صورةُ الحُبِّ والفراقِ في شعرِ غادة السمّان وفروغ فرخزاد

(دراسة مقارنة)

د. رنا جونى(*)

قمر عدنان شاهين(**)

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٨/١٥

تاريخ القبول: ٢٠٢٢/٩/٢٧

الملّخص:

لقد شغل الحبّ معظم موضوعات أشعار الأديبة غادة السمّان، والشاعرة فروغ فرخزاد، فقد صاغتا أشعارهما بصدق نبض قلب كلٍّ منهما العاشق مرّة، والمخيّب مرّة أخرى؛ فتكلّمتا على الحبّ والفراق، وكان الحبّ -في بعض الأحيان- قوّةً تُعين على ألم الفراق.

يسعى البحث إلى المقارنة بين أشعار غادة وفروغ؛ ليتتبّع التشابه والاختلاف في نماذج من قصائدهما، لا سيّما في موضوع الحبّ الذي تجلّى في شعرهما بوصفه قوّة وإرادةً وأملًا أو ضعفًا وخضوعًا ويأسًا، وكيف أثّرت نفسيّة المرأة في الأشعار حريّة أو قيدًا، كما يسعى إلى إقامة جسور التقارب الثقافيّ بين فكرين من قوميتين مختلفتين، فالظروف المعيشة، والحالة النفسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة قد تؤثّر بشكلٍ أو بآخر

(*) مدرّس، (اللغة الفارسيّة وآدابها)، قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. ranajouni07@gmail.com

(**) طالبة ماجستير، (الأدب المقارن)، قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية. Kamarshahine93@gmail.com

على أسلوب النظم الشعريّ عند غادة السمّان وفروغ فرخزاد، وهذا ما يحاول البحث تقصّيه في أشعارهما، ويُنشِدُ البحث أيضًا الإبحار في حرية روحهما وقلمهما، معتمدًا في ذلك على منهج المدرسة الأمريكيّة في الدرس الأدبيّ المقارن.

الكلمات المفتاحيّة: المقارن، الحبّ، الفراق، الشّعر، غادة السمّان، فروغ فرخزاد.

المقدّمة:

إنّ الفنّ بشكل عام، والأدب بشكل خاص حياة دائمة متجددة، وهي حياة قائمة على التأثير والتأثّر الذي ربّما يكون عائدًا في أغلبه إلى تلاقي التجارب البشريّة، وتماثل المشاعر والأحاسيس، وتقاربها بتقارب تلك التجربة، وإذا أردنا الوقوف على المصطلح الذي أخذ على عاتقه دراسة تلك المقاربات؛ وقفنا على مصطلح الأدب المقارن الذي لم يكن واضحًا في أذهان المشتغلين في بداياته إلّا أنّه وفي إحاطة تقريبيّة يميل البحث إلى مقاربته من الأدب الشفهيّ الذي فتح نوافذه للإضافات التي تتداخل معها رؤية الجماعات البشريّة مع ما فيه من تباعد بين أماكن إقامتها (ويليك؛ و وارين، ١٩٨٥م، ص ٤٩).

هذا ما يمتّن أواصر الصلات بين آداب الشعوب مؤهّبًا للوقوف بجديّة أمام ظواهر الأدب التي تستدعي المقارنة ممّا يعزّز المنهج المقارن لدراسة ملامح التمازج التي تتمّ بين إبداعات الأمم والشعوب ولا سيما عندما تكون عوامل التأثير والتأثر باديةً إلى حدٍّ يستدعي الانتباه.

الأدب المقارن في أبسط تعريف له هو: طريقة في دراسة الأدب خارج الحدود القوميّة، أو المقارنة بين أدب قوميتَين مختلفتَين. والمنهج المقارن يُعنى بالبحث عن الشؤون الخارجيّة للعمل الأدبي المتصلة بتماسه مع مكوّنات وعناصر ومؤثّرات خارجية، أمّا الشؤون الداخليّة المتصلة ببنية العمل ولغته ودلالته يدرسها النقد الأدبيّ والبلاغة وتاريخ الأدب (نفسه، ص ٢١)، وهنا ينبغي الوقوف عند كلمة (الحدود) فهل يقف الأدب القوميّ عند الحدود السياسيّة المتغيرة ؟! أم يقف عند الحدود اللغويّة؟! وماذا

عن وجود عدّة بلدان من قوميّات مختلفة يتكلّمون اللغة نفسها، وماذا عن الكتّاب الذين يكتبون بغير لغتهم الأمّ؟!

في الحديث عن نشأة الأدب المقارن الغربي نؤكّد أنه لكلّ منهج بدايات تؤصّل -بشكل مباشر أو غير مباشر- لاكتماله منهجيًّا، وأقدم ظاهرة في تأثّر أدبٍ بآخر هو تأثّر الأدب الرومانيّ بالأدب اليونانيّ نتيجة انهزام اليونان أمام روما، ولكنّ روما أصبحت تابعة ثقافيًّا وأدبيًّا

لليونان وبهذا تجلّت (نظريّة المحاكاة) التي تتطلّب مراعاة المبادئ الآتية:

١- الاختيار الجيّد

٢- محاكاة ما يتّفق والعصر

٣- عدم محاكاة كتاب من اللغة نفسها

(هلال، [لا تا]، ص ٢٠ -٢١، ٢٨).

وفي سياق حديثنا عن قضيّة التّأثّر والتأثير لا بدّ من الإشارة إلى أنّ ولادة العمل الأدبيّ تتمّ بتضافر مقوّمات عدّة، منها: الظروف الاجتماعيّة، أو التاريخيّة، أو النفسيّة، أو التأثّر بأدب ما، أو بأفكار أديب ما، وثمّة فارق في هذا التأثّر فمنه ما هو إيجابيّ ومنه ما هو سلبيّ:

أمّا الإيجابيّ: فهو أن يتأثّر مبدع بعمل مبدع آخر مدفوعًا بإعجابه بالعمل، ومحاكيًا العمل في الشكل أو الأسلوب أو الرموز أو الأفكار.

وأمّا السلبيّ: فيعني أنّ المتأثّر لم ينجذب إلى عمل المؤثِّر؛ فيناقض العمل شكلًا ومضمونًا ويقف منه موقفًا معاديًا فيصبح بذلك هذا العمل انتقادًا للعمل الأصليّ.

