دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 48، العدد 4، ملحق 1، 2021

دراسة الموروث في فن التوقيعات أعمال سهى نعجة أنموذجًا

*جمانة مفيد السالم**

ملخص

تتغيّا الدراسة تجلية الحضور التراثيّ الغنيّ في فنّ التوقيعة الأدبيّة المعاصرة، تجسّده نصوص الكاتبة سهى نعجة، في مجموعة إصداراتها) :جمر وخمر(، و)تناص(، و)لا إكراه في الوصل(، و)الصّبح فينا تنفّس(، وقد تكثّفت فيها معاني الموروث العربيّ الإنسانيّ والشواهد عليه، بمقدار اتّساع رؤية الكاتبة الفنيّة الإبداعيّة لرموزه الدّينيّة والتاريخيّة، والأدبيّة، والأسطوريّة، والصّوفيّة، وغيرها وقد عبّرت الكاتبة عن رؤيتها تلك بلغة عَليّة جليّة، صاغت بإحكام وإتقان أبعادًا نفسيّة عميقة لديها، وتجلّياتٍ معرفيّةً غزيرةً عندها، دلّ عليها ما أضمره حضور الموروث في نصوصها بكثافة لافتة، في إطار حالة من الانسجام والتناغم مع ما حَمَلته تلك النصوص نفسُها من وفرة إيقاعيّة، ومفارقات لفظيّة وسياقيّة، وتنويعات أسلوبيّة؛ الأمر الذي يؤكد أنّ الكتابة حالة من التجريب المستمرّ بين الأجناس الأدبيّة، وأنّ التراث بتمثّلاته المختلفة سيظلّ منبعًا ثرًّا للأدباء، ينهلون منه ما يُضيء الحاضر، ويَسْتَكْنِه المستقبل.

الكلمات الدالة: الموروث، التراث، التوقيعة الأدبية، الأبيجراما، سهى نعجة.

إضاءة:

يكشف التبصّر في الإنتاج الإبداعيّ للكاتبة سهى نعجة عن تمثّلها حالة إبداعيةّ خاصّة في سلسلة مؤلّفاتها الصادرة عن دار (الآن ناشرون وموزّعون): (تناصّ)، و(جمر وخمر)، و(لا إكراه في الوصل)، و(الصّبح إذا تنفّس)؛ فهي تبعث الحياة من خلالها في نوع من النثر الفنيّ الإبداعيّ، هو فنّ (التوقيعة الأدبيّة) التي عُرفت في العصر العبّاسيّ، ووُظّفت حينئذ في المراسلات والمعاملات الرّسميّة.

وفي عصرنا الحديث عُرفت أجناس أدبيّة جديدة، كالقصيدة الومضة، والقصة القصيرة جدًّا، اتّخذت بناء التوقيعة قالبًا لها، مُعيدة إلى الأذهان صورة (الأبيجراما) التي عُرفت لدى اليونان على هيئة نقوش شعريّة قصيرة مكثّفة وُجدت على القبور أو التماثيل، وتطوّرت عبر العصور مُحافظة على سمات عامّة مميّزة، قوامها الإيجاز والتّكثيف، والتّأنّق اللفظيّ المؤثّر، في سياق مفارقة مدهشة ساخرة، تعدّ عصب هذا النّوع الأدبيّ الذي حاول سالكوه تطبيقه نثرًا وشعرًا، إلا أنّ سماته الخاصّة جعلته أقرب إلى الشعر؛ فعُدّت "كلّ توقيعة هي قصيدة قصيرة جدّا، ولكن ليس كلّ قصيدة قصيرة جدًّا توقيعة"(المناصرة، 2013).

وقد تتبّع عدد من الباحثين نشأة هذا النّوع الأدبيّ وتطوّره عبر العصور، إلا أنّ رسوخه في عصرنا الحاضر يمكن أن يُعزى لسماته التي أشرنا إليها نفسها؛ إذ كان لثورة الاتصالات الحديثة أثر مهمّ في تحقيق ذلك، بفرضها أنواعًا من الكتابة تتّسم بالعبارات القصيرة المختزلة لُغويًّا، يتمّ تبادلها عبر وسائل التواصل الاجتماعيّ المختلفة، مثل: رسائل الواتساب، أو التغريدات عبر (التويتر)، وغيرها(المناصرة، 2013). فإذا ما انتقلنا إلى الفنون الأدبيّة ألفينا لدى المتلقي الآن بعامّة رغبة في الاتّصال بنصوص تومض في إيقاع سريع بدلالاتها العميقة، بما ينسجم مع فكرة الاقتصاد أو صفة السرعة التي بتنا نحتكم إليها في حياتنا المعاصرة. والتوقيعات المضمّنة في كتب نعجة التي أشرت إليها سابقًا تحمل ذلك السّمت الإبداعيّ الخاصّ للتوقيعة الأدبيّة شكلًا ومضمونًا.

والّلافت هو أنّ هذا السّمت الخاص بالتوقيعة الأدبيّة لم يحُل دون أن تحتفي نصوصها برموز تراثيّة عديدة أسوة بغيرها من الأنواع الأدبيّة؛ إذ أكدت الدراسات الحديثة أنّ " قصيدة الأبيجراما عُنِيت بالتناصّ عن طريق الاقتباس، والامتصاص، والاستدعاء، أو الإشارات التّناصيّة السريعة التي تحيل القارئ/ المتلقي إلى النصوص السابقة التي اتّكأ عليها الشاعر، وإن دلّ هذا فإنما يدلّ على أنّ قصيدة الأبيجراما ارتبطت ارتباطًا شديدًا بالنصوص التراثيّة"(المراغي، 2013)، مؤكدة بذلك أنّ المرجعيّات المضمرة في

* جامعة الشرق الأوسط، الأردن. تاريخ استلام البحث 2019/11/17، وتاريخ قبوله 2020/9/17.

 ©2021 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

عقل الأديب تتيح له في ظلّ امتلاكه الوعي، وتمتّعه بهامش من الحرية المسؤولة فرصة إبداع نصوص ثرّة، تتّسع في مضامينها على قصرها – كما هي الحال في التوقيعات الأدبيّة– لتنبئ عن حضور مكثّف لمعاني الموروث العربيّ والإنسانيّ والشواهد عليه؛ فتعكس بذلك مقدار اتّساع رؤية الكاتب فنّيًا لرموز التراث الدّينيّة، والتاريخيّة، والأدبيّة، وغيرها، مؤكّدة في الوقت نفسه أنّ التّراث سيظلّ مادّة حيّة، يأنس بها الشعراء والكتّاب؛ فيمتَحون منها وينهلون من مَعينها ما يخصّب نصوصهم ويُغنيها، بعد أن يصهروا فيها خبراتهم وثقافاتهم، ويفيضوا عليها من رؤاهم؛ لتبصر النور من جديد، وقد حملت وجهات نظرهم في واقع مأزوم، استشرافًا لمستقبل يؤمّلون أن يكون أفضل.

ومن ينعم النّظر في نصوص التوقيعات التي أبدعتها سهى نعجة يستشعر حضور التراث فيها لحظة طرقه بوّابة عتباتها متمثّلة في عناوين المجموعات التي حملتها.

وهج التراث في عتبة العناوين

- **(جمر وخمر)**

تُعدّ عناوين الكتب والنصوص أنظمة دلاليّة سيميولوجيّة، تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النصّ، وتؤدّي وظيفة تناصّيّة (حمداوي، 2016، 55)، وهذا ما يؤكده عنوان **(جمر وخمر)** من عناوين الكتب الأبيجرامية لسهى نعجة؛ فهو عتبة استهلاليّة لافتة، تتشدّ بعرىً وثيقةٍ لا انفصام لها إلى موضوع هذه الدراسة؛ إذ إنّه" قائم على مجانسة لفظيّة قائمة على التضادّ بين فاعلية الجمر والخمر، فشتّان بين طبائع الجمر، وخصائص الخمر"(عيسى، 2014)، والمعنى السابق يؤكّده بيت للمتنبّي يحضر في هذا العنوان:

أريقكِ أم ماء الغمامة أم خمر بِفِيّ بَرودٌ وهو في كبدي جمر (العكبري، 2016)

والمتنبي في البيت السابق يعبّر عن مشاعره تجاه محبوبته، في سياق مفارقة معنويّة تُجلّيها الوفرة الإيقاعية في اجتماع لفظتي (جمر) و(خمر)، والشاعر لا يستطيع تحديد ماهيّة ذلك الشيء الذي ذاقه، لكنّه في جميع الأحوال يجده باردًا في فمه، ينعش أحاسيس الحب والعشق، وحارًّا في كبده، يُذكي جمر الهوى والغرام.

والّلافت أنّ عنوان الكتاب يحضر في توقيعاته من جديد بهذا المعنى المفارِق الذي أراده المتنبي، معبّرًا عن وجهة نظر الأنا (المرأة) في الآخر (الرجل)، وقد جاء ذلك في سياق تأكيد حالة من التماهي الضمنيّ المتوازن بينهما؛ فالكاتبة تقول في إحدى توقيعاتها: " **جمرٌ فيّ أنتَ وخمر**"(نعجة، 2014)، مؤكدة المعنى الذي ورد في أخرى سبقتها: " **تمخَّضُكَ الأصابع؛/ خمرًا/ وجمرًا**"(نعجة، 2014)؛ فيكون حضور الرجل في المرأة في آن معًا جمرًا يلهب مشاعرها، وخمرًا تنتشي بها روحها، في سياق حالة من التعبير الأنثويّ عن الوجد سادت الكتاب، جلّت علاقة الأنا (المرأة) بالآخر (الرجل) من وجهة نظر الكاتبة التي عبّرت عن ذلك باستخدام تكنيك المُعلن والمُضمر في تلك العبارات، ومن خلال استثمار فنّيّ لافت للغة الجسد تصريحًا وتلميحًا؛ الأمر الذي أتاح الفرصة لتحميل مثل تلك التوقيعات تأويلات صوفيّة، يقود إليها حضور المخاطَب المذكر في صورة تتراءى لمبصرها بمثابة "طيف رمزيّ للحبيب في معناه الصّوفيّ الغائب؛ فالحبيب في المتخيّل الصوفيّ قيمة وهميّة سامية يصنعها الحدس القلبانيّ النشط، ويواريها في أرض لغويّة شائكة المعاني، تترك المتلقي ذاهلًا في لذة التأويل، وسابحًا بين غيوم الحُجُب الدلاليّة الممتعة"(عيسى، 2015).

