"الطبيعة وثنائيات التضاد
في شعر مها العتيبي"

إعداد

عهود محسن حمود العتيبي

باحثة من دولة الكويت،

حاصلة على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الملخص

إن شعر الدكتورة مها العتيبي حديث في عصره قديم في غرضه والتزامه؛ حيث لمسنا في قصائدها نزعةً رومانسية خلابة، اتكأت فيها على الطبيعة الحية فصورتها، وعلى الطبيعة الجامدة فأنسنتها، وهي بذلك لم تخرج عن مسار الشعراء الذين سبقوها أو عاصروها.

واعتمدت الباحثة المنهج التحليلي في تطبيق نظرية الحقول الدلالية المندرجة ضمن علم المعاجم لدراسة المادة الشعرية، فركزت على تناول معجم الطبيعة عند الشاعرة، ودراسة الثنائيات الضدية ضمن حقول ثلاثة في معجمها الطبيعي؛ الأول معجم الليل، والثاني معجم الماء، والثالث صور التشارك بين الطبيعة والإنسان، وفي كل حقل من هذه الحقول درست الثنائيات بين إيجابيتها وسلبيتها، فجاء الليل حزينًا سلبيًّا تارة، ومليئًا بالرومانسية والشجن إيجابيًّا تارة أخرى، وجاء البحر غاضبًا ثائرًا يوحي بالسلبية حينًا، وهادئًا وادعًا يوحي بالرومانسية حينًا آخر، ثم تم تناول عملية التشارك، أو التأثر والتأثير بين الطبيعة والإنسان، سواء أكان هذا التشارك إيجابيًّا في الزراعة ومساعدة الإنسان للطبيعة على الإنتاج، أو سلبيًّا في اليباس الناتج عن إهمال الإنسان في بعض الأحيان.

"Nature and binaries contrast in hair Maha Al-Otaibi"

Abstract

The Dr. Maha Al-Otaibi hair talk of his time in the Old purpose and commitment, where we have seen a tendency in her poems romantic stunning, leaned on the living nature Vsourtha, and the rigid Voincentha nature, and thus did not come out for poets who predecessors or Asroha path. Adopted researcher analytical method in the application fields Remember falling theory within lexicology to study art of poetry, focused on eating Lexicon nature when the poet and

the study of antibody diodes within the three fields in the natural Magamha, the first dictionary of the night, and the second water glossary, and the third photo sharing between nature and man, and in the Each field of these fields studied diodes between be positive and passivity, came the night sad negative sometimes, and full of Baromnsah and disconcerting positive at other times, came the sea angry flustered suggests negative at times, and calm and not challenged suggests Baromnsah another time, then was sharing process or vulnerable to eating and influence between nature and human , whether this positive partnership in agriculture and help the rights of the nature of the production, or in a negative become desiccated caused by human negligence in some cases.

تمهيد

تعدّ الطبيعة الملهم الأول والمعين السخي لأرباب الأدب لاسيما الشعراء منهم، ذلك أن الشاعر متصل بمظاهرها وعناصرها طوال حياته، ويستقي من ألوانها ما يوشي به قصائده، وأعطاها لمسة فنية تدنيها من الواقع لدرجة الاتحاد والتمازج. فالطبيعة "تحاصر الوعي دومًا؛ بحيث تغدو الصور تذهنّات أو تمثّلات الوعي لتلك الطبيعة في كثير من الأحيان، ولكن مثل هذه الصور تجعل من الطبيعة إحساسًا في ذواتنا يبسط هيمنته علينا، ويستثير فينا أخيلة تداعب النفس مداعبة النسيم"[١].

وقديمًا اعتنى الشعراء قبل عصر الإسلام بالطبيعة، وركنوا إليها لتكون تمهيدًا للغرض الرئيس من مدح وفخر واعتذار وغزل، بيد أن وصفهم كان مقتصرًا على حقل موجودات البيئة الصحراوية البسيطة، ثم تطور الوصف متأثرًا بالبيئة الجديدة في العصر الأندلسي، لجمال الطبيعة الأندلسية، وازدهار مجالس الأنس والبهجة واللهو، وقد حمل لنا التراث العربي كثيرًا من النماذج الشعرية التي تؤكد هذا التطور، والذي شكل مدرسة جديدة في وصف الطبيعة مازال الشعراء يسيرون على منهاجها.

ولهذا علاقة مباشرة بما سنعرضه في دراستنا؛ إذ إننا لو وقفنا على عوامل ازدهار الطبيعة آنذاك، لوجدنا أن السبب كان محصوراً في الصدمة الشعرية، تلك التي تأتت من دهشة الشعراء بجمال الطبيعة.

بينما حديثًا، لم يعد المهم هو الاكتفاء بتصوير جمال الطبيعة، فقد أصبح مفهومها الجمالي جليًا واضحًا في أعين كل الناس، وباب الوصف أمسى ضربًا من الحشو إذا ما خلا من التأثر والتأثير.

وسنلقي الضوء في بحثنا على حضور عناصر الطبيعة في شعر مها العتيبي بالاستناد إلى نظرية المعاجم الدلالية، والتي من شأنها أن تضعنا في حقل الموجودات البيئية المحيطة بالشاعرة المنتجة للنص، مع التركيز في الدراسة على الثنائيات الضدية وأساليب توظيفها ومدى توازيها بين تجريدية الوصف ودلالة الموصوف. وهنا لابد من التعريج على المعنى الاصطلاحي لعلم المعاجم الدلالية، والثنائيات الضدية.

تعريف مصطلحات البحث

مصطلح المعاجم الدلالية موازٍ لمصطلح الحقول الدلالية، وكلاهما يشير إلى مجموعة الكلمات المتقاربة في معناها، والتي تتميز باحتوائها على عناصر أو ملامح دلالية مشتركة. والحقل الدلالي اصطلاحًا: "هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، وعرفه أولمان بقوله: "هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة، وليونس بقوله: مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[٢].

وحين القول بنظرية الحقول الدلالية، فالمقصود هو "مستوى المادة الخام التي يستلهمها الدارس منهجًا تجريبيًا على موضوع من الموضوعات اللسانية أو الأدبية، أي أن النظرية هي مجموعة منظمة ومتناسقة من المبادئ والقواعد، والقوانين العلمية التي تهدف إلى وصف وشرح مجموعة الأحداث والظواهر"[٣]. وعلى الرغم من اعتبار هذا المنهج اللغوي أحد أعمدة علم اللغة الحديث، بحسب اللغوي التشيكي (دوشاك)

الذي يرى "أن اللغوي (ستور) من الأوائل الذين استعملوا المصطلح في كتابه الذي صدر سنة ١٩١٠"[٤]، ويعتبر اللسانيون الغربيون أن اللغوي (ترايز) "أول لساني تجلّت في بحوثه وتطبيقاته أمهات أفكار (دي سوسير) فيما يتعلق بنظرية الحقول الدلالية، وتقوم طريقة تحليله على أن كل مجموعة ألفاظ اللغة المعينة مبنية على مجموعة متسلسلة لمجموعة كلمات أو حقول دلالية، وكل منها يغطي مجالاً محددًا لحقل المفاهيم، وكل حقل من هذه الحقول سواء أكان معجميًّا أم تصوريًّا يتكون من وحدات متقاربة الدلالة مثل تجاور حجارة الفسيفساء"[٥].

إلا أن التراث العربي يشير إلى أن هذه النظرية ليس وليدة جهود البنيويين الغربيين، فالعرب أرباب صنعة النص الأدبي سبقوا الغربيين إلى فكرة تقسيم مادة المعجم إلى حقول دلالية، "فقد عرف علماء اللغة القدامى الحقول الدلالية انطلاقًا من اللغة نفسها؛ إذ تضمنت تصنيفًا شاملاً لألفاظها منذ العصر الجاهلي إلى ظهور الإسلام، فالدارس يلفي ما يدل على تصنيف الموجودات بمجموعها"[٦].

أما مصطلح الثنائيات الضدية، فالتضاد لغةً "الضدُّ بالكسر والضديدُ: المثلُ، والمخالف ضد، وأضدَّ: غضبَ، وبنو ضد، بالكسر: قبيلة من عاد، وضادَّه: خالفه، وهما متضادان"[٧]. والمتضادان: "هما الشيئان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد، كلفظتي الليل والنهار"[٨]، ويقال: "السواد ضدُّ البياض، والموت ضد الحياة... إذا جاء هذا ذهب ذاك"[٩]. واصطلاحًا: "هي الحروف التي يوقعها العرب على المعاني المتضادة منها مؤديًّا إلى معنيين مختلفين"[١٠]. وعند اللغوي: "الأضداد جمع ضد، وضد كل شيء ما نافاه، نحو: البياض والسواد، والسخاء والبخل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضدًّا له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان وليسا

ضدين؟ وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم، فالاختلاف أعمُّ من التضاد إذا كان كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين متضادين"[١١]. وعند التهانوي: "يطلق على معانٍ منها التقابل والتنافي في الجملة ومنها الطباق والجمع بين معنيين متضادين"[١٢].

ويشير أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين إلى أن التضاد مرادف للطباق والتكافؤ، بما نصه: "أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو في بيت من أبيات القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحرّ والبرد"[١٣].

و"من التضاد تنشأ الثنائيات الضدية بين الوحدات الخطابية من خلال تعاكس البنى المشكلة للنص على مستوى الدال اللغوي (المرئي)، ومن خلاله يظهر النوع الأول من أنواع الثنائيات الضدية ما يسمى بـ (التضاد الحسي أو الصريح)، أو بتعبير البلاغيين (اللفظي) بأشكاله البنائية (الحقيقة والمجاز) باعتبار الطرفين، و(الإيجاب والسلب) أو باعتبار التركيب الجملي (بين اسمين أو فعلين أو حرفين) وهذا الشكل متحقق في الخطاب بوصفه دالاً؛ حيث تنشأ الأشكال الضدية بين الكلمات والجمل. وأما النوع الثاني فيمكن تحديده من خلال إعطاء الخطاب اللغوي لطرف واحد من أطراف التضاد، مما يتطلب منّا البحث عن الطرف الثاني من خلال السياق التركيبي والدلالي، وهو ما يسمى بـ (التضاد المعنوي الخفي)، وهو يقابل (التضاد المعنوي) في البلاغة العربية"[١٤].

أما وصف الطبيعة فإنه "يقسم إلى قسمين:

١- وصف الظواهر الطبيعية.

٢- وصف الآثار الإنسانية.

والظواهر الطبيعية قسمان:

١- **متحركة**: وهي كل ما يجري فيه ماء، وينبض بالحركة، ويطلق عليها الطبيعة الحية، وتشمل عالم الأحياء بما فيها من: نبات، وحيوان، وطيور، وحشرات، وغير ذلك مما خلق الله سبحانه وتعالى.

٢- **ساكنة**: وتنصرف إلى ما تشتمل السموات والأرض، ويطلق عليها الطبيعة الصامتة، وتنقسم الطبيعة الساكنة بحسب مظاهرها المتعددة إلى قسمين:

١- **مكانية**: البحار، والجبال، ونحوها.

٢- **زمانية:** الأوقات: كالليل، والنهار. والفصول: كالربيع، والخريف، والشتاء، والصيف"[١٥].

