الأذن المُبْصِرَة: قراءة في شعرية خطاب نسوي نثري تراثي.

The Seeing Ear: Reading in the Poetry of Traditional Prose Feminist Discourse.

محمد صالح ناجي عبده*

جامعة إب- اليمن msn833163@gmail.com

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2024-02-04	2024-03-09	2024-06-30

▪**ملخّص:** تهدف هذه الدراسة إلى قراءة خطاب نثري تراثي قالته زوجة كعب بن الأشرف لزوجها قبل مقتله، وعالجت الدراسة هذا الخطاب من خلال مقولات منهجية متعدِّدة، وحاولت الدراسة ملامسة بعض الأبعاد الخارجية لهذا الخطاب؛ كالبعد الاجتماعي والزمكاني، والنسوي والنفسي والرؤيوي؛ وذلك لقراءة دور هذه الأبعاد في تشكيل شعرية هذا الخطاب، كما حاولت الدراسة مكاشفة المُكوِّنات الداخلية لبنية هذا الخطاب؛ لاستجلاء شعريته، ومعاينة حمولاته الدلالية والفنية؛ وذلك من خلال التفاتها إلى بنائه اللغوي، وشعرية تراسل الحواس، والانزياح، والأداء الاستعاري، وشعرية الحركة، وشعرية الدم واللون، وشعرية التناص، وانتهت الدراسة إلى أن هذا الخطاب يحوز أداءات تعبيرية باذخة في قيمتها الفنية، وهو مما جعلها تؤكِّد شعرية هذا الخطاب، وتعلن عن ثرائه الفني المثير.

▪ **الكلمات المفتاحية:** تراسل الحواس؛ النثر التراثي؛ النسوية؛ الشعرية؛ مناهج متعدِّدة.

▪ **Abstract**: This study aims to investigate social, spatial, feminist, psychological and insightful dimensions, in a traditional speech that the wife of Kaab bin AL-Ashraf said to her husband before he was killed. The study dealt with this speech through multiple methodological arguments, attempted to find out the role of these dimensions in shaping the poetics of this discourse and to reveal the internal components of the structure of this discourse clarifying its poetry, examining its semantic and artistic loads. That was done by examining its linguistic structure, poetic interconnection of senses, displacement, figurative performance, poetic movement and blood, poetic

* المؤلف المرسل

color, and intertextuality. The study concluded that this discourse possesses a sumptuous expressive performance in its artistic value. This confirms the poetic and the artistic of this discourse.

▪ Key words: identification with the senses ; traditional prose; feminism; poetical multiple approaches.

المقدمة: تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة خطاب نسوي نثري تراثي، وتترصَّد شعريته الخاصة، وذلك على أساس أن الشعرية هي انتهاك وتجاوز للغة المعيارية أو العادية، وبناء لها بصورة جديدة، وقراءة الشعرية في الخطاب النثري مُمْكنة؛ لأن الشعرية لا تقتصر على الشعر دون النثر؛[1] ومن ثم تؤمن الدراسة بأن النص الذي تعالجه تتوفر فيه طاقة شعرية عالية، وله بنية تعتمد على سمة الانزياح التي ترتقي بلغته، وتفجِّر طاقاتها الفنية.[2]

وقد تجلَّت الشعرية في هذا النص في فرادة اختيار البنية اللغوية، وطرافة البناء التركيبي، وخرق النسق، والقدرة التخييلية، وتنوُّع الأداء التصويري، وفي مكوِّنات أخرى، وقد تعاملت الدراسة مع نصها المدروس بصفته صورة بالمفهوم الحداثي الذي يؤمن بأن الصورة مفعمة بأبعاد ذهنية، ولغوية ونفسية، ورمزية وبلاغية،[3] وبصفته أداء رمزيًّا؛ ومن ثم تعدَّدت مداخل مكاشفته، وزوايا التأمل له. وتؤمن هذه الدراسة بالقيمة الخطابية لهذا النص؛ لأنه ناتج عن تكنيك حواري بين قائلته ومخاطَبها؛ لكنها لا تنحاز للفروق بين مفهوم النص، ومفهوم الخطاب؛ لأن هذا الخطاب في النهاية هو نص مدوَّن في المستندات التاريخية التي قدمته بزخمه الخطابي. وقد انتفعت الدراسة بعدد من الدراسات السابقة في مجال تراسل الحواس، وفي مجال دراسة الصورة الفنية بشكل عام، وفي مجالات تتعلق بالصور المتجاوبة كالأبعاد الفنية والنفسية والخيالية وغيرها، وتضم قائمة المراجع عددًا من تلك الدراسات.

وتسعى هذه الدراسة إلى قراءة هذا النص من خلال إجراءات منهجية متعدِّدة؛ إذ تنتفع بمقولات من المنهج الأسلوبي والسيميائي، وببعض مقولات منهج الشعرية،

وتستثمر مقولات نقدية ومنهجية ماثلة في الجهاز المفاهيمي الخاص بالتداول والبلاغة والحجاج، وآلية الوصف، والتفكيك، والتأويل. وقد استلزم النص أن تلتفت الدراسة إلى الأبعاد الخارجية المرتبطة به؛ لأنها تُمكِّن من الوعي الأعمق به، وتسهم في الكشف عن دلالاته، وتبوح بقيمته الجمالية.

وعند التفات الدراسة إلى البنية اللغوية للنص؛ تجلَّت قيمة المقاربة القائمة على التحليل والتأويل، وترصُّد البنية الكلية للنص، والاشتغال على تفكيك النص وتشريحه، وتفحُّص نسيجه، وقراءة الدلالات الناجزة عن مكوِّناته الداخلية، والانفتاح على سياقات عديدة تسهم في تحديد الهوية الدلالية والفنية للنص. وقد أوعز النص بضرورة معاينة الإشارات الكامنة في عمق سياقه الثقافي، وتمثَّل ذلك في السياق الثقافي الاجتماعي البارز في النسوية، والسياق الثقافي الأدبي الماثل في التناص؛ وهي سياقات تسهم في إيجاد علاقات عاملة على تحديث النص، وإثراء مشروعه الثقافي والدلالي والفني.

وقد أوحت معالجة النص بإمكانية قراءته من خلال محاور خارجية وداخلية؛ ومن ثم فقد انتظمت الدراسة في مبحث تمهيدي يُعرِّف بالنص المدروس، ويحدِّد صاحبته، ويتطرَّق إلى ملابسات إنتاجه. وتعدَّدت بعده مباحث الدراسة بصورة تحاول استيفاء الجوانب الكاشفة عن رؤية النص، وأداءاته التعبيرية، وحمولاته الدلالية والفنية المختلفة، وقد توزَّعت هذه المباحث على مفصلين؛ إذ عرض المفصل الأول لقيمة الأبعاد الخارجية للنص، وتلمَّس إسهامها في الكشف عن شعريته، وقد احتوى هذا المفصل على خمسة مباحث؛ إذ التفت الأول منها إلى البعد الاجتماعي في الصورة، وعالج الثاني البعد الزماني والمكاني، وناقش الثالثُ البعدَ النسوي، واحتفى الرابع بالبعد النفسي، وتوقَّف الخامس عند البعد الذاتي الرؤيوي في الصورة.

أما المفصل الثاني؛ فقد التفت إلى البنية الداخلية للخطاب، وقد انتظم في سبعة مباحث؛ إذ وقف الأول منها عند شعرية البناء اللغوي، وقارب الثاني شعرية التراسل

بين حاسة السمع البصر، واستهدف الثالث قراءة شعرية الانزياح في الصورة، وحاول الرابع قراءة شعرية الأداء الاستعاري، واختص الخامس بمناقشة شعرية الحركة، ودار السادس حول شعرية الدم واللون، وانفرد السابع بقراءة شعرية التناص، وانتهت الدراسة بخاتمة راصدة لأهم النتائج التي توصَّلتْ إليها.

مبحث تمهيدي: يهدف هذا التمهيد إلى تحديد البنية النصية للخطاب المدروس، والكشف عن قائلته، والبوح بملابساته، وسياقه التاريخي والاجتماعي، ويتمثل النص المدروس هنا في قول لامرأة كعب بن الأشرف اليهودي، تخاطب فيه زوجها، وتحذِّره من شر الشخص الذي يدعوه للخروج ليلًا؛ إذ قالت له:" **أسمع صوتًا كأنه يقطر منه الدم**"؛ فهذا هو النص المستهدف بالقراءة، وهذه هي بنيته اللغوية الكلية الماثلة في ست كلمات ارتبط بكلمتين منها ضمير يعود على الصوت.

ويروي التاريخ أن كعب بن الأشرف كانت له مواقف عدائية شديدة للمسلمين،[4] ولذلك فقد وجَّه النبي (ص)بقتله؛ فتأهَّب أكثر من شخص للقيام بالمهمة، وأعدوا خطة الاغتيال؛ ورأوا أن تُنفَّذ العملية ليلًا، وعندما وصلوا إلى جوار حصنه؛ نادوه، ولما همَّ بالنزول إليهم؛ قالت له امرأته: أين تحرج هذه الساعة؟ فقال: إنما هو محمد بن مسلمة، وأخي أبو نائلة. قالت:" **أسمع صوتًا كأنه يقطر منه الدم**". قال: إنما هو أخي محمد بن مسلمة، ورضيعي أبو نائلة، إن الكريم لو دعي إلى طعنة بليل لأجاب،[5] وقد تمت عملية قتله هذه في النصف من ربيع الأول في السنة الثالثة للهجرة.[6]

وقد تعذَّر العثور على اسم المرأة صاحبة النص، كما تعذَّر الوقوف على تفاصيل هويتها الشخصية، فلم تتوفر معلومات تكشف عن تاريخها الاجتماعي، وموقعها الأدبي عدا ما يبوح به هذا النص من ملامح اجتماعية وأدبية؛ فهي زوجة مُحبِّة لزوجها، وتمتلك شخصية قوية تؤهِّلها لمراجعة زوجها، وتصويب قراراته؛ ومن ثم حاولت إقناعه بعدم الخروج إلى المُنادِي الليلي، كما أنها تمتلك ذائقة أدبية وفنية عالية؛ وهو مما

جعلها تكشف عن قراءتها الخاصة للصوت بهذا الأداء التعبيري الفائق في مُكوِّناته الفنية والحجاجية.

المفصل الأول: الأبعاد الخارجية للنص: يحتفي النقد التكويني للإبداع بالمرحلة التي تسبق النص، ويتشكل فيها، وهي مرحلة تتضمن مؤشرات فاعلة للوعي بالنص، وتُعِين على تفسيره وتأويله؛ إذ يسهم السياق الخارجي في إضاءة جوانب كثيرة للنص، وتتوفر لهذا النص خلفيات مهمة، وتتجلَّى أهميتها في إسهامها الخصب في إثراء النص، وتعزيزها الفاعل لشعريته، ويمكن قراءة هذه الخلفيات من خلال الأبعاد البارزة في المباحث الآتية:

المبحث الأول: البعد الاجتماعي في الصورة: هذا النص ناجز قولي عن حوار بين زوجة وزوجها، وفي إطار علاقة أسرية دافئة، وتُقدِّم المستندات التاريخية حيثيات اجتماعية داعمة لقراءة الصورة الفنية لهذا النص؛ إذ تتحدَّث عن كعب بن الأشرف؛ فتقول:" **وكان حديث العهد بها**"،[7] وبعضها يُقدِّم المدلول ذاته بصيغة أخرى؛ فيقول:" **وكان حديث عهد بعرس**"،[8] والحديث عن كعب هنا هو حديث عن امرأته صاحبة القول أيضًا، والوصف له هو وصف لها. وهذا التزمين القصير للارتباط الزوجي مما يجعل حياة الزوجية في عمق قيمتها المائزة، وفي ذروة لحظات المتعة، وفي أخصب مستويات الانغماس الزوجي بكل إمتاعه وفتنته المُسْكِرة؛ ومن ثم فإن الخروج الليلي للزوج مما يضاعف شعور المرأة بقيمة لحظاتها السعيدة مع زوجها، ويثير تذمُّرها من انقطاع لحظات القرب، ويفعِّل لديها هواجس الفقد بصورة شديدة العنف؛ ومن ثم اشتغل الخيال الأنثوي، وتوهَّج الشعور بالحرمان لدى المرأة، وأسهم قِصَر المدة في رحاب الزوجية في تعميق وجع الحرمان؛ فقد أعرب عن حالة عدم الاكتفاء أو التشبُّع من متعة الزوجية؛ وهي مما يزيد من احتراقات الفقد، ويجذِّر ألم الانقطاع المباغت للمتعة.

وتتعمَّق قيمة الموضوع الماثل في الزوج من خلال الموقع الاجتماعي والأدبي، والثراء المادي، والجمال الجسدي؛ فقد" كان كعب بن الأشرف سيدًا، وله حصن في المدينة يبيع فيه التمر والطعام".[9] كما" كان غنيًّا مترفًا معروفًا بجماله في العرب، وشاعرًا من شعرائها"،[10] ومحاورة قاتليه له تؤكد جماله الجسدي؛ إذ قالوا له:" كيف نرهنك نساءنا وأنت أجمل العرب؟!"،[11] كما تبوح بشبابه الفاتن والمثير للاشتهاء النسوي؛ إذ قالوا له:" كيف نرهنك نساءنا وأنت أشب أهل يثرب وأعطرهم؟"،[12] ويتأكد ملمح الغنى لديه من خروجه وهو متطيب بطيب أثار إعجاب قاتليه؛ إذ قال أبو نائلة بعد أن أدخل يده في رأس كعب ثم شمَّها:" ما رأيت كالليلة طيبًا أعطر قط"؛[13] فقد كانت تنبعث منه رائحة طيب فائق الجودة، وترسَّخ ذلك بقولهم السابق له:" وأعطرهم"، وتعمَّق ذلك بقوله لهم متباهيًا:" عندي أعطر نساء العرب".[14]

وقد جاءت أوصاف كعب في هذه النصوص بهيمنة لافتة لصيغة التفضيل؛ وهي تشي بمدى تفرُّده في الشباب والجمال والثراء، وربما استلزمت خطة الاغتيال مثل هذا الأداء؛ لينغمس كعب في سكرة الغرور؛ لكن الواقع التاريخي يؤكِّد تلك السمات فيه، وتبقى هذه المقولات كلها مؤشرات لوضعية جسدية ومادية واجتماعية تغري بالافتتان، وتدعم التعلق الوجداني، والتماهي الروحي لزوجته به؛ وهو مما يجعل فقدان الزوج يعني انهيار البنية النفسية للمرأة؛[15] وهو تبدُّد يترافق من الانهيار المادي والاجتماعي، كما أن تلك السمات الاجتماعية تمثل مثيرات فاعلة لقراءة الفقد القادم؛ إذ تمكِّن المرأة من الاستشعار الحاد لمرارة الحرمان، وفاجعة الضياع.