ويمكن للتبصّر في توقيعات (جمر وخمر) الموصولة بعنوانه أن يؤكد التأويل الصوفيّ لها؛ إذ حضرت اللفظتان معًا أو إحداهما في عدد منها حضورًا مباشرًا من جهة، ومن خلال دوالّ معجميّة تقع في دائرتهما من جهة أخرى، وبخاصّة تلك الواقعة في دائرة لفظة (الخمر)، وقد وردت متجرّدة من معانيها ودلالاتها الحقيقيّة، لتسهم في تشكيل عبارات حفلت بمفارقات معنويّة، بدا فيها المعنى الخفيّ في تضادّ حادّ مع المعنى الظاهريّ، وظلّت تتبدّى فيها حالة من الوجد الصّوفيّ أتاحت للمرأة فرصة للتعبير بل للبوح، تأكيدًا للذات الأنثويّة وإعلاء لها أحيانًا، مقابل تماهٍ في الآخر، وإعلان عن دوره الفاعل في إثبات وجودها وتحقيق كينونتها في أحايين أخرى؛ فترى الكاتبة في سبيل ذلك تستحضر الطقس الخمريّ الصوفيّ، وتلوذ بتكوينات رمزيّة متّصلة به، تتيح لها تحديد هُويّة المرأة، ورفع درجة إحساسها بذاتها باتزان عاطفيّ مدروس، ودونما انفعال يُفضي لاتّخاذ موقف عدائيّ من الآخر/ الرجل؛ لترتسم في النهاية علاقة تكامليّة تقوم على مبدأ حاجة كلّ منهما للاكتمال بالآخر؛ فتراها قائلة مثلا: " **استسْقني،/ أمطرْك عنبًا**"(نعجة، 2014)، وفي المقابل:" **غلّقتك؛/ فأرِق نبيذي**"(نعجة، 2014)، وتقول:" **روضة من نبيذ مقدّس أنتَ**"(نعجة، 2014)، وبتحدّ مقابل: "**أمّا كأسك،/ فهيهات هيهات تُسكرني**"(نعجة، 2014)، لكنها في الوقت نفسه تقرّ وتعترف:" **إنْ خمري إلا بعض عنبك**"(نعجة، 2014)، و" **إنّك من أراق خمر**"(نعجة، 2014)**.**

ولعلّنا نستشعر تأكيدًا للفكرة السابقة حين نقرأ قولها في توقيعة أخرى متّصلة لفظيًّا بالعنوان:" **ثمّ إنّي المرأة الجمرة**"(نعجة،

2014)، ليتبيّن فعل الآخر وتأثيره فيها بقولها: " **إنّكَ لحطبي نار**"(نعجة، 2014)، ثمّ ترتفع وتيرة الأنا العليّة في توقيعة مفارِقة للأخيرة معنويًّا، حملت صورة جديدة من صور استحضار التراث، بتناصّها مع القرآن الكريم في معرض قوله تعالى في الآية 35 من سورة النّور: " ... يَكادُ زيْتُها يُضيءُ ولَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَار"، وهي تخاطب الآخر في جملة خبريّة واثقة تؤكد فاعليّتها وقوّة تأثيرها: " **تضيء بزيتي**"(نعجة، 2014). وما يمكن تأكيده في هذا المقام هو أنّ الدلالات التي حملتها التوقيعات المشار إليها من (جمر وخمر) مغمورةً بالحسّ الصّوفيّ الانفعالي الوجدانيّ، وبمفارقات مدهشة يلَذّ بها متلقّيها ظلت حاضرة في سائر توقيعات الكاتبة، ومنها بخاصّة نصوص كتابها (تناصّ).

وقد سبقت الإشارة إلى أنّ " العنوان يملك مرجعيّة وله أبعاد تناصّيّة؛ فهو دالّ إشاريّ وإحاليّ يُلمح إلى تداخل النصوص أو يصرّح بذلك، عبر حواريّة داخلية وحواريّة خارجيّة تفكك إحداهما الأخرى، فخلف كلّ عنوان كلمة أو جملة أو سطر بياض، يملؤه جيش من الكلمات/ النصوص، يمكن قراءتها معه"(الأحمد، 1423هـ).

- **(تناصّ)**

في ضوء ما تقدّم يمكن القول إنّ عنوان **(تناصّ)** لسهى نعجة يمثّل لمحتوى الكتاب من الناحية الفنيّة أصدق تمثيل، ويَشي بوعي الكاتبة وبإدراكها أنّ العمل الأدبيّ يستند إلى مرجعيّات مُضمرة في عقل الأديب، الذي يمتلك هامشًا من الحرية في الإبداع، يتّسع باتساع رقعة اطّلاعه على ما تيسّر من تجارب إبداعية سابقة في المجالات المختلفة، تغلغلت فيه، وصارت جزءًا لا يتجزّأ من جوانب معرفته؛ فإذا ما أراد الكتابة ألفى نفسه متماهيًا مع مضامين نصوصها وآليّات تشكيلها، ومتفاعلًا معها إلى ذلك الحدّ الذي يجعلها تحلّ فيه، ثم تومض في نتاجه الإبداعيّ الجديد (السالم، 2014)، وميضًا يشدّ إليه قارئًا يُفترض بالمقابل أن يمتلك من الوعي والثقافة، والمعرفة والخبرة ما يؤهّله لسبر أغوار تلك النصوص التناصيّة، مُجلّيًا مرجعيّاتها المختلفة، ومفسّرًا ما اندغم فيها وتعانق معها من متفاعلات نصيّة عديدة: دينيّة، وتاريخيّة، وأدبيّة، وأسطوريّة، وغيرها، تنوّعت صور تعالقها وتواشجها في النصوص الجديدة التي اغتنت بها، وحملت بوساطتها رؤى جديدة لافتة، وأفكارًا مفتوحة على التأويل بما يمنحه التّناص نفسه من فرصة لذلك، وبما تتيحه نصوص التوقيعات كذلك من مجال مفتوح على قراءات متعدّدة؛ إذ "على الرغم من الاختصار الذي تقوم عليه التوقيعة إلا أنّها يمكن أن تُحيل إلى نصوص أخرى تتموضع في السياق الثقافيّ للشاعر، وتتواجد في نصّه، وفق إستراتيجيات معيّنة، من بينها الاختفاء وراء الشخصيات ذات الطابع المرجعيّ، سواء في ذلك الشخصيات الشعريّة أو الشخصيّات التاريخيّة. والتوقيعة باستحضارها لهذا الثقافي المشترك تؤكد في الواقع قدرتها الكبيرة على الامتصاص والتكثيف"(كحلوش، 2013)، وحاجتها بالتالي إلى إنعام النظر للوقوف على الدلالات النصية الكامنة وراء تلك التناصّات.

ولقد حشدت الكاتبة في **(تناص)** متفاعلات نصّيّة موروثة عديدة، مباشرة وضمنيّة، شملت بصورة أساسية: النصّ القرآني، والشخصيّة التاريخيّة، والشعر، والمعاني الصوفيّة، والرموز الأسطوريّة، وصولًا إلى تضمين نصوصه مصطلحات نحويّة وبلاغيّة، وأمثالًا، وعناوين كتب، وأفكارًا متصلة بالثقافة المجتمعيّة والأعراف السائدة، وفي تضاعيف هذه الدراسة سترد شواهد مناسبة على ذلك كلّه، لكنني أشير في هذا المقام إلى قدرة الكاتبة على الجمع بين المتفاعلات التنصيّة في توقيعات موجزة من جهة، وعلى تحميلها إياها المفارقات المعنويّة التي أشرت لها سابقًا من جهة أخرى؛ فهي تقول في إحداها:" **ألا سبّح لنبيذ كلماتي،/ وكبّر**"(نعجة، 2014)، مستدعية إلى الأذهان قوله تعالى في سياق آيات عديدة في كتابه العزيز:" وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّك..." وتقول في أخرى: " **وآخر دعواي:/ أنْ كثّرْكَ فيَّ خمرًا**"(نعجة، 2014)، فيحضر إلى الأذهان عند قراءتها قوله تعالى في الآية 10 من سورة يونس:" وَآخِرُ دعْواهُمْ أَنِ الحَمْدُ للهِ ربِّ العالَمين".

