المجمع 18 (2023/1444)، 263-294

# "خارج مدار الذّات" للشّاعرة سلمى جبران: دراسة تحليليّة

ميساء الصّح[1]

# "Outside the Orbit of the Self": The Poet Salma Gobran: An Analytical Study

**Maysaa al Seh**

This stylistic analytical study aims to examine "Outside the Orbit of the Self" by the poet Salma Gobran. The poem is characterized by an internal contradiction and a conflict between two times: the past with its exhausting burdens, and the present with its determination and hope. It is evident that the poet has attempted to turn against her previous romanticism and to create new orbits outside herself, a life experience. Such experience, along with relying on her personal and religious culture, in addition to being a talented wordsmith herself, have helped her enduring this shift. In terms of musical composition, the poet preserves free verse while creating a special musical hierarchy and new geometric visual formations, consistent with the general direction of the poems' contents, and the new situation they have undergone. In terms of topics, Gibran committed herself to the love of the homeland and to its causes until she became fully united with it, and it with her. In the same context, she has advocated women's rights addressing the culture of shame and women's oppression by motherhood. Still, she seems more solid and daring in her stance, despite the delicate sense and the beauty of depicting the scenes.

Keywords: Salma Gobran; *Outside the Orbit of the Self*; Stylistic Construction; Intertextuality; Poetic Image; Poetic Rhythm; Semiotic Titles; Woman; Romantic Direction.

[1] باحثة مستقلة.

**الملخّص:**

يهدف هذا البحث إلى دراسة ديوان "خارج مدار الذات"، للشاعرة سلمى جبران، دراسة تحليليّة أسلوبيّة. التزمت الشاعرة بنمط القصيدة الغنائيّة ذات الصوت الواحد، ورغم نعومة المفردات ذات الطابع الرومانتيكيّ، ورهافة حسِّها، وكثافة دلالاتها، إلا أنّها بدت مسكونة بالتضادّ الداخليّ، والصراع بين زمنين: الماضي بحمولاته المرهِقة، والحاضر المفعم بالعزيمة والأمل التمّوزيّ. واللافت للانتباه أنّها حاولت الانقلاب على رومانتيكيّتها السابقة، واستحداث مدارات جديدة خارج ذاتها، وقد ساعدها على هذه النّقلة خبرتها الحياتيّة، واعتمادها على ثقافتها الشخصيّة والدينيّة، وفيض يراعها. ومن ناحية البناء الموسيقيّ فقد عمدت إلى المحافظة على وحدة التفعيلة، مع خلق تراتبيّة موسيقيّة خاصّة، وتشكيلات بصريّة هندسيّة جديدة، تتساوق مع الاتجاه العام لمضمون القصائد، والحالة الجديدة التي تمرّ بها، ولا يجوز أن نغمط الشاعرة حقّها بحصر قصائدها كلّها ضمن إطار الغنائيّة المنفردة، فقد وردت عندها قصائد ذات حسّ دراميّ تصويريّ. ومن حيث الموضوعات فقد التزمت بالتعبير عن حبّها للوطن والالتزام بقضاياه، بل يصلح الزعم أنّها توحّدت معه، فصار ذاتها، يحسّ بها وتحسّ به، وعلى المنوال نفسه سارت في الدفاع عن قضية المرأة والتصدّي إلى ثقافة العيب، وإظهار ما تعانيه المرأة من تعب الأمومة، وهضم حقوقها، لكنّها بدت أكثر صلابة، وأجرأ في موقفها، وذلك رغم جماليّة تصوير المشاهد، والحسّ المرهف.

الكلمات المفتاحيّة: سلمى جبران، التّشكيل الفنّي، سيميائيّة العناوين، الاتّجاه الرومانتيكيّ.

## المقدّمة

سلمى جبران واحدة من الشاعرات الفلسطينيّات المتميّزات، ولها عدّة دواوين مطبوعة، امتازت بالطابع الرومانتيكيّ الحسَّاس المرهف، الذي يقوم على الحسّ الوجدانيّ الرقيق، وأمَّا ديوانها "خارج مدار الذات" 2016 فهو تجربة مميَّزة، فيها من الجديد، ما يستحقّ الوقوف عنده، لما فيه من تحوّلات مضمونيّة، وأسلوبيّة تقنيّة، ومن حيث اللغة والتراكيب والتشكيلات الموسيقيّة، وقد ارتأت الباحثة تقسيم هذا البحث إلى مقدّمة، ومحورين أساسيّين، وخاتمة، أمَّا المحوران، فأوّلهما يقوم على سبر البنية الشكليّة للديوان، عبر دراسة البناء الأسلوبيّ، والتعرّف على هيكليّة البناء، وأسلوب التناصّ، والتشكيلات الموسيقيّة،

وسيميائيّة العناوين، وأمّا المحور الثاني فيتضمّن النظر في البناء الفكريّ والمضمونيّ، ويحتوي عدّة موضوعات هي: النزعة الرومانسيّة، وقضيّة المرأة، والالتزام بقضايا الوطن.

**البناء الأسلوبيّ**

لم تخرج سلمى جبران في ديوان "خارج مدار الذات"، عن إطار القصيدة الذاتيّة الغنائيّة، والغنائيّة "في أبسط تحديد لها هي وسط من الأوساط الأدبيّة، يصوِّر لنا تجربة معيّنة، عاشها شاعر معيّن، أهمّ خصائصها أنّها تجسّد لموقف إنسانيّ واحد، وتعبّر عن الحالة النفسيّة والشعوريّة لشاعر واحد. ومن ثمّ فهي تجربةٌ يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره. فهي خلاصة عناصر الفكر والشعور والوجدان المتّصلة بنفسيّة الشاعر، وذهنيّته وحده".[1] كما و"ينتظمها خيط شعوريّ واحد يبدأ في العادة من نقطة ضبابيّة، ثمّ يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئًا فشيئًا، حتّى ينتهي إلى إفراغ عاطفيّ ملموس... وحدة العاطفة إذن، وتطوّر هذه العاطفة في اتّجاه واحد هما السمتان المميّزتان للبنية الداخليّة للقصيدة القصيرة المعاصرة".[2] والغنائيّة حاضرةٌ في أشعار كلّ الشعوب، أيًّا كان العصر واللغة والمكان، ولا يكاد شاعر واحدٌ يفلت من سطوة الميول الغنائيّة، وفي أدبنا العربيّ، "ولد الشعر الجاهليّ نشيدًا."[3] مع أنّه "اقترب أحيانًا من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكن التقاليد الشِّعريّة السائدة والموضوعات المحدّدة كانت أقوى من أيّ تغيير."[4]

---

[1] محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، ط1 (القاهرة: دار الشروق، 1994)، 42.

[2] عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط5 (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 1994)، 251- 252.

[3] أدونيس، **الشعرية العربية**، ط2 (بيروت: دار الآداب، 1989)، 5.

[4] جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي** (الجمهورية العراقية: دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982)، 19.

وبالعودة إلى ديوان "خارج مدار الذات" يبدو أنَّ اللغة جميلة، ناعمة، شديدة التركيز، تعتمد في أغلبيّتها على جمل قصيرة، وترتبط الجمل مع بعضها بعلاقات معنويّة، تربك الذِّهن أحيانًا، كما وتعتمد على التكرار، الذي يقترب من اللُّعبة اللفظيّة، وعلى التركيز الذي يحتمل أكثر من تأويل، وكذلك نجد أنَّ بناء القصائد يقوم على سيطرة الصوت الواحد (الذات)، وأنَّ الشاعرة تعيش حالة من الصراع الداخليّ، فهي موزّعة بين زمنين متضادّين في الاتّجاه والأحداث: الماضي الأليم والحاضر، لكنَّها لا تبدو رومانسيّة مستسلمة، وحالمة جبانة بالمعنى الرومانتيكيّ الصِّرف، إنَّما متفكِّرة ومقيِّمة لمسيرة عمرها، ومصرَّة على التقدُّم إلى الأمام، تتسلّح بأشياء جميلة في خارج مدار ذاتها، تقول في من قصيدة "عتم قصائدي":

عشرينَ عامًا قد صمتُّ فصارَ
كمتي دورةً أُخرى تؤرِّقُني
فتهجرَ داخلي كلُّ المعاني
وبدأتُ أُبصرُني وأُبصِرُها
أدركْتُ أَنّي لا أعيشُ هنَاكَ، لا أدري
إذا كنتُ ال-أنا- الأُولى
وهل ذاكَ الزَّمانُ زماني!![1]

إنَّ من يتتبّع قصائد الديوان سوف يكتشف أنَّ هاجس الزمن، والصراع بين الماضي والحاضر، قد أصبح سمة أساسيّة في قصائدها، وعنصرًا بنيويًّا تضادّيًّا مهمًّا في أسِّ البناء الشعريّ، ومن الأمثلة المعزّزة لهذا الزعم هو مجموعة من القصائد منها: "في اليوم السابع" و"يتعثر زمني" و"يحملني يراعي" وغيرها، ففي قصيدة "يحملني يراعي" تؤكّد الشاعرة على أنَ

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، ط1 (بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، 2016)، 23–24.