المبحث الثاني: البعد الزمكاني في الصورة: تشكَّل هذا النص في بيت الزوجية، وفي ظرفية ليلية؛ ومن ثم تجيء ثنائية الزمان والمكان بصفتها خلفية للحدث، وحاضنة وجودية لإنتاج النص، وقد حظي الزمان بتأكيدات نصية متكرِّرة؛ إذ تجلَّى أثناء الحوار بين المرأة وزوجها؛ فقد سألت المرأة زوجها؛ فقالت:" **أين تخرج هذه الساعة؟**"،[16] أو"

إن أصحاب الحرب لا ينزلون في هذه الساعة"،[17] كما تأكد التوقيت الليلي من رد كعب على زوجته؛ إذ قال:"**إن الكريم لو دعي إلى طعنة بليل لأجاب**"؛[18] وهذا الحضور المزدوج للزمن في نسيج المحاورة مما يكشف عن قيمة الزمان، وارتباطه الحميم بالرمز السمعي؛ إذ تعتمد الرموز السمعية على عنصر الزمان بصفته عاملًا جوهريًّا في تركيبها.[19] كما يشي ذلك الحضور بمدى إسهام الليل في تعميق دلالات النص، وتفعيل الوعي بالزخم النفسي والشعوري لدى المرأة؛ فالليل هنا له بواعثه السلبية، ويجذِّر الشعور بالخوف، ويفعِّل ترقُّب الحدث المشؤوم؛ ومن ثم يجيء تساؤل المرأة مفعمًا بالدهشة والاستغراب، ويبوح بأن المرأة ترى أن الزمان مُقلِق، والخروج فيه مشبوه، وأنه يعمِّق هواجس التشاؤم والخوف لديها، ويزيد من استشعارها للفقد، ويثير روحها نحو توقع الأذى، ويرفع يقينها بتحقق الفعل المرفوض. وتتأكد قيمة الليل في أنه يمثل حالة إضاءة للروح؛ إذ يمارس عملية كشف فيمكِّنها من الوعي والإدراك الدقيق للموضوع الراسخ فيها، وهو زمن تخطر فيه روح الموت؛[20] ومن ثم فقد تمكَّنت امرأة كعب من حيازة وعي فريد بالصوت، وقرأت فيه شبح الموت السابح في جنح الظلام.

ويسهم المكان في منح المعطى البصري في الصورة قيمته؛ لأن" الرمز البصري يستلزم تدخل المكان"؛[21] فقد كان كعب في حصنه، وهو مقر إقامته الخاص، ويتموضع الحصن بعيدًا عن الطرف المسلم الذي تسود بينه وبين كعب علاقة مفعمة بالتوتُّر، كما أن الحصن يتموضع في عمق الحاضنة الاجتماعية الموالية لكعب، وهم اليهود؛ إذ يمنح كعبًا حالة من التجاور الدافئ، والتعايش الحميم مع الأهل والأموال؛ ومن ثم فإن فعل الخروج يمثل حالة مغادرة من التحصُّن إلى الانكشاف، وتحوُّل عن وضعية الاحتماء والاستعصاء إلى التجرُّد، والانفراد الذي يتيح إمكانية الوصول إليه، والنيل منه. وللمكان قيمة مهمة في تعزيز دلالات الصورة التي يُقدِّمها النص؛ فالمكان

موح بخضوع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها؛[22] وهذا مما يجعل المكان مسهمًا في الكشف عن الهوية النفسية للذات داخل النص.

لقد اشتغل الزمان والمكان في تأسيس التوقع الفاعل لحدوث المكروه؛ وهو مما دفع المرأة إلى الإمساك بثياب زوجها، ومحاولة منعه من الخروج؛ إذ يبوح المستند التاريخي بأن كعبًا حينما سمع صوت المُنادي؛ وثب في ملحفته، فأخذت امرأته بناحيتها؛[23] وهذه الحركة خطاب، وتُمثِّل وسيلة للتواصل الهادف إلى التأثير في الزوج، والسيطرة عليه، وهي من كفاءات الإنجاز لدى امرأة كعب، وترمي إلى تعزيز كفاءة إنتاج النص لدى هذه المرأة؛ وهي كفاءة مسرحية تُحوِّل النص إلى عمل؛[24] ومن ثم تتناغم هذه الحركة مع المضمون المركزي والكلِّي للنص؛ لأن فعل المرأة هذا يمثل حركة جسدية موحية بمدى رهبة المرأة من مغادرة زوجها للحصن، ورفضها لفعل الخروج، كما تبوح بمدى تعلق المرأة بزوجها، وتفانيها في حمايته من الشر المرتقب، ورغبتها في الاحتماء من هواجس الفقد، والخلاص من ضغوط الفعل المرفوض، وتوقعاته الثقيلة.

ويلاحظ أن المكان قد اشتغل بصورة داعمة لدلالات الزمان، وكان متفاعلًا معه وفق مشروع تكامل خصب، كما اشتغل الزمان والمكان في تدعيم الطاقة التخيلية في النص؛ إذ تربطهما علاقة مهمة بالخيال،[25] وهذا مما أسهم في استيفاء مكوِّنات بنية المحكي، ورفع درجة التأثير في المتلقي أو الزوج، ومحاولة إقناعه بعدم الخروج؛ ومن ثم يستثمر النص هذه الثنائية بصفتها من المعطيات المُهمة في مقام التواصل، ورابطة فاعلة بين داخل النص وخارجه؛ إذ ينهض المقام بدور فاعل في الإقناع والتأثير؛[26] ومن ثم تتشكَّل قيمة حجاجية عالية للنص.

المبحث الثالث: البعد النسوي في الصورة: تعلن لحظة إنتاج النص أنه خطاب موجَّه من امرأة كعب إلى زوجها؛ فهو يكشف عن رؤية صاحبته، ويبوح بقناعاتها الراسخة،

ويُعبِّر عن موقعها،[27] وهو يشي بأن امرأة كعب تؤمن بالوفاء، والحرص على الزوج، وعدم التنازل عنه؛ ومن ثم يجيء خطابها وهو يذوب في الآخر الماثل في الزوج، ويتفانى فيه، ويُبرِزها النص وهي مستغرقة ومتمحورة حول الزوج؛[28] وهذا الارتباط الحميم بالرجل يمثل حلمًا متوهجًا بعالمه، ويشي بحالة من التفاني المطلق فيه؛ لأن الحب هو حياة المرأة، وقطب يُشكِّل هويتها الأنثوية،[29] وهو مما يجعلها في حالة تصالح مع النفس والزوج، ومع الوعي الثقافي، والتقاليد الاجتماعية المهيمنة.

كما يمثل النص مرثية استباقية، تتحسَّس أوجاع الفقد المتوقع بصورة مُضمَرة، فتمحور النص حول الصوت مما يتناغم مع اللوحات الرثائية في الشعر النسوي القديم؛ فالرثاء أكثر ارتباطا بطبيعة المرأة، وفي تلك المراثي تَبرُز مشاهد تصويرية قوامها الصوت؛[30] وهذا مما يشي بمدى تماثل الأداء التصويري في المنجز الإبداعي التراثي النسوي، ومدى امتلاء هذا النص النثري التراثي بالقيم الشعرية المُعتبَرة. ويجيء النص في سياق مواجهة الموت، والطبيعة الأنثوية أعظم رد على الموت؛ لأنها إنتاج للحياة، ورعاية فاعلة لها.[31] كما برزت المرأة في النص بصفتها مشروعًا مقاوِمًا؛ فقد ناورت الذكور في الداخل والخارج بقوة، ونوَّعت وسائل المناورة بين القول والفعل، واستماتت في الحفاظ على زوجها، والدفاع عن ذاتها ضد أوجاع الفقد، وضغوط الحرمان وتهديداته.

كما أن النص يكشف عن خصوصية نسوية في امتلاك المرأة لقدرة تنبؤية فائقة؛ إذ تسهم بنية الفعل:" **أسمع**" في الكشف عن ملامح ذاتية وفريدة؛ فهو يبوح بخصوصية المرأة بالوعي، وتوهُّج حواسها في الإدراك، وهي سمات تقف وراء ثقافة تؤمن بامتلاك المرأة لحاسة سادسة. وربما أعلن الخطاب عن تميز نسوي في الأداء التعبيري؛ فالمرأة تجعل الكلمات تطير، وتُحلِّق متحرِّرة من القيود القاهرة؛[32] لأنها مسكونة بهواجس التحرُّر، والخلاص من عقدة القهر المترسِّخة في الوعي الثقافي. وربما كشفت الصورة

التي يبثها الفعل:" **يقطر** " عن أداء فني نسوي؛ فالمرأة في مشروعها الفني تربط المجاز بالجسد الأنثوي،[33] ومدلول" **يقطر** " يندغم في مفهوم النزف؛ ومن ثم فحالة التدفق أو النزف لها حضور بيولوجي متعدِّد الوجوه، ومتباين في الأثر على المؤنث؛ وهو مما يحيل بصورة مُضمَرة على خصوصية المرأة، وفرادة كيانها الجسدي والنفسي.

المبحث الرابع: البعد النفسي في الصورة: ربما تحدَّدت المهمة الأساسية لتراسل الحواس في تصوير القلق الداخلي، والاضطراب النفسي لدى الكاتب؛[34] وهذا مما يجعل تقنية تراسل الحواس مندغمة في غاية الصورة الفنية؛ لأن" البعد النفسي للصورة هو الإيحاء بحركة النفس وانفعالاتها".[35] ويبوح النص هنا بحالة ارتباط حميم بين الاجتماعي والنفسي؛ وهذا الارتباط يمنح النص طاقة إبداعية مميِّزة له؛ لأن الممارسة الإبداعية تنهض على هذه الثنائية.[36] ويكشف النص عن أن امرأة كعب قد انتابها إحساس غامض، وقد تحوَّل إحساسها إلى فكرة تحت تأثير العاطفة؛ ومن ثم تتحوَّل الصورة إلى معطى رمزي مُحمَّل بدلالات نفسية معينة،[37] وذلك بعد إعادة تشكيل الصورة وفق الوعي الوجداني الخاص.

ويتأسس البعد النفسي في بناء هذه الصورة على الميل البشري الفطري إلى السعادة والرضا والاطمئنان؛[38] وهو مما يشي بمدى قيمة النص، ونجاحه في الالتفات البارع إلى قيم وجدانية باذخة القيمة في حياة الذات المتحدِّثة. ويبوح النص برغبة دافئة في تجاوز حالات الصراع، والقوى المتدافعة، والتطلع إلى التخلُّص من وطأة الظروف المرفوضة؛ ومن ثم فقد مارست المرأة نشاط تفرُّس، ومكَّنها ذلك من إدراك الموضوع من خلال الخواص الديناميكية للصوت المسموع، وتُمثِّل هذه المعرفة الحدسية أو التفكير البصري جانبًا مهمًّا في التفكير، وهي سلوك يُوظَّف لحل المشكلات المُهدِّدة لوجود الذات؛[39] وهي غاية أساسية في الفن؛ لأن وظيفة الفن ماثلة في الحفاظ على

الحياة،[40] كما أن الأساس النفسي مرتبط بأساليب التعبير عن الذات، وهو يستهدف دفع الضرر، والسعي وراء اللذة واغتنامها.[41]

ويكشف النص عن قدرة قائلته على الغوص في أغوار نفسها البعيدة، واستمداد رموزها من مخزونها الخاص، ومرورها في حالة توتر، ورغبة في مهاجمة الحواجز وتحطيمها، وإيجاد وضع مستقر للأنا، وتحقيق الاتزان المفقود،[42] أو المُهدَّد بالفقد. وتتشكَّل صورة تَقَطُّر الدم بفعل عملية اسقاط نفسية فيها تتحول المشاهِد الطالعة من أعماق اللاشعور إلى موضوعات خارجية يمكن للآخر أن يتأملها؛ وهو مما يكشف عن حالة حدس أو اتصال بين الغريزة والوعي يعطي صاحبه مشهدًا عامًا للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة.[43]

لقد تحقق وعي المرأة بهوية الصوت من خلال الشعور؛ والشعور حالة وعي تعتمد على الإحساس، وعناصر الذاكرة، ولهذا فهو يمثل قدرة على الإحاطة، والمراجعة العقلية؛[44] ومن ثم فقد أعرب النص عن تحقُّق حالة استبصار، وعملية وعي ذاتي، وتفهُّم واضح وجديد ومفاجئ لحقيقة الصوت المسموع.[45] كما أوحى النص بأن صاحبته تمتلك القدرة على النفاذ إلى موضوعها أو اختراقه، والتحرُّك الفاعل باتجاهه، وهو مما منحها القدرة على حيازة لحظة التنوير، والمعاينة المشرقة، والقراءة المستبصرة لما وراء الصوت،[46] وهذا مما يشي بأن هذه المرأة تمتلك امتيازات روحية فاعلة؛ وتتمثل تلك الامتيازات في الصحة النفسية، والخبرات الباطنية، والصوفية المتعالية؛[47] وهي مؤهِّلات مكَّنت امرأة كعب من الكشف الذاتي، والاستبصار الروحي، واستجلاء الغامض المجهول، والوعي به، والإدراك لهويته وتفاصيله الدقيقة، وقراءاته بوضوح، ودقة متناهية.

وقد أسهم النص القرآني في الكشف النفسي عن النفسية البشرية التي تقف خلف بناء هذه الصورة، وتشكيلها الفني؛ فالمتحدِّثة امرأة يهودية، والقرآن يقول عن اليهود:"

ولتجدنَّهم أحرص الناس على حياة"،[48] وفي الآية حُكم مفعم بخبرة واثقة، وقناعة مدعومة بالشواهد الحية، ووفق معايشة فعلية تكشف بصدق، وتُعري بوضوح، وفيها قراءة عميقة لخبايا النفوس، ومعرفة دقيقة بطبيعة تركيبها، والآية تكشف خفايا النفس اليهودية، وترصد فرادتها في الحرص على الحياة، وانغماسها الروحي فيها، واستماتتها الفائقة عليها، وربما تعمَّقت قيمة هذا الشغف من خلال صيغة التفضيل:" **أحرص**"؛ إذ تبوح بحالة فائقة من التمسك بالحياة، وتشي بتطلع إلى الانتفاع بها بصورة مفعمة بالفرادة والتميُّز، كما توحي بمدى تقديس الحياة، والتعلق الفاعل بها، والتفاني الفريد من أجلها.

وإذا كان القرآن يعلن عن أن الشخصية اليهودية تحرص على الحياة بهذا العموم، وبكل المستويات والكيفيات؛ فكيف سيكون حرصها إذا كانت الحياة مفعمة بالثراء والرغادة، والوجاهة والجمال، كما هو الحال عند هذه المرأة؟! ويتعمق الأمر من كون الأنثوي أكثر فتنة بهذه القيم، وأكثر امتلاء بأهميتها، وتوفرُها مما يجعله أعمق انغماسًا في الحياة، وأقوى تعلقًا بها؛ ولذا يبوح النص بأن هذه المرأة تتفانى في الحياة الزوجية، وتستلذ متعة الرغبة والثراء؛ ومن ثم فإن أدنى مهدد لتلك الحياة سيثير حالة من التوهج النفسي، والاشتعال الخيالي لتوقع الخطر المُحدق، والشر المدمِّر، والحرمان الموجع من متعة تلك الحياة، ونعيمها المتعدِّد.