والتبصّر في التوقيعتين السابقتين يقود من جديد إلى حالة من الوجد الصوفي مندغمة في مفارقة معنويّة، تشبه تلك التي ألفيناها تعمّ نصوص (جمر وخمر)، لكنّها هنا جاءت متداخلة مع متفاعلات نصيّة من القرآن الكريم، وقد عُرف عن التفاعل النّصّي أنه "يقوم على آليّتين كبيرتين تضمّان جميع التقنيات الأخرى، هما: الاستدعاء والتحويل"(الأحمد، 1423هـ)، ليجد المتلقي نفسه أمام نصوص جديدة تذكّره لا محالة بأصولها التي انصهرت فيها، واندمجت معها عبر طرائق عديدة، منها: " القلب أو العكس، وهو الصيغة الأكثر شيوعا في التفاعل النصّيّ،... وبدوره يتضمن صنوفًا عديدة، منها: قلب موقف العبارة أو أطرافها... وتغيير مستوى المعنى، ويتمّ هذا بنقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرْفيّة أو العكس"(الأحمد، 1423هـ)، ولعلّ شيئا من هذا هو ما أوقعته الكاتبة على النصوص التي استدعتها من القرآن الكريم، حين أجرت عليها تحويرًا وتعديلا، قلب موقفها الأساسيّ، ونقل معناها إلى معنى خفيّ مقصود حملته نصوص جديدة، وَشَت بالعلاقة التفاعليّة التكامليّة بين الأنا/ المرأة والآخر/ الرجل في إطار مفارقة صنعها كون نبيذ كلماتها وبإقرار منها هو في الحقيقة بتأثير خمره الذي دعت أن يُكثَّر فيها، ويجيء التعبير عن ذلك تحت

مظلة معانٍ صّوفية، منصهرة في آيات قرآنية تمّ تغيير مستوى معناها.

ومن ثمّ، فقد تواشجت في توقيعات **(تناصّ)** المكثّفة الموجزة متفاعلات نصيّة مختلفة: دينيّة، وتاريخيّة، وأدبيّة، وصوفيّة، وغيرها، تداخلت بدورها أحيانًا نصًّا ومعنى بمهارة فائقة من الكاتبة، أتاحت للقارئ أن يجد نفسه مثلا أمام أبي نواس شاعر الخمريّات المعروفة في قولها:" **يا أبا نواس، / إنّ الكأس تناديك**"(نعجة، 2014)، لكنّ حضوره كان إيهامًا منها بمعنى صريح اختفى وراءه صوت وجد صوفيّ أكّده قولها بعد حين:" **وفِض عليّ بالنّبيذ**"(نعجة، 2014). وما انفكّت نعجة تمارس بالموروثات على اختلاف أنواعها تنويعات على التناص حتى وصلت إلى إحداث تناصّ ذاتيّ على التناص، وهو الذي يحدث بين نصوص الكاتب نفسه حين يقيم حوارًا ذاتيًّا داخليًّا فيما بينها تشابهًا واختلافًا"(الأحمد، 1423هـ)، والتمحيص في توقيعات نعجة يقف بنا على شواهد عديدة تمثّل له، لكنّ ما لفتني في هذا المقام هو اختيارها توقيعتها:" **لا إكراه في الوصل**"(نعجة، 2014) الواردة في كتابها (تناص)، عنوانًا صريحًا ومباشرًا لكتاب جديد حمل عددًا ثرًّا من توقيعاتها.

- **(لا إكراه في الوصل)**

على خلاف سابِقَيه حمل الغلاف الخارجيّ العلويّ لكتاب **(لا إكراه في الوصل)** في عنوان جانبيّ إشارة إلى محتواه: **(نصوص)**، في حين اختيرت لغلافه الخارجيّ السفليّ إحدى توقيعات الكتاب، وهي:" **حتى إذا ما التقينا،/ لفّنا الغمام/ كأنّ طائر الشوق لم يهدل فينا/ ذات صبوة،/ لا،/ ولا حوالينا حام**"(نعجة، 2015)، وبالنّظر إلى أنّ غلاف الكتاب بما يحتويه يشكّل ما يُعبَّر عنه بالنصّ الموازي(الأحمد، 1423هـ)، ويُعدّ عتبة أوليّة يتمّ من خلالها الدخول إلى كنهِ النصّ وسبر أغواره، ومدخلًا بصريًّا يقود القارئ إلى أعماقه؛ يلاحَظ ارتباطٌ معنويّ وثيق بين التوقيعتين، وكأننا بالعنوان الذي قلب موقف الآية 256 في سورة البقرة:" لا إكْراهَ في الدِّينِ..." إلى وجهة أخرى جديدة، يفسّر التوقيعة الأخيرة التي أرادت الكاتبة لها أن تظلّ حاضرة في ذهن القارئ حين يقلّب الكتاب قبل أن يسبُر محتواه، فيقف على تطوّر حادث على العلاقة بين الطرفين: الأنا/ المرأة، والآخر/ الرجل، ويَبِين له أنّهما مشترِكان معا في وقوع شبهة انفصال بينهما سيقود حتمًا إلى اتصال– وذلك بحسب مفهومي الاتصال والانفصال لدى الصوفيّة كما يظهران في معاجم المصطلحات الصوفيّة بعامّة– ولهذا استحقّا إهداء الكاتبة لهما معًا في صورة توقيعة جديدة تنهض بالمعنى الصوفيّ لنتاجها الأبيجراميّ بعامّة، ولِما ورد منه في هذا الكتاب بخاصة؛ قالت فيها:" **إلينا، لنبقى ظامئين؛ نصلّي صلاة الجوى**"(نعجة، 2015)، في حين كان إهداء كتابها (تناصّ) إليه وحده" **إلى سيّد التورية قربانَ وصل بليغ**"(نعجة، 2014)؛ وخشية ألا يكون الوصل المراد قد تحقّق، أو دفعًا لعدم تحقّقه، ألفيتَ الكاتبة في نصوص (لا إكراه في الوصل) تُعْلي شأن التوحّد في الآخر، وترفع درجة التقرّب إليه؛ إذ لم يَعد حضورها فيه أحيانًا وحضوره فيها في أحايين أخر كافيًا لتفسير حقيقة العلاقة الوجديّة العليّة ذات الإيحاءات الصّوفيّة بينهما.

وقد اختارت لتحقيق تلك الغاية توقيعات حفلت بالموروث على اختلاف أنواعه، وكان منها لمعاني القرآن ونصوصه أوفر الحظ والنصيب؛ لنسمعها تقول مثلا:" **إنّي مريم: فيكَ خبّأت سرّي**"(نعجة، 2015)، متمثّلة مريم العذراء في سرّها مع بارئها، كما عبّرت عنه الآية 91 من سورة الأنبياء:"... فَنَفَخْنا فيها مِنْ رُوحِنا"، وتقول في توقيعة أخرى:" **جئتكَ بقميص يوسف،/ فهل تزرّره من دُبُر**"(نعجة، 2015)، في إشارة مبطّنة لدورها في تلك العلاقة، مستوحاة من نهاية قصّة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، وقد وردت في قوله تعالى في الآية 26 من سورة يوسف:" فَلَمّا رأى قَميصَهُ قُدّ مِنْ دُبُر قالَ إنّهُ مِنْ كَيْدِكُنّ إنّ كَيْدَكُنّ عظيم"، لتعود فتؤكد هذا الدور صراحة في توقيعتها:" الكيد خلّتي، والنساء كيدهنّ عظيم"(نعجة، 2015)، لكنّه عندها كيد المحبّ الواثق بقوّة تأثير حبّه في الآخر، حدّ الخوف عليه بسبب ذلك الحبّ، ودلالة ذلك قولها:" **أحبّك،/ فتعوّذ:/** "**من شرّ حاسد إذا حسد**"/ "**ومن شرّ النفاثات في العقد**"(نعجة، 2015)، وحضور النصّ القرآني من سورة الفلق في هذه التّوقيعة واضح وصريح لفظًا ومعنى.

وتظلّ نعجة رهن النص القرآنيّ، تُماهي فيه رؤاها، وتنسج من وحيه أفكار توقيعاتها التي تجيء مشرئَبّة بالمفارقات؛ وتشير من جديد إلى حالة التأزم التي تعيشه أناها مع الآخر، مقتنعة بأنّه:" **والضّحى، إنّ ما أصابنا جوى**"(نعجة، 2015)، والنتيجة:" **كبيت العنكبوت بل أوهن**"(نعجة، 2015)، و" **إنّي امرأة نكثت غزلها للّذي لن يكون**"(نعجة، 2015)، لتعود فتؤكّد التأثير القويّ لحضوره فيها:" **قل لي قولاً جميلًا لعلّه يزّكّى**"(نعجة، 2015)، وتحاول إقناعه بانعكاس ذلك إيجابيًّا عليه، فتقول:" **يحدث أن تعلّقَ الفتنة في عذوقي،/ فيساقط عليكَ رطبًا جنيًّا**"(نعجة، 2015)، وحين يتجدّد الاتصال بعد الانفصال، ويكون له أجمل الأثر، تحضر سورة الرحمن باسمها الرائق وبإيقاعها الدافق؛ فنقرأ:" **الرحمن؛/علّم امرأة في ليل عمّان:/ كيف يتسامى الزّمان، فيضوع الرّيحانُ/ إذ يلتقيان**"(نعجة، 2015)، وتقْوى أنفاسها بحضوره إذ التقيا أخيرًا؛ فتستهجن العتب ساخرة رافضة:" **عتب؟/ بل صُليتَ نارًا ذات لهب**"(نعجة، 2015)، وتهدّد:" **إنّي ابتسامتك البكر،/ الويل لك لو صارت:/مثنى،/ وثلاث،/ ورباع** "(نعجة، 2015). ولعلّنا نلحظ

في التوقيعات السابقة كلّها حضورًا لافتًا للنّص القرآنيّ، وإحالات مرجعيّة لعدد من آياته: استدعاءً، وتحويرًا، وقلبًا لمواقف عباراتها، أو لأطرافها، أو لقيمها، أو تغييرًا لمستوى معانيها"(الأحمد، 1425هـ)، في سياق قوالب لغويّة موجزة عَلِيّة، حضرت فيها صور بلاغيّة حيّة، وكنايات لافتة، ومفارقات مدهشة، وحُمّلت في الوقت نفسه فيوض انفعالات أنثويّة طاغية ومعبّرة، تجاه الآخر/ الرجل، في جوّ من الوجد الصوفيّ السّامي؛ الأمر الذي منح الكاتبة فرصة ثمينة للتعبير بحريّة واعية مسؤولة، ظهرت آثارها في مجموعة توقيعاتها كلّها، السابقة على (لا إكراه في الوصل) واللاحقة له، وقد حفلت بمتفاعلات تراثيّة ثرّة غنيّةٌ، وإن ظلّ القرآن الكريم هو سيّد الموقف التناصيّ؛ فبالإضافة إلى ما ورد منه في تلك المجموعات كلّها ألفيتَه يحضر من جديد في عنوان الكتاب الرابع: (والصبحُ فينا تنفّس).

