Al-Turath Al-Adabi

ISSN (P): 3005-7426, ISSN (E): 3005-7434

Vol: 02, Issue: 02 (July-Dec 2024)

https://alturath.numl.edu.pk/index.php/alturath

DOI: https://doi.org/10.52015/al-turathal-adabi.v2i2.31

Received: Dec 16, 2024 | Accepted: Dec 26, 2024 | Available Online: Dec 31, 2024

سمات الأنا الأنثوية في الخطاب الشعري الحديث بين روضة الحاج وفروغ فرخزاد (دراسة نقدية نفسية مقارنة)

The Characteristics of the Modern Feminine Poetic Ego: A Comparative Psychological Critique of Rawda Al-Hajj and Forough Farrokhzad

السيد براء خالد هلال

باحث دكتوراه، كلية اللغة العربية، بالجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد

Mr. Baraa Khaled Hilal

PhD Scholar, Faculty of Arabic, IIUI

Abstract:

The concept of the "poetic ego" refers to the unique poetic identity that distinguishes a poet in their creative expression. In modern literature, the poetic ego has undergone various transformations, particularly with the emergence of psychological theories by Sigmund Freud and literary movements such as Romanticism, Symbolism, and Existentialism. This study explores the characteristics of the modern female poetic ego by comparing the works of the Sudanese poet Rawda Al-Hajj and the Iranian poet Forough Farrokhzad.

Al-Turath Al-Adabi, Department of Arabic, NUML, Islamabad, **This work is** licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

The research investigates how these poets' works reflect the evolution of the poetic ego into a distinctly feminine voice. While Rawda Al-Hajj adheres to classical poetic forms imbued with modern sensibilities, retaining elements of traditional values, Farrokhzad's poetry is marked by rebellion against societal norms, reflecting a bold and unfiltered exploration of feminine identity. This comparative psychological study analyzes the interplay of literary and psychological dynamics, focusing on the poets' depiction of love, identity, motherhood, and societal constraints.

The findings reveal the coexistence of traditional and modern elements in the female poetic ego, with Hajj's work emphasizing resilience within boundaries and Farrokhzad's embracing vulnerability and defiance. By contrasting these two voices, the study sheds light on the complexity of the female poetic ego in the modern era and its psychological and cultural implications.

Keywords: Female poetic ego, Rawda Al-Hajj, Forough Farrokhzad, modern poetry, psychological critique, comparative literature, identity.

مقدمة:

الحمد لله رب الشعرى، خلق من كل شيء زوجين وقال ﴿ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَى﴾[١] والصلاة والسلام على سيد المرسلين، وخير الخلق أجمعين، وعلى آله وأصحابه إلى يوم الدين، أما بعد:

افتخر الشاعر منذ كان الشعر بذاته، ورفعها فوق كل مقام، وقد كان الفخر من أوائل أغراض شعر العرب، وبه تقدم عنترة وطرفة على شعراء عصرهم، فالشاعر من استطاع إظهار تفرده شخصاً وأسلوباً، وإن استصغره الناس ونظروا إليه شزراً لاختلاف لونه أو عرقه، أو لحداثة سنه. ولا يكون الشاعر شاعراً حقاً ما لم يستطيع بناء تلك البصمة الشعرية التي تميزه عن من سواه من الفحول، فينبثق في خطابه الشعري من رؤاه وهمومه ومواجعه لا مما عودته

عليه الدربة والتقليد. والشاعر البليغ –كما يقول العقاد– "هو الشاعر الذي نعرفه من كلامه، وإن لم يقصد تعريفنا بسيرته وترجمة حياته، لأنه يصف لنا شعوره بما حوله من الأحياء وسائر الأشياء"(٢)، هذا المفهوم قديم متأصل، لكن فلسفته الحداثية برزت مع ظهور مدارس علم النفس، حيث تبلور مصطلح (الأنا) على يد عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد، وقبل ذلك تحدث الفلاسفة عن النفس والذات، المصطلحين اللذين يحملان معنى مقارباً جداً لمعنى الأنا.. ولكن هذا الأنا على مدى العصور السالفة القبلية لم تفرز لنا إلا نمطاً واحداً من الشخصية الشعرية، نمط له جنس واحد ينسج عليه الشعراء والشاعرات، هو شخصية شعرية أقرب للمذكر منها لضمير المؤنث، نظراً لقلة الشاعرات المجيدات في الزمان الماضي وسيطرة الرجال على هذا الميدان. وإن الشاعرات القليلات اللواتي برزن آنذاك، اعتدن النسج على طريقة الرجال، فلا تكاد تظهر الأنا الأنثوية في أشعارهن، ولا تظهر همومهن ومخاوفهن، ولم يؤرخن لأيامهن أو بني جنسهن إلا القليل، حتى إنك لا تستطيع أن تتكهّن بأن هذا الشعر لامرأة إن لم تعلم ذلك مسبقاً. لكن هذا الحال تغير مع بروز الأقلام النسائية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بات شعر المرأة تياراً جارفاً، وازداد عدد الشاعرات في كل قطر ومصر ازدياداً كبيراً جعلهن في مصاف المقارنة مع الرجال.

فتعدد الشكل السائد للذات الشعرية، التي لم تعد تلك الذات النزقة المتكبرة المغرورة التي ترى نفسها فوق الخلق، وتنفي عن نفسها كل عيب ونقص، اقتداء بسيد هذا الميدان، أبو الطيب المتنبي، وشعراء الفخر والصعلكة. وبرزت في العصر الحديث المدرسة الرومانسية التي تقدس الألم العبقري(٣)، والمدرستان الرمزية والوجودية التي تبيح للمرء أن يعبر عن مكنونات نفسه دون تحرج، أتاح ذلك للمرأة التي امتلكت شخصية شعرية ناضجة أن تعبر عن ذاتها بكل صدق، أن تعبر عن حبها ونرجسيتها بل وضعفها، وحاجتها المستمرة للسند، الذي عادة ما يكون من الجنس الآخر.

هذه المدارس التي ولدت في الغرب وتأثرت بالفلسفة الغربية التي وضع أسسها (سيغموند فرويد)، و(نيتشه) و(ديكارت) وغيرهم، قدمت مفهوما جديداً للشخصية يتراوح بين المثل العليا التي سماها فرويد (الأنا العليا) وبين حاجات النفس الغريزية والتي سماها (الهو أو الهي)(٤) وأحيانا يطلق عليها لفظ (الآخر) جعلت الأنا تتراوح بين هذه وتلك، بينما راحت الأنا الأنثوية في الخطاب الشعري النسائي تميل أكثر إلى شكل (الهي) المتحلل من رقابة القيم التي تمجد الشجاعة والقوة، والتنزه عن الأخطاء، فباتت الأنا الشعرية الأنثوية في الخطاب المعاصر لا تمانع من التفاخر بالضعف والتصريح بالتلوث بأدران الخطايا.

سأعمد في هذه الدراسة إلى تحليل السمات البارزة لهذه الظاهرة في دواوين الشاعرة السودانية روضة الحاج التي ما تزال معطاءة في دورب الشعر والألق، والتي يتسم شعرها كله بالتعبير عن ذات المرأة والحديث بلسانها المفرد، وانحصار مخاطبها بالآخر الحبيب المقرب. ولكي تتجلى سمات الأنا الأنثى المقيدة ببعض الحدود التي لا تسمح بلاد المشرق بتجاوزها، سأقارن شعر الحاج، بمقاطع ترجمتها بنفسي شعراً للشاعرة الإيرانية (فروغ فرخزاد) التي توفيت في ريعان شبابها عام (١٩٦٢م)(٥)، وقد وزنت الترجمة العربية لشعرها للحفاظ على روح النص الشعري الفارسي وموسيقاه، والتي مثلت في مطلع الفترة المتناولة بالدراسة، أي النصف الثاني من القرن العشرين، ظاهرة شعرية متمردة ذهبت بالأنا الأنثوية إلى أكثر أشكالها تطرفها حسبما نظّر لها فرويد، رغم أن شخصيتها الشعرية قريبة جدا من شخصية روضة الحاج، وتدور في فلك المواضيع نفسها، وبضدها تعرف الأشياء.

يحاول هذا البحث الإجابة على سؤالين مهمين، أولهما: كيف تحولت الأنا الشعرية في الخطاب الشعري المعاصر لشكلها الأنثوي وما ملامح ذلك التحول؟

وثانيهما: كيف نطقت الأنا بلسان الأنثى في الخطاب الشعري المعاصر لدى روضة الحاج، دون أن تتمرد على الحدود الواسعة التي قفزت فوقها الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد؟

١. **مفهوم تحولات (الأنا الأنثوية) في الخطاب الشعري.**

(الأنا والآخر) ثنائية فلسفية تبلورت في المفهوم المعاصر لاتجاه الدراسة نحو الشخص ومكنوناته الداخلية وعده مركز الكون وما دونه عبث لا طائل منه. ثنائية تضم مصطلحين فضفاضين يعبّران عن تمثّلات ذهنيّة يكوّنها الأفراد والجماعات عن ذواتهم وعن غيرهم، كلّما كان لذلك الغير شكلٌ مّا من الحضور في وعي هؤلاء الأفراد أو تلك الجماعات، سواء كان حضوراً ذهنيّاً صرفاً، أو معزَّزاً بوجودٍ ماديّ قائمٍ في الحاضر(٦). ومادام هناك خطاب شعري، فلا بد أن تكون هنا (أنا) متحدثة ويكون هناك (آخر) وهذا الآخر قد يكون (أنت) المخاطب، أو (هو) الغائب إفراداً أو جمعاً، تذكيراً أو تأنيثاً. وتغير هذا (الآخر) يؤثر بالضرورة على ملامح (الأنا).

