطر في ذاتها من خلال هذا التجريد الوارد في صدر القصيدة "يا سيد الأوراق"، الذي يأتي تجريدًا لها؛ حين ترغب في أن تقول إنها سيدة كل الأوراق، وتعمق لذلك بالتلميح البلاغي لقول ابن رشيق القيرواني الشهير عن المتنبي:" ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس" (القيرواني، 1981: 100/1).

فبدلًا من أن تقول: إنها ملأت الدنيا ضجيجاً وشغلت أكثرهم، وإن الصمت حول هذه الشاعرة ما هو إلا دليل لتفوقها وسيادتها فالأرض لا تزال تدور، وهي مهاجرة كالطيور، ويأتي خلفها كل الشعراء "الغاوون"؛ لذا توصي نفسها ألا تحفل بهم.

وتتجلى هذه الأنا، وتقترب كثيرًا حين تفسر وجدانها، وتقص لنا المشاعر التي تختلج في نفسها، وقد جمعت في هذه القصيدة بين الأحوال والأزمان والصفات (النويمي، 2013، ص 10، 11):

يا حكمةً برقت
وقلت لوهجها
أنا كم بكيت على الشباب
ولمتي مسودة
ولماء وجهي رونق ومهابة
ما لاح برق

أو ترنم طائر
إلا انثنيت
محبةً وصبابةً.

ولتعميق الدلالة والتأصيل لصورتها التي تشفي بها نفسها تتناص مع قول المتنبي من الكامل بتفعيلته المشهورة المتكررة "متفاعلن" التي تتفق مع تفعيلة قصيدتها (المتنبي، 1986: 76/2):

ولقد بكيت على الشباب ولمتي مسودة ولماء وجهي رونق

من قصيدته المشهورة، التي تشير ضمنًا إلى مطلعها الذي تستلهمه الشاعرة، هنا، من الموروث الثقافي لقصيدة المتنبي المشهورة (المتنبي، 1986: 73/2):

أرق على أرقٍ ومثلي يأرق وجوىً يزيد وعبرة تترقرق

وهكذا نجحت الشاعرة في توظيف هذا الموروث توظيفًا يخدم غايتها بما يتلاءم وسياق قصيدتها، ورؤيتها الحداثية في وصف معاناة الشاعر المعاصر في إنتاج القصيدة، في ظل غياب التلقي الإيجابي من الجمهور الذي هجر غواية الشعر، والشعراء الغاوون أنفسهم قد انقسموا بين محب وكارهٍ؛ فأسهمت هذه التراكيب "أنا كم بكيت على الشباب... ولمتي مسودة ولماء وجهي رونق" الذي يستدعي في ظاهره بكاء الشباب، وفي مفارقة هذا الظاهر شاعرية المتنبي؛ بوصفه الشاعر المثال الذي يَسبق ولا يُسبق، ويشغل الناس ولا ينشغل بمن عشقوه أو كرهوه " عشقوك أو كرهوك"، وكأنها تستدعي قوله الشهير (المتنبي، 1986: 84/1):

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

ومما يعزز هذه الفرضية أنها تعود إليه تارةً أخرى، وإن كانت في المرة الأولى قد زادت على بيته فعطفت على كلمة قافيته "رونق" "مهابةً" من عندها لتأخذ الدلالة في طريقها الجديد الذي رسمته لها؛ فعادت وانتقصت من قوله (المتنبي، 1986: 74/2):

ما لاح برق أو ترنم طائر إلا انثنيت ولي فؤاد شيق

فحذفت" ولي فؤاد شيق" لتستبدل بها" محبةً وصبابةً" في محاولةٍ للتساوق مع المتنبي وتغيير قافيته لصالحها إلى تاء الأنوثة المربوطة محبةً وصبابةً، كما تفارق دلالات الحب للمحبوب الذي يعاني المتنبي فراقه إلى محبوبها الشعر؛ لذا لم يكن مستبعدًا أن تستمر الأنوثة تباعًا في "علامة"، وكلمة النهاية" ربابة".

واللافت للنظر في حداثية التناص أنها تأتي به على طريقة الكولاج؛ بوصفهِ آليةً حداثيةً لتفجر حوله مكبوتها الشعري والعاطفي والانفعالي (درويش، 2021، ص 134) دون أن تقع في فخه أو أسر دلالاته الموروثة المبتذلة عبر مجموعةٍ طويلةٍ من التناصات التقليدية التي يشير إليها النقاد بالامتصاص أو الهدم أو التجاوب بالاتفاق لاستخلاص الفكرة والاتحاد في المواقف وتوليد أفق توقعٍ للقارئ يضمن لها مقروئيةً وتجاوبًا (مفتاح، 1993: 131-134)؛ مما يكشف معارج المغايرة وصولًا إلى تميز الخطاب الشعري ومغايرته.

ومن ثم؛ فقد فتحت الشاعرة بتشكيل القصيدة آفاقًا ممتدةً، ورؤيةً أغنتها بالتناص مع التراث بوصفه "مصدرًا من مصادر الفكر الإنساني الذي تنفتح عليه التجربة الإبداعية وتستلهمه وتعيد إنتاجه؛ بغية التواصل والتعبير عن جملة من القضايا التي يعجز الإبداع -أحيانا- عن التعبير عنها مجردًا، بل يلجأ إلى ما يعادلها موضوعيًّا في التراث" (واصل، 2023، ص 48).

وقد استعانت الشاعرة به، سواء من شعر المتنبي وتطويعه لرؤيتها، أو ما قيل في شاعريته، أو ما قيل عن القدح المعلى عند العرب؛ فهو "أشرف القداح عندهم، وأكثرها أنصباء؛ لذا جعلوه مثلًا يمثل به لأرفع مدارج الآمال وأسنى مراتب الطموح " (المرزوقي، 2003: 1161) في قالبٍ حداثي، حشدت فيه الشاعرة ذاتيتها، ووجداناتها الشخصية.

2- جماليَّات الدلالة بين التركيب والتصوير

يراد بهذه الجدلية ما يتصل بالفيض الدلالي للكلمة المفردة، انطلاقًا من قيمها التعبيرية والدلالية إلى تأثيرها فيما سواها من التراكيب داخل النص لتصنع في النهاية الدلالة الكلية للنص (عبدالمطلب، 2004، ص 101)، أو ما يسميها عبد المطلب بالعلاقات الطارئة المخالفة للعلاقات الأصيلة للتراكيب (عبدالمطلب، 1997، ص 109)، وبخاصةٍ حين يتجاوز الإفراد أو التركيب المألوف من الدلالات (عبدالمطلب، 1997، ص 133).

فللألفاظ معنًى كامن فيها، ودلالة اللفظ على المعنى ليست دلالةً خارجيةً، إنما هي دلالة داخلية، يحملها اللفظ في طياته (عبد البديع، 1997، ص 176)، غير أن نظر علماء البلاغة لم يكن للمفردة بمعزلٍ عن سياقها، وأن من أهمية المفردة وبلاغتها بعدها التصويري.