وهنا فإن الدراسة ستتناول قسمًا من مظاهر الطبيعة المتحركة الحية، في دراسة الثنائيات الضدية في جزء من المعجم المائي المرتبط بالمياه الجارية لا الراكدة الساكنة، وفي المعجم النباتي وعلاقته التشاركية مع الإنسان، وسنتناول أيضًا من مظاهر الطبيعة الساكنة الصامتة، دراسة الثنائيات الضدية في المعجم المائي المرتبط بالمياه الراكدة الساكنة ذات الدلالة المكانية كالبحار، وذات الدلالة الزمانية كالليل.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في جانبين؛ الأول متعلق بالاتجاه العام للدراسات الأدبية المحصور معظمه في التركيز على الأدب القديم أو الحديث المتأخر، غافلين عن دراسة عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين، والذين ينتجون نصوصا شعرية تضاهي بجمالها الأوابد الشعرية التي خلدها التراث العربي، والثاني مرتبط بالمنهج البحثي المتبع؛ إذ يعدّ علم المعاجم والحقول الدلالية في صدارة علوم اللغة، لما له من

أثر دلالي تفيده دلالة مفردات النص الأدبي على مرجعية الأديب وثقافته وبيئته ونفسيته، ومدى مقدرته على التحكم في استحضار مفردات معاجمه من ذاكرته؛ حيث "ترتبط نظرية الحقول الدلالية في اللسان العربي بمعاجم المعاني ارتباطًا وثيقًا؛ لأن الفكرة الأساسية للحقل تتمثل في محاولة توزيع المداخل المعجمية إلى موضوعات ومعالجتها ضمن حقول مفهومية متواردة"[١٦].

منهج البحث: سأعتمد المنهج التحليلي في تطبيق نظرية الحقول الدلالية المندرجة ضمن علم المعاجم، والحقل الدلالي هو "قطّاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معين من الخبرة"[١٧]، وعرفه ليونز بأنه: "مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[١٨]. وإذا كان علم المعاجم يعنى بدراسة الكلمات وعناصرها ومعانيها، في سياقها الحقلي، كما ينص على ذلك علي القاسمي في تعريفه: "علم المفردات الذي يهتم بدراسة الألفاظ من حيث اشتقاقها وأبنيتها، ودلالتها، وكذلك بالمترادفات والمشتركات اللفظية والتعابير الاصطلاحية والسياقية، فعلم المفردات يهيئ المعلومات الوافية عن المواد التي تدخل في المعجم"[١٩]. فذلك لا يعني أن المعجمية محصورة في اللفظة المفردة، بل إن الحصول على الدلالات يتطلب وجود "الوحدة المعجمية بعناصرها الثلاثة؛ أولها: المفردة، وثانيها: التركيب، وثالثها: التلازم، وأهم ما يمكن الاتكاء عليه هو أن مفهوم الوحدة المعجمية أشمل من مفهوم المفردة، فإن كل مفردة وحدة معجمية، ولكن ليست كل وحدة معجمية مفردة"[٢٠]، بيد أن هذا لا يلغي أهمية المفردة بوصفها العنصر الأساسي في التحليل والدراسة، وخصوصًا البنيوية.

وحيث إن الدراسة في البحث محصورة في الحقول المعجمية ودلالتها، الطبيعية خصوصًا، فمن أساسيات المنهج البحثي هنا التركيز

على دراسة الكلمة المفردة، ويعتبر هذا المنهج من أجلِّ النظريات اللسانية التفكيكية التي تخضع النصوص الأدبية للتشريح الشكلي، ثم الربط بين الأجزاء التي تم فصلها من خلال حقول دلالية تجمع قواسمها المشتركة، لتقف على العلاقة المتأتية من هذا الجمع بعد الفصل. لكن هذا لا يعطينا ذريعة لاعتبار الكلمة وحدها ذات دلالة مفردة دائمة التأثير والتغيير في معنى النص، بل إن سلكها ضمن السياقات المتنوعة هو ما يعطيها التأويلات الدلالية التي لولاها لاقتصرت كل كلمة على معنى أصلي واحد. "وإن أحسن طريقة لفهم معنى الكلمة هو وجودها في التركيب الذي يسهم في إبراز معناها، ويجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها، أو تبدو مشابهة لها، بالإضافة إلى الوظائف الدلالية ذات الارتباط بالمحيط والثقافة اللذين يعبران عن دلالة اللفظ المستقل عن كل كلمات اللغة"[٢١].

وللحصول على الدلالة التي تفيدها الكلمة لابد من دراستها ضمن سياقها النصي الذي وردت فيه، للوقوف على العلامات السيميائية التي تفيدها الكلمات في سياق حقلها الدلالي، وهذه العلامات تتكون من جانبين؛ الدال والمدلول، والدال هو: الجانب المادي للغة، والمدلول هو: الجانب الذهني منها، ولا يمكن الفصل بينهما، وقد شبه سوسير هذه العلاقة "بوجهي الورقة التي لا يمكن فصل وجهها عن ظهرها"[٢٢] كما رأى أن هذه العلامات لا تستمد وجودها بذاتها، بل من علاقاتها بغيرها، والمحل الذي تحتله في النظام اللغوي هو الذي يحدد قيمتها، وهذه القيم خاضعة للتغيير؛ لأنه ليس هناك ما يمسك بها أو يثبتها[٢٣]، وبناء على هذا التصور فإن وصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من العناصر الأخرى، فاللغة نسق أو نظام من العناصر التي تتقابل بعضها مع البعض الآخر.

مادة البحث:

قصائد الشاعرة مها العتيبي في ديوانَي: "عرائس الحب"، و"نقوش على مرآة الذاكرة"، دراسة في ثنائيات التضاد في معجم الطبيعة، وخصوصًا في الحقول الطبيعية الثلاثة: الأول: المعجم الليلي، الثاني: المعجم المائي، الثالث: المعجم الإنساني والنباتي. وهنا يكون التناول مرتبطًا بحقل علوي واحد وهو الليل، وثلاثة حقول أرضية رئيسة، وهي الماء والإنسان والنبات. وتناولنا لها سيكون في دلالة التوظيف السلبي والتوظيف الإيجابي لمفردات الطبيعة وعناصرها، الأمر الذي فرضته علينا نصوصها الشعرية العذبة، وإننا بهذا التخصيص في الدراسة لن نلجأ إلى تحليل وصفها العام للطبيعة، فإن شعرها قد تضمن الكثير من مظاهر الوصف التي تأخذ حيزًا أكبر من الدراسة، وتحتاج إلى تقسيمات وترتيبات تحليلية لتعطي تشبيهاتها وصورها حقها المستحقة له من النقد والتمحيص، فضلاً عن أننا نبحث عن الجوانب التي تميز بها توظيف الطبيعة في شعرها، وليس عملية استقصائية لنماذج الطبيعة وصورها في كل ما نظمت من شعر.

الخطوط الكبرى للبحث:

يتكون البحث من ثلاثة أقسام متساوية؛ ألجأتنا إليها كثافة المعنى في هذه الجوانب والأقسام، وأخرجتها عملية الاستقصاء والجمع لصور الطبيعة في شعر مها العتيبي، وهي على الشكل الآتي:

أولاً: الثنائيات الضدية في معجم الليل: وتندرج هذه الثنائيات ضمن الحقل الدلالي العلوي، وتنحصر هنا في إلقاء الضوء على الليل، بكل ما تضمنه من مفاهيم في شعرها، سواء أكان بحضوره الإيجابي الرومانسي، أم بحضوره السلبي الأليم.

ثانيًا: الثنائيات الضدية في المعجم المائي: وتندرج هذه الثنائيات ضمن الحقل الدلالي الأرضي، وتتناول العنصر الأكثر حيوية وانتشارًا في حقله، ألا وهو البحر، وإلقاء الضوء عليه في شعر العتيبي بكل ما تضمنه هذا المعجم من مفردات تشير إلى البحر أو الماء أو الموج أو السحاب، وطريقة توظيفها بجانبيها السلبي والإيجابي.

ثالثًا: صور التشارك بين الطبيعة والإنسان: وتندرج هذه الصور من التشارك ضمن حقل دلالة الموجودات بشقيها؛ الحية وغير الحية، وإننا نتطرق فيه إلى إيجاد القاسم المشترك بين الموجوات الحية (الإنسان)، وغير الحية (عناصر الطبيعة النباتية)، والتي هي – في جزء من أجزائها- الزراعة والقطاف والحصاد، وكيف أن هذه الزراعة، أو هذا العمل الذي يوكل إلى الإنسان عمومًا في تشاركه مع الطبيعة ومساعدتها في طرح بركتها، قد وظف في شعر مها العتيبي بطريقة رومانسية بهية الصور والتشبيهات.

أولاً: ثنائيات التضاد في المعجم الليلي:

إن اختيارنا لليل دون النهار، جاء من جانبين؛ الأول: هو "أن الليل هو الأصل، وأن النهار طارئ عليه"[٢٤]، والثاني كون الليل آنس للروح من النهار، وفيه تتأجج الأحاسيس وتتدفق المشاعر، ولطالما كان الليل في الشعر العربي محور المحاكاة النفسية بين الشعراء والطبيعة، تتجلى فيها الحياة بنمطيها: الساكن والمتحرك، ويختزل الشاعر منه أبهى الصور الإبداعية التي يسكبها على نصه الشعري، فتارة هو ليل العاشقين وأمسيات الفرح والمسرة، وتارة أخرى هو الهمُّ والأسى والفراق. وبمعنى آخر، أحيانًا يكون حضور الليل في الشعر حضورًا إيجابيًا، وأحيانًا يكون

حضوره حضورًا سلبيًا، وتلك الحالتان مرتبطتان بنفس الشاعر وحالته الرومانسية، فيؤثر بصورة الليل، ويحملها ما يشعر به في صدره، ويأخذ من هذا الليل بعض صفاته ليلقيها على مشاهداته الواقعية من حوله، فيؤنسه حينًا، ويبقيه جامدًا أحيانًا أخرى.

و"يعد الليل - تلك الظاهرة الطبيعية الزمانية الصامتة- جزءًا من الوجود المحيط بنا، ومثالًا حيًّا لتغير الزمان الذي نعيش فيه، وانقضاء ساعاته ما هو إلا دليل على انتهاء تزامني للفترة العمرية الخاصة بكل كائن حي، فهو - إلى جانب كونه زمنًا له بداية، وله نهاية- يشكل سلسلة من الليالي التي ما تلبث أن تُعد من الماضي السحيق بكل ما تنطوي عليه من عناصر الظلام، والضوء، والطيف، وغيرها من المعاني المرتبطة بذلك الليل"[٢٥].

وصورة الليل في الشعر العربي عنصر مؤانسة وتسلٍّ للنفس الشاعرة، فيجد فيه الشاعر فضاءً رحبًا للتجلي والتحليق في الخيال وظلمته، والامتزاج بالنجوم النيرات والكواكب الدرية، ونحن أمام هذه التجليات الشعرية الوصفية، نقف عند هذه الظاهرة الطبيعية التي استطاعت أن تبرز بوضوح عند الشاعرة مها العتيبي، تلك التي عدَّت الليل جزءاً من أسلوبها الشعري، ونمطًا قرنته بالثنائيات الثانوية في بعض الأحيان، كأن تستحضر الفجر ملازمًا لليل، في إشارة إلى تفوق الخير على الشر حينًا، وانتصار الفرح على الحزن حينًا، وانجلاء الهم بالفرج في أحيان أخرى.

ولأننا عنينا بالثنائيات التضادية في صورة الليل عند الشاعرة العتيبي، فسوف نتناول فيما يلي صورة الليل بجانبيها: السلبي والإيجابي، وطريقة توظيف الشاعرة لهذه الصورة، وما عكسته على الشاعرة، وما اقتبسته الشاعرة منها أيضًا، وبداية نقف على الجانب السلبي لصورة الليل؛ حيث

إن حضوره السلبي هو الأساس الذي تعارف عليه الشعراء منذ القديم، لما تضمنه من ظلام، ولا يمكن للظلام أن يفوق النور، ومن هنا كانت بدايتنا.

١- **توظيف الليل بجوانبه السلبية:**

يعتبر الليل في هذا الجانب مصدر الهم والتوتر والخوف، وصورة للعذابات النفسية التي تحتبس في نفس الشاعرة العتيبي، وأوَّل مثال يستوقفنا قولها:

وحدي، وليل الأسى تختال رايته = فترتمي نائحات الشوق تهتف بي[٢٦]

تقرن الشاعرة الليل بوحدتها، وكأنها ترمي إلى أن كل شخص هو وحيد في نظر الليل وفي أثنائه، فالظلام الحالك يجعل لكل نفس مكانًا خاصًا بها، لا يراه أحد، ولا يشاركه به أحد، وهذه الصفة هي أبرز صفة في الليل، وقليل من الشعراء الذين تطرقوا إلى هذه الصورة الإبداعية الواقعية. ولعلَّ أبرز ما يمكن الإشارة إليه في هذا المقام، هو تشبيهها الظلام بالراية السوداء؛ حيث ترفع السماء رايتها السوداء المظلمة بعد رايتها الزرقاء المشرقة، وهي بذلك تقترب من تشبيهات امرؤ القيس في رؤيته للظلام شيئًا محسوسًا، فامرؤ القيس رأى فيه أمواجًا بعضها فوق بعض (وليل كموج البحر أرخى سدوله)، ورأى فيه بقعة ظلامية محسوسة أثبت من النهار وإشراقه (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي).