المبحث الخامس: البعد الذاتي الرؤيوي: يمثل البعد الذاتي هنا رديفًا للبعد النسوي؛ لكنه بملامح تنتمي إلى ذات إنسانية؛ ومن ثم يجيء هذا النص؛ ليُعبِّر عن صاحبته، وعن رؤيتها الخاصة، ويكشف عن قدراتها الفنية والتخيلية المسهمة في تشكيل بنية النص بأبعادها الدلالية والفنية.

ويكشف النص عن توفر قدرات فنية وتخييلية مائزة لصاحبته؛ فقد تمكَّن النص من كشف المجهول بكل ما فيه من غموض، وارتباط بالزمن القادم؛ وذلك وفق تركيب

مشهد من عناصر متوفرة بالذاكرة، وهو مما يمنح القدرة التخييلية في النص منطقها وموضوعيتها، ويشي بأن الذات تمارس حالة من التفكير بالصورة؛ وهي عملية معرفية تنشط كما لو أن الذات تمتلك صورة ذهنية مماثلة للمشهد الواقعي، أو المتوقع حدوثه.[49] ويبوح النص بفرادة الوعي لدى صاحبة النص؛ فقد تمكَّنت من رؤية شيء جديد ومجرَّد، وتمكَّنت من النفاذ في عمق الموضوع، وهو مما أسهم في منحها القدرة الفاعلة على التعبير، وقد كشف تعبيرها عن ثنائيات متعارضة تؤرق الذات، وتهدد استقرارها النفسي والاجتماعي.[50]

ويعلن النص عن تحقُّق نشاط روحي خصيب لصاحبته، والروح هي التي تربط بين الواقعي الموضوعي، وبين الذاتي الشخصي؛ ومن ثم فإن الذات مارست عملية تخيُّل مفعم بالتنبؤ؛ وهذا مما جعلها تتماسك وتتأمل وتتعالى، وتثبت أن الوعي حالة ارتفاع فوق الإدراك الحسي،[51] في حين لم يتمكَّن الزوج من عملية التخيُّل المُؤهِّل للتنبؤ؛ وهو مما جعله بعيدًا عن مشروع التأمل؛ ومن ثم رفض نتائج المبادرة التأملية للزوجة؛ وهو ما أوقعه في مآله الفاجع. وربما يرجع ذلك إلى أن الزوج لا يؤمن بقيمة الإدراك المفاجئ، والحدس الخاطف المتسم بالوثبة السريعة والمباغتة؛ وهي خصائص فاعلة في الفن، وتُمثِّل قدرة ذكاء عالية القيمة.[52] والنص يبوح بتوفر قدرات فنية ذات كفاءة عالية فيه؛ إذ يشتغل وفق إستراتيجية هادفة إلى نقل المتلقي أو الزوج المخاطَب إلى عالم آخر؛ وهذا ما يحقق جاذبية الفن،[53] ويتيح فرصة للتأثير الفاعل في المتلقي. ويجيء هذا الخطاب وهو يصور ما هو كائن، وما تراءى لصاحبته، وما ينبغي أن يكون؛ وهذه وظائف الخطاب الشعري؛ ومن ثم يبرز مدى الطاقة الشعرية الكامنة في هذا الخطاب النثري، كما أن النص انفعل بالحلم، وذلك بهدف مواجهة الواقع، وقد تمكَّنت صاحبته من معاينة ما وراءه، ودافعت عن كينونتها؛ وهي سمات مائزة في الشعر؛[54] ومن ثم تتعمق شعرية هذا النص، وتزداد قوة وثراء.

ويعرب هذا الخطاب عن رؤية صاحبته الهادفة إلى تحقيق حاجات مهمة لها، وتتمثل تلك الحاجات في: "الحب والانتماء والاحترام، وتحقيق الذات"؛[55] وهي حاجات يوفرها الارتباط الأسري مع الزوج، وهذا الحب المتفاني في الذات ضروري من أجل حب الآخر المتمثِّل في الزوج؛[56] وهو مما يجعل صاحبة النص تستشعر فداحة الخسارة المرتقبة، وآثارها المؤلمة. وقد كشف مشروع تحقيق الذات عن أن صاحبة النص تمتلك كفاءة في إدراك الواقع، وتعيش بوضعية تركيز حول مشكلة معينة، وتستشعر الحاجة إلى الخصوصية، ولها قدرة على انتزاع النشوة والمتعة والإلهام، وتتمتع باستقلال في علاقتها بالبيئة والثقافة، وتحوز خبرات باطنية فاعلة، كما أنها تمتلك إحساسًا خصيبًا بالحياة، ولها اهتمامات اجتماعية، وعلاقات شخصية حميمة مفعمة باحترام الآخر وتقديره.[57]

وكان لكعب رؤية تقترب بصورة شكلية من رؤية زوجته؛ إذ تفوَّه بقول له مضمون يلامس مضمون مقولة زوجته؛ لكنه في سياق الغرور، وادعاء الانتماء إلى نماذج الكرم والفتوة؛ إذ قال لزوجته: إن الكريم أو الفتى" **لو دعي إلى طعنة بليل لأجاب**"؛[58] وهذه المقولة تتناغم مع حدث الصوت الداعي، وتؤكد واقعيته الزمنية، وتبدو وكأنها تمثل قراءة تتنبأ بالطعن؛ وتوهم بفهم كعب للسر العميق والمُضمَر وراء الدعوة إلى الخروج الليلي؛ لكنها في الحقيقة رؤية تؤكد أن خطة الاغتيال كانت محكمة، ومارست غواية فعلية لكعب، وبدَّدت توقُّع حدوث القتل لديه.

المفصل الثاني: المُكوِّنات الداخلية للنص: يتمتع هذا النص بمكوِّنات نصية بالغة الخصوبة، وهي تشتغل بفاعلية عالية على إنتاج شعرية النص، وترسيخ دلالاته، وتفعيل قيمه الجمالية والفنية، ويمكن مقاربة هذه المُكوِّنات من خلال المباحث الآتية:

المبحث الأول: شعرية الأداء اللغوي: انتظم النص في فعلين واسمين بالتساوي؛ وهو مما يجعل النص قائمًا على بنية متوازية، ومتمتعًا بتوازن تعبيري مُعبِّر عن تناغم دلالي

مع تباين في البنى اللغوية الموظَّفة في النص؛ لكن تلك البنية تحيل بصورة مضمَرة إلى حالة الاختلال المتوقَّع بكل آثاره المقلقة؛ ومن ثم يتشكل فقد للواقع الحسي، وتشبُّث بوضعية توازن في الواقع الفني الإبداعي؛ وهذا مما يسهم في تخفيف خسارة الفقد، وربما كان الأمر دالًا على أن البنية المتوازية في النص مما يمنحه الكفاءة التعبيرية المائزة عن حالة الفقد المنتجة لحالة الاختلال.

وهناك أداءات لغوية مهمة تشتغل بصورة أكثر فنية؛ مثل سمة التنكير في بنية الصوت:" **صوتًا**"؛ فهي مما يشي بأن الصوت المسموع مُنكَر في آثاره الموجعة، وتبعاته الدامية، والتنكير فيه لون من الرفض، وإعلان عن موقف مستهجن للصوت، وفي الوقت ذاته يثير المخاوف، ويشكِّل هواجس تتنبأ بفعل مُقلِق، وممارسة لها عواقب وخيمة، ستحوِّل التموضع المرغوب للذات إلى تموضع مرفوض، ولا يخلو التنكير من ملمح تعظيم لتبعات الصوت، وكشف عن فداحة الأوجاع الناجمة عنه.

وفي النص إلحاح واضح على بنية المضارعة؛ فقد برز الفعلان من خلال تلك الصيغة، وتمثلا في: "**أسمع**"، و"**يقطر**"؛ والمضارعة صيغة دالة على التجدُّد والاستمرار والخلود؛ وسمة التجدُّد في الفعل: "**أسمع**"، تسهم في التعبير عن حالة سماع دائم للصوت القاتل، وتكرار مؤلم لنغماته الموجعة، وترافق أبدي مع الذات المكلومة؛ وهو مما يشي بمدى بشاعة مصابها، وهي إيحاءات متناغمة مع الطبيعة البيولوجية للسمع؛ إذ يترافق السمع مع الإنسان من وقت مبكر، ويتسم بأنه يعمل على الدوام.[59] وسمة التجدُّد في الفعل:" **يقطر**" توحي بأن الحادث سيجعل المرأة بأوجاع نازفة، ومصاب متجدِّد، وآلام تلاحقها بصورة لا تتوقف.

وترتبط بنية: "**يقطر**" بالدم؛ وهذا مما يحقِّق وضعية ترميز في التعبير؛ إذ يتماهى الدم في الموت، ويبث معاني العناء والألم، والحزن والفقد والضياع؛ ومن ثم يسهم ملمح التجدُّد في البنية في إبراز استمرار تلك المعاني، وترافقها الدائم والموجع مع الذات

الفاقدة؛ وهو مما يجعل صيغ المضارعة تشتغل على البوح بعدم نسيان سماع الصوت الذي نجم عنه الفقد، وتُعبِّر عن الحضور الخالد للنزف، والتعايش السرمدي مع أوجاع الثُّكل تعايشًا لن يتوقف، وبشعور أليم لن ينسى.

وتبوح بنية: "**أسمع**" ببعد ذاتي خصيب؛ فالفعل: "**أسمع**" فعل منسوب إلى الذات، وهو يعلن عن سماع الذات المتحدِّثة دون غيرها؛ فالفعل يُبرِز المتحدِّث، ويُعبِّر عن حدث يمارسه سمعيًّا، وفيه تعبير عن تجربة خاصة، وموقف مرتبط بالزوج، وفي حدود بيت الزوجية، وهذه الأبعاد الذاتية تمارس استبعادًا لكل عنصر خارجي يمكن أن يفتح التجربة، أو يمنحها شيئًا من التوسُّع؛[60] ومن ثم ففي الفعل خصوصية تُبرِز فرادة الذات في السماع، وتخضِع الآخر بعمومه لسلطة النفي المُضمَرة في الفعل، وتستبعد سماعه الكاشف عن حقيقة الصوت، وغايته المستترة، ومنهم الزوج الذي يمثل المتلقي المشارك لزوجته في الموقف، وفي ممارسة فعل السماع الظاهري للصوت؛ فقد بدا غير قادر على النفاذ إلى عمق المسموع، وقراءة مراميه الخفية.

ولا يخلو صوت القاف الساكن في بنية: "**يقْطر**" من إسهام في تعزيز الأداء الفني للصورة؛ فالسكون وسط الفعل: "**يقْطر**" يجعل النطق على مراحل مثل حركة الدم وقطراته المتتالية؛ فهو ليس على وتيرة واحدة، وحركته ليست متدفقة مسترسلة أو مستمرة في النزول، والسكون في صوت القاف يشي بحالة توقف فاجع، ومكث مُعبِّر عن فقد الحياة، وانقطاع تدفقها. كما أن القاف الساكنة تتجلى فيها صفة القلقة؛ وهي صفة تضاهي عبرة الاختناق، وتبرِز غصة الفقد، وقرعها الفاجع للروح، وتشي بحالة من الاضطراب والقلق، والتوتر الناجم عن حدث الفقد المتوقع بكل وخزاته المؤلمة، وجراحاته الدامية. ويسهم ارتباط الفعل بالحرف في تخصيب الصورة في النص؛ لأن هذا الترافق يسمح ببناء صورة استعارية بعيدة؛[61] وهو مما يعمق قيمة الحمولة الدلالية والفنية للصورة، ويزيد من كفاءتها التأثيرية والانفعالية.

وتجلَّت في النص تقنية مماثَلة بين الصوت، وتدفق الدم، وجاءت تلك الصيغة من خلال بنية:" **كأنه**"؛ وهذه المماثلة تبدو بقيمة فنية رثة، وفيها لون من التزيُّد؛ فقد مثَّلت أداة التشبيه حاجزًا بين طرفي الصورة، وحالت بين التوافق التام بين الطرفين، وجعلت التراسل يبدو بصورة شكلية؛ وهو مما أسهم في إنتاج تراسل لا يصل إلى حد الامتزاج، ولا يحقق الوَحدة المُعبِّرة عن انفعال واحد.[62] وربما كان الاستغناء عنها مما يخلق خصوبة فنية أعلى في النص؛ إذ ستتشكَّل الصورة في أداء استعاري خصيب في دلالاته، وشديد الثراء في قيمه الجمالية والفنية؛ لأن الاستعارة أعلى من التشبيه في تكثيف المعنى، وفي تفعيل الطاقة الفنية للصورة، وتُمثِّل درجة أعلى في التخييل، وتحقيق الإثارة والدهشة.

المبحث الثاني: شعرية التراسل بين السمع والبصر: تتأسَّس الصورة في هذا النص على حاسة السمع، وهذا التأسيس متناغم مع هوية الموقف، ويبوح بتحقق السماع الفعلي للصوت من قبل المرأة، كما أن حاسة السمع تمنح الصورة خلفية ثقافية أكثر عمقًا؛ فالأذن فيها مئة ألف خلية سمعية؛ وهذا مما يشي بوجود مؤهلات بيولوجية فاعلة للإدراك؛ ومن ثم يُعدُّ السمع من أقوى الحواس التي تربط الإنسان بمحيطه الخارجي، وتمكِّنه من الاستقبال السليم للمعرفة، وله قدرة مائزة على تذوق الأصوات، وتزويد العقل بالمعارف،[63] واحتفاء الصورة بالسمع يتناغم مع قيمة هذه الحاسة وتصدرها في تحقيق الوعي، والكشف النفسي، وإحداث حالة التفاعل مع الخارج.

ويمثل السمع محور الوعي؛ ولهذا يتمتع بحضور فائق في النصوص المُعتبَرة؛ فهو أساس المعرفة في التراث الديني الإسلامي، ولقيمته الفاعلة في الوعي؛ فقد تمتع بحضور خصيب في النص القرآني؛ إذ ورد فيه 185 مرة،[64] وله تجليات خصيبة في الخطاب الشعري القديم؛ إذ يتشكل في عمق الصورة البيانية بكثافة، وبتموضعات متعدِّدة، وتعالقات نصية مثيرة، وأدائية تصويرية بالغة الثراء.[65]

وتتعمَّق قيمة السمع في الوعي من تشكُّل الأصوات بصورة ألحان غير مرئية، وبوصفها إحساسات خالصة؛ ومن ثم تسهم في حدوث تقدُّم حيوي للحالات الشعورية، وهذا مما يرفع درجة الحدس، ويقوي اليقين، ويحقِّق معرفة مباشرة بالذات والأشياء.[66] والنص يستثمر ثقافة الأذن المرتبطة بالسمع والمحافظة، والوثوقية والتقليد، والرضوخ لسلطة الصوت؛[67] وهذا مما يشي بأن المرأة تستهض في زوجها حالة الاستجابة والطاعة المتلازمة مع السمع.