- **(والصّبحُ فينا تنفّس)**

إنّ عنوان **(والصبحُ فينا تنفّس)** يستحضر في الأذهان الآية 18 من سورة (التكوير):" والصّبحِ إذا تنفّس"، بإيحاء لفظيّ وحسب، أما المعنى فيفارق ما كان في أسلوب القسم الوارد في القرآن إلى جملة خبريّة تعلي شأن اجتماعهما معا: الأنا/ المرأة، والآخر/ الرجل، في صورة فنيّة حيّة، بعثت الحياة في مجمل توقيعات الكتاب التي ظلّت مزينة بالورد، فوّاحة بالعطر، وكأنّنا بها تجيب عن سؤال نعجة في افتتاحيّة الكتاب:" **ما ذنب الوردة إن عشقها عطّار؟**"(نعجة، 2016)، فهِمَها وتناغم معها، وأغدق عليها من عطفه وتحنانه، ومنحها حبّه واهتمامه، وحاول أن يُخْرِج منها أجمل ما فيها: أنفع عصاراتها، وأطيب روائحها، وأجمل ألوانها؛ فما كان منها إلا أن بادلته الحبّ والبذل، عشقًا وعطاء، وحول ذلك أبدعت الكاتبة توقيعات مدبّجة بالألوان، مضمّخة بالروائح، مليئة بالانفعال، معجونة بالعواطف.

قالت نعجة في تناصّات ذاتيّة مع العنوان ما يجعلنا نشعر بأنّ الصبح الذي تنفّس فيهما معًا كان في الواقع قد تنفّس منهما معًا: " **خلف شرفة الفجر/ ثمّة ضوء/ يقتص الشمس/ من بيدر عينيك**"(نعجة، 2016)، و" **إنّما يتفتّح الفجر من بصيرة شمسك**"(نعجة، 2016)، و" **أضأت عتمي/ بسراجك/ الشمس**"(نعجة، 2016)، و" **قاب صحو/ عرّج قليلاً على شباك فجري/ وضُخّ فيّ النور**"(نعجة، 2016)، و" **أتنفّس الفجر فيك**"(نعجة، 2016)، و" **يتفتّح الفجر من وحي عينيك/ نهاراً**"(نعجة، 2016)، و" **سبحانه/ سوّاك فجرًا لقلوب الظامئين**"(نعجة، 2016).

فلمّا علا فجره فيها ألفيتَها تستحضر قَسَمًا ورد في القرآن الكريم، وتقول:" **والتين والزيتون/ فجرُك ذو الدرّ المكنون/ ضخّ الحمرة في خدّ الدّحنون/ فازدهى اللّوز/ وشَخَص الرّمّان/ ونهضت ناعسات الجفون**"(نعجة، 2016)، وإذ تقرّ بتأثيره فيها فتقول:" **شبّاك فجري/ يطلّ منك/ فيزهر النهار**"(نعجة، 2016)، و" **هذا ريحاني/ كلّما تنفّس صبحك؛ ينهَد فيه العِطر/ ويشهق**"(نعجة، 2016)؛ فإنّها تعكس عليه تأثيرها فتقول: " **تعال/ فقد خضّبت لك بالريحان/ حِجري**"(نعجة، 2016)، و" **ألّا تنشّق/ نعسة العطر في ريحاني/ وسهوة النور في ياسميني** (نعجة، 2016)، ومن وحي العنوان:" **تمهّل،/ ففجرك لا يشرق إلا من جبين دواتي**"(نعجة، 2016).

ويتأكّد من ثمّ أنّ العلاقة بينهما في حقيقتها مُتسامية إلى حالة من الوجد العليّ، والتوحّد الجليّ ظهرت في توقيعات عديدة، منها: "**أتنسّمك/ عطرًا يفيض خُزاماك**"(نعجة، 2016)، و"**خبّأت لك شبق رمّاني/ وتعطّرت بالحبق/ لأميس ذات لُقيا/ بنشوة نهْر/ وحنين/ من طيب خزاماك/ ترقرق**"(نعجة، 2016)، ويتجلّى عنوان الكتاب من جديد في قولها: " **أصهلك/ فتتنفّس الضوءَ أوردتي**"(نعجة، 2016).

وعلى غرار ما تبدّى في توقيعات كتبها الثلاثة الأولى، حمّلت الكاتبة عددًا من توقيعات مجموعة (والصبحُ فينا تنفّس) معاني الهجر، والانفصال، وآثارهما على الطرفين؛ فتقول:" **إنّي دونك لا أحد**"(نعجة، 2016)، و"**أمّيّة أنا في غيابك**"(نعجة، 2016)، و" **حين أنام، ولا أحلمك/ اعلم أني أصفعك**"(نعجة، 2016)، و" **قلم وحبر ودواة/ كلّ ما أحتاجه/ لأكتبنا/ عاشقين على ذمّة/ الجوى**"(نعجة، 2016). وهي في توقيعات أخرى وفي الوقت نفسه تعلي قيمة الأنا العليّة من جهة، وتبدي التمنّع تدلّلا وتصرّح بذلك في قولها:" **أتمنّع،/ أنا الراغبة الراغبة فيك**"(نعجة، 2014) من جهة أخرى، ويُستدلّ على ذلك من محاولاتها إثارة مشاعر الآخر والتأثير فيه، وبلوغ حدّ التذلّل له في سبيل تحقيق ذلك، وصولاً إلى حالة من الاتصال السّرّانيّ العليّ بينهما، وهو في واقعه دائم لا ينقطع، وإعلانًا عن حالة راسخة ظاهرة من التوحّد بينهما، وإن كانت تبدو لناظرها خفيّة؛ وقد ظهر ذلك في قولها مثلا:" **تشتاقني؟/ انظر في المرآة إذن**"(نعجة، 2014)، و" **إنّك إنّي،/ فأنّى المفرّ!**"(نعجة، 2014)، و" **يتكاثر فيّ النور؛/ إذن،/ أنا في بهائك**"(نعجة، 2015)، وبمعاني الصوفيّة:" **حالٌ أنت،/ وإني المقام**"(نعجة، 2015)، وبمعاني النّحاة والصوفيّة معًا:" **تذكّرْ:/ أنت أصلي/ وأنا فرعك**"(نعجة، 2016)، وبتأثير قرآنيّ:" **قد كُتبنا علينا،/ فقل لن يُصيبنا إلا ما كُتب لنا**"(نعجة، 2014).

ومن ثم، فإنّ التبصّر في مجموع توقيعات الكاتبة – متضمّنَة توقيعات كتابها الصادر مؤخّرًا (بصيرة عمياء)، وقد أتيح لي

الاطلاع على مخطوطته أثناء إعدادي هذه الدراسة– يوقفنا على المعاني التي سبقت الإشارة إليها، ويقودنا إلى قناعة بأنها عبارات بوح لافتة، حمّلتها الكاتبة المضامين السابقة كلّها بما فيها من مفارقات، ووظّفت فيها موروثات عديدة، في إطار تنويعات أسلوبيّة، منحتها وفرة إيقاعيّة؛ حتى بدا لقارئها أنها قد انثالت على الكاتبة بعفويَّة وتلقائيَّة، حاملة انفعالاتها ومشاعرها في تناغم واضح مع حالة وجد عليّة سنيّة تعيشها، لعلّها تتبدّى بوضوح عند الوقوف على تفاصيل تلك الموروثات المتغلغلة في توقيعات الكاتبة.

وهج التراث الدينيّ

سبقت الإشارة إلى توظيف الكاتبة في توقيعاتها آيات من القرآن الكريم، ومعاني أو رموزًا تعلقت به، وقد جاء ذلك في سياق عرضها الأفكار التي تتبنّاها حول العلاقة الوجديّة بين الأنا/ المرأة، والآخر/ الرجل، وقد عبّرت عنها من خلال توقيعات تناصّت مع القرآن الكريم تناصًّا قام في أغلب الأحيان على ما يُعرف بقلب موقف العبارة أو أطرافها أو ما يُعرف بقلب القيمة، محدِثة حالة من كسر أفق التوقّع لدى المتلقي، الذي سيكتشف أنها في سبيل إعلاء ذاتها قالت في (جمر وخمر):" **وإليّ الرُّجعى**"(نعجة، 2014)، محرّفة الوجهة الأصليّة للكلام في قوله تعالى:" إنّ إلى ربّك الرّجعى"(العلق:8)، ومؤكدة قصديّة فعلها ذاك في قولها: "**وإنّ إلى راحتي المنتهى**"(نعجة، 2014)، ناقلة القيمة المقدسة في قوله تعالى في الآية 42 من سورة النجم:" وإنّ إلى ربك المنتهى" إلى معنىً بشريّ، وذلك على ما يبدو في سبيل إحداث توازن بينها وبين الآخر الذي أعلت شأنه ورفعت قيمته حين وصفته باستخدام معانٍ دينيّة في قولها:" **إنّك المسرى والمعراج**"(نعجة، 2014)، و" **أراك في كلّ الله أكبر**"(نعجة، 2014)، الأمر الذي يجعل المتلقي مضطرًا إلى عدم حمل تلك التوقيعات على محملها الدّينيّ، وإن كان ذلك المعنى سيساعده على تفسير توجّهات الكاتبة في توظيفها له وإسقاطه على توقيعاتها.