ولا يخفى الحضور السلبي لصورة الليل في هذا الشأن؛ حيث قرنت الشاعرة الليل بالأسى والحزن، واستدعت النائحات في الشطر الثاني من البيت، في تأكيد على عظم هذا الحزن وقوة حضوره، وتقول في مكان آخر مشيرة إلى الوحدة عينها مع الليل، وما يحملانه من أسى ومعاناة وتنهدات:

وهدأة الليل تقصيني إلى وجعي = وحدي أضم الصدى والآه قيثار[٢٧]

بيد أن لليل صورة سلبية غير صورة الشعور بالوحدة، ألا وهي صورة البعد والهجر؛ حيث قالت الشاعرة العتيبي:

ترجو لقاه وليل البعد يسكنها = ودمعة الغبن في الأجواء لم تغب[٢٨]

تقرن الشاعرة الليل بالبعد، ثمَّ تأتي بقرينة الحزن التي تدل على سلبية الصورة في عروض الشطر الثاني عندما تستدعي دمع الغبن، والأمر اللافت للانتباه في هذا الشأن، هو أن الشاعرة تجمع بين ثنائيتي الظلام والنور، مع أنها لم تصرح بالنور في بيتها الشعري، بيد أن عدم غياب دمعة الغبن، هو تشبيه للدمعة بالشمس، التي هي ثنائية الليل المستدعى في الشطر الأول. وتقول في مكان آخر مستدعية الليل مع البعد:

أمشي وليل البعد أثخنه الأسى = والجرح من خلف الظلام مصاحبي[٢٩]

فقرنت البعد بالليل، وكلاهما بالأسى، مما أوجب الصورة السلبية لحضور الليل في هذا المكان.

أما الصفة السلبية الثالثة التي تستوقفنا في استحضار الليل، فهي النكران، بل تجعل الليل سببًا للأحزان نتيجة هذه الصفة التي لازمته، فتقول الشاعرة:

ما لي أحنُّ وذا الزمان أماني = والليل أنكر موعدًا أبكاني[٣٠]

تتساءل العتيبي عن سبب حنينها، في حين أن الزمان ما هو إلا أمانٍ، ثم تصف الليل بنكران الموعد المضروب بين العشيقين، فقد أنكر هذا الليل موعدا كان قد حصل تحت جنح ظلامه، وإن استدعاء البكاء قرينة في البيت تدل على سلبية هذه الصورة.

وتتنوع الشاعرة بين النظم على الطريقة العامودية التقليدية للشعر العربي الفصيح ذي الشطرين المتوازيين، وبين النظم على الأسلوب الحداثي الذي يقوم على نظام التفعيلة، ووحدتها بغض النظر عن التوازن

والقوافي، والأمر المميز فيها هو أنها لا تنقص من جمالية صورة الليل في كلا الأسلوبين، فنراها تأتي بصفة سلبية رابعة لليل، وهي المكر والخداع، وهي بذلك تؤنسن الليل كما فعلت في أكثر من مكان، وتسبغ عليه صفات الكائن الحي، في استعارة مكنية غاية في الجمال، فتقول في وصف ذلك:

أتراه ليل ماكر

أم جراحي

عائدتها

جذوة النور نفورا

واستباحت

ظلمة الليل أنينا[٣١]

أما الصفة السلبية الخامسة فتختزلها الشاعرة في وصف الليل باليأس، فهي ترى أن الليل لا يحمل إلا هذه الصفة المغرقة في التشاؤم من الواقع، وتقرن هذا التشبيه بالجراح ثم الهم ثم الإعياء، مما يجعل سلبيتها مضاعفة؛ حيث تقول:

والليل يأسٌ، والجراح عتيدة = والهم أعياني، وأين مجاوبي؟[٣٢]

وفي صورة لا تقل جمالية عن سابقاتها، بيد أنها جاءت مكثفة المعاني، تؤنسن الشاعرة الجرح، وتجعله صفة ملازمة لليل في هذا الموضع، والأمر الذي يهمنا في هذا الشاهد الشعري، هو نعتها لليل بليل المعاناة، بل إنها تضيف المعاناة إلى الليل وكأنه صفة لازمة له لا تنفصل عنه، وبأن الليل ما وجد إلا ليكون ملجأ للمعاناة والألم والهم والحزن، بل سببًا في كل ما سبق من أحزان، فتقول:

وأيقظ الجرح همًّا بات يقلقني = يتيه في كبره ليل المعاناة[٣٣]

وقد يصل الأمر بالشاعرة إلى وصف الليل بالغي والظلم أحيانًا، وذلك في قولها:

وأنت سفيرة الأحزان

وليلك سادر في الغيِّ

وقلبك صاخب ما زال[٣٤]

ولعل لليل صفات أخرى تقترب من الخيالية أكثر من اقترابها من الواقع، تحلق الشاعرة في فضاء قصيدتها، وكأنها تكتبها على صفحة الظلام بين الأنجم والكواكب، وكأن قصيدتها أنثى تحاول التسلل من العتمة للظهور إلى النور، بيد أنَّ الليل المتعسف يباغتها بظلمته، ويحرق وجهها البريء، فتصاعد آهات الصور التي انتظمت محسنات بديعية في وجهها، والتي اتخذتها القصيدة الأنثى زينة لها، وفي هذا تقول الشاعرة:

والليل يحرق

وجه قافيتي

فتبتهل الصور

وتردد

الآهات تزفر باللهبْ[٣٥]

وفي مفارقة جميلة نجد لسماء الشاعرة ليلين: الأول: ليلها الخاص بها، ليلها النفسي المتخيل الذي تعاني منه أشواقها وتظلمه مآسيها، وهو الليل الداخلي ذي الصبغة الحزينة، والذي اقتبسته من الليل الحقيقي الطبيعي. والثاني: هو الليل الطبيعي الموجود في الحقيقة، والذي يتصف بالظلام والعتمة، وبغياب النور عن السماء والأرض، فتجمع الشاعرة كلا الليلين في صورة واحدة، فتقول: **يا ليلي المضنى**

ويا قنديل ضوء قد تهاوى

تحت أقدام الظلام[٣٦]

إن الثنائية التي لا يمكن تجاهلها في هذا المقطع، هي ثنائية الضوء والظلام، تلك التي توازي ثنائية الحياة والموت، فالشاعرة تأمل ببعث جديد يحيي آمالها التي طواها الحزن وأرهقها، بيد أن هذا البعث يعاني صعوبة في الانبلاج من جنح الظلام الذي يهتك أسوار النور كلما أرادت شق طريقها من خلال العتمة، بيد أن النور هنا هو النور الاصطناعي المتمثل في القنديل، وليس نور الفجر الذي سيظهر لا محالة، مما يعطينا إشارة إلى أن انتصار الليل على النور في هذا المكان ممكن ومتاح بل شبه أكيد.

تكني الشاعرة لليل الحقيقي المحسوس بالظلام ها هنا، وتستعمل مفردة الليل لليل الخاص بها، كما أوضحناه، فتؤنسن الليل الحقيقي، وتجعل له أقدامًا يدوس بها كل ضوء يمكن أن يعكر عليه صفو عتمته، فكان هذا من نصيب ليل الشاعرة الحزين أصلاً، فزاده الليل الحقيقي حزنًا وألمًا وحرمانًا. وعطفاً على ثنائية الظلام والنور، الليل والصباح، تستوقفنا الشاعرة في مثال آخر أكثر جمالية وإبداعًا، تستحضر فيه الليل بصفة سلبية؛ حيث هو المجادل والرافض لكل فكرة قد تحاول الشاعرة من خلالها صياغة شوقها مجدداً عن طريقها، فتقول:

وعدت وحدي أصوغ الشوق أغنية = تجادل الليل. تستجدي صباحاتي[٣٧]

وعطفًا على ما ذكرناه في تسمية الليل بغير اسمه، حين أسمته الشاعرة ظلامًا، ولجوئها إلى الأخذ من بعض صفاته، لجوء الشاعرة إلى استعمال المساء بصورة سلبية في بعض المواقع، ومتعارف عليه أن المساء يأخذ صفة الرحيل؛ إذ اقترن أفول الشمس بالرحيل والهجر في كثير من المواضع في الشعر العربي قديمه وحديثه، ومن ذلك ما قالته الشاعرة:

مساء الخير يا جرحي

مساءٌ كله ألم

مساءٌ ضم أحلامي

ولم يشف بها قرحا[٣٨]

فالمساء عند الشاعرة اتخذ صفة العموم في هذا المقطع الشعري، فتارة هو مساء الألم، وهو الغالب عليه؛ لأن الشاعرة أوردت المساء المؤلم في البداية، وتارة هو المساء الذي يضم الأحلام، ونستطيع الاستنتاج ها هنا، أن الشاعرة عندما قرنت المساء الأليم، بالمساء الذي ضم الحلم، بأن الأحلام لا تنفصل عن الآلام التي تتوج بها مساؤها، بل إن الكناية الأولى جاءت تحليلاً للكناية الثانية، فالأحلام هي التي أخذت صفة الحزن والألم، وهذا ما جعل الشاعرة تسقط هذا الحزن على مسائها، وإلا لما وجدنا المساء واردًا بكل هذه السلبية.

مما سبق، نستطيع أن نستنتج ما يلي عن توظيف الليل بجانبه السلبي في الصورة الشعرية عن الشاعرة مها العتيبي، أن الشاعر لجأت إلى الليل فقرنته بالوحدة التي تعيشها في بعض مراحل حياتها الرومانسية، وهي بذلك تشابه فحول الشعر العربي من قبلها، والأمر الآخر أن الشاعرة لجأت إلى أنسنة الليل في أكثر من موضع، مما أعطاه حياةً وروحًا تتحكم في مشاعر الشاعرة بصورة سلبية، فيمنع عنها أي نور قد يبدل ظلامها ضوءًا.

كما أننا وجدنا الشاعرة قد بينت للقارئ أن الليل عندها ليلان: الأول: شخصي ذاتي داخلي رومانسي، والثاني: حقيقي حسي مجرد، بيد أنها قد أسبغت على المجرد كثيرًا من صفات الأول الذاتي الرومانسي، وأكسبت الأول العديد من صفات الليل الحقيقي المحسوس، فجاء ليلها مظلمًا

معتمًا، وجاء الليل الحقيقي حزينًا كئيبًا مكتسبًا هذا الحزن من ذات الشاعرة المتأثرة بالواقع والمجتمع ربما، مما أوجد تشاركًا بين كلٍّ من الليلين قل ما نجد نظيره.

لكن حضور الليل لم يكن سلبيًا على الدوام عند الشاعرة العتيبي، وهذا هو مسار الدراسة ومحورها؛ فقد وجدت الصورة ذاتها لكن في إيجابية رومانسية مذهلة، مما يشير إلى اتساع أفق الشاعرة المتخيل، ويزيد من عمق المعنى الذي ترمي إليها في أغراضها الشعرية، وسنقف على تفاصيل الجانب الإيجابي لتوظيف الليل في نماذج مختارة من أشعارها فيما يلي.