وإننا نجد الشاعرة تتخير من المفردات ما له من دوال بعينها، مع اختيارها المواضع التي تتناسب فيها الإيحاءات الصوتية للحروف مع الدلالة العامة للقصيدة ومن ذلك قول الشاعرة في قصيدة "دروب " التي اختارت لها عنوانًا مفردًا تقول فيها (النويمي، 2013، ص 16):

حـــارت بهـــا عنـــد المغيـــب مفـــارق وتقاطعـــــت فـــــي الـــــراحتين دروب
وتمرغـــت حجـــج البقـــاء بأرضـــكم فمضـــى الطريـــق وفـــي الفـــؤاد وجيـــب
مـــا العـــدل فـــي أن يســـتبيح قلوبنـــا ســـفر يباعـــد فـــي الخطـــى ويصـــيب؟
ومـــددت كفـــي حـــين خلتـــك مقـــبلًا ضـــحك الخيـــال، وذي اليمـــين تخيـــب

تحكي الشاعرة ضياعها حين انفتحت على دروبٍ كثيرةٍ، ولم يبق ثمة حجة للبقاء؛ فكل ما حولها يدعوها للسفر، فـ"مفارق" و"دروب" و"مضى" الطريق، كلها ألفاظ تسبغ دورها في التنقل والترحال؛ فتتألم من أنين الضياع؛ فتتساءل: لم هذا السفر الذي يباعد الخطى؟

ويحيلنا هذا التركيب "يستبيح قلوبنا" إلى كون هذا السفر الذي استباح القلوب واستوطنها إلى صورة المستعمر الغاشم؛ فكما تستعمر الأرض وتنتهك بلا عدلٍ، تستباح القلوب؛ وهكذا يحدث الجدل الديناميكي بين دلالة الإفراد" العدل"، ودلالة التركيب في" يستبيح قلوبنا" في دلالةٍ واضحةٍ وصادمةٍ لهذه العاطفة الحزينة الملتاعة من جراء سفر المحبين والهجرة الدائمة.

ويحدث الجدل بين دلالة:" العدل" في معناه الإفرادي، ومعناه التركيبي حين يسند إلى الخبر الاستفهامي الذي يسبقه؛ فيتوجه هذا الاستفهام إلى إنكارٍ لدلالة العدل؛ فتنكر به استباحة السفر وسلب العدالة؛ فأي عدلٍ ذلك الذي يباعد بين الأحبة؟! في محاولةٍ لإشراك المتلقي بهذا التساؤل، ولفت انتباهه لهذه القضية.

إن وجود التنافر الواضح في عنوان الديوان (حفلة أرقٍ) يصور لنا التناقض الذي تعيشه الشاعرة؛ فالانحراف الدلالي القائم بين "الحفلة" و "الأرق"؛ كما أسلفنا، يؤكد حالة التيه والضياع التي تعيشها الشاعرة، كما تنمو المفارقات داخل النص لتؤكد هذه الحالة بين الألم والخيبة:

مددت كفي حين خلتك مقبلًا
ضحك الخيال، وذي اليمين تخيب.
مددت كفي ←حضور الأمل.
ذي اليمين تخيب ← غياب اليأس.

ولكن الجدل يظل قائما بين دلالة الإفراد في" ذي اليمين"، ودلالة التركيب" ذي اليمين تخيب"؛ لتظل ديناميكية المفارقة التي بنيت عليها القصيدة، وهو ما نجده في الإفراد" حجج البقاء" والتركيب" فمضى الطريق".. إلخ.

وهكذا تؤدي جدلية الإفراد والتركيب تجسيدًا لمحاولات الشاعرة المتكررة الفاشلة تجاوز الألم الذي تعيشه، لكن كل محاولاتها مجهضة؛ فالخيال يتمثل، في النهاية، في صورة إنسانٍ يضحك من ذلك الأمل الذي تعلقت به.

2/1- جماليَّات السلب والإثبات

لعل أول ما يلفت الانتباه في أسلوبية التعبير لدى النويمي تنوع الظواهر التركيبية في ديوان "حفلة أرقٍ" بين الإثبات والنفي؛ ففي قصيدتها "خلف الستار" التي تأتي على تفعيلة "متفاعلن" تبدأ هكذا (النويمي، 2013، ص 42):

رفع الستار
وقامت الألحان تحكي قصتي..

لا تلتفت
فحكايتي.. تروي وتطوي خبرك
منذ القدم..
وكل لحنٍ صغته.. في أثرك
نايًا عزفت
وكان قلبي وترك
اذهب بعيدًا..
غادر وتابع سفرك...

يأتي بناء الجملة الأولى "رفع الستار" على صيغة المبني للمجهول لإثبات حدوث ذلك الرفع، وجهالة من رفعه في الوقت ذاته، وإذا كان الستار حجبًا وسترًا فإن رفعه سلب لهذا الحجب والستر، وإن كان الستار قد رفع فإن التركيز سيتوجه إلى قصتها التي تأتي في عرضٍ موسوقٍ بعد رفع الستار، فلا يهم الآن من الشخص الذي رفعه.

ويحمل هذا التناقض الذي يأتي فيه السلب من بنية الإثبات جماليَّات التمايز الواضح بينها وبين الآخرين (الصكر، 2007، ص 123)، وعدم شعورها بالائتلاف مع مواقفهم.

وكما جاءت بنية الإثبات لتحمل دلالات السلب، فإنها تصنع العكس حين تأمر جمهور المسرح المتمثل في رفيق قصتها، حين تنهاه " لا تلتفت" بعد أن تبدأ الألحان بسرد قصتها، ولكن بنية السلب تحمل في طياتها بنية الإثبات أن يبقى في تركيزٍ واهتمامٍ، وأن يلتفت إلى هذه القصة التي تعنيه هو بقدر ما تجسد حكاية الشاعرة.

لذا تأتي ببعض الجمل القصيرة المثبتة: "كل لحنٍ صغته في أثرك، نايًا عزفت، كان قلبي وترك" ولكنها في النهاية تسلب منه هذا الوجود؛ فتنهي بجملة الأمر: "اذهب بعيدًا.."، التي تسلب الحضور المطلوب منه سابقًا، بل تؤكد هذا السلب بجملتي أمرٍ أخريين؛ هما:" غادر، وتابع سفرك"؛ لتمحو جمل الحضور الثلاث بمثلها من دلالة السلب دون حاجةٍ لأدوات السلب المعروفة.

ومن ثم؛ يقدم هذا النص صورةً تعبيريةً حداثيةً، تقوم على مسرحة الحكاية، وتثوير تقنية الحوار بينها وبين صاحبها؛ لتتجاوز الغنائية التقليدية في القصيدة العربية، لتحكي في ديالوجٍ مدى يأسها وابتعاده عنها، وإن كان صوت حبيبها مختفيًا، ولكن صمته ينطق خجلًا واعترافًا وشعورًا بأن مستقبله معها قد تفلت من بين يديه، بل صار مستقبله ماضيًا يطوى، وتستمر في سرد الرؤى البصرية والسمعية التي تستحضر ماضي الشخصية وتسلب مستقبلها.

وتكثف النويمي من الرمزية والتصوير الشعري، في قصيدتها " نصف الورق من تفعيلة الكامل، أيضًا، "في حضورٍ لافتٍ لبنية السلب:

عادت الحمى
تقلب أحرفي
وتعيد للقلب التعب..
والنصف من ورقي جنون..
ونصفه الثاني عجب..
ووجوه قومٍ لا تبدلها السنون
ترتدي..
ظل الغرابة والكذب
واتركي للحب حرفًا
لا تخالجه الظنون
لا تعكره المزاعم
لا يبدله العتب (النويمي، 2013، ص 63-67).