وما يمكن أن يؤكد الرأي أعلاه هو التكرار النمطيّ للفكرة نفسها في سائر كتب نعجة، ففي (تناص) نقرأ قولها اعتدادًا بنفسها:" **حيثُما تكن فولّ وجهك شطري**"(نعجة، 2014)، وتقول واثقة:" **فصلّ لرياض فاكهتي وانحر**"(نعجة، 2014)، وفي تحدّ له مستفزّ" **ما عندك ينفَدُ وما عندي باقٍ**"(نعجة، 2014)، و" **يوسف أنت؟ لكني لست امرأة العزيز**"(نعجة، 2014)؛ مقابل قولها فيه: " **أوتيتك،/ ومن يؤتَ الحكمة فقد أوتي خيرًا كثيرا**"(نعجة، 2014)، و" **لأنت صلاتي،/ وإنّي لمن الذين على صلاتهم يحافظون**"(نعجة،2014)، و" **آيتي أن أحجّ إليك ما استطعت سبيلا**"(نعجة، 2014). والتوقيعات السابقة كلّها منشؤها آيات وسور قرآنيّة، رسخت في عقل الكاتبة واغتنت بها روحها، ثمّ فاضت بها رؤى وأفكارًا ذاتيّة وظّفتها في تناول ثنائية الأنا/ المرأة، والآخر/ الرجل بطريقة واعية، وبفكر متوازن، بعيدا عن الانفعالية الظالمة، أو العدائيّة المضلّلة.

وقد أتاح التوسّع في التداخل مع آيات القرآن الكريم حضورًا لمعانيه من جهة، وللمعاني الدينيّة المرتبطة بالعبادات التي أُقرّت فيه من جهة أخرى؛ بالتفاتات ذكيّة من الكاتبة، تُغري المتلقي بالتنبّه عليها وفهم مقاصدها في ضوء الأفكار التي نَسجت حولها توقيعاتها؛ فهي تقول معتدّة بنفسها:" **كلّ النساء ضلال،/ وحدي سواء السبيل**"(نعجة، 2015)، وتترقّب قلقة لحظة الهجر والفراق فتقول:" **اقتربت الساعة واشتدّ الألم**"(نعجة، 2015)، وتسيطر عليها العاطفة فتقول:" **أحبّك ولا أخاف عقباها**"(نعجة، 2014)، وتؤكد:" **إنّ بطش الحبّ لشديد**"(نعجة، 2014)، وتطمئنه أنْ:" **كلّما سمعتَ: الله أكبر/ الله أكبر/ تذكّر: أنك تمشي في وريدي/ وأنّ القلب بك/ أزهر**"(نعجة، 2016) وتقول له: " **لك حقّ الصلاة بين/ ضلوعي/ ولي حقّ التسبيح/ باسمك**"(نعجة، 2016).

وتحضر في توقيعات نعجة مفردات وتراكيب يمكن أن يفهمها المتلقي في ضوء معانيها اللغويّة؛ إلا أنّ ارتباطاتها أو انعكاساتها الدينيّة، تتيح لها تفسيرًا من نوع آخر يُعلي شأن معناها، ويعمّق دلالاتها؛ فهي تقول في لحظات الرضا:" **أحجّ لمعناك الجليل**"(نعجة، 2014)، و" **ثمّ إنّك الحول والقوّة**"(نعجة، 2015)، و" **وأنت أكبر**"(نعجة، 2014)، وفي لحظات أخرى تقول:" **عظّم الله وجعك**"(نعجة،2014)، وإخال أنّها في هذه التوقيعة الأخيرة حقّقت مكاسب معنويّة عديدة، فهي تستثمر فيها عبارة التعزية الدعائية المألوفة (عظّم الله أجرك) لتعبّر عن غضبها منه وسخطها عليه داعية أن يزداد وجعه، وإخالها من وراء النصّ تدعو أن تعظُم هي فيه بصفتها وجعه؛ تعبيرًا عن ألم الحبّ ولذّته معًا في مفارقة لطيفة، يؤكدها قولها مثلا:" **تمنّيتك،/ (رُبّ امرئ حتفه فيما تمنّاه)**"(نعجة،2014).

ونستذكر في هذا المقام أنّ مجموعة التوقيعات في (تناص) حفلت بحضور ثرّ ومميّز لآيات القرآن الكريم ومعانيه، في سياقات انسجمت مع المضامين الوجديّة والمعاني الصّوفيّة التي أرادت الكاتبة التعبير عنها، ولعلي أشير منها إلى قولها:" **هو الحب،/ له الأسماء الحسنى**"(نعجة، 2014)، و "**عظامي رميم، وحدك تحييها**"(نعجة، 2014)، و" **هذا غيابك؛/ زقّوم،/ وغسلين**"(نعجة، 2014)، و" **إنّي في الصبر على نواك أيوب**"(نعجة، 2014). وانطلاقًا من التوقيعية الأخيرة صار لا بدّ من الإشارة إلى أنّ عددًا

من توقيعات (تناصّ)، ومن التوقيعات التي وردت في المجموعات الثلاثة الأخرى جاء متصلا بأسماء شخوص لها في نفس متلقيها أثر كبير مرتبط بدلالات دينيّة، أو تاريخيّة، أو أدبيّة، أو أسطوريّة، الأمر الذي يتيح قراءتها في ضوء ذلك.

شخوص الموروث الدينيّ

فرض الموضوع العام لتوقيعات الكاتبة سهى نعجة حضورًا لشخوص حملت أسماؤهم دلالات وارتباطات **دينيّة** في ذهن المتلقي، وكان لذلك أكبر الأثر في إيصال أفكارها له وإقناعه بها، فأما أيوب عليه السلام فهو يرمز للصبر الذي تحتاجه الأنا/ المرأة إثر حالة الوجد التي سيطرت عليها؛ فما كان منها إلا أنْ خاطبته قائلة:" **أيّوب،/ ألقِ عباءة الصبر عليّ**"(نعجة، 2015)، وحين يتحقق طلبها نجدها بالمقابل تقول:" **وإنّي في الصبر على نَواك أيوب**"(نعجة،2014)، وفي سياق اعتدادها بذاتها تُلقي على الآخر صفة من صفات أيوب عليه السلام فتقول:" **بل إنّك لي توّاب أوّاب**"(نعجة، 2014).

وأمّا يوسف عيه السلام فما انفكّت رموز قصّته تحضر في توقيعات نعجة التي وصفت الآخر بقولها:" **كإخوة يوسف،/ زعمتَ أنْ/ ساهاك ذئب، ووهمًا رحت تنزفني**"(نعجة، 2014)، وقد حضر في نصوصها غير مرّة وبدلالات مختلفة قميص يوسف الذي طلبته ليرتدّ لها البصر حتى ترى ما لم تَعُد تستطيع رؤياه:" **يوسف،/ إليّ بقميصك**"(نعجة، 2015)، ثمّ يكون لها قميصه بمثابة النهار في عتمة ليل الوجد وآلامه:" **يا يوسف،/ هَبْني بقميصك النهار**"(نعجة، 2014)، وتأكيدًا لتأثيره فيها تقول وقد قلبت الصورة الراسخة في الأذهان لهما معًا إعلاء لشأنها:" **قددْتَ قميصي من دُبر،/ وعلّقتَ الليل في جسدي**"(نعجة، 2014)، ثم تتقرّب بدورها إليه فتتجسّد زليخة قائلة:" **إنّي زليخة فهيْتَ لك**"(نعجة، 2014)، لكنّها في مفارقة حيّة واضحة تقول:" **يوسف أنت؟ لكنّي لست امرأة /العزيز**"(نعجة، 2014). وكأنّنا بالشخوص في التوقيعات السابقة قد حملوا صورًا وصفات غير مألوفة عنهم، أو قاموا بأفعال فارقت تلك المنسوبة إليهم في الواقع، وذلك في انسجام ملحوظ مع ما نجم عن حالة الوجد التي فرضت نفسها على توقيعات الكاتبة، وما ترتّب عليها من مفارقات.

وتحضر في نصوص نعجة أيضًا شخوص قصة سليمان عليه السلام كما وردت في القرآن الكريم، مؤدّية المعاني التي أرادت الأنا/ المرأة إيصالها فيما يتعلّق بعلاقتها الوجديّة بالآخر/ الرجل، فتكون أناها له بمثابة الهدهد، **رمز** الفطنة والبصيرة:" **إنّي الهدهد يا سليمان**"(نعجة، 2016)، وتقول مدركة طريقها نحوه، ومبصرة ضوءها فيه:" **بلقيس أنا/ كاهنة الضوء/ الغويّ**"(نعجة، 2016)، و" **ملِكة أنا/ وقد أوتيت المَلَكة**"(نعجة، 2015)؛ وإذ نستمع إليها تقول:" **إليك عصاي،/ توكّأ عليها**"(نعجة، 2014)، ثمّ:" **بل إنّ عكازك مكسور**"(نعجة، 2014)، نستذكر عصاه التي توكّأ عليها زمنًا قبل أن يخرّ ساقطًا ليتبيّن أنّ دابّة الأرض قد أكلتها، لكنّ الكاتبة تماهي الفكرة القرآنيّة في معاني توقيعاتها فتقول في مقابلة طريفة" **تعكّزتُك/ فانكسرتُ فيك**"(نعجة، 2014).

