مدخل إلى قراءة ديوان مسقط قلبي

اعداد
أ.د/ ربيع عبد العزيز
أستاذ النقد الأدبي – كلية دار العلوم جامعة الفيوم

Doi: 10.12816/mdad.2019.48362
الاستلام : ١٥/ ٨ /٢٠١٩ القبول : ٢٥ / ٩ /٢٠١٩

المستخلص :
هذه قراءة في الديوان الأول للشاعرة الجزائرية "سمية محنش"، الذي جاء بعنوان "مسقط قلبي" ، وهو مؤلف من عشرين قصيدة ومقطعة مذيلة بتواريخ النشر؛ مما يساعد على إجراء موازنات بين قصائد سابقة وأخرى لاحقة. والملاحظ عبر القراءة الكاشفة أن الشاعرة تزاوج في قصائد ديوانها، بين النظم على الشكل الخليلي والشكل التفعيلي، وهنا تكتسب قصائدها جانبا من تميزها. علاوة على الأنغام الرومانسية الحارة التي تتردد في قصائد الديوان، وما يلحظ من تناص أدبي وثقافي واضح ، على نحو ما يظهر في الدراسة.
الكلمات المفاتيح: قراءة – شعر – سمية محنش- مسقط قلبي

Abstract:
This is a reading in the first court of the Algerian poet, "Soumia Mehnach," which is entitled "Muscat Qalbi" which is composed of twenty poems and a piece appended to the dates of publication؛ It is noticeable through the revealing reading that the poet mates in the poems of her office, between the systems in the form of Khalili and the form of activation, and here her poems gain part of her excellence. In addition to the warm romantic melodies hesitate in the poems of the Court, and the observed literary and cultural interdependence, as shown in the study.

هذا الديوان هو أول إصدارات الشاعرة الجزائرية سمية محنش، وهو مؤلف من عشرين قصيدة ومقطعة مذيلة بتواريخ النشر؛ التي تمتد من عام ٢٠٠٧ م إلى عام ٢٠١٢ م. وتذييل القصائد بتواريخ النشر أمر على درجة كبيرة من الأهمية؛ لأنه يساعد على ملاحظة التطور وإجراء موازنات بين قصائد سابقة وأخرى لاحقة. وحري

بالشعراء أن يدونوا تاريخ انتهائهم من إبداع قصائدهم، وأن يستفيدوا بالنشر الإلكتروني؛ لكونه الأسرع انتشارا، ولكونه رافدا خصبا لحركة النقد الأدبي، لاسيما في ظل تباطؤ حركة الكتاب العربي .

تزاوج الشاعرة، في قصائد ديوانها، بين النظم على الشكل الخليلي والشكل التفعيلي، وهذه المزاوجة تجعلها تنفصل- من ناحية- عن الحداثة شكلا في المقفى من قصائدها، وتتصل- من ناحية أخرى- بالحداثة شكلا ومضمونا في قصائدها ذات الشكل التفعيلي. وعبر ثنائية الانفصال والاتصال تكتسب قصائدها جانبا من تميزها.

وهناك أنغام رومانسية حارة تتردد في قصائد الديوان مؤكدة بترددها قدرة الرومانسية على الخلود أمام المذاهب الأدبية الأخرى، وهو خلود مرده إلى تلبية الرومانسية لما لا حصر له من حاجات الإنسان العاطفية.

وعبر الأنغام الرومانسية تعرب سمية محنش عن رؤية الذات الأنثوية لا لنفسها فحسب، بل للآخر/الرجل؛ على نحو ما نجد في قولها من قصيدة نافذة البحر:[1]

أنا من أنا غير هذا الهوى
تفتقت عن ألف ألف يقين
بأنك وحدك من في المنى
رسمت لقلبي دروب الحنين

فالشاعرة تزاوج بين التعبير بضمائر الأنا:"أنا – أنا – تفتقت" والتعبير بضمائر الهو: "أنك – وحدك" وتقدم رؤية متوازية للذات الأنثوية:"أنا من أنا غير هذا الهوى" وللآخر/ الرجل كما تراه الذات الأنثوية : " أنك وحدك من في المنى" فإذا كانت الذات/ الأنثى منبعا للحب والبهجة، فالأخر/ الرجل هو فارس الأحلام، وهو من يحرك القلوب ويشعلها حنينا. إنها رؤية تعي دور الذات تماما، فلا تسرف في تمجيدها وتضخيمها، ولا تتلذذ بإشقاء الآخر/ المحب صدا وهجرا وتسويفا، بل تنزله المنزلة التي تليق به.