وتتعمَّق قيمة الصورة من التفاتها إلى حاسة البصر؛ لأن البصر له دور فاعل في تشكيل الوعي، ولأهميته فقد تكرر في القرآن 148 مرة؛[68] كما أن" التجارب الحيوية المألوفة في الحياة والفن تضع الصورة البصرية في مقدمة الحواس"؛[69] وهذا مما يشي بقيمتها في تحقيق الوعي الإنساني. وتتعمَّق قيمة البصر هنا من ارتباطه بنص لغوي إبداعي، والبصر تربطه باللغة صلات وثيقة، وألفة حميمة؛" فالعالَم البصري غير غريب على اللغة؛ لأن من وظائف اللغة تسمية الوحدات التي يقتطعها النظر".[70] والبصر يتناغم بصورة فاعلة مع الصورة داخل النص؛ لأن الصورة في الأساس بصرية،[71] والصورة البصرية في النص تدعم شعريته؛ وذلك لوجود تناغم بين الإدراكات البصرية والأفكار، وهذا الانسجام الخفي تدركه الذائقة الشعرية، والوعي الإبداعي.[72]

وتتأكد قيمة الإدراك البصري من أهميته في تشكيل الصورة الفنية؛ فهو غاية لها؛ إذ يتمثل هدفها في إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، والوعي الفني يستبعد وجود صورة ليست في الأساس بصرية؛ ولهذا احتفى الخطاب النقدي القديم بالصورة البصرية؛ لأن التخييل لا يكون إلا من البصر؛[73] وهذا مما يكشف عن قيمة الرؤية البصرية، ويبوح بأهميتها في تشكيل الصورة، ويفسر هيمنة الصورة البصرية في الخطاب الشعري العربي التقليدي.[74] وتتعمَّق قيمة الصورة البصرية في النص من

دورها في دعم الطاقة التخيلية للنص؛ فالخيال يعتمد على التفكير البصـــري في فهم العالم وإدراكه وتفسيره؛ إذ يتحقَّق الوعي عن طريق التفكير بالصورة والشكل؛ ومن ثم فالبصر داعم فاعل للخيال والابتكار؛ لأن التفكير الإبداعي تفكير بصري.[75]

والتفات النص إلى البصر فيه استثمار للصورة البصرية، وقدراتها التي تعكس المشـــاعر، وتمدُّ جســـور الخبرة، وتُمتِّن الارتباط مع التاريخ، وتمارس اســـقاطات للرغبات؛[76] ومن ثم يمثل النص حصـــيلة خصـــيبة لهذه المظاهر كلها. وتتأكد قيمة البصر في النص من كون الانطباع الحسي البصري أساس المعرفة، كما أن الرؤية في النص هي رؤية بعين الباطن؛ وهذه العين تدرك الشـــيء ذاته لا صـــورته، فهي تســـتوعب جوهر الشـــيء وماهيته، وهي رؤية راصـــدة لما يبدو للعين، ولما يبدو للإحســاس؛ إذ تجمع بين الحســي والنفســي؛[77] وهذا الحيثيات تســهم في رفع اليقين بمضمون النص، وتُعزِّز الثقة بدقة وعي صاحبته.

ولا تخلو تقنية الربط بين السمع والبصر في النص من إشارات دلالية فاعلة، فهما مســتقبلات للموجات الصـــوتية والضـــوئية، وتتأكد قيمة هذا الترابط من الترافق الحميم بين السمع والبصر في القرآن؛ فقد ترافقت الحاستان فيه بوفرة، وعرضهما بأداء يطابق بين الوظيفة، وتموضـعهما في الجسـد البشـري،[78] وهذا الحضـور موح بقيمة الحاستين معًا، وكاشف عن تقارب وظيفي بينهما، ومُعبِّر عن أنهما من أعظم وسائل المعرفة.[79] ويؤكد الوعي الثقافي التراثي قيمة الترابط بين السـمع والبصـر، ويكشـف عن تقاربها في الوظيفة؛ إذ يُقرِّر أن "الأصـوات تجري من السـمع مجرى الألوان من البصر"،[80] ويرى الوعي الثقافي الحديث أن الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات ناتجة عن تداعيات لاشـعورية، وهذا مما يفعِّل حالة التراسـل بين الحواس؛ فالانطباع الذي يصـــل من خلال الســـمع لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل البصـــر واللمس.[81] وهذا الترابط بين السـمع والبصـر يحيل إلى ثنائيات عديدة وخصـيبة؛ إذ

يستهض ثنائية القرب والبعد، وثنائية الظلام والنور، والزمان والمكان، والبصيرة والبصر، والمحافظة والتأويل أو الثبات والتحوُّل؛[82] وهو مما يبوح بمدى القدرات الفنية التي يمتلكها النص، والطاقة الحجاجية التي يعتمد عليها في إقناع المخاطَب برؤيته.

كما أن العلاقات الرئيسية في الصور التحويلية كانت تتم في نطاق الصوت والبصر، بصفتهما أشرف الحواس وأرقاها،[83] وهذا الترابط بين السمع والبصر في النص مما يعمق درجة االتناغم بين النص والوعي الشعري؛ لأن السمع والبصر هي الحواس الرئيسية لدى الشعراء، ومن خلالهما يستملح الشاعر بناء صوره المتجاوبة،[84] ولعل في ذلك ما يمكِّنه من تشكيل لغته الشعرية المائزة، ويحوز الوعي الخصيب بعوالمه الشعرية؛ ومن ثم تبرُز قيمة التجاوب بين السمع والبصر في هذا النص؛ إذ يبوح ذلك بهويته الشعرية، وتناغمه المثير مع الخطاب الشعري، وامتلائه بالزخم الشعري وأدائه الخاص، وامتلاك صاحبته لذائقة شعرية لافته. وربما كان تقارب السمعي الزماني مع البصري المكاني في الصورة؛ مما يشي بفرادة الإدراك، وتَميُّز الوعي لدى صاحبة النص؛ فقد أسهم ذلك في منحها وظيفة التقويم والحكم بثقة متناهية، ويقين راسخ. واستهداف النص لبناء صورة تراسل للحواس قائمة على التجاوب بين السمع والبصر لا يخلو من قيمة أخرى؛ فهذا الانتقاء لمُكوِّنات التراسل يعتمد على منطق التخييل ويوظِّفه؛ لأن "القوة المتخيلة تعجز عن تخيُّل شيء لم تؤد عليه حاسة من الحواس".[85]

كما أن الاشتغال النصي على حاسة السمع والبصر؛ مما يشي بأن الحواس جهاز كُلِّي للوعي؛ ومن ثم يوحي هذا التجاوب بحالة وعي شديدة التوهُّج، وتعايش فاعل مع الحقيقة، واندغام حميم في اليقين، كما يحيل هذا التجاور إلى أن السمع والبصر يشتغلان في تحقيق الوعي وفق إستراتيجية تكامل، وتعاضد حميم يسمو

بـالوعي إلى أفق اليقين، ويجعلـه يلامس الحقيقـة، ويعيش أجواءهـا بلون من القنـاعـة الواثقة. وترجع قيمة التراسل في مشروع الوعي إلى أن "التراسل اكتشاف من العمق لا من الخارج"؛[86] ومن ثم فالتراســل حركة موَّارة وعنيفة، تدمِّر القيود، وتبدِّد الفواصــل والحدود بين الأشياء، وتتمرَّد على الواقع؛ وهذا مما يجعل التراسل وضعية انفتاح على الخيالي، وممارســة للحرية، وإحســاس عميق بقيمة الانطلاق. وتأسُّــس الصــورة على الصــوت يســتثمر قدرة الصــوت على إحداث وقع نفســي شــبيه بما يحدثه العطر أو اللون، وذلك بسـبب توفر وحدة شـاملة تربط بين نثريات الطبيعة، وتبوح بحالة تجاوب بين العطور والألوان والأصوات؛ لأن الحواس كلها تنبعث من مجال وجداني واحد.[87] والنص يوظف التناغم الحاصل بين الصوت، واللون المُضمَر في بنية الدم؛ فالصوت له وقع في النفس يشبه وقع اللون؛[88] ومن ثم حدث تحوُّل في أسلوب النص؛ إذ برز النص بـأداء مفعم بـالرمزيـة؛ وهذا مما يشـــي بـأن النص يوظِّف الرمز في الإيحـاء بشـــعور الذات المتحدِّثـة عن طريق إثارة المتلقي[89] أو الزوج؛ لرفع قنـاعتـه بعدم الخروج. كما يســهم هذا التراســل في تشــكيل أداء فني ورمزي بالغ الثراء في النص؛ فـالتراســـل تغـذيـة للخطـاب، وتفعيـل لطـاقـاتـه في البوح، وهو أداة لبنـاء معـادل موضوعي؛[90] إذ يُعبِّر عن حدث القتل بطريقة غير مباشرة؛ ومن ثم تتوفَّر في النص قيم فنية حداثية، تتجاوز زمن النص، وزمن صاحبته.

ولا يخلو التعبير الرمزي في النص من دعم شـعرية النص؛ فالأداء الرمزي هنا أداة للكشـف عن الحياة الباطنية،[91] والشـعر لون من الكشـف والبوح والتجريد. وقد أسـهم التفاعل بين الحواس في تشكيل معادل رمزي من العالم الخارجي المحيط، وكشف عن حلم مرئي؛ ومن ثم تســتند صــاحبة النص إلى قوة ابتكارية خلاقة؛ لأن التجاوب بين الحواس يســـهم في تشـــكيل التعبير الرمزي الذي يعتمد على جزئيات الواقع، لكنه لا يبقيها على واقعيتها؛ بل يُحطِّم علاقاتها الطبيعية حتى تغدو فكرة مجرَّدة.[92]

ويشتغل تكنيك التراسل بفاعلية مع المتلقي؛ فالتراسل صورة غرائبية مثيرة له، ويُشكِّل حالة من التفاعل الدافئ بين القارئ والنص، ويقيم حوارية بينهما، ويمنح المتلقي لونًا من الوعي الشامل والدقيق بالنص،[93] ويسهم التراسل في التأثير النفسي في المتلقي؛ إذ يفجر أشواقه الروحية، ويسهم في خلق إنارات شعورية متنوِّعة؛[94] وهذا مما يكشف عن أن تقنية التراسل تهب النص القدرة على امتلاك إضاءة خالقة للوعي؛ ومن ثم يتطلع النص هنا إلى تشكيل القناعة الرافضة، والموقف المتأبِّي على مراد الصوت القادم من الخارج.

المبحث الثالث: شعرية الانتهاك: تُمثِّل المعطيات النصية البانية للمشهد مدخلًا منطقيًّا لبناء الصورة؛ لأن الصورة هي تعليق على سماع الصوت المنادِي لكعب بن الأشرف بالخروج؛ ومن ثم تتجلَّى دقة التناغم بين الصوت ومطلع الصورة:" **أسمع صوتًا**"، ويبدو التركيب بأداء طبيعي للغاية؛ فالصوت يُسمع، وهذا المدخل المألوف يمثل حالة استدراج للمتلقي، واستنامة له؛ لكن هذا الاسترخاء النفسي سيسهم في تعميق حالة الدهشة التي يخلقها الشطر الثاني من الصورة؛ إذ يقدِّم وصفًا مثيرًا للصوت، ويكشف عن هوية جديدة له، ويبرِزُه بصورة غير متوقعة؛ إذ يقدِّمه في صورة بصرية مفعمة بالحركة واللون.

وتبرُز القيمة الفنية للأداء الأسلوبي لهذا النص من خلال تجلِّي النص في نسق لساني مقطوع؛ إذ شكلت تقنية التراسل حالة من التناقض بخلقها لعنصر غير متوقع؛ وهذا مما جعلها تجمع بين عنصرين متضادين في متوالية واحدة.[95] وتتشكَّل شعرية هذا الأداء من خلال بنائه للفجوة أو مساحة التوتر الناجمة عن انحراف مثير من السمع إلى البصر، وتجيء قيمة هذه الطاقة الشعرية في النص من خلال استهدافها الفاعل لمشروع الرؤية في النص؛ فالشعرية إضاءة؛ وهذا ما يجعلها رؤية متميزة، ومختلفة عن الرؤية العادية؛ لأنها تبوح برؤية عميقة للعالم، وتمثل نهجًا فريدًا

في المعاينة، وطريقة خاصة في مكاشفة الوجود، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة الكامنة في أعماقه، وهي قدرة فاعلة على استبطان العالم والطبيعة والمجتمع بصراعاته الحضارية، وطبقاته المختلفة،[96] وهذه هي رؤية صاحبة النص، وقد سعت من خلالها إلى إبراز خفايا الموقف؛ لإقناع الزوج بالبقاء، ومنعه من الخروج القاتل، وقد أسهم الزوج في تعميق قيمة هذه الرؤية؛ فقد كان الطرف الأعمى عن خبايا الموقف، وتفاصيله المثيرة والدامية.

كما مثَّلت هذه الفجوة في الأداء التركيبي للنص لونًا من الخروج؛" وتجربة الخروج هي موقف ثوري"،[97] ومشروع رفض؛ ومن ثم يكشف هذا الانزياح عن مدى تذمُّر المرأة من خروج زوجها، ورفضها القاطع لهذا الفعل، وهي في ذلك تقرأ البعد المُمْكن بوعي تام، وبصيرة نافذة، كما أسهم الانزياح بصفته خروجًا عن الأنماط اللغوية الجاهزة المألوفة في تشكيل مستوى سطحي، وآخر عميق للنص، ومنح النص ما يقوله بالقوة، وما يقوله بالفعل.[98]

وقد اشتغلت تقنية الانتهاك بصورة فاعلة مع الزوج أو المتلقي؛ فقد أسهم هذا الخرق في كسر أفق التوقُّع، وإحداث حالة من الإثارة والدهشة، وافتتن النص بالملمح الغرائبي لأن الثغرة تثير المتلقي، وتملؤه بالتساؤلات، وتخلق فيه حراكًا وجدانيًّا يُمتِّن العلاقة بينه وبين النص، والانزياح يفتح شهية القارئ لمناوشة البنية النصية، ويرشِّح المحتمل المتعدِّد، ويترصَّد الأداء الطبيعي، ويحدِّد منسوب الانحراف، وهذا مما يخلق تفاعلًا دافئًا، ومشاركة عالية الخصوبة بين القارئ والنص.