٢- **توظيف الليل بجوانبه الإيجابية**: خرجت الشاعرة هنا من الإعياء والفتور والملل إلى عالم الأحلام والحب والمتعة والسرور، وتعكس الصور الإيجابية لليل حقيقة مشاعر العتيبي تجاه ما تعيشه في حالتها الشعرية الرومانسية، فحين كان البعد والفراق حاضرًا – أو كما نتوقعه مما ورد في أشعارها- كان الليل السلبي ملازمًا لهذا الحضور، وحين كان الوصل قائمًا، كان الليل الإيجابي من أبرز سمات هذا الليل وأكثرها روعة، ونستطيع التمثيل على التوظيف الإيجابي لليل في قول الشاعرة مثلاً:

يا ليل أشواقي وصبح مودتي = وحنين قافيتي وعطر ثيابي[٣٩]

نجد صورة الليل في هذا البيت إيجابية حد الكفاية، وشارحة نفسها في سبب استعماله في هذا المقام إيجابيًا، بل السبب الذي يتضمنه الليل ليكون إيجابيًا، وهو في الشوق؛ فالشوق والحنين وساعات الأنس تكون أبهى تحت جنح الظلام، ويعتبر الليل مخزون الرومانسية في أجواء العشق

والمحبة والوداد، فهو الذي يشعر الإنسان فيه بالخصوصية والاستقلالية والتحرر من العين البشرية المراقبة عن كثب.

واللافت للأمر في هذا البيت، هو أن الشاعرة أكسبت الليل جمالية وعنفوانًا لا يقل عن جمالية وعنفوان الصباح، فالليل والصباح هما متوازيان هنا، وهذا قل ما نجده في نماذج الشعر العربي الفصيح، فشتان بين الظلمة والإشراق، والعتمة والضوء، بيد أن الشاعرة أخذت من كل شيء إيجابيته، وطرحت من سلبيته، فأخذت من الليل أشواقه وساعات أنسه، وأخذت من النهار صفاءه ونقاءه، لتجعلهما مختصرين في شخص من تحب وتهوى.

وإلى هذه الصورة الإيجابية عينها تشير الشاعرة مؤكدة حقيقة ما ينطوي عليه الليل من أشواق ومحبة في قولها:

كان التشهي وليل الحب من غرق = ترفض عن موجه العاتي موانيه[٤٠]

تضيف الحب إلى الليل، وتلزمه به، وتقرنهما بالتشهي الذي يحمل معاني الوله والشوق للقاء، بل الإغراق في الشوق، ولعلها بنسبتها الموج إلى الليل أيضًا، تتوافق مع المعنى الذي طرقه امرؤ القيس من قبل، بيد أنه طرقه بصفة سلبية لا إيجابية عندما شبه الليل بموج البحر في قوله: (وليل كموج البحر أرخى سدوله) وذلك في معلقته المشهورة "قفا نبكِ".

وتبدو صورة الليل الجميلة عندما تشتاق الشاعرة لحلول الليل، وترى فيه المؤنس الوحيد لها، وشوقها هنا لليل يكمن في شيئين، الأول أن الليل هو الزمن المناسب لاندفاع الذكريات بقوة وجرأة في العقل البشري، وهذه طبيعة لا يمكن تجاهلها، سواء أكانت عند العاشقين الرومانسيين أم عند غيرهم، والأمر الثاني هو أن الليل هو الوسيلة إلى زيارة العالم المتخيل، عالم الأحلام؛ حيث تجد الشاعرة في الأحلام مكانًا ووطنًا يحقق لها ما

تهفو إليه، وما تصبو إلى تحقيقه، بينما قد يقصر الواقع دون تحقيق هذه الأفكار، فتقول في وصف ذلك:

وأن الليل إذ يغشى

يغطي

كل ساحاتي

ويبعث كل راياتي

ويشعل أجمل الأحلام

بلا لهب ولا صخبِ[٤١]

وفي إشارة أخرى إلى أن الليل في مظاهر إيجابيته يتمثل في الشوق والمحبة، قول الشاعرة:

تشعل الليل فتونًا

في مقام العشق

كم تهوى التجني[٤٢]

فهي تصف الليل بالشيء القابل للاشتعال، هي لا تؤنسنه في هذا المقام، بل تجعل منه شيئًا مجرداً محسوسًا، وليس فقط مرئيًا. والدليل الذي يهمنا في هذه الصورة هو إيجابية التوظيف لممصطلح الليل.

كما أن صفة أخرى كانت الباعث على هذه الإيجابية في الليل، وتختص هذه الصفة بالشاعرة دون غيرها، أو بالأحرى بالنفس الشاعرة عمومًا، وهي الانفراد بكتابة الشعر تحت جنح الظلام، فالهدوء الذي يجود به الليل على أقوام المبدعين بعامة، والشعراء منهم بخاصة، يجعل الزمان والمكان متوقفين في لحظة كتابة الفن الأدبي، ومن هنا، كان تقديس الشعراء لليل في هذا الجانب الإيجابي له، بعيدًا عن الأشواق والأحزان والآلام، ومقيدًا بفائدته وكرمه على الشعراء ليمنح لهم جوًا خاصًا بهم، لا يستطيعون امتلاكه في النهار، فتقول الشاعرة عن هذه الصفة:

حنايا الروح قد ملئت
بأشواق وتحنان
وليل الشعر يسكنني
ونبض العشق يدنيني[٤٣]

ولأن لحضور الليل في جوانبه الإيجابية ارتباطا مباشرا بالرومانسية والأنثى بخاصة، فقد كان حضور المرأة حضورًا أنثويًا جميلاً إذا ما اقترن الليل بها، فتطلب الشاعرة منها أن تعطر الليل ببعض ما ملكته من رقة وحسن وبهاء، لتخرجه عن صمته وجموده وحدته، وتسبغ عليه بعض صفاتها، فتقول:

وعطري الليل إن لاحت بوارقه = أو أسرجت شمعة من لامع الشهب[٤٤]

وإلى الصفة عينها تشير في مكان آخر، حين تتطرق إلى ذكر المساء، والذي كان قد ورد سابقًا سلبي الحضور، لكنه يرد هنا إيجابيًا، وذلك في قولها:

قد عطَّرت جنح المساء بهدبها = فتضوعت من نشرها ألحاني[٤٥]

وإلى تمازج عجيب بين الحضورين، الإيجابي والسلبي في مفردة المساء على نحو الخصوص، فإن الشاعرة تستحضر الجوى، وتقرنه بالمساءات، والجوى هو شِدَّةُ العِشْقِ وَمَا يُورِثُهُ مِنْ حُزْنٍ، فهو جانب إيجابي بجدارة، رغم ما يتضمنه من حزن، بيد أن هذا الحزن جاء نتيجة شدة الحب واشتعال جذوته، فتقول الشاعرة:

يا رفيقًا في مساءات الجوى = طيفك العذب أراه أملي[٤٦]

وما تجدر الإشارة إليه في مقامنا هذا، هو حضور الفجر الإيجابي، والفجر هو آخر الليل قبل أن يكون أول النهار، ولذلك يسلك في مقام الحديث عن الليل وصفاته ولوازمه، وقد اقترن قديمًا بالفرج، والنجاة،

والخلاص، والنور، وكل ما هو إيجابي، وفي السياق ذاته نظمت الشاعرة العتيبي، ولم تخرج عن هذا الخط الأدبي؛ فقالت:

يشتاقني الفجر في عينيك أغنيتي = في رحلة الشك بين الخوف والأثر[٤٧]

إن ما يمكن لنا استنتاجه من هذا الحضور الإيجابي لمصطلح الليل في شعر مها العتيبي، مقدرة الشاعرة على توظيف عناصر الطبيعة بما يتوافق مع الحالة الشعورية التي تختزنها في ذاكرتها الإبداعية أولاً، ثم ما تتضمنه نفسها الثائرة بالرومانسية من معانٍ لم تخرج عن نطاق العذرية في الحب، فجاء الليل بثنائيته الضدية السلبية، ثم الإيجابية معبرًا عن هذه المقدرة، وموحيًا بحيوية الصورة الفنية في نصوصها الشعرية.

ثانيًا: ثنائيات التضاد في المعجم المائي

إن ما نقصده بالمعجم المائي، هو كل ما يتصل بالماء من موجودات الطبيعة وعناصرها ومتعلقاتها الجالبة له، كمثل البحر والنهر والضفاف والمطر والسحاب، وما إلى ذلك. ولعل أبرز ما يشد انتباهنا في هذا المقام هو عنصر الطبيعة الأكبر والأبرز على المستوى العام للحياة، وهو البحر، والذي عرف عنه جانباه السلبي والإيجابي، فالسلبي كان في غدره، واضطرابه وخطورة عبوره وغموضه، وإيجابيته في كرمه واتساعه وزرقته وسكونه في أحيان كثيرة.

تجدر الإشارة إلى أنَّ عددًا كبيرًا من الشعراء العرب القدامى لم يعنوا باستحضار البحر في أشعارهم عنايتهم باستحضار عناصر الطبيعة الأخرى الملازمة لواقعهم المعاش، كالصحراء والرمال والجمال والنباتات والسراب، وما إلى ذلك، بل كان استحضار البحر عارضًا في بعض القصائد؛ حيث إن "أحاديثهم عرضية عابرة، ولم يشكل الماء عندهم فنًّا مستقلاً له سماته الفنية"[٤٨]، وإننا نعيد ذلك إلى كون حياة البداوة كانت

الواقع الذي قيد به العربي نفسه، بل إنها فرضت عليه بالأصح، وبشكل عامٍ فإن صور الشعراء تستند أول شيء إلى الموجودات من حوله، وعند نفاذها أو عند تجاوزها فإن الشاعر يلجأ إلى المتخيل أو الطبيعة البعيدة غير المعاشة.

"ومع توالي العصور وتعدد البيئات، ينمو إحساس العربي بما حوله، فتتسع مداركه، وترقّ مشاعره، فإذا كان القرن الثالث، وما بعده، ألفينا الطبيعة، ومنها (المائية) تسيطر على الشعراء، فاندفعوا بشاعريتهم تُذكيها المناظر الخلابة التي وقعت عليها عيونهم، فكان ذلك كله مجالاً خصباً لفنهم، فبرزت معالم (الشعر المائي)، واتضحت صورته بوصفه ضرباً مستقلاً من ضروب الشعر، له خصائصه وسماته ومميزات"[٤٩].

ولعل الأمر الذي أحوجنا إلى إدراج البحر بخاصة، والمعجم المائي بعامة، هو ما شابه البحر به الليلَ في بعض صفاته الإيجابية والسلبية، فكلاهما كان عند بعض الشعراء مجلبة للحزن وموطنًا للألم والشقاء، كما كانا عند شعراء آخرين، أو في مواضع أخرى لدى الشعراء ذاتهم، مجلبة للسعادة وموطنًا للعشق والحياة الرومانسية المتخيلة، أو المعاشة على السواء، فضلاً عن أن صفة الاتساع هي التي يشترك فيها العنصران، بالإضافة إلى عنصري الغموض والمجهول.

وقد أشبه البحر الليلَ في ظلمته الحالكة التي تحول بين البصر ورؤية الأشياء، فتحُولُ بين المرء وبين محيطه، فتُثير في نفسه الخوف والهلع؛ حيث يخشى الإنسان بطبيعته المجهول والغامض، تماماً كما هو البحر في اتساعه، وفي موجه العاتي الذي يثير في النفس المخاوف وربما يعرضه للتهلكة.

ولأن البحر اقترن عند من ذكره بالرعب والخوف والغموض والظلام والإبهام، فقد ارتأينا أن يكون البدء بالجانب السلبي لتوظيف البحر في شعر مها العتيبي، وعليه نبدأ.