للنفي في هذه القصيدة حضور كثيف نافٍ للأحداث؛ ففي "لا تبدلها السنون" نفي لتأثير الزمن على رغبتها في أن يحمل خطابها الشعري النسوي دعوةً إصلاحيةً لمجتمعها ولكل من تحركهم الأكاذيب والمزاعم والظنون، كما أنها اختارت النفي للزمن المضارع لإثبات موقفها لا نفيه " لا تخالجه الظنون، لا تعكره المزاعم، لا يبدله العتب" لإعلان سيطرة زمن الحضور ونفي الحدث الحاصل فيه، ولكنها في الوقت نفسه، حين تنفي ذلك تؤكد ثباتها على مبادئها، وإصرارها على موقفها المؤكد بالتكرار من ثبات حبها، بمعناه العام، الذي لا يشوبه الظن، ولا المزاعم، ولا يمكن أن يتبدل مع كثرة العتب.

كما وردت " لم " النافية الجازمة للفعل المضارع في قصيدة " ما زلت ماثلةً: "

لم تزل تسكن صمتي وسكوني
كلما أغمضت عيني.. غافلتني (النويمي، 2013، ص 75).

فما تزال هذه المحبوبة تسكن صمتها وأوقات سكونها وفي كل لحظة تغفل أو تغمض عينيها، ومع أن "ما" للنفي فهي تفيد الاستمرار إلى جانب التوكيد الذي يأتي من الترادف بين" صمتي"، و" سكون "؛ أي إن توكيد النفي أكد الاستمرار؛ فهي تذكره، بل في محاولة النفي تحضر هذه المحبوبة بقوةٍ لتسكن كل أوقاتها ماضيًا وحاضرًا:

لم أعد أذكر شيئًا.. ما عداك (النويمي، 2013، ص 77).

ففي اللحظة التي تنفي فيها كل ذكرياتها وذاكرتها تؤكد سيطرة ذكرها، وذكراها، وتأتي قوة هذه الدلالة وتأثيرها المائز في عتبة نهاية القصيدة، بل تستحضر تفاصيل صغيرةً لهذه الذكرى؛ وكيف تنسى هذه الحبيبة التي ما زالت ماثلةً في وعيها وقلبها ومشاعرها؛ أنها هي نفسها في طفولتها؟!

واللافت للانتباه أن اضطرابها بين النفي والإثبات يجعلها تقع في التناقض بالجمع بين دلالة "ما" في نفي المضارع وتحويل دلالته من الحاضر إلى الماضي، ودلالة الظرف "أبدًا" الذي يفيد الاستقبال؛ فتقول مثلًا:

لم يدر بخلدي أبدًا (النويمي، 2013، ص 76).

ولعلنا نذكر مرحلتي الإبداع اللتين بدأهما عبدالقاهر بمرحلة الاتفاق مع قواعد اللغة، ثم تأتي الثانية التي هي مناط المزية والفضيلة (عبدالمطلب، 1994، ص 55)؛ وهو ما يصفه درويش بالاستقلال عبر الانتماء (درويش، 1996، ص 103)، والحميري بكينونة التفرد والاختلاف، بعيدًا عن الاستلاب والتبعية في القصيدة الحداثية المعاصرة (الحميري، 2013، ص 19).

وكأن هذا الخطأ مقصود ليمثل لجماليَّات الاختلاف مع قواعد النحو التي تسم تجربتها الشعرية بميسمها الخاص المبني على الاختلاف لا الائتلاف.

فطفولتها تسيطر على الماضي والحاضر والمستقبل، ويمثل اضطراب الدلالات وتناقضها حالة الاضطراب التي تعيشها؛ لذا تتشكل شخصية النويمي الشعرية عبر جماليَّات المغايرة.

2/2- التكرار وجماليَّات الرؤية الشعرية والموقف النسوي

كثيرًا ما يكمن مفتاح القصيدة في التكرار، وطالما اتهمت الشاعرة العربية بوأد عواطفها؛ وعجزها عن البوح بها (يوسف، 1981، ص 262)؛ في حين يمثل التكرار عصبًا مهما من أعصاب النص الشعري وقسماته المميزة، كما أن التكرار يؤدي إلى الترابط والانسجام (عبدالعال، 2014، ص 63)، أو يمثل ما اصطلح عليه بالكلمات النووية، ويعنون بها تلك الكلمات التي تحدث الحركة المستمرة للنص (عزت الدسوقي، 2003، ص 63) أو ما اصطلح عليه بالكلمات المفاتيح لما يشكله التكرار من رؤيةٍ واضحةٍ، أو موقفٍ فكري أو عاطفي، يجسد وعي النص؛ فيصير مفتاحًا دالا على عالم الشاعرة، وركيزةً أسلوبيةً أساسيةً يمكننا أن نبني على أعمدته تجربتها الشعرية (أحمد، 2006، ص 9) التي تدعم من خلالها ذاتها (أحمد، 2006، ص 56).

ويأتي التكرار في ديوان حفلة أرقٍ على مستوياتٍ مختلفةٍ بدايةً من مستوى الصوت المفرد إلى اللفظ؛ فالتركيب؛ فالجملة، ومن تكرار الصوت؛ ما عمدت الشاعرة إلى تكراره في قصيدتها: "دروب"؛ فيتكرر حرف الراء في بنية القصيدة كلها ويسيطر عليها من بيتها الأول إلى الأخير؛ فتقول في مطلعها (النويمي، 2013، ص 42):

حـــارت بهـــا عنـــد المغيـــب مفـــارق وتقاطعـــــت فـــي الـــــراحتين دروب
وتمرغـــت حجـــج البقـــاء بأرضـــكم فمضـى الطريـق وفي الفـؤاد وجيـب
مـــا العـــدل فـي أن يســـتبيح قلوبنـــا ســـفر يباعـــد في الخطـى ويصـيب؟
وترقـرقـــت فـي المقلتـــين محـــبة ســـيل أفـــاض، وللشـــغاف يـــؤوب

وبقراءة القصيدة بصورةٍ أفقيةٍ ورأسيةٍ في النص كله نلاحظ تكرار الراء بشكلٍ لافتٍ، مع كونه صوتًا تكراريا لثويا متوسطًا منفتحًا مجهورًا، وتكراره يعطي امتدادًا للدلالة لما يحدثه من رنينٍ، وإحساسٍ بالتتابع، وتمثيل الخفة والسرعة (يوسف، 1998، ص 79)؛ فقد جاء اختيارها لفظ "ترقرقت" الذي يتكرر فيه صوتا "الراء" و"القاف" لترسم شعورًا عاما بالبؤس الذي يجلل هذه القصيدة، لكن ما يترقرق ليس دمعها إنما حبها، وقد فاض سيله من عينها؛ لذا جاء لفظ الشغاف ليحدث الانتقال من الترقرق الحسي للدموع في العينين، لترقرق الحب في القلب، وظهور علاماته في العين والقلب.

كما أن القاف تستحضرُ حاسة لمسيةً من القساوة والصلابة والشدة، وكذا الحاستين: البصريةٍ والسمعيةٍ، من فقاعةٍ تنفجر، أو فخارةٍ تنكسر" (عباس، 1998، ص 144)، كما أن معانيها تدل على الوضوح، والقلق، والشدة والقوة والفعالية والانفجار (عباس، 1998، ص 144، 145)؛ وهكذا يتكرر المقطع: "رق" مرتين بين تاءين حتى تكررها ثالثةً (النويمي، 2013، ص 17):

يـــا ذا الحمـــام إذا تغنـــى رق لـــي غنـــى الزمـــان، ومـــا عرفـــت أجيـــب

ومن ثم فإن تكرارهما يدل على حالة القلق، ورقة القلب تجاه حالات الفقد والنوى والفراق.