وهذا التحويل في النسق الأسلوبي يهدف إلى رفع درجة اليقين لدى المخاطَب بهوية الصوت المسموع، ورفع درجة الحجاج، وإقناع المخاطَب بالهوية السالبة للصوت، وفي ذلك كشف للخطة المُعدَّة، وتعرية لمجموعة من عناصر التمويه؛ وهي الماثلة في القرابة، والمناشدة بالشعر، والتذرُّع بالحاجة إلى الطعام، ورهن السلاح،

والنفخ في عرق الغرور في الشـــخصـــية، وادعاء توتُّر العلاقة مع الطرف المضـــاد للشـــخصـــية.[99] لقد اشـــتغلت هذه العناصـــر بفاعلية، وعملت على تفريغ الطاقة الحجاجية للنص بالنســـبة للزوج المتلقي للخطاب؛ ومن ثم تهاوت ســـلطته الفنية، وقدراته التأثيرية في نظره؛ وهذا مما يبوح بوجود صـــراع مرير وعنيف بين النص، وخطة الاغتيال. ومن خلال تقنية الخرق تبرُز شعرية هذا النص؛ لأن" دينامية التعبير الشعري تعتمد على تفاقم ظاهرة كسر النظم، أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة"،[100] كما أن الشعر نظام للمجاوزة، وهذا التجاوز يجعله بصورة بناء إضافي أو رمز فوقي مطلق، وله بنية لغوية مكثفة، ومدلول مبهر يحقق الإثارة والدهشـة،[101] وهي دلالات تتجلَّى في هذا النص، وتمنحه قوة انتماء فاعلة إلى الشـــعرية، وترسِّـــخ طاقته الفنية، وفتنته الإبداعية.

المبحث الرابع: شعرية الأداء الاستعاري: تجيء صيغة المماثلة في الصورة بفتور واضح، وهذا مما يقوي بروز الأداء الاستعاري في الصورة، وبين التشبيه والاستعارة علاقة متينة؛ فالاستعارة تؤكِّد التشابه لا التناقض؛[102] ومن ثم هناك ما يبرِّر مثل هذه العبور بين الصورتين. والتعبير بالاستعارة فيه استهداف خصيب للتعامل مع اللغة على مستوى الاستبدال، وإستراتيجية الدمج بين السياقات، والتفاعل بين بؤرة المجاز، والإطار المحيط، بالإضافة إلى المسار التخيلي، والاشتغال على البعد السيكولوجي، وغيرها من المنطلقات البانية للمشروع الاستعاري.[103]

وربما اشتغلت الصورة على بعد تجسيمي؛ إذ تقدِّم الصوت بصورة الآلة التي نُفِّذت بها عملية القتل؛ وهذا مما يفتح الوعي على صورة مشاهَدة تبدو فيها تلك الآلة، والدم يقطر منها؛ لتوحي بتحقق القتل، وتدفق دم القتيل، وربما امتلكت هذه الصـــورة التخيلية قدرة على المرجعية الواقعية؛ إذ تحيل إلى آلة القتل التي برزت في المســـرود التاريخي للحادث؛ إذ يقول المستند التاريخي:" **فأخذ محمد بن مسلمة مِغْوَلًا فوضعه**

في ثنته، ثم تحامل عليه حتى بلغ عانته"،[104] وهذا مما يوحي بأن الصورة مفعمة بقدرة خيالية تستبق الحادث، وتتشكل على استحضار روحي للآلة الحادة الدقيقة الفاتكة، وهو استحضار خيالي يهدف إلى إبراز بشاعة الفعل وقسوته، كما يبوح بالفعل الدامي، وآثاره الموجعة على المستوى البدني للقتيل، وأثاره الروحية للزوجة، وتوريثه المؤلم للفقد والحرمان، وصناعته للوجع المتجدِّد، والحسرة المتنامية.

ولا تخلو الصورة من ملمح تشخيص؛ إذ يبرُز الصوت بصورة جسد بشري نازف، والمرأة تقرأ في الصوت جسد زوجها الذبيح، وتقدِّم له هذه الصورة بهدف ترهيبه من الموت، ومنعه من الخروج المسبِّب له، وفي الحالتين تبرز في النص صورة مفعمة بالحركة والدفء، ومعبِّرة عن نزف مؤلم، وكاشفة عن مشهد دموي مأساوي شديد البشاعة.

وتبرُز وظيفة فاعلة للأداء الاستعاري مع صاحبة النص؛ لأن الاستعارة تكشف عن أخصب كفاءة في الإنتاج الأدبي، والتفات النص إلى التعبير بالصورة يشي بمدى ارتباط الذات بالموضوع؛ لأن" الصورة تعبير عن حالة ترابط جدلي بين الذات والموضوع"،[105] وهو ترابط مُعبِّر عن وضعية تأزم بين صاحبة النص وموضوعها؛ ومن ثم تتفانى في التعبير الفني عنه؛ إذ توظف تقنية الاستعارة بصفتها تقنية تعبيرية مجازية أثيرة في اللغة، والمجاز يميل إليه الإنسان وكأنه فعل غرائزي، وهذا الأداء يعين المتحدِّث على البوح؛ فمحاولة الكشف تستلزم التعامل مع الاستعارة والمجاز.[106]

ويستثمر النص الاستعارة؛ لأنها تمتلك قدرة فائقة على صناعة المعنى، وتتعدَّد وظائفها بين المعرفية والعاطفية والجمالية،[107] وتبرُز فاعلية الصورة في النص من طاقتها التخيلية الجامعة لعناصر متباعدة، وإعادة تشكيلها على نحو ابتكاري؛ ومن ثم فقد رأت صاحبة النص موضوعها بعين الباطن، وهي عين قادرة

على الإدراك ولو كانت المحسوسات غائبة؛[108] فقد انطلقت من الحسي المسموع إلى البصري الغائب؛ وهو سلوك معرفي يستثمر الحاضر لاستدعاء مشهد من الماضي مترسخ في الذاكرة، وهذه التحولات أهَّلت صاحبة النص لقراءة المستقبل، ومعاينة الحدث القادم بعين اليقين.

وتهدف الصورة في النص إلى معاينة فاحصة للموضوع، وتلك هي سلوك المبدع؛ فالفنان يقرِّب الشيء في صبر وتواضع؛ لكي يسائله ويستطلعه، وتجيء هذه الغاية ضمن أهداف الفن؛ إذ يهدف الفن إلى تحقيق الوعي الفاعل لأدق حركات الحياة الباطنة، والكشف عنها.[109] كما تسهم الاستعارة هنا في تشكيل حالة تواصل خصيب بين النص والمتلقي؛ فالاستعارة لها إيقاع مفعم بالدهشة والمفاجأة، والجدة والغرابة؛[110] وهذا مما يحقق إثارة للمتلقي، ويقوي انشداده الروحي إلى النص.

وفي الاستعارة علاقة قائمة على المقارنة، وتقنية القياس والاستدلال؛[111] ومن ثم تشتغل الاستعارة على مناورة القدرات الذهنية للمتلقي، وتختبر ذكاءه، وتسعى إلى تشكيل المعنى وتأكيده، والتأثير به؛ وهذا مما يمنح الاستعارة طاقة حجاجية هادفة إلى إقناع المتلقي بحمولاتها الدلالية والإيحائية؛ لأن الاستعارة تنهض على مفهوم الادعاء بمقتضياته التداولية، وهي لون من الاستدلال والحجاج، وتقنية خطابية تؤدي وظيفة حجاجية استدلالية وإمتاعية بكل أبعادها الذهنية والنفسية، كما أنها بنية تدليلية في سياق جدلي، تشتغل على تحريك المعنى،[112] وتمنحه الحياة والتدفق والفاعلية والتأثير، وخيال الحركة من أخصب الخيالات؛ لأنه يعمل في مجال الروح من حيث تجاوز العالم المباشر؛[113] ومن ثم تسهم الصورة في تحقيق رغبة المرأة في تخليص زوجها من الارتهان للمُدرَك الحسي، والانتقال به إلى المُدرَك الروحي.

كما تسهم الاستعارة في منح النص سمة الانفتاح على سلسلة لا متناهية من القراءات المُمكنة؛[114] فهي ترفع درجة ثراء النص، وكثافته الفنية، وتستهوي المتلقي

وتغويه، وتعمق افتتانه بالنص، ومتعته به، وتمثل الاستعارة فرصة جيدة للقارئ ليجرِّب الذاتية والخيالية؛[115] ومن هنا تتحقق للصور طاقة جاذبة للمتلقي، ومثيرة لتساؤلاته؛ ولهذا تُعدُّ الاستعارة أخصب مجال للتأويل، وهذه الامتيازات التعبيرية للاستعارة يوظفها النص للبوح برؤيته، ويستهدف من خلالها إثارة الزوج المتلقي للخطاب، وإقناعه برؤيته، وبقائه داخل حصنه.

المبحث الخامس: شعرية الحركة: يبدأ التفات النص إلى عنصر الحركة من بنية الصوت:" **صوتًا**"؛ لأن الصوت يستلزم وجود حركة مُنتِجة له، فهو ناتج عنها من الناحية الفيزيائية؛ وهذا مما يشي بأن الصورة متناغمة مع منطق المادة، وطبيعة الوجود الصوتي.

ويتعزَّز عنصر الحركة من خلال بنية الفعل:" **يقطر**"، فهذا الفعل مفعم بحركة دافقة تمنحها صيغة المضارعة سمة التجدُّد والتنامي. والحركة مُعبِّرة عن التغيير ؛[116] ومن ثم فالصورة تشي بأن امرأة كعب تستشعر في خروج زوجها حالة من التحوُّل المرفوض في وضعها الاجتماعي، كما أن المتحرك يمثل كتلة من الزمان والمكان،[117] وهو في سياق هواجس الفقد والقهر المتوقَّع للحرمان يمثِّل تهديدًا للمكوِّنات الأساسية لوجود الذات، فقد تعدَّدت مظاهره بصورة مُفزعة.

والفعل يقطر يشي بقيمة مقدار الحركة أو كميتها؛ فالحركة مرتبطة بالزمن، والفعل:" **يقطر**" يبوح ببطئها،" والحركة البطيئة تحقق أكبر قدر من الحركة المُمْكنة"؛[118] ومن ثم يتعزَّز ملمح التوقُّع للوجع المتجدِّد، واستمراره المؤلم، ومعايشته الطويلة والموجعة بسبب الفقد المتوقَّع للزوج.

ولاتجاه الحركة قيمة حقيقية في تحديد هويتها، والبوح بدلالاتها الخاصة، والفعل:" **يقطر**" يعلن عن حركة متَّجِهة إلى أسفل، وهذه الحركة الهابطة مفعمة بدلالات الضعف والضآلة، والخطر والخوف والموت، وقد تُولِّد في المتلقي شعورًا

بالضغط والتكوُّر والتوتر، والرغبة في المقاومة؛[119] وهذا مما يشي بمدى تأزم المرأة وانقباضها وتوجُّسها، وامتلائها بهذه المعاني السالبة من خروج الزوج، وهذا النص هو فعل قولي مقاوِم لفعل الخروج، ويبوح برغبة المرأة في بقاء زوجها، وعدم خروجه. كما أن اتجاه الحركة إلى أسفل مما يجسِّم حالة الفقد والتبدُّد، ويجسِّد ملمح الضياع والحرمان، ويكشف عن تحوُّل سلبي نحو الهبوط والانسحاق، وتلاشي القيمة، والدخول في تموضع مرفوض. وتتعمَّق بشاعة هذا التحوُّل من تمتُّع الذات بتموضع مرغوب؛ إذ لا تزال في أول عهدها بالزواج، ومع رجل له حظه من الجمال الجسدي، ويحظى بوفرة مالية كبيرة، ويتمتَّع بوجاهة اجتماعية وسياسية وأدبية؛ ومن ثم تبرز بشاعة النزف المُعبِّر عن الموت بكل ما يحمله من معاني العناء والضياع، والاختفاء والغياب، والفقد والحزن.

كما أن صورة تقطُّر الدم تشي بحركة متكررة، و" استمرارية الفعل المضارع تمنح الصورة مزيدًا من الديمومة للحركة"؛[120] وهذه الحركة تعني تجدُّد الحدث ومعاودته بعد انتهائه؛ ومن ثم يتكوَّن مشهد له صفة الاستمرار، وفيه حركة غير متناهية؛ وهذا التكرار يجذِّر المشهد في مخيلة المتلقي، ويجسِّم الانفعالات النفسية لديه؛[121] وهو مما يشي بأن المرأة تشعر أن فقد زوجها سيورثها أحزانًا تستعصي على الانقطاع والتوقف، وأن أوجاع الفقد ستعاودها بشكل دائم، وستتكرر بصورة مأساوية شديد الثقل والمرارة.

والحركة في النص مرتبطة بالمسموع والمرئي؛ لأن الحركة الحسية تقتصر على معطيات العين والأذن، كما أن الترابط بين السمع والصورة البصرية المفعمين بالحركة مما يشي بأن الحركة تستلزم التوازن، والأذن فيها عصب التوازن الحركي؛[122] ومن ثم فانطلاق بناء الصورة في النص من السمع؛ مما يشي بأن

المرأة تستهدف الحفاظ على توازن حياتها، وتستشعر الاختلال الحياتي والروحي الذي تتخيله ناتجًا عن المشهد الذي تمرُّ به، وثمرة للخروج غير المسؤول للزوج.

كما أن الحركة تكشف عن حالة التمام الروحية التي تُعبِّر عنها؛[123] وهو مما يبوح بامتلاك صاحبة النص لحالة توهُّج وجداني خصيب تمكِّنها من الوعي الدقيق بهوية الصوت؛ ومن ثم توفَّر لها إدراك ذاتي وموضوعي؛ وهي مؤشرات فاعلة إلى سلامة وعيها، ودقة تنبؤها. ولا تخلو الحركة من تغذية القدرة التخييلية للفرد؛ فالخيال مرتبط بالحركة، والخيال الحركي يمنح الذات القدرة على إدراك الواقع، والتحكُّم في العالم،[124] إذا ما امتلكت الذات القدرة على الممارسة، وقد امتلكت امرأة كعب تلك القدرة على الوعي؛ لكنها لم تتمكن من إقناع زوجها بالسلوك المتناغم مع وعيها.

المبحث السادس: شعرية الدم واللون: يحظى الدم بقيمة جوهرية على المستوى المادي والفني، وتتجلَّى شعريته في مسالكه العديدة للتدليل؛ إذ تمارس بنية الدم إنتاج دلالاتها من خلال تدليل ثنائي؛ يتوزع بين التدليل الموجب والسالب، ووفق جدلية الواقع والحلم، وهذا مما يكشف عن الكفاءة التعبيرية للدم، وارتباطه بالشيء ونقيضه.[125] ويمارس الدم حضوره الدلالي والجمالي من خلال أبعاد رمزية وأسطورية، وقيم شعبية ولغوية، وأجواء نفسية وصوفية، وتتعمق القيمة التدليلية لبنية الدم من خلال إستراتيجية اللون الأحمر، وما يبثه هذا اللون من فيوض دلالية وإيحائية.