ولا تتردد الشاعرة في الإعراب عن تصحر حياة الأنا/الأنثى في غياب الآخر/الرجل، وهذ الإحساس بالتصحر يشف لا عن قلب ينبض بحب الحياة والإقبال عليها فحسب، بل يشف أيضا عن يقين بأن الحب يهب الحياة جدواها ويجعل القلوب دائمة الاخضرار. وككل الرومانسيين ترى سمية محنش في الألم باعثا قويا على الشعر؛ أصداء ما سبق تلوح في قولها من قصيدة مسقط قلبي:[2]

صحراء بعدك أزمنتي
وربيعك واه غـــرّار

([1]) سمية محنش، ديوان مسقط قلبي، ص ٦٢، ط: الأولى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ١٤٣٤ هـ – ٢٠١٣ م

([2]) ديوان مسقط قلبي، ص ٦٨.

يا مسقط قلبي يا وجعي
من نبعك جادت أشعاري

وهي تعبر عن الحاجات العاطفية للأنثى تعبيرا فنيا يوحي ولا يصرح، ويعكس ثنائية الظمأ والعفاف: ظمأ الأنثى إلى الرجل، وعفافها الذي لا يزيدها إلا جمالا؛ تقول في قصيدة هيت لك :[٣]

يا أيهـــا المسـكون فيّ كمنتهـى جـــدَّت أوائله بشـــوق جـــدَّ لكْ
فَجِّـــرْ ســـدودا تستبـد بوصلنـــا وازرع بجدبي بذر عشق قد ملكْ
وأعـــد لعمـــري لحظـــة كـونيـــة طافت بهـا الأرجـاء كيمـا ترسلكْ
وكفى بروحي ما تلاقي من جوى فالحلم أنت وكالجنون وكلـــي لكْ

إن العدول عن اسم الفاعل:" الساكن " إلى اسم المفعول:" المسكون"، وتواتر التعبير بالجمل الإنشائية المؤسسة على فعل الأمر: " فَجِّرْ سدودا " و " ازرع بجدبي بذر عشق" و"أعد لعمري لحظة كونية"، ثم وصف السدود بكونها (تستبد بوصلنا)، وصراحة الاعتراف بأنين الروح من الجوى، والتعبير بالجملة الخبرية المفعمة إيجازا: "كلي لك"، كل أولئك ساطع الدلالة على أننا أمام شاعرة لا تناور في التعبير عن أحاسيس الأنثى، بل تعبر في إخلاص عما يمور بوجدانها من حاجات عاطفية، وتتمرد على مواضعات ظلت تلجم لسان الشواعر العربيات قرونا عديدة حتى كان تعبير الشاعرة عن عواطفها يطأطيء رءوس أهلها بين الناس.

واتساقا مع دعوتها إلى تفجير السدود المستبدة بالوصل بين الأنا / الأنثى والآخر / الرجل، تستنزل الشاعرة اللعنات على اصطناع الحدود التي تحول دون التساكن المثمر بين الذكور والإناث، والتي تجعل أعمار الإناث تنفد انتظارا لفارس الأحلام الذي قد يأتي وقد لايأتي؛ تقول في قصيدة هيت لك:[٤]

ملعـونة تلك الحدود وشرعهـا
كيف استباحت عمرنا حتى هلك؟

وفي بعض قصائد الديوان تقدم الشاعرة صورة متوازنة للرجل والمرأة، فيبدو الرجل فارسا كامل الحسن، وتبدو الأنثى قارورة خليقة بأن يترفق بها الرجل؛ نجد مثلا لذلك قولها في قصيدة كامل الحسن [٥]

يا كامل الحسن رفقا بالقـواريـر
تغتـالـهن علـى سفـح التعـابير
ترتادهن بلمح الطيف في سعف

---

(٣) السابق، ص ٤٩ .
(٤) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٠
(٥) السابق، ص ١٤