وقد يتناوب التكرار بين شيءٍ ما وما يتصل به تأكيدًا له من ناحيةٍ، وإعلانًا من المبدع لمعايشته له، وإحساسه العميق به ليتكامل التأثير، ويدرك من خلال هذا التكرار نياط القلب، وكأن هذا المبدع يعزف لحنًا على أوتارٍ متعددةٍ في عودٍ واحدٍ، مؤلِّفًا فيما بينها لحنًا من عدة تكراراتٍ بينها شعور واحد (عبدالعال، 2020، ص 434، 435).

ويقوم التكرار الصوتي، أيضًا، بدوره في التماسك النصي، ومن أمثلة التكرار في ديوان حفلة أرقٍ ما نجده في قصيدة "ما زلت ماثلةً":

أي بركانٍ غطاك؟
أي ذل قد كساك؟
لا ملامح
أي جبارٍ نفاك

....

أي ظلمٍ قد سباك (عبدالعال، 2020، ص 77، 78).

فتكرار الكاف سيطر على بنية القصيدة؛ وهو "صوت شديد مهموس مرقق، يتم نطقه برفع مؤخرة اللسان في اتجاه الطبق وإلصاقه به، وإلصاق الطبق بالحائط الخلفي للحلق، ليسد المجرى الأفقي، مع إهمال الأوتار الصوتية وعدم اهتزازها" (حسان، 1979، ص 128).

ونجد أن لهذا السبق الصوتي أثرًا واضحًا في القصيدة يجسد توتر الشاعرة بما يتسم به من همسٍ، وربطه بالاستفهام يؤكد ذلك، والمد قبل الكاف دال على لوعة الشاعرة؛ مما أسهم في إظهار المعنى الذاتي المتمثل في غربة الشاعرة واشتياقها للغائب، مما جعلها تستفهم كثيرًا عن هذا الغائب ومكانه.

ويعود تأثير تكرار الاستفهام إلى تحقيق وحدة الشعور؛ نظرًا لإمكاناته الدلالية وتنوعها ولقدرته على الإثارة والتوليد؛ مما يعكس القدرة على استغلال إمكاناته العظيمة والإضافة إليها؛ إذ يظل مسيطرًا على نسيج بنية القصيدة؛ حتى تتم في إثارةٍ وتشويقٍ، وتبدأ هذه الإثارة بالانفعال الحاد لدى المبدع وتنتهي تلقائيا عند المتلقي؛ فيشارك مشاركةً فعالةً في الموقف الشعري، وإنتاج القصيدة (عبدالعال، 2020، ص 422).

ومن هذا التكرار الذي توظفه على طريقة التكرير المقطعي ما نجده في قصيدتها المعنونة بـ:"هدهدة" (النويمي، 2013، ص 71)؛ والهدهدة: تحريك الأم ولدها لينام (ابن منظور، د.ت: 435/3) وهو ما يلزمه تكرير الحركة والصوت، وما يشبهه من التكرير الكلي للكلمات ثنائية المبنى في الأمر؛ كقصيدتها: "مدد مدد" (النويمي، 2013، ص 73)؛ وهو فعل دعاءٍ وترجٍ يستلزم الإلحاح والتكرير؛ كما قد نجد تعاضدًا بين أنواعٍ مختلفةٍ من التكرار؛ كما في قصيدتها: "ما زلت ماثلةً":

لم تزل تسكن صمتي وسكوني
كلما أغمضت عيني.. غافلتني
كم من الأشهر مرت
أينما حولت وجهي تلتقيني
قامة منها ووجه يرتديني
غادرت ذاك المساء
كم له ؟!
يقتات من ليلي السكينة
كم من الأوجه ضاعت
كم من الأحلام تاهت

دون إذنٍ يعتريني (النويمي، 2013، ص 75).

نجد في هذا المقطع تكرارًا في البنية الصرفية؛ كما في كلمات:" صمتي، عيني، وجهي، ليلي...إلخ" أو تكرار بعض الصيغ والتراكيب بأدواتها التركيبية والمعنوية؛ كتكرارها أسلوب "كم" الخبرية المجرور تميزها بـ"من": " كم من"، أو الفعل الثلاثي الأجوف المتصل بتاء التأنيث في" ضاعت"، و"تاهت"، أو الفعل الخماسي المضارع من زنة" يفتعل" المتصل بياء المتكلم؛ كما في:" تلتقيني"، و"يرتديني"، و"يعتريني".

هكذا يسيطر التكرار بأنماطه المختلفة بصورةٍ أفقيةٍ ورأسيةٍ في النص كله؛ وكأنه مفتاح القصيدة وكلمة السر في عاطفة الشاعرة، ومحورًا تدور حوله تجربتها الشعرية

ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى ما تولده الصيغ الصرفية والأساليب النحوية من المعاني النفسية؛ إذ يبدو النص وحدةً متماسكة الأجزاء؛ كأنه تمثال، أو لوحة، أو خاتم، لا يمكن فصل جزءٍ منه عنه، بله تفتيته أو النظر إليه منعزلًا (الجرجاني، 1992، ص 88، ودرويش، 1998، ص 102).

ومن ثم؛ نستطيع النظر إلى قصيدةٍ حداثيةٍ وفي وعينا بعض آليات المفاهيم البلاغية؛ كما يمكننا أن نقرر ما وصل إليه عبد القاهر الجرجاني (ت474هـ) من أن حركة التكرار الأفقية تتشابك بوعيٍ، أو دون وعيٍ بحركته الرأسية مشبهًا في ذلك خيوط نسيجٍ محكمٍ طولًا وعرضًا، أو بقطعةٍ من الديباج المنقش، وما فيه من وجوه الدقة والصنعة الفنية (الجرجاني، 1992، ص 88).

ويمثل هذا التكرار المكثف المتنوع في ديوانها وضوحًا لرؤاها ومواقفها الشعرية والنسوية والذاتية؛ من حيث سيطرة الشعر على حياتها، وبثها مشاعر المرأة من هجرٍ وفراقٍ ووحشةٍ واغترابٍ ووحدةٍ وإحساسٍ بالعزلة نتيجةً لعدم تقدير تجربتها الإبداعية؛ مما جعلها تؤكد حالة التماهي بين معاناتها الإنسانية والإبداعية.

2/3- جماليَّات البنية التصويرية

لقد انشغلت شعرية النويمي بتصوير معاناتها مع القصيدة؛ منذ لحظة ميلادها حتى تلقيها؛ لذا ظلت حاضرةً في كل قصائد الديوان؛ فاتخذت من كل أجزاء بنيتها مصادر صورها الخيالية من حرفٍ، ولفظٍ، وبيتٍ، وسطرٍ، ووزنٍ، وقافيةٍ، وخيالٍ، ومعنًى، وغرضٍ، بكل أشكالها وتقلباتها؛ فيأتي الحرف في صدارة مصادر صورتها الفنية؛ فتصف معاناتها مع البعد والاحتضار هكذا:

وبدأت أقتنص الحوار..
الحرف يشعل نفسه..
كيما تعود،
ثم أرسله إليك..

وللبكاء على يديك،

وأمد للأحلام أجنحةً لديك،

والحرف نار.. (النويمي، 2013، ص 24).