١- **توظيف المعجم المائي بجوانبه السلبية:**

إن الحضور السلبي لمفردات المعجم المائي في شعر العتيبي يأخذ صبغة الازدواجية ما بين الأنسنة والطبيعية، فالشاعرة حاولت المزج ما بين الماء وصفاته والنفس وعذابتها، وقد أبدت في ذلك تميزًا وتفردًا، فنراها على سبيل المثال تستحضر أحد أبرز المظاهر السلبية للبحر، وذلك في وصف الموج، وهو ما لم يجد له أغلب الشعراء تخريجًا إيجابيًا في أشعارهم، فتقول:

يتقاذَفُ الموجُ العتيُّ مراكبي = فأضجُّ من ألمي ومُرِّ مَشاربي[٥٠]

فالموج الذي تصفه الشاعرة هو موج الهم والحزن، ومراكبها هي الوسيلة الروحية التي تحاول من خلالها الوصول إلى بر الأمان والهرب من مآسي الواقع، ليكون البحر المقصود في هذه الصورة بحرًا رمزيًا بامتياز، بحرٌ نفسي داخلي في الشاعرة، إلا أن صفاته هي صفات البحر الحقيقي المحسوس، وسلبيته هي سلبية حقيقية تأتى بالفعل

ومن الأمواج العاتية التي تسبب القلق لكل من يخوض في غمار البحر ويتجرأ على عبور مخاطره ومجاهيله.

ومن أبرز السلبيات التي تستشف من المعجم المائي، مصطلح العاصفة، والتي هي أفظع ما يمكن أن يثور به غضب البحر على اليابسة، ولعلها تشابه الموج في كون جانبها الإيجابي بعيدا عن الحقيقة كثيرًا، وإن كان البعض يحاول أن يجد لها معانى إيجابية من خلال إسباغ قوتها وإعصارها للتدليل على عنفوان، وقوة الغرض المقصود، أو الممدوح في القصيدة الشعرية، ويستوقفنا قول الشاعرة عن هذه العاصفة:

ليلي شتاء
جرحي وأيام اللقاء
وأنين عاصفة
تعالى في المدى
في صوتها رعد
وشيء من بكاء[٥١]

إذ يبدو لنا من امتزاج المفردات الدالة على الحزن والألم والمعاناة ما يؤكد سلبية الصورة الشعرية في هذا المكان؛ حيث امتزجت العاصفة مع الرعود ثم البكاء، ولا يجتمع كل هذا إلى في حدة الألم واشتعال الروح حرقة وفقدًا.

وإذا كان الموت هو الخاتمة الأكثر سلبية على سبيل الحياة الواقعية بغض النظر عما يشكله من انتقال إلى الحياة الآخرة، فإن أبرز دليل يمكن الاستناد إليه في المعجم المائي وسلبية توظيف عناصره، هو باستحضار هذا الموت وإسباغه على بعض مظاهر الطبيعة المائية، ومن ذلك قول الشاعرة:

ما بال دجلة هل ماتت روافدها = كانت وكانت فهل أضحت من العدم؟[٥٢]

تتساءل العتيبي عن حال نهر دجلة الحزين، وذلك من قصيدة كتبتها عن المعاناة العراقية من الاضرابات الحاصلة فيها، فأدخلت الصورة المائية في قصيدتها القومية بشكلٍ حزين يعبر عن حال الشاعرة المتأسي للحال العراقية، بل إنها تعزز الشعور بالذهول والصدمة من خلال هذه الأسئلة. والشاهد في هذا المكان هو نسبتها الموت إلى روافد نهر دجلة، والروافد هي الأنهر الصغيرة المتفرعة عن النهر الأم، وكأن الحزن الذي أصاب هذا النهر يشبه حزن الأم الثكلى بموت أبنائها، ولا يشبه أي حزن آخر،

فالشاعرة من ناحية أولى شبهت دجلة بالأم، وإن لم تصرح بذلك، وشبهت الروافد بالأبناء، وإن لم تصرح بذلك، بيد أن تكثيف المعنى كان يتطلب منها هذا الضغط التركيبي، للتعبير عن كثافة الحزن في نفسها.

ولم تقف الشاعرة عند نهر دجلة فحسب، بل عرجت إلى شقيقه الموازي له في المجرى نهر الفرات، وتشبيهها الحزين هنا ينطوي على معانٍ كثيفة أيضًا، وصور غاية في الإبداع، تتطلب تأملاً خاصًا يجعل القارئ يعيش في جو الحزن الذي تعيشه الشاعرة، فتقول:

أما الفرات فمن حزن ملامحه = جفت روافده والنخل في سقم[٥٣]

فالفرات حزين كما تراه العتيبي، وهذا الحزن بادٍ في ملامحه الكئيبة، لكن ما علاقة الروافد هذه المرة، فهل هي أبناء النهر الأم كما هي في نهر دجلة؟ في الحقيقة الأمر هنا مختلف تمامًا؛ فلما جاءت الشاعرة بنهر دجلة، كانت دجلة مفردة مؤنثة، مما أحوج الشاعرة إلى تأنيثها، ووصفها بالأم بأسلوب خفي شفاف، بينما عند جاء نهر الفرات بمفردته المذكرة ها هنا، فإن الشاعرة جعلته أشبه بالأب، بل إنها وصفته بالأب الحزين، وما الروافد التي تخط أطراف شواطئه إلا تجاعيد الزمن التي ترسم ملامح وجهه البائس الحزين، والنخل ذابل وواجل على ضفاف هذا الوجه المكتئب.

في الحقيقة إن دمج الصورتين معًا، دجلة والفرات ثم الروافد، يقودنا إلى أصل الحياة، يقودنا إلى مبدأ الوجود، حيث دجلة هي الأم والفرات هو الأب والروافد هم الأبناء، وكل واحد منهم يتأثر بالحالة النفسية للآخر، فالتآخي، والوحدة العضوية، والتآزر، هو ما تشدد عليه هذه الصورة المركبة، وقل ما نجد شاعرًا يستطيع تكثيف المعنى بهذا الشكل المميز في قصائده.

كما أن الشاعرة لم تقف عند هذا الحد من توظيف عناصر الطبيعة المائية في شعرها بجوانبها السلبية، بل إنها اتجهت للنهل من مفردات هذه العناصر، والدخول إلى المعجم اللغوي المائي الخاص بها، فأخذت مفرداتها الدالة على مائيتها، وتركيبها وانهمارها، ثم أسقطتها على واقع مرير في العراق، فقالت:

تهمي القذائف والترويع يمطرها = يساقط الموت والبارود كالحمم[٥٤]

تشبه الشاعرة القذائف بالمطر، وتستعمل في التعبير عن ذلك الفعل الذي يشير إلى انهمار المطر على الأرض، وتساقطه بغزارة، وهو الفعل يهمي، فالسحائب هي التي تهمي المطر على الأرض لتحييها، ولولا هذا المطر لما ضجت الأرض بالحياة، ولما وجدت الطبيعة النضرة أصلاً، بيد أن الشاعرة تأتي بسلبية هذه الصورة من جانبين: الأول: هو للدلالة على غزارة القذائف التي تسقط على العراق في الحرب الأمريكية عام ٢٠٠٣، وهذا بحد ذاته سلبية ما بعدها سلبية؛ إذ إن تشبيه القذائف بالمطر تشبيه يحول الخير إلى شر، والماء إلى نار، والبقاء إلى فناء. والثاني: هو أن مهمة المطر - كما أسلفنا - بعث الحياة في الأرض التي ينهمر عليها، بيد أنه في هذا التشبيه يقتل كل من وجد على هذه الأرض التي يطالها هذا المطر الرمزي المشتعل، وفي ذلك سلبية حملها المطر بشكل واضح.

ثم إن الشاعرة تقول "والترويع يمطرها" وفي هذا أيضًا صورة سلبية لا تخفى على القارئ، بيد أنه يجب تحديد مفاهيمها وتبسيطها أكثر، فكما هو متعارف عليه، فإن المطر هو أصل الخير، وبقدومه يخرج الناس للترحيب به ابتهالا وفرحة، ويرغب كثيرون في الوقوف تحته، وهو ينهمر على رؤوسهم مستبشرين بسنة جديدة ملؤها البركة، بيد أن هذا المقصد قد أخذ شكلاً مغايرًا تمامًا لما هو عليه، فهنا الانهمار يبث الرعب والخوف

والترويع في نفوس الناس، فيهربون من الأماكن التي تمطَر بالقذائف، وفي ذلك تحريف لصورة المطر الخيرة، وسلبية في توظيفه، وخاصة حين تشبه الشاعرة كل ذلك بالحمم البركانية التي تحرق كل ما تطاله من الأرض اليباس أو الرطبة.

ثم إن الشاعرة تستعمل المفردة عينها في مكان آخر، بيد أنها حملت في هذا المكان بُعدًا نفسيًا أكثر منه بُعدًا واقعيًا محسوسًا، فشبهت الدمع بالمطر المنهمي من السماء، ويحيلنا ذلك إلى الصورة التي تقبع خلف النص المحكي، وهي أنها شبهت العينين بالسماء، وضرورة بالسماء الرمادية الكئيبة الحزينة المكتظة بالغيوم، فتقول الشاعرة:

وتنهمي الدمعة الخرساء من وجعٍ = شعرًا وينساب نزف الشعر من كلمي[٥٥]

وتجاوزًا للصورة السلبية التي شبهت المطر بالدمع أو العكس صحيح، فإن الشاعرة قد أتت بصورة أكثر سلبية في الشطر الثاني من البيت؛ حيث إنها شبهت الشعر بالدم، وشبهت الدم بالماء، وشبهت الجرح النفسي فيها بالجرح المحسوس الذي يثعب دمًا، ونقف على تفاصيل ذلك، إن أخفته الشاعرة في طيات بيتها، جاءت ببعض رموزه الدالة عليه، وهو في قولها ينساب، فالانسياب إذا ما ترافق مع السائل فهو دلالة على الماء المناسب الرقراق بشكل خفيف لا تكلف، ولا تلجج فيه، وهي بذلك تأتي بصورة عذبة للماء، لكن أن يكون الانسياب للدماء، فهذا هو السلبية في توظيف بعض مفردات المعجم المائي.

من خلال ما وقفنا عليه من جوانب سلبية للمعجم المائي في شعر العتيبي، فإن أبرز ما يمكن أن نستشفه، هو أن صورها كانت كثيفة المعنى أكثر منها فيما وجدنا في استعمالها عنصر الليل، كما أنها اتكأت على أكثر من مظهر مائي في صورها وتشبيهاتها، فتارة جاءت بالبحر سلبيًا وتارة

جاءت بالنهر، ثم بروافد النهر، ثم بالمطر، ثم ببعض مفردات هذا المطر الدالة عليه.

ونقف فيما يلي على أبرز المظاهر التي تجلى فيها المعجم المائي بإيجابية في شعر مها العتيبي، وما حمله من دلالات وإشارات نفسية وواقعية وتشبيهية متخيلة.

٢- **توظيف المعجم المائي بجوانبه الإيجابية**

كنا قد تناولنا الجوانب السلبية التي أسبغتها الشاعرة على المعجم المائي في نصوصها الشعرية، ورأينا أن البحر والموج اتخذ عندها صفة مغرقة في السلبية؛ حيث جاء دلالة على الوحشة والخوف والقلق، لكننا في نماذج أخرى للشاعرة وجدنا أن البحر قد ورد في جوانب إيجابية إبداعية، استقتها الشاعرة من صفات البحر الحقيقية الإيجابية، فأشركت مظاهر الطبيعة من البحر والأمواج في حالاتها النفسية، ومن ذلك قولها:

في بحر عشقك قد أرسيتها سفني = فكنت للروح أوطانًا وآفاقا[٥٦]

تستحضر البحر بمفهومه الرمزي في هذا المكان، فهي تصف عشقها للمعشوق وولعها به، وتصور حجم هذا العشق بقدر اتساع البحر وامتداده، وما هي إلا سفينة تمخر عباب بحر عشقه لتصل إلى الشواطئ التي ستكون أجمل أيضًا مما وصفته به، وفي صورة مقاربة لهذه الصورة تقول - أيضًا - في قصيدة أخرى مصورة البحر والموج والسفينة:

أبحرت في الحب والأمواج تغمرني = سفينة الوجد أمست تمخر العبا[٥٧]

إن الشاعرة هنا لا تسمي البحر صراحة، بيد أنها أتت بما يوحي بوجود هذا البحر، أي أنها استدعت بعض عناصره الأساسية المكونة له، كفعل الإبحار، والأمواج، والسفينة الماخرة، والعبب، ونلاحظ كيف أن جميع ما أتت به من عناصر جاء في سياق الإيجاب لا السلب، فهي تصرح بلفظ

الحب، وتخفي البحر خلفه، فأبحرت في هذا الحب بسفينة الوجد التي شقت عباب البحر، وإن اللافت للنظر في هذه الصورة هو حضور الأمواج بصفتها الإيجابية، وكنا قد أشرنا إلى أن قلة من الشعراء قد أتوا بها في جانب إيجابي؛ إذ عرف عن الأمواج غدرها وفتكها بكل من تسول له نفسه أن يدخلها ويتحداها، بيد أن الشاعرة جعلت الموج موج محبة، فشبهت المحبة بالموج، وشبهت الحب بالبحر، وشبهت الوجد بالسفينة، فجاءت كل تشبيهاتها رمزية روحية مستقاة من الطبيعة المائية المحسوسة.