العُمر بات ينطوي، يطير عبثًا، يسبح هاربًا، ولا يحملها إلّا اليراع.[1] بالتالي فإنَّ اليراع (أدبها وشِعرها) هو أحد المدارات، التي تخرج إليها من ذاتها، وتراهن عليه في صناعة غدِها المشرق.

ومن ناحية التركيب الفَنّي فقد حاولت أن تختطّ لنفسها أسلوبًا لغويًّا عبر إضافة "ال التعريف" إلى الفعل، ومن المعلوم أنَّ الفعل لا يقبلها، وهي لهجة قديمة، وقليلة الاستخدام، واقتصرت على المضارع لا الماضي.[2] ومن هذه التراكيب المفردات التالية: الأقعدني، الدُفِنَتْ، العَبَرَتْ، الأَخَذَت، وكأنَّها تحاول الانعتاق من حيز اللغة المتداولة إلى إنتاجها وتوسعة إطارها عبر هذه المساهمة، وإن كانت بسيطة.

## التّناصّ في ديوان "خارج مدار الذات"

التّناصّ هو مصدر للفعل تناصَّ، وتناصّ القوم أي تزاحموا.[3] ولكنَّه مصطلح حديث لظاهرة قديمة، أدرك بعض جوانبها النقد العربيّ القديم، أمَّا إذا ما تمّ تتبُّع تطوره تاريخيًّا سيظهر أنَّه في كل عصر يكتسب معنًى إضافيًّا محددًا، يتراوح بين التعالق النصيّ، والسرقة، وتوارد الخواطر، والاقتباس والتضمين.[4] وفي النقد اللسانيّ الحديث يعني التّناصّ لدى جوليا كرستيفا: امتصاص نصوص متعددة إلى داخل النص الشعري مشكِّلةً فضاءً نصيًّا متداخلًا، وهو عبارة عن هدم النصوص الأخرى، وإعادة بنائها.[5] وبناءً عليه فإنَّ الاشتغال على علم اللسان يفترض ضرورة العودة إلى البذرة الأولى التي يتحدد انطلاقًا منها، المعنى

---

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 58.

[2] ومن ذلك بيت الفرزدق: ما أنت بالحكم الترضى شفاعته... انظر: الهمذاني، بهاء الدين، ابن عقيل، **شرح ابن عقيل**، ج1، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط2 (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.)، 167.

[3] ينظر: ابن منظور، **معجم لسان العرب**، مادة نصص.

[4] رفقة عبدالله دودين، **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة، 1996، 28.

[5] سلامي، محمد مسعد سعيد، **التّناص في شعر عبد الله البردوني**، أطروحة دكتوراه، جامعة صنعاء، كلية اللغات، قسم اللغة العربية والترجمة.

وذاته معًا، فالنَّص وليد خارجيّ واقعيّ لا متناهٍ في حركته الماديّ، ويدمج ما لقيه في تركيب ملامحه.[1]

لقد حقّقت القصيدة الفلسطينيّة تطوّرًا ملموسًا في جوانبها الفكريّة والفنيَّة، فقد تأثَّرت بالاتّجاهات الأدبيّة بعامّة، بدءًا بالكلاسيكيّة، ثمّ الرومانتيكيّة، فالواقعيّة، ونتيجة لعدّة ظروف بدأت تظهر فيها ملامح من الرمزيّة، حيث ظهر عددٌ لا بأس به من الرموز، التي تعامل معها الشعراء الفلسطينيّون، خاصّة الأسطوريّة والتاريخيّة.[2] وبالنسبة لسلمى جبران فلم يكن استخدامها لتلك الرموز بالأمر الحادث، حيث جنحت إلى توظيف الأساطير القديمة العربيّة واليونانيّة كأقنعة، أو كمعادلات موضوعيّة تثري بها قصائدها، وتقرّبها من الموضوعيّة ومن روح الدراما، ومن الأساطير التي استخدمتها: تمّوز، كاوس، إيثر، انكيدو، وخمبابا.[3]

ومن الشواهد على توظيف الموروث الأسطوريّ في ديوان "خارج مدار الذات" استخدام العنقاء، وقد قرنت نفسها بها، وبقصّتها فأرادت أن تبعث حياتها من رماد الفينيق، ذلك الطائر الذي يحرق كلّ عام ذيله، ويتحوّل إلى رماد ليعود من جديد، ولا تدلّ قصيدة "رمادي" على عنصر اللون، بل على المادّة نفسِها، وكأنَّ الشاعرة تخرج إلى مدارات جديدة، فتتجاوز الماضي المؤلم، لتصنع من رماد الأمس مستقبلًا جميلًا، وتُبعث من جديد. تقول:

ما كدْتُ أبحث في رمادي
عن قديمي في غدي، حتّى
*رأيْتُ ملامح العنقاء
تخرُجُ . . تستَرِدُّ منَ الرَّدى

---

[1] جوليا كرستيفا، **علم النّصّ**، ط2، ترجمة: فريد الزاهي (المغرب: دار طوبقال للنشر، 1997)، 21.

[2] وفا، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، مقال بعنوان "الشعر الفلسطيني بعد 1967م" وفا، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، الشعر الفلسطيني بعد عام 1967م،
https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=2441 تاريخ الاقتباس 13- 2- 2022م.

[3] انظر: سلمى جبران، **أنّات وطن**، ط1، (عمَّان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2018)، 53.

عبَقًا حباها حقبةً
وغدا يحاورها
ويُحيي طاقة فيها
فيقوى ساعدي.[1]

وممّا يشير إلى تعلُّق الشاعرة بالأسطورة، ورغبتها في توظيفها والاستفادة من دلالتها الإيحائيّة المستمرّة واللامحدودة راحت سلمى جبران تتغنَّى بكنعانيّة العنقاء وفينيقيّة هذا الطائر في قصيدة "إلى الطائر الفينيقيّ" وبرمزيّة مغلقة، لأنَّ القصيدة لا تكشف عن الطرف المرموز له بطائر الفينيق، لكن ما يكشف عنه الأسلوب أنَّ توظيفها للأسطورة ظلّ بسيطًا ناعمًا، أي أنَّها لم توغل في الترميز فتتخذ منها قناعًا أو معادلًا موضوعيًّا، تختفي وراءه.

وفي الجادّة نفسها يظهر أثر التناصّ عبر الاتّكاء على فكرتي الخطيئة والصَّلب، لكنّ الشاعرة لا تأخذ فكرة الخطيئة على عواهنها، إنمَّا تُبحر وتتفكَّر فيها، وتخرج بنتاجات تحوُّليّة، إيجابيّة على مستوى الحالة الشخصيّة، وعلى مستوى الفكر الإنسانيّ. وأمَّا فكرة الصَّلب، فهي ذات صلة بالنزعة الرومانتيكيّة إذ يقول "هانييه" إنَّ الرومانتيكيّة هي زهرة الآلام، التي انبثقت من دم المسيح.[2] وبالنسبة لسلمى جبران فالواضح أنَّها لم توظّف هذه الفكرة بالمعنى التمّوزيّ الخصوبيّ، بل بمعنى الفداء، كما هو السيّد المسيح الفادي، تقول:

بالقولِ أو بالفعلِ
أو بالفكرِ أُبحرُ
في محيطات الخطيئةْ
وأنوءُ تحت قِوامِها
وأموتُ حينِ أخالُها شَبَحًا ...

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 15.

[2] إزايا برلين، **جذور الرومانتيكية**، ترجمة: سعود السويدا، ط1 (الكويت: دار جداول للنشر والتوزيع، 2012)، 48.