فألم الفراق تجسده صورة اشتعال الحرف التي تبدأ به تجربتها حين يصير الحرف حارقًا ومحروقًا في صورةٍ تركيبيةٍ ممتدةٍ، تنتهي بأن يصير الحرف نارا؛ وكأنه النار الأولى التي سرقها بروميثيوس في أسطورته الشهيرة عطفًا منه على البشر، وعلمهم من خلالها كيف يستضيئون من نورها، ويستدفئون بها، وينتفعون منها (عوض، 2009، ص 7/1).

وتصف معاناة حنينها إلى الحبيب بمعاناة الحروف في سبيلها إلى أن تتشكل أبياتًا أو سطورًا ليكتمل بناء القصيدة تلو القصيدة؛ لتحمل قصائدها مشاعرها، وتُهدى إليه (النويمي، 2013، ص 36):

أقلب فيك الحروف وتنسى بأنك ملء السطور مدادا

مداد لقلبي، نبض جديد وبيت قصيدٍ إليك تهادى

واللافت في صدق صورها التي تتشكل من حروف إبداعها أنها بالفعل تنتقل بمشاعرها وألمها، وإحساسها بالبين والوحدة والحنين عبر مصادر تشكيل الصورة نفسها؛ حتى يصير الحرف قيدًا:

يفيق الزمان..

لذات الحروف..

ويبدع قيدًا..

على معصمها (النويمي، 2013، ص 48).

وتمثل معاناتها في الحياة معاناة حرفها الذي يمور في سديم الخيال باحثًا عن معانيه الحائرة؛ فتتعاضد أدوات الكتابة في رسم صورة هذه المعاناة؛ فالحروف نيران لا تخمد، والمعاني مضطربة لا تستقر، والخيال ساحة صراعٍ وأرقٍ وعناءٍ لا مرسى فيه لفكرةٍ أو معنًى، ومن المفارقة التصويرية أن نيران الحروف تشعل البحار لتنبت أشجار القصائد (النويمي، 2013، ص 37):

كلما أخمدت في الأوراق نارًا يشعل الإبحار في العين اخضرارا

أتعب الأقلام حرف في خيالي والمعاني في مراسيها حيارى

لقد انشغلت شعرية النويمي بتصوير الوحدة والفراق والألم، والبعد والأماني والاشتياق واللوعة، ومناجاة الليل حتى تتشكل غواياته قافية حزنٍ، وخيال قصيدةٍ، تبثها أحزانها كلها:

أجنحة الليل تهاتفني

والسر الأعلى ناداني
ماذا يعني؟
هل يسمع صوتي؟
أم للقلب غوايات
تتقمص قافيةً وخيال (النويمي، 2013، ص 56، 57).

وإذا كانت الشاعرة تعاني الوحدة والوحشة والفقد فليس لها ما يرتق هذا الخرق النفسي في فضاء الروح سوى القصيدة؛ فيأتي المجاز المرسل دالا على معاناتها في اقتفاء القوافي:

والقلب صب تائه، قد ذابا
ما زلت أرتق بالقوافي وحدتي
وألملم الشجو العنيد حرابًا (النويمي، 2013، ص 40).

وحين يخيم الليل تغزل شتات فكرها؛ لتجمع بين الحروف لتتوالى القوافي من بديع شعرها؛ فتغدو القصائد قلائد، وتتشابك الصور من المجاز والكناية والتشبيه لترسم صورةً كليةً لميلاد القصيدة التي ترفعها المعاناة إلى عيون الشعر بما حفل به وادي جن العبقرية (النويمي، 2013، ص 18):

أرتب ما أحب من القوافي فتزهر من وسادته الفنون
وأنظم من عيون الشعر عقدًا على الأحداق ينثره الجنون

وحينما تعاني في الليل الصمت والوحدة يأتي إيقاع البحر الشعري لحنًا مؤنسًا:

جاؤوك من بحر الخليل بموجةٍ (النويمي، 2013، ص 9).

فإذا ما اكتمل البيت الشعري صار ربابةً تعزف لحنًا بعد لحنٍ وتنشد بيتًا بعد بيتٍ حتى تكتمل القصيدة تلو القصيدة؛ فتتوالى القصائد:

ولك المعلى في القداح
قصائد
ولكل بيتٍ
في القلوب ربابة (النويمي، 2013، ص 11).

وهكذا يشكل عالم القصيدة مصادر صورها في الديوان كله؛ فلم تدع شيئًا يخصها إلا استلهمته لتكوين رؤيتها الكلية من خلال صورٍ تبدو حداثيةً، وإن تشكلت في معظمها من صورٍ جزئيةٍ متداخلةٍ متشابكةٍ؛ من لحظة الإلهام بفكرة القصيدة إلى كتابتها وفق غرضها التقليدي؛ من تقسيم أبي تمام الشهير لموضوعاته العشرة في حماسته إلى قدامة بن جعفر الذي حصرها في موضوعي: الهجاء، والمديح (الجيار،

1995، ص 95)؛ فتومئ هي إلى هذه التقسيمات لأغراض القصيدة القديمة من مديحٍ وهجاءٍ إلى نفيها وتجاوزها في الوقت نفسه (النويمي، 2013، ص 28، 29):

وقد جئت وحدي
من دون وحيٍ
ومن دون اسمٍ
فلا من هجاءٍ
و لا من مديح.

ويلاحظ أن هذه الصورة مبنية على التكرار الرأسي الذي يرتبط بفكرة نمو الصورة تدريجيا والصعود بها من منطقة العدمية إلى الوجود فالتضخم فالفكرة المتأصلة (ضيف، 1990، ص 195) التي تكاد تشكل مذهب المبدع وفكرته الأصيلة ورؤيته الكلية للحياة والإبداع.

ومن ثم جاء تكرار هذه المصادر من عالم القصيدة ليوضح أن عالم الشاعرة محصور في عالم القصيدة؛ فهي تكتب الشعر؛ لأن الشعر يكتبها.

النتائج:

خرجت الدراسة بمجموعةٍ من النتائج المهمة؛ منها:

1- جاء ديوان الشاعرة كله حاملًا تجربةً متكاملةً عن الشعر، وهمومه بدايةً من إبداعه إلى تلقيه، مرورًا بثيماته وموضوعاته، وبنية القصيدة وعناصرها الفنية.

2- عمدت الشاعرة إلى تسريد أفكارها ورؤاها وعواطفها؛ لذا تميزت اللغة بالحوارية التي تعبر عن وجهات نظرٍ متعددةٍ للأمر الواحد؛ مما يمايز زوايا الروية، ويخفف من غلواء الغنائية المفرطة في عاطفيتها في القصيدة التقليدية.

3- بالرغم من الطابع الحواري الذي يحرر القصيدة من الطابع الغنائي أو الخطابي؛ فقد حمل الديوان تجارب الشاعرة الذاتية؛ إذ تماهت الشاعرة مع الشعر، وحياتها مع تجربتها؛ كما صرحت وصدق شعرها تصريحها.

4- ظل رهان الشاعرة على أن تحمل تجربتها الشعرية خصوصيةً، تجعل من صوتها إضافةً، لا تكرارًا للأصوات الشعرية النسوية خاصةً؛ فكان سبيلها إلى ذلك الإمعان وراء الأحاسيس الغامضة، والرؤى الجديدة، والأخيلة المختلفة؛ هروبًا من فخ الوقوع في الموضوعات واللغة النسوية المكررة، التي وسمت تجارب المرأة.