وفي صورة مشابهة أيضًا، تأتي الشاعرة بالصفات الإيجابية للطبيعة المائية، فتصف إبحارها من ضفة الأشواق، فالأشواق عندها بحر كبير، كما كانت قد شرحت ذلك من قبل، وإنها أبحرت بسفينة عشقها لتمخر عباب هذا البحر، وتغامر بالدخول إلى بحر العشق وعدم الاكتفاء بضفافه، وهي بذلك ترى أن أولى عناصر الحب هو اقتحام المخاطر، فالعاشق بحَّار، وطريق العشق بحار، فتقول:

أبحرت من ضفة الأشواق واندفعت = سفائن العشق والأمواج تضنيني[٥٨]

إن أبرز ما يمكن ملاحظته على استحضار المعجم المائي هنا هو في الإيجابية والسلبية معًا، وامتزاجها واشتراكهما في البيت الواحد، فالشاعرة ترى البحر إيجابيًا؛ حيث هو الأشواق والمحبة، بينما ترى الأمواج عقبات أمام البحار الذي يحاول شق طريقه في البحر للوصول إلى ضفاف وشواطئ أخرى، فجاءت الأمواج سلبية الحضور، بينما جاء البحر ككل إيجابي الحضور.

وفي تشابيه مماثلة لما طرقناه هنا، في أن تستحضر الشاعرة الجوانب الإيجابية إزاء الجوانب السلبية في الشاهد الشعري نفسه، هو أنها تعمد

إلى وصف الرحلة البحرية العشقية التي تسير بها، فإنها في مشوارها ضمن بحر الحب والأشواق، فإن عقبات كثيرة سوف تواجهها، وسوف تحاول إغراق سفينتها، وهي بذلك تستقي مادتها السلبية من الواقع المائي المحسوس، مثل المد والجزر والأمواج، فتقول:

خذني فلا جزر ولا مد = فهواك بحر ما له حد

ولواعجي والشوق أشرعة = الموج يقصيها فترتد[٥٩]

إن الجزر والمد المقصودان هنا، هما الوصل والهجر، أو القرب والبعد بين العاشق والعشيقة، وهذا ما يسمى بالاضراب الروحي، وهو صفة سلبية بين الأحبة؛ إذ تقوم على المزاجية في الاتصال أو الانفصال، فالشاعرة تريد لهما بحر هوى واسع الأطراف، ممتد الأفق، على شرط أن يخلو من المد والجزر، بل أن يكون هادئًا مستكينًا مبحرًا بلطف وأنس.

وكما فعلت من قبل، فإنها تقرن السفينة بوجود البحر، والسفينة ها هنا، هي لواعجها ومحبتها وشغفها باللقاء، والأشواق هي الأشرعة التي تدفعها إلى الأمام لتقتحم المخاطر في سبيل تحقيق غايتها، بيد أن مصاعب وعقبات أيضًا تواجهها في هذه الرحلة، والتي هي الأمواج، لكن أشواق الشاعرة تكسر صلابة الموج العنيد، وتندفع من خلاله، لتكون بذلك أقوى منه، وليكون الإيجابي أقوى من السلبي في هذا المكان أيضًا.

وإلى وصف مشابه، تأتي الشاعرة بالبحر أيضًا إيجابي الجانب، لكن ما الذي يدفع الشاعرة إلى الخوض في غمار الحب على الرغم من المخاطر التي تتوقعها مسبقًا فيه؟ ورغم معرفتها بأن العقبات التي ستواجهها كالأمواج والأعاصير ستعرض حياتها للخطر؟ وفي الجواب على ذلك نجدها تقول:

نشرت للريح والأمواج أشرعتي = لكنها منك تدنيني فتقصيني

تلك المجاديف أشواقي وأمنيتي = وأنت بحري الذي بالحب يغريني[٦٠]

فالحب هو الذي يغري الشاعرة بالخوض في غماره، وكأن هذا الحب هو الجواهر والدرر الكامنة في قاع البحر، والشاعرة لم تستطع الصبر على عدم الحصول عليها، وكأن الحب هو الشواطئ الأخرى المقابلة للضفة التي تقف عليها الشاعرة، وهذه الشواطئ هي التي تغري الشاعرة لاقتحام المخاطر للوصول إليها.

أما عن الوسائل التي تستعملها الشاعرة للوصول إلى غايتها وهدفها، فهي كانت - كما من قبل - ذات الوسائل، الأشواق والأماني، بيد أن الأشواق لم تكن السفينة هذه المرة، بل كانت الجزأين الأساسيين في دفع حركة السفينة إلى الأمام؛ المجاديف والأشرعة.

وإن أبرز استحضار للجوانب الإيجابية لعناصر الطبيعة المائية، هو استحضارها لمصطلح العاصفة، والتي قلنا عنها إن حضورها السلبي في الواقع لا يمكن أن يكون إيجابيًا بأي شكل من الأشكال، بيد أن النهل من صفاتها وقوتها وتأثيرها الفعال ذي القوة التدميرية، فهذا ما يمكن أن تأخذ منه الشاعرة، فتستحضر العاصفة بإيجابية في قولها:

فأصاب الحب في محرابه = وتثنى عاصفًا في خجل[٦١]

وإننا إذا أردنا أن نقيم مقارنة بسيطة بين الألفاظ عينها التي أتت بها الشاعرة سلبية من قبل، واستعمالها بإيجابية في أماكن أخرى من قصائدها، مما يقودنا إلى قدرة الشاعرة على التعامل مع المعاني المختلفة للمفردة الواحدة، أو الصورة الواحدة، فأول دليل يمكن أن نستند إليه هو في قولها:

وسننسج الأحلام في أسمارنا = غيما نطرزه بكل جمال

وستمطر الأفراح حتما أرضنا = عشقا سيكوي جمرة عذالي[٦٢]

لاحظنا من قبل كيف أن الشاعرة أتت بالمطر وفعله الدال عليه في سياق السلبية، حين شبهت القذائف والحمم بالأمطار، وشبهت سقوطها بغزارة على الأرض بهطول المطر وانهماره، بينما نجدها هنا تمطر الأرض بالأفراح والعشق، وتشير هنا إلى جانبين من الجوانب الإيجابية في المطر: الأول هو الفرحة والخير الذي يستقبل الناس به المطر، والثاني هو قدرة الماء على إطفاء النار، والنار أو الجمرة التي تقصدها الشاعرة هنا هي نار رمزية، تمثلت في حقد العذال والحاسدين وغيرتهم. وفي إشارة صريحة إلى أمطار الشوق، ومزج الشاعرة ما بين الحزن والفرح، قولها:

يعرش الحزن في أهداب قافيتي = ويمطر الشوق هتانا كما الديم[٦٣]

أوردت الشاعرة الحزن والأهداب في الشطر الأول من البيت مرتبطين بالقافية، فأنسنت الشاعرة قافيتها، وأسبغت عليها بعض صفات الكائنات الحية، والشاهد في هذا البيت هو أن الشطر الثاني تضمن أمطار الشوق الهتانة، والتي من شأنها أن تزيل الأحزان التي وردت في الشطر الأول وتغسلها، فالمطر ها هنا يأخذ صفته الإيجابية الخيرة التي هي واقعية محسوسة، بغسل الأرض من أدرانها، وفي سياق متصل تقول الشاعرة ناسبة فعل الإمطار إليها، وذلك في ما نصه:

أهديتك الحب يندى حين أبذله = أمطرتك الشوق عذريَّ الصبابات[٦٤]

وقولها في مكان آخر أيضًا مستحضرة الصورة عينها:

جمعتك

في سلال الفل

صبحاً

بالهوى يمطر[٦٥]

وللمطر حضور إيجابي آخر في عرف العاشقين؛ إذ إن لأوقات انهماره لحظات وذكريات تعصف بالعاشقين، فتستذكر تلك اللحظات الجميلة التي قضتها تحت المطر، وتحن إلى همس هذا المطر، وهي بذلك تستعير مكنيًا في إتيانها بالهمس الذي هو من خواص الكائنات الحية، وتسبغه للمطر الذي هو من العناصر المائية الجامدة، فتقول:

وسنى يعطرها الغمام

فيذيبني صوت الغناء

وأشتهي همس المطر[٦٦]

وإلى عنصر ثالث، بعد البحر والمطر، تأتي الشاعرة على المنبع والجداول المتفرعة عنه، وكنا رأينا الشاعرة- فيما سبق - قد جعلت الروافد حزينة كئيبة، بل جعلتها مواتًا في حديثها عن نهر دجلة في العراق، بيد أن للجداول عندها معانٍ إيجابية أخرى، ومن ذلك قولها:

حتى أتيت فسالت من منابعها = جداول الشوق والأحلام يا قدري[٦٧]

نلاحظ تركيز الشاعرة على ربط الشوق بالعنصر المائي في الطبيعة، وكأن كليهما يمنح للروح الحياة والاستقرار والطمأنينة، ويبعث فيها الحياة من جديد بعد أن كانت يباسًا، وهي في ذلك تقارب ما بين الأشواق والأحلام، فكلاهما شيئان رمزيان يخرجان بالإنسان من أزمات الواقع المعاش، وترتقيان بالروح إلى مصاف الفضيلة والروحانية المطلقة، بل ربما تصلان به إلى الزهد في جانب من جوانب الحياة.

ولم تقف الشاعرة عند توصيف الجداول، بل إنها استحضرت الجداول في تشبيه تمثيلي مع صور أخرى، فهي تصف جريان الحب في القلب كجريان المياه الرقيقة الهادئة المناسبة في جدول ربيعي، فتقول:

إشراق حبك في حياتي فرحة = مخطوطة كتبت على أوراقي

تجتاحني في القلب تجري مثلما = تجري المياه بجدول رقراق[٦٨]

نلاحظ كيف أن الشاعرة استندت على التشبيه التمثيلي في هذين البيتين، فتشبه الحب الشمس التي تشرق، ثم بالماء المنساب، وفي ذلك تشبيه آخر للشاعرة في قولها:

لملمت حبك ذا المنساب في ألمي = من مبتدى العشق حتى منتهى الأرب[٦٩]

فهي تشبه الحب بالماء المنساب الرقيق الجاري، لكنها لم تصرح بلفظ الماء في هذا المقام، بل اكتفت باستحضار شيء من لوازمه، ألا وهو فعل الجريان، وهي في ذلك تحاول قدر الامكان الاستفادة من مكونات الطبيعة وعناصرها، المائية منها بشكل خاص، وتسعفها بالفعل المرادفات الإيجابية والسلبية لكل عنصر من عناصر الطبيعة، وبخاصة العناصر التي تتميز بالتضاد الاصطلاحي في المقصود والمعمول.

لقد أظهرت الشاعرة مقدرة فائقة في اتكائها على المعجم المائي الطبيعي في نصوصها الشعرية، فكانت حينًا تلجأ إلى الصور الفنية، وحينًا إلى الكنايات، وأحيانًا كثيرة إلى التشابيه، وهي في ذلك أتقنت استعمال كل مفردة بمظاهرها السلبية والإيجابية، ومازجت بين الثنائيات بما يخدم غرضها الشعري وحالتها النفسية.