وإننا في هذا البحث لندرس كيف تحولت الشخصية الشعرية للشاعر من كونها ذكورية غالباً في الشعر القديم، ليبرز لدينا أنا جديدة هي (الأنا الأنثوية) التي تعد غريبة على أجواء الشعر التقليدي العربي، فالمرأة اعتادت أن تقول الشعر كما يقوله الرجل، وبالنظر إلى قلة عدد الشاعرات اللواتي يشار إليهن بالبنان فيما مضى، يقدر الواحد منا على التكهن بسبب هذه القلة، بحيث لم يشكلن تياراً له ملامح أنثوية خالصة. كانت المرأة العربية الشريفة أُغنية في قصيدة.. والقصيدة أُغنية على أوتار المغنيات. وكانت عقلية الشعر العربي حين يأتي حديث المرأة مأخوذة بشعر الغزل الذي يسعّر القلوب ويستفزُّ العقول ويستخفُّ الحليم، من عشق الجواري إلى التهافت على الحرائر، وقد شارك في هذه الصيرورة مغنيات حاذقات، صار لهن مكانة وموكب ودار، أمثال جميلة وعزة الميلاء وسلاَّمة القس وقد كان تأثيرهن في الشعر والشعراء واضحا جلياً. وإذا ورد قول على لسان امرأة في قصيدة فإنها تشير بالضرورة إلى افتتانها برجل، ولا نلاحظها تحكي همومها ومشاعرها، ولا تصم الشعر بطابعها الخاص.. أما لو جئنا للأغراض الشعرية الأخرى، كالرثاء والوصف، فلا نكاد نستبين إن كان القائل شاعراً أم شاعرة، فالشاعرات قديما ينسجن القصيدة على غرار ما يقول فحول الرجال، ولا تظهر

الأنا الأنثوية في أبياتهن، وذلك يرجعه عباس العقاد إلى أن المرأة كانت تتخذ من النياحة على الموتى صناعة لها في غير مآتمها، فلذا برأيه "لم تؤثر عن النساء في لغة من اللغات مرثاة تضارع المراثي التي نظمها الرجال، ولا تظهر في مراثيهن مسحة شخصية تترجم عن النفس وراء الكلمات، والمردودات المتواترة التي تقال في كل مأتم"(٧)، فلو قرأنا للفارعة بنت طريف مثلاً ترثي أخاها الوليد بن طريف، حيث تقول {من الطويل}(٨):

أيا شجرَ الخابورِ مالكَ مورقا؟! كأنَّك لم تجزع على ابنِ طريفِ!
فتىً لا يحبُّ الزادَ إلّا مِنَ التقى ولا المالَ إلا مِن قناً وسيوفِ
عليهِ سلامُ الله وقْفاً فإنَّني أرى الموتَ وقّاعاً بكلِّ شريفِ

فإنك لا تكاد تميز جنس المتحدث، بالنظر إلى تشابه النفس الشعري مع مراثي العرب، وخذ مثلاً رثاء أبي تمام لمحمد بن حميد الطوسي في الأبيات التي يقول فيها من نفس البحر(٩) :

كَذا فَليَجِلَّ الخَطبُ وَليَفدَحِ الأَمرُ فَلَيسَ لِعَينٍ لَم يَفِض ماؤُها عُذرُ
فَتىً كُلَّما فاضَت عُيونُ قَبيلَةٍ دَماً ضَحِكَت عَنهُ الأَحاديثُ وَالذِكرُ
عَلَيكَ سَلامُ اللهِ وَقفاً فَإِنَّني رَأَيتُ الكَريمَ الحُرَّ لَيسَ لَهُ عُمرُ

أما في الخطاب الشعري المعاصر فإننا نجد الأنثى تبحث في القصيدة عن هويتها، وتؤسس لها بقدرة مدهشة، وتغوص في أعماق ذاتها لتكتشف مكنوناتها، فكتابة الشعر عندها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسؤال الهوية، حيث تتحدث عن تجاربها ونظرتها للكون والحياة والتي تختلف بالضرورة عن لغة الرجل ونظرته جسدياً وثقافياً ونفسياً ولغوياً حتى تخرج صوتها المكبوت من أعماقها وبذلك تتحايل على ذاتها لتسمع المجتمع ما لم يسمع منها. فصارت المرأة تهيم في أودية المجاز وتبحر به في كل لجة، فلم يعد على النساء إذا أرادت خوض هذه الوديان العذراء أن تتنكر وتغالي في صوتها ومشيتها، حتى ليشتبه السامع والرائي، هل يسمع رجلاً أم يرى أنثى.

١. روضة الحاج (١٩٦٩– على قيد الحياة) :

هي شاعرة سودانية البلد، عربية الشهرة، صوت شعري شابٌّ ميّز شعر المرأة العربية المعاصرة، ولدت بمدينة كسلا السودانية. لغة روضة الحاج المصقولة جاءت بعد معاشرة طويلة للغة، وخبرة في مجازات الكلام بعد عملها الإعلامي في إذاعة السودان، وقناة الشروق في تقديم برنامج (سفراء المعاني) الذي يحاور الأدباء والشعراء. روضة الحاج شاعرة فطرية، حازت على لقب شاعر سوق عكاظ لعام ٢٠٠٥[١٠] . لروضة الحاج مدرسة شعرية تكاد تنحصر في أسلوب خاص قلما يخرج عن سماته، حيث تتحدث بلسان المرأة دائماً، بأحوالها الشتى، حبيبة وزوجة وأماً، ومخاطبها الرجل دائماً، الرجل السند والحبيب والزوج والابن. حتى باتت ثنائية الأنا الأنثوية، والآخر المخاطب القريب، حاضرة في كل أشعارها وقصائدها، التي تمتاز بجودة الصور ودقتها، وبساطة المعاني وجمالها. شعرها الحداثي نادراً ما يجنح لإغراب اللفظ والتركيب فهو دائماً سلس مفهوم، يحمل أفكاراً موضوعية مشفوعة باتزان الموسيقى وجمال إيقاعها. عملت وزيرة للثقافة لفترة وجيزة في آخر تغيير وزاري للرئيس السوداني السابق عمر البشير.

طارت شهرة الشاعرة عقب ظهورها في الموسم الأول لبرنامج أمير الشعراء، وحازت على المركز الرابع مثبتة حضورها الذي سيستمر طويلاً في الذاكرة الشعرية، بعد أن تتابعت دواوينها التي تمتلك لغة خاصة ورؤيا عميقة، تعبر عن أحاسيس المرأة في شعر الذي يغلب عليه طابع التفعيلة الموزونة، وبعضه القليل عمودي تقليدي. تمثل الأنا الأنثوية محور خطابها الشعري الموجه للرجل المقرب غالباً، أو لشهريارها الذي تهمس الشعر في أذنيه همساً في لياليها الألف.. تقول روضة الحاج، الشاعرة الناقدة التي تلخص تجربتها الشعرية بأحسن ما يمكن التلخيص في قصيدة (انعتاق)[١١] :

أنا (شهرزادْ)

تحرّرُ الكلماتِ من خوفِ الإبانةِ بالوضوح

وتُطيلُ عُمرَ الحُبِّ
إذ تَهَبُ الحُروفُ خلودَهَا
روحاً فَرُوحْ
وتُصفّدُ الملَلَ السقيمْ
تهَبُ الليالي سمتَهَا
ووضاءةَ الحرفِ الصبيحْ

أصدرت روضة الحاج خمسة دواوين، هي ديوان (في الساحل يعترف القلب) وديوان (للحلم جناح واحد) وديوان (مدن المنافى)، وديوان (عِشْ للقصيد) وديوان (ديوان ضوء لأقبية السؤال)[١٢].

٢. فروغ فرخزاد (١٩٣٤-١٩٦٧)

شاعرة نسوية، تميل أشعارها إلى نموذج الأنا النسوية المتمردة على الأعراف المحافظة. تركز في شعرها على تصوير ضعف المرأة، ذلك الضعف الجسدي والنفسي، وحاجتها الدائمة إلى الرجل في حياتها، دون أن تخفي في شعرها أو تتورع عن أن تبوح بكل أشكال تلك الحاجة. فرخزاد شاعرة متهتكة بمعايير آداب تلك الحقبة، وحتى في معايير هذا العصر، بل تصل في كثير من شعرها إلى الإباحية المستهجنة على امرأة شرقية، على طريقة نزار قباني، وهذا يجعلها مادة دسمة لأكثر الصور النسوية التي وصلت بها الفلسفات الحداثية بمستوى الأدب تطرفاً. فرخزاد هشة بل في شعرها هشاشة بالغة، تعاني وله الأنثى وغرامها ووجدانها اللامتناهي. تستغل كل ما جاء به فرويد من النظريات النفسية التي تبيح للأنا الشاعرة أن تظهر (الآخر) أو (الهي) التي تعيش بين جنبيها.

عاشت الشاعرة فرخزاد بين عامي ١٩٣٤ و١٩٦٧م، وتعتبر من أشهر الشاعرات الإيرانيات في الأدب الحديث. أصدرت أول ديوان لها في عام ١٩٥٥بعنوان

"الأسير". أثارت فروغ الجدل والانتباه حولها كمطلقة تحمل أفكار نسوية جدلية. مثل قولها :(١٣)

حبلى أنا...
حبلى من الرغائبْ
حبلى من الألم
واقفة فوقَ الثرى
لأمدحَ النجومْ...