ومن المُحال أن تمرّ نصوص نعجة بما حملته من أفكار ومضامين دون إيمائها بالرمز الوافر في قصة آدم عليه السلام، مصرّة من خلاله على تحميل الآخر الإثم حين تصفه قائلة:" **كآدم،/ خان الفراديس**"(نعجة، 2014)، وإمعانًا في تأكيد براءتها من الذّنب تكمل:" **هي التفاحة من/ أغواك/ مذها وأنت ترتجلُ/ الخطيئة/ في عزّ تقواك**"(نعجة، 2016).

وحين تنشد الأمان والاطمئنان تستدعي شخص نوح عليه السلام، فتناديه قائلة:" **أينَكَ نوح؟ إنّي أخشى الطوفان**"(نعجة، 2014). وتظلّ الشخوص ذات الدلالة الدينيّة أو المرتبطة بحوادث تاريخية دينيّة حاضرة في نصوص نعجة، تستثمرها في التعبير عن رؤاها وأفكارها في طبيعة العلاقة بين الطرفين؛ فتخاطب الأنا فيها الآخر قائلة:" **فرعون نبضك، وقد طغى**"(نعجة، 2014)، وتتخيّل هندًا بنت عتبة في موقفها من حمزة بن عبد المطلب فتقول مبطِنة الكثير من المعاني:" **لا هند أنا، / ولا أنت حمزة**"(نعجة، 2014). وصولاً إلى أبي لؤلؤة المجوسيّ الذي اغتال عمر بن الخطاب غدرًا وهو يصلّي، مؤْذنًا بتحوّل تاريخيّ مهمّ في حياة الأمّة؛ فتستحضره في سياق التعبير عن اعتداد الأنا/ المرأة بنفسها، وقناعتها بقوّة تأثيرها في الآخر/ الرجل، الذي سيكون بما فعل قد اغتال النور الذي يضيء حياته، قائلة:" **كأبي لؤلؤة/ تغتال أصابع النور**"(نعجة، 2015)، وكأنني بها قد أشارت بذلك إلى ما كان يعترض أحيانًا علاقتها به، مصوّرة إيّاه بالحلاج الحسين بن منصور، الشاعر الصوفيّ الذي حضر بدوره في الشعر الحديث برموز انسجمت مع ما أثير حوله في حياته من تناقضات وإشكالات انعكست عليه وعلى المحيطين به، فحملت اسمه مثلًا قصيدة الشاعر الأردنيّ المعاصر طاهر رياض الموسومة (حلّاج الوقت)، وقد ظهرت بدورها في قول نعجة:" **(حلّاج الوقت) أنت/ إن شئت تهدي،/ وإن شئت تُضِلّ**"(نعجة، 2015)؛ مؤكّدة بها قدرة الرجل/ الآخر على التأثير في الأنا/ المرأة من جهة، ومبرزة فيها حضور رموز الأدب متداخلة في التوقيعية من جهة أخرى؛ الأمر الذي يدعونا إلى قراءة شخوص من الموروث الأدبيّ، حضروا في توقيعاتها بدلالات مرتبطة بالأدب من نواحٍ مختلفة، حاملين المضامين التي كانت تتشُد التعبير عنها.

شخوص الموروث الأدبيّ

يُفضي التبصّر في توقيعات نعجة التي تعمُر بها كتبها موضوع الدراسة، إلى أنّها وظّفت فيها أسماء شخوص لهم صلات وثيقة **بالموروث الأدبيّ:** شعره، ونثره، وقديمة وحديثة، والأكيد بالنسبة للمتلقي هو أنّ استدعاءها لهم كان مقصودًا هادفًا؛ لأن تلك الأسماء ذات صلة أو صلات بالفكرة الرئيسة لتوقيعاتها بعامّة، أو بما تفرّع عنها من أفكار.

- **الشعراء**

كان حضور الشنفرى من بين الشعراء طاغيًا على توقيعات نعجة؛ منسجمًا في دلالاته مع المعاني التي طرقتها؛ فها هو" **قلب الشنفرى/ يأرق،/ لا ينام**"(نعجة، 2016)، مستحقًّا بحسب رأيها نتيجة تمرّده عليها؛ بدلالة قولها في نبرة لوم وعتاب:" **يغذّ الياسمين خطاه إليك،/ والدوالي تمدّ كؤوسها إلى شفتيك،/ والورد يقلّع شوكه من نعليك، لكنّك الشنفرى؛ آثرتَ رمال الصحراء، وهجرْتَ خافقيك**"(نعجة، 2015)، وإذ يكون الشنفرى بحسب التوقيعية السابقة خصمًا لها؛ فإنه في الوقت نفسه الحكم العادل بينه وبينها؛ بدلالة قولها:" **يا شنفراي،/ لي مَظلمة،/ كلمة منك فيها/ مَعْدِلَتي**"(نعجة، 2016)، ثمّ في تناصّات أدبيّة متداخلة تعبّر عمّا يمكن أن يكون حقيقة مؤلمة:" **يا شنفراي،/ لا ناقة لي فيك ولا جمل/ ترانا نتعلّل بالأمل؟**"(نعجة، 2015).

أما شعراء الغزل القدامى والمحدثون فكان لهم نصيب في توقيعه اختيرت من بين توقيعات كتاب نعجة (والصبح فينا تنفّس) لتثبّت على الغلاف الخارجي السّفلي له، جاء فيها:" **أحنّ/ إلى شبه قُبلة مندّاة/ وبعض رذاذ الكلام المُقفّى/ أحنّ/ إلى صليل غَيْرة/ حين تراني أهيمُ/ بامرئ القيس/ وبابن ربيعة/ وبأبي نواسٍ/ وبقبّاني/ أحنّ أن تئنّ من/ فَ رْ طِ/ الجوى**"(نعجة، 2016)، ومغزى التوقيعية كما يبدو لقارئها يصنّفها في مجموعة التوقيعات التي بدت فيها الأنا عاتبة على الآخر، مؤمّلة أن يتأثر بالجوى.

وفي مقام الشعر حضر أيضًا محمود درويش، لتلخّص نعجة من خلال عنوان قصيدته (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) النهاية التي تريدها الأنا/ المرأة لعلاقتها بالآخر/ الرجل؛ فتقول:" **كرغبة درويش أريدك؛/ قصيدة لا تنتهي**"(نعجة، 2014)، وتُنيط فعل الإرادة هذا بدرويش نفسه تدلّلا، وتمنّعًا، واستسلامًا؛ فتقول: " **قصيدتنا،/ لن تنتهي،/ هكذا أراد درويش**"(نعجة،2015). ولأنّ قصيدتهما لا تنتهي ولن تنتهي؛ فقد استمرت نعجة في تصوير العلاقة الممتدة بينهما من خلال شخوص حفظتهم ذاكرة القصص الشّعبيّ.

- **أبطال القصص الشعبيّ**

في مجال النثر تحلّ في توقيعات نعجة أسماء شخوص أو متعلقات بشخوص عرفناهم في القصص أو في الحكايات الشعبية؛ فهذا مصباح علاء الدين السحريّ يحضر في قولها:" **أفرك المصباح/ فقد يجود عليّ بالجناح**"(نعجة، 2015)؛ وإخالها تعني جناح الآخر الذي تؤمّل أنه سيحتوي أناها ويحميها؛ ولأنه على ما يبدو كان بعيدًا عن تحقيق آحلامها وآمالها فقد استحق وصفها له:" **سندباد أنت،/ لا تتقن إلا الغياب**"(نعجة، 2016)، في حين تقول عن نفسها مفتخرة:" **كسندريلا؛/ أبعث الحلْم في الليالي العابسات**"(نعجة، 2015).

ولا يمكن لنصوص تحمل الأفكار المشار إليها كلّها في طبيعة العلاقة الخاصة بين الأنا /المرأة، والآخر الرجل ألّا تُخصّص مساحة لاثقة بشهرزاد وشهريار، أيقونَتَي الحكايات الشعبيّة؛ فنستمع إليها وقد تمثّلت شخصيّة شهرزاد قائلة:" **إنّي شهرزاد القوافي**"(نعجة، 2016)، وكأنّني بها تقرّر أنها من سيصنع النهاية لعلاقتهما؛ وذلك بالإشارة إلى رمز شهرزاد الحكّاءة التي ما فتئت تدين له بالفضل في صوغها حكاياها، فتقول:" **من ربيع أصابعك/ تنهض حكاياتي/ يااااااه!/ قد صرتُ شهرزاد**"(نعجة، 2016)، وما يحدث في الواقع هو أنّ" **شهرزاد تحكي،/ لكنّ شهريار أصم**"(نعجة، 2014)، الأمر الذي يستدعي أن تنقلب المعادلة، فتنادي الأنا/ المرأة مهدِّدة: " **يا مسرور،/ اشحذ سيفك،/ واتبعني**"(نعجة، 2014)، وتظلّ تردّد رغم ذلك:" **شهرزاد أنا،/ أرتدي قميص الحكايات ليلًا؛/ سُعدى لشهريار الفتى**"(نعجة، 2015)؛ لتتداخل أمام القارئ رموز عديدة تزخر بالمفارقات، تتمثّل في التضحية لإسعاد الآخرين، وفي التحدّي والمواجهة، ثمّ الحكايات غير المنتهية، وصولا إلى حقيقة لعلّها تكون الأمرّ من وجهة نظر الأنا/ المرأة التي تقول: **إنّي من النساء المُحبّات؛/ الـ (يشرقنَ) بشهرزاد/ الحكايات،/ فلا هي ماتت،/ ولا هنّ ابتهين بمجد/ الحكيمات**"(نعجة، 2015).