ونقف فيما يلي على بعض النماذج الشعرية التي تبين لنا حقيقة التضاد بين الثنائيات أيضًا في حقل التشارك الإنساني، الذي يتضمن الزراعة والقطاف والري والحصاد، وكل ما من شأنه أن يساهم في تنمية عناصر الطبيعة والمساعدة على استمرارها والاستفادة منها بالدرجة الأولى.

ثالثًا: ثنائيات التضاد في حقل التشارك الإنساني الطبيعي

إن العلاقة بين الطبيعة والإنسان هي علاقة تبادل وتعايش وتشارك، وهذا هو الأصل الذي قامت عليه الحياة بين الإنسان والمكونات الطبيعية

من حوله؛ حيث سخر الله هذه المكونات ليستفيد منها الإنسان لإقامة شؤون حياته أولاً، ثم مساهمته في إحياء هذه الطبيعة، أو بعضها، كي يكون مستفيدًا ومستفادًا منه، مؤثرًا ومتأثرًا بها.

ولأن الأصل في التشارك ما بين الطبيعة والإنسان هو الإيجاب، والذي يتمثل في كثير من الجوانب، أبرزها: الزراعة والقطاف والحصاد، وقل ما أتى هذا الجانب سلبيًا؛ حيث إن الحياة واستمراريتها قائمة على عنصر الزراعة والبذل للطبيعة كيما تعطي وتمنح للكائنات الحية وافر ثمارها وأزهارها، فقد كان من المناسب أن نبدأ بالجانب الإيجابي -على عكس ما بدأنا به في الجوانب التي درسناها سابقًا- لحضور هذا التشارك في شعر مها العتيبي، ثم نعرج بعد ذلك على ثنائيته المضادة له.

١- **توظيف التشارك الإيجابي بين الطبيعة والإنسان:**

أول ما يلفت انتباهنا في هذا المقام، هو أن الشاعرة إما أن ترى في نفسها الأرض، وإما أن ترى في الآخر المقصود بالنص الشعري الأرض، وفي كلتا الحالتين فإن استعمالها لمفردات تسخير هذه الأرض لما يخدم وهجها الشعري الرومانسي جاء إيجابيًا، فهي تقول على سبيل المثال:

زرعتكَ

في زوايا القلب

حبًّا

نبضه أسمر[٧٠]

تستعمل الشاعرة مفردة الزراعة التي تختص بالمشاركة بين الإنسان والطبيعة لتجعل منها إيجابية الجانب في هذا المقام، فتزرع الحب، لتجعل الحب بذارًا ماديًا محسوسًا، لكن أين تزرعه؟ ليأتي جوابها: في زويا القلب، فهي تجعل قلبها أرضًا خصبة، وإن الشاعرة إذ تصر على استعمال

زوايا القلب، ولا تكتفي بالقلب فقط كأرض، فإن لذلك مدلولاً رائعًا في عرف المزارعين، فالزراعة في كل الأحيان لا تطال زوايا الأرض؛ حيث لا يصلها المحراث، ولا تطولها يد العامل الذي يبذر الحَبَّ، بينما تؤكد الشاعرة على أنها ستزرع هذه الزوايا في تأكيد منها شغل الحب لجميع مواطن قلبها.

وإننا لو وقفنا على مثال آخر للشاعرة تجعل القلب فيه أرضًا لزراعة الحب، فإنها استعملت القلب بمعناه الكامل، ولم تدخل في تفاصيل هذا القلب - كما عملت من قبل - ولعل أن لطبيعة المادة المراد زراعتها أثرا في ذلك، تقول:

أنت الطفولة للأحلام أغنية = زرعت في القلب أزهار الرياحين[٧١]

إن اقتصارها على القلب عمومًا وليس تفصيلاً وتخصيصًا في هذا الجانب، هو أن الزارع هو الآخر الحبيب، وليس الشاعرة نفسها، ولأنها ترى أن حبها لا يوازيه أي حب آخر، حتى محبته لها، فقد دخلت في تفاصيل زراعتها، وأهملت تلك التفاصيل بالزارع، ولعل أن زراعة الزهور لها تأول خاص في هذا الجانب، فالزهور تزرع للزينة في الأصل، ولا تزرع للاستفادة منها كأسس قوت يومي، ومن هنا كان الاكتفاء بزراعة مساحة مناسبة تظهر زينتها، بينما كان في الأولى زراعة قوت يومي كان لابد لها من استغلال كامل مساحة القلب حتى زواياه المغمورة والخفية.

ولم يكن القلب هو الوحيد الذي شبهته الشاعرة بالأرض، فنراها في مكان آخر تجعل أوردتها أرضًا للزراعة أيضًا، فتقول:

زرعتك الحب في أعماق أوردتي = غنيتك العشق في لحني وفي ذاتي[٧٢]

تتعمق الشاعرة في هذه الصورة أكثر من تعمقها بالصورة السابقة، رغم أن الصورة السابقة كانت غاية في التمكين والإلمام، بيد أنها هنا

وكأنها لا تكتفي بالأرض الحقيقية السطحية، وتبدأ التفكير في زراعة حوف هذه الأرض، خباياها، منافذها الدقيقة، ليتخلل الحب كل شقوق الأرض، وكل أوردة الشاعرة.

وتأخذ الأرض معنى رمزيًا خياليًا بعيدًا عن التشبيهات الحسية الجسدية التي أوردتها الشاعرة في المثالين السابقين، فالأرض عندها في ما يلي هي الهوى، فتقول:

أتنسى كم غزلناها

خيوط الشمس

نزرع

في الهوى الدفلى[٧٣]

والدفلى نبات له زهر جميل يستعمل للزينة، لكن المكان الذي تزرع الشاعرة فيه هذه الزهور، أو بذور النبات المعطي لها، هو مكان روحي خالص، لا مادية فيه يمكن تصورها، وفي هذه النقطة تبدو الشاعرة في أرقى وأعلى مراتب الرومانسية الصادقة؛ حيث إنها تمازج بشكل إبداعي بين الحقيقة والمجاز، وبين الطبيعة والروحانية.

ويأتي بعد موسم الزراعة موسم الإنبات والتوريق والإزهار، وهو الذي يكون قبل موسم القطاف، وفي تشبيه وتوصيف هذا الموسم تقول الشاعرة:

فكانت نتيجة هذه الزراعة أن أورقت على شفاهها جمرة اللغة، فأنبتت ملكتها الشعرية، وأخرجت أجمل القصائد الزهرية التي بدأت تكتب فيها واصفة هذا الشعور تجاهه؛ فتقول في توصيف ذلك:

فأورقت في شفاهي جمرة لغة = ترقرقت بشفيف الوجد في صبب[٧٤]

وبعد موسم الإنبات أو التوريق أو الإزهار والذي نفترض أن يكون موسم الربيع، كما هي عادة أغلب النباتات الجميلة، فإن الشاعرة تقفز إلى الموسم الأخير من الدورة الزراعية، إلى موسم الحصاد والقطاف، وهو النتيجة التي تحكم على صلاحية الزراعة أو فسادها، على الربح أو الخسارة، على النصر والفوز أو الخسران، فتقول:

ومن راحتيك قطفت الأماني = وأبقيت عمري لديك رهين[٧٥]

كانت النتيجة أن الشاعرة قطفت الأماني من راحتي الآخر المحبوب، وحققت بذلك أحلامها الوردية في حضوره، بل إن النتيجة كانت أنها رهنت حياتها وعمره في تلكم الراحتين، وجعلت من نفسها سجينة راغبة في هذا السجن الاختياري.

إن الجوانب الإيجابية للتشارك بين الطبيعة والإنسان بدت واضحة في الأبيات السابقة، ولاحظنا عناية الشاعرة بالدورة الشعرية أو الزراعية الشعرية، واهتمامها باستحضار التفاصيل المتعلقة بالزراعة أولاً، ثم بالإزهار ثم بالقطاف، وهذا ينم عن مقدرة عالية على التوظيف لعناصر الطبيعة.

ولكن هل كان للشاعرة نماذج توظيف سلبية لمفردات التشارك بين الإنسان والطبيعة؟ وكيف جاء استعمالها لهذه المفردات؟ وهذا ما سنقف عليه فيما يلي.

٢- **توظيف التشارك السلبي بين الطبيعة والإنسان:**

تستوقفنا الشاعرة بنموذج لها يبدو غاية في السلبية، وذلك سواء في الأرض المراد زراعتها، أو النبات المزروع في هذه الأرض، فتقول:

وتزرع

في الجفا

دمعة[٧٦]

إن الأرض التي تقصدها الشاعرة هي أرض رمزية متخيلة، أرض روحانية شاعرية، والنبات المراد زرعه في هذه الأرض الرمزية هو الدمعة، وأي سلبية لهذا التوظيف أكثر من هذا؟ وأي جمالية لهذا التوظيف أيضًا أكثر من هذا؟ فعلى الرغم من أن الشاعرة تأتي بالجوانب السلبية لمبدأ الزراعة الإيجابي الأصل، بيد أن الزراعة عندها ذهبت في سياق الألم والمعاناة والحزن، ولعل ذلك مرتبط بالحالة النفسية للشاعرة، فهي في لحظات الشوق والمحبة والوله والعشق، تزرع القلب بالحب والورود، بينما في لحظات الأسى فإن الآخر هو الذي يزرع في قلبها حزنًا.

إن جفاءه هو السبب الذي زرع الدمعة على خدها، وهو المحرض الأساسي على انهمار هذه الدمعة واستقرارها بذرة تنبئ بحزن سينمو ويتسع، وإلى السبب عينه تشير الشاعرة أيضًا في قولها:

خالفت ميعادي وخنت مشاعري = وزرعت هجرك في طريق إيابي[٧٧]

إن مخالفته للميعاد المضروب بينهما، وخيانته لمشاعر حبيبته هو السبب الذي أرقها، ورسم الحزن على ملامحها، كما أن الهجر الذي زرعه في طريق فرحتها هو ما سبب لها التقاعس عن متابعة المسير، بل ألجأها إلى الوقوف وعدم التفكير في الاستمرار، فالزراعة هنا اتخذت رمزية في جانبين: الجانب الأول هو أن المادة المزروعة هي مادة رمزية بامتياز، بيد أنها سلبية الجانب، والأرض المراد زراعتها هي طريق العودة والإياب، والذي يعتبر أيضًا طريقًا رمزيًا.

ثم تنتقل الشاعرة إلى الموسم الثاني من الدورة الزراعية الشعرية، الزراعة الروحية، فتشبه نفسها بالحقول، وليس بالحقل الواحد، وأن هذه

الحقول مترعات بالنبات، لكنه نبات الأسى والحزن، فقد أينع الثمر وصار ناضجًا، بيد أن هذا الثمر هو الحزن، فتقول:

وحقولي مترعات بأسايا

أينع الهم بهنَّه

واستوى الحزن ملاذا[٧٨]

لماذا كان الثمر حزنًا وكآبة؟ ليأتي الجواب هو أنه إذا كان البذار في الأصل هجرانًا وفراقًا وبعدًا وخيانة وإخلافاً في المواعيد، فمن الطبيعي أن يأتي الثمر مشابهًا لبذاره الذي بذر له، ومن المستبعد أن يأتي ثمر طيب من بذر خبيث.

وإذا ما حان وقت جني الثمار، ومعرفة المكسب أو الخسارة، فإن الشاعرة تأتي بالمفارقة العجيبة ها هنا، فتقول:

وأزرع أرض أحلامي

ولا أجني سوى الآلام[٧٩]

إن الشاعرة عندما نسبت فعل الزراعة إلى نفسها في المواضع الإيجابية التي تحدثنا عنها، فإن زراعتها لم تجنح إلى السلبية أبدًا، وكانت السلبية مقتصرة على الآخر فقط، وتوضح الشاعرة هنا أن زراعتها كانت زراعة للأماني والأحلام، والتي طالما تمنت أن تثمر هذه الأحلام يومًا ما وتنضج لتصبح حقيقة تقطف من ثمراتها وتجني منها ما تشتهي نفسها. بيد أن ما جنته كان ثمار الأحزان، وهذا هو محصول لم تزرعه يدها، لكنها أعطت الأرض له لكي يزرعها.