وفي العام التالي ١٩٦٣ نشرت ديوان "ميلاد جديد" والذي كان علامةً فارقة في تاريخ الشعر الإيراني الحديث. في ١٣ فبراير ١٩٦٧ توفيت فروغ اثر حادث سيارة في عمر الثانية والثلاثين ودفنت في مقبرة ظهير الدولة. ونُشر لها بعد وفاتها قصيدة بعنوان "لنؤمن ببداية موسم البرد". ترجمت أشعارها إلى العربية على يد مريم العطار ونشرت أعمالها الشعرية الكاملة في العراق باللغة العربية. الصوت الشعري النسوي لفروغ فرخزاد تعرض للنقد والاستنكار العلني، سواء في حياتها أو في تلقّي أعمالها المنشورة بعد موتها.(١٤)

السمات الشعرية للأنا الأنثوية بين روضة وفروغ:

من المسلّم به أن الإنسان بغض النظر عن جنسه، قد حباه الله العقل الواعي الذي يفكر، وهذا العقل مناط التكليف، لا يختلف به الرجل عن المرأة، وتقل قدرات هذا العقل أو تزيد حسب البيئة والواقع المحيط، وحسب مستوى التعليم وحضور الذهن، والقدرات المادية والظروف النفسية. وإن دماغ الرجل والمرأة وقلبيهما يمتلكان نفس المكونات التشريحية، وكثيراً ما يظهر الرجل الأخطاء نفسها التي تأتي بها المرأة، فمن الطبيعي أن تكون هناك قواسم مشتركة تمثل أساساً لهذه الشخصية التي يملكها كل منهما. وإن كان علم الجينات يظهر أن الجين الأساسي هو الجين الأنثوي فإذا اتحد مع الجين الذكوري أنتج ذكراً، وإلا يظل الجنين أنثى، فإن الحال في الشعر العكس، إذا أن الأصل في الخطاب الشعري الكلاسيكي الذكورة،

نظراً لسيطرة الرجال على ميدان الشعر كما أسلفنا، ولأن الشعر كان يميل إلى الافتخار بالمثل والقيم العليا للمجتمع، والرجل هو حارس هذه القيم، وهو قيّمٌ على المرأة في عرف المجتمع والدين إلى العصر الحديث، وهذا الرأي يتفق معه فرويد أيضاً حيث يرى أن «الأنا العليا» عند المرأة أضعف من «الأنا العليا» عند الرجل، مستدلاً بأن البنت الصغيرة عادة لا تكبت عقدة أوديب(١٥)، أي لا تخفي ميلها لأبيها، هذه العقدة التي ذهب بها فرويد منحى جنسياً خالصاً، اقتصرتها العرب على مشاعر الإعجاب في قولهم: "كل فتاة بأبيها معجبة"(١٦). ويتفق علماء النفس مع فرويد في أن "الأنا العليا عند النساء ضعيفة التكوين؛ ولهذا فإن ضمير النساء أضعف من ضمير الرجال، نظراً إلى تغليب المرأة مشاعرها الوجدانية على عقلها"(١٧)، انطلاقاً من كونها الأم والحبيبة، لذلك تميل المرأة دائمًا إلى تغيير رأيها واعتناق رأي الرجل سواء كان زوجها، أو أباها، أو حتى ابنها أو أي رجل آخر تعتمد عليه في معيشتها. يتقاسم الجنسان كلاهما كثيراً من الهموم والقضايا، وهنا تلتقي (أنا الأنثى) مع (أنا الرجل) في الخطاب الشعري، إذا أن المرأة ليست وحدها من يعاني عقدة النقص والشعور بالدونية في العالم الثالث الذي نعيش فيه، والذي تنتمي إليه السودان وإيران بطبيعة الحال، فيجد الشاعر –سواء كان رجلاً أو وامرأة– نفسه مضطراً للحديث بلسان إنسان الوسط الذي يعيش فيه، الإنسان الذي فقد إيمانه بذاته وإنسانيته ووجدانه، انطلاقاً من كيمياء الأدب التي تشكل مادة كلا الجنسين، فالأدب الجيد لا جنس له سوى الأدوات المتمكنة والأساليب الفنية العالية، وقد بات الجنسان كلاهما يحددان معايير هذه الأدوات. فحينما نتحدث عن السمات الكلاسيكية التي حافظت عليها الأنا الأنثوية، فإنها بالضرورة لا تتطابق بالضرورة مع سمات الأنا الرجل بل لها نسج خاص يتناسب مع التكوين النفسي والثقافي المختلف للمرأة.

١– خلط الهي بالأنا العليا

الأنا الشعرية، أنا نرجسية بالمقام الأول، فالخطاب الشعري الناطق بلسان حال الشاعر يمثل حكاية ذاتية، تفصح عن هموم وآلام الشاعر ومطمح سعيه، حيث يتخذ الشعر وسيلة لإحياء النزعة الإنسانية في روحه المتضعضعة بسبب قسوة واقعه. الأنا لا تنبثق في النفوس الضعيفة أو القلقة، بل تتجلى في النفوس العالية الهمة، القوية، الصلبة، الثابتة، الجريئة. فالأنا في الشعر هي نوع من الخطاب الموجه، والخطاب يحتاج إلى متكلم بليغ جريء شجاع واثق من نفسه، حتى تتضخم أناه في وعيه الشعري وخياله الفني، وتختلط الحدود بين رغباته، وبين قيود المجتمع ومحرماته.. ويذوب الفاصل بين الأنا العليا والهي. (الأنا) في الشعر المعاصر توشك أن تصبح من الشعر الهيولى، ومادته الأولى، حيث بات الأدب الحديث يدور حول قدسية الفرد ومشاعره ورؤاه ومخاوفه، ويبتعد عن المثل العليا والحشو الثقافي والفلسفي الذي كان يكتنزه الشعر الكلاسيكي، حتى إن معظم المدارس الشعرية الحديثة كالرمزية والوجودية والرومانسية مدارس ذاتية فردانية تدور حول تجربة الأنا، وتجعلها هاجس الكون ومقصد الأشياء. هذه الأنا الشعرية تقترب في عالم الشاعرة الداخلي من (الهي) أكثر من مقاربتها للأنا العليا، حتى تصبح صفحة ماء بكر تعكس هواجس النفس ومخاوفها وتسجل وسوسات العواطف وتهويماتها. وسوسات ترسم الخيبات والمآلات بأقتم صورة تبعث الحزن والشجى في نفس القارئ. ولأن القصيدة الأنثى تتحول إلى مرافعة خطابية هامسة، متناقضة تناقض روح المرأة وكأنها معروض كتبه محام ماهر يشرعن هوى نفسه مبرراً أفعاله أو أفعال من ينطق باسمه على أنها هي المثل العليا والقوانين والأنظمة. كما يقول الشاعر{من الطويل}:(١٨)

وإنّي لأستحيي من اللهِ أن أُرى أجرّرُ حبلاً ليسَ فيهِ بعيرُ
وأنْ أسألَ الوغدَ البخيلَ بعيرَهُ وبعرانُ ربّي في البلاد كثيرُ

هذه الأبيات تعبّر عن مبدأ تقليدي من مبادئ الصعاليك، وهي أن كل الطرق مشروعة مهما استبدت في فجورها، للحفاظ على العرف الاجتماعي المقبول، فحب التملك نزعة من نزعات نفس الشاعر، والتسول أمر يرفضه العرف فاستبدل التسول بالسرقة. يمكن أن ينشأ

الخلط بين مبادئ الأنا العليا وميول الهوية في سياق نظرية التحليل النفسي لفرويد. ويكون هذا الالتباس مشكلة، حيث يمكن أن يؤدي إلى عدم وجود تكامل وتوازن بين هذين الجانبين من النفس. ومن حيث إن الرؤية الحديثة للمدارس الشعرية والنقدية تنسجم مع مبادئ علم النفس الحديث التي تحث على التصالح مع الخطأ للمحافظة على التوازن النفسي، فإن الشاعرة المعاصرة لم تجد غضاضة في إبراز الجانب الذي ترفضه الأنا العليا التقليدية من شخصيتها وإحلاله محل تلك المثل. تقول روضة الحاج في قصيدة (انعتاق) التي فازت بجائزة عكاظ[١٩]:

أنا (شهرزادْ)
تحرّرُ الكلماتِ من خوفِ الإبانةِ
بالوضوحْ
وتُطيلُ عُمرَ الحُبِّ
إذ تَهَبُ الحُروفَ خلودَهَا
روحاً فروحْ
وتُصفّدُ الملكَ السقيمْ
تهَبُ الليالي سمتَهَا
ووضاءةَ الحرفِ الصبيحْ

في هذا النص تلجأ الشاعرة لأسلوب المفارقة بالهروب إلى الأمام، فحينما لا تريد أن يفهم الناس مقصدها، تعبر عنه بكل وضوح حتى يظنوا أن وراء الأكمة ما وراءها، تصف الشاعرة مكرها بقولها "أنا شهرزاد". تلك الشخصية الأسطورية التي عاشت في حكايا ألف ليلة وليلة، واستخدمت دهاءها في سرد القصص للبقاء على قيد الحياة، حيث كانت تسحر بها مليكها ليلًا، غير أن سحرها لا رقية له.