ويبدأ التدليل السلبي للدم من ارتباط الدم بالقتل والموت، وتعالقه المتين مع القبح والشر، كما أن الدم مؤسِّس فاعل للمشاعر السالبة؛ إذ يثير الخوف والرعب والفزع، ويبث شعور التشاؤم، ويُولِّد حالة شعورية قلقة ومضطربة، وصورته تثير في النفس اشمئزازًا وشدة، ونفورًا وكراهة للموت، كما يخلق حالة نفسية مليئة بالحزن والألم، والخوف والقهر، ومفعمة بمرارة الفقد، ويتميز بشدة وقعه على النفس.[126] وتتعزَّز الطاقة الإيحائية السالبة للدم من خلال دلالته على الدمار والضياع والعقم.[127]

كما أن صورة الدم تُعبِّر عن حالة الانهزام والعجز، والانكسار والعنف،[128] والمرأة صاحبة النص تقرأ المستقبل بهذه الملامح، وتقرِّبه بصورة حية أمام الزوج؛ لتتمكَّن من إقناعه بعدم الخروج؛ وهذا مما يوحي بأن هذه المعاني تمثل أدواتًا لإقناع الزوج بالبقاء، وتشتغل وفق منطق حجاجي يستهدف إقناعه بالآثار السلبية الناتجة عن خروجه الليلي المقلق. وتتعزَّز الطاقة الحجاجية لصورة الدم من تعبيرية الدم عن انقلاب المواضعات الحياتية وتناقضاتها، فهو يشتغل على دلالات متناقضة وفق المواقف القائمة على التناقضات الناجمة عن التغيرات المختلفة،[129] وهي دلالات تبشِّع خروج الزوج، وتُبرِز الأثار الفاجعة له، وتبوح بالتحولات المرفوضة المتوقَّعة عن ذلك الخروج؛ ومن ثم تشتغل صورة الدم بطاقة تعبيرية فاعلة؛ إذ تؤكد قيمة الوضع الراهن، وتكشف عن بشاعة التحوُّل الناجم عن الخروج الليلي للزوج، وهذا الربط بين الواقع المقبول، والمستقبل المرفوض يشي بمدى القيمة التدليلية لصورة الدم، وبمدى قيمتها الحجاجية والإقناعية الهادفة إلى إيقاف تجاوز الواقع المرغوب إلى المستقبل المشؤوم.

وتجيء صورة الدم محملة برثاء دامع للزوج والذات معًا، ويتجلَّى ذلك من ارتباط الدم بعدمية الذات، وإيحائه بضياع المحبوب، واندثار القيم الجميلة النابضة بالحيوية، وتعميقه لحالة الضياع والاستلاب؛[130] وهذا مما يجعل النص يمثل مرثية فقْد، وبكائية لتحقُّق هذه المعاني في المرأة، وفي زوجها. ولا تخلو صورة الدم في تدليله السلبي من إشارة إلى حالة التوتر والصراع بين الطرف المسلم، والطرف المضاد الذي يمثله كعب بن الأشرف اليهودي؛ فالدم وسيلة للتعبير عن الواقع الدموي، وأداة للكشف عن الصراعات والتناقضات؛[131] ومن ثم تبوح صورة الدم بهوية تلك العلاقة، وتشي بمدى توترها، وتؤسِّس لمنطقية المآل الدموي، والمواجهة الدامية بين تلك الأطراف.

أما التدليل الإيجابي؛ فيتمثل في اندغام الدم في مفهوم الحياة، والتسبُّب في صناعتها أو إنتاجها الماثل في الولادة، كما يمثل علامة للصحة والتعافي، ويشي بالقوة والشجاعة، وهو مرتبط بالروح، كما أنه مفعم بالقداسة.[132] ويُعبِّر الدم عن الخصوبة والتجدُّد، والحياة والتطهير والخلاص، وهو دال على التضحية والفداء والميلاد الجديد،[133] والنص يوظف هذه المعاني في سياق الفقد؛ ومن ثم تتحوَّل هذه المعاني إلى أدوات للتعبير عن بشاعة الفقد والحرمان، ووسائل للبوح بأن الذات المتحدِّثة وزوجها فاقدان لكل تلك الدلالات الموجبة، وهذا مما يشي بأن النص يستنهض دلالاتها الضدية، ويجعلها هي المتحققة للذات الباكية، وزوجها المرثي.

وللدم دلالات متعالقة مع الأنوثة؛ فالدم مقترن بالأرض والخصوبة والتكوين،[134] وهي دلالات لا تخرج عن عالم المرأة؛ فالمرأة أرض، ومعادل للحياة والخصب، والتكوين والتجدُّد، وتتأكد الصلة بين النص والمرأة من خلال مقولة تاريخية عن كعب بن الأشرف تصف وضعيته الاجتماعية؛ فتقول:" **وكان قريب عهد بعرس أو بها**"؛[135] ومن ثم فالحادثة المُلْهِمة لقول النص كانت في أجواء عرسية، ويمثل الدم للعروس لونًا من الطهارة والشرف، والبكارة والعذرية والإخصاب؛[136] ومن ثم تتجلَّى في النص حالة رثاء لكل هذه المعاني، ووضعية بكاء للحظات الانفعال الوجداني بتلك المعاني، وبعالمها الممتع المفعم بشبق الجنس، وهيمنته النفسية، كما أن هذه الدلالات مما يعمق ارتباط النص بصاحبته، ويجعله معبرًا عنها، وعن وضعيتها الاجتماعية.

وتشتغل بنية الدم في إنتاج دلالات بالغة الإيجاب؛ إذ يشي الدم بالحياة والنبض والخلود، ويوحي بالتجدُّد والاستمرار، ويمثل وسيلة لتكوين واقع جديد، كما أن الدم يشي بالميلاد والمستقبل والقادم المرجو؛[137] وهذه الدلالات تَبرُز في أفق الحلم المتجاوز لعوائق الواقع، والنص يترصَّد هذه الدلالات في سياق الفقد أو النزف المُعبِّر

عن حالة التبدُّد والضياع؛ ومن ثم تتحوَّل تلك الدلالات الموجبة للدم إلى مراثٍ موجعة، ومُعبِّرة عن بشاعة الخسارة الناتجة عن حادثة فقد الزوج.

وتكتسب بنية الدم طاقة تعبيرية جديدة من خلال اللون؛ فبنية الدم تستدعي اللون الأحمر؛ لأن الوعي الإنساني جعل الأحمر مشتقًّا من الدم،[138] وتتوفر مبررات فاعلة للربط بين اللون والصوت الماثل في مطلع الصورة.[139] كما أن للون قيمة عالية في تشكيل الدلالة، والكشف عن الشعور، واللون الأحمر هنا يُعمِّق معظم دلالات الدم السابقة؛ إذ يمثل اللون الأحمر وسيلة رثاء للذات؛ لأنه مرتبط بالمشقة والشدة، ودال على الخطر والشر،[140] كما أنه دال على الهزيمة والانكسار والعناء،[141] وهو مثير للتوتر والانفعال، ورافع للنبض، وضغط الدم؛[142] ومن ثم تبكي المرأة نفسها، وتقرأ أوجاعها القادمة من خلال الصوت المتشكِّل في صورة الدم النازف.

ويسهم اللون الأحمر في ترسيخ الوعي بحالة الصراع بين الطرف المسلم والطرف اليهودي؛ ومن ثم يبث اللون الأحمر دلالات الهجوم والغزو والثأر،[143] ويدل على الصراع والعنف، والضغينة والتوتر، والرغبة في الانتقام،[144] كما أن اللون الأحمر يوظَّف للتعبير عن الاحتراب، ويوعز بدلالات التعارك، والتهديد والوعيد،[145] وهذه الدلالات تترجم طبيعة العلاقة الواقعية السائدة بيت كعب بن الأشرف وبين المجتمع المسلم، كما أنها تشي بأن تنبؤ صاحبة النص يقوم على فهم للواقع، ومدعوم بمنطق يمنحه القوة، ويرتقي به إلى مراتب اليقين، والقناعة الواثقة. وفي سياق التدليل الإيجابي؛ يسهم اللون الأحمر في البوح بالطبيعة الأنثوية للمرأة صاحبة النص؛ فالأحمر يدل على المتعة الجنسية،[146] ويشي بالخصوبة والتجدُّد،[147] وهي سمات أبرز ما تكون في المرأة، كما أن هذه الدلالات تشي بأن الصورة ترثي الزوج؛ فهو الطرف المحقِّق للمتعة الجنسية للمرأة، والطرف الذي يُفعِّل معاني الخصوبة والتجدُّد في الأنثى.

ويلاحظ أن اللون الأحمر في النص يشتغل مثل الدم في التدليل المزدوج؛ إذ يعمل وفق ثنائية ضدية، ووفق معطيات سالبة، وأخرى موجبة؛ فاللون الأحمر يقترن بالخصوبة والعقم، ويشي بالتجدُّد والموت، ويعبر عن الواقع والحلم؛[148] وهذا مما جعله أداة تعبيرية كاشفة عن دلالات مضمَرة، وآثار نفسية عميقة؛ ومن ثم تبرز له قدرة تدليلية وترميزية بالغة الخصوبة، كما أن اللون الحمر مفعم بالحركة؛[149] وهذا مما جعله يتناغم مع الحركة التي يفيض بها الفعل: "**يقطر**".

المبحث السابع: شعرية التناص: يمكن معاينة استثمار هذا النص للسياق الثقافي من خلال التركيب:" **يقطر منه الدم**"؛ إذ يستدعي هذا التركيب نصوصًا غائبة، ويتعالق معها بأدائية تعبيرية مائزة، وهو يمارس مشروع التعالي النصي مع النصوص القديمة والحديثة، وذلك وفق آلية المحاكاة والتحويل،[150] أو النفي بأشكاله المختلفة؛ فهو يبرُز في النص الشعري القديم؛ إذ يقول **الحصين بن الحُمام المُرِّي:**

"**فلسنا على الأعقاب تدمى كُلومُنا ولكن على أقدامِنا تقطرُ الدِّما**".[151]

فهذا البيت يحاكي التركيب في مشهد الموت والنزف، وفي تجاور بنية يقطر، وبنية الدم وتموضعهما؛ لكن البيت يتضمَّن تحولات لافتة؛ ففي البيت تحوُّل في بنية:" **يقطر**"، وفي بنية:" **الدم**"؛ إذ تجلَّت الأولى في البيت بصورة المؤنث، وجاءت الثانية بصيغة الجمع المؤنث، وحدث تحوُّل في طريقة التجاور؛ إذ تجاورت بنية يقطر وبنية الدم تجاورًا مباشرًا، أما في النص؛ فقد تجاورت البنيتان مع وجود فاصل؛ إذ فصلت بنية:" **منه**" بين البنيتين. كما حدثت تحولات فارقة في الجانب الموضوعي والشعوري؛ فالشاعر هنا يفخر بنفسه وقومه، ويتغنى بشجاعته وإقدامه، ويستبعد توليه في الحرب، وفراره منها، فالصورة فيها كناية عن الشجاعة والإقدام. كما حدث تحوُّل في الشعور، وتخالف شديد في العاطفة، وتبقى مظاهر المحاكاة مؤشرات للتعالق النصي، في حين تُعبِّر

التحولات عن أداءات تمنح الصور الفنية فرادتها، وخصوصياتها التعبيرية في النصين. وفي السياق الثقافي التراثي يتناص مركَّب:" **يقطر منه الدم**"، مع قول **عنترة بن شداد:**

"**ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهلٌ منـي، وبِيضُ الهند تقطرُ من دمي**".[152]

ففي هذا البيت محاكاة مع النص في توظيف بنية يقطر، وبنية الدم، وفي رتبة الحضور، وطريقة التجاور، وفي فصل حرف الجر بين البنيتين. ويشتغل هذا البيت على تحولات واضحة في البنية اللغوية الماثلة في بنية:" **تقطر**"، وبنية:" **دمي**"، فقد حدث تحوُّل في الأولى من التذكير إلى التأنيث، وفي الثانية حدث تجرُّد من التعريف بال إلى التعريف بالإضافة إلى ضمير المتكلم. كما حدث تحوُّل في الموضوع؛ إذ يبوح البيت بحالة من الفخر والاعتداد بالذات، ويكشف عن شجاعة الشاعر، وتعلُّقه الوجداني بمحبوبته في المعترك الدامي؛ وهو مما يشي بحالة تحوُّل لافت في الشعور والعاطفة. كما يتناص هذا التركيب مع قول آخر **لعنترة**؛ يقول فيه:

"**إذا لم أُرَوِّ صارمي من دم العِدى ويصبح من إفرنْدِه الدمُ يقطرُ**
فلا كُحلتْ أجفان عيني بالكرى ولا جاءني من طيف عبلة مُخْبِرُ".[153]

في هذا البيت يتماهى السيف أو إفرنده بالصوت المسموع في النص، وتجيء المحاكاة هنا على مستوى البنية اللغوية؛ إذ تحضر بنية يقطر، وبنية الدم بكل ملامحهما اللغوية الماثلة في النص، ويتعزَّز ذلك ببعض ملامح التجاور بينهما؛ لكن التحويل يتجلَّى في تموضع البنى المكوِّنة للتركيب؛ إذ حدث تقديم لبنية الدم في بيت عنترة في حين تأخرت في النص، وحدث التجاور في البيت دون فاصل بين البنيتين، كما يتجلَّى التحويل في فكرة النص وعاطفته؛ إذ يدور حول الفخر، واستلذاذ إراقة دم العدو، والبيت مفعم بعاطفة الرغبة والتطلع إلى النيل الدامي من العدو، وهي دلالات تختلف عن دلالة التركيب في النص المدروس، وتسير باتجاه معاكس لها.

ويتناص التركيب: "**يقطر منه الدم**" مع خطاب شعري متزامن مع النص وصاحبته؛ إذ يتعالق مع قول **حسان بن ثابت:**

"**لنا الجَفَنَات الغُرُّ يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرْنَ من نَجْدة دمًا**".(154)

ففي هذا البيت يتجلَّى تماثل تركيبي من حيث التموضع المكاني لبنية: "**يقطر**"، وبنية:" **الدم**"، وتحقُّق حالة تماثل في التجاور، وفي فصل الجار والمجرور بين البنيتين، لكنه حدث تحوُّل في المقام النحوي لبنية الدم؛ فقد تحوُّلت من مقام الفاعلية إلى مقام التمييز، ومن التعريف إلى التنكير، ومن تجرُّد الفعل إلى اتصاله بنون النسوة العائدة على السيوف، وحدثت تحولات أخرى؛ فالبيت يجيء في سياق الفخر، وهو سياق مضاد لسياق الرثاء، وتوقُّع المكروه في التركيب؛ ومن ثم تبرُز حالات التحويل التناصي في الفكرة والعاطفة.

ويحظى هذا النص بسيرورة فاعلة في السياق الثقافي، ويغادر زمنيه القديمة؛ ليتجلَّى في الذائقة الشعرية الحديثة؛ إذ تتناص مقولة امرأة كعب مع الشعر العربي الحديث بكثافة مثيرة، وتتنوَّع صور التناص بأداءات مختلفة؛ إذ يؤسِّس الخطاب الشعري الحديث دلالاته وقيمه الجمالية من حالات المماثلة، ويبني خصوصياته التعبيرية من خلال تحويلاته لبنية النص التراثي. لقد ارتبط الفعل: "**يقطر**" في النص ببنية الدم بلون من التساند، وهذا التعالق يبرُز في النص الشعري الحديث بوفرة لافته؛ ومن ذلك قول أبي سنة: "**يقطر منها الدم**"،(155) وقول عفيفي مطر: "**دماء تقطر من خف الديجور**"،(156) وقول الفيتوري:" **في قلبي سيف يقطر بالدم**"،(157) وقول حسب الشيخ جعفر:

..... لا أعرف إن كان هو البراق

"**أو فرس الريح التي يقطر منها دمي المراق**".(158)

ويعمد الشعر الحديث إلى تنويع بنية الفعل؛ ومن ذلك قول محمود درويش عن الشهيد:

"**وينهمرُ الدَّمُ منهُ**".[159]

فالإسناد بين الفعل والدم، وبروز الجار والمجرور:" **منه**" هي أداءات مماثلة لنظيراتها في النص، في حين يجيء فعل الانهمار، وتقدُّم بنية الدم على الجار والمجرور بصفتها حالات من التحويلات، وتتعزَّز المماثلة بالموضوع؛ إذ يتحدَّث الشاعر هنا عن الشهيد؛ وهو مما يشي بوجود حالات فقد مشتركة بين النصين، وتناغم في الجانب الشعوري الماثل في وجع الفقد، ومرارة الرثاء.