والتأثير السلبيّ أكثر شيوعًا في الأدب القوميّ منه في الأدب المقارن، وهذا ما ظهر بشكل واضح في المعارضات، ومن أمثلته: معارضات جرير والفرزدق (رضوان، ١٩٩٠م، ص ٤٠).

تُعدّ قضيةُ التأثير ودراسته حجرَ الزاوية أو اللبنة الأساس في الدرس الأدبيّ المقارن ذي المنظور التاريخيّ، فالتاريخ الأدبيّ يؤرّخ لأديب أو لآداب أو لعمل أدبيّ، ويتحدّث

أيضًا عن تأثّر الأديب أو العمل الأدبيّ أو الآداب بغيرها سواء أكان التأثير وافدًا من منابع داخليّة أم من منابع أجنبيّة.

لقد تعرّضت دراسة التأثير لهجوم ولا سيّما من النقّاد الجدد في الولايات المتحدة الأمريكيّة، فمؤرّخ الأدب برأيهم عندما يدرس تأثّر العمل الأدبيّ بغيره يتناول جزئيّات فقط ولا يتناول التشكيل الفنيّ المتكامل (العمل الأدبيّ) والعمل لا تتّضح قيمتُه إلاّ بالنظر إليه في كليّته وشموليّته، والهجوم الأكبر من النقّاد الجدد كان بسبب ارتباط دراسة التأثير بمقولة كانت سائدة بين مؤرّخي الأدب لا سيّما خلال القرن التاسع عشر وهي السببيّة الحتميّة، في حين أنَّ مؤرّخي الأدب ردّوا سمات الشكل والمضمون إلى عوامل خارجة عن العمل ذاته، فإذا جمعوا العوامل على سبيل الحصر ودرسوها تمكّنوا من تفسير العمل الأدبيّ تفسيرًا كاملًا (نفسه، ٣٣-٣٤).

إنّ الوقوف على قراءة قصائد كلٍّ من غادة السمّان وفروغ فرخزاد لتفسيرهما تفسيرًا أدبيًّا كاملًا يحتاج إلى الاستعانة بمبادئ المنهج المقارن، بالاعتماد على المدرسة الأمريكيّة، فضلًا عمّا يحتاجه البحث من مناهج أخرى كالوصفيّ والنفسيّ.

وفي قراءة شعر غادة السمّان وفروغ فرخزاد نقف على مشاعر سامية مشتركة عبّرت عنها كلّ منهما، أعظمها مشاعر الحبّ الذي يعدّ أشبه بوليمة لجميع الأحاسيس والمشاعر، تشارك فيها متعة الحواس الخمس، فهو انبعاث عميق للروح، وللنفس، وهو يصدر من تحت الشعور، أي من الجزء الكبير والمهم في الوجود الإنسانيّ الذي يخفي في طياته كثيرًا من الأسرار، فالحبّ يلامس اهتزازات النفس العميقة بحيث تكمن قوى كثيرة تملي على الإنسان عواطفه وتحركاته النفسيّة (ريوريكوف، ٢٠٠٦م، ص ٢٩، (١٩٤.

فالحبّ يكوّن نموذج العلاقات الإنسانيّة تجاه الآخرين، إنّه ينظّم الشعور، والسلوك، وأعمق دوافع مشاعر الإنسان، إنّه بمنزلة القيم والمبادئ التي تنظّم حياة المجتمع وهو في الوقت نفسه أحد صانعيها؛ فالحبّ يمثّل أعمق مظاهر النزعة الإنسانيّة، وأسمى شكل من أشكال تفاهم الإنسان وتواصله مع الآخر (نفسه، ص

١٣٣-١٣٤)، وقد اتّفقت الدراسات المتخصّصة في «العرفان والتصوّف» على تصنيف الحبّ على نوعين: صنف حقيقيّ: يطلق على علاقة الحبّ المتبادلة والدائمة بين الخالق والمخلوق، وآخر مجازيّ: يفنى ويزول بلقاء أو وصال بين الحبيب والمحبوب، يجمع بين «الحبّ البهيميّ – الطينيّ» أو ما يسمى بـ «الغريزيّ»، والحبّ الإنسانيّ الذي يضمّ بدوره «الحبّ الطبيعيّ» و«الروحيّ»، وتتجلّى في «الحبّ الطبيعيّ» رغبة مشتركة بين الحيوان والإنسان لاستلاب الجنس الآخر وتملّكه. ويتجلّى في «الحبّ الروحيّ» عشق الإنسان لمظاهر الخالق في الكون، وتتساوى فيه –على أساس تعريف آخر لهذا الحبّ– رغبتان، رغبة الحبيب، ورغبة المحبوب، فلا سلب ولا استلاب، ولا ميل إلى تملّكٍ وإخضاعٍ. فالحبّ – كما يقول العرفاء– يحبّ المحبوب للمحبوب ولنفسه (مشكين فام، ١٣٨٤هـ.ش، ع٤٧، ٤٨، ص ١٤٩-١٥٠).

أسئلة البحث:

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- كيف تجلّت صورة الحبّ في شعر غادة وفروغ؟
- كيف تجلّت صورة الفراق في شعر غادة وفروغ؟
- ما هي نقاط التشابه في تناول غادة وفروغ موضوع الحبّ والفراق؟
- ما هي نقاط الاختلاف بين شعر غادة وفروغ؟

صورة الحبّ عند غادة السمّان وفروغ فرخزاد:

يحمل الحبّ عند فروغ معاني الجمال والأمل؛ إنّها تدرّب النفس على الأمل خوفًا من النهايات المختبئة خلف الدروب، فالانفصال يثير القلق في النفس البشرية، لذلك تزرع فروغ الدروب حبًّا وثقةً وتستمتع بالحبّ الذي يحمل معاني الجمال في ذاته، و«هناك دليل واحد على حضور الحبّ: عمق العلاقة، والحيويّة، والقوّة في كلّ شخص منهما، هذه هي الثمرة التي بها يُدرَك الحبّ» (فروم، ٢٠٠٠م، ص٩٢):

