# الصَّيرورة والتَّحوُّل في شِعر إيمان عبد الهادي مقاربةٌ لُغويَّةٌ دَلاليَّة

د. ساطع الذنيبات*  د. مراد البياري**  د. عبدالله إبراهيم***

تاريخ وصول البحث: 2023/1/13م  تاريخ قبول البحث: 2023/3/15م

**الملخص**

تروم هذه الدراسة البحثَ في جملة الصَّيرورة والتَّحوُّل عند الشاعرة إيمان عبد الهادي* في ديوانها "فَلْيَكُنْ"، وإبراز هذا التَّحوُّل بِوَصفِهِ ملمحًا لُغَوِيًّا أُسلوبيًّا يقوم على محاولة التغيير لدى الشاعرة، وتسعى إلى أن تجيب عن سؤالين مهمَّين، هما: هل تمكَّنت الشاعرةُ من أن تُغَيِّر؟ وهل حققت رغباتها في محاولات الصَّيرورة والتَّحوُّل؟ وعليه، فقد ارتأت الدراسة أن تُقَسَّمَ ضمنَ محورين؛ أولهما: صيرورةُ العتبات عند الشاعرة، وثانيهُما: أغراضُ الصَّيرورة والتَّحوُّل وألفاظُهُما، يسبقهُما مقدِّمةٌ نظريَّةٌ عن المقصود بمصطلح الصَّيرورة وانتقاله منَ الفلسفة إلى الأدب، ويتلوهُما خاتمةٌ توضِّحُ نتائجَ الدراسة.

**الكلمات المفتاحيَّة: (صيرورة، تَحوُّل، عتبة، إيمان، فَلْيَكُنْ).**

**The Process and the Transformation in the Poetry of Eman Abdel Hadi A semantical and linguistical approach**

**Abstract**

This study attempts to research the process and transformation of the sentence in the poetry of the poet Iman Abdel Hadi in her book "Let it be". The study will also highlight this transformation as a stylistic linguistic feature based on the poet's attempt to change and reach. Moreover, the study will attempt to answer an important question, was the poet able to change, and did she achieve her desires in her attempts in the transformation. The study decided that it should be divided into two axes: the first: is the processing of thresholds in her poetry, and the second is the purposes of becoming, transformation, and their expressions, preceded by a theoretical introduction about what is meant by the term "becoming" and its transition from philosophy to literature, and followed by a conclusion that explains the results of the study.

Keywords: Becoming, Eman, Process, Transformation, Threshold, so be it)

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، الجامعة الاردنية.

**أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، الجامعة الاردنية. *** أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، الجامعة الاردنية

**المقدّمة:**

إنَّ دراسة النصوص الأدبيَّة ضمن قالبها اللُّغَوِيّ مجالٌ ذو أهميَّة بالغة؛ فالوسائلُ اللُّغَويَّةُ المُستخدَمة في النصّ الأدبي تُبَيّنُ مدى قدرة الكاتب على توظيفها للوصول إلى مرحلة الإبلاغ في النص، ثمَّ إنّها تكشفُ مدى اتّساع هذه اللُّغة وانفتاحها على المعاني التي يرمي إليها النصُّ؛ فاللُّغةُ مُكَوّنٌ أساسيٌّ لأيّ نصٍّ مكتوب أو مقروء، وهي الأُسُّ الذي يَختَبِرُ براعة الكاتب في أدائه اللُّغَوِيّ، وهي التي بها نتوصَّلُ إلى قصديَّة الخطاب في النصّ؛ إذ إنَّ "العلاقة بين اللُّغة والقصد تُشَكِّلُ ركنًا أساسيًّا في كلّ كتابة، فتتحوَّلُ اللُّغةُ من أداة لتوفير الأجوبة المُقنعة والممتعة إلى أسئلة غيرِ منتجة أو غير قابلة للأجوبة، وفي هذه الوضعيَّة تُيَسِّرُ للشاعر أن يعبث بالعلاقات اللُّغَوِيَّة" [1]

وعليه، فتسعى هذه الدراسة إلى البحث عن تشكُّلات اللُّغة عند الشاعرة إيمان عبد الهادي في ديوانها "فَلْيَكُنْ" ضمن ملمح أسلوبي واحد تَأتَّى في سياق قراءة ديوانها، وظهر لديها كملمحٍ لغويٍ، وقد اصطلحنا على تسميته بِـ "الصَّيرورة والتَّحوُّل"؛ فقراءة قصائدها على نحوٍ عميق تكشفُ مدى تمحور هذا الملمح في قصائدها الطويلة في ديوانها "فَلْيَكُنْ"؛ فقد بدا جليًّا أنَّ الشاعرة جاءت على عدد من الانفعالات الداعية للوصول إلى مبتغاها منَ الحُبِّ أو الخلاص أو الديمومة أو اللقاء أو...، مستخدِمةً لذلك جملةً منَ الألفاظ والأساليب اللُّغَوِيَّة دلَّت على الصَّيرورة والتَّحوُّل من حال إلى حال.

ولا نعني بالصَّيرورة هنا تلك التي تعتمد على أفعال الصَّيرورة في العربيَّة، من مثل: صار، وأصبح، وَتَحَوَّل وغيرها من الأفعال الدالَّة على التَّحوُّل حَسْبُ، وإنّما جملة الألفاظ الدالَّة على التَّحوُّلات في خطاب الشاعرة، ورغبتها في الانتقال أو الوصول بدءًا منَ العنوان وصولًا إلى آخر قصيدة في الديوان.

بناءً على ما سَلَف، تبيّنَ أنَّ الشاعرة كانت في معظم محاولاتها للصَّيرورة أو التَّحوُّل تبدأ قصيدتَها برغبة أو دعوة إلى شيء ما، غيرَ أنّها في جُلِّ قصائدها وبوحها الشِّعري ورغبتها في الوصول والصَّيرورة ما زالت تبحثُ عنِ الخلاص أو الوصول، وكأنَّ جملة الصَّيرورة عندها جاءت مفارقةً لما تسعى إليه؛ فغالبًا ما تُصاب بخيبة الأمل. وهذه إشكالية تستحق الوقوف عندها لتتجلى لنا مقاصد الشاعرة في ديوانها، فلا شك أنّ ربط الجانب اللغوي بالجاني الدلالي من الإشكاليات التي تُعد مدخلًا مهمًا للدراسة عند الباحثين.

وعليه، فستقفُ هذه الدراسةُ عند أسلوبها اللُّغَوِيّ المُتَمَثِّلِ في بروز هذا الملمح في ديوانها، موضِّحةً أبرزَ أغراض الصَّيرورة في شعرها، مُبيّنةً الأساليب اللُّغَوِيَّةِ والجمل المُستخدَمة التي تمحورَ حولَها هذا الغرض.

وفي تتبعنا لما كُتب عن الشاعرة لم نعثر إلا على بعض المقالات المنشورة في الصحف والمواقع الإلكترونية منها: "فَلْيَكُن" لإيمان عبدالهادي ثنائيّةُ العتمةِ والضّوء" لدلال العنبتاوي أشارت فيه إلى شيء من دلالة العنوان، والخطاب الصوفي عند الشاعرة. ومقال آخر بعنوان: فليكن ما يكون لماجد حرب، أشار فيه إلى جمالية التأويل والرمز عند الشاعرة في بعض قصائدها. ومقال آخر بعنوان: قراءة في قصيدة "حرج إضافي" لصابر عبيد. ولم نجد منهم مَن عَرض لمثل هذه الفكرة أو الإشكالية، وإن وجدنا ما يخدم دراستنا فقد أشرنا إليه في توثيق الدراسة.

وقد رأينا أن تتبع الدراسة المنهج التحليليّ اللغويّ الذي يَبِينُ لنا مقصدها وهدفها.

ولا بُدَّ للدراسة قبل ولوجها إلى الجانب التطبيقي من أن تُؤطِّرَ لمصطلح "الصَّيرورة" لُّغَوِيًّا واصطلاحيًّا، كما ينبغي لها الوقوفُ على انسحاب هذا المصطلح من جهة الفلسفة إلى جهة اللُّغة والدراسات الأدبيَّة.

**مصطلح "الصَّيرورة": المفهوم والإشكاليَّة:**

**الصَّيرورة لُغَةً:**

"صار يصير وصيرورة، وَيُقال: أنا على صَير أمرٍ؛ أي إشراف من قضائه"[2]، "وَيُقال للرجل ما صنعت في حاجتك فيقول: أنا على صير من قضائها".[3]، و"صيرته أنا؛ أي جعلته"[4]

**الصَّيرورة اصطلاحًا:**

لعلَّ أبرز ما يواجهنا في تأطير هذا المصطلح ضمن الدراسات اللُّغَوِيَّة والأدبيَّة أنّه مفهومٌ يدورُ في الأصل في فلك الفلسفة، وربما كان هَوَسُ النقاد المُحدَثين في تحليل الخطاب هو الذي جعلهم يسحبونه إلى دائرة اللُّغة والأدب، أضف إلى ذلك أنَّ انغماس بعضهم في الفنون الأخرى واطلاعهم المكثَّف عليها أدّى بهم إلى أن يكون لهذا المصطلح دورٌ في تحليل الخطاب اللُّغَوِيّ للنُّصوص الأدبيَّة.

وتشيرُ كلمة "الصَّيرورة" في المعاجم الفلسفيَّة إلى أنّها "صراعٌ بين الأضداد ليحلَّ بعضُها محلَّ بعض"[5]، وتفيد معنى التقدُّم والتَّحوُّل معًا، وهو ما يطابق "الديالكتيك"؛ فهي تَقَدُّم وتَغَيُّر، وهي تراكمٌ كَمِّيٌّ وتَغَيُّرٌ نوعي[6]. وعليه، "ففكرةُ هذا المصطلح فكرةٌ فلسفيَّة؛ إذ يُعَبَّرُ عنها بـ"أنطولوجيا التغيير والتَّحوُّل"، وهي فلسفةٌ تُحَدِّدُ الواقع الميتافيزيقي بناءً على عمليَّة التغيير، وتنظرُ فلسفةُ

الصَّيرورة إلى التغيُّر بِوَصفِهِ حجرَ الزاوية بالنسبة إلى الواقع، وحجرَ الزاوية في التفكير في أن تصيرَ أو تتغيَّر"[7]، وهي انتقالُ الشيء من حالة إلى أخرى أو من زمان إلى آخر، والشيءُ المُتَّصِفُ بالصَّيرورة نقيضُ الشيء المُتَّصِفِ بالثبات والسكون".[8]

إنَّ جوهرَ الصَّيرورة -كما جاء في تعريفات الفلاسفة- هو "التغيُّرُ والتَّحوُّل" من حالة إلى أخرى، ولقد أدّى شيوع هذا المعنى في ذهن النُّقاد إلى سحبه على الجانب النقديّ وإدراجه ضمنَ الأساليب التي يُدرس من خلالها الخطاب اللُّغَويُّ والنصُّ الأدبي، فكم من كاتب يبوحُ في نصوصه برغبةٍ ما أو عُلُوٍّ يسعى إليه، وهو إذ ذاكَ قد يصلُ أو لا يصل، ولمّا كانت هذا المحاولات تمثِّلُ الانتقالَ فهي إذن تدورُ في فلك الصَّيرورة. وعليه، فإنَّ دراسة النصِّ الأدبيِّ من هذا الجانب تُعَدُّ منطلقًا غنيًّا للكشف عن قصد الخطاب في النص؛ لِذا يرى بعضُهم أنَّ العلاقة بين بنى الوجود وبنى اللُّغة علاقةُ تحويل؛ ذلك أنَّ "بنية التَّحويل تتيحُ وجودَ قوَّتين متعارضتين تضطرُّ كلٌّ منهما نتيجة تصادم القوى إلى تحويل وُجهتها"[9]،

ومن جانب آخر يرى بعض الدارسين أنّ مفهوم الحداثة الشعرية هو أن" تتحول هذه الحداثة إلى حالة من التجاوز المستمر تغدو بموجبه كل لحظة تاريخية نفيًا للحظة سابقة، فالصيرورة تشكل أحد الأسس الفكرية التي تستند إليها الحداثة، وتغدو أهم الركائز الفكرية التي تقوم عليها نظرة بعض الشعراء للوجود"[10].

ومنهم من يرى أنَّ "البلاغة هي الصَّيرورة اللُّغَويَّةُ في موضوع الشِّعريَّة، وهكذا يجب الاعتقاد أنَّ اللُّغة لا تفرضُ بالضَّرورة رُؤًى من خارج سِماتها إلا نادرًا وفي نطاق ضيِّق جدًّا، واستقرارُ أيّ نصٍّ شِعريٍّ يتطلَّبُ على الأقل خرقًا في جدار القاعدة السابقة للخروج من قُمقُمِها اللُّغَوِي، ومن وحدانيَّة موضوعها لإسقاطها خارج المعادلة بُغيَةَ الحفاظ على قيمتها الجماليَّة ومحتواها الأدبي[11].

وتذكرُ أمينة عصفور في هذا الصَّدد: "أنَّ الشاعرَ المبدع لا يكتب عن شيء وإنَّما يكتبُ الشيءَ، وإذا كانت الأشياءُ في تَشَكُّلٍ مستمرٍّ وصيرورةٍ دائمةٍ فإنَّ الشِّعر حركةٌ تتجدَّدُ باستمرار"[12]، "والشِّعرُ لا يتطابقُ إلّا معَ الأفكار اليَقِظَةِ الشَّغوفةِ بالمجهول والمُنفَتِحَةِ أساسًا على الصَّيرورة؛ فليس هناك من شعر إلّا من حيث يكون ثمَّة خلق وإبداع"[13]. وعليه، فلم تعد علاقة الشِّعر بالإنسان علاقةً منكمشة يحكمها قيدٌ يُسَمّى القانونُ ويعني انصهارَهُ ضمنَ رُؤًى ومفاهيمَ فرديَّةٍ، فلا شعرَ يخضع لقناعة الثابت الذي يُملي على الكاتب قوانينَه.[14]

ويظهر جليًا أنَّ ما قدَّمته الدراسةُ عن الصَّيرورة يدورُ في فلك التَّحوُّل في الأداء الشِّعري بصورة عامَّة، وعليه، فإنَّ محاولة الدراسة تقومُ على فكرة الصَّيرورة والتَّحوُّل، ولا نعني بذلك التَّحوُّلَ الحاصل في مستوى المحاولة الشِّعريَّة عند الشاعرة، بل إنَّنا نحاولُ أن ندرس التَّحوُّلاتِ في خطاب الشاعرة منَ الرغبة المنشودة لديها إلى ما حصل فعلًا، بمعنى أنَّنا سننظرُ في محاولات الشاعرة محاولينَ الكشفَ عن مدى توافُقِ دعواتُها معَ الغاية المَرجُوَّة عندها، بمعنى: هل كان ما تريد، وهل تحقَّقَت دعوتُها في عتبة العنوان "فَلْيَكُنْ" أم لا، معتمدينَ في كلِّ ذلك على جملةِ ألفاظها الدالَّةِ على فعل الصَّيرورة

**الصَّيرورةُ والتَّحوُّلُ في ديوان "فَلْيَكُنْ":**

**أولًا: صيرورة العَتَبات:**

**- صيرورة العُنوان:**

"العنوانُ علامةٌ لُغَوِيَّةٌ تعلو النصَّ لِتَسِمَهُ وتحدِّدَهُ وَتُغري قارئه بالوقوف عليه، فلولا العناوينُ لظلَّ كثيرٌ منَ الكتب مُكَدَّسًا في أرفرف المكاتب، وكم من كتاب كان عنوانُهُ سببًا في ذيوعه وانتشاره، وكم من كتاب كان عنوانُهُ وبالًا عليه وعلى صاحبه [15]. وعليه، "فالعنوانُ من أوضح العلاقات -المفاتيح- المانحة للنصِّ مقروئيَّته واستيعابه". [16]

يَتَّضِحُ من هنا "أنَّ عتبة العنوان أصبحت ذاتَ تأثير كبير وباتت لها أهميَّة في بناء النص؛ إذ تتمحورُ حولَها مجموعةٌ من الوظائف القصديَّة والتأثيريَّة والتفكيكيَّة والإحاليَّة والشِّعريَّة"[17]، "فالعنوان إذن مقطعٌ لُغَوِيٌّ يمكن النظرُ إليه من زاويتي السياق وخارجه، فالعنوان السياقي يُكَوِّن وحدة معَ العمل على المستوى السيميائي ويملكُ وظيفةً مرادفة للتأويل عامة"[18]؛ وَبِذا فإنَّ العنوان يُنبِئُ عنِ استقطاب القارئ للدخول إلى محتوى النص، فَيُدرِكُ بعد ولوجه فيه نجاحَ الكاتب أو إخفاقَهُ في اختيار هذه العتبة، والمدى الذي تَحَقَّقَ من جعله عنوانَهُ مدخلًا موازيًا لنصِّه.

وبالنظر في عنوان ديوان "إيمان عبد الهادي" نجد أنَّ الشاعرة قد عنونته بجملة لُغَوِيَّة "فَلْيَكُنْ" دالَّةٍ على حالة شُعوريَّة عندها تُعلي من أُفق القارئ للولوج إلى متن الديوان، ثُمَّ لِيَسأَلَ: هل جاءت جملةُ العنوان "فَلْيَكُنْ" الدالَّةُ على الصَّيرورة والتَّحوُّل متطابقةً معَ محتوى النُّصوص لدى الشاعرة؟ وَيُحَفِّزَهُ مِنْ ثَمَّ على البحث عن محتوى هذه الجملة في نصوصها، ليسأل: هل كان؟ أم هل سيكون؟ وهل وصلت الشاعرة إلى رغبتها المُعلَنَةِ في هذا العنوان؟ وهذه الأسئلةُ كلُّها تُشَكِّلُ دافعًا قويًّا للبدء في قراءة الشاعرة.

إنَّ صيغة فعل المضارع المُتَّصِلِ بلام الأمر والفاء، "التي يُطلَبُ بها حصولُ الفاعل الغائب، صيغةٌ بمنزلة فعل الأمر"[19]، ومنه قولُهُ تعالى: "فَلْيَستَجِيبُواْ لِي وَلْيُؤمِنُواْ بِي"[20]، وهي صيغةٌ توحي برغبة جامحة عند الشاعرة إلى شيء يراودها وتسعى إليه ويحثُّها على التغيُّر والتَّحوُّل؛ إذ لم تكتف الشاعرة بالفعل المضارع المُتَّصِلِ بلام الأمر، بل أدخلت عليه حرف الفاء، "الذي يدلُّ على الترتيب بدون مُهلَة"[21]. ولعلَّ استخدام الشاعرة هذه الصيغةَ اللُّغَوِيَّةَ لم يكن محضَ صُدفة، بل جاء للكشف عن حالة شُعوريَّة لديها؛ فقد تَشَكَّلَت لدى القارئ فكرةُ أنَّها ترفضُ الحاضرَ ولديها رغبةٌ في ماضٍ ربَّما كان أبهى وأجمل، أو أنَّها تأملُ في مستقبل يكون ملاذًا لها وَتَحَوُّلًا لما هو أفضل.

فاختيار الفعل المضارع المجزوم الدالِّ على الأمر يوحي بخطاب مفتوح يُنبئُ عن تعدُّدٍ في الرغبات؛ ممّا يُشَكِّلُ لدى القارئ فكرةً قائمةً على وجود رغبات عديدة عند الشاعرة؛ إذ يمكن أن تنفتح هذه الصيغة على متتالية منَ الدعوات التي قد تتمثَّلُ في الآتي:

فَلْيَكُنْ ← الفضاءُ أوسع "فأيَّ فضاءٍ تَولَّى، وأيَّ فضاءٍ تجلَّى، وأيَّ فضاءٍ تَنَسَّكْ..."

فَلْيَكُنْ ← اليقينُ جليًّا "يا نورُ أظلَمَ بي اليَقينُ"

فَلْيَكُنْ ← الحبيبُ هو المُخَلِّص "حينَ تَصيرُ أنتَ سَماوَةَ الإيقاعِ، في جُنحَيَّ، لَنْ أحتَاجَ قَشّي"

فَلْيَكُنْ ← الصبحُ مشرقاً "سَيكونُ صُبحٌ آخَر"

وغيرها الكثيرُ منَ الرغبات التي تَكَشَّفَت لدى الشاعرة على نحوٍ واضح. ويبقى السؤال: هل استطاعت الشاعرة الوصول أم لا؟

إنّ قراءة واعية لقصائد الديوان تُبَيِّنُ أنّ هذه الرغبات لدى الشاعرة في جلِّ قصائدها لم تتجاوز حدَّ البوح، ولعلّ هذا ما ستوضِّحُهُ الدراسة لاحقًا.

من جهة أخرى، جاء العنوان باللون الأحمر دَلالةً على الاستنفار، وهو مبنيٌّ من ثلاث كلمات في هيئة كلمة واحدة متماسكة، وقد خلا من أيِّ علامة ترقيم يمكن أن تُوجه الفهم فيه، من مثل علامة التعجب، أو النقطة، أو الحذف؛ فكل علامة ترقيم تمنح العنوان توجيهًا، غيرَ أنّ الأمر تُرك هنُا لأُفق توقُّع القارئ.

ولعلّ اختيارَ الخط الكوفي بلونه الأحمر الغامق ملمحٌ أسلوبي يدلُّ على الجذب والانتباه؛ إذ ابتعدت الكاتبة عنِ الخطوط المزخرفة، وجاء العنوان بخط صامت يشيرُ إلى بوح يتجلّى عند قراءة الديوان، "فالخط يُعَدُّ أداة من أدوات التعبير، دون إغفال دوره الغرائبي الذي يجذب القارئ ويحفِّزه".[22]

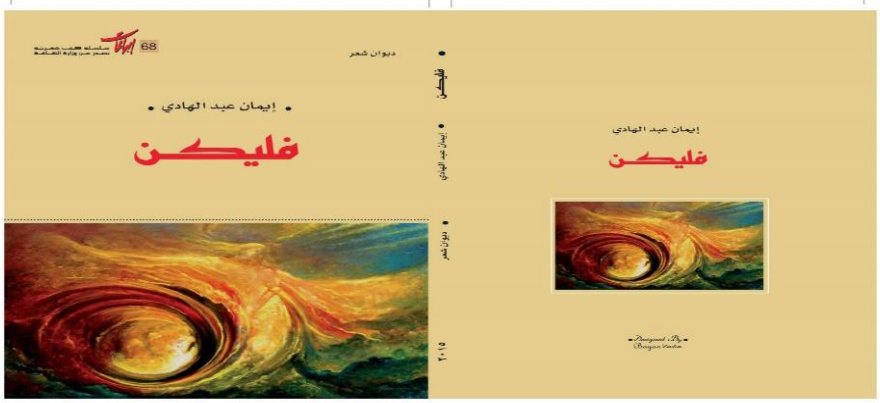
**- صيرورة الغلاف:**

لغلاف المدوَّنة الأدبيَّة والصورة المرفقة معه أهميَّة بالغة في تلقّي العمل والانجذاب إليه؛ إذ "يُعَدُّ الغلافُ من العتبات التي تصافح بصرَ المتلقّي، وأول ما ينتبه إليه؛ لأنّه واجهة إشهاريَّة وجسر للتواصل بين القارئ وما يتضمَّنه النص"[23]، وَتَتَأتّى أهميَّةُ الغلاف من "حملِهِ الصورة الكليَّة عن المضمون؛ فهو –باختصار- يحوي المضمون نصًّا صريحًا ونصًّا غائبًا"[24]. وعليه، "فصورة الغلاف إذن نصٌّ له دلالات وإيحاءات تسهم في تأويل النص وإعطائه أبعادًا دلاليَّة؛ فكلُّ صورة غلاف تُعَدُّ مفتاحًا لذلك العمل"[25]، ولأهميَّة هذه العتبة فقد ازداد اهتمام الناشرين والكُتّاب بها؛ إذ "من خلال انفعال المتلقي مَعَها تتشكَّلُ بذورٌ بينَهُ وبينَ النص، وهي علاقةٌ تحكُمُها حالةُ المتلقي النفسيَّةُ ومستواهُ الثقافيُّ ونوعيَّةُ تعليمِهِ وبيئتُهُ ونشأتُه". [26]

وبالنَّظرِ إلى غلاف ديوان "فَلْيَكُنْ" نجده يوحي إلى حالة شعوريَّة غاضبة لدى الشاعرة؛ فقد جسَّدت الصورةُ التي صَدَّرت بها الكاتبةُ أو الناشرُ الغلافَ كلَّ ملامح التغيير؛ فقد تشكَّلت من دوّامة ماء هائجة في وسط البحر، تَوَزَّعت ألوانُها بين الأحمر والأصفر الغامق والأزرق المائل إلى اللون الكُحلي.

إنَّ أوَّلَ ما يتشكَّلُ لدى الناظر إلى غلاف الديوان والصورة التي أُرفقت به وَعُلِّقت عليه هو ذلك الفزع المخيف، وهذا لم يكن إلا ليكشفَ لدى الشاعرة عن رفض واضح لكلِّ الثوابت غير المنطقيَّة، فدورانُ هذه الدوّامة يوحي بتبدُّل الأفكار واختلاطها واضطرابها، وهذا ما ستنبئُ عنه قراءة الديوان لاحقًا. ولعلّ المدقِّقَ في الصورة يجد إعصارًا وصفرة جرداء وحالة مرعبة منَ الفوضى، وكأنَّ الشاعرة تشير بها إلى رغبتها العالية في التغيير، تمامًا كما تغيّرُ هذه الدوّامة حركةَ الماء وتؤثّرُ في استقراره. ينضاف إلى ذلك أنَّ الألوان المختارة توحي بالتشاؤم وخيبة الأمل؛ لما يحمله اللونُ الأصفرُ الباهتُ من دلالات الكآبة والجفاف إذ شكَّلَ فضولًا لدى القارئ فجذبَهُ إلى معرفة محتوى الديوان، والكشف عن أبعاد هذه الصورة المرفقة بالغلاف.

إنَّ هذا التشكُّلَ الذي جاء به الغلاف يوحي بدعوات واضحة لدى الشاعرة في رغبتها في التغيير والصَّيرورة إلى شيء تسعى إليه، كما سَيَتَّضِحُ لاحقًا في أثناء دراسة الديوان.




**- عتبةُ التصدير: الصَّيرورة إلى العشق المنشود:**

"التصدير في الأعمال الأدبيَّة ذو قيمة تداوليَّة؛ إذ تُعَدُّ التصديراتُ عتبةً استباقيَّة دلاليَّة لِهُويّةِ النصِّ الذي تتصدره، فهي ابتدائيَّة دعويَّة للنص"[27]، "وهي عتبةٌ وُسطى -رابطة- بين منطقة المؤلِّف ومنطقة النصِّ من أجل تهيئة الموقف للانتقال والعبور إلى منطقة القارئ؛ إذ يستعيرُ الكاتب مقولةً ما أو بيتَ شِعر أو فكرةً لفيلسوف كي يسترشد بها فكريًّا ودلاليًّا ويُصَدِّرَ بها خطابَهُ الأدبي"[28]. وعليه، فإنَّ التصديرَ يبدو "كالرقبة التي تربط الرأس بسائر جسد النص - المتن-"[29]، "وهو يُعَدُّ نصًّا موازيًا يضعُهُ المؤلِّفُ (المُصَدِّرُ) بمقصديَّة تامَّة ليتمَّ توجيهُهُ إلى القارئ (المُصَدَّر له) لأغراض عِدَّة، منها الإثارةُ والاستمالةُ إلى النص البؤري". [30]

وفي ديوان "فَلْيَكُنْ" اتَّخذت الشاعرة من جملة ابنِ عربي **"مَن أحبَّكَ مِن حيثُ أنتَ فقد أحبَّكْ"** عتبةً تصديريَّة ومدخلًا لديوانها، وهي "عبارة تنمُّ عن شفافيَّة مطلقة لدى الشاعرة تؤكِّد لديها فعلَ الحُبِّ غيرَ المشروط لا بالزمان ولا المكان"[31]، وهذا يكشفُ عن مدى رغبتها في ما يجب أن يتغيَّرَ؛ فقد جاءت جملة الشرط مدخلًا مهمًّا يشيرُ إلى ضرورة التغيير والتَّحوُّل المأمول؛ إذ عَلَّقَتِ الشاعرةُ ديمومة الحُبِّ بكيفيَّة كَون الحبيب وَجَعَلَتها منوطةً بها، ولم تحدِّد شرطًا معيَّنًا للحُبِّ كالجمال أو الغنى أو الوفاء أو...، وإنَّما جعلت حدَّهُ بكونك "أنت" ،وأن يكون المُحِبُّ لك لأنّك "أنت".

جاءت متواليةُ الشرط في الجملة التصديريَّة على نحوٍ يوحي برغبة الشاعرة الجامحة في صيرورة الحُبِّ إلى ذلك الحُبِّ المبني على فكرة الحُبِّ فقط، وربَّما في ذلك دعوة إلى التغيير ورفض

الحُبِّ المقترن بشرط ما. وهذا يتفقُ معَ لُغة التصوُّف لدى الشاعرة [32] تلك اللغة "التي تحملُ في جماليتها المميّزةِ لها وحدةً فنيَّة وَمِنْ ثَمَّ شُعوريَّةً فكريَّةً ترتفعُ بالمشاعر؛ فهي تعبّرُ عن تجربةٍ عرفانيَّةٍ فريدة تكشفُ الدَّلالة عن وعي مُرهَف وَحِسٍّ وثّاب قائم على القصديَّة". [33]

ويمكن أن نوضِّح متواليةَ الشرط هذه بالآتي:

| أداة الشرط | فعل الشرط | جواب الشرط | الصَّيرورة المنشودة |
|---|---|---|---|
| مَنْ | "أحبَّك" غير مقترن بشرط أو حَدٍّ "من حيثُ أنت" | قد أحبَّك | العشقُ الصوفي |

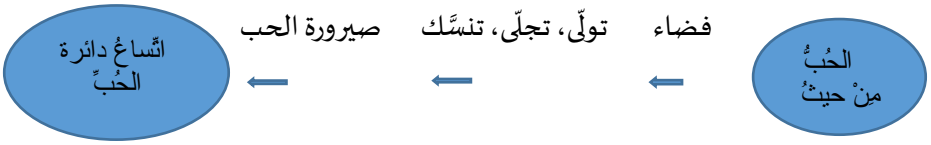
**ثانيًا: أغراضُ الصَّيرورة والتَّحوُّل في الديوان وألفاظُها:**

**-الصَّيرورة والتَّحوُّل إلى الاتِّساع في الحُبِّ:**

لجأت الشاعرة في قصديتها **"مِنْ حيثُ أنتَ"** إلى استخدام الألفاظ الدالَّة على الاتِّساع والأمل "فضاء" "تولّى" "تجلّى" "تنسَّك" في صورة الاستفهام المبني على الأداة "أي"؛ إشارةً منها إلى نتيجة الحُبِّ الذي تأملُهُ الذي يتأتّى من غير قيد أو شرط أو زمن، تقول:

**"أُحِبُّكَ مِنْ حيثُ أَنتَ ومِنْ حَيثُ أنتَ ومِنْ حيثُ وَحدَكْ، فأيَّ فضاءٍ تَولَّى، وأيَّ فضاءٍ تجلَّى، وأيَّ فضاءٍ تَنَسَّك".** [34]

إنَّ استخدام الشاعرة لفظةَ "أي "المضافة إلى لفظةِ "فضاء" إنَّما يشيرُ إلى الاتِّساع في المشاعر والرغبة في الوصول الروحي معَ المحبوب؛ إذ دلَّت كلمة "فضاء"، التي تعني "مَا اسْتَوَى منَ الأَرْض واتَّسع، ومكانٌ فاضٍ ومُفْضٍ؛ أَي: وَاسع"[35]، على رغبتها في الاتِّساع في مشاعر الحُبِّ، كذلك فإنَّ اقترانَ لفظة "فضاء" بالأفعال الماضية "تولّى، تجلّى، تنسَّك" إشارةٌ إلى القُرب والوضوح، فالفعلان "تولّى، تنسك" يُشيران "إلى الدُّنُوِّ والاقتراب"[36]، والفعل "تجلّى" يعني الوضوح "تجلّى الشيءُ بمعنى انكشف"[37]. إضافةً إلى ذلك، فإنَّ المجيء بهذه الأفعال بصيغة الماضي دلالةٌ على مدى رغبة الشاعرة في تحوُّل الحُب؛ فقد جزمت أنَّ الأمر قد حصل باستخدامها صيغة الماضي؛ ممّا يضعُنا أمام لهفة مقصودة في خطابها؛ إذ لم تلجأ إلى المضارع "سيتولّى، سيتجلّى، سيتنسَّك" الدالِّ على المستقبل المنشود، بل قدَّمت نتيجة قوليَّة بصيغة الماضي وكأنَّ الأمر قائم لا محالة؛ لِتَتَشَكَّلَ عندها متواليةُ ألفاظِ الاتِّساع في العشقِ كالآتي.



**- الصَّيرورة والتَّحوُّل إلى الانتفاء والضعف والانكسار:**

في قصيدة "حَرَجٌ إضافيّ" نلحظ أنَّ الشاعرة صدَّرتها بلفظتين لهما دلالةُ الضيق؛ إذ لم تكتف بعنونتها بلفظ "حرج" الدالّ على الضيق، "فالحَرَجُ: الضّيق، وَمَكَانٌ حَرِجٌ وحريج: ضيّق"[38]، وإنَّما وصفت هذا الحَرَجَ بلفظ "إضافيّ"؛ "كي تصطدم فكرة البوح باللهب المخنوق في الحنجرة وتتعلَّقَ العنونة على رأس المتن الشِّعري إشهارًا لافتًا لخوض تجربة شِعريَّة في تأنيث الحُبِّ وترويضه"[39]، وهذا يشيرُ إلى كثافة الضيق عند الشاعرة ورغبتها في التحرُّر منه؛ لذلك نجدها تبدأ النصَّ بمناجاة الله -عزَّ وجلَّ- باستخدام أسلوب الدعاء بحرف النداء "يا"؛ إذ لم تَعُد قادرةً على استخدام الكلمات "**يا غوثُ يا اللهُ؛ بي حرجٌ منَ الكلماتِ**"[40]، " لينفتح حرفُ النداء "يا" على أُفق محدود بلا جواب، وكأنَّهُ صرخةٌ ذاتيَّة تتعلَّق بإيقاع المجهول، فثمَّةَ الشاعرةُ المناديةُ وثمَّةُ المُنادى المقصودُ غوث-الله بكلِّ ما ينطوي عليه النداء من طلب الإغاثة حين يكون المصابُ جللًا".[41]

إنَّ هذا الحَرَجَ -الضيق- ينقلُنا إلى تحوُّل واضح في مشاعرها؛ فالكلماتُ ستخونُ قلبَها، واليقينُ أظلمَ بها "**أعلمُ أنَّها ستخونُ قلبي، يا نورُ أظلَمَ بي اليَقينُ**"[42]، لِتأتِيَ بعد ذلك بصيحةٍ تشيرُ إلى الرغبة الواضحة في التَّحوُّل "**أريدُ شكًّا؛ مثلَ طائرةٍ منَ الورقِ الشَّحيحِ، تَطيرُ فوقَ سُطُوحِ جُبّي**"[43]، غيرَ أنَّ دعوتها ورغبتها في هذا التَّحوُّل لا تتحقَّقُ، لتتشكَّلَ عندها حينئذٍ خيبة، فتبدأ بالشكوى إلى الله –عزَّ وجلَّ- باستخدام الألفاظ الدالَّة على الهوان والانكسار "انتفيت، أهُشّ" "**يا مَالِكَ المُلكِ انتفيتُ من البلادِ، ولستُ أعلَمُ لي مكانًا غيرَ بابِكَ، أتَّقي العتباتِ بالزَّرِ اليَسيرِ منَ الوُقُوفِ، أَهشُّ بالصّبرِ الجَميلِ على تر اتيلي وحُبّي**".[44]

دلَّت لفظةُ "انتفيت" على البُعد والحرمان والاغتراب والتمزّق، فانتفى تعني "ابتعد، يُقال نَفاهُ فَانْتفى، وانتفى الرجلُ ابتعد عَنْ وَطنِهِ مطرودًا، وَيُقال انْتَفَى شعرُهُ تساقط، وانتفى الشَّجَرُ منَ الوادي انْقَطَعَ أَو انْعَدَم، وَمِنَ الشَّيْء تَبَرَّأَ مِنْهُ وتنصَّل"[45]. وعليه، فإنَّ في مجيء الشاعرة بهذه اللفظة إشارةً واضحة إلى التَّحوُّل المؤلم الذي حلَّ بها، فالشعورُ بالانكسار والخيبة بديا واضحين عندها في القصيدة.

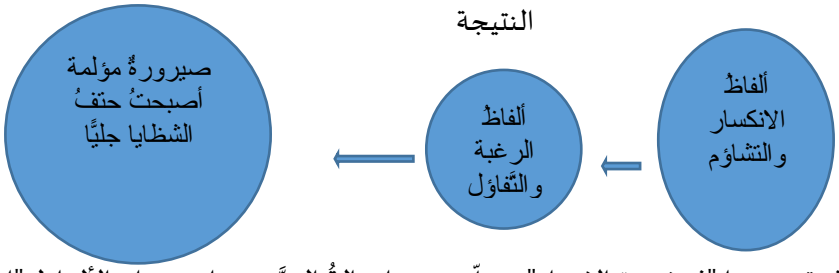
غيرَ أنَّها تعود إلى التفاؤل في محاولة منها لمواساة نفسها، "ليحصلَ تحوُّلٌ بنائيٌّ عميقٌ على صعيد الصورة والحدث الشِّعري"[46]؛ إذ تقول: "**هذا شُعَاعُكْ، سَينقبُ نَقبًا كَبيرًا بِقلبي الصّغيرِ، تطلُعُ مِن غايَةِ الضَّوءِ، تَغرُبُ في غايَةِ الضَّوءِ، شَمسًا قِلاعُكْ**"[47]، ثم تعود مرةً

أُخرى إلى التشاؤم والانكسار "**يَشِفُّ الزُّجاجُ بِها، ويُهشِّمُني في التَّوَلُّهِ أيضًا، وأعرِفُ أنّي أشِفُّ، فكَيفَ سأغفو، وقد لوَّنَتني العَطايا، وأَصبَحتُ حَتفَ الشَّظايا، جَليًّا**".[48]

تشكَّلت ألفاظُ هذه القصيدة الدالَّةُ على الصَّيرورة والتَّحوُّل ضمن مستويين؛ توزَّعا بين الانكسار والتشاؤم على الأغلب والرغبة في الخلاص والتفاؤل على النَّحو الآتي:

| ألفاظٌ دالَّةٌ على التَّحوُّل إلى الانكساروالتشاؤم | ألفاظُ التَّحوُّل إلى التَّفاؤل |
|---|---|
| ستخونُ، أظلَمَ، انتفيتُ، أهُشُّ، يَشِفُّ، أشِفُّ، كيف سأغفو، لوَّنتني، الشَّظايا. | أريدُ، تطيرُ، سينقبُ، تطلُعُ |

لِتتبِلْوَرَ ألفاظُ الصَّيرورة في القصيدة على النَّحو الآتي:




وفي قصيدتها "في شقوة الإهداء" تتجلّى عندها حالةُ الضَّعف باستخدام الألفاظ "احترقتُ، خبَّأتُ"، في إشارة منها إلى الصَّيرورة إلى مرحلة الضَّعف؛ فقد احترقت أصابعُها لتضيء يديها، وخبَّأت في خلدها نصف قامتهم "**هذي الأصابعُ واحترقَتْ، وأضاءَتْ يدي**"[49]، لِتَختِمَ المشهدَ بسؤال استنكاري "**كَيفَ أَدنو، إليهم**".[50]

وفي موازنة الخطاب الموجَّه إلى الأُمّ والأب ونفسها نجد أنَّ الألفاظ المُتَضَمَّنَةَ في جملة التَّحوُّل تدلُّ على مدى الحاجة أولًا إلى الأُمّ؛ حيث جاءت متناسقة معَ طبيعة الأُمّ ورعايتها وعطفها " **تَحَرَّي قميصي، أفيضي على ياقةِ العِطرِ زِرًّا إضافيّةً، يا لزرٍّ إضافيّةٍ سوف تَهتِكُ في ياقةِ العِطرِ، سينسِلُ خيطي بعيدًا مديدًا منَ القَبرِ**"[51]، فالبعدُ عن القبر مرتبطٌ بالأُمّ وحنانها وعطفها.

في حين نجدُها في خطابها للأب تجيءُ بألفاظ دالَّة على الصَّيرورة على سَوِيَّة القدرة والقوة "**وفي البدءِ كنتَ كآدَمَ، لتمشي إلى اللاوصولِ خُطاي، وتهلِكَ -دونَ الخُطى- كلُّ دَرب**"[52]، وفي خطابها لنفسها "إلَيَّ" يأتي لفظُ التَّحوُّل "أحظى" دالًّا على فقد القوة لديها جرّاءَ ما تواجِهُ من "قنّاصَة الشَّك"، لتكون نتيجة التَّحوُّل مؤلمةً دالَّةً على الضَّعف والانكسار "**ولكنَّ قنّاصَةَ الشَّكِّ لا يهدَأُونَ، فأحظَى بكلِّ الرَّصاصةِ في نِصفِ قَلبي**"[53]. ولعلَّنا بذلك نُشَكِّلُ متواليةَ الصَّيرورة حَسَبَ الآتي:

| الأم | الأب | تجردها عن الأم والأب |
|---|---|---|
| ألفاظُ صيرورةٍ إلى الأمان والشُّعور بدفء الموقف (أفيضي، سينسل، تخطين) | ألفاظُ صيرورةٍ إلى القوة والعزيمة (تمشي، تهلِكَ) | ألفاظُ صيرورةٍ إلى الضَّعف والانكسار (أحظى بكلّ الرَّصاصة) |

**- الصَّيرورة إلى الاستغناء والحاجة إلى الآخر:**

قدَّمت الشاعرةُ في قصيدتها "شهوة الإهداء" اللفظَ الصريحَ في الصَّيرورة والتَّحوُّل "تصير"؛ فهي تستغني عن أيّ شيء بعد أن يصيرَ الآخَرُ سماوةَ الإيقاع "**حينَ تَصيرُ أَنتَ سَماوَةَ الإيقاعِ، في جُنحَيَّ، لنْ أَحتاجَ قَشّي**".[54]

إنَّ الناظرَ في جملة التَّحوُّل عند الشاعرة تتجلّى له شِدَّةُ التوكيد عندها؛ فقد جاءت بالفعل "تصير"، الذي يستترُ بعده الضمير، إلّا أنَّها تأتي بلفظ الضمير "أنت" الدالِّ على التوكيد، وَمِنْ ثَمَّ تقدِّمُ نفيًا قاطعًا بأنَّها لن تحتاج إلى بيتها القش باستخدام أداة النفي "لن"، مشيرةً أيضًا إلى ضعفها ورهافة مشاعرها باستخدام الألفاظ الدالَّة على ذلك "جنحي، قشّي"، فتعلن بذلك عن استغنائها عن أيّ شيء بوجود الآخر مَعَها.

وفي قصيدة "يخيّل في عتمتي" تتجلّى أفعالُ الطلب الدالَّةُ على الحاجة إلى الآخر على النَّحو الآتي:

"**كِلني لِلحتوفِ إذا أرَدتْ، وغُلَّ صَمتي بِالكلامْ، وَكُنْ لِظهري قوَّةَ السّيرِ المُحايثِ لِلطّريقِ**"[55]، في رغبة منها إلى صيرورة القوة، ثمَّ تُعلن صراحةً عن مدى حاجتها إلى الآخر ورغبتها في صيرورة الأشياء في قصيدة "أنا عتمتي1" [56] وقصيدة "أنا عتمتي2"[57]، لِتَتَشَكَّلَ جملةُ التَّحوُّل عندها على النَّحو الآتي:

| جملة الحاجة إلى الآخر | جملة الضَّعف |
|---|---|
| فأَضِئْني بِمَحْضِ التفاتِكَ، أو فأضئني بمحضِ احتمالِكْ | وتخذِلُني الفِكرةُ المُشتهاةُ<br>وتخذِلُني اللُّغةُ المنتقاةُ<br>وَيخذِلُني مَطَرٌ في احتِفالِكْ |
| لأنْ تَحتَويني إلى جَنْبِ قَلْبِكَ | نسيرُ حُفَاةً كما قد بَرانا مِنَ الشَّوقِ |
| أعِرني إذنْ شَامةً في القَصيدةِ تمشي إليها الشُّمُوسُ | أسيرُ إلى آخري |
| أعِرني لجامَ الجَديلةِ | و "ماتَ المؤلِّفُ" يا سيِّدي |
| ولا أَستطيعُ (بلا مِحجَرَيْكَ) | مرَّ القِطارُ، وَفاتَ النَّشيدُ |
| أَمِنْ أجلِ ذلكَ صيَّرتَني، شمعةً في طريقِ السُّدى | لقد صارَ قَلبي، ولم أُلقِ في اليمِّ حُبّي، فراغا |
| فانتشِلني إلى جَبلِ الرُّوحِ | ولكنْ أَضِلُّ إلى قَبسٍ |

| | |
|---|---|
| هل بتُّ أغرَقُ في لُجَّةٍ من زُلالِكْ | وأمشي حَفاءَ الصَّحاري، ويُوثِقُني في الصُّعودِ الجَليدُ |
| لا أُريدُ سَنا بَرقِكَ اللازورديَ يندَهُ: هيّا<br>فأتبعُهُ حيثُ يُودي بِعَيَيَّ | كِلانا أنا والظَّلامُ (معًا) في الظَّلامِ، وَحِيدُ |
| يُكفِّنُني شَجرٌ، حَجَرٌ، ومَنَادِيلُ سُودُ | سَتُوثِقُنا بالبلادِ الحُدودُ |

كثَّفت الشاعرةُ جملَها الدالَّةَ على التَّحوُّل في جمل دالَّةٍ على الحاجة والرغبة في التَّحوُّل إلى ما هو منشود، مُعَلِّلَةً من جانب آخَرَ سببَ رغبتها في هذا التَّحوُّل بجمل تدلُّ على الضَّعف، لِتَأتِيَ قصيدتُها "أنا عتمتي" مُشَكَّلَةً على نحوٍ يُنبِئُ عن قدرة عالية عندها في بناء النصِّ الشِّعري؛ فهي لم تأتِ بالجمل السابقة تباعًا وإنَّما نثرتها في ثنايا نصِّها، مُخفيةً الحاجة مرَّةً ومعلنةً الضَّعف، ومخفيةً الضَّعف مرَّةً ومعلنةً الحاجة، وكأنَّها تضعُ المتلقّي بهذا الأسلوب في دائرة التحرّي والبحث عمّا تريد. غيرَ أنَّ صوتها الصارخَ بخيبة الأمل والتَّحوُّل إلى عدم القدرة ظلَّ واضحًا جليًّا في القصيدة؛ إذ تنهيها بعبارة تشيرُ إلى نهاية متوقعة؛ فهي لم تنجُ ولم تصل، فكانت نتيجة محاولاتها "**سَأُسرِي إلى عَتمَتي وأَعُودُ**".

**- الصَّيرورة إلى الوحدة وعدم الاستقراروفقدان القدرة:**

في حديث الشاعرة عنِ المَعَرّي عنونت قصيدتها بِـ "جناية"، وهو عنوانٌ لافتٌ للصيرورة والتَّحوُّل، وقد رسمت فيها ألفاظ التَّحوُّل بكثافة واضحة على النَّحو الآتي:

الصَّيرورة إلى رؤية الفكر وتجلّي المستقبل رغم فقد البصيرة.

"**وتَرى كأبعد مِن عيونِ يمامةٍ زرقاءَ، وأرى انكشافَ الخُلدِ عَنْ قومينِ في الفردوسِ، والدَّرَكِ الأخيرِ مِنَ الشَّقاءْ**". (58)

الصَّيرورة إلى الأحادية وتفرُّد المَعَرّي

"**وَتوَحَّدَ الإيقاعُ فيكَ، وَطَفِقتَ تَمشي مِثلَ موسيقى الخَريرِ على الحَرير، و أنا وَحيدٌ في المجازِ وفي الحقيقة**". (59)

الصَّيرورة إلى العطاء رغم حبسه في بيته وفقد بصره.

"**وصارَ رَغيفُ حَبسَيْكَ انثيالَ جداول**". (60)

الصَّيرورة إلى عدم الاكتراث.

"**ولَقد تركتُ قَصيدتي تمضي لحتفِ الرّيحِ، في هذا الطّريقِ المستبدِّ، بلا غِطاء**". (61)

جاءت ألفاظ الصَّيرورة والتَّحوُّل عند الشاعرة في مستويين: الأول في حديثها عنِ المَعَرّي، الذي جاء عاليًا في تحوّلاته كشفَ عن أعجاب وتأثُّر واضحين، والثاني حديث المَعَرّي عن نفسه؛ إذ جاء

مغايرًا لما جاءت به الشاعرة، ولعلَّ هذا يتفقُ معَ ما تتحلّى به شخصيَّةُ الشاعر الفيلسوف، وفي ذلك امتدادٌ لتلبُّس الشاعرة بشخصيَّة المَعَرّي، التي بدت واضحة في إسقاط سِماته عليها.

وفي قصيدة "الحديقة فستنانها"، التي صدَّرتها بلفظ "أبدأ" وفعل السير "سرتُ"، إشارةٌ منها إلى المحاولة والإرادة والبحث عن منتهى الأمل المنشود، غيرَ أنَّها –كعادتها- تأتي نتيجة محاولتها المليئة بالحزن وخيبة الأمل "**سوفَ أترُكُ دَمعي على وردِها عالِقًا**".(62)، ثمَّ تَتَّجِهُ في متن القصيدة إلى فعليّ الدخول والخروج في حالة من عدم الاستقرار "**لَستُ أدري...، دَخلتُ أنا وخَرجتُ أنا، دَخلتُ ولكنَّني ما خرجتُ، فَقَد أُصمِتَ الوَقتُ فينا، وصِرنا خُلُودَ الزِّيارة، دخلتُ ولكنَّ رَفَّ الوُرُودِ تَثاءَبَ، نامَ كثيرٌ مِنَ العُشبِ عندَ أصابِعِ أشجارِها، واستحالَ، و أيقَظَنا؛ ثُمَّ حَنَّطنا الأخضَرُ الحُلُمِيُّ، تمامًا كفافيَتَيْنِ مِنَ الاحتِضارِولَم يَشفِنا**".(63)

حشدتِ الشاعرةُ الكثيرَ من جمل التَّحوُّل الدالَّةِ على الفوضى من جهة وعدم الاستقرار من جهة أُخرى، وهذا بدوره يكشف لنا اتِّساعَ دائرة البحث عندها، و استقرارًا وملاذًا يجعلانها تطمئن، ولكنَّ هذه المحاولاتِ جميعَها تبوءُ إلى صيرورة عدم استقرار، فتأتي في هامش القصيدة على ألفاظ دالَّةٍ على ذلك "**الصّعودُ يَفرُّ، وَحينَ نَزعتُ الكلاليبَ، بِلَّني الانتظارُ بغيرِ شتاء**"(64)، مُعلنةً في قفلة القصيدة عن أمل وتفاؤل، فلعلَّها تنال ما تصبو إليه "**وَتَمحُو الذي قد تَلَوَّنَ مِنْ سورِهذي الحديقةِ، تُنجِزُبَعضَ الظّلامِ، فَيأوي لأخضَرِهِ: سَوسَنا**".(65)

شكَّلت ألفاظُ الصَّيرورة في هذه القصيدة حالةً واضحة عند الشاعرة من عدم الاستقرار وحالةً منَ الاضطراب؛ إذ تنقَّلت من فعل الإرادة إلى فعل الحيرة، ثمَّ فعل الخيبة، وعادت مرَّةً أُخرى إلى المحاولة والتفاؤل، غيرَ أنَّ حالة الضَّياع وعدم الاستقرار كانت مهيمنةً عليها، وكلُّ هذا يُنبِئُ بحالة شُعوريَّة لديها تمثَّلت في الآتي:

| الألفاظُ الدالَّةُ على الصَّيرورة | الحالةُ الشَّعوريَّة |
|---|---|
| أبدأ، سرت، أترك | المحاولة والإرادة |
| دخلت، خرجت، ما خرجت، أصمت، صرنا، تثاءب، استحال، لم يشفنا، بللني، بغير شتاء | عدم الاستقرار والخيبة |
| تمحو، تنجز، يأوي، سوسنا | التفاؤل |

وتطالعنا الشاعرة في قصيدتها "للتو"[66] بألفاظ الصَّيرورة الدالَّةِ على فقدان القدرة والحزن والخسارة، وحالات شُعوريَّة متضاربة توحي بمحاولتها الخلاصَ والبحثَ عنِ الاستقرار، إلّا أنَّها تواجَهُ بكلِ صعب.

وفي ما يأتي توضيحٌ لجملة الصَّيرورة ونتيجتها:

| جملةُ الصَّيرورة | نتيجةُ الصَّيرورة |
|---|---|
| البِداياتُ أَوجَعُ مَا يَستَفِيقُ، بِما لا يَليقُ | الألم |
| وتُشرقُ شمسٌ علينا، تَغيبُ عَنِ الآخَرين | انعدام العدل |
| سَأمطِرُ أنّى أشاءُ، تقولينَ: أنَّى أَشَاءُ و أفنى | تفاؤل ثمَّ نهاية مؤلمة "مفارقة واضحة" |
| بِيَ الجنّةُ افتُتِحَت، والجحيمُ على مِصرَعيه | حالة من عدم الاستقرار "مفارقة واضحة" |
| لِأحرقَ كلتا يديه | النقمة |
| لِيُصبِحَ لي في العَراءاتِ بَيت | الخسارة |
| بَدأتُ احتفالًا بكوكَبِكِ، وهَا قامَتي، يَتناسَلُ فِيها الضَّلالُ | الألم |
| قُدَّ قلبيَ مِن ضِلعِكِ المُستقيم | الضَّعف |
| كي أغنّي (عتابا) البُكاء | الحزن والحسرة |
| فَأسقُطُ في وَعيِ دائرَتي، وأَمُوتُ كَذلِك | الانتهاء |
| فَكَيفَ أَسيرُ على الماء | فقدان القدرة |

وفي قصيدتها "فتنة" تذهب إلى أبعد من ذلك؛ إذ تصل جملةُ الصَّيرورة عندها إلى نهاية محتمة هي الموت "**ثمَّ نَنشُرُها في الرِّياحِ، كأنّا سِوانا، كأنَّ الرِّياحَ التي شَكَّلَتْ ذاتَ عصفٍ ضَلالاتِنا، قدْ تَصيرُ هُدانا، كأنَّ الرِّياحَ سَتَحفِرُ جُبًّا، وتَستَأجِرُ الذِّئبَ من مُمكناتِ الخَيالِ**"[67]، لتأتي نتيجة كل هذه التَّحوُّلات الموت "**ويَمضي الذي، قاتِلٌ وقَتِيلٌ، يَمُوتُ كِلانَا**".[68]

وفي قصيدة "تركت الحصانَ وحيدًا"[69] جاءت جُملُ الصَّيرورة في محاولة منها للبحث عن أُفق يخلِّصُها منَ الواقع المؤلم، غيرَ أنَّها تصابُ بخيبة الأمل؛ فالحصان صار وحيدًا، ولا يستطيع أن يؤنِسَ وحشةَ رفاقه، أو يحرُسَ البيت؛ فلا بيت في العراء ولا خيمة، بل هي خيبة وسمرة تلفح قلبَها.

إذ تشكَّلت جملة الصَّيرورة هنُا على النَّحو الآتي:

- تَركتُ الحِصانَ وحيدًا؛ لِيُؤنِسَ وحشتَهُ أو رِفاقَهْ ← تحوّل إلى التبرير والتخفيف من الألم
- نحنُ عُدنا، ثلاثَتُنا، أنتَ وحدكَ، وَحدي أَنا، والقصيدةُ ← تحوّل إلى الوحدة
- سُمرةُ الشَّمسِ تلفَحُ قَلبي ← تحوّل إلى الوحدة
- أَجرُ المُحيطَ وأَبيضَكَ المُتوسِّطَ، أشحذُ سَيفي لِمَوعِدِكَ الأُمويْ ← تحوّل إلى المحاولة والنجاة

وفي قصيدتها "الرقصة"[70] تبحث الشاعرة عن شكلٍ جديدٍ للغة وشكلٍ آخَرَ للحصول، فتطلب منَ الآخر بلفظ التَّحوُّل "**غادِروا صَفحَتي**"؛ لأنّها ترغب في أن تكون القصيدة شيئًا آخَرَ، فتأتي بفعل الإرادة "**أَردتُ القَصيدةَ أبعدَ ممّا أردتُ**"، غيرَ أنَّها لا تجني إلّا الهواء وخسارة الحقيقة "**أقولُ ربحتُ الهواء، خسرتُ الحقيقةْ**"، لتعلن في نهاية الأمر أنَّها غيرُ قادرة على تحقيق ما تُؤمِّلُ، فالوحدة صارت رفيقتها "**يا للخسارة**" "**والوَتَرْ، بَعدَ خَمسٍ وَعِشرينَ؛ صارَوَحيدًا**".

واستمرارًا في محاولتها الخلاصَ تأتي قصيدة "الباص"[71]، المُصَدّرةُ بجملة" **عُذرًا لِكسرٍ في الكتابةْ، الباصُ مرَّ على الخُطى...، دَهسَ الرَّتابةْ**"، إعلانًا منها عن كسر كلّ المألوف، فتحاول من جديد بأفعال الإرادة في سَعيٍ منها إلى الوصول "**آتيًا مِن مكانٍ بعيدٍ**"، لكنَّها عاجزةٌ في الوقت نفسِهِ عنِ اللحاق بالباص "**وتَسيرُ إليهِ فَيَمشي، ويُسرِعُ عَكسَ عُجَالَةِ أقدامِها**"، وربَّما تكون قد وصلت فتلعنَ ذلك صراحة "**تَنجَحُ في أَن تُشيرَ إليهِ أَخيرًا وتَركَبَهُ**"، غيرَ أنَّها ما تلبث إلّا أن تعود إلى الوحدة "**وَتَسيرُتسيرُ، و أَبقى وَحدي أَتذكَّرْ**".

**- الصَّيرورة إلى السوداويَّة:**

بدت الشاعرة في قصيدتها "المثيل" مائلةً إلى السوداوية والمستقبل المجهول؛ فقد كَثَّفَت للتعبير عن ذلك جملًا تُنبِئُ عن هَمٍّ حلَّ بها، وَتُخبِرُ عن محاولتها المستمرّةِ في الخلاص "**مُذ رتَّبَت أُفُقَ الحديقةِ، لم أجِد إلّايَ تصعدُ سَهلَهَا، جبلًا سماويًّا يشفُّ، فلا أرى خطوي، ولكنّي أقولُ: لعلَّها، الغيمُ يحشُدُ زُرقةَ المعنى بقبَّتِها، وينزِفُ حولها، فأطوفُ بينَ الأرضِ والمخيالْ، لغةٌ توارت في الطّريقِ الجانبيّ، غزَلت دَمي في ثوبِها؛ حتّى تورَّدَ نَولُها، سَيكونُ صُبحٌ آخَرُ**".[72]

إنَّ هذه المتوالية منَ الألفاظ الدالَّةِ على الصَّيرورة إنَّما تدلُّ على الرغبة الجامحة عند الشاعرة في البحث عنِ المجهول والسَّعي إلى الخلاص؛ إذ جاءت نتيجة صيرورتها كالآتي:

-محاولتها الترتيب ← النتيجة ← الوحدة

الغيمُ يحشدُ زرقةَ المعنى ← النزيف حولَ المعنى

غزلت دمي في ثوبها ← تورد نولُها

لِتَختِمَ كلَّ هذا بفعل الكينونة الدالِّ على السوداوية وفقدان الأمل "**سَيكونُ صُبحٌ آخَرُ، ماذا وراءَ الصُّبحِ، حينَ تقمَّصَت عينُ الغزالةِ كُحلَها**".[73]

**- الصَّيرورة إلى الظُّلم:**

تطالعنا جملةُ الصَّيرورة والتَّحوُّل في حديث الشاعرة عن مقتل هابيل بألفاظ "تناهوا، صاروا، غابت، آبت"؛ إذ تعلن عن مدى الظلم الذي حلَّ بِـ"هابيل"، وتعكس ذلك على واقع حاضرها الآن، فالظلمُ الواقع بنا اليوم هو امتدادٌ لغياب الشهود على مقتل هابيل "**لكلِّ الذينَ تَنَاهَوا لهابيلَ، طَقسَ اتّحادْ، وصَاروا بِلادًا مِنَ الغَيبِ، إبّانَ غابتْ، و آبَتْ، شُهُودُ البِلاد**"(74). إنَّ جملة التَّحوُّل هذه عندها إعلانٌ على الثورة ضدَّ الظُّلم، فالبدءُ كان ظلمًا، وتتابع في ذلك أبناء البشر لاحقًا.

**الخاتمة:**

بعد هذه المقاربة اللُّغويَّة الدَّلاليَّة لشعر إيمان عبد الهادي ضمنَ محور الصَّيرورة والتَّحوُّل، نجملُ أهمَّ النتائج التي توصَّلت إليها الدراسة:

- شَكَّلَ عنوانُ الديوان "فَلْيَكُنْ" مدخلًا مهمًّا لقراءة القصائد، وجاء دالًّا بوضوح على رغبة الشاعرة في الصَّيرورة والتَّحوُّل.
- تُعَدُّ لوحةُ غلاف الديوان مفتتحًا سيميائيًّا يدلُّ على الرغبة الصارخة في رفض الواقع ومحاولة التغيُّر.
- صَدَّرَتِ الشاعرةُ ديوانَها بجملة افتتاحيَّة تشيرُ إلى كينونة الحُبِّ كما تراه وكما تأملُ أن يكون.
- كشفتِ الدراسةُ عن أغراض عديدة للصيرورة والتَّحوُّل عند الشاعرة، وَظَّفَت لها الألفاظَ والجملَ الدالَّةَ عليها.
- غَلَبَ على جمل الصَّيرورة عند الشاعرة تلك الصَّيرورةُ إلى خيبة الأمل والضَّعف والانكسار، رغم محاولتها المستمرة ودعواتها إلى النهوض أو الوصول.
- شَكَّلَت جملةُ التَّحوُّل إلى الوحدة عند الشاعرة ملمحًا أسلوبيًّا واضحًا.
- جاءَ الطابعُ العام للشاعرة في قصائدها عنِ الحُبِّ والحاجة إلى الآخر صوفيًّا يعتمد على المناجاة ومحاولة الوصول.
- يمكنُ للباحثين أن يقفوا على دراسة الديوان من ملمح آخَرَ، كالصورة عند الشاعرة، أو المفارقة، أو النَّسق النَّحوي؛ فالديوان أرضٌ خِصبةٌ لمثل هذه الدراسات.

**الهوامش:**

(1) عدناني، محمد، بنية اللُّغة في المشهد الشعري المغربي الجديد1991-2003م، عالم الفكر، المجلّد34، عدد مارس، ص119-2006،120م.

(2) ابن فارس، أحمد بن زكريا (ت395هـ)، معجم مقاييس اللُّغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج3، 1979م، ص325.

(3)- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (ت538هـ)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، جزءان، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1998م، ج1، ص569، المكتبة الشاملة

(4)- ابن منظور، جمال الدين (ت711هـ)، لسان العرب، ط3، 14 جزءًا، دار صادر، بيروت، 1414هـ، ج4، ص477.

(5)- وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، دار قباء، القاهر ة،2007م، ص379.

(6 ) https://alantologia.com/blogs/45424/-كيلة، سلامة، مجلّة رمان الثقافيَّة، الشبكة العنكبوتيَّة.
(7) https://ar.wikipedia.org/wikiويكيبديا، فلسفة الصيرورة موقع على الشبكة العنكبوتيَّة. (
(8)https://ontology.birzeit.edu/term ( -الأنطولوجيا العربيَّة، موقع على الشبكة العنكبوتيَّة.
(9) - البوعمراني، محمد، ديناميَّة القوة بين بنى الوجود وبنى اللُّغة، مجلّة فصول، المجلد 25-40، العدد 100، ص
(10)-الفتياني، سهيل، الحداثة عند يوسف الخال-دراسة في تجربته النقدية والشعرية، رسالة جامعية، الجامعة الأردنية، 2010م،ص8،38
(11) - ناصر، كريم، الصَّيرورة الشِّعريَّة وغرابة اللُّغة في جلالة الوقت، القدس العربي، 13 أغسطس، 2022م، ص13
(12)- عصفور، أمينة، النقد الحديث: قراءة الصَّيرورة لا الحداثة، مجلّة الناقد، العدد13، يوليو، 1989م، ص
(13) https://hekmah.org( -مفتاح، عبد الهادي، الشِّعر وماهيَّة الفلسفة، مجلة حكمة، الشبكة العنكبوتيَّة.
(14)https://www.azzaman.com(-الربيعي، محمد، علاقة الشِّعر بالإنسان: السياب يموت غدًا، صحيفة الزمان، يوليو، 2017م، الشبكة العنكبوتيَّة.
(15) - رحيم، عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه، مجلّة كليَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، العدد2-3، 2008م
(16)- محمد، طاهر، التدلال صيرورة للإنتاج: مقاربة أمبيرقيَّة في رواية الخوف أبقاني حيًا، مجلّة كليَّة الآداب، العدد1، ص
(17) - عبابسة، حنان، سيميائيَّة العنوان: رواية "تلك المحبَّة" للحبيب السائح، رسالة جامعيَّة، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر،2018 م، ص19-22
(18)- علّوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م، ص155
(19) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت285هـ)، المقتضب، تحقيق عبد الخالق عضيمة، 5 أجزاء، القاهرة، 1994م، ج2، ص131
(20) البقرة آية 188، ابن هشام، عبد الله بن يوسف (ت761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق عبد اللطيف الخطيب، ط1، 6 أجزاء، الكويت، 2000م، ج3، ص
(21) - يُنظر: الزجاجي، أبو القاسم، حروف المعاني، تحقيق علي الحمد، مؤسسة الرسالة، ط2، 1986م، ص39
(22)- مالكي، حوريَّة، قراءة سيميائيَّة في غلاف رواية "أشباح المدينة المقتولة"، مجلّة مقاليد، العدد14، جوان، 2018م، ص94
(23) - زاوي، صليحة، العتبات النصيَّة في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، رسالة جامعيَّة، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2026م، ص15
(24)- بايزيد، فطيمة، التشكيل الجمالي لصورة العنوان والغلاف: دراسة سيميائيَّة، جامعة بسكرة، الجزائر، ص141
(25) - زاوي، صليحة، العتبات النصيَّة في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، ص16
(26) - الرمادي، أبو المعاطي، عتبات النص ودلالتها في الرواية العربيَّة المعاصرة، مجلّة مقاليد، العدد 7، 2017م، ص293

(27) - يُنظر: الرقيبات، محمد، عتبات النص: البنية والدَّلالة في رواية غارديناً، مجلَّة الإيضاح، العدد 2، ديسمبر، 2018م، ص
(28)- الحياني، فاتن، عتبة التصدير وفاعليَّة التركيز: دراسة في شعر عبد الرزاق الربيعي، مجلَّة كليَّة التربية، الجامعة المستنصريَّة، العدد82، ص65
(29)- فرج، علي داخل، عتبة التصدير في شعر حسين مردان: ديوان قصائد عاربة أنموذجًا، مجلَّة دراسات تربويَّة، العدد 27، تموز 2014م، ص
(30) - هويدي، محمد، عتبة التصدير في الرواية العراقيَّة 2003-2017، مجلَّة أوروك للعلوم الإنسانيَّة، جامعة المُثنى، العدد 4، المجلد 13، 2020م، ص1610
(31) - عنبتاوي، دلال، فَلْيَكُنْ لإيمان عبد الهادي: ثنائية العتمة والضَّوء، مقال في صحفية الرأي 9/ 6/ 2017م.
(32) - عنبتاوي، دلال، فَلْيَكُنْ لإيمان عبد الهادي: ثنائية العتمة والضَّوء
(33) - مرسلي، بولعشار، الشِّعر الصوفي في ضَوء القراءات النقديَّة الحديثة: ابن الفارض أنموذجًا، رسالة جامعيَّة، جامعة وهران، 2015م، مقدِّمة الرسالة
(34) - عبد الهادي، إيمان، ديوان فَلْيَكُنْ، وزارة الثقافة، عمّان، 2015، ص9
(35)- الأزهري، محمد بن أحمد (ت370)، تهذيب اللُّغة، تحقيق أحمد عبد العليم، الدار المصرية، ج12، ص75-76
(36) - ينظر: الرازي، زين الدين أبو عبدالله محمد (ت666هـ)، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ،1986، ص306، وينظر: الفيومي، أحمد بن محمد (ت770هـ)، المصباح المنير، طبعة بلونين ميسرة، مكتبة لبنان، 1987، ص
(37) - ابن فارس، أحمد بن زكريا (ت395هـ)، مجمل اللُّغة، تحقيق زهير عبد المحسن، ط2، جزءان، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986م، ج1، ص193
(38)- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسنت (321هـ)، جمهرة اللُّغة، تحقيق رمزي منير بعلبكي، 3 أجزاء، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، ج1، ص436
(39)www.rasseen.com(-عبيد، محمد صابر، قراءة في قصيدة "حرج إضافي" لإيمان عبد الهادي، مقال منشور في جريدة الدستور15-1-2016م الشبكة العنكبوتيَّة.
(40)- الديوان، ص10
(41)- عبيد، محمد صابر
(42) - الديوان، ص10
(43) - الديوان، ص10
(44) الديوان، ص 10
(45) - مَجمع اللُّغة العربيَّة، المعجم الوسيط، ج2، ص
(46) - صابر، محمد عبيد
(47) - الديوان، ص11
(48) - الديوان، ص11
(49) - الديوان، ص16
(50) - الديوان، ص16-17
(51) - الديوان، ص18
(52) - الديوان، ص18-19
(53) - الديوان، ص20

(54)- الديوان، ص15
(55)- الديوان، ص 71
(56) - الديوان، ص75-85
(57) - الديوان، ص85-93 في مقال لدلال العنتاوي رأت أنّ العتمة هنا هي الخلاص والنجاة. ينظر: فلْيَكُن" لإيمان عبدالهادي.. ثنائيُّة العتمةِ والضّوء
(58)- الديوان، ص24-
(59) -الديوان، ص24-
(60) - الديوان، ص24
(61)- الديوان، ص 25
(62)- الديوان، ص 40
(63) - الديوان، ص40-41
(64) - الديوان، ص42
(65)- الديوان، ص 43
(66)- الديوان، ص45-50
(67)- الديوان، ص55
(68) - الديوان، ص56
(69) - الديوان، ص57-58
(70)- الديوان، ص59-
(71)- الديوان، ص62-68
(72)- الديوان، ص37-38
(73)- الديوان، ص38-39
(74)- الديوان، ص22-

## المصادروالمراجع

1- الأزهري، محمد بن أحمد (ت370)، تهذيب اللُّغة، تحقيق أحمد عبد العليم، الدار المصرية
2- الأنطولوجيا العربيَّة، موقع على الشبكة العنكبوتيَّة.
3- بايزيد، فطيمة، التشكيل الجمالي لصورة العنوان والغلاف: دراسة سيميائيَّة، جامعة بسكرة، الجزائر.
4- البوعمراني، محمد، ديناميَّة القوة بين بنى الوجود وبنى اللُّغة، مجلَّة فصول، المجلَّد 25-40، العدد 100، 2017م.
5- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت321ه)، جمهرة اللُّغة، تحقيق رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.
6- الرازي، زين الدين أبو عبدالله محمد (ت666ه)، مختار الصحاح، الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان ،1986
7- الربيعي، محمد، علاقة الشِّعر بالإنسان - السياب يموت غدًا، مجلَّة الزمان، يوليو 2017م، الشبكة العنكبوتيَّة.
8- رحيم، عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه، مجلَّة كليَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، العدد 2-3، 2008م.

9- الرمادي، أبو المعاطي، عتبات النصّ ودلالتها في الرواية العربيَّة المعاصرة، مجلَّة مقاليد، العدد 7، 2014م.
10- زاوي، صليحة، العتبات النصيَّة في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، رسالة جامعيَّة، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2016م.
11- الزجاجي، أبو القاسم، حروف المعاني، تحقيق علي الحمد، مؤسسة الرسالة، ط2، 1986م.
12- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (ت538هـ)، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلميَّة، ط1، بيروت، 1998م.
13- عبيد، محمد صابر، قراءة في قصيدة "حرج إضافي" لإيمان عبد الهادي، مقال على الشبكة العنكبوتيَّة "رصين" 15/ 8/ 2015م.
14- عبابسة، حنان، سيميائيَّة العنوان، رواية "تلك المحبَّة" للحبيب السائح، رسالة جامعيَّة، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2018م.
15- عبد الهادي، إيمان، ديوان فَلْيَكُنْ، وزارة الثقافة، عمّان، 2015م.
16- مفتاح، عبد الهادي، الشِّعر وماهيَّة الفلسفة، الشبكة العنكبوتيَّة.
17- عدناني، محمد، بنية اللُّغة في المشهد الشِّعري المغربي الجديد 1991-2003م، عالَم الفكر، المجلّد 34، عدد مارس، 2006م.
18- عصفور، أمينة، النقد الحديث، قراءة الصَّيرورة لا الحداثة، مجلَّة الناقد، العدد 13، يوليو، 1989م.
19- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.
20- عنبتاوي، دلال، فَلْيَكُنْ لإيمان عبد الهادي: ثنائيَّة العتمة والضَّوء، مقال في صحيفة الرأي 9/ 6/ 2017م.
21- ابن فارس، أحمد بن زكريا (ت395هـ)، معجم مقاييس اللُّغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م
22- ابن فارس، أحمد بن زكريا (ت395هـ)، مجمل اللُّغة، تحقيق زهير عبد المحسن، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1986م.
23- الفتياني، سهيل، الحداثة عند يوسف الخال-دراسة في تجربته النقدية والشعرية، رسالة جامعية، الجامعة الأردنية، 2010م.
24 - فرج، علي داخل، عتبة التصدير في شِعر حسين مردان: ديوان قصائد عارية أنموذجًا، مجلَّة دراسات تربويَّة، العدد 27، تموز، 2014م.
25- الفيومي، أحمد بن محمد (ت770هـ)، المصباح المنير، طبعة بلونين ميسرة، مكتبة لبنان، 1987
26- كيلة، سلامة، مجلَّة رمان الثقافيَّة، الشبكة العنكبوتيَّة.
27- مالكي، حوريَّة، قراءة سيميائيَّة في غلاف رواية "أشباح المدينة المقتولة"، مجلَّة مقاليد، العدد 14، جوان، 2018م.
28- المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت285هـ)، المقتضب، تحقيق عبد الخالق عضيمة، 5 أجزاء، القاهرة، 1994م.
29- أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط.
30- محمد، طاهر، التدلال صيرورة للإنتاج: مقاربة أمبيرقيَّة في رواية الخوف أبقاني حيًّا، مجلَّة كليَّة الآداب، العدد1.
-31 مرسلي، بولعشار، الشِّعر الصوفي في ضَوء القراءات النقديَّة الحديثة: ابن الفارض أنموذجًا، رسالة جامعيَّة، جامعة وهران، 2015م.
32- ابن منظور، جمال الدين (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، ط3، 14 جزءًا، بيروت، 1414هـ
33- ناصر، كريم، الصَّيرورة الشِّعريَّة وغرابة اللُّغة في جلالة الوقت، القدس العربي، 13 أغسطس، 2022م.

34- ابن هشام، عبدالله بن يوسف (ت761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق عبد اللطيف الخطيب، ط1، 6 أجزاء، الكويت، 2000م.
35- وهبة، مراد، المعجم الفلسفي، دار قِباء، القاهرة، 2007م.
36- ويكيبديا، موقع على الشبكة العنكبوتيَّة.

*** الشاعرة إيمان عبد الهادي**

**وُلِدَت في عمّان 1982، وتخرَّجت في المدارس العمريّة عام 2000، حصلت على بكالوريوس اللغة العربيّة وآدابِها من الجامعة الهاشميّة 2004، والماجستير في الأدب والنقد، من الجامعة الهاشمية بتقدير امتياز، برسالةٍ عنوانُها: (بنية القصيدة القصيرة في الشعر العربي الحديث) 2008.تخرّجت في برنامجِ الدّكتوارة (الأدب والنّقد) جامعة اليرموك، في مبحثِ النّظريّةِ النّقديّة، بتقدير امتياز، عنوانُ الأطروحة (إشكاليّة النّصّ في نظريّات القِراءة والتّأويل) كانون الثّاني 2014.تعمل أستاذاً مساعداً في الأدب والنّقد الحديث/ جامعة الزّيتونة الأردنيّة.**

**عمِلت رئيساً لقسم النّشر والفعاليات الأدبيّة في الدّائرة الثّقافيّة/ أمانة عمّان الكبرى**

**قدّمَت برنامجاً حواريّاً ثقافيّاً على إذاعة هوا عمّان، وفيه ناقشت في كلّ حلقةٍ كِتاباً.**

**شاركت في عديد المهرجانات والأمسيات الشّعريّة والمؤتمرات الأكاديميّة، وحظي شعرها بدراسة النّقاد. حكّمت الجوائزَ والمسابقاتِ الأدبيّة، ونشرت نصوصَها في عديدِ الدّوريّاتِ والصّحفِ المحليّةِ والعربيّة. قدّمت ورشاتٍ عديدةً لتعليمِ الكتابةِ الإبداعيّة للأطفالِ واليافعين.**

**وشاركت في اللجانِ التّحضيريّةِ للمؤتمراتِ الأكاديميّة، وللمهرجاناتِ المحليّة والعربيّة.**

**حاصلة على عدّة جوائز أدبيّة منها جائزة وزارة الثّقافة الأردنيّة، وأسرة أدباء المستقبل، وبيت الشّعر الأردني، ومسابقة القدس، وجائزة الشّارقة للشعراء الشباب، وجائزة راشد بن حمد الشّرقي للأبداع/ حقل أدب الأطفال 2020 وجائزة برنامج أمير الشّعراء في الموسم الخامس.**

**عضو رابطة الكتّاب الأردنيين. عضو جمعيّة النّقّاد الأردنيين. عضو رابطة الأدب الإسلامي العالميّة. صدر لها ديوان فليكن. ولها تَحتَ الطّبع ثلاثةُ دواوين.**