تجتاحهن كما هـول الأعـــاصـير

فالشاعرة تتجه بالخطاب إلى الآخر/ كامل الحسن، ولهذا تصطنع ضمير الغائب مجردة من نفسها شخصا آخر تناديه لتبثه خطابها، وتبدو أشبه بالسارد الذي يراقب الموقف من الخارج، وينقل إلينا تفاصيله كما لو كانت تقع أمام عينيه، ومن هنا كان الانحياز للمضارع من الأفعال بما تحمله من دلالة على الاستمرار، وإن بدا المضارع:"تغتالهن" محفوفا بظلال من القسوة التي لا تتلاءم مع فارس الأحلام الذي نُودِيَ عليه ب: "يا كامل الحسن".

ولئن كانت الثلاثة الأفعال المضارعة:" تغتالهن/ترتادهن/تجتاحهن" تظهر جانبا من إيجابية الرجل وقدرته على المبادرة إلى غزو قلوب العذارى، فإنها تظهر الأنثى راضية بغزوات فارس الأحلام، مذعنة لها تمام الإذعان، راضية بأن تكون مغتالة، ولا عجب؛ فإن المرأة بطبيعتها مهيأة لكي تكون ميدانا للغزوات العاطفية التي تشبع غرورها الأنثوي، وتعزز فيها الإحساس بالقدرة على هز أصلب الرجال وتحريك أوتار قلوبهم ودفعهم إلى مطاردتها واللهاث خلفها وتكبد المشقات من أجل الفوز بقلبها.

ويبدو الحب في قصيدتي: كامل الحسن وهيت لك، وكأنه قدر محتوم على الأنثى، وهي رؤية تتفق مع سواء الفطرة، وتتسق مع إحساس الأنثى بالتصحر العاطفي في غيبة الرجل؛ تقول سمية محنش في قصيدة كامل الحسن :[٦]

يرمي الغرام فؤادا ضل مسلكه

من ذا يعين على رد المقاديـــر؟

لقد بدا فؤاد الأنثى متخبطا، عاجزا عن ضبط بوصلته وتحديد مسلكه، مستهدفا بسهام الغزاة؛ ولهذا أفرغت الشاعرة أسلوب الاستفهام من دلالته الوضعية، وملأته بالدهشة والاستبعاد: الدهشة من طيش القلب، واستبعاد أن تجد المحبوبة مُعينا يرد عن قلبها مقادير لا قدرة له على ردها؛ لأن الأقدار قضت على كل الرجال والنساء بالضعف أمام سلطان الحب، ولأن ظمأ القلوب إلى الحب- بمعناه النبيل-لا يقف عند حد، وهيهات لمن تستجير من سهام الغرام أن تجد مجيرا لا يهتز قلبه للجمال الأنثوي.

وبدهي أن تحظى ألفاظ المعجم الرومانسي بحضور ملحوظ في القصائد ذات المنزع الرومانسي؛ ففي قصيدة: كامل الحسن تتردد ألفاظ مثل "أشواقي/ الغرام/ العصافير/ القلب/ الشحارير"، وفي قصيدة: هيت لك تتردد ألفاظ مثل "الشوق/ همسة/ أحلام/ لثما/ صبوتي/ طيفك/ عشق/ هوى/ الحلم"، أما في قصيدة: سبحاني .. بسلطانك، فقد ترددت ألفاظ مثل "لحن/ألحان/ الهوى/ الجوى". والانحياز إلى مثل هذه الألفاظ يعكس مدى توفيق الشاعرة في اختيار اللفظ الذي يقتضيه المعنى اقتضاء، والذي يستنفد

([٦]) ديوان مسقط قلبي، ص ١٣

ما يفعم وجدانها من أحاسيس مَوَّارَةٍ ويستثير مثلها في وجدان المتلقي.