ومنه الفعل: "**ينزف**"؛ إذ يقول البياتي: "**أغنيةٌ ينزفُ منها الدَّمُ**"،[160] فهذا السطر الشعري يحافظ على هوية التساند بين الفعل والدم، وعلى حضور حرف الجر:" **من**" مع تحوُّل في الضمير المتصل به؛ إذ يعود إلى مؤنث. وتتسع رقعة هذا التنويع باستدعاء أفعال أخرى عديدة؛ ومنها:" **يراق - ينساب - يتدفق - يسيل - يجري - يسفك - يتصبَّب - يُطَل - يدمى**"، وغيرها؛ إذ ترتبط هذه الأفعال ببنية الدم؛ ومن ثم تتأسَّس حالة تحويل في مشروع التناص، وهو أداء يتيح قراءة النص الشعري من خلال النص الغائب، ويمنح النص الحاضر خصوصيته التركيبية والدلالية والفنية.

ويستثمر النص الشعري الحديث بنية الفعل: "**يقطر**" بطريقة أخرى؛ إذ يشتق منها الصيغة الاسمية الماثلة في:" **قطرة**"، ويوظف هذه الصيغة بأداءات مختلفة؛ إذ يعرضها بصيغة الإفراد؛ كقول أحمد حجازي: "**لقطرة من الدم النقي**"،[161] وبصيغة الجمع؛ كقول المقالح: "**قطرات من الدم تخلق عصرًا**"، ويتعزَّز هذا الأداء التعبيري لديه في عنوان القصيدة؛ إذ تجيء بعنوان:" **قطرات من دم الخيل**"،[162] ويعرض الشعر الحديث هذه الصيغة بتقنية التكرار؛ وذلك مثل قول أمل دنقل: "**فتمتصُّ من دمها قطرةً .. قطرةً**"، [163] وقول ممدوح عدوان: "**بل يسمعون النزفَ قطرة فقطرة**". [164]

ففي الصورة الأخيرة؛ يبرز التماثل في فعل السماع المتوفر في النصين، ويحدث تحويل في صيغة المضارعة وفاعلها، كما تتناص بنية الدم ببنية النزف، مع تحوُّل في البنية اللغوية. ويتناص الفعل: "**يقطر**" مع المُركَّب الاسمي: "**قطرة فقطرة**"، ففيه تماثل في الأصل اللغوي، مع تحوُّل على مستوى الصيغة الصرفية؛ إذ تحوَّلت من الفعل إلى الاسم المُكرَّر، وتكرار بنية: "**قطرة**" يُعبِّر عن حالة النزف المتعاقب، ويحاكي دلالة الاستمرار والتجدُّد في صيغة المضارعة الماثلة في بنية:" **يقطر**"، كما حدث تماثل في الموضوع والعاطفة، وهذه التعالقات النصية من أخصب الأداءات الفنية؛ إذ تبوح بألوان من المحاكاة، وتشي بحالات من التحويلات الدالة، وتبقى هذه اللمحة الشعرية مُعبِّرة عن تجربة خاصة، وتنتج دلالاتها وفق سياقات مختلفة.

ويبرز التناص بصورة أخرى؛ إذ يستثمر في النص الغائب الاقتران الحاصل بين الصوت والدم؛ ومن ذلك قول المقالح: "**تَبَلَّلَ بالدَّمِ صوتُ السواحل**"،[165] وقوله:" **وسال دم أخضر إنه صوتها**"،[166] وقول الفيتوري: "**مثل خرير الدم كان صوتها**"،[167] وقول محمود درويش: "**كان صوت الدم مغموسًا بلون العاصفة**"،[168] وهذا الأداء يتعزَّز من خلال التماس الدلالي للفعل: "**سال**"، وبنية: "**خرير**"؛ إذ لا تخلو دلالاتهما من التناص مع دلالة الفعل: "**يقطر**" البارز في النص التراثي.

وقد يتسرَّب النص التراثي إلى الشعر الحديث من خلال تجليات الفعل:" **يقطر**"، واقترانه ببنية السماع في نسيج التركيب الشعري؛ ومن ذلك قول فاروق شوشة:" **وحديث يقطر في سمعي كلمات نشوى**"،[169] ويصل التناص إلى ذروته؛ إذ يبرُز في النص الشعري فعل السماع، وبنية الصوت، وملفوظ الدم؛ ومن ذلك قول الفيتوري: "**أسمع صوتك ملء دمائي**"، [170] وقول المقالح: "**في دمي أسمعُ صوتَ الموت قادمًا**"،[171] وقول محمود درويش: "**وانتظرني قليلًا قليلًا لأسمع صوت دمي**"،[172] كما يبرُز في

حضور بنية الصوت، وبنية الدم، والفعل:" **يقطر**"، وذلك في مثل قول البياتي: "**أصواتها النكراء تقطر بالدم المزرق**".(173)

وقد يحدث التناص بصورة عكسية؛ إذ يتضمَّن النص الشعري الحديث مُكوِّنات نصية ذات دلالات مضادة لدلالات الأداء التعبيري في النص التراثي؛ ومن ذلك قول نازك: "**إن صوتًا وراء الدماء**".(174) ففي هذا السطر تأكيد لرؤية خاصة؛ إذ يكشف عن حالة وعي بصوت متوارٍ خلف الدماء؛ وهي رؤية عكسية لرؤية النص الغائب الذي قرأت فيه امرأة كعب الدم وراء الصوت، وتعمَّق ملمح التحوُّل التعبيري ببنية الدم التي جاءت بصيغة التعدُّد، ومنه قول أمل دنقل بلسان اليمامة، وهي ترثي أباها:

"**عسى دمُهُ المُتسرِّب بين عروق النباتات،**

بين الرمال

يعودُ لهُ قطرةً قطرةً ..".(175)

فبنية الدم، وملفوظ التَّسرب، وبنية قطرة المتكرِّرة؛ مما يعلن متانة العلاقة مع النص الغائب؛ لكن هذا النص يدور حول أمل مرجو، تتحقَّق معه عودة مأمولة لعوامل الحياة المفقودة؛ ومن ثم تتشكَّل حالة ضدية مع النص الغائب الذي يرثي حالة فقد، ويقرأ وضعية ذهاب فاجع للحياة، ومن ذلك قول أبي سنة:

"**كان صوت الفقراء**

يتعالى للسماء

اغسلوها بالدماء"، (176)

فبنية الصوت، وبنية الدم المتعدِّدة؛ مما يشير إلى التعالق النصي مع النص الغائب؛ لكن فعل التعالي يشي بحركة صاعدة تحقِّق الذات، وتُبرِز وجودها، وهي دلالة تناهض دلالة الفعل: "**يقطر**" الماثل في النص التراثي؛ إذ يشي بحركة هابطة، ويوحي بالفقد والتلاشي، والتبدُّد المؤلم.

ويلاحظ أن النصوص التي تتناص مع هذا النص؛ تجيء وهي تحافظ على المكوِّنات الأساسية للبنية اللغوية في التركيب التراثي مع تحولات كثيرة على مستوى اختيار البنى اللغوية، والأداء التركيبي لها، وتباين تموضعاتها، وتمايز هويتها اللغوية؛ وهي أداءات رافعة لدرجة الشعرية، وعاملة على الارتقاء الفني بالتركيب الشعري، وحمايته من الابتذال. كما برزت الصورة في مشهد الموت والنزف مع تحولات في الموضوع والشعور، وهي في تجلياتها النصية تشتغل بطاقة تعبيرية مزدوجة؛ إذ تُعبِّر بفاعلية عن ثنائية المرغوب والمرفوض.

وهذا التناص المتعدِّد يكشف عن مدى شعرية هذا النص النسوي التراثي، ويعلن عن مدى قدرته على السيرورة، والتجلِّي المرن في نصوص مختلفة، وفي فترات إبداعية متباينة؛ كما يشي بقدرته الفائقة على الاتساع، ويبوح بكفاءته في الانفتاح، والتَّسلل الخصيب والشائق إلى الذائقة الأدبية، ولعل تجلياته النصية في نصوص شعرية؛ مما يوحي بمدى الطاقة الشعرية التي يتمتع بها هذا النص النثري، ويعلن عن منافسته الجريئة للخطاب الشعري على مستوى الرؤية، والأداء التعبيري.

الخاتمة: في الختام يمكن رصد مجموعة من النتائج التي توصَّلت إليها هذه الدراسة، وتتمثل في الآتي:

- تحقَّق في هذا النص النسوي خصائص فنية تبدِّد الوهم القائل بأن "الكتابة شأن ذكوري"،[177] وتدمِّر بعض القناعات المؤمنة بوجود ضرورة لاستبعاد المرأة من السياق الإبداعي.
- تضمَّن النص إيحاءات عديدة بامتلاك صاحبته لوعي دقيق بواقعها الاجتماعي، وما يدور فيه من صراع ديني، وهو مما جعل قولها يضرب في عمق الحقيقة، ويقرأ مضمرات السلوك الاجتماعي بكفاءة عالية.

- أسهمت أبعاد خارجية كثيرة في دعم رؤية هذا النص، وتخصيب دلالاته، وتفعيل أداءاته الفنية، ورفع درجة شعريته
- احتوى النص على مجموعة من الأدوات الفنية المنتِجة لشعريته؛ ومن ذلك: اختيار بنية لغوية خاصة، والتجاوب الفني بين السمع والبصر، والانزياح، والاستعارة، والحركة، والدم واللون، والتناص.
- قدَّم النص صورة فنية نامية، تتجاوز الركود التصويري، والتشكُّل خارج الانفعال؛ ومن ثم تمتعت بالجدية والكثافة والقدرة الإيحائية؛ وهي سمات حداثية في الصورة.
- يلح النص بشدة على تقديم مشروع رفض؛ فقد تعدَّد بروز هذا المشروع في مفاصل متعدِّدة من الصـــورة؛ ومن ثم يمثل النص حالة مواجهة بين المرأة وزوجها، وحالة رفض لســـلوك الزوج، ورفض لرغبة المنادي من الخارج؛ وهذا مما جعل النص يمثِّل موقفًا ضديًّا يناهض المخاطَب، ويرفض سلوكه؛ وهذه الضدية هي نوع من الجدل بين الأنا والآخر الممثَّلين لأطراف العملية التخاطبية، وخطاب الضـــد يهدف إلى تجاوز الواقع وخلخلته، ونقضه وتقويضه،[178] وتلك هي المهمة الأساسية لهذا الخطاب.
- وظَّف النص عوامل مهمة في الوعي؛ ومنها: الزمان والمكان والحركة والذاكرة؛[179] ومن ثم فقد كشف عن قيمة المنجز المعرفي لصاحبته، وقدراتها التخيلية والتنبؤية الفاعلة.
- أسهم النص في تشكيل صورة ورمز، والصورة والرمز متداخلان،[180] وينفرد الرمز بتعبيريته عن مدلول واحد، وتتميز الصورة بقدرتها على بث دلالات متعدِّدة، وتكثيف المعاني وتحشيدها؛ ومن ثم فقد انتفع النص بالقيمة التدليلية والإيحائية لهذه التقنيات التعبيرية الخصيبة.
- امتلك النص تقنيات عديدة تشتغل على مشروع الحجاج، ومنها انتظام النص في سياق حواري؛ لأن" الحوار مجال خصيب للحجاج"،[181] وقد جاء الحجاج في النص

من النوع المُضمَر؛ إذ تختفي فيه الروابط الحجاجية؛[182] وهو مما يسهم في تفعيل القدرات الذهنية للمخاطَب بهدف استخلاص المنطق الحجاجي في النص، وقد استهدف النص من خلال التقنيات الحجاجية إقناع الزوج بعدم الخروج، ورفع يقينه في استشعار الخطر، وقراءة الشر المُضمَر في صوت المنادي الليلي.

- أسهمت بنية المشابهة:" **كأنه**" في التقليل من القيمة الفنية لهذا الخطاب، لكن وفرة الأدوات المنتجة لشعريته اشتغلت على تلافي الأثر السلبي لتلك البنية.

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم:**

▪ دار الفرقان، دمشق، ط1، 1425هـ.

أولًا: المؤلفات:

- **أحمد عبد المعطي حجازي:** الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993م.

- **أحمد مختار عمر:** اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.

- **أمبرتو إيكو:** الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001م.

- **أمل دنقل:** الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995م.

- **بام موريس:** الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

- **بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

- **أبو بكر العزاوي:** الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2010م.

- **جابر عصفور:** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت.

- **جميل حمداوي:** من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، دار أفريقيا الشرق، المغرب، 2014م.

- **جيرار جينيت:** طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، جداول للنشر، بيروت، ط1، 2013م.

- **جيرارد ستين:** فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

- **جيل دولوز:** سينما: الصورة- الحركة، تر: جمال شحيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014م.

- **جيل ليبوفيتسكي:** المرأة الثالثة: ديمومة الأنثوي وثورته، تر: دينا مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012م.

- **جون كوين:** بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م.

ـــــــــــ اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2000م.

- **حسان بن ثابت:** ديوانه، تح: عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م.

- **حسب الشيخ جعفر:** الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1985م.

- **حسن المودن:** بلاغة الخطاب الإقناعي: نحو تصوُّر نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م.

- **الحصين بن الحُمام المرِّي:** ديوانه، جمع وتحقيق: شريف علاونة، دار المناهج، الأردن، 2002م.

- **حكمت صالح:** جماليات تصوير الحركة في القرآن الكريم، روافد للنشر، الكويت، الإصدار33، ط1، 2010م.
- **خالدة سعيد:** المرأة، التحرُّر، الإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.
- **خير الدين الزركلي:** الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1986م، جـ5.
- **زكريا إبراهيم:** مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، 1977م.
- **شاكر عبد الحميد:** الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007م.
ـــــــــــــــــالخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، رقم 360، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009م.
- **صاحب خليل إبراهيم:** الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، سوريا، 2000م.
- **صادق الهلالي، حسين رضوان:** الإعجاز العلمي في آيات السمع والبصر في القرآن الكريم، دار جياد، المملكة العربية السعودية، ط4، 2011م.
- **صفي الرحمن المباركفوري:** الرحيق المختوم: بحث في السيرة النبوية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، 2007م.
- **صلاح فضل:** أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.
ـــــــــــــ نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- **عاطف جودة نصر:** الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
- **عبد الحميد الحسامي:** وشاح ليلى الأخيلية: قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي، (مخطوط).