5- حمّلت الشاعرة المفردات والتراكيب التراثية حمولاتٍ معاصرةً؛ فمن محاولاتها التجديدية مفارقة القدماء في إسنادهم الذي يغلب عليه الانسجام والالتئام؛ فتعمد هي إلى التنافر والمفارقة؛ لتمور المفارقة لديها بين وجودها التراثي، وما أكسبتها من حداثةٍ.

6- ارتبطت تجربتها بالليل والهذيان بالأحلام، وما يخامرها من خيالٍ وإبداعٍ شعري، واضطرابٍ نفسي يمثل حالة المصاب به؛ كما شخّصه سيجموند فرويد.

7- لم يكتف استلهام الشاعرة التعبيرات القرآنية والتراثية المختلفة بالقالب اللغوي، بل تجاوزه إلى ما يحيط به من رؤى قابلةٍ للتجدد؛ بما تقدمه من اختلافٍ، وتكثيفٍ رمزي حول حالة القلق الوجودي الذي يصيب الشعراء بالأرق الكثيف.

8- تمزج الشاعرة بين حالة الإبداع وأحوال المحبين من خلال سردية الليل والأرق تنطلق من الموروث لتخالفه، دون الوقوع في فخ البوح النسوي المجاني الذي يسرف في ذاتية تجربتها الشعرية.

9- يأتي التناص لديها على طريقة الكولاج؛ بوصفهِ آليةً حداثيةً لتفجر حوله مكبوتها الشعري والعاطفي والانفعالي دون وقوعها في أسر دلالاته المبتذلة.

10- تتخير الشاعرة من المفردات ما له من دوال بعينها، مع اختيارها المواضع التي تتناسب فيها الإيحاءات الصوتية للحروف مع الدلالة العامة للقصيدة.

11- يمثل اضطراب الدلالات وتناقضها، أحيانًا، لدى الشاعرة حالة الاضطراب التي تعيشها؛ لذا تتشكل شخصية النويمي الشعرية عبر جماليَّات المغايرة؛ فجماليَّات الاختلاف مع قواعد النحو التي تسم تجربتها الشعرية بميسمها الخاص مبنية على الاختلاف لا الائتلاف.

12- مثّل التكرار بكثافته وتنوعه تركيزًا لرؤاها ومواقفها الشعرية والنسوية والذاتية؛ من حيث سيطرة الشعر على حياتها، وبثها قضايا المرأة المبدعة ومعاناتها الإنسانية والإبداعية.

13- يشكل عالم الشعر مصادر صورها؛ فلم تدع عنصرًا يخصه إلا استلهمته من خلال صورٍ تبدو حداثيةً، مع تشكلها متداخلة متشابكة؛ من لحظة الإلهام إلى لحظة كتابتها وتلقيها.

14- كشفت الجماليَّات الأسلوبية كلها عن أن عالم الشاعرة يكاد يكون محصورًا في عالم الشعر؛ فهي تعيش بالشعر وله.

المراجع

أحمد، عبدالحي يوسف. (2006). *مفاتيح كبار الشعراء العرب*، بلنسية للنشر والتوزيع.

بريون، فوزية محمد. (2019). *الأدب النسائي السعودي: نظرات في الرؤية والتشكيل*، مكتبة الآداب.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (2003). *البيان والتبيين* (عبدالسلام هارون، تحقيق)، دار ومكتبة الهلال.

الجربي، محمد رمضان. (2009). *الأسلوب والأسلوبية*، مكتبة الآداب.
الجرجاني، عبد القاهر. (1992). *دلائل الإعجاز* (ط.3). دار المدني، ومكتبة الخانجي.
الجيار، مدحت. (1995). *الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي* (ط.2) دار المعارف.
حسان، تمام. (1979). *مناهج البحث في اللغة*، مطبعة النجاح.
الحميري، عبدالواسع. (2013). *كينونة التفرد والاختلاف، جدلية الكائن والممكن في بنية الخطاب الإبداعي (المنجز الحداثي أنموذجًا)*، دار الانتشار العربي.
درويش، أحمد. (1998). *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*، دار غريب للطباعة والنشر.
درويش، أحمد. (1996). *في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة*، دار الشروق.
درويش، سمير. (2021). *فتنة التشكيل حول تجربة رفعت سلام الشعرية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
القيرواني، ابن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق ط.5)، دار الجيل.
زايد، علي عشري. (1991). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، مكتبة دار العلوم.
السريحي، صلوح مصلح. (2019). *صوت المرأة: تحليل الخطاب في بلاغات النساء*، المفردات للنشر والتوزيع.
صبح، علي. (1996). *البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر*، المكتبة الأزهرية للتراث.
الصكر، حاتم. (2007). *ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ضيف، شوقي. (1990). *العصر الجاهلي* (ط.4). دار المعارف.
عباس، حسن. (1998). *خصائص الحروف العربية ومعانيها*، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
عبد البديع، لطفي. (1997). *فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث*، الشركة المصرية العالمية للنشر.
عبدالمطلب، محمد. (1997). *البلاغة العربية: قراءة أخرى* (ط.2). الشركة المصرية العالمية للنشر.
عبدالمطلب، محمد. (1994). *البلاغة والأسلوبية* (ط.2). الشركة المصرية العالمية للنشر.
عبدالمطلب، محمد. (2004). *جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم* (ط.2). الشركة المصرية العالمية للنشر.
عوض، لويس. (2009). *أسطورة بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي*، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة.
العبادي، عدي بن زيدٍ. (1965). *ديوانه* (محمد جبار المعيبد، تحقيق)، وزارة الثقافة والإرشاد.
عبدالعال، محمد سيد علي. (2014). *بلاغة الحجاج في الشعر القديم: حجاج الشاعر شفيعًا ومحرضًا*، مكتبة الآداب.
عبدالعال، محمد سيد علي. (2020). *شعر الطبيعة النجدية: الأنساق الثقافية والتشكيلات الجمالية*، مكتبة الآداب.
عزت الدسوقي، سراج. (2003). *شعر القاسم بن هتيمل: دراسة أسلوبية* [أطروحة دكتوراه غير منشورة]، كلية الآداب، جامعة طنطا.
ابن حمزة، يحيى. (2003). *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز* (ط.1). المكتبة العصرية، بيروت.
عمر، أحمد مختار. (2008). *معجم اللغة المعاصرة*، عالم الكتب.
فتحي، إبراهيم. (1986). *معجم المصطلحات الأدبية*، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.
فرويد، سيجموند. (1978). *الهذيان والحلام في الفن* (جورج طرابيشي، ترجمة)، دار الطليعة للنشر والتوزيع.
فضل، صلاح. (1992). *بلاغة الخطاب وعلم النص*، عالم المعرفة.
قاسم، سيزا. (2023). *شذور الذهب في التفسير والتاريخ والفن والأدب*، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