ولأن العدول قدر على الشعر بسبب ضغوط التفعيلات والقوافي وحاجة الشعراء إلى استنفاد أدق الخلجات وأرهف الأحاسيس؛ لذا كان من البدهي أن تمارس الشاعرة، ألوانا من العدول الصوتي والصرفي والتركيبي؛ أما العدول الصوتي فمنه قولها في قصيد ساحرة :[٧]

أحبك أنت الـــذي اختـرته
وحولي نجوم السما ساهرة

ومنه قولها في قصيدة تراتيل لبيدق أسير :[٨]

ومددت تبسط راحيتك إلى الفضا
حتـى عــلا نجم وفـــر تَـلَهُّف

ففي النموذجين السابقين لاذت بالضرورة فقصرت الممدود في: " السما/ الفضا" وبهذا القصر تمكنت من حذف مقطع صوتي مفتوح " ص.ح " حتى تضبط التفعيلة وتحافظ على سلامة الموسيقى.

وأما العدول الصرفي فمنه قولها في قصيدة نبيذ لريكا :[٩]

وأضرمت كرم العاشقين قصائدا
لها سر عشق قـد أجـل فأبدعـا

ومنه قولها في قصيدة عراف الساعة:[١٠]

من أفلت الظل المواري ظله
كيما يبدل للزمان خرائطـــا

وفي هذين النموذجين لاذت الشاعرة-أيضا- بالضرورة فصرفت الممنوع: " قصائدا/ خرائطا " حتى تحصل على النون المنطوقة وبها تحافظ على صحة التفعيلة وسلامة الوزن.

وأما العدول التركيبي فمنه العدول عن الذكر إلى الحذف؛ كقولها في قصيدة عراف الساعة :[١١]

مـن أيـن تبدا قصـــة طوافـــة
لـــم يبصـــــروها إنمـــــــا

---

(٧) ديوان مسقط قلبي، ص ٧٥ وانظر نماذج آخري لقصر الممدود في كلمتى " الوفا " و " السما " ، قصيدة صمت ، الديوان ص ٥٨

(٨) السابق، ص ٢٨

(٩) نفسه، ص ٣٨

(١٠) ديوان مسقط قلبي،، ص ٤٥

(١١) السابق، ص ٤٥ وانظر نموذجا آخر للعدول بالحذف في القصيدة نفسها ، ص ٤٣.

فيهم تُبَصِّـــــرُ كـــــــل داء
من أسفــل أرض تــراهم نطفـةً
وتكـــــاد تنظرهـم سمـــــــــاء
ويظل كل منهما فيهم يُضَلِّلُ منفذا
منهـم إليــه ال / لا يشـــــــــاء

فالاسم الواقع بعد أداة التعريف "ال" لا وجود له في آخر سطور النموذج السابق، ومثل هذا العدول يباغت المتلقي بما لا يتوقع ويتحدى استجاباته ولاسيما في ظل صعوبة الوصول إلى قرينة تعين على تقدير المحذوف.

ومن العدول التركيبي حذف المعطوف عليه في قول الشاعرة من مقطعة بادرة اللهب:[١٢]

أو ما انتهيت من الصبابة والأسى ؟
أو ما اكتفيت بكل ما قد أوجعــك ؟

فالهمزة في صدر البيتين للاستفهام، والواو الواقعة بعدها عاطفة، أما المعطوف عليه فمحذوف، وتقدير الكلام بعد رد المحذوف في البيت الأول: أتماديت في الصبانة والأسى وما انتهيت منهما ؟ " وبعد رد المحذوف من البيت الآخر يصبح تقدير الكلام:" أتماديت في تحمل الأوجاع وما اكتفيت منها ؟ "

ومن العدول التركيبي حذف متعلقات الأفعال؛ كقول الشاعرة في قصيدة مراهق وسيدة:[١٣]

قَبَّلْتُها
يا ثغري المنهال عشقا في معابد حسنها
يا ثغرها
يا صيحة المولود تذعن للوجود
وما احتوى

فلا وجود لمتعلقات الفعل احتوى، وقد عاملته الشاعرة معاملة اللازم مع كونه متعديا بطبيعة وضعه، فإن تعدى بحرف الجر كان ذلك مجازا؛ قال الزمخشري: "ومن المجاز: احتوى على الشيء: استولى عليه[١٤]". لقد استهدفت الشاعرة إثبات فعل الاحتواء نفسه دون تعديته إلى مفعول بعينه، وهو أمر له نظائره في عربيتنا؛ فنحن نقول: " فلان ينفع ويضر" فنفهم المعنى دون حاجة إلى مفعول ، وعلى هذا جاء-أيضا- قول البحتري يمدح

(١٢) ديوان مسقط قلبي ، ص ٧٩
(١٣) السابق، ص ٣٣
(١٤) الزمخشرى ، اساس البلاغة مادة " حوى " ، ط : دار بيروت للطباعة والنشر ، دار صادر للطباعة والنشر.