عوالم الشاعرة أوسع من عوالم الشاعر، الذي تنتهي حدوده المقبولة عادة عند الخدور، بينما تستطيع الشاعرة أن تخترق كل الحجب، وتلعب وسيطًا بين العوالم المختلفة، وتعبر عن

تجاربها ومشاعرها الشخصية بأسلوب أكثر فنية وجمالاً انطلاقاً من رقتها وحساسيتها. وعند لعب هذا الدور الوسيط قد تخلط الشاعرة في قصائدها بين نزعات "الهي" التي تعشش في جوانحها وبين رقيب "الأنا العليا"، تلجأ الشاعرة أحياناً إلى استخدام لغة دينية أو مفاهيم قرآنية لتجعل من حبها لهذا الكائن الطيني انتماء للجمال الروحي وتقديس عظمة الخالق، كما تقول في قصيدتها (انكسار) من ديوان (في الساحل يعترف القلب)[٢٠]:

يا أيها الوعْدُ الذي
تمتُّ باسمكَ هذهِ الدُّنيا عَليَّ
تبتزُّني فأطيعُهَا
أرضَى بكلِّ شروطِها
وأجيبُ ما طلبَتْ سواكْ..
يا أنتَ.. يا وعدَ الإلهِ الحقِّ
حينَ بكيتُ فانبلجَ الصباحُ وقيلَ: "كنْ!"..
في القلب كنتَ..
وكنتَ أروعَ من أراكَ

في هذا النص يظهر الاستخدام المتزامن للغة الدينية مع إظهار العواطف الشخصية جلياً، حيث بررت الشاعرة حبها المطلق لمخاطبها، بأنه (وعد الإله الحق)، وبأنه كان قدراً لا يُردّ، خُلق من اللاشيء بقول (كن!) وهنا اقتبست الشاعرة هذا المفهوم من النص القرآن ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[٢١]، والفرق أن ما بعد الفعل(كن) في المقطوعة الآنفة نتيجته أيضا "كنت" بصيغة الماضي وذلك إقرار من الشاعرة أن حبه في قلبها سليل زمن قديم، بيد أن بعد كن في الآية الكريمة (فيكون) دلالة على الاستمرارية في الأمر، فأغلب الأفعال التي وردت في القرآن صالحة لكل زمان ومكان، لكن ذات الشاعرة اتخذت الزمن الماضي على سبيل التملك والتحديد، حيث لعبت الشاعرة على التوازن بين هاتين اللغتين،

الإلهية الروحانية، والشخصية المتولهة، في إيصال رسالتها المتضمنة في خطابها الشعري لمحبوبها. وقد استخدمت الشاعرة المجاز والرمزية للتعبير عن الجوانب الروحية والبشرية في آن واحد. واستخدمت رموزًا دينية ورموزًا للذات والوعي العالي، مما أدى إلى تداخل الأبعاد المختلفة في القصيدة، وبذلك تنفتح الرؤى وأوجه التأويل.

يتناول الشعر غالبًا قضايا وتجارب الإنسان وتحولاته العاطفية والروحية. يستخدم الشاعر أحيانًا اللغة الإلهية لتوصيل العواطف العميقة والتجارب الروحية، وفي نفس الوقت يُظهر الرقيب الأنا العليا ليعكس الجوانب البشرية والدراما التي يعيشها الفرد. تقول روضة الحاج في قصيدة (بداوة) من ديوان (للحلم جناح واحد)(٢٢):

سافرْ معي..
أو ثُرْ .. ومُرني بالبقاءْ!
أحتاجُ أحياناً،
لبعضِ بداوةٍ
تُقصي التحدّي عن دمي
وتُعيدُني قسراً إلى خِدرِ النساءْ !!

في هذه القصيدة تلخص الشاعرة تناقضات المأساة والملهاة في الدراما الإنسانية وتخلط بين رغبتها الدفينة في مشاركة حبيبها رحلة الحياة أو الاعتماد عليه للبقاء الأبدي في خبائه. هذا البقاء هو في الأصل من تقاليد الأنا العليا في الشرق، ولكن الشاعرة هنا اتخذته ذريعة لسد حاجتها في الانغماس في تجارب الحياة مع الحبيب، وإن كانت تقمع الأنا الأنثوية وتعيدها مجبرة إلى العزلة والاستسلام للمألوف والتقاليد المفروضة على النساء.

تتنقل الشاعرة بين مشاعر الإنسان والمثل العليا وتدمجها في نفس السياق الشعري. قد تصف تجاربها الروحانية بجانب تجارب (الهيَ) من الشغف والحب الإنساني، وبذلك تخلق طبقات متعددة من المعاني والانتقالات الفكرية. كما يمكن للشاعرة أن تستخدم التناقضات

الشعرية لتجسيد تضاربات (الهي) في نص القصيدة. وقد تدمج بين اللغة السماوية الرفيعة واللغة الأرضية الحسية، وبين المفاهيم المتضادة مثل الخلود والزمن المحدود أو الحقيقة والوهم عبر استخدام المفارقة. تقول روضة الحاج في قصيدة (استباقات)[٢٣]:

أنا ما فعلتُ سوى انتظاركَ أن تجيءْ
أغمضتُ عيني..
كيف خطّأتَ التوقعَ واتباعَ الظن
والوصفَ المخاتلَ والخبيءْ؟!
وصممتُ أذني، ربما سمعتْ
فظنّت غيركَ اللحنَ الذي أرجو
فشدّتْ كل أوتارِ الترقّب في حوافِ القلبِ
من لهفِ المجيءْ
هم ضلّلوني وارتدَوا لي مثلَ وجهكَ
ما خُدعتُ
لأن عطركَ كانَ ذاكرتي المليئة بالتفاصيلِ الجميلةِ
في زمانِ الغيثِ والفصلِ المسالِم
والحكاياتِ التي اختارتْ نهايةَ قوله "لايَحزَنُونْ"

هنا تعاند الشاعرة الإرادة الجمعية للرقيب الاجتماعي الذي يريد أن يمنعها من هذا اللقاء، ويستخدم لذلك شتى الحيل، لكن ذاتها المكتنزة بهذا الحب العظيم تلجأ إلى حدسها ليمنع نجاح هذا الكمين. هذه الطرائق والصيغ الكلامية لا تكون صارمة أو حصرية، بل تتنوع وفقًا للأنا وللمضمون المراد التعبير عنه في القصيدة. قد تستخدم الشاعرة مزيجًا من هذه الطرائق أو طرقاً أخرى لتحقيق التوازن والتعبير عن الأبعاد المختلفة للهي. في رأيي، إن تلك "الأنا" التي تجنح إلى الهي، تهيمنُ على أبعادِ المعنى، وتقتصر معالجتها الفنيّة على دفقات النبض،

وتضربُ سوراً يقيّد القصيدة بوجهة نظر حتمية، حتى تصبح القصيدة في بعض الأحيان برجاً عاجياً لا يتسع إلا لقائلها بعيداً عن أثر الخبرات التراكمية والاجتماعية. وهذا النوع من الخطاب الشعري يكثر عند الأنا الأنثوية التي تعشق التميز والخدر المصون الذي لا يُوصَل إليه إلا بشقّ الأنفس.

٢- خضوع الأنا

الاستمتاع بالألم، ذلك الألم الذي تعتبره الشاعرة ألماً عبقرياً يؤدي إلى تفجير مكامن الإبداع والإحساس، ناتج عن صورة نفسية تسمى (خضوع الأنا)، حيث تتكون الأنا من أشكال تتقمّصها لتغير مظهر (الهي) التي تكمن بنفس الشاعرة، ثم تتوقف هذه التقمّصات بعد ذلك. يذهب فرويد إلى نظرية متطرفة في هذا الصدد تفترض أن "المرأة تعشق تعذيب الرجل لها، وأن الماسوشية[٢٤] إحدى الصفات الأساسية للأنوثة المكتملة"[٢٥]، هذه الأشكال الجديدة تصور (الهي) على أنها شكل من أشكال الأنا العليا. هذه الحالة ملاحظة جداً على المرضى الذي يقومون بإيماءات غريبة أثناء التحليل فإذا دعمهم أحد أثناء العلاج وبث في خاطرهم جرعة من الأمل أبدوا استياء ملحوظاً، وتقصدوا إظهار تدهور في حالتهم الصحية.