وإلى نقطة أخرى لا يمكن تجاهلها فيما يتعلق بهذا الجانب، وهي إشارة الشاعرة إلى إحدى أبرز دورات الطبيعة الزراعية، والتي تتعلق

بإهمال الإنسان وإغفاله الحق الواجب عليه في المشاركة مع الطبيعة في الإنتاج، فتقول:

تعرق الرمل واللأواء راحلتي = واصفر كل رطيب مرهف نضر[٨٠]

إن أي زرع إذا أهمل، مهما كان جميلاً وذا بذار صالح، فإن اليباس سيكون مصيره لا محالة، وكيف لا، والأساس في الزراعة قائم على العناية، فالبعد الذي تراه الشاعرة، وعدم الاهتمام، هو الذي قتل النبات قبل أوان نضجه، وقبل أن يحين موعد حصاده.

نستطيع هنا أن نرى حقيقة المعايشة بين الطبيعة والإنسان، والتي تنطوي على الاهتمام والعناية، كل بالآخر في الدرجة الأولى، وبخاصة عناية الإنسان بعناصر الطبيعة المراد الاستفادة منها. والشاعرة في هذا الغرض تبدو فنانة ترسم لنا الصور الفنية بدقة وعناية فائقة، مبدية اهتمامًا بالترتيب المنطقي في دواوينها الشعرية وعلى كامل قصائدها، فعلى الرغم من أن هذه العناصر جاءت متفرقة في ديوانيها محل الدراسة، إلا أن التوافق بين العناصر الداخلية لا يخفى على القارئ المتمحص فيها.

إن شعر الدكتورة مها العتيبي حديث في عصره قديم في غرضه والتزامه، حيث لمسنا في قصائدها نزعةً رومانسية خلابة، اتكأت فيها على الطبيعة الحية فصورتها، وعلى الطبيعة الجامدة فأنسنتها، وهي بذلك لم تخرج عن مسار الشعراء الذين سبقوها، أو عاصروها، بيد أنها انفردت ببعض صفات توظيف عناصر هذه الطبيعة، فمازجت بين الحضور والتوظيف الإيجابي لهذه العناصر، والتوظيف السلبي للعناصر عينها، فالشاعرة أوجدت في عناصر الطبيعة روحًا حية؛ إذ جعلت من جماداتها كائنات مفكرة تشاركها في مشاعرها وأحاسيسها وأحوالها، ولهذا فهي حين تصف مشهدًا طبيعيًا لا تكتفي بالوصف الحسي المجرد، ولا تقف عند

السطحية في تصويرها، لكنها تنظر اليه كائنًا حيًّا في فكره وشعوره فتشركه في شعورها، فتكتئب لاكتئابه، وتتألم لألمه، وتفرح لفرحه، وكذلك الأمر بالنسبة للموصوف، الذي يتأثر بما تسبغه الشاعر من أحوالها النفسية على النص الشعري.

ويظهر لنا أن الشاعرة عاشقة للطبيعة، تراها وطنًا جديدًا لها، يخرجها من واقعها الأليم؛ إذ أصبحت ملاذاً وملجأ لها، تبث فيها همومها وأحزانها وأفراحها وأتراحها، وحالها بذلك كحال أغلب الشعراء العرب، ومثل هذه الرؤية الشعرية لمكونات الطبيعة تعد مذهبا أدبيًّا في الفنون العربية، لجأ إليه كثير من الشعراء قديمًا وحديثًا.

نتائج البحث

١- لم يقتصر حقل الثنائيات الضدية في شعر مها العتيبي على التضاد الشكلي الحقيقي، بيد أنه اتجه في كثير من المواطن التي أسلفنا ذكرها في البحث إلى التضاد المعنوي الخفي، والذي تكشفه لنا الدلالة وسياق المقام والغرض.

٢- للكلمة عند الشاعرة أهمية لا تقل عن أهمية الجملة والتركيب، وتوظيفها في السياق جاء متوائمًا دلاليًّا مع السياق العام للقصيدة.

٣- حمل الليل دلالتين اثنتين متضادتين، الأولى سلبية، وهي الغالبة، والثانية إيجابية، وهي الأقل حضورًا، ويعتبر هذا الحضور منطقيًا إذا ما وقفنا على مفهوم الليل وظلامه وسلبيته التي اكتسبها من كونه نقيض النور، بيد أن الإيجابية التي حمّلتها الشاعرة لليل جاءت إبداعية في تصويرها، فالإبداع الحقيقي هو في تجميل ما عهد عنه سلبيته، وإحالته إلى الإيجابية بأسلوب شائق.

٤- جاءت صور السلبية في المعجم كثيفة المعنى أكثر مما قابلها في المعجم الليلي، كما أن الشاعرة استحضرت أكثر من عنصر طبيعي مائي في صورها وتشبيهاتها، فتارة جاءت بالبحر سلبيًا، وتارة جاءت بالنهر، ثم بروافد النهر، ثم بالمطر، ثم ببعض مفردات هذا المطر الدالة عليه، بيد أن استعمالها للمعجم المائي بالصور الإيجابية كان أكثر حضورًا من نقيضه السلبي؛ حيث إن الماء هو قوام الحياة في كل شيء، وطالما كان الأساس في المعجم المائي إيجابيًا لا سلبيًا، فإن استعماله إيجابيًا بكثرة يدل على المنطقية أيضًا في نهجها الشعري.

٥- في التشارك ما بين الطبيعة والإنسان، قد لاحظنا عناية الشاعرة باستدعاء الدورة الزراعية من البذار إلى القطاف، وهذا ينم عن مقدرة عالية على التوظيف لعناصر الطبيعة، فضلاً عن دور الشاعرة في توضيح العلاقة البناءة بين الإنسان والطبيعة، والتأثر والتأثير بينهما، وهي بهذا التشارك تؤكد على الخصب والنماء وضرورته لاستمرار الحياة، وتوالد المشاعر والأفكار والأيام بعضها من بعض.

التوصيات

١- إلقاء الضوء من الدراسات الحديثة على الشعر العربي الحديث والمعاصر، والعناية بدراسته، وخصوصًا الشعر النسوي، لما تمتلكه الشواعر من أحاسيس جياشة انعكست جمالاً على النصوص الشعرية التي أنتجنها.

٢- إن ما تحمله النصوص الشعرية من دلالات بحسب الحقول المعجمية، تجعل الناقد أقدر على الغوص في دواخل الشعراء والشواعر والكشف عن الحالات النفسية التي يكونون عليها في أثناء نظمهم للنصوص الشعرية، وهذا يستدعي دراسات مستمرة في هذا

المجال باحثة من دولة الكويت، حاصلة على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها..

الهوامش والمراجع

[١] - يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٥، ص ٣٢٠.

[٢]- أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ط ٥، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٨، ص ٧٩.

[٣] - أحمد عزوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢، ص ١٠.

[٤] - نفسه، ص ١١.

[٥] - نفسه، ص ٤٧.

[٦] - نفسه، ص ٢٢.

[٧] - محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، **القاموس المحيط**، بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر، د.تا، ٣٣٠/١.

[٨] - أحمد بن فارس، **مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط: محمد هارون، دار الفكر، د.تا، ٣٦٠/٣.

[٩] - ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، د. تا، ٢٦٥/١.

[١٠] - أبو بكر الأنباري، **الأضداد في اللغة**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، الكويت، ١٩٦٠، ص ١٠.

[١١] - أبو الطيب اللغوي، **الأضداد في كلام العرب**، تحقيق: عزة حسن، ط١، دمشق، ١٩٦٣، ١/١.

[١٢] - محمد علي الفاروقي التهانوي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، تصحيح: محمد وجيه غلام قادر وآخرون، طهران، ١٩٤٧، ٨٧٤/١.

[١٣] - أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**: "**الكتابة والشعر**"، تحقيق: مفيد قميحة، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١، ص ٣٣٩.

[١٤] - مازن الخيرو، **الثنائيات الضدية في سورة الرعد**، مجلة آداب الرافدين، العدد ٧٥، ٢٠١٠، ص ١٢٠.

[١٥] - منقول بتصرف: خالد بن ربيع الشافعي، **الليل عند شعراء الجزيرة العربية في العصر الحديث**، الرياض: جامعة الملك سعود، ٢٠٠٤، ص ٣-٤.

[١٦] - أحمد عزوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، ص ٩١.

[١٧] - أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص ١٤.

[١٨] - **نفسه**، ص ٧٩.

[١٩] – علي القاسمي، **المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق**، ط٤، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٣.

[٢٠] – إبراهيم بن مراد، **الوحدة المعجمّية بين الإفراد والتضام والتلازم**، في مجلة الدراسات المعجمية (المغرب)، ٥ (٢٠٠٦)، ص ٣١ – ٢٣.

[٢١] – أحمد عزوز، **أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية**، ص ٨.

[٢٢] – كريم زكي حسام الدين، **التحليل الدلائي إجراءاته ومناهجه**، لا ط، لا تا، ج ١، ص ٩.

[٢٣] – نفسه، ص ٩.

[٢٤] – حسن محمد باجودة، **تأملات في سورة الرعد**، ط١، القاهرة: دار الاعتصام، ١٩٧٩، ص ٣٧.

[٢٥] – زكية الحارثي، **الليل في شعر الصعاليك من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي**، جامعة الملك سعود، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٩، ص ٩.

[٢٦] – مها العتيبي، **عرائس الحب**، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠، ص ١٨.

[٢٧] – نفسه، ص ٥٩.

[٢٨] – نفسه، ص ٢١.

[٢٩] – نفسه، ص ٤٥.

[٣٠] – نفسه، ص ٢٦.

[٣١] – نفسه، ص ٤١ –٤٢.

[٣٢] – نفسه، ص ٤٦.

[٣٣] – مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ط١، الرياض: مطابع الصفا، ٢٠٠٩، ص ٨.

[٣٤] – مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٦٣.

[٣٥] – نفسه، ص ١٢.

[٣٦] – نفسه، ص ١٦.

[٣٧] – مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ٩.

[٣٨] – نفسه، ص ٢٥.

[٣٩] – مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٣٨.

[٤٠] – نفسه، ص ٣٢.

[٤١] – نفسه، ص ٦٦.

[٤٢] – نفسه، ص ٥٢.

[٤٣] – مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ١٧.

[٤٤]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٢٣.

[٤٥]- نفسه، ص ٢٨.

[٤٦]- نفسه، ص ٨٤.

[٤٧]- نفسه، ص ٧.

[٤٨] - أبو حلتم، نبيل خليل، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة، الدوحة، ١٩٨٥م. ص٢٥٩.

[٤٩] - نفسه، ص٢٥٩.

[٥٠]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٤٥.

[٥١]- نفسه، ص ١٥.

[٥٢]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ١٤.

[٥٣]- نفسه، ص ١٤.

[٥٤]- نفسه، ص ١٣.

[٥٥]- نفسه، ص ١٥.

[٥٦]- نفسه، ص ٥.

[٥٧]- نفسه، ص ٢٣.

[٥٨]- نفسه، ص ٥٣.

[٥٩]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٩١.

[٦٠]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ٥٣.

[٦١]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٨٤.

[٦٢]- مها نفسه، ص ٨٩.

[٦٣]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ١٥.

[٦٤]- نفسه، ص ٧.

[٦٥]- نفسه، ص ١٧.

[٦٦]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ١٥.

[٦٧]- نفسه، ص ٨.

[٦٨]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ٤٣.

[٦٩]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ١٨.

[٧٠]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ١٦.

[٧١]- نفسه، ص ٥٥.

[٧٢]- نفسه، ص ٧.

[٧٣]- نفسه، ص ١١.

[٧٤]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ١٩.

[٧٥]- نفسه، ص ٥٥.

[٧٦]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ٢٧.

[٧٧]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٣٩.

[٧٨]- نفسه، ص ٤١.

[٧٩]- مها العتيبي، **نقوش على مرايا الذاكرة**، ص ٥٠.

[٨٠]- مها العتيبي، **عرائس الحب**، ص ٧.