ابن المعتز، ويُعَرِّضُ بالخليفة المستعين:[١٥]

شجو حساده وغيظ عداه أن يرى مبصر ويسمع واع

فلم يتعد الفعلان:"يرى/ يسمع" إلى مفعول بعينه؛ لأن البحتري استهدف إثبات الرؤية والسمع دون تعديتهما؛ وعيا منه بأن في مجرد إثباتهما إقلالا من شأن المستعين وإكبارا من شأن ابن المعتز، وبذلك تتسع آفاق الدلالة بحيث يذهب الملتقي في التأويل كل مذهب.

ويكثر العدول عن ذكر متعلقات الأفعال في القصائد التي تغلب الفعلية على قوافيها؛ فمن ذلك قول الشاعرة من قصيدة نبيذ لريكا :[١٦]

وذاك الذي في الرمل أشعل عشقه
وشرع من وعد النخيل فأجمعـــا
وبث حـنـين الـــواقـفـيـن بـبـابـــه
وضمـــد ذكرا في المـــلامة أدمعا
بصحراء عز .. تستفيق حكاية ال
ألى وهجـــا للطيبين ومن وعـــى

إن الأفعال الثلاثة: "أجمع/ أدمع/ وعى" ليس لها متعلقات، وهذا الحذف يخلق مسافة جمالية بين ما تقدمه الصياغة وما يرتقبه المتلقي الذي يجد نفسه أمام جمل مبتورة عليه إكمالها .

وفى مواطن قليلة تعدل الشاعرة عن أليف الألفاظ إلى غريبها، وتسلك الغريب في وسط لغوي يقلص غرابته ويؤهله لا لإيصال الرسالة المستهدف إيصالها فحسب، بل يؤهله -أيضا- لإثراء معارف المتلقي، كما يعكس قدرة الشاعرة على إعادة تأهيل الغريب؛ فمن ذلك عدولها عن الموقد إلى الوجاق في قولها من قصيدة عابرة وهم :[١٧]

لن أطلب أكثر من كوخ
أستدفئ فيه بعينيك
لوجاق يشعل أحـلامي
فتقول الدنيا: لبيـك

فإنزال كلمة "وجاق" بجوار الجملة الفعلية: "يشعل أحلامي" قلَّص غرابتها إلى حد كبير، وهيأ للمتلقي أن يصل إلى معناها بمجرد ملاحظته للعلاقات الإسنادية التي أناطت

---

(١٥) البحترى ، الديوان ، ص ١٢٤٤ ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ،ط : الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ م.

(١٦) ديوان مسقط قلبي، ص ٤٠: ٤١ ، وانظر نماذج أخرى لغياب المتعلقات في القصيدة نفسها ، وذلك في الأبيات ١ ، ٢، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٤.

(١٧) السابق، ص ٨٣ وقد ورد الاسم نفسه في قصيدة صمت ص ٦٤.

بالوجاق مسئولية إشعال الأحلام.

ومن ذلك عدولها عن الفعل ضبط أو نَغَّم إلى الفعل دوزن في قولها من قصيدة ميدان وحق:[١٨]

ودوزنت الريح أوتارهـا
وصارت تريك الذي لم تر [١٩]

إن الفعل دوزن يعد جزءا من الثروة اللغوية للعرب ولكنه تحنط في بطون المعاجم بعد أن عزف الشعراء عنه وكفت الألسنة عن تعاطيه، وقد عمدت الشاعرة إلى إحيائه وتقليص معدلات غرابته؛ إذ سلكته في علاقة تركيبية مع الفاعل "الريح" والمفعول " أوتارها". وبتأمل هذه العلاقة يستطيع المتلقي، بقليل من الجهد، أن يصل إلى معنى دوزن، وعلى هذا النحو يستطيع الشعراء الجديرون بهذا الاسم إعادة تأهيل الغريب وإخراجه إلى النور بحيث