الشاعرة المصابة بخضوع الأنا تنظر إلى هذه الطريقة على أنها حل إبداعي بالسير عكس قوانين الكون والمنطق، لإثبات قدرتها على التفرد في إيجاد حلول من النقطة المظلمة التي يعتقد الناس أنها أصل البلاء، هي محاولة لإثبات التفوق على الحكماء والأطباء. ويتجلى ذلك في قول روضة الحاج بمقطع من قصيدة (أغنية لبحار قديم) من ديوان (للحلم جناح واحد)[٢٦]:

سجنُ العذابِ أحبُّ لي
يا صاحبيَّ من الحياةْ

الشاعرة التي تعاني من ظاهرة خضوع الأنا تتشبث بأسباب شقائها في الحياة، لأنها ترى أسباب الشقاء هذه سر نبوغها، فتظهر مزيداً من اللوعة والوجد والاشتياق، تماماً كما يفعل المريض الهرِم حين يرى أن أسباب مرضه مدعاة لالتفاف الناس من حوله وخدمتهم له بعد

أن زهدوا فيه، وهنا تتجلى براعة الشاعرة في التحوير وإعادة الصياغة، فالله تعالى يقول في سورة يوسف ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا ۖ وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ ۚ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾[٢٧]، لكن الشاعرة طوعت التركيب بما يتماشى مع حالتها النفسية، فالسجن في قصيدتها معنوي بينما في الآية الكريمة حقيقي، وكان المنادى مضاف "يا صاحبي السجن" لكن روضة هنا فككته واجتزأته وصاغته بطريقة شعرية واضحة المعالم، فالحالة النفسية في للأنا تختلف من شخص لآخر، والأنا في شعرها خاضع وظل كذلك بدلالة ياء الملكية التي ضاعفتها. تقول روضة الحاج في قصيدتها (قسوة)[٢٨] :

شكراً لقَسوَتِكَ الجميلةِ سيَّدي
شكراً لوجهِكَ
حينَ يلبسُ غيرَ ألواني التي عَشِقَتْ بَرِيقَكَ
حينَ يعزفُ غيرَ أنغامي التي
تلوي حبالَ مودتي
خنقَاً على عنقي
لتُقرِئكَ السلامْ !!
شكراً على نَصْلِ الملاَمَةِ والملاَمْ
شكراً لهذا القهرِ
من عينيكَ
حينَ تعمَّدتْ قتلي
وَلجَّتْ في الخصامْ

ويتضح لنا في هذا النص أن الشاعرة تريد أن تظهر خضوعها واستسلامها الكامل لقسوة الرجل وعنفه، هو نوع من الخضوع الذي قد يسببه العشق والوله، أو الإحساس بالذنب الذي يجد في العقاب القاسي تكفيراً عما فرّط المحب في جنب حبيبه. الشاعرة هنا تريد أن تقدم

شخصيتها بصورة الأنا العليا، الأنا العادلة التي تقبل بإنزال جميع العقوبات بها على تقصيرها دون أن تعترض، فإن غلبة الحب من غلبة الشهوة "التي تنتهي بالرجل إلى الضراوة والسطوة، وتنتهي بالمرأة إلى الاستسلام والغشية"(٢٩)، فكانت الأنا في هذه المقطوعة على طريقة أسلوب الحكيم قديما.

تريد الشاعرة أن تظهر مكابرتها للألم، وصبرها على الجرح، لتظهر لمخاطبها التي شغفت بحبه، أنها تنسى كل آلامها في حضرته. حتى الشواعر المتمردات قد لجأن لهذا الأسلوب، إذ نرى فروغ فرخزاد تستلم لحبيبها بهذا المقابل البسيط(٣٠):

يا أيها الرفيقْ، يا أوحد الرفاقْ
يغمرني حنانكْ .. حتى وأنت تكذبْ
يا أيُّها الأفَّاقْ!
يغمرني حنانُكْ، إذا تُطبقُ المرايا وتغلقُ الآماق
وتقطفُ الثريا من أصلِها في السَّاقْ
وتسدل المحاقْ!
تحملُني من بعدها لمرتعِ العشّاقْ!

يتضمن النص تعبيرات تشير إلى اعتماد الأنا على الآخر واستجابتها له، مما يظهر الخضوع في سياق العلاقات الإنسانية والعاطفية. يمكن أن تكون هذه الرؤية إيجابية في سياق النص النسوي الجريء، حيث قد تكون هذه الخاصية جزءًا من التمكين والتحرر الذي تسعى إليه الشاعرة. هناك أساليب لغوية كثيرة يمكن أن يظهر فيها خضوع الأنا ومن أبرزها استخدام صيغ الطلب والاستجابة، أو صيغ المناشدة أو النداء للتواصل مع المحبوب المتسلط وإظهار الانحياز والانصياع. كذلك التراجع والانسحاب وكثرة الاعتذار والاستغفار، كما تبالغ الشاعرة في استخدام الصفات المتواضعة: كالضعف والخجل والخوف، حيث تعكس استعداد الأنا الأنثى للوقوع تحت السيطرة والتحكم، بمقابل قليل من الحب.

٣- الأنا الحبيبة

قصائد الشاعرة الحبيبة تكاد تنحصر في التعبير عن اشتعال العلاقة بينها وبين المحبوب. تتراوح تعبيرات الأنا الأنثى في خطابها الشعري في هذا المضمار من العشق الرومانسي إلى الحب المحظور أو البكاء على اللبن المسكوب. حيث تلجأ الشاعرة إلى الصور الشعرية والمعاني العميقة لوصف الجمال والأناقة والأحاسيس العاطفية التي تثور في داخلها. تنشغل الأنا الأنثى في قصيدتها بتفصيل هذه الحالة من الشوق والألم والاشتياق للحبيب، تصف لحظات اللقيا السعيدة وألم الفراق المر. وتتراوح في هذا وذاك بين الحنين والأمل والحزن والانكسار، ويتجلى ذلك في الاختيارات اللغوية والصور الشعرية التي تستخدمها الشاعرة لنقل تلك العواطف.

تتنوع تجارب الأنا الشعرية المتعلقة بالمحبوب بناءً على الثقافة والزمان والموضوعات المختلفة التي تتناولها القصائد. يمكن أن تكون هذه التجارب حب عاطفي طريف، أو حب مأساوي، أو حب محرم، أو حب أبدي. حيث يعكس الخطاب الشعري هوية الشاعرة الشخصية وتجربتها.

أولاً: تعبّر الأنا الأنثوية في خطابها الشعري عن تفاعل الحبيبة مع العواطف والمشاعر الداخلية. إذ قد تستخدم الشاعرة الحبيبة الشعر وسيلة لسكب مشاعر الحب والشوق والغرام، تقول روضة الحاج في قصيدة (اعتراف) من ديوان (عش للقصيد)[٣١] :

يا كلَّ هذا القلبِ
يا حُلْماً يحاصِرني نهاراً
يا صفيَّ الرُّوحِ
يا بوَّابةً تفضي إلى غيرِ الهروبْ
أو ما رجوتُك حينَما حانَ الرحيلُ

أن اتَّئِدْ .. عنّي تنحّى.....
لا تطلَّ عليَّ من كلِّ الدروبْ
أو ما تعاهدْنا هنا؟!
ألا تلوح بمقلتيْ ؟!
ألا تقيمَ بمهجتيْ؟!
ألا تحدِّدَ وجهتيْ ....حتى أؤوبْ؟!

في هذا المقطع الشعري تحاول الشاعرة إبراز ملامح روحها المعذبة في عوالمها الداخلية، وما هو إلا ذلك العذاب الجميل الذي لا تريد منه فكاكاً. عذاب من الشغف الشديد بات حلماً يلاحقها حتى في اليقظة.. لكنها رغم ذلك صافية الروح كمخاطبها التي ترى فيه مرآة نفسها المغسولة بالنقاء والجمال الداخلي.

ثانيًا: تعكس الأنا الشعرية للحبيبة الواقع الاجتماعي والثقافي الذي تنحدر منه. قد تعبر الشاعرة عن تجربتها كامرأة في المجتمع وتواجه التحديات والقيود التي يفرضها عليها النظام الاجتماعي والتقاليد. تقول روضة الحاج في نفس الديوان في قصيدتها (ما لي ادّعيتك لي)[٣٢]:

مالي ادَّعيتكَ ليْ وأهلُكَ ماثلونْ
ولمَ إليكَ يلحُّ بيْ شجَني
يصادِرني التوقّعُ والتهيؤُ والجنونْ..
ما رفَّ طرفي،
واعتقدتُ سوى قدومكَ أنتَ وحدكَ
دونَ كل العالمينْ..
ما دقَّ قلبي فجأةً،
إلا وكانَ توقُّعُ السفرِ الفجائيِّ الجميلِ،

إليكَ والرهق الحنينْ..

في هذا النص، تعبر الشاعرة عن جرأتها في ادّعاء امتلاكها الحبيب دون أن تملك ذلك الحق في وجود الأهل، وما كان دافعها إلى هذه الجرأة سوى ذلك الشوق والحنين الشديدين اللذين أفقداها قدرتها على تمييز الأشياء ووزنها بميزان الموضوعية. حتى إذا حضر الحبيب ملك عليها كل مشاعرها ولم تعد تعير انتباهاً لأحد سواه من العالمين. تريد الشاعرة في هذا النص أن تبرز تعلقها الذي يقودها إلى مواجهة محيطها الاجتماعي والصمود في وجهه.

ثالثًا: تنعكس في الأنا الشعرية للحبيبة وجهات نظرها ورؤيتها للعالم. تستخدم الشاعرة الحبيبة الشعر وسيلة للتعبير عن آرائها الفكرية والسياسية والاجتماعية حيث ترسم بالأنا الشعرية صورًا حية للحقائق الاجتماعية وتدعو إلى التغيير والتحرر. تقول روضة الحاج في (خاطرة خرساء)(٣٣):

ومللتُ من دمعٍ تعوَّد أن يزورَ مع المسَاءْ
وسئمتُ من طيفٍ يزاورُ
سائلاً قلبي البقاءْ
وكرهْت أنّي جئتُ منْ جنسِ النِّساءْ!!
وجعي على وجعِ النساءْ
أنا لستُ غاضبةً عليكْ
يا كلَّ أسبابِ الهناءةِ والشقاءْ
غضبي على هذا الذي
يشتاقُ لوْ يلقاكَ يدفنُ وجهَهُ
ولديكَ يجهشُ بالبكاءْ

تشعر الشاعرة بالملل والسئم من الأحزان التي تعود لتزورها مع حلول الظلام، وتشعر بالتمييز من قبل طيف الحبيب، الذي لا يكاد يظهر أمامها إلا لماماً ثم يتوقع منها أن تبقى

على الود والعهد. الشاعرة هنا لا تعزو هذا الأمر إلى ظلم الرجل بل إلى قدر النساء البائس، وكأنها تتمرد على الواقع المفروض على جنس النساء، من خلال أناها التي تشارك الأخريات ما يعانينه. الحبيبة التي تنطق بلسان الشاعرة تتميز بالعمق والجرأة والصراحة، لذلك عممت الشاعرة تجربتها على قضايا المرأة بشكل ملحوظ، نظراً لما تتمتع به روضة الحاج من القدرة على تصوير العواطف النسائية بشكل رائع، وتجسيدها بكل تعقيداتها وتناقضاتها.