قطب، سيد محمد السيد، وصالح، عبدالمعطي، وسليم، عيسى مرسي. (2000). *في أدب المرأة*، الشركة المصرية العالمية للنشر.
الكردي، عبدالرحيم. (2021). *الأسلوب والأسلوبيات*، دار النابغة.
كوهن، جون. (2013). *الكلام السامي(نظرية في الشعرية)* (محمد الولي، ترجمة ط.1)، دار الكتاب الجديد المتحدة.
المبرد، محمد بن يزيد. (1997). *الكامل في اللغة والأدب* (محمد أبو الفضل إبراهيم، تحقيق ط.3)، دار الفكر العربي.
المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. (1986). *ديوانه*، (عبدالرحمن البرقوقي، شرح)، دار الكتاب العربي.
مجمع اللغة العربية. (2007). *معجم مصطلحات الأدب*، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ابن الملوح، قيس. (1979). *ديوانه* (عبد الستار فراج، تحقيق)، دار مصر للطباعة.
محمود، عبدالرحمن عبدالسلام. (2009). *السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة*، مركز الحضارة للنشر والتوزيع.
المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن. (2003). *شرح ديوان الحماسة* (غريد الشيخ، وإبراهيم شمس الدين، تحقيق)، دار الكتب العلمية.
ابن المعتز، عبدالله. (1977). *ديوانُه* (محمد عبد البديع شريف، تحقيق)، دار المعارف.
مفتاح، محمد. (1993). *تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص* (ط.3). المركز الثقافي العربي.
المقري التلمساني، أحمد بن محمد. (1997). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب* (إحسان عباس، تحقيق)، دار صادر.
ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت). *لسان العرب*، دار المعارف.
النابلسي، عبد الغني. (1988). *ديوان الحقائق ومجموع الرقائق* (محمد عبدالخالق الزناتي، تحقيق)، دار الكتب العلمية.
النويمي. (2013). عائشة، *حفلة أرقٍ*، الدار العربية للعلوم ناشرون.
النويمي، عائشة. (2014). *الشعر محاولة لكشف أسرار اللغة*، https://www.okaz.com.sa
هايمن، ستانلي أدغار. (1960). *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة* (إحسان عباس، ترجمة)، دار الثقافة.
الوراق، محمود. (1991). *ديوانه* (وليد قصاب، تحقيق)، مؤسسة الفنون.
واصل، عصام. (2023). التناص مع التراث في ديوان (بلقيس.. وقصائد لمياه الأحزان) لعبدالعزيز المقالح، *مجلة الموروث*، (31)، 46-69.
يوسف، حسني عبدالجليل. (1998). *التمثيل الصوتي للمعاني: دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي*، الدار الثقافية للنشر.
يوسف، حسني عبد الجليل. (2005). *المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي*، الدار الثقافية للنشر.
يوسف عزالدين عيسى. (1981). *في الأدب العربي الحديث* (ط.2). دار العلوم للطباعة.

References

Aḥmad, ʿbdālḥy Yūsuf. (2006). *Mafātīḥ kibār al-shuʿarāʾ al-ʿArab*, Balansīyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, (in Arabic).
Baryūn, Fawzīyah Muḥammad. (2019). *al-adab al-nisāʾī al-Saʿūdī : Naẓarāt fī al-ruʾyah wa-al-tashkīl*, Maktabat al-Ādāb, (in Arabic).
al-Jāḥiẓ, ʿAmr ibn Baḥr. (2003). *al-Bayān wa-al-tabyīn* (ʿAbdussalām Hārūn, taḥqīq), Dār wa-Maktabat al-Hilāl, (in Arabic).

al-Jarbī, Muḥammad Ramaḍān. (2009). *al-uslūb wa-al-uslūbīyah*, Maktabat al-Ādāb, (in Arabic).

al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir. (1992). *Dalāʾil al-iʿjāz* (3rd ed.). Dār al-madanī, wa-Maktabat al-Khānjī, (in Arabic).

al-Jayyār, Midḥat. (1995). *al-Ṣūrah al-shiʿrīyah ʿinda Abī al-Qāsim al-Shābbī* (2nd ed.) Dār al-Maʿārif, (in Arabic).

Ḥassān, Tammām. (1979). *Manāhij al-Baḥth fī al-lughah*, Maṭbaʿat al-Najāḥ, (in Arabic).

al-Ḥimyarī, ʿbdālwāsʿ. (2013). *kaynūnatan altfrd wa-al-ikhtilāf, Jadalīyat al-kāʾin wa-al-mumkin fī Binyat al-khiṭāb al-ibdāʿī (al-munjaz al-ḥadāthī unamūdhajan)*, Dār al-Intishār al-ʿArabī, (in Arabic).

Darwīsh, Aḥmad. (1998). *dirāsah al-uslūb bayna al-muʿāṣirah wa-al-Turāth*, Dār Gharīb lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr, (in Arabic).

Darwīsh, Aḥmad. (1996). *fī al-naqd al-taḥlīlī lil-qaṣīdah al-muʿāṣirah*, Dār al-Shurūq, (in Arabic).

Darwīsh, Samīr. (2021). *Fitnat al-tashkīl ḥawla tajribat Rifʿat Sallām al-shiʿrīyah*, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, (in Arabic).

al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (1981). *al-ʿUmdah fī Maḥāsin al-shiʿr wa-ādābuh* (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, taḥqīq 5th ed.), Dār al-Jīl, (in Arabic).

Zāyid, ʿAlī ʿAshrī. (1991). *ʿan bināʾ al-qaṣīdah al-ʿArabīyah al-ḥadīthah*, Maktabat Dār al-ʿUlūm, (in Arabic).

al-Sarīḥī, Ṣallūḥ Muṣliḥ. (2019). *Ṣawt al-marʾah : taḥlīl al-khiṭāb fī Balāghāt al-nisāʾ*, al-Mufradāt lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, (in Arabic).

Ṣubḥ, ʿAlī. (1996). *al-bināʾ al-Fannī lil-ṣūrah al-adabīyah fī al-shiʿr*, al-Maktabah al-Azharīyah lil-Turāth, (in Arabic).

al-Ṣikar, Ḥātim. (2007). *Tarwīḍ al-naṣṣ : dirāsah lil-taḥlīl al-naṣṣī fī al-naqd al-muʿāṣir*, al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, (in Arabic).

Ḍayf, Shawqī. (1990). *al-ʿaṣr al-Jāhilī* (4th ed.). Dār al-Maʿārif.

ʿAbbās, Ḥasan. (1998). *Khaṣāʾiṣ al-ḥurūf al-ʿArabīyah wa-maʿānīhā*, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-ʿArab, (in Arabic).

ʿAbd al-Badīʿ, Luṭfī. (1997). *Falsafat al-majāz bayna al-balāghah al-ʿArabīyah wa-al-fikr al-ḥadīth*, al-Sharikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah lil-Nashr, (in Arabic).

ʿBdālmṭlb, Muḥammad. (1997). *al-balāghah al-ʿArabīyah : qirāʾah ukhrá* (2nd ed.). al-Sharikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah lil-Nashr, (in Arabic).

ʿBdālmṭlb, Muḥammad. (1994). *al-balāghah wa-al-uslūbīyah* (2nd ed.). al-Sharikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah lil-Nashr, (in Arabic).

ʿBdālmṭlb, Muḥammad. (2004). *Jadalīyat alʾfrād wa-al-tarkīb fī al-naqd al-ʿArabī al-qadīm* (2nd ed.). al-Sharikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah lil-Nashr.

ʿAwaḍ, Luwīs. (2009). *usṭūrat brwmthyws fī al-adabayn al-Injilīzī wa-al-Faransī*, al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, (in Arabic).

al-ʿAbbādī, ʿAdī ibn zydin. (1965). *dīwānih* (Muḥammad Jabbār al-Muʿaybid, taḥqīq), Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Irshād, (in Arabic).