أجل، إنّها بداية الوقوع في الحبّ وإن كانت نهاية الـدّرب لا تُرى
لا ينبغي أن أفكّر في نهاية أخرى فالحبّ في نفسه (فائق) الجمال[1]
(فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص١٦٦)

إنّ الحبّ نشاط، وليس شعورًا سلبيًا، إنّه «الوقوف» وليس «الوقوع». وبأشدّ الطرق عموميّة يمكن وصف الطابع الإيجابيّ للحبّ بقولنا: إنّ الحبّ هو العطاء أساسًا وليس التلقّي (فروم، ٢٠٠٠م، ص٢٩-٣٠)، وهذا ما تؤكّده غادة بثقة المحبِّ في الحبّ والحبيب، فتجعل اللغةَ والألفاظَ أداةً طيّعةً لترسم صورة الثبات والطمأنينة التي يمنحها إيّاه الحبّ، فغادة شاعرة تُحسِن الرّسم بالكلمات في محاولة منها للتأثير في المتلقّي وإمتاعه:

لم «أقع» في الحبّ
لقد مشيت إليه بخُطى ثابتة
مفتوحة العينين حتى أقصى مداها
إنّي «واقفة» في الحبّ،
لا «واقعة» في الحبّ،... (السّمان، ٢٠٠٨م، ص١٦)

ويحمل الحبّ في قاموس فروغ الشعريّ معنى الذوبان في شخص المحبوب بغية اكتشافه وتجربة الحبّ من وجهة نظره، فتمتلئ النفس رغبةً في سكن المحبوب، وهذه هي غاية فروغ في الحبّ والحياة، لذلك تستخدم لتأكيد كلامها نوعين من أنواع التوكيد اللفظيّ، ويمثّل الحب الناضج الوحدة بشرط أن يحافظ الإنسان على تكامله وتفرّده، فالحبّ هو القوّة الفاعلة في الإنسان، القوّة التي توحّده مع الآخرين، ففي الحبّ يحدث الافتراق: إنّ اثنين يصبحان واحدًا ومع هذا يظلّان اثنين (فروم، ٢٠٠٠م، ص ٢٨):

آه، دعني أتِه فيك

(١) «آری، آغاز دوست داشتن است/ گرچه پایان راه ناپیداست/ من به پایان نیندیشم/ که همین دوست داشتن زیباست» فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ی سروده ها، ص ١٠٤.

فلا يجد أحدٌ منّي أثرًا

...

أتعرف ما أريد من الحياة

أن أكون أنتَ.. أنتَ.. من رأسك إلى قدميك

ولو كان لي ألف ميلاد

أن أكون في كلّ مرّة أنتَ، في كلّ مرّة أنتَ[1]

(فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص١٦٧-(١٦٨

تُظهِر غادة في أوقات الاشتياق الاندماجَ الروحيَّ لتعلن وحدة الحبيب والمحبوب، فتناديه غادة بـ (يا أنا)، ثم تفصح لنا عن الاندماج الجسديّ الذي يشعرها بالفرح عندما تعدّ لمسات حبيبها بشغف، يقول إريك فروم: «إنّ إدراك الانفصال الإنسانيّ من دون الاتّحاد مجدّدًا من طريق الحبّ هو مصدر العار، وهذا الوعي هو في الوقت نفسه مصدر الإثم والقلق»، وفي سياق حديثه عن تجربة الوحدة أو الاتّحاد بالإنسان، أو بالله يرى أنّها -على نحو ما نوّه ألبرت شفايتزر- نتيجة العقلانيّة، إنّها نتيجتها الجريئة والمتطرّفة للغاية، إنّها المعرفة بأنّنا لن نستحوذ مطلقًا على سرّ الإنسان والكون، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ النتيجة المنطقية للّاهوت هي التصوّف، والنتيجة القصوى لعلم النفس هي الحبّ (فروم، ٢٠٠٠م، ص٢٠،٣٧):

وأتوق إليك،

تضيع حدودي في حدودك

ونعوم معًا فوق غيمة شفّافة

وأناديك: يا أنا...

وترحل داخل جسدي

كالألعاب النارية،

(١) «آه، بگذار گم شوم در تو /كسى نيابد ز من نشانه ى من.../ دانى از زندگى چه مى خواهم/ من تو باشم، تو، باى تا سر تو/ زندگى گر هزار باره بود/ بار ديگر تو، بار ديگر تو» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ى سروده ها، ص ١٠٥)

وحين تمضي،
أروح أحصي فوق جسدي
آثار لمساتك،
وأعدّها بفرح،
كسارق يحصي غنائمه
(السّمان، ٢٠٠٨ م، ص١٦-١٧).

إنّ معنى الحبّ عند فروغ ماديّ يظهر حين تعبّر عن الفراق وتحوّله من زهرة فرحة إلى شعلة تمتلئ بالحزن والغصّة بسبب انقطاع اللذّة، لذّة اللقاء وأمانه وحلاوته وحسيّته؛ فالشفاه لم تعد تصل إلى بعضها ثانيةً:

كنت والله زهرة جذلى
امتدّت يد الحبّ واقتطفتني من الغصن
يا لحزني .. فقد تحوّلت إلى شعلة أنين
إذ لم تصل شفاهي مرة أخرى إليك[1]
(فرخزاد،٢٠٠٩ م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص١٠٠)

يسيطر على الأبيات جوٌّ من الحزن الذي تعبّر عنه المفارقة بين زمنَين؛ الأوّل يتعلّق بأوقات الحريّة التي كانت تتمتّع بها الشّاعرة، فهي تعود بالذكرى إلى أيّام الفرح من خلال استخدام الفعل الماضي (كنت) وتأكيد الحالة التي كانت عليها بالقسم (والله)، وهي هنا تقوم بتشبيه نفسها بالزّهرة بما تحويه تلك الزّهرة من ملامح النّضارة والحياة، والجمال، والرائحة العطرة، والحيويّة التي تضفيها على المكان، والحريّة التي تنبع من حبّ النّفس بكينونتها المتوحّدة، ثمّ حدث ما هو طارئ وهو فعل قائم على الحركيّة من خلال امتداد يد الحبّ الذي جسّمته الشّاعرة فحوّلته من إحساس مجرّد إلى جسم له قدرته على الفعل والتأثير الذي كان سلبيًّا من خلال عمليّة القطف، فالحبّ هنا لم

(١) «بخدا غنچه ی شادی بودم/ دست عشق آمد واز شاخم چید/ شعله ی آه شدم، صد افسوس/ که لبم باز بر آن لب نرسید» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ی سروده ها، ص ٣٩)

يكن حياةً أو إضافة جديدة، بل غدا مسبّبًا للموت المعبّر عنه بعمليّة القطف.

تأتي الألفاظ المعبّرة عن الحزن والحسرة في الشّطر الذي يليه فتصرخ الشّاعرة (يا لحزني)، فقد حوّلها هذا الحبّ إلى شعلة أنين بسبب افتقاد التجربة والشّوق إلى الخبرة الجديدة التي اكتسبتها، فالفراق سبّب ذلك البعد الجسديّ الذي سبّب ألمًا في المشاعر.

بينما الحبّ عند غادة مختلف فهو ليس ماديًّا مثل حبّ فروغ؛ إنه حبّ يمثّل شراعَ مركبِ الفرح الأصيل، فالشراع له القدرة على تحقيق توازن المركب وإيصاله إلى برّ الأمان رحيلًا من نهر الظلمات المعيشة المتكررة، وهذا ما يوحيه النهر بما يحمل من معاني التجدُّد (تجدُّد الظلم)؛ فالحبّ نقلها من تكرار الألم والظلم والدماء إلى جزيرة نجاة هذه الجزيرة مثّلت الدهشة التي يأسرنا بها الحبّ في بداياته، في نقائه، في محاولة إثباته، ولهذا حمل الحبّ هنا معنى الفرح والخلاص، ونقلها شراع الحبّ إلى (مطر صحو النجوم) بما يعطيه هذا التركيب من معاني الصفاء والنقاء والراحة والأمل البعيد الممكن التحقُّق، فإنّ «غادة السمّان بارعة وهي تسرق إصبع الكون غير المرئيّ، لتعزف سمفونية عشقها بجدارةٍ.. ودهشةٍ.. وارتواء» (الركابي، [لا تا]، ص١١-١٢):

مرّة،

كان حبّك،

وكان حبّك شراعَ مركبِ الفرح العتيق

ورحيلًا من نهر الظلمات والدم

إلى جزر الدهشة وصحو مطر النجوم. (السّمان، ٢٠٠٨م، ص٧٧)

يمثّل الحبّ عند فروغ ضياءَ قمر، ومطر رحمة، لكنّ فروغ ترفض هذا الحبّ لأنّه جاء بعد فوات الأوان إذ أصبح قلبها آثمًا، وحياتها كالمستنقع النتن، فقد هبّت عليها رياح الذلّ والعار وأردتها آثمة، فلهذه الأسباب تعلن فوات أوان هذا الحبّ الرحيم المشرق (**جئتَ متأخّرًا، فقد غصتُ في الآثام/ ذبلتُ من عواصف الذّلّ والعار الشديدة**). وفي المقابل يمثّل الحبيب أملًا مشرقًا وسعادةً ونورًا وشمسًا هي شمس الأمل بالخلاص، ولكنّها سطعت متأخّرة فالقلب آثم والنفس تائهة، ولا طريق لحبّه في

قلبها، وهذا ما يجعلها ترفض هذا الحبّ بسبب فقدانها لنقائها (**أنا العتمة والضّياع الأبدي/أنتَ شمس الأمل المشرقة**):

حبّك مثل ضياء قمر
يسطع بلا مبالاة على مستنقع نتن
إنه مطر رحمة يهطل
على صخور قلب آثم
أنا العتمة والضّياع الأبدي
أنتَ شمس الأمل المشرقة
أيُّها الضياء الذي يهب السعادة
لقد سطعتَ على روحي بعد فوات الأوان
جئتَ متأخرًا، إذ فقدتُ نقائي
جئتَ متأخرًا، فقد غصتُ في الآثام
ذبلتُ من عواصف الذّلّ والعار الشديدة
ذويتُ كما الشمعة.[1] (فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص ٨٦-٨٧)

بينما تطلب غادة ذلك الحبّ المفترس؛ لأنّ حبيبها صاحب روح نقيّة، وهذا ما سيمنح روحها النقاء والأمان (...، **ولن أهرب من حبّك المفترس./ وتحت شلال روحك النقيّة،/ أغسل وحل شكوكي**)، وتطلب منه أن يمنحها اليقين لتدحض الشكوك بأنّ حبّ الرجال غير ثابت، فهي امرأة تعاني «الغربة والجنون والرفض»، فتعلن عدم هروبها من حبّه المفترس وهي مستعدّة لأن تعتقلها أحلامه وتطاردها رغباته، فستعلن عليه استسلامها وستطلق عليه حبّها. ويبقى الحبّ وحده طوق النجاة، والملجأ الآمن الذي

(١) «عشق تو همچو پرتو مهتاب ست/ تابیده بی خبر بی لجن زاری/ باران رحمتی است که می بارد/ بر سنگلاخ قلب گنهکاری/ من ظلمت وتباهی جاویدم/ تو آفتاب روشن امیدی/ بر جانم ای فروغِ سعادت بخش/ دیر است این زمان، که تو تابیدی/ دیر آمدی ودامنم از کف رفت/ دیر آمدی وغرق گنه گشتم/ از تند باد ذلت وبدنامی/ افسردم و چو شمع تبه گشتم» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ی سروده ها، ص ٢٧، ٢٨)

يمنح اليقين والأمان، (**وكما المرأة خلقت من ضلع الرجل**) فسيخلقُ حبيبُها غدَها المليء بالفرح والإشراق والضياء من ضلعه (**فالفرح يولد على أصابعك/ وغدي يشرق من ضلعك**)، وتعلن مجدّدًا غادة أنّها لن تهرب من هذا الحبّ –حتى لو كان مفترسًا– وهذا ما يتّضح من استخدامها مفردات (**ليعتقلني حبّك المفترس، لتطاردني، سأشهر، أطلق**)، وتبدو رغبتها في هذا الحبّ من خلال مفردات (**حلمك، رغباتك، استسلامي، حبّي**)، لقد مزجت بين مفرداتها بطريقة مفاجئةٍ جميلةٍ معلنةً عدم الهروب والاستسلام لهذا الحبّ، وهذا ما فسّره تكرار كلمة حبّي ثلاث مرات:

... ولن أهرب من حبّك المفترس.
وتحت شلّال روحك النقيّة،
أغسل وحلَ شكوكي..
أنا امرأة الرفض والجنون،
أخرج إليك من غابة العراء والغربة،
فدثّرني باليقين
وخذني إلى قلبك المعبّد..
وامسح عنّي غباري وزنزانة مخاوفي.
فالفرح يولد على أصابعك،
وغدي يشرق من ضلعك.
ولن أهرب من حبّك المفترس
فليعتقلني حلمك.
ولتطاردني رغباتك.
سأشهر عليك استسلامي ..
وأطلق عليك حبّي.. حبّي..
حبّي. (السّمان، ٢٠٠٨م، ص١٥٨)

صورة الفراق عند غادة السمّان وفروغ فرخزاد:

يجعل حازم القرطاجنّي لحظة الوداع والفراق والتشوّق والحنين في المرتبة الأولى من أغراض الشعر التي سمّاها «الطرق الشاجية»، والمدح والنسيب والرثاء في المرتبة الثانية (القرطاجني، ١٩٨١م، ص١١-١٢).

يظهر الفراق في شعر فروغ من خلال قرار الرحيل إذ تتحدّث عن خيبة الحبّ التي دفعتها لاتخاذه، فقد بدّل الحبيب مفاهيمَ الحبّ السامية الراقية إلى مفاهيم مناقضة، فهذا الحبّ يوصم العلاقة بالعار ويسبّب الحزن والتعب الجسديّ والنفسيّ للحبيبة فلا تقدر أن تستمرّ في حبٍّ يبري جسدها وقلبها بل تقرّر الرحيل والعودة إلى (**بيتها الخَرِب**)، وهنا يمكن أن تكون قد قصدت العودة إلى نفسها المدمّرة لتمحو ذكراه وتعيد ترتيب حياتها، وتستعيد النقاء الأوّل لقلبها وتمحو كلّ الآمال التي وعدها بها فما تلك الأماني إلّا (**كبرق سحابة لم تمطر**)، وهي تريد أن تُنسي قلبَها ذلك الحبّ حتّى بأقصى أساليب العذاب فإنّها ستتعامل معه كما لو أنّه إنسان مجرم حتى يتمكّن من نسيانه، ولكنّ الفراق ليس سهلًا على الشاعرة، وفي سياق حديثها هنا تستعير للأنين والدموع صفة الإنسان لتضفي عليهما صفات إنسانيّة ليشاركاها الحسرة على ذلك الحبّ، وهذا ما يؤكّده طلبها الهروب فهي تطلب من الحبيب أن يدعها تهرب، والسؤال هنا: هل هي بانتظار موافقة على الرحيل بعد أن كانت قد قرّرت الرحيل؟! وهنا استخدمت الفعل (**أهرب**) والهروب لا يُطلَب، فهل كانت تفضّل البقاء مع ذلك الشخص الذي يمثّل الخطيئة المتجدّدة (**يا عين الخطيئة الدائم الجيشان**)، وهل من الممكن أن يكون تجدّد الخطيئة الدائم سببًا في بقائها؛ لأنّها تستخدم (ربّما) التي تدلّ على الشكّ فهي لم تتخذ موقفًا حاسمًا من حذرها منه، بل قالت (ربّما كان من الأفضل أن أحذرك)، وهذا يدلّ على تشتّت رغبتها؛ فهي تعبّر عن حيرتها في البقاء والاستمرار في هذا الحبّ وتصديق زيفه، أو الرحيل عنه وتجاوز ألمه:

أرحلُ متعبة منهكة حزينة
صوب بيتي الخَرِب
آخذة والله من مدينتكم

قلبي المجنون
المضطرب
أحمله معي إلى ذلك المكان البعيد
كي أزيل عنه وصمة العار الخطيئة
كي أغسله من عار الحبّ
آه، دعني أهرب
منك، يا عين الخطيئة الدائم الجيشان
فربّما كان الأفضل أن أحذرك[1].

(فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص ١٠٠-٩٩)

وإن غفلتْ غادة فقلبها صاحٍ، وهنا استعارت قناعًا لنفسها لينام بينما يستيقظ قلبها العاري ويهرب منها متّخذًا صفة الإنسان الذي يركض في الشوارع تائهًا باحثًا عن الحبّ، وفي رحلة بحثه يلتقي بقلوب انطفأ بريقُ الحبّ فيها، فأخذت تركض وتتخبّط في الشوارع حتى أخافت سكان الحيّ من صوتها، فذمّه السكّان لأنّهم لم يدروا أنّ هذه العاصفة هي أصوات تلك القلوب المشتاقة التي تتألّم حسرةً وحنينًا، تلك القلوب التي لمّا تستطع أن تصدّق أنها ستنسى ذلك الحبّ الذي ملأها يومًا والآن لم يعد موجودًا، «إنّ الزمن في الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعات تعدّ وتحسب، وحين يكون هذا الزمن ليلًا كثيفَ الظلمة وقد تصرّمت أوائله يغدو قرينًا وموئلًا للهموم والمواجع والأشواق» (رومية، ١٩٩٦م، ص١٨٥)، لقد كرّرت غادة وصف قلبها بالعاري، والعري هنا بمعنى أنّه مجرّد من جميع المشاعر الجميلة ومعرّض لكثير من الأخطار فلا يوجد ما يستره من مشاعر الدفء والأمان التي يمنحهما إيّاه الحبّ، وبمرور الأيام، وبتأثير الشكّ والمرارة يستحيل البيت الذي يملؤه الحبّ والأمان والاستقرار زلزالًا يهدم صفات الأمان والسكينة

(١) «می روم خسته وافسرده وراز/ سوی منزلگه ویرانه ی خویش/ بخدا می برم از شهر شما/ دل شوریده ودیوانه خویش/ می برم، تا که در آن نقطه ی دور/ شستشویش دهم از رنگِ گناه/ شستشویش دهم از لکه ی عشق/ آه، بگذار که بگریزم من/ از تو، ای چشمه ی جوشان گناه/ شاید آن به، که بپرهیزم من» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ی سروده ها، ص ٣٨، ٣٩)

والاستقرار، ويقلب المشاعر ويحوّل الأيام الجميلة إلى أيام لا يمكن أن تُعاش، حتّى الحوار بين الحبيبين لم يعد حوار حبّ وتفاهم بل أصبح كوقع سوط من اللؤم فصار الحوار بينهما مستحيلًا. وصوت الحبيب النقيّ الحنون لم يعد كذلك أيضًا فقد أصبح كلسعات أفعى تلدغ فريستها باستمرار، وهنا نجد غادة متردّدة فهي مع كلّ ما آلَ إليه حبّهما من معانٍ سلبيّة ومدمّرة للنفس (**زلزال، مجزرة، جَلْدًا، صواعق اللؤم، لسان أفعى، يلدغني**) فإنّها قادرة على الغفران وتؤمّل النفسَ مرّة ثانية بأن يجعلها تقاوم حزنها وهمومها، يقول هوبز: إنّ الزمن والثقافة يثمران التجربة، والتجربة هي التي تكوّن الذاكرة، والذاكرة تثمر ملكة التمييز والتخييل، وملكة التمييز تؤدّي إلى القدرة على الاستنتاج والبناء أمّا الخيال فهو مصدر الزخرفة في الشعر (ري، ٢٠١٣م، ص٢٩٨):

ومرّت أيام ...
صار بيتنا الزلزال،
واستحال حبّنا إلى «هاراكيري» يوميّة، ورسائلنا إلى
مجزرة،
وصار حوارنا جلْدًا متبادلًا بصواعق اللؤم،
وصار صوتك يخرج إليّ من الهاتف
مثل لسان أفعى تسكن سماعته !..
يلدغني،
وأغفر... على أمل أن تشاركني ثقل الليل على صدري ...
وثقل الكرة الأرضيّة فوق رأسي
...
أتمدّد على سريري،
وأتوهّم أنّني نمت.
وحين يغرق في النوم قناعي
يستيقظ قلبي العاري،

يهرب مني راكضًا في الشوارع

كزعيق سيارة الإسعاف. (السّمان، ٢٠٠٨م، ص ٨٠-٧٩-٧٨)

وبالعودة إلى فروغ نجد أنّ القرار ختامًا يكون بالرحيل والنسيان؛ فتعلن فروغ أنه لا بدّ من الرحيل ، فرحيلها جعلها تبتسم لخلاصها من ذلك الحبّ العبثيّ ذي الآمال غير المحقّقة، ولكنّ قلبها يعتصر ألمًا لفراقه، إنّها تعلن الرحيل لتحقّق حريّة قلبها بعد أن كان رهينَ ذلك الحبيب غير الآبه بآمالها وأحلامها فتطلب منه أن يطلق سراح قلبها، ونراها متردّدة في ذلك؛ فبعد إعلان الرحيل باستخدامها الجملة الخبرية (**إنّني ذاهبة**) تستخدم الإنشاء من خلال صيغة الأمر(**أطلق**)، والنداء (**يا أملًا عبثيًّا**)، وهنا ترفع هذه الأساليب الإنشائيّة من حدّة توتّر الشاعرة فتطلب من حبيبها أن يطلق قلبها لينعم بحريته بعد أن كان رهينَ الحبّ والحبيب غير المعطاءين، فتناديه مطلقة عليه صفة (أملًا عبثيًا) فهو يمثل الأمل الذي ليس له أهداف وتحقُّقه أمرٌ مستحيل:

في الختام لا بدّ من الرحيل

أرحل مبتسمة، بقلب دامٍ

إنني ذاهبة فأطلق فؤادي حرًّا

يا أملًا عبثيًّا بلا ثمر كان.[1]

(فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص ١٠٠)

أمّا غادة فتعلن بملء فيها أنّها ستنساه، وتستخدم لذلك الأسلوب الإنشائيّ (**لا تقل**) فهي تطلب منه ألّا يذكّرَها بماضيها، وألّا يرسمَ مستقبلها لأنّها تعيش اللحظة، وتريد الآن أن تنساه فقط فهي تعشق الزمن الحاضر حيث لا وجود لذلك الحبيب، وترفض أن تعود إلى الماضي فالعودة مستحيلة كما تريد أن تنسى تلك الأيام، لهذا جعلت العودة غير ممكنة، وكذلك الهجرة إلى المستقبل فهي كلقاء حبيبَين فوق سطح القمر لقاء مليء بالراحة والطمأنينة والآمال، ولكنّه لقاء مستحيل؛ لأنّها لا تريد حبيبها

(١) «عاقبت بندِ سفر پايم بست/ می روم، خنده به لب، خونين دل/ می روم، از دل من دست بدار/ ای امید عبثِ بی حاصل» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ی سروده ها، ص ٣٩)

وتريد أن تنساه للأبد، فهي تعترف فقط بوجود اللحظة الحاضرة لدرجة أنّها أطلقت عليها اسم حبيبي، وبالنسبة إليها البارحة والغد مجرد كلمات أنهت الشاعرة حياتها ووجودها بإطلاق الرصاص عليها وهذا يعني أنّها حوّلتها إلى شيء أو شخص وأنهت حياته موتًا بالرصاص:

لا تقل «ماضينا» معًا، و«مستقبلنا»...
ها أنا أنساك...
وحبيبي اسمه «الآن».
«البارحة» و «الغد» كلمتان
أطلقت عليهما الرصاص،
ولن أهاجر إلى الماضي لأعيش بك،
فالهجرة إلى الماضي كمحاولة الإقامة في قارة الأتلنطيد
التي ابتلعها البحر منذ دهور ...
والهجرة إلى المستقبل موعد غرامي فوق سهول
القمر في » بحر الهدوء» عام ٢٠٢٠!
الآن،
أو أبدًا ...
وها أنا أنساك... (السّمان، ٢٠٠٨م، ص ٨١-٨٠).

ونجد في سياق حديث فروغ عن الفراق أنّها تصف حالَ القلب الذي لم تفارقه ذكرى الحبيب، والتي تأتيها دومًا من دون جهدٍ فكريّ، إنّها تنتظر أيّ حبيب يرجع لتشعر أنّ قلبها على قيد الحبّ، لقد بقيت في حالة ثبات وسكون، تحترق بذكرى الحبّ (**الذكرى القديمة في القلب**) وتنتظر ما قد يفرح قلبها (**تسمّرت عيناي ترقبان الدروب**)، فهي تعيش في حالة مناقضة إنّها تعيش الألم والتفكير الدائم والحسرة والعذاب النفسيّ الذي تحمله كلمة (**خطيئة**) فهي باتت تظنّ أنّها ارتكبت خطيئة حتى تخلّى عنها ذلك الحبيب، وما ارتكبت تلك الخطيئة -إذا ارتكبتها- إلّا لإحساسها

بنقص الحبّ أو عدم وجوده وهذا ما يؤكّده استخدامها الحرف (**لو**) حرف الامتناع لامتناع الذي يحمل معنى نفي كلّ من فعلَي الشرط وجوابه؛ فما كان في قلبه مكانٌ لها وإلّا لما تخلّى عنها:

بقيت الذكرى القديمة في القلب ولكن للأسف
لم يعد يذكرني أيّ حبيب
تسمّرت عيناي ترقبان الدروب ولم تهبها
أيّة رسالة تُبهِجُ الفؤاد
لا أعرف ما الذي ارتكبته من خطيئة
كي يقطع معي حبل الوصال
فلو كان في قلبه مكان لي
لماذا إذن صدّ وغضّ النظر عن لقائي. (فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص ١٢١)[١]

وتتبدّل المفاهيم عند غادة نتيجة عدم مقابلة الحبّ الصادق بمثله، فتُطلِق خيالها لإبداع الصور الخياليّة، «فالإنسان مضطر إلى الخيال بطبعه، محتاج إليه بغريزته لأنّ منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله» (الشابي، ١٩٩٥م، ص١٥)، ويتّضح عنصر الإدهاش من خلال الصور المحوّلة فالثلج الذي يرمز إلى النقاء والجمال والوضوح يصبح رمزَ الخوف والظلام والغيبية في نهار مجنون، ويمكن أن نرجع قلبَ الشاعرةِ للموازين الواقعيّة والأخلاقيّة إلى العامل النفسيّ الذي جعلها لا تكتفي برجل واحد، وتكرّر فعل الخيانة، وتستمرّ بجذب المتلقّي ومفاجأته باستخدام عبارات غير متوقّعة من مثل: (**أعاهد الشيطان، المطر المسموم، النهار المسعور، حاملة خطيئة الصدق**)، ويمكننا القول إنّ للخيال مشاركةً في اكتشاف الفكرة، وفي قولبتها، بتغيير الأشكال

(١) «یاد بگذشته بد دل ماند ودریغ/ نیست یاری که مرا یاد کند/ دیده ام خیره به ره ماند ونداد/ نامه ای تا دل می شاد کند/ خود ندانم چه خطایی کردم/ که زمن رشته ی الفت بگسست/ در دلش اگر جایی بود مرا/ پس چرا دیده ز دیدارم بست» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ی سروده ها، ص ٥٩).

والعلاقات والاستنتاجات، ثمّ في زخرفة الفكرة وكسوتها بالصور المناسبة (عبد الله، ١٩٩٨م، ص(٥٠، لم تكتفِ غادة برجل واحد لتعوّض خسارتها في الحبّ، وخطيئتها بسبب صدقها في زمنٍ لا يليق به الصدق الواقعيّ أو الفنيّ، فهي غير نادمة على فعل الخيانة:

تحت الثلج الأسود
لهذا النهار المسعور..
أعاهد الشيطان
بأن لا[1]* أحبّ بصدق أبدًا...
تحت المطر المسموم
لهذا النهار المسعور
أقف حاملة خطيئة الصدق،
...
وبعدها سأخرج من هيكلك
حاملة على جسدي بكلّ فخر
لعنات الرجال الذين خنتهم
والذين سأخونهم!...
والذين غدرت بهم
والذين سأغدر بهم
دونما ندم
دونما ندم. (السّمان، ٢٠٠٨م، ص٦٩،٧٥)

نجد غادة وفروغ -في مقاومة الفراق، ومحاولة النسيان- تستعينان باللغة والشعر لتخفّفا وطأة الفراق القاسي؛ فغادة تودّع الحبيب وتقاوم خيبتها بالعودة إلى حروفها الوفيّة التي ستعينها في درب النسيان:

(١) * وردت عند غادة السمان مفصولة، وهي تكتب موصولة.

أودّعك،
وأعود إلى حروفي
ألفّها جبيرة حول أعضاء أيامي
التي كسرتها الخيبة..
وحدها عكازي في مسيرة النسيان. (نفسه، ص١٢٠)

ولجأت فروغ إلى كتابة الشعر لتخفّف عن قلبها مرّ الفراق، لكنّها لم تفلح في هذا إذ ترجمت شعرها حبيبًا على الورق، فما أفادتها شكواها:

كتبت القصيد كي أخفّف عن قلبي
بعضًا من حمل أحزانه الثقيلة
فتجسّد وجهه في الشعر نفسه
فلمن أشتكي الآن جور حبّه؟[1]

(فرخزاد، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر(الأسيرة)، ص ١٢٢)

يمكن استنتاج بعض نقاط التشابه والاختلاف من خلال المقارنة بين موضوعي الحبّ والفراق في نماذج من أشعار غادة السمّان، وفروغ فرخزاد، وما هذه التشابهات والاختلافات إلّا غيض من فيضِ المعاني التي تتلاقى فيها أشعار الشاعرتين، أو تختلف.

نقاط التشابه:

١- يترافق الحبّ مع ألم الفراق في شعر غادة وفروغ؛ فيكون ألمُ الفراق نتيجةً لمشاعر الحبّ الصّادقة في أغلب الأحيان.
٢- رغبة الشاعرتَين في الاندماج بالحبيب، إذ يحمل الحبّ معنى روحيًّا وماديًّا عند كلتيهما.
٣- تحقّق الفراق عند الشاعرتين نتيجة تحوّل في نفسيّة الحبيب والخيبة منه.

(١) «شعر گفتم كه ز دل برادرم/ بار سنگين غم عشقش را/ شعرْ خود، جلوه يى از رويش شد/ با كه گويم ستم عشقش را» (فرخزاد، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ى سروده ها، ص ٦٠)

٤- إنّ الرحيل عند الشاعرتَين قرار وفرح وحريّة.
٥- لجوء الشاعرتَين إلى الشعر والكلمات بوصفهما منجاة بعد الفراق.

نقاط الاختلاف:

١- خوف فروغ من نهايات الحبّ، وتعلّقها بالآمال، في مقابل ثقة غادة بالحبّ والحبيب.
٢- إنّ الحبّ عند فروغ أكثر ماديّة منه عند غادة.
٣- تبدّل مفهومات الحبّ وتغيّر المشاعر عند غادة بفعل الشكّ، وتبدّلها عند فروغ بسبب انقطاع اللذّة والفراق.
٤- إعلان غادة محاولتها التعويض النفسيّ بعد الفراق بإرضاء رغباتها، أو بانتقامها من الحبيب بخيانتها له ولجميع الرجال الذين ستلتقي بهم من دون ندم، بينما تعلن فروغ انتظار الحبيب الذي هجرها من دون أسباب واضحة، وخاصّة أنّها تعاني الوحدة والحيرة.
٥- رفض فروغ الحبّ النقيّ الصادق لأنّها لا تستحقّه؛ فقد أطفأت نور الحبّ المشرق في قلبها، ودنّسته بالآثام والذّلّ، بينما ترحّب غادة بالحبّ المفترس الذي سيمنحها الأمان والأمل.
٦- عطفًا على التشابه الوارد في البند الأخير فإنّنا نرى اختلافًا في أنّ غادة استطاعت التخلّص من ألم الفراق والخيبة من خلال الاستعانة بحروفها، في حين لم تنجح فروغ في اللجوء إلى حروفها؛ فقد سكن وجه حبيبها الشعر نفسه، فلا يوجد ما يخفّف عنها عذاب الفراق.

الخاتمة:

يخلص البحث بعد هذه القراءة المقارنة في شعر غادة السمّان وفروغ فرخزاد إلى تلاقي التجربة الإنسانيّة في تناولهما لموضوعَي الحبّ والفراق. حتّى لكأنّ جدليّة العلاقة ثابتة؛ وإن تحرّك موقع كلّ من طرفيها اللذين يغصّان حينًا بدفء الحبّ، وحينًا بلوعة الفراق، فالثابت والمتحوّل يتبادلان المواقع بفعل جذوة التجربة، ونجوى القلب، وانطفاء أنوار ما كان لها أن تلج كهوف الأوجاع لولا تصدّع هوًى في القلب استحضرته انكسارات حزينة لفّها الفراق بوشاحٍ من الأسى الذي تنهار معه العواطف بعد عمران يضجّ بالأمل.

ونكاد نسلّم بأنّ مثل هذه التجارب تُعزَف على أوتار واحدة على الرغم من تغيّر مزاميرها، فمثل هذا البوح تلهج به النفس التي تطفح بالحبّ في أيّ مكان أو زمان، وهكذا فالمحبّون يسلكون صراطًا واحدًا، وتلتقي قصائدهم بنبضٍ وحّدته لغةُ الوجد والهيام.

ولكننّا نرى بعض الاختلافات في تناول غادة السّمّان وفـروغ فرخزاد لبعض الموضوعات حيث اختلفت طريقة معالجتهما للصور المتقاربة، ويمكن أن يكون مردّ هذا إلى اختلاف المشاعر العاطفيّة، والظروف المعيشة، واختلاف التجربة الإبداعيّة عندهما أيضًا.

المصادر والمراجع:

أوّلاً: المراجع العربيّة

١- رضوان، أحمد شوقي، ١٩٩٠م، مدخل إلى الدرس الأدبيّ المقارن، ط١، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان.

٢- الركابي، عذاب، [لا تا]، غادة السمان امرأة من كلمات (قراءة نقدية.. شهادات.. حوار ثقافي)، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مدينة نصر.

٣- رومية، وهب، ١٩٩٦م، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٧)، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

٤- ري، جوناثان، ٢٠١٣م، الموسوعة الفلسفيّة المختصرة، د ط، المركز القوميّ للترجمة.

٥- ريوريكوف، يوري، ٢٠٠٦م، الحب والأسرة عبر العصور، تعريب: نزار عيون السود، ط١، دار كنعان ـ دمشق.

٦- السّمان، غادة، ٢٠٠٨ م، أعلنت عليك الحبّ، ط١٣، منشورات غادة السّمان، بيروت.

٧- الشابي، أبو القاسم، ١٩٩٥م، الخيال الشعريّ عند العرب، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت.

٨- عبد الله، محمد حسن، ١٩٩٨م، الصورة والبناء الشعريّ، ط٢، دار المعارف، القاهرة.

٩- فرخزاد، فروغ، ٢٠٠٩م، مختارات من ديوان شعر (الأسيرة)، تر: خليل علي حيدر، مراجعة: نرجس گنجي؛ وزبيدة علي أشكناني، ط١، المجلس الوطنيّ للثقافة، والفنون والآداب، الكويت.

١٠- فروم، إريك، ٢٠٠٠م، فنّ الحبّ (بحث في طبيعة الحب وأشكاله)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، د.ط، دار العودة.

١١- القرطاجني، حازم، ١٩٨١م، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بلخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.

١٢- مشكين فام، بتول، ١٣٨٤هـ.ش، «الحبّ في كتابات غادة السمّان»، **مجلة بحوث العلوم الإنسانيّة**، ع٤٧، ٤٨.

١٣- هلال، محمد غنيمي، [لا تا، الأدب المقارن، ط٥، دار العودة ودار الثقافة – بيروت.

١٤- ويليك، رينيه؛ و وارين، أوستن، ١٩٨٥م، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

ثانيًا: المصدر الفارسيّ

١- فرخزاد، فروغ، ١٣٨٣هـ.ش، مجموعه ى سروده ها، چاپ اول، انتشارات شادان.