روضة الحاج من ذلك النوع من الشاعرات الذي يفضل أن لا يجاوز لواعج الوجدان إلى تصوير شهوات الجسد العضوية، أو إظهار التهتك والانحلال، فالصورة أو الشخصية التي تنعكس في قصائدها تعبر عن قيمها وسلوكها التي نشأت عليها. روضة الحاج قادرة على أن تصور صفاء الحب الذي تعيشه بمقابل ما تواجهه المرأة المخلصة في عشقها من العنف والاستغلال والكذب والتلاعب، أو غيرها من السلوكيات غير الأخلاقية. لكنها لا تلجأ إلى اللغة البذيئة أو تصوّر مواقف غير لائقة، سعياً إلى إثارة الجدل أو الانتباه من خلال تعبيرات فجة نجدها بغزارة في دواوين فروغ فرخزاد.

هذه الأنا الشعرية التي تعكس سلوكًا فاحشاً قد لا تعبر بالضرورة عن الممارسات الشخصية للشاعرة في الواقع، بقدر ما تعبر عن رغبتها في الثورة على المحظورات الاجتماعية. فغالباً ما يستخدم الشعراء أساليب مثيرة للجدل في قصائدهم للتعبير عن رؤيتهم الفنية أو لإيصال رسائلهم الاجتماعية والسياسية وذلك تأسيا بالمدارس الشعرية الغربية. تقول فروغ فرخزاد في قصيدتها (في شوارع الليل الباردة)[٣٤]:

دعني أنا يا حبيبي،
كلّمِ الأنا الأُخرى
اعثرْ عليها أنتَ مرّةً أُخرى
بهاتينِ العينينِ العاشقتينِ
في شوارعِ اللّيلِ الباردةْ

واذكرني في قُبلتها الحزينةْ

على الغصونِ التي تحتِ عينيكَ اللطيفتينْ.

هنا تفصم الشاعرة شخصيتها المحبة إلى شخصيتين اثنتين، إحداهما حبيبة متولهة، والأخرى زاهدة تتفرج. لا تجد الشاعرة بأساً في تصوير هذا المشهد المستهجن في بلاد الشرق، قبلة في الشارع، من امرأة تشاهد حبيبها في أحضان أخرى وهي تسترخي بكل برود. الشاعرة في هذا المقطع تعبر عن حالة الجنون أو الهذيان، حيث يُعتبر الجنون في الشعر وسيلة فنية للتعبير عن العواطف العميقة والانفعالات الشديدة. هذه الأنا الشعرية التي تأتي بتعابير غير مألوفة أو منطقية، وتضعها في لوحة سريالية مشوشة بالغموض والرمزية إنما لتعكس حالة الهوس والتشتت الذهني التي تحياه في داخلها، لذا تتناول قضايا الهوية والجنس والعنف والحب بطرق مثيرة للجدل، حيث تقوم بتحويل اللغة والصور الشعرية إلى آليات للانفجار العاطفي والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية. عندما تتحدث الشاعرة عن ممارسة الحب المحظور في قصائدها، فإن الحالة النفسية للكاتبة غالباً تكون معقدة ومتناقضة. خاصة إذا كانت الشاعرة من بلاد شرقية محكومة بقيود اجتماعية وثقافية تعترف بقيمٍ وتقاليدَ تحكم العلاقات العاطفية.

٤- الأنا الأم

منذ منتصف القرن الماضي حيث عاشت فروغ فرخزاد، إلى العقد المعاصر الذي تعيش فيه روضة الحاج، شهد مفهوم الأمومة تحولات كثيرة، على المستوى الذاتي والمجتمعي، وبالأخص على المستوى الحركي، بعد أن ظهرت المنظمات النسوية، وألقت بظلال ثقيلة على الأدب المعاصر والشعر الحديث، حيث تتدرج في المطالب من عدم حصر دور المرأة بالحمل والولادة، إلى التشكيك في جنس الأم أصلاً، وإمكانية أن يقوم الذكر بهذا الدور. كل ذلك نلمس آثاره بدرجات متفاوتة في الشعر، إذا ما نظرنا إلى النظرة التقليدية للأم عند روضة الحاج، والمفهوم المشوه للأمومة عند فرخزاد. القصيدة النسائية المعاصرة تعيد طرح أسئلة المرأة والأسرة والمجتمع، وإعادة تدوير هذه الأسئلة الديالكتيكية الجدلية حول الدور المفترض للأب

والأم في الأسرة، ولم يعد دور الأمومة في الشعر حبيس إرثه التقليدي. هذا الدور الذي تحافظ عليه روضة الحاج في كل قصائدها، حيث تظهَر هذه العاطفةُ الجارفة جلية في أبياتها تجاه فلذات الكبد، تقول في قصيدتها (برقيّة إلى الخنساء)(٣٥) :

أسفي على كلِّ العباراتِ الخواءْ!
أسفي على حزنِ النساءْ!
أسفي على طفلٍ يتمْتمُ قبلَ أن يمضي،
ويستجدي: "أيَا أمّي الدواءْ !"
أسفي على امرأةٍ يضيعُ صراخُها..
بين ابتساماتِ الخنوعِ،
وبين صالاتِ الفنادقِ واللقاءاتِ الرياءْ !
أسفي على الأسيافِ يقتُلها الصّدا،،
أسفي على الخيلِ الأصيلةِ حمحمَتْ،
تشكو وتشتاقُ القنَا..
لكنهمْ – خنساءُ – ما كانوا هنا..
ذهبتْ قريشُ لمهرجانٍ للغناء !!

في هذه القصيدة مفارقة درامية سوداء تحكي معاناة الأم ووليدها، وولولاتها على أفلاذ كبدها ساعة المعركة، فتصرخ استجداء للمساعدة، وتسترحم العالم الأصم الذي لا يسمع ليرأف (بحيلتها وفتيلتها) في هذه الحياة، لكن الذي يُفترض أن يستجيب لها منشغل بالابتسامات الخزفية في ردهات الفنادق، مكتفٍ بالراتب عن بحثه عن حل حقيقي يداوي جرح هذه الأمومة. الأمومة التي استوحت لها روضة شخصية (الخنساء) رضي الله عنها، تلك المرأة التي حولها الإسلام لبؤة حديدية تضحي بأولادها الأربعة ثم تمتم: " الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم !"(٣٦).

الأنا الأم في قصائد الحاج مصابة بالوله الأمومي، الذي تحدثت عنه (جوليا كريستيفا) هذا الوله الذي يبدأ في التشكل في مراحل الأولى ويزداد بعد الولادة، حين تكون علاقة الأمومة انصهارية لا يميّز فيها الطفل بين جسده وجسد الأم، أي أن (الأنا الأم) في هذه المرحلة يفترض أن تعبر عن الجنين أيضاً. ربما يكون وله الأم هو التولّع الوحيد الملموس، الذي يمكن اعتباره حقيقيًّا وغير خاضع للتلاعب والتشويه، وبذلك يشكل النموذج الأوليّ لعلاقة الحب[٣٧]، العلاقة التي تتحول في مرحلة ما إلى قصيدة شعرية حين تمتلك الأم أدوات القصيدة. فجوليا ترى أن حب الأم هو مهد جميع العلاقات التي يمر بها الإنسان فيما بعد من حيث طبيعتها وماهيتها وعمقها، فغالبًا ما يحدث تقليد لا واعٍ أو إسقاط لوتيرة الحب ذاتها، وهي بذلك تتقاطع مع رأي فرويد في عقدة أوديب في مرحلة ما. هذه العلاقة تخضع في الأدب الحداثي إلى نوع من التجريد، يكتفي بالحب ويعزل رابط الأمومة، إذا تكتفي الأنا الأم أن تكون هنا (أنا أنثى) تفكر بفتنتها ودلالها ونشوتها المؤقتة، وتنظر للطفل الذي في أحشائها على أنه مجرد ثمرة حب عابر وذكرى من حبيب، دون النظر في مآلات هذا الطفل ومصيره، وهو ما يظهر جلياً في قصيدة (وردة حمراء) عند فروغ فرخزاد، حيث تقول ما ترجمته بتصرف بسيط[٣٨]:

يا أيُّها اليمامُ المهيضُ الجناحْ..
أيَّتُها الأشجارُ العميقةُ الجراحْ..
أيَّتُها النوافذُ العمياءْ
في هذه الأثناءْ..
ها وردةٌ حمراءْ
تكبرُ في الأحشاءْ
كلطخةِ الدماءْ
حُبلى أنا حبلى.