ʿAbd-al-ʿĀl, Muḥammad Sayyid ʿAlī. (2014). *Balāghat al-Ḥajjāj fī al-shiʿr al-qadīm : Ḥajjāj al-shāʿir shfyʿan wmḥrḍan*, Maktabat al-Ādāb, (in Arabic).

ʿAbd-al-ʿĀl, Muḥammad Sayyid ʿAlī. (2020). *shiʿr al-ṭabīʿah al-Najdīyah : al-ansāq al-Thaqāfīyah wa-al-tashkīlāt al-Jamālīyah*, Maktabat al-Ādāb, (in Arabic).

ʿIzzat al-Dasūqī, Sirāj. (2003). *shiʿr al-Qāsim ibn Hutaymal : dirāsah uslūbīyah* [uṭrūḥat duktūrāh ghayr manshūrah], Kullīyat al-Ādāb, Jāmiʿat Ṭanṭā, (in Arabic).

Ibn Ḥamzah, Yaḥyá. (2003). *al-Ṭirāz li-asrār al-balāghah wa-ʿulūm ḥaqāʾiq al-iʿjāz* (1st ed.). al-Maktabah al-ʿAṣrīyah, Bayrūt, (in Arabic).

ʿUmar, Aḥmad Mukhtār. (2008). *Muʿjam al-lughah al-muʿāṣirah*, ʿĀlam al-Kutub, (in Arabic).

Fatḥī, Ibrāhīm. (1986). *Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-adabīyah*, al-Muʾassasah al-ʿArabīyah lil-Nāshirīn al-Mattaḥidin, (in Arabic).

Frūyid, syjmwnd. (1978). *al-hadhayān wālḥlām fī al-fann* (Jūrj Ṭarābīshī, tarjamat), Dār al-Ṭaliʿah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, (in Arabic).

Faḍl, Ṣalāḥ. (1992). *Balāghat al-khiṭāb wa-ʿilm al-naṣṣ*, ʿĀlam al-Maʿrifah, (in Arabic).

Qāsim, Sīzā. (2023). *Shudhūr al-dhahab fī al-tafsīr wa-al-tārīkh wa-al-fann wa-al-adab*, al-Hayʾah al-ʿĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah, (in Arabic).

Quṭb, Sayyid Muḥammad al-Sayyid, wa-Ṣāliḥ, ʿbdālmʿṭy, wa-Salīm, ʿĪsá Mursī. (2000). *fī adab al-marʾah*, al-Sharikah al-Miṣrīyah al-ʿĀlamīyah lil-Nashr, (in Arabic).

al-Kurdī, ʿbdālrḥym. (2021). *al-uslūb wāl'slwbyāt*, Dār al-Nābighah, (in Arabic).

Kwhn, Jūn. (2013). *al-kalām al-sāmī (Naẓarīyat fī al-shiʿrīyah)* (Muḥammad al-Walī, tarjamat 1st ed.), Dār al-Kitāb al-jadīd al-Muttaḥidah, (in Arabic).

al-Mibrad, Muḥammad ibn Yazīd. (1997). *al-kāmil fī al-lughah wa-al-adab* (Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, taḥqīq 3rd ed.), Dār al-Fikr al-ʿArabī, (in Arabic).

al-Mutanabbī, Abū al-Ṭayyib Aḥmad ibn al-Ḥusayn. (1986). *dīwānih*, (ʿAbd-al-Raḥmān al-Barqūqī, sharḥ), Dār al-Kitāb al-ʿArabī, (in Arabic).

Majmaʿ al-lughah al-ʿArabīyah. (2007). *Muʿjam muṣṭalaḥāt al-adab*, Maṭābiʿ al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, (in Arabic).

Ibn al-Mulawwaḥ, Qays. (1979). *dīwānih* (ʿAbd al-Sattār Farrāj, taḥqīq), Dār Miṣr lil-Ṭibāʿah, (in Arabic).

Maḥmūd, ʿAbd-al-Raḥmān ʿAbdussalām. (2009). *al-sard al-shiʿrī wa-shiʿrīyat mā baʿda al-ḥadāthah*, Markaz al-Ḥaḍārah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, (in Arabic).

al-Marzūqī, Aḥmad ibn Muḥammad ibn al-Ḥasan. (2003). *sharḥ Dīwān al-Ḥamāsah* (Gharīd al-Shaykh, wa-Ibrāhīm Shams al-Dīn, taḥqīq), Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, (in Arabic).

Ibn al-Muʿtazz, Allāh. (1977). *dywānuh* (Muḥammad ʿAbd al-Badīʿ Sharīf, taḥqīq), Dār al-Maʿārif, (in Arabic).

Miftāḥ, Muḥammad. (1993). *taḥlīl al-khiṭāb al-shiʿrī : istirātījīyah al-Tanāṣṣ* (3rd ed.). al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, (in Arabic).

al-Muqrī al-Tilimsānī, Aḥmad ibn Muḥammad. (1997). *Nafḥ al-Ṭayyib min Ghuṣn al-Andalus al-raṭīb wa-dhikr wazīrihā Lisān al-Dīn ibn al-Khaṭīb* (Iḥsān ʿAbbās, taḥqīq), Dār Ṣādir, (in Arabic).

Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram. (N. D). *Lisān al-ʿArab*, Dār al-Maʿārif, (in Arabic).

al-Nābulusī, ʿAbd al-Ghanī. (1988). *Dīwān al-ḥaqāʾiq wa-majmūʿ al-raqāʾiq* (Muḥammad ʿbdālkhālq al-Zanātī, taḥqīq), Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, (in Arabic).

Alnwymy. (2013). *ʿĀʾishah, ḥaflat arqin*, al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, (in Arabic).

Alnwymy, ʿĀʾishah. (2014). *al-shiʿr muḥāwalah li-kashf Asrār al-lughah*, https://www.okaz.com.Sa

Hāymn, Stānlī adghār. (1960). *al-naqd al-Adabī wa-madārisuh al-ḥadīthah* (Iḥsān ʿAbbās, tarjamat), Dār al-Thaqāfah, (in Arabic).

al-Warrāq, Maḥmūd. (1991). *dīwānih* (Walīd Qaṣṣāb, taḥqīq), Mu'assasat al-Funūn, (in Arabic).

Wāṣil, ʿIṣām. (2023). al-Tanāṣṣ maʿa al-Turāth fī Dīwān (Balqīs .. wa-qaṣāʾid li-miyāt al-aḥzān) lʿbdālʿzyz al-Maqāliḥ, *Majallat al-mawrūth*, (31), 46-69, (in Arabic).

Yūsuf, Ḥusnī ʿAbd-al-Jalīl. (1998). *al-tamthīl al-ṣawtī lil-maʿānī : dirāsah Naẓarīyat wa-taṭbīqīyah fī al-shiʿr al-Jāhilī*, al-Dār al-Thaqāfīyah lil-Nashr, (in Arabic).

Yūsuf, Ḥusnī ʿAbd al-Jalīl. (2005). *al-Mufāraqah fī shiʿr ʿAdī ibn Zayd al-ʿAbbādī*, al-Dār al-Thaqāfīyah lil-Nashr, (in Arabic).

Yūsuf ʿIzz ʿĪsá. (1981). *fī al-adab al-ʿArabī al-ḥadīth* (2nd ed.). Dār al-ʿUlūm lil-Ṭibāʿah, (in Arabic).