- **شخوص الأساطير**

في ضوء الأفكار والمضامين التي حملتها توقيعات نعجة كان لا بدّ من حضور بعض شخوص الأساطير لتلعب دورًا مهمًّا في إيصالها؛ إذ حين يجري نبض الحب في القلب تختار الكاتبة (فينوس) آلهة الحبّ والجمال، فتقول:" **استيقظي فيّ (فينوس)/ فالنّبض فيه هَمَى**"(نعجة، 2015) ، وتختار في السياق نفسه (عشتار) قائلة:" **في أيّار،/ تصحو فيّ عشتار،/ وتهجر عصافيري**

أعشاشها"(نعجة، 2015)، أمّا له فتختار رمز العذاب الأبديّ (سيزيف) عقوبةً مستحقّة؛ فتقول:" **(سيزيف) أنت،/ ترجمُك النهايات**"(نعجة، 2014)، وتؤكد هذا التوجّه الانتقاميّ المتحدّي في تفكيرها تجاه الآخر حين تقول مواراية أفكارها بالرمز الأسطوري:" **وبوح أنثاي: سالومي**"(نعجة، 2014)، ثمّ تصرّح أكثر بما يدور في خلَدها: " **قد نهضتْ فيّ سالومي/ يا/ يوحنّا المعمدان**"(نعجة، 2016)، وبالعودة إلى القصص المرتبطة بهذه الرموز الأسطورية نستدلّ على أسباب توظيف الكاتبة لها في سياق نصوصها الأبيجرامية بعامّة، للدلالة على تداعيات حالة الوجد التي يعيشها كلّ من الأنا/ المرأة والآخر الرجل، لنجد أنّ مفارقة جديدة طريفة تعود لتتجلّى في قولها:" **لستَ غودو؛/ ولكنّي سأنتظرك**"(نعجة، 2015)، مستدعية (غودو) من مسرحيّة (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت، بصفته المخلّص المنتظَر الذي يرمز لأمر مقبِل أحلى وإن كان لا يجيء أبدًا، لكنها في مفارقة لطيفة تنفي عن الآخر – تحدّيًا– أنّه (غودو)؛ بدلالة أنها تظلّ في انتظاره.

ومن ثمّ، فقد استمرّ حضور شخوص بأسمائهم في نصوص نعجة تأدية لدور رُسِم لهم، في استدعاءات تدلّ المتلقي على اتساع ثقافة الكاتبة، وامتداد رؤاها، وعمق بصيرتها، وتجّذر فكرها، ولعلّنا نتلمّس ذلك في في استقراء حضور أسماء ارتبطت بمجالات أخرى متنوّعة؛ فمن زاوية التاريخ حضر الآخر في (نيرون) حارق روما، حين خاطبتْه قائلة:" **(نيرون) أنْت/ حرّقتني كمدا**"(نعجة، 2015)، وتعلن عن قوّتها وعن قدرتها على الانتقام حين تستحضر لقب الساموراي الذي يُطلق على المحاربين القدماء في اليابان قائلة:" **كضربة السّاموراي/ جارحة/ طاااعنة**"(نعجة، 2015). ومن محراب الموسيقى والغناء يجيء (زرياب) الذي أضاف الوتر الخامس على آلة العود فساعد على تلطيف أصواته وتجميلها؛ ليتبيّن أنّ المرأة هي ذلك الوتر:" **إنّي وترك الخامس/ يا زرياب**"(نعجة، 2016)؛ وتنشأ مفارقات حول هذا المعنى، منها:" **زرياب أنتَ،/ وقد خنت الوتر**"(نعجة، 2014)، ومع ذلك تقول له: "**تسيتُ قلبي! تراه يُغنّي مع فيروز لك**"(نعجة، 2016)، وتستدرك في نبرة حزن ويأس:" **غيرَ أنّا بلا وتر**"(نعجة، 2014).

ولا يستطيع من يقلّب البصر في توقيعات نعجة التي تفترش صفحاتِ نتاجها في هذا الفنّ أن يغضّ الطّرْف عن توقيعات حفلت بموروث لغويّ بلاغيّ ونحويّ ثرّ، على مستويي: المصطلح البلاغي متمثّلا في بعض التراكيب والتعابير البلاغيّة، والمصطلح النحويّ في مجالات: الحروف، والأفعال، والضمائر، والحركات الإعرابية، وبعض المتفرقات من الدرس النحْويّ، بالإضافة إلى عدد من الأمثال العربيّة المشهورة، وقد استطاعت الكاتبة من خلال ذلك كلّه وبحرفيّة فائقة التّعبيرَ عن موجدها والآخر، بتحميلها تلك المصطلحات والأمثال طاقات تعبيريّة نقلت معانيها الوظيفيّة داخل المنظومة اللغويّة والنحويّة والبلاغيّة والدلاليّة، إلى معانٍ إنسانيّة عليّة بما ينسجم والموضوع العام لنصوص توقيعاتها بعامّة.

الموروث اللغويّ

حمل كتاب (تناص) وحده قرابة خمس وثلاثين توقيعية أدبيّة خاصّة من حيث بِنيتها؛ إذ إنّها عبّرت عن الفكرة الرئيسة لتوقيعات الكاتبة في جوّ من الوجد الصّوفيّ المعتّق بمصطلحات بلاغيّة أو نحويّة؛ نشير منها مثلا إلى قولها حبًّا وانكسارًا:" **تغيب،/ فتحضر كلّ أدوات النداء**"(نعجة، 2014)، وتتساءل رافضة غيابه:" **وهل للغائب ضمير؟**"، وتعاتبه:" **لقّنتني كلّ دروس الوصل وقطعتني**"(نعجة، 2014)، ورغم ذلك تقول له:" **أستودعك بالضمّة المقدّرة**"(نعجة، 2014)، مؤكّدة نبض شعورها:" **وكلّ ما عداك مجاز**"(نعجة، 2014)، ومصرّة على إعلاء شأنه:" **إنّما تسكُنُ يائي ليتحرّك فعلُك**"(نعجة، 2014)، وفي صورة ضدّيّة مفارِقة أفادت فيها من مصطلحات علم الأصوات: " **صامت أنت،/ صائتٌ أنا، يا لبلاغة الضّدين**"(نعجة، 2014)، مؤكدة في النهاية توحّدهما:" **معًا نضبط النّص**"(نعجة، 2014).

إنّ التوقيعات السابقة من كتاب (تناص) تمثّل لمجالات الموروث اللغويّ النحويّ البلاغيّ الحاضر في الكتاب، لكنّها تحرف المعاني النحوية والبلاغيّة لما ورد فيها من مصطلحات عمّا هو مألوف ومتداول في دروس اللغة العربيّة إلى معانيها المعجميّة ودلالاتها المباشرة، مؤدّية دورًا مهمًّا ولافتًا في التعبير عن مقصود الكاتبة التي تسير على النهج نفسه في سائر كتبها، فتقول محذّرة مثلاً:" **تذكّر:/ همزة الوصل تُقطع**"(نعجة، 2015)، وآسفة:" **مبنيّة للمجهول أمنياتي**"(نعجة، 2015)، وتؤكد بالأفعال الناسخة وبحروف الجرّ:" **ما زلتَ فيّ،/ غيرَ أنّي زلتُ منك**"(نعجة، 2015)، وتفسّر علّة ذلك فتقول:" **قلبي معتلّ: بقلب/ بحذف، بنقل، قلبي محتلّ**"(نعجة، 2015)، ومع ذلك تتعجّب قائلة:" **المدى بيننا تعجّب واستفهام**"(نعجة، 2015)؛ إذ" **ما كنّا يومًا مثنّى، فيصير واحدنا مفردًا**"(نعجة، 2015)، وتلخّص مسيرة علاقتهما في مرحلة ما باستخدام الحركات الإعرابيّة تارة، فتقول:" **مشوار نبضنا: ضمة/ ففتحة/ فكسرة/ فسكون**"(نعجة، 2016)، وباستخدام خصائص العروض الشعريّ تارة أخرى، فتقول:" **عَروض عربيّ نحن؛/ بحر بلا ماء**"(نعجة، 2014).

وإذا كانت الأمثلة من توقيعات نعجة المُتماهية بالموروث اللغويّ عديدة متنوّعة، فإنها تتلخّص مبنى ومغزى من جديد في قولها موظّفة الضمائر:" **أنت فيّ (مَنْ)،/ فلماذا أنا فيك (ما)؟/ أنتَ فيّ (أنتَ) فلماذا أنا فيكَ (هي)**"(نعجة، 2014)، وإثر ذلك تستطيع بكبرياء وحبّ مواساة نفسها بالإفادة من كتاب (كمال أبو ديب) الموسوم (جدليّة الخفاء والتجلّي) في النقد البنيويّ فتماهي المعاني الصوفيّة في عنوانه لتقول:" **أختفي لتتجلّى**"(نعجة، 2015).

وتستمرّ لدى نعجة حالة اللّعب على أوتار اللغة نحوًا وبلاغةً وصولا إلى الأمثال، التي توظّفها أحيانًا في توقيعاتها لتبلُغ بها مرادها؛ فتقول أناها للآخر معاتبة:" **سكتّ دهرًا/ ونطقت هجرًا**"(نعجة، 2015)، مُحدِثة بتغييرها لفظة في المثل المألوف تحويلًا عن معناه إلى وجهة أخرى مع شحنة من العتب المبطّن؛ إذ إنها ما تفتأ تذكّره بحقيقة من وجهة نظرها مفادها:" **فيضُك؛/ بعض بعض غيضي**"(نعجة، 2015)، مُحدِثة قلبًا مكانيًّا ومعنويًّا له دلالات واضحة في عبارة المثل المألوف (غيض من فيض).