الطفل لدى فرخزاد منفصل عن (الأنا الأم) روحياً ووجدانياً، هو مجرد وردة حمراء مجتثّة من أصلها لترمز للحظة حب ولقاء برهة، العلاقة الوجدانية هنا بين (الأنا الأم) و(الأب) وليس الابن، فالأب هو الطرف الذي تفيض عليه الشاعرة مشاعر الوجدان في النص، وهو الذي يعيش علاقته الانصهارية معها. هذه المفارقة تفصّل معقولية الزواج والهدف الأسمى منه، فهو ليس مجرد نزوات هوجاء تعبر برباط زواج موثق لتُضفي عليها القداسة، بل هو تعانق روحين وتماهي جسدين واتحاد قلبين، ومن ثمّ امرأة تخوض غمار الحياة بكل تعقيداتها مع شريك حقيقي. وهذا ما جسدته روضة الحاج في قصيدتها التي وازنت بين أمومتها وما بقي من حزن الأمومة الممتد لها من سليلتها الشعرية الخنساء، بيد أن أمومة فروغ هي أمومة غربية الفكرة من الطراز الأول، هذه الروح الشفيفة للأم المتولهة بطفلها تكاد تغيب تماماً من نصوص فرخزاد، فلا تتردد في الإتيان بصور بشعة لهذه الكائنات الصغيرة، دونما هدف، سوى إظهار النزق الشاعري في النص، ويمكن أن نقرأ لها في ديوان (ولادة أخرى) النص الذي ترجمته[٣٩]:

في أكهفٍ عزلاءْ
في عبثٍ قد جاءْ
تلطّخَ الحشيشُ والأفيونُ بالدماءْ
حتى الحَبالى ولدتْ
أجنَّةً بلا رؤوسْ
عاراً، يلوذ بالمهودِ واللحودْ
انتصَر الخبز على قوى النبوَّة العجيبة
والأنبياءُ الجائعونْ
قد رحلوا لا يرجعونْ
حتى الجِمالُ التائهة
في سهلها الأجردِ لا تصيحُ للحُداء

النصوص الحداثية التي شكلت ثورة في منتصف القرن الماضي، والتي كانت فرخزاد جزءاً منها أشارت بوضوح إلى تلك المتغيرات التي بدأت تهز أصول العلاقات الإنسانية المتجذرة بعنف، لتعيد تعريف كثير من القضايا الحساسة المتعلقة بالنساء، وتخلخل العديد من المفاهيم والتصورات حول الأمومة والأدوار التاريخية التقليدية التي جبلت عليها الأنثى، هذه الثورة العارمة على القيم خاصة في مجتمع محافظ دفعت برافضي هذا التغيير والمتشبثين بالقيم الأسرية وبالأدوار الطبيعية لكل من الرجل والمرأة، وبالقيم الدينية الأصيلة، إلى اتخاذ موقف قاس من هذه المطالب التي تدعو بلسان الحال إلى تصفية للمؤسسة الأسرية وتجريد للمرأة من الأدوار التي خلقها الله من أجلها، ورفضاً للسعي المحموم لتحقيق تلك المساواة ترى (الأنا العليا) فيها تراجعًا للمرأة عن أنوثتها وتحويل لها إلى «ذكر مشوه».

خاتمة

حافظت الشاعرة المعاصرة على بعض الخصائص الكلاسيكية للأنا الأنثوية في الخطاب الشعري للمرأة على مر التاريخ ومن هذه الخصائص: أن الأنا الأنثوية في الخطاب الشعري المعاصر تخلط بين بين نزعات الهي وبين رقيب الأنا العليا نظراً إلى الرغبة في استكشاف الأبعاد المختلفة للإنسان والتعبير عنها بطرق شعرية مبتكرة، ومواجهة نظرة المجتمع المستهجنة انطلاقاً من ممارسات شخصية ترى الشاعرة أنها يجب أن تصبح عرفاً مقبولاً، ونعلل هذا الخلط عادة بالنزوع للروحانيات، والاستخدام المجازي للغة واللعب على وتر المتناقضات. وتمارس الأنا الأنثى خضوع الأنا في خطاب الحبيب المقرب، عبر الإكثار من الطلب والتوسل، والاعتذار والاستغفار، والتراجع لصالح الحبيب، والإكثار من استخدام أساليب التواضع. كما برزت الشاعرة المعاصرة في خطابها الشعري السوي بصفة الحبيبة بشكل أساسي، تلك الحبيبة العاشقة المتولهة المضحية، غير أنها نادراً ما تتوجه لتصوير العشق المحظور، أو الظهور بمظهر العابثة التي تعاني ترفاً وجدانياً. ولم تنجرّ الأنا الأنثى في الخطاب الشعري المعاصر لروضة الحاج إلى التغيرات الجذرية التي بدأت تهز أسس العلاقات الإنسانية المترسخة، والمفاهيم

والتصورات التقليدية حول الأمومة، والأدوار التاريخية التي كانت تلعبها الأنثى؛ بل دفعت هذه الثورة المتطرفة على القيم، الشاعرات إلى التشبث بالقيم الأسرية والأدوار الطبيعية التقليدية للرجل والمرأة، ورفضت الشاعرة المعاصرة تحويل المرأة إلى ذكر مشوه.

وختاماً أشكر الله تعالى على حسن التمام، وأسأله التوفيق والقبول، وعلى الله قصد السبيل.

الحواشي والمراجع

(١) سورة آل عمران، الآية/ ٣٦.

(٢) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، ص/ ٣٨.

(٣) انظر: مبادلات شعرية، مفهوم التأثير أنموذجاً، خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (٢٠٠٩)، ص/ ٢٣.

(٤) انظر: الأنا والهو، سيغموند فرويد، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق القاهرة، الطبعة الرابعة (١٩٨٢)، ص/ ١٥.

(٥) انظر: امرأة وحيدة، فروغ فرخزاد وأشعارها، مايكل كرنج هلمان، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب والإعلام (٢٠٠٧)، ص/ ٥.

(٦) انظر:جدلية الأنا – الآخر، ن الحصادي، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص/ ٦.. وانظر: بين الأنا والآخر في مدحيات المتنبي، رؤية تحليلية نقدية موازنة، عبداللطيف حديدي ومحمد السيد، جامعة الأزهر، (١٩٩٨) ص/ ٧، وانظر: حوار مع الطيب تيزيني، بمجلة الفيصل، العدد ٤٨٥، ص/ ١٠٤

(٧) المرأة في القرآن، عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر، ط/٣ (٢٠٠٥) ص/ ٨.

(٨) العقد الفريد، لابن عبدربه، دار الكتب العلمية، بيروت (١٤٠٤هـ)، ٢٢٥/٣. وأيضاً: الوحشيات، أبي تمام، تحقيق عبدالعزيز الميمني الراجكوتي، دار المعارف، القاهرة الطبعة الثالثة، ص/ ١٥٠.

(٩) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج/١٦، ص/٣٩٧.

(١٠) روضة الحاج.. تتويج شعر المرأة، مقال محمد نجيب، الجزيرة نت، منشور بتاريخ ٢٠١٢/١٠/٠٧، شوهد بتاريخ ٢٠٢٣/٥/٣.

(١١) قصيدة انعتاق الفائزة بجائزة عكاظ ٢٠١٢، منشورة على موقع صحيفة عكاظ https://www.okaz.com.sa/article/497882

(١٢) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، روضة الحاج.

(١٣) فروغ فرخزاد، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة مريم العطار، دار المدى، بغداد (٢٠١٧)، ص/ ٢٤٦.

(١٤) يمكن مراجعة صفحة (فروغ فرخزاد) على موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة، للاستزادة.٢٠٢٣/٥/١٥.

(١٥) انظر: الأنثى هي الأصل، نوال السعداوي، مؤسسة هنداوي، القاهرة (٢٠١٧)، ص/١١٦.

(١٦) مجمع الأمثال، لأبي عبيد القاسم بن سلام الهروي، تحقيق، عبدالمجيد قطامش، دار المأمون للتراث (١٤٠٠ هـ، ١٩٨٩م)، ص/١٤٣.

(١٧) الأنثى هي الأصل، ص/ ١١٦.

(١٨) حماسة الخالديين، أبو بكر وعثمان بن سعيد الخالديان، تحقيق د.محمد علي دقة، وزارة الثقافة السورية (١٩٩٥)، ج/١، ص/٤٥.

(١٩) قصيدة انعتاق، منشورة على موقع عكاظ، وأيضاً: ديوان ضوء لأقبية السؤال، روضة الحاج.

(٢٠) في الساحل يعترف القلب، روضة الحاج، ص/ ٢٤-٢٣.

(٢١) سورة يس، الآية /٨٢.

(٢٢) للحلم جناح واحد، روضة الحاج ، ص/ ٣٧.

(٢٣) مدن المنافي، روضة الحاج، ص/٣٧.

(٢٤) الماسوشية ضرب من الانحراف الجنسي يقوم على إيلام البدن، انظر: قصة الحضارة، ويل ديورانت، ترجمة زكي محمود محمود ورفاقه، دار الجيل، بيروت (١٩٨٨)، ج/٢٣، ص/٦٣.

(٢٥) الأنثى هي الأصل، ص/١٠٣.

(٢٦) للحلم جناح واحد، روضة الحاج، ص/٤١.

(٢٧) سورة يوسف، الآية/ ٤١.