- **عبد السلام بنعبد العالي:** ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، المغرب، ط2، 2008م.

- **عبد العزيز المقالح:** الأعمال الشعرية الكاملة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004م.

- **عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي:** سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 1952م.

- **عبد الملك بن هشام:** السيرة النبوية، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1990م، جـ3.

- **عبد الواسع الحميري:** خطاب الضد: مفهومه - نشأته - آلياته - مجالات عمله، دار الزمان، سوريا، ط1، 2008م.

- **عبد الوهاب البياتي:** الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م، جـ1.

- **عدنان حب الله:** التحليل النفسي للذكورة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004م.

- **عز الدين إسماعيل:** التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1988م.

- **علي محمد الصلابي:** السيرة النبوية: عرض وقائع وتحليل أحداث، دار المعرفة، لبنان، ط7، 2008م.

- **عنترة بن شداد:** شرح ديوانه، الخطيب التبريزي، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992م.

- **فاروق شوشة:** الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م، جـ1.

- **كمال أبو ديب:** في الشعرية، مؤسَّسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

- **مجيد عبد الحميد ناجي:** الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984م.
- **محمد إبراهيم أبو سنة:** الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1985م.
- **محمد بن إسماعيل البخاري:** صحيح البخاري، طبعة دار ابن كثير، بيروت، ط1، 2002م.
- **محمد عفيفي مطر:** الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010م، جـ2.
- **محمد بن عمر بن واقد:** كتاب المغازي، تح: مارسدن جونس، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1984م، جـ1.
- **محمد فتوح أحمد:** الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.
- **محمد الفيتوري:** الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.
- **محمد كمال عبد العزيز:** إعجاز القرآن في حواس الإنسان، مكتبة القرآن، القاهرة، 1987م.
- **محمود درويش:** الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005م، جـ1.
- **مراد عبد الرحمن مبروك:** الدم وثنائية الدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م.
- **مصطفى سويف:** الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.
- **ممدوح عدوان:** الأعمال الشعرية، دار العودة، بيروت، 1986م.

- **ميكائيل ريفاتير**: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1993م.

- **مي يوسف خليف**: الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب، القاهرة، 1991م.

- **نازك الملائكة**: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، جـ1.

- **نزار كمال المحلاوي**: الألوان وتأثيراتها النفسية، الناشر: المؤلف، (مخطوط).

- **نعيم اليافي**: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار صفحات، سوريا، ط1، 2008م.

- **هنري برغسون**: بحث في المعطيات المباشرة للوعي، تر: الحسين الزاوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009م.

- **هيغل**: فنومينولوجيا الروح، تر: ناجي العوْنلّي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006م.

- **يوسف أبو العدوس**: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، منشورات الأهلية، الأردن، ط1، 1997م.

ثانيًا: المقالات:

- **علي باقر طاهري، حسين الياسي**: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني: تراسل الحواس أنموذجًا، مجلة إضاءات نقدية، عدد29، 2018م، ص80، ص103.

- **علي قاسم الخرابشة**: تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية، مجلة العلوم الإنسانية، عدد33، 2019م، ص149، ص151، ص152، ص153.

- **لمين جمعي**: المعنى ومعنى المعنى في ضوء الانزياح الأسلوبي عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة كلية الآداب واللغات، الجزائر، عدد24، 2019م، ص179، ص184.

- **مصطفى البشير قط:** سيكولوجية الصورة الشعرية، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، الجزائر، مجلد3، عدد9، 2019م، ص77.

ثالثًا: الأطروحات:

- **دانا عبد اللطيف حمودة:** شعرية النثر: طوق الحمامة نموذجًا، رسالة ماجستير(مخطوط)،2012م، جامعة الشرق الأوسط، كلية العلوم والآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، الأردن.

- **شكيب غازي الحلفي:**

▪ ألفاظ السمع في القرآن الكريم: دراسة لغوية، رسالة ماجستير(مخطوط)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، العراق، 2008م.

- **نهيل توفيق العارضة:** الدم في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، فلسطين، 2012م.

الهوامش والإحالات.

1- انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ص18.

2- انظر: دانا عبد اللطيف، شعرية النثر: طوق الحمام نموذجًا، ص53.

3- انظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص28.

4- انظرها في: علي محمد الصلابي، السيرة النبوية، ص461.

5- وقد جاءت مقولة امرأة كعب بن الأشرف في صحيح البخاري، كتاب المغازي، ص990، الحديث رقم4037. وفي الرحيق المختوم للمباركفوري، ص244. وفي السيرة النبوية للصلابي، ص462.

6- انظر: الواقدي، كتاب المغازي، جـ1، ص189.

7- المباركفوري، الرحيق المختوم، ص244.

8- ابن هشام، السيرة النبوية، جـ3، ص17. الواقدي، كتاب المغازي، جـ1، ص189.

9- الزركلي، الأعلام، جـ5، ص225.

10- المباركفوري، الرحيق المختوم، ص242.

11- المباركفوري، الرحيق المختوم، ص242.
12- ابن هشام، السيرة النبوية، جـ3، ص 16.
13- ابن هشام، السيرة النبوية، جـ3، ص17.
14- انظر: المباركفوري، الرحيق المختوم، ص242.
15- انظر: عدنان حب الله، التحليل النفسي للذكورة والأنوثة، ص203.
16- المباركفوري، الرحيق المختوم، ص244.
17- ابن هشام، السيرة النبوية، جـ3، ص17.
18- البخاري، صحيح البخاري، ص990. علي الصلابي، السيرة النبوية، ص462.
19- انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص309.
20- انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص107.
21- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص309.
22- انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص41، ص55، ص71.
23- انظر: ابن هشام، السيرة النبوية، جـ3، ص17.
24- انظر: حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص40، ص121، ص122.
25- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص444 - 445.
26- انظر: حسن المودن، بلاغة الخطاب الاقناعي، ص293 - 315.
27- انظر: عبد الحميد الحسامي، وشاح ليلى الأخيلية: قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي، ص100 - 101.
28- انظر: خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، ص93.
29- انظر: جيل ليبوفيتسكي، المرأة الثالثة: ديمومة الأنثوي وثورته، ص25 - 26.
30- انظر: مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، ص104.
31- انظر: خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، ص91.
32- انظر: بام موريس، الأدب والنسوية، ص194، ص188.
33- بام موريس، الأدب والنسوية، ص139.
34- انظر: علي الخرابشة، تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية، ص151.
35- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص27.

36- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص44.
37- مصطفى البشير، سيكولوجية الصورة الشعرية، ص77.
38- انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 46.
39- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية في الإبداع الأدبي، ص42، ص46، ص106.
40- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية في الإبداع الأدبي، ص54.
41- انظر: مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص13.
42- انظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص 130، ص139.
43- انظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، ص203، ص210.
44- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص49.
45- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص94 - 95.
46- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص117 - 118.
47- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص141.
48- سورة البقرة، جزء من الآية 96.
49- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص174.
50- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص146.
51- انظر: هيجل، فنومينولوجيا الروح، ص255.
52- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص175، ص223، ص300، ص347.
53- انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص59.
54- انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص150.
55- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص133.
56- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص146.
57- انظر: شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص137 - 138.
58- علي الصلابي، السيرة النبوية، ص462.
59- انظر: شكيب غازي، ألفاظ السمع في القرآن، ص234.
60- انظر: عبد الحميد الحسامي، وشاح ليلى الأخيلية: قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي، ص101.

61-- انظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص198.
62- انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص334.
63- انظر: محمد كمال عبد العزيز، إعجاز القرآن في حواس الإنسان، ص22، ص26.
64- انظر: شكيب غازي، ألفاظ السمع في القرآن، ص28، ص31، ص207، ص234.
65- انظر: صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص302 - 304
66- انظر: هنري برغسون، بحث في المعطيات المباشرة للوعي، ص120.
67- انظر: عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، ص8.
68- انظر: صادق الهلالي، الإعجاز في آيات السمع والبصر في القرآن، ص13.
69- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص50.
70- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص121.
71- صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص13.
72- انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص336.
73- انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص310، ص311، ص312.
74- انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص48، ص138، ص140.
75- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص51، ص286، ص291.
76- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص48.
77- انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص25، ص87-88- ص140.
78- انظر: صادق الهلالي، الإعجاز العلمي في آيات السمع والبصر في القرآن، ص13، ص51.
79- انظر: شكيب غازي، ألفاظ السمع في القرآن، ص215.
80- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص66.
81- انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص472.
82- انظر: عبد السلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، ص7 - 9.
83- انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص164.
84- انظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص164.

85- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص37.
86- علي الخرابشة، تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية، ص153.
87- انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص111.
88- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص223.
89- انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص189.
90- انظر: علي باقر، الانزياح في البنية النصية، ص76، ص103.
91- انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص267.
92- انظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص43.
93- انظر: علي باقر، الانزياح في البنية النصية، ص80.
94- انظر: علي الخرابشة، تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية، ص152.
95- انظر: ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص56.
96- انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص20، ص32، ص116، ص143.
97- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص45.
98- انظر: لمين جمعي، المعنى ومعنى المعنى، ص179، ص184.
99- انظر تفاصيل خطة الاغتيال في: علي الصلابي، السيرة النبوية، ص465 - 466.
100- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص24.
101- انظر: جون كوين، اللغة العليا، ص14، ص17، ص129، ص145.
102- انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص327.
103- انظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص65 وما بعدها.
104- المباركفوري، الرحيق المختوم، ص244.
105- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص51.
106- انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص119.
107- انظر: جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ص16.
108- انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص26 - 28.
109- انظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص77، ص165.

110- انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص168، ص327.

111- انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص201 - 202.

112- انظر: حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص245، ص249، ص251.

113- انظر: عاطف جودة، الخيال: مفهوماته ووظائفه، ص245.

114- انظر: أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص40.

115- جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ص65.

116- جيل دولوز، سينما الصورة - الحركة، ص51.

117- انظر: جيل دولوز، سينما الصورة - الحركة، ص122.

118- جيل دولوز، سينما الصورة - الحركة، ص96.

119- انظر: حكمت صالح، جماليات تصوير الحركة في القرآن، ص43.

120- حكمت صالح، جماليات تصوير الحركة في القرآن، ص34.

121- انظر: حكمت صالح، جماليات تصوير الحركة في القرآن، ص129.

122- انظر: حكمت صالح، جماليات تصوير الحركة في القرآن، ص135، ص177.

123- انظر: جيل دولوز، سينما الصورة - الحركة، ص168.

124- انظر: شاكر عبد الحميد، الخيال، ص17، ص20.

125- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص236.

126- انظر: نهيل العارضة، الدم في الشعر الجاهلي، ص104، ص105، ص110.

127- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص19.

128- انظر: مراد مبروك، ثنائية الدم والدلالة، ص28، ص62.

129- انظر: مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص25، ص37.

130- انظر: مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص110.

131- انظر: مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص108.

132- انظر: نهيل العارضة، الدم في الشعر الجاهلي، ص5، ص104، ص22، ص55، ص39، ص96.

133- انظر: مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص19، ص40.
134- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص75.
135- انظر: المباركفوري، الرحيق المختوم، ص244. وانظر: ابن هشام، السيرة النبوية، جـ3،ص17.
136- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص100، ص277.
137- انظر: مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص111، ص139، ص252.
138- انظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص19.
139- انظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، ص235.
140- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص75، ص76، ص157، ص212.
141- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص395.
142- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص151.
143- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص335.
144- انظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص166، ص154، ص184.
145- انظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص76، ص212.
146- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص75.
147- مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص45.
148- انظر: مراد مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص348، ص350.
149- نزار المحلاوي، الألوان وتأثيراتها النفسية، ص110.
150- انظر مثلًا: جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ص172 - 173.
151- الحصين بن الحمام المري، ديوانه، ص136.
152- عنترة بن شداد، ديوانه، ص191.
153- عنترة بن شداد، ديوانه، ص79.
154- حسان بن ثابت، ديوانه، ص219.
155- محمد إبراهيم أبو سنة، ديوان: الصراخ في الآبار القديمة، ص436.
156- محمد عفيفي مطر، ديوان: كتاب الأرض والدم، جـ2، ص276.
157- محمد الفيتوري، ديوان: عاشق من أفريقيا، ص345.

158- حسب الشيخ جعفر، ديوان: نخلة الله، ص38.
159- محمود درويش، ديوان: أحبك أو لا أحبك، الأعمال الأولى، جـ2، ص49.
160- عبد الوهاب البياتي، ديوان: النار والكلمات، جـ1، ص419.
161- أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان: كائنات مملكة الليل، ص483.
162- عبد العزيز المقالح، ديوان: الخروج من دوائر الساعة السليمانية، جـ2، ص460.
163- أمل دنقل، ديوان: العهد الآتي، ص363.
164- ممدوح عدوان، ديوان: تلويحة الأيدي المتعبة، ص89.
165- عبد العزيز المقالح، ديوان: أوراق الجسد العائد من الموت، جـ2، ص349.
166- عبد العزيز المقالح، ديوان: أوراق الجسد العائد من الموت، جـ2، ص385.
167- محمد الفيتوري، ديوان: عاشق من أفريقيا، ص374.
168- محمود درويش، ديوان: آخر الليل، الأعمال الأولى، جـ1، ص258.
169- فاروق شوشة، ديوان: إلى مسافرة، جـ1، ص79.
170- محمد الفيتوري، ديوان: عاشق من أفريقيا، ص426.
171- عبد العزيز المقالح، ديوان: عودة وضاح اليمن، جـ2، ص714.
172- محمود درويش، ديوان: حصار لمدائح البحر، الأعمال الأولى، جـ2، ص407.
173- عبد الوهاب البياتي، ديوان: أباريق مهشمة، جـ1، ص155.
174- نازك الملائكة، ديوان: شظايا ورماد، جـ1، ص503.
175- أمل دنقل، ديوان: أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص416 - 417.
176- محمد إبراهيم أبو سنة، ديوان: تأملات في المدن الحجرية، ص184.
177- بام موريس، الأدب والنسوية، ص84.
178- انظر: عبد الواسع الحميري، خطاب الضد، ص13، ص36، ص86.
179- انظر هذه العوامل في: هنري برغسون، بحث في المعطيات المباشرة للوعي، ص93 - 110.
180- انظر: على الخرابشة، تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية، ص149.
181- أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، ص54.
182- انظر في ذلك: جميل حمداوي، من الحجاج إلى البلاغة الجديدة، ص38.