وهكذا، فإنّ عطاء نعجة من التوقيعات ظلّ دافقًا متوقّدًا، تتماهى فيه الموروثات على اختلاف أنواعها، وأشكالها، ومضامينها، وقد أنِسَت بها، وأفاضت عليها من فكرها، وثقافتها، ورؤاها؛ لغايات التعبير عن مواجدها؛ بلغة شفيفة غامضة، وبمعانٍ خفيّة جليّة، وبإيقاعات هادئة صاخبة، وبمفارقات مضحكة مبكية، موظّفة صورًا حاولت تشويهها في بعض الأحيان يد الغرور والكبرياء، أو لوّثتها يد الهجر والفراق، لكنّها ظلّت كما أرادت لها نعجة نابضة بالحب وبالحياة حتى في زحمة الموت؛ فتراها تقول للآخر:" **أريد/ قبرًا بنافذة/ تطلّ عليك/ إذا ما اشتعل فيّ الحنين**"(نعجة، 2016)؛ ليصدُقَ فيها نفسها، وعنها بذاتها قولها في إحدى التوقيعات:" **إنّي امرأة توقظ الفجر في ليل الكلمات**"(نعجة، 2016).

الخاتمة:

إنّ التبصّر في توقيعات الكاتبة سهى نعجة يؤكد تبنيها رؤية خاصّة لثنائيّة الأنا/ المرأة، والآخر/ الرجل، تتّسع أبعادها بمقدار التركيز والتكثيف اللّذين تتصف بهما تلك النصوص. وتتلخّص بإصرار الكاتبة على تحديد هويّة الأنا/ المرأة، وعلى رفع درجة إحساسها بذاتها باتزان عاطفيّ مدروس، ودونما انفعال يُفضي لاتخاذ موقف عدائيّ من الآخر/ الرجل؛ إذ إنّ العلاقة بينهما وطيدة تكامليّة؛ لا يستوي أحدهما دون الآخر، والاختلاف بينهما اختلاف تكامل لا اختلاف تفاضل.

ولغايات التعبير عن أبعاد تلك الرؤية؛ انتصرت تلك النصوص في مجموعها للضمائر اللغويّة الجنسويّة: (ياء المتكلم/ أنا، وكاف المخاطب/ أنتَ)، مستثمرة تكنيك المُعلن والمُضمر في أبنية عباراتها ومعانيها، من خلال توظيف حِرَفيّ للموروثات الدينيّة، والأدبيّة، واللغويّة، في سياقات حفِلت بتعابير نقلتنا إلى عالم صوفيّ عُلويّ وجدانيّ، مفعم بتوظيف حسيٍّ أنثويٍّ واعٍ ومسؤول للغة الجسد إيماءً وتصريحًا، ولدوالّ الزمان والمكان حضورًا وغيابًا، في ظلّ اهتمام من الكاتبة باستثمار تقنيات الكتابة النصيّة التي جاءت متنوّعة ومتناغمة مع حركة إيقاع صوتيّ ظلّ في نصوصها ممتدًّا ومسموعًا في حالات التكرار اللفظيّ والمعنويّ، وفي التنويع الأسلوبيّ القائم على استخدام ألفاظ حملت موسيقى داخليّة، انسجمت في حضورها وتأثيرها مع حركة إيقاع بصريّ يستثير القارئ، تمثّلت في تقنيات الإخراج الكتابيّة، وآليات الكتابة المطبوعة التي أفادت منها نعجة – وإن لم يُتح لذلك أن يظهر في هذه الدراسة– في تحقيق مرادها وإيصال صوتها للمتلقّي الذي لا بدّ له أن يفارق نصوصها قراءة، لكنّها حتمًا ستظلّ حيّة فيه، وقد عبّرت عن حالة من التماهي المتوازن بين الأنا/ المرأة، والآخر/ الرجل ارتأتها الكاتبة وأبدعت في كشف كنهِها وأسرارها.

قائمة المصادر والمراجع

الأحمد، ن. (1423هـ) التفاعل النصي/ التناصّية النظريّة والمنهج، كتاب الرياض 104، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية.

حمداوي، ج. (2016) شعريّة النص الموازي/عتبات النص الأدبيّ، ط2، الكتاب منشور على شبكة الألوكة، www.alukah.net.

السالم، ج. (2014/ يناير) تجليات التناص في رواية واحة الغروب، غزة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج 22، ع 1، يناير

العكبري، ع. (2016) شرح ديوان المتنبي، ط1، بيروت، لبنان، دار الأرقم بن أبي الأرقم.

عيسى، ر. (2014/8/26) ندوة في المكتبة الوطنية حول كتابي: (تناص)، و(جمر وخمر) لسهى نعجة، الأردن، صحيفة الرأي

. عيسى، ر. (2015) توهج البنية في التوقيعة الأدبية المعاصرة/ (تناص) لسهى نعجة نموذجًا، تونس، جامعة منوبة، مجلة كلية الآداب والفنون والإنسانيات، بحوث مؤتمر [قضايا المعنى في التفكير اللسانيّ والفلسفيّ]

كحلوش، ف. (2013) قصيدة التوقيعة: الإشكالات النصية والممكنات الشعرية، بحث في كتاب توقيعات عز الدين المناصرة/ أبيجرامات شعرية مختارة(1962– 2009)، ط1، الأردن، الصايل للنشر والوزيع.

المراغي، أ. (2013) بناء قصيدة الأبيجراما في الشعر العربي الحديث، ط2، مصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

المناصرة، ع. توقيعات عز الدين المناصرة/ أبيجرامات شعرية مختارة(1962– 2009)، ط1، الأردن، الصايل للنشر والوزيع. نعجة، س. (2014) جمر وخمر، ط1، عمّان، الأردن، الآن ناشرون وموزعون.

نعجة، س. (2014) تناص، ط1، عمّان، الأردن، الآن ناشرون وموزعون،

نعجة، س. (2015) لا إكراه في الوصل، ط1، عمّان، الأردن، الآن ناشرون وموزعون.

نعجة، س. (2016) والصّبح فينا تنفّس، ط1، عمّان، الأردن، الآن ناشرون وموزعون.

References

Al-Ahmad, N. (1423 H) Textual Interaction/Theoretical And Methodic Interaction, Riyadh Book 104, Riyadh, Al Yamamah Press Foundation

Hamdawi, J. (2016) The poetry of the parallel text/thresholds of the literary text, i2, the book is published on the Al-Aluka network, www.alukah.net.

Al-Salem, J. (2014/January) Highlights of The Sunset Oasis, Gaza, Journal of the Islamic University for Human Research, M22, P 1, Jan.

Al-Kabri, A. (2016) Explaining Diwan al-Mutanabbi, I1, Beirut, Lebanon, Dar al-Adm bin Abi al-Adm.

Issa, R. (26/8/2014) Seminar at the National Library on my books: "Tanas" and "Jamer and Wine" by Suha Najah, Jordan, Al Rai Newspaper.

Issa, R. (2015) The Glow of Structure in The Contemporary Literary Signature / (Tanas) by Suha Najah Model, Tunisia, University of Manouba, Journal of the Faculty of Arts, Arts and Humanities, Research Conference [Issues of Meaning in Linguistic and Philosophical Thinking]

Kahlouosh, F. (2013) Signature Poem: Textual Problems and Poetic Possibilities, Research in The Signatures of Ezzedine Al-Manasra/Selected Poetic Abigrams (1962-2009), i1, Jordan, Al-Sayyel Publishing and Distribution.

Al-Maraghi, A. (2013) Building the Abagrama Poem in Modern Arabic Poetry, I2, Egypt, Science and Faith for Publishing and Distribution.

Al-Manasra, A. A. A. A. Al-Manasra/Abegrams of Poetry (1962-2009), I1, Jordan, Al-Sayil Publishing and Distribution. Najah, S. (2014) Jamer and Wine, I1, Amman, Jordan, now publishers and distributors.

Najah, S. (2014) Tanas, I1, Amman, Jordan, now publishers and distributors,

Najah, S. (2015) No compulsion in Wasl, I1, Amman, Jordan, now publishers and distributors

Najah, S., (2016) and The Voice of Fina Breath, I1, Amman, Jordan, are now publishers and distributors.

An Overview Heritage in the Art of Epigrams In reference to Suha Na'jah's Works

*Jumana M.Al-Salem**

ABSTRACT

The study reviews the rich heritage presence in the art of contemporary literary epigrams, illustrated in the texts of the writer Suha Na'jah, in her publications: (Jamr wa Khamr), (Tanas), (La Ekrah Fi Al Wasl), (Al Subh Fena Tanafas), where the connotations of Arab humanitarian heritage and its citations were accentuated, based on the writers' artistic and creative envisions of its religious, historical, literary, legendary, Sufi and other symbols. The writer expressed her envisions in a clear and profound language, manifesting with proficiency and accuracy deep psychological dimensions and rich knowledge she possesses, which was evident in the distinct presence of heritage in her texts, in a frame of coherence and orchestration of those texts' rhymes, contextual and literal contrasts, and stylistics variations, which shows that the writer constantly shifts between literary genres, and that heritage in all of its shapes will remain an abundant source for literates; enlightening our present and extending to our future.

Keywords: Heritage; Tradition; Epigrams; Epigrammatic; Suha Na'jah.

* Middle East University, Jordan.

Received on 17/11/2019 and Accepted for Publication on 17/9/2020.