(٢٨) في الساحل يعترف القلب، روضة الحاج، ص/٢٥.

(٢٩) المرأة في القرآن، عباس العقاد، ص/ ١١.

(٣٠)تشرق الشمس، ص/٥٤، عنوان القصيدة (ايمان بياوريم آغاز فصل سرد) من الديوان الذي يحمل نفس العنوان، منشورات مروارید، طهران ١٩٧٧.

(٣١) عش للقصيد، روضة الحاج، ص/ ٢٠.

(٣٢) عش للقصيد، روضة الحاج، ص/ ٤٠.

(٣٣) عش للقصيد، ص/ ١٦.

(٣٤) القصيدة الفارسية (در خيابانهاي سرد شب)، عمدني بنبيذ الأمواج، فروغ فرخزاد، ص/١١٧.

(٣٥) للحلم جناح واحد، ص/٣٧.

(٣٦) انظر: موسوعة القبائل العربية، محمد سليمان الطيب، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، بيروت (١٤٣١هـ)، ج/٢، ص/٥٣٤.

(٣٧) Julia Kristeva's Maternal Passions, Kelly Oliver, Journal of French and Francophone- Philosophy - Revue de la philosophie, française et de langue française, Vol XVIII, No 1 (2008-2010) P.4.

(٣٨) عندما تشرق الشمس (بتصرف)، ص/٤٦، عنوان القصيدة بالفارسية (كَل سرخ)، من ديوان (ديگر تولدى).

(٣٩) عندما تشرق الشمس، بتصرف، ص/٤٠، عنوان القصيدة بالفارسية (آيه هاى زميني) من ديوان (ولادة أخرى).

References in Roman Script

1. Sūrat Āl ʻImrān, al-Āya 36.
2. Al-Lugha al-Shāʻira, ʻAbbās Maḥmūd al-ʻAqqād, Ṣ 38.
3. Unẓur: Mubādilāt Shiʻriyya, Mafhūm al-Taʼthīr Anmūdhajan, Khalīl Mūsā, Ittiḥād al-Kuttāb al-ʻArab, Dimashq (2009), Ṣ 23.
4. Unẓur: Al-Anā wa-al-Huwa, Sīgmūnd Frūyd, Tarjama Muḥammad ʻUthmān Najātī, Dār al-Shurūq, al-Qāhira, al-Ṭabʻa al-Rābiʻa (1982), Ṣ 15.
5. Unẓur: Imraʼa Waḥīda, Furūgh Farrukhzād wa-Ashʻāruhā, Māykil Kurnj Hilmān, al-Majlis al-Qawmī lil-Thaqāfa wa-al-Funūn wa-al-Ādāb wa-al-Iʻlām (2007), Ṣ 5.
6. Unẓur: Jadaliyyat al-Anā – al-Ākhar, N. al-Ḥaṣādī, al-Dār al-Duwaliyya lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, al-Qāhira, Ṣ 6 - wa-unẓur: Bayn al-Anā wa-al-Ākhar fī Madḥiyyāt al-Mutanabbī, Ruʼyā Taḥlīliyya Naqdiyya Mawāzana, ʻAbd al-Laṭīf Ḥadīdī wa-Muḥammad al-Sayyid, Jāmiʻat al-Azhar (1998), Ṣ 7 - wa-unẓur: Ḥiwār maʻa al-Ṭayyib Tīzīnī, bi-Majallat al-Fayṣal, al-ʻAdad 485, Ṣ 104.
7. Al-Marʼa fī al-Qurʼān, ʻAbbās Maḥmūd al-ʻAqqād, Dār Nahḍat Miṣr, Ṭ 3 (2005), Ṣ 8.
8. Al-ʻIqd al-Farīd, li-Ibn ʻAbd Rabbih, Dār al-Kutub al-ʻIlmiyya, Bayrūt (1404H), 3/225 - wa-ayḍan: Al-Waḥshiyyāt, Abī Tammām, Taḥqīq ʻAbd al-ʻAzīz al-Mīmanī al-Rājikūtī, Dār al-Maʻārif, al-Qāhira, al-Ṭabʻa al-Thālitha, Ṣ 150.
9. Al-Aghānī, Abū al-Faraj al-Aṣfahānī, Juzʼ 16, Ṣ 397.
10. Rawḍat al-Ḥāj.. Tātwīj Shiʻr al-Marʼa, Maqāl Muḥammad Najīb, Al-Jazīra Net, Manshūr bi-Tārīkh 07/10/2012, Shūhida bi-Tārīkh 3/5/2023.
11. Qaṣīdat Iʻtiqāq al-Fāʼiza bi-Jāʼizat ʻUkāẓ 2012, Manshūra ʻalā Mawqiʻ Ṣaḥīfat ʻUkāẓ: https://www.okaz.com.sa/article/497882
12. Muʻjam al-Bābṭīn lil-Shuʻarāʼ al-ʻArab al-Muʻāṣirīn, Muʼassasat Jāʼizat ʻAbd al-ʻAzīz Saʻūd al-Bābṭīn lil-Ibdāʻ al-Shiʻrī, Rawḍat al-Ḥāj.
13. Furūgh Farrukhzād, al-Aʻmāl al-Shiʻriyya al-Kāmila, Tarjama Maryam al-ʻAṭṭār, Dār al-Madā, Baghdād (2017), Ṣ 246.
14. Yumkin Murājaʻat Ṣafḥat (Furūgh Farrukhzād) ʻalā Mawqiʻ Wikipedia al-Mawsūʻa al-Ḥurra, lil-Istizāda, 15/5/2023.
15. Unẓur: Al-Unthā Hiya al-Aṣl, Nawāl al-Saʻdāwī, Muʼassasat Hindāwī, al-Qāhira (2017), Ṣ 116.

16. Majma‘ al-Amthāl, li-Abī ‘Ubayd al-Qāsim ibn Sallām al-Harawī, Taḥqīq ‘Abd al-Majīd Quṭāmish, Dār al-Ma’mūn lil-Turāth (1400H, 1989M), Ṣ 143.
17. Al-Unthā Hiya al-Aṣl, Ṣ 116.
18. Ḥamāsat al-Khālidiyyān, Abū Bakr wa-‘Uthmān ibn Sa‘īd al-Khālidiyyān, Taḥqīq Dr. Muḥammad ‘Alī Daqa, Wizārat al-Thaqāfa al-Sūriyya (1995), Juz’ 1, Ṣ 45.
19. Qaṣīdat I‘tiqāq, Manshūra ‘alā Mawqi‘ ‘Ukāẓ - wa-ayḍan: Dīwān Ḍaw’ li-Aqbiya al-Su’āl, Rawḍat al-Ḥāj.
20. Fī al-Sāḥil Ya‘tarif al-Qalb, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 24-23.
21. Sūrat Yāsīn, al-Āya 82.
22. Lil-Ḥulm Janāḥ Wāḥid, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 37.
23. Madan al-Manāfī, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 37.
24. Al-Māsūshiyya Ḍarb min al-Inḥirāf al-Jinsī yaqūm ‘alā Īlām al-Badan, Unẓur: Qiṣṣat al-Ḥaḍāra, Wīl Diyūrānt, Tarjama Zakī Maḥmūd wa-Rifāqih, Dār al-Jīl, Bayrūt (1988), Juz’ 23, Ṣ 63.
25. Al-Unthā Hiya al-Aṣl, Ṣ 103.
26. Lil-Ḥulm Janāḥ Wāḥid, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 41.
27. Sūrat Yūsuf, al-Āya 41.
28. Fī al-Sāḥil Ya‘tarif al-Qalb, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 25.
29. Al-Mar’a fī al-Qur’ān, ‘Abbās al-‘Aqqād, Ṣ 11.
30. Tashruq al-Shams, Ṣ 54, ‘Unwān al-Qaṣīda (Īmān Bīāwarīm Āghāz Faṣl Sard) min al-Dīwān alladhī yaḥmil nafs al-‘unwān, Manshūrāt Marwārīd, Ṭihrān 1977.
31. ‘Ish lil-Qaṣīd, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 20.
32. ‘Ish lil-Qaṣīd, Rawḍat al-Ḥāj, Ṣ 40.
33. ‘Ish lil-Qaṣīd, Ṣ 16.
34. Al-Qaṣīda al-Fārisiyya (Dar Khiābānhāy Sard Shab), ‘Umnidnī bi-Nabīdh al-Amwāj, Furūgh Farrukhzād, Ṣ 117.
35. Lil-Ḥulm Janāḥ Wāḥid, Ṣ 37.
36. Unẓur: Mawsū‘at al-Qabā’il al-‘Arabiyya, Muḥammad Sulaymān al-Ṭayyib, Dār al-Fikr al-‘Arabī, al-Ṭab‘a al-Thālitha, Bayrūt (1431H), Juz’ 2, Ṣ 534.
37. Julia Kristeva’s Maternal Passions, Kelly Oliver, Journal of French and Francophone-Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française, Vol XVIII, No 1 (2008-2010), P. 4.

38. ‘Indamā Tashruq al-Shams (bi-Taṣarruf), Ṣ 46, ‘unwān al-Qaṣīda bi-al-Fārisiyya (Kal Surkh), min Dīwān (Dīkar Tawalladī).
39. ‘Indamā Tashruq al-Shams (bi-Taṣarruf), Ṣ 40, ‘Unwān al-Qaṣīda bi-al-Fārisiyya (Āyah Hāy Zamīnī) min Dīwān (Wilāda Ukhrā).