فأقرأُني وأُغِلُ

في عبابِ حقيقتي.[1]

ولا تختلف قصيدة "شبح الخطيئة" عن سابقاتها من حيث المعاني والأسلوب إلا أنَّ الصبغة التحوليَّة في هذا الديوان دفعت بالشاعرة نحو تحويل شبح الخطيئة إلى ملاكٍ يبتغي أُنسها، كما عبَّرت في نهايتها.[2] وفي قصيدة "لا حَقي" تستخدم الشاعرة فكرة الصليب "صليب الماضي" وتتسلّح به لانتزاع حقوقها.[3] وأمَّا في قصيدة "لحظة اضطراب" فلا تجد سوى كُنه الصليب ليعيدها إلى مرابعها، فيهون في قلبها العذاب.[4] وبهذه النزعة الدينيّة المنبثقة من دواخل الذات تخالف الشاعرة نزعة الشعراء الرومانتيكيّين الذين لم يتحفّظوا من مهاجمة ما استقرّ عليه المجتمع من عقائد سياسيّة أو دينيّة.[5] ومن باب التناصّ أيضًا لم تكتفِ سلمى جبران بتسمية قصيدة باسم "لاعب النرد"، وإهدائها إلى محمود درويش، بل إنَّ أسلوب التكرار لديه في "لاعب النرد" نفسها يظهر بوجه خاطف في تكرارات مشابهة في قصيدة "رحم الموت" حين تقول: "أتدرَّجُ، أصعدُ، أنزلُ.[6]

**الصورة الشعريّة**

الصورة الشعريّة هي إحدى العناصر التي يتشكّل منها العمل الأدبيّ، إذ تكمن أهميّته في نقل الشاعر تجربته إلى متلقّ يأسره بفكره وعواطفه، وفي الدراسات النقديّة الحديثة فقد

---

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 20.

[2] ن.م.، 26.

[3] ن.م.، 58.

[4] ن.م.، 15.

[5] هلال، **الرومانتيكية**، 51.

[6] جبران، **خارج مدار الذات**، 94، تنظر قصيدة: محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ط1 (بيروت: دار رياض الريس، 2009)، 38.

تناولها النقّاد بأبعادها وأنماطها محاولين بذلك بيان مقوّماتها، التي تزيد من جمال النَّص الأدبيّ، عن طريق الخيال، ولا سيما الإيحاء والتشكيل اللغويّ.[1]

لا شكَّ بأنَّ سلمى جبران حاولت الخروج من عنق الغنائيّة، والانتقال إلى أفق أرحب، وإلى استخدام أساليب شعريّة وتقنيات أسلوبيّة متنوعة، ففي قصيدة "ألوانكِ" تتغيَّر فيها الشاعريّة الغنائيّة بشكل لافت، حيث تَتَّبِع الشاعرة أسلوب التجسيد الفنّي التصويريّ، ومن ثمّ قلب الحواس، فتحيي الجمادات والأشياء، وكأنَّها مخلوقات حقيقيّة تمارس حواسّ الإنسان، ولعلَّ جمالية المشهد، وكثافة تركيز المفردات هو ما يضفي عليها شيئًا من الحسّ الدراميّ. ومن الملاحظات الأسلوبيّة هو أنَّها لم تكتفِ بالاقتصاد في حجم السطر الشعريّ، بل زادت بأن كانت سريعة جدًا في أسلوب الالتفات.

أمَّا الالتفات من الناحية التَّداولية اللِّسانية، فيعرّفه خليفة بوجادي بأنَّه: "من البديع ومحاسن الكلام، وهو مأخوذ من الالتفات عن يمينه وشماله، ولا يبدو أثره على السامع، حين يدرك انتقال الخطاب من أسلوب إلى آخر ومن حال إلى آخر،؛ لذلك فهو مرتبط به، ويحفل بكثير من القيم التداوليّة لما له من تأثير على السامع على نحو ما يوضح القزويني: "إنَّ الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية (تجديدًا) لنشاط السامع، وأكثر إيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، فتنويع أساليب الخطاب له وقعه على السامع، إذ يأخذ به من نشاط إلى آخر، ومن وضع إلى وضع، مجدّدًا في أحوال تلقّيه له، وهي الفكرة نفسها."[2]

ولقد أسهم أسلوب الالتفات في تنويع المشاهد حيث تبدو أقرب إلى التصوير الدراميّ، قد اعتمدت الشاعرة على أقلّ كمٍّ من الكلمات، وبأكثر عدد من المشاهد، مستغلّة ما تعطيه

---

[1] أنوار مجيد سرحان السوداني، **أنماط الصورة الشعرية في شعر المرية**، بحث منشور (العراق: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2018)، 1.

(2) خليفة بوجادي، **في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم**، ط1، جامعة اصطيف (الجزائر: بيت الحكمة للنشر والتوزيع، 2009)، 185.

الصيغ الفعليّة من دلالات جديدة، فأغلب الجمل تبدأ بفعل، وبمشهد جديد، فتبدو القصيدة أشبه بمشهد سينمائيّ مقلوب، حينما تُسقط ما في داخلها على الألوان، فتهديها عيونها لتنظر بها، وأحاسيسها لتشعر بها. تقول:

ترمقني ألوانُكِ
وتحدِّقُ بي
تحكي لي عن ألواني
عن نفسي
عن أسرارٍ لم تتكشَّفْ
تقتاتُ بماضيَّ
وتعبثُ بعيوني. [1]

**الإيقاع الشعريّ في ديوان "خارج مدار الذات"**

الإيقاع كلمة وردت للدلالة على أحد مكوّنات الموسيقى، ويقابلها مفهوم الوزن في الشِّعر، ويشترك المصطلحان في، بنيتهما، وطبيعتهما، وفي كثير من الميادين المتعلّقة بالزمن، وتعاملهما معه، وكذلك في نوعيّة الإحساس، الذي يثيره كلٌّ منهما عند السامع، فالإيقاع مربوط بالسياق الدلاليّ والمجال المعرفيّ الذي يظهر فيه.[2] وهو ظاهرة شائعة في مختلف الفنون، ويستخدم أساسًا باعتباره تنظيمًا للشكل، عبر تتابع الأحداث الصوتيّة، أي على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاذبة.[3]

أمَّا الإيقاع الشعريّ في القصيدة العربيّة، فهو: "نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثريّ إلى المستوى الشعريّ، وهذا الانزياح يختصُّ بالكيفيّة التي ترتّب بها الأصوات

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 56.

[2] أوس حسن علي، **الموسيقى من الألف إلى الياء** (بغداد: عالم المعرفة للطباعة والنشر، 2016)، 38.

[3] سيد البحراوي، **دراسات أدبية، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، 109–112.

في النَّص، فالشعريّة لا تتحقّق دون الإيقاع ... إذ نلحظ أنّ النقد القديم لا يتّفق كثيرًا مع النظرة المعاصرة للإيقاع، إذ تبنى نظرة معياريّة ذات قواعد صارمة في تحديد الوزن والقافية."[1] وهي "النغم المنتظم، والتفعيلات، وجرْس الألفاظ."[2] أمَّا في القصيدة العربيّة الحديثة، فإنَّ عناصر الإيقاع تتحقّق "من خلال الإطار البنائيّ، الذي ينتظم أحرفًا وألفاظًا وتراكيب تتوزّع وفق هندسة صوتيّة معيّنة، يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو يستخدم تقنيّات صوتيّة نابعة من استثمار آليّات البديع، ممّا يجعل الإيقاع منبثقًا عن جملة من التقنيّات، التي تخلق بتضافرها وحدة وزنيّة متكاملة ومتناسقة."[3]

وفي ديوان "خارج مدار الذات" يمكن النَّظر إلى جميع الجوانب الإيقاعيّة المتراكمة من الإيقاعات التقليديّة، ممثّلة بالوزن والبحور الخليليّة، والقافية، وممّا أضافه الشعراء المحدثون من ترتيبات جديدة، لأنَّ سلمى جبران، قد حرصت على استثمار العناصر الإيقاعيّة التقليديّة والحديثة معًا في إطار تجربة شعريّة واحدة، فمن حيث البناء العروضيّ يحفل الديوان بتسعٍ وخمسين قصيدة، جاءت غالبيّتها على بحري الكامل والبسيط (متفاعلن، مستفعلن/فاعلن) مناصفةً، والباقي موزّعة بين المتقارب، والمتدارك (الخبب)، ومخلّع البسيط، وأربع قصائد ممزوجة على بحرين هما: الرمل والوافر، والرمل والمديد، والرمل والكامل، وهذه لفتة جديدة، وهي أنَّها نظمت مطالع القصائد المذكورة على الرمل، ثم ما لبثت تباعًا أن انتقلت إلى البحر الآخر، كما هو الحال في القصائد: صمت الحواسّ، إلى لاعب النرد، بين نور وظلام، وقد جاءت هذه القصائد متتالية في الترتيب في الديوان، وهو ما يعني أنَّها تعمّدت رصفها بجانب بعضها، نظرًا لتشابهها عروضيًّا.

---

[1] فريد سعدون، "الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار في شعر عبد الوهاب البياتي نموذجا،" **مجلة جامعة دمشق** (2011).

[2] عبد الله الطيب المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ط3 (الكويت: د.ن.، 1989)، 90.

[3] **ن.م.**، 90.

ومن الملاحظات التالية أنَّ الشاعرة استفادت من الزحافات والعلل التقليديّة، ولم تلجأ إلى تقطيع التفعيلات أو تمزيقها إلى وحدات صغيرة، بل إنَّ من يتتبّع النظام الموسيقيّ والتشكيليّ للمفردات والأسطر الشعريّة يجد أنَّها كانت تحاول ما أمكن الحفاظ على التفعيلة بشكلها التقليديّ كاملةً، فتبدو الموسيقى ناعمة سلسلة، وكلاسيكيّة، ترتاح لها الأذن، وفي هذا الأمر تناسب مع رهافة معانيها ورقّة مفرداتها، والطبيعة الوجدانيّة للديوان.

وبخصوص إيقاع القوافي فمن المعلوم أنَّ الشكل الجديد (قصيدة التفعيلة) قد أتاح للشاعر حرّيّة التَّصرّف في أشياء كثيرة منها: التنويع فيها، وبناؤها بأشكال هندسيّة متعدّدة، سواء الخارجيّة أو الداخليّة، وتلاحظ الباحثة أنَّ الشاعرة لم تبنِ قصائدها على قافية محدّدة، وأنَّ تكرار القافية لم يكن نمطيًّا في كلّ قصيدة، بل إنَّها كانت تعمد إلى التنويع فيها، ومن ذلك أنَّها استخدمت في قصيدة "ظلام ونور" قافيتين هما (ام /ها).[1] وكذلك فقد أكثرت من الاعتماد على القوافي الصامتة: "مضجعه، واقعه، مواقعه، موقعه". ممّا يعطي نوعًا من التسكين، والهدوء في نهاية الأبيات.[2]

ومن باب الربط الموسيقيّ بالذات الشاعرة، لاحظت الباحثة سيطرة قافية (ياء المتكلم/ للشاعرة) على مواطن كثيرة في الديوان، فثمّة قصائد عديدة حفلت بهذه القافية: ".... وغيرها الكثير، وإنَّ مثل هذا الإلحاح، ونسبة القافية إلى الذات هو ما يؤكّد سيطرة صوت الشاعرة الداخليّ، وغنائيّتها، وتمركزها حول ذاتها، وأنَّها قلَّما التفتت إلى تعديد الأصوات في القصيدة، أو نقلها إلى النمط الدراميّ.

يقول إمبرتو إيكو: إنَّ على العنوان أن يشوِّش الأفكار لا أن يحصرها.[3] ولعلّ هذا التشويش حاصل في قصيدة "لا حول لي" فهي من أكثر القصائد تنافرًا بين عنوانها وبين

---

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 32.

[2] **ن.م.**، 36.

[3] أحمد الصمعي، **إمبرتو إيكو وحدود التأويل**، من أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النصّ (منوبة، تونس: كلية الآداب بمنوبة، جامعة تونس، 1992)، 464.

تشكيلها الموسيقيّ والهندسيّ البصريّ، فهي، على عكس مضمون عنوانها، تدلّ على حوْل الشاعرة، وقدرتها العالية على البناء، وعلى رقّة الأسلوب وسلاسته، حيث تقوم بتقسيم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع هندسيّة في كلّ مقطع ثلاث تكرارات مكوّنة من الضمير "هي" و"صيغة اسميّة"، وفي نهاية كلّ منها تختتم بتكرار كلمة "الحياة":

لا حوْلَ لي في أدمُعي
فهي البكاءُ
هي الغناءُ
هي الحياةُ
لا حوْلَ لي في حَيرتي
فهي السُؤالُ
هي المُحالُ
هي الحياةُ
لا حوْلَ لي في يقظتي
فهي العناءُ
هي الهدوءُ[1]

وما يؤكّد الزعم السابق بأنَّ سلمى جبران حرصت على وحدة التفعيلة هو أنَّ السطر الشعريّ، في المقطوعة السابقة، ينتهي وتقوم القافية بدورها الموسيقيّ المعهود، وينتهي معه البيت صوتيًّا إلا أنَّه لا ينتهي عروضيًّا، ولا تكتمل التفعيلة (متفاعلن) في كلّ الحالات في نهاية الشطر، بل في بداية السطر الثاني، فكأنَّ السطور مدوّرة فيها تضمين، لكن بشكل خفيٍّ عن الأعين ظاهر للآذان، ولا يُخفي شكل القصيدة السابقة، ولا موسيقاها أنَّها تصلح للإنشاد

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 60-61.

والترنُّم، وقد أشار عبد العزيز المقالح إلى نشوء مصطلح عربيّ مستقلّ للغنائيّة، وهو مصطلح "الإنشاد".[1]

وأمَّا في قصيدة "هيَ قمَّةٌ طارتْ" فتبدو الشاعرة مسكونة بحكم التثليث، حيث ترتّب القصيدة هندسيًّا على شكل ثلاثيّات، مع إجراء نمطيّة جديدة للتفعيلة، متميّزة عن بقيّة القصائد، فقد عمدت إلى ترفيل تفعيلة "متفاعلن" بشكل نمطيّ في نهاية كلّ مقطع"، وهو المقطع الثالث من كلّ ثلاثيّة، وبذلك فكأنَّها تخلق نمطيّة موسيقيّة خاصّة، وتراتبيّة جديدة، وأنَّها باتت ترسم قصيدتها بتأنٍّ، ووعي بصريّ معنويّ وموسيقيّ في آنٍ واحد.[2]

وفي قصيدة "خارج مدار الذات"[3] اعتمدت الشاعرة على تفعيلة الخبب (فاعلن)، لكنَّ أغلب التفعيلات كانت مخبونة (فَعِلن) أو مشعّثة (فَعْلن)، وهو ما يسهم في زيادة سرعة الإيقاع، وقد لا يستطيع أحد الجزم بوجود علاقة كليَّة بين الإيقاع والمعنى، إلّا أنَّه يمكن التَّخمين بأنَّ هذا التسريع في الإيقاع قد يكون ذا علاقة بسرعة الشاعرة، ورغبتها في الخروج من مدار الذات إلى مدارات أخرى. خاصّة أنَّ القصيدة تعجُّ بالمشاهد، وبحركة تنقّل، والتفات بين المشاهد وبين الزمن بشكل لافت للانتباه. وقد يجوز هذا الزعم إذا تمّ الالتفات إلى بعض أقوال النقّاد، فقد أشار سيِّد البحراوي إلى أنَّ "الخبب" هو بحر نسبيٌّ جدًا، ولا يصلح إلّا للخرجة الراقصة المجنونة، بينما يرى إبراهيم أنيس أنَّه منسجم الموسيقى حسن الوقع، وقد تزداد هذه السرعة في حالة الخبن، وتقلّ في حالة التشعيث، ولكنّه يبقى وزنًا سَرَرِيًا على كلّ حال. كما أنَّ الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحيّة والعميقة في القصيدة، وأنَّه صدى لمعنى القصيدة، ويعمل على تحقيق وظيفة الإمتاع.[4]

---

[1] عبد العزيز المقالح، **ثلاثيات نقدية** (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 2000)، 30.

[2] جبران، **خارج مدار الذات**، 70.

[3] **ن.م.**، 42-43

[4] البحراوي، **دراسات أدبية**، 40، 135-137.

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أنَّ الشاعرة ابتعدت عن الزخرفة اللفظيّة، إذ قلّما حفلت القصائد بأساليب الطباق والجناس وعموم المحسّنات البديعيّة، وهذا لا يعني عدم توظيفها لها كأدوات ذات دلالة، ووقع موسيقيّ خاصّ، ومن هذه استخدام أسلوب الجناس مثل: "نار ونور، جنوني ومجوني"، وأسلوب الطباق مثل: نور وظلام.

**سيمائيّة العناوين**

العنوان هو "نظام سيميائيّ ذو أبعاد دلاليّة ورمزيّة وأيقونة ... وهو كالنصّ أفق."[1] ويعدُّ أحد العتبات النَّصّيّة بالغة الأهميّة في تحديد شعريّة النَّصّ وسيمياء الأدب،[2] فهو عتبة النَّص الأولى، بل أهمّها، لأنَّه نصٌّ مواز، وعتبة مفضية إلى النَّص الرئيسيّ، تقدّم إضاءات، وتسهم في فكّ مغاليقه، وتحليله. وله مكوّنات متنوّعة، ووظائف متعدّدة، وخصوصيّات كثيرة، تجعله مادّة غنيَّة صالحة للبحث والاستقصاء. والعنوان مفكَّرٌ فيه بعمق، ليحمل عبء التسمية المميزة له عن غيره.[3] وهو مولّد من مولّدات النصوص، وله دلالة منطقيّة وفلسفيّة، وقد أوْلَت السيموطيقيا أهميّة كبرى له باعتباره مصطلحًا إجرائيًّا ناجعًا في مقاربة النصِّ الأدبيّ، ومفتاحًا أساسيًّا يتسلّح به المحلِّلُ للولوج إلى أغوار النَّص العميقة قصد استنطاق تأويلها، فالعناوين هي رسائل مسكوكة، مضمَّنة بعلامات دالّة، مشبعة برؤية للعالم، يغلب عليها الطابع الإيحائيّ.[4]

---

[1] بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، ط1 (عمان- الأردن، وزارة الثقافة، 2001)، 6.

[2] محمود غنايم، **غواية العنوان، النص والسياق في القصة الفلسطينية** (الناصرة: مجمع اللغة العربية، 2015)، 199.

[3] فرج عبد الحسيب محمد مالكي، **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، دراسة في النَّص الموازي**، رسالة ماجستير (فلسطين: جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، 2003)، 8.

[4] جميل حمداوي، "السيميوطيقيا والعنونة،" **مجلة عالم الفكر، في الأدب والنقد**، مج.25، ع.3 (يناير/ مارس 1997): 79–100.

يقول فردريك شليقل إنَّه يوجد في الإنسان رغبة رهيبة وغير مشبعة للتحليق نحو اللانهائيّ، توقٌ محمومٌ لتحطيم الحدود الضيّقة.[1] وكذلك عنوان ديوان "خارج مدار الذات"، فللوهلة الأولى يكشف عن نيَّة الشاعرة في الانطلاق إلى مساحات واسعة، أرحب من مدار ذاتها أو من إطار عالم الرومانتيكيّة الضيِّق. لكنّ كثيرًا ما توحي بعض القصائد بسطوة الهاجس الزمنيّ عليها، وكذلك الإشارة إلى صراعها المحتدّ بين ماضٍ يبدو مريرًا، وحاضر أشبه ببعث العنقاء من سنا الرماد، وهذا البعث هو روح الانتصار، والتفاؤل، والخروج إلى آفاق أبعد، بالتالي يمكن الزعم بوجود تواشج كُلِّيّ، بين العنوان الرئيس للديوان، وبين مضمون القصائد. تقول في قصيدة "رمادي":

فأحس أنَّ حياتي الأولى
تناءت وانطوت وخَبَتْ كجمرٍ
قد تعمَّدَ في حرارةِ موقدي.[2]

ولا تحتاج قصيدة "طيفي يتباعد" إلى كثير من التأويل كي تفصح عن دلالة سيميائيّة كبيرة لعناوين الديوان ومضمونه ، فالطيف يتباعد خارج مدار الذات، والشاعرة تكشف في هذه القصيدة كلّ الأوراق.[3] و تتأكّد في قصيدة "تراتيل ذاتيّة" فكرة التحوُّل السابقة عبر انصهار أناة الشاعرة ووصولها إلى مرحلة اليقين، لكن هنا تكشف عن ماهيّة المدارات، التي ستخرج إليها ذاتها المتحوّلة والمصهورة، ألا وهي: عالم الصَّلاة والتراتيل وجنون الشعر. وبالرغم من رومانتيكيّة معظم العناوين لهذا الديوان مثل "عبث الحياة، ألمي يتبخَّر، بحضور روحك، وغيرهما..."؛ فإنَّ مضمون كثير منها يحمل دلالات الرومانسيّة الواقعيّة المفعمة بالأمل والتفاؤل، وبذلك يكون العنوان مخادعًا.

---

[1] برلين، **جذور الرومانتيكية**، 47.

[2] جبران، **خارج مدار الذات**، 1-17.

[3] انظر: **ن.م.**، 54–55.

أمَّا قصيدة "خارج مدار الذات" فهي قصيدة مركزيّة بكل الأبعاد من الناحية البنيويّة ومن الناحية الفكريّة، ومن ناحية تعلّقها بذات الشاعرة، وبالتشكيلات الموسيقيّة والسيميائيّة، ولعلّ من يمعن التبصّر في هذه القصيدة سوف يستشعر أنَّ اختيار هذا العنوان لم يكن صدفة، فهذه القصيدة قد تكون جامعة مانعة لما يقوله الديوان برمّته، وما يختزنه من دلالات على التحوّلات المرحليّة، التي تتغنّى بها الشاعرة، لتدبَّ الحياة في حياتها من جديد، ولعلّ في بعض مقتطفات القصيدة ما يبرّر هذا التأويل. تقول:

وانطلقت روحي في كَوْني
تتقصَّى نفطةَ وهنٍ في ذاتي
حلَّقْتُ وجُبْتُ مساحاتِ
الماضي والحاضِرِ والآتي
عايَنْتُ مُروري فيها
فَوَجَدتُ نهاري ليلًا
وغدَوْتُ أُضيءُ زواياهُ.[1]

**البناء الفكريّ والمضمونيّ**

أصاب الشعر الفلسطينيّ بعد عام 1948م ما أصاب الشعر العربيّ الحديث من تطوُّر نوعيّ، في عروضه ومضمونه، كما انَّ الشعر الذي كتب خارج فلسطين يختلف عمَّا كُتب في داخلها، نظرًا لاختلاف الظروف، وتباين الأسباب، لكن قُدِّر لحركة الشعر في الداخل أن تكون حيويَّة وفاعلة، حيث رفدت الشعر العربيّ بكثير من الأشعار المتميزة.[2] فبعد أن عانت غالبيّته

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 42.

[2] خالد علي مصطفى، **الشعر الفلسطيني الحديث 1948-1978** (الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والفنون، 1987)، 5-8.

من الأسلوب الخطابيّ والتقريريّ قبل عام 1948م اتّخذت شكلًا إيحائيًّا ورومانتيكيًّا، ورمزيًّا.[1]

**الاتّجاه الرومانتيكيّ في ديوان "خارج مدار الذات"**

الرومنتيكيّة هي: مذهب أدبيّ من أخطر ما عرفت الحياة الأدبيّة، سواء في فلسفته العاطفيّة ومبادئه الإنسانيّة أو في آثاره.[2] وقد ظهرت هذه النزعة كردّة فعل على خضوع الأدب الكلاسيكيّ إلى سلطان العقل، فالرومانتيكيّ يجحد العقل، ويتوّج العاطفة والشعور مكانه، ويسلِّم القياد إلى الذي يعدُّه منبع الإلهام، الذي لا يُخطئ وهو القلب، موطن الشعور ومكان الضمير.[3] وقد مثَّلت الرومانتيكيّة احتجاجًا على قيم عصر التنوير بعقلانيّته، وتوازنه، وإصراره على قابليّة جميع الأسئلة للإجابة.[4] وتدلّ كلمة "رومانتيكيّ" على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعريّ المنطوي على نفسه، ثمّ امتدّ معناها ليشمل شبوب العاطفة، والاستسلام للمشاعر، والاضطراب النفسيّ، والفرديّة والذاتيّة.[5]

وبالنسبة إلى الحالة الفلسطينيّة، فقد كانت الرومانتيكيّة ذات خصوصيّة حتَّم ظهورها الواقع، والسمات التي اتّسم بها الإنسان الفلسطينيّ من توتّر وصخب، وما عايشه من متغيّرات، وتطوّرات خطيرة على ساحات الواقع السياسيّ والاجتماعيّ والثقافيّ.[6] ناهيك أنَّ

---

[1] وفا، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، الشعر الفلسطيني بعد عام 1967، https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=2441 تاريخ الاقتباس 13- 2- 2022م.

[2] محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية** (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)، 3.

[3] **ن.م.**، 11.

[4] إيزايا برلين، **جذور الرومانتيكية**، 8-9.

[5] هلال، **الرومانتيكية**، 45.

[6] نصر محمد عباس، "الرمزية في الرواية الفلسطينية، دراسة نقدية لرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس "المتشائل" للراوي الفلسطيني إميل حبيبي،" **مجلة فكر وإبداع**، مج. وع.30 (سبتمبر 2005): 107–140، 107.

الصِّلة بين الرومانتيكيّين وعصرهم هي صِلةُ صراع وجهاد، أو سخط وغضب.[1] فإذا كان الاغتراب، وهو مفهوم أصيل في الرومانتيكيّة، هو ذلك الشعور بالتناقض بين العالم كما هو والعالم كما يجب أن يكون، فإنَّ هذا المفهوم هو أكثر دلالة وأعمق مأساويّة في الأدب الفلسطينيّ.[2]

وفي حالة الشاعرة سلمى جبران فمن الواضح أنَّ النزعة الرومانتيكية هي المسيطرة على فضاء دواوينها: رباعيّة "لاجئة في وطن الحِداد" عام 2014م، "خارج مدار الذات" 2016م، و"أنّاتُ وطن" 2018م. حيث تعبّر من خلالها عن موجات الألم والحزن التي تنتابها، وشعورها بالظلم في ظلِّ المجتمع، والشعور بالاغتراب. وكما يبدو أنَّها اتّخذت من الطبيعة أداة طيّعة وناجحة للتعبير عن مشاعرها. ولا تنفي الباحثة وقوع التفاوت بين هذه الدواوين، في طبيعة تلك الرومانتيكيّة، وتحوّلاتها، ومحاولة الشاعرة كسر إطار نمطيَّتها، والانطلاق إلى مدارات أرحب، وتوظيف مفردات جديدة في ديوان "خارج مدار الذات". ومن القصائد الشاهدة على أنَّ الشاعرة لم تنخلع عن ذاتها القديمة مطلقًا، وعلى إطلالة النزعة الرومانتيكيّة في ديوان "خارج مدار الذات" قصيدة "يتعثر زمني". تقول:

قد أصبح ألمي عِرقًا
يحيا ويكابر في بدني
عِرقًا تمتدُّ حياتي فيهِ
لتعانقَ موتي![3]

---

[1] هلال، **الرومانتيكية**، 46.

[2] بسام فرنجية، "زوايا من استيعاب الواقع في الرواية الفلسطينية،" **الموقع الأدبي**، اتحاد الكُتَّاب العرب، مج.18، ع.216 (1989): 55–63، 55.

[3] جبران، **خارج مدار الذات**، 17.

فإذا كانت الرومانتيكيّة هي الإحساس الصاخب بالحياة للإنسان الطبيعي إلَّا أنَّها تعني الذبول، الحمَّى المرض، الانحلال، ومرض العصر.[1] ولذلك فإنَّ الرومانتيكيّين جميعًا يستمرئون العزلة، الهروب، والألم منفردين.[2] ولا تُخفي الأبيات السابقة شعور سلمى جبران بالألم الممتدّ، والعزلة عن سواد الناس، وانطواءها على آلامها حتى أصبح الألم عِرقا مغذّيًا، تجري دماؤها عبره، وهي صورة قاسية، فيها ما فيها من اليأس، والقنوت، والاستسلام حتى الموت. ولا تختلف الحال كثيرًا في قصيدة "بين نور وظلام"، حيثُ تمثِّل هذه القصيدة حالة ضياع، يحكمها هاجس عبور الزمن، حيث تبدو فيها الشاعرة موزّعة بين دفّتي النور والظلام، لا حول لها ولا قوة، متألّمة متحسّرة بعد فقدان الحلم والأمل.[3]

ويرى كثيرٌ من المُنظِّرين للاتّجاه الرومانسيّ بأنَّ الغاية الأسمى لدى الشخصيّة الرومانتيكيّة هي: البحث عن مواطن الجَمال، لغة الأحلام، النبوءة، نشدان السعادة في الطبيعة، واحتقار النُّظم الظالمة في المجتمع المتمدّن.[4] وكذلك العودة إلى البراءة الأولى عبر الالتصاق بالأرض، والريف، والحياة الهادئة التأمّليّة، يتخلّلها حماسٌ منفلتٌ أهوجٌ واحتجاجٌ ضدّ كل شيء.[5] ومن ذلك نجد أثرًا طفيفًا للطبيعة واضحًا في الديوان، لكن بصبغة إيمانيّة، دون تمرّد أو اهوجاج، فما تزال الطبيعة جميلة في نظر سلمى جبران، فهي الملجأ والملاذ لروحها، بل هي كما عبَّرت:

فأروحُ أسرَحُ
في بساتين "النَّبيّ"
أجول بين الأَرزِ

---

[1] برلين، **جذور الرومانتيكية**، 51.

[2] هلال، **الرومانتيكية**، 56.

[3] انظر، جبران، **خارج مدار الذات**، 32.

[4] هلال، **الرومانتيكية**، 20-14.

[5] برلين، **جذور الرومانتيكية**، 9.

يأسُرُني بهاءٌ ساحرٌ
فتضجُّ بي روحي
وتفتحُ لي مجالًا في مجالي.[1]

ولا يبدو متناقضًا، رغم كلّ ما ذكر في المقطوعات السابقة، أنَّ الشاعرة في أغلب قصائد "خارج مدار الذات" تقود ثورة رومانتيكيّة على رومانتيكيّتها السابقة، فقد كان فيكتور هوجو من جماعة المتفائلين، ومن الرومانتيك الذين يرون مستقبلًا سعيدًا للإنسانيّة جمعاء.[2] وعلى هذا غدت سلمى جبران واقعيّة أكثر، وبالعموم فإنَّ الرومانتيكيّة في الأدب الفلسطينيّ، بسبب تركيزها على فكرة الموت، وانعكاسها على حدّة في التعبير، تغيَّرت ملامحها، وفي حقبة لاحقة، أخذت سمة يمكن أن يطلق عليها فنِّيًا مصطلح "واقعيّة رومانسيّة"، وذلك بسبب التأثيرات الاشتراكيّة الواقعيّة منذ ستينيّات القرن العشرين، فظهرت ممزوجة بفكرة العمل والتفاؤل والأمل وعدم الاستسلام. حتى بلغ الأمر بالبعض الادّعاء بأنَّ فكرة التشاؤم جاءت من نتاج الروائيّ القصصيّ الفلسطينيّ الرومانسيّ.[3] ولذلك، ومن الجديد لدى رومانسيّة سلمى جبران الواقعيّة، هو أنَّها لا تطلق العنان إلى حُزنها أو إلى قلبها، بل إنَّها أصبحت هي التي تراقبه، مراقبة حثيثة، وليس أدَلُّ على ذلك من عنوان قصيدة وردت باسم "أُراقبُ خافقي"، وكذا هي في مضمونها، فلم تسمح لقلبها بالحزن مرّة أخرى، بل شرعت تجترح المحبّة، كمدار جديد لها خارج آلام الذات، وبعيدًا كل البعد عن المستوى الخطابيّ أو التقريريّ. تقول:

لكنّنَي أبقى مع الأيّامِ
ساهرةً أراقبُ خافقي
وأبوحُ من حرفي عذابي
فيُعيدُ لي روحي

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 88–89.

[2] هلال، **الرومانتيكية**، 77.

[3] عباس، **الرمزية في الرواية الفلسطينية**، 108-112.

ويجترحُ المحبَّةَ
من دمي ويُشيدها
ويحيلُها محرابي . . .[1]

**قضية المرأة في ديوان "خارج مدار الذات"**

بالرّغم من تأثُّر سلمى جبران بكثير من الشعراء والأدباء العرب، إلَّا أنَّ من يقرأ دواوينها يجد أنَّها تمتاز بحسٍّ أنثويّ خاصّ بها، وهو ما قد يسوَّغ اختيار هذه الجزئيّة من البحث بالعناية والدرس، أمَّا الأدب النسوي بشكل عام فهو يُعبِّر عن فرض للوجود لدى المرأة، وإثبات لهويّتها الخاصّة بها كأنثى ذات كيان مستقلّ، فهو تعبير عن المعاناة، التي تعيشها المرأة من التهميش والقهر، وقد اشتغل هذا الأدب ساعيًا إلى التحرّر من كافّة أنواع الظلم والاستبداد، ومن خلاله فإنَّها تعبِّر عن صراعات الكينونة التي عايشتها من أجل إثبات ذاتها.[2] كما ويُظهر هذا النوع من الأدب وعي المرأة بمتطلّبات الواقع وقدرتها على إبراز قوّتها، ورصد مشاعرها، ودفاعها عن وجهة نظرها، وتبنّي هموم الوطن العامّة وهمومها الخاصّة.[3]

وفي جانب الأدب الفلسطينيّ ترى جهينة الخطيب أنَّ المرأة عندما تكتب فإنَّها تكتشف بأنَّ لذاتها وضعًا اعتباريًّا مغايرًا في سُلَّم القيم الذكوريّة، وذلك في ظلّ المعاملات والأحكام المسبقة، فهي تستوحي الذات الحاضرة لها وسلالتها التاريخيّة في الوقت الذي تعيش فيه

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 82.

[2] أسماء الصمايرية، "قضايا المرأة في الأدب النسوي وصراعاتها، دراسة تطبيقية على رواية "الأسود يلق بك" لأحلام مستغانمي،" **مجلة المجمع**، ع.16 (2021): 1-24، 1.

[3] معاذ إشتية، "الرؤية النقدية في الشعر الفلسطيني الحديث، شعر عبد اللطيف عقل أنموذجًا،" **مجلة المجمع**، ع.15 (2020) 343–364، 343.

الواقع الذكوريّ.[1] وقد رأى رياض كامل بأنَّ الأدب النسويّ احتلّ مكانة متقدّمة في مسيرة الأدب العربيّ الفلسطينيّ في العقد الأخير، في القصّة والشعر والرواية والبحث الأكاديميّ.[2]

وبالنسبة إلى قضيّة المرأة لدى سلمى جبران فإنَّ الشاعرة تبدو بسبب الخبرة الحياتيّة، والتقدّم في مرحلة جديدة، واعية بشكل لافت لهذه القضية، فقد مرّ عقدان وأكثر وهي تخوض تجارب في الحياة، وها هي تستعيد قوَّتها لتحقّق ذاتها كامرأة مستقلّة، صاحبة كلمة حرّة، وقد استطاعت العيش، والتغلّب على صعوبة العيش، رغم بقائها وحيدة، وقد بدا هاجس الزمن والعمر واضحًا في معالم القصيدة لديها، وهي قضيّة كثيرًا ما تؤرِّق الأنثى بقدر ما هي مفخرة للرجل، تقول في قصيدة "كن معي":

عَبَثُ الوجودِ
يُطيحُ بي
لا يستَجيبُ لأدمُعي
يراقِصُني ويهزَأُ من سِنِّي
ولا يَعي
أَنِّي عفوْتُ عنِ الأمومةِ.[3]

لم تَعُد سلمى جبران تلك الشاعرة المستكينة الصغيرة، بل أصبحت تلك المرأة القويّة، التي تتحكَّم في ذاتها، وتلملم جراحها، وتستعيد قوّتها بعد وفاة زوجها، وقد جاء اليوم لتقف فيه في وجه تقاليد المجتمع، وتعلن نضالها وبكلمات شعريّة ملؤها الدراما التصويريّة، في مقطع حواريّ مبتور، يبدأ من نهايته، تنتصب فيه ألفًا، وتقول بصرامة لشخص متخيَّل ماثلٌ أمامها:

---

[1] جهينة الخطيب، **فضاءات ثقافية في الأدب الفلسطيني المعاصر** (حيفا: مكتبة كل شيء، 2018)، 142.

[2] رياض كامل، **دراسات في الأدب الفلسطيني** (حيفا، مكتبة كل شيء، 2017)، 6–11.

[3] جبران، **خارج مدار الذات**، 73–74.

"لا حقّي"
لأُعمِّدَ ذاتي،
أُعطيها حقًّا تملكهُ
يتجاوزُ كلَّ حدودِ الدُّنيا
ويُجَمِّلُ أحزاني![1]

وعلى المنوال السابق، تجابه سلمى جبران، في قصيدة "إضاءة ثالثة"، قضيّة الأنوثة، وما يقع على كاهلها من ضغوطات المجتمع والمتمثّلة بثقافة العيب، ساعية إلى التحرّر من أنواع الظلم، وغير معترفة بكل من يحاول التقليل من شأن المرأة، معبّرةً عن صراعها، ومحاولة إثبات ذاتها، وإبراز قوّتها، وهي مصرّةٌ على الاعتراف بأنوثتها.[2] وتمثِّل قصيدة "في اليوم السابع" حالة إبداع فريدة لديها، فكيف تسنّى لها أن تقرن بين حالة الخلق الإلهيّة، وحالة الخصوبة الأموميّة، ومعاناتها الشخصيّة؟! فكما تذكر المصادر الدينيّة أنَّ الله خلق الكون في ستّة أيّام ثم استوى على العرش في اليوم السابع[3]، وهي نفسُها تتساءَل أما آنَ لها أن ترتاح من تعبٍ طويل، ومن أعباء الأمومة، بعد أن قد تقطَّعت لديها سُبُل العطاء.[4] إنَّ هذا التناصّ، وبهذه الكيفيّة، يُمثِّل اكتمالًا فنِّيًّا للقصيدة، وحسًّا مرهفًا لدى الشاعرة، ومقايسة أليمة، يشعر بحرارتها قلبُ المتلقّي، ولكنّ إيمان الشاعرة بأنَّ الله يرعاها، وإصرارها على الصمود، ومغادرة ذاتها والزمن الماضي، يرمي بها إلى نشدان الراحة من عالم الملكوت السماويّ. تقول:

---

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 26.

[2] انظر: **ن.م.**، 123.

[3] انظر سورة الذاريات الآية رقم 38.

[4] جبران، **خارج مدار الذات**، 34.

ساءَلْتُ اللهَ بأن يرعاني
أن ينفُضَ عنّي أعباءَ أُمومهْ
علّي ألجأُ عن حِضني أتشَرَّدُ
في صحراءِ الدُّنيا أعدو هائمةً
علّي أجدُ الواحة فيها
علّي في اليومِ السابعِ أرتاحُ!![1]

**الالتزام بقضايا الوطن**

تحمل التجربة الإبداعيّة في بنيتها الرؤية النقديّة التي يتبنَّاها صاحبها، ولذلك فإنَّ أعمال الشاعر ودواوينه هي تجسيد لرؤيته، وتعبير عن اتّجاه شعريّ ذي أبعاد نقديّة وأيديولوجيّة، لا تخصّه وحده، بل ترتبط بمحيط إبداعه. وقد ظهرت في الشعر الفلسطينيّ أبعاد رمزيّة توجب الالتزام بقضايا المجتمع في مقابل التخلّي عن الذات، وعن النزعة الفرديّة.[2] وأمَّا إذا تحدثنا عن المكان الفلسطينيّ فهو يمثّل ثنائيّة متلازمة بالنسبة إلى الفلسطينيّ.[3] ولذلك يجزم حسين عبيدات بخصوصيّته، بسبب الظروف التي مرَّ بها، وانعكاسها على الأديب، والتراكمات النفسيّة، وهذه الخصوصيّة أحدثت لديه جدلًا في الذات.[4] وقد كان للشعر الفلسطينيّ دورٌ بارزٌ في التوعية، وفي دعم النضال، والخروج من النطاق الإقليميّ إلى تبنّي مواقف أكثر بُعدًا، تمثَّلت في المواقف القوميّة والعالميّة والإنسانيّة.[5]

---

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 38.

[2] إشتية، معاذ، **مجلة المجمع**، ع.15، 343.

[3] حسين عبيدات، "خصوصية الرواية الفلسطينية،" **مجلة كلية الآداب**، مج.66، ع.1 (يناير 2006)، 61.

[4] **ن.م.**، 39–40.

[5] وفا، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، مقال بعنوان "الشعر الفلسطيني بعد 1967م" https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=2441 تاريخ الاقتباس 13- 2- 2022م.

وبشكلٍ عامٍّ تأتي فكرة الالتزام من حرص الشاعر على تسخير طاقاته الفنيَّة، وقدراته الإبداعيّة في سبيل التعبير عن القضايا العامّة.[1]

إنَّ نظرة واحدة إلى عناوين دواوين سلمى جبران كفيلة بأن تعطي إشارة هامّة على مدى ارتباطها بالوطن، والتزامها بقضاياه، ناهيك عن مضمون القصائد الوفيرة، التي تُغني بها هموم الوطن، وتوحّدها معه قلبًا وقالبًا، أمَّا في ديوان "خارج مدار الذات"، فقد أصبحت المشكلة عويصة، لأنَّا الشاعرة باتت تعيش مرحلة تحوُّلية، ملؤها الخروج من إطار ذاتها إلى مدارات جديدة، فهي في هذه المرة لا تستطيع مغادرة ذاتها، التي تتوحّد مع الوطن، فهي تخرج والوطن في داخلها، تخرج منه وإليه، فالوطن في شعرها بلا حدود، تُرسم تضاريسه عبر ملامح إبداعها، بشفافيّة تعانق روح الحياة، ولعلَّ من يقرأ هذا الديوان يجد الكثير من القصائد التي تكشف عن علاقتها الوطيدة بالوطن، فقد اختارت الشاعرة إحدى قصائدها لتضعها على الغلاف الخلفيّ، قصيدة بعنوان "وطني"، ومن ثُمَّ خصّته بثلاث قصائد متتابعة، وأخريات متفرّقات، فقد توالت قصيدة "وطن يتأرجح"، "وطني يسكنني"، و"جنون وطن"، وقد دأبت سلمى جبران على الترميز إلى معاناة وطن "يتأرجحُ فوق عروش تتعفّن، يتعافى من عقم نفوس قلبت قيمًا وتمادت." فكما هي تمرُّ في مرحلة تعافٍ فإنَّ الوطن يتعافى أيضًا، ومن يتمعّن في القصائد الوطنيّة يجد فيها نزعة نحو تجسيده، ومن ثمَّ التوحّد معه بكلّ الحواسّ، وكأنَّه المعشوق الحبيب. تقول:

قد تبعدُ روحي عن عشقِكَ
سنواتٍ ضَوْئيَّهْ
قد أغدو، أتشرَّد، أجري
أخرُجُ عن زمني
لكنّي حينَ أَراهُ
ينأى ويغادرُ روحي

[1] - محمد مندور، **الأدب ومذاهبه** (القاهرة: دار نهضة مصر، د ت)، 15.

تتزاحم أطيافُ الحبِّ
يتعاظَمُ فيه وطني
يتحوَّلُ وطني حُرِّيةْ!!![1]

ومن الملاحظات أنَّ سلمى جبران لم تتحدّث في هذا الديوان عن مفردات المكان، وموجوداته، فالوطن لديها لم يزخر بالتضاريس، ولا مفردات الطبيعة، أو البيت القديم بل بالقيمة الإنسانيّة الروحيّة المطلقة، فلم تذكر أسماء مدن، أو شوارع، أو أشجار، أو غيرها من عادات الناس وتقاليدهم، الوطن لديها هو حضن إنسان دافئ، تقول بصراحة:

وطني إنسانٌ
يفْهَمُ جَوْهَرَ روحي
وطني وترٌ
في قيثارة إحساسي.[2]

[1] جبران، **خارج مدار الذات**، 40-41.

[2] **ن.م.**، 69.

## النتائج

1- شهد ديوان "خارج مدار الذات" تحوّلات مهمّة على مستوى الذات الشعريّة، وذلك عبر انتقال الشاعرة من الذاتيّة الرومانسيّة إلى الرومانسيّة الواقعيّة.

2- التزمت الشاعرة بنظام القصيدة الغنائيّة، وبموسيقى التفعيلة التقليديّة، مع إحداث تشكيلات موسيقيّة وهندسيّة جديدة، دون إحداث تغييرات جذريّة في إيقاع التفعيلة.

3- استفادت الشاعرة ممّا يمنحه نظام التفعيلة من حُريّة التلاعب بالقوافي، واستخدام تقنيّة التكرار، لتشكيل قصيدتها، وللتعبير عن حالتها النفسيّة.

4- ابتعدت الشاعرة عن الزخرف اللفظيّ، والمحسّنات البديعيّة بشكل كبير.

5- ظلّت الشاعرة ملتزمة بالوطن وبقضاياه الاجتماعيّة.

6- غلبت على الديوان الصبغة النسويّة، من حيث المفردات والتراكيب، ومن حيث الالتزام بالدفاع عن المرأة، وحقوقها المشروعة.

**المصادر والمراجع**

**القرآن الكريم**.

أبو ديب، كمال. **البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**. ط1. بيروت: دار العلم للملايين، 1974.

أدونيس. **الشعرية العربية**. ط2. بيروت: دار الآداب، 1989.

إشتية، معاذ. "الرؤية النقدية في الشعر الفلسطيني الحدي، شعر عبد اللطيف عقل أنموذجًا." **المجمع** 15، (2020): 343-364.

البحراوي، سيد. **دراسات أدبية، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

برلين، إيزايا. **جذور الرومانتيكية**. ترجمة: سعود السويدا. ط1. الكويت: دار جداول للنشر والتوزيع، 2012.

بوجادي، خليفة. **في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم**. جامعة اصطيف، ط1. الجزائر: بيت الحكمة للنشر والتّوزيع، 2009.

جبران، سلمى. **خارج مدار الذات**. ط1. بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، 2016.

جبران، سلمى. **أنات وطن**. ط1. عمَّان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2018.

الخطيب، جهينة. **فضاءات ثقافية في الأدب الفلسطيني المعاصر**. حيفا: مكتبة كل شيء، 2018.

الخياط، جلال. **الأصول الدرامية في الشعر العربي**. العراق: دار الرشيد للنشر، 1982.

درويش، محمود. **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**. ط1. بيروت: دار رياض الريس، 2009.

الصمعي، أحمد. "**إمبرتو إيكو وحدود التأويل**." في أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النص. منوبة، تونس: كلية الآداب بمنوبة، جامعة تونس، 1992.

عز الدين، إسماعيل. **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط5. القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 1994.

العشماوي، محمد زكي. **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**. ط1. القاهرة: دار الشروق، القاهرة، 1994.

علي، أوس حسن. **الموسيقى من الألف إلى الياء**. بغداد: عالم المعرفة للطباعة والنشر، 2016.

غنايم، محمود. **غواية العنوان، النص والسياق في القصة الفلسطينية**. الناصرة: مجمع اللغة العربية، 2015.

قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**. عمّان: وزارة الثقافة، 2001.

كامل، رياض. **دراسات في الأدب الفلسطيني**. حيفا: مكتبة كل شيء، 2017.

كرستيفا، جوليا. **علم النّص**. ط2. ترجمة: فريد الزاهي. المغرب: دار طوبقال للنشر، 1997.

المجذوب، عبد الله الطيب. **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**. ط3. الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1989.

مصطفى، خالد علي. **الشعر الفلسطيني الحديث 1948–1978م**. الجمهورية العراقية: وزارة الثقافة والفنون، 1987.

المقالح، عبد العزيز. **ثلاثيات نقدية**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، 2000.

مندور، محمد. **الأدب ومذاهبه**. القاهرة: دار نهضة مصر. (د.ت).

ابن منظور، معجم لسان العرب.

هلال، محمد غنيمي. **الرومانتيكية**. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

الهمذاني، بهاء الدين. (769هـ). **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**. تحقيق محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار إحياء التراث العربي، (د.ت).

**الدوريات والمجلات والانترنت**

جوعية، حاتم. لقاء مع الشاعرة سلمى حبران، بقجة.
archives/509993/https://www.bukja.net تاريخ الاقتباس، 2022/2/11م.

الجيوسي، سلمى الخضراء. (د.ت). مقدمة "الأدب الفلسطيني في العصر الحديث" وفا، وكالة الأنباء والمعلمات الفلسطينية. تاريخ الاقتباس 2022/2/14 https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=2482.

حمداوي، جميل. "السيميوطيقيا والعنونة." **مجلة عالم الفكر، في الأدب والنقد**، مجلد 25، عدد 3، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997.

. دودين، رفقة عبدالله. **توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة، 1996.

سعدون، فريد. الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار في شعر عبد الوهاب البياتي نموذجًا، **مجلة جامعة دمشق**، 2011.

سلامي، محمد مسعد سعيد. **التّناصّ في شعر عبد الله البردوني**. أطروحة دكتوراة، جامعة صنعاء، كلية اللغات، قسم اللغة العربية والترجمة.

السوداني، أنوار مجيد سرحان. **أنماط الصورة الشعرية في شعر المرية**. العراق: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2018.

الصمايرية، أسماء. "قضايا المرأة في الأدب النسوي وصراعاتها، دراسة تطبيقية على رواية "الأسود يلق بك" لأحلام مستغانمي." **المجمع** 16 (2021): 1–24.،

عباس، نصر محمد. "الرمزية في الرواية الفلسطينية، دراسة نقدية لرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس "المتشائل" للراوي الفلسطيني إميل حبيبي." **مجلة فكر وإبداع** 30 (2005): 107–140.

عبيدات، حسين. "خصوصية الرواية الفلسطينية." **مجلة كلية الآداب** مج.66، ع.1، (2006).

فرنجية، بسام. "زوايا من استيعاب الواقع في الرواية الفلسطينية،" **اتحاد الكُتَّاب العرب**، مج.18، ع.216، (1989): 55–63.

مالكي، فرج عبد الحسيب محمد. **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، دراسة في النَّص الموازي**. (رسالة ماجستير غير منشورة)، فلسطين، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، 2003.

وفا، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية. **الشعر الفلسطيني بعد عام 1967** aspx?id=2441.https://info.wafa.ps/ar_page تاريخ الاقتباس 13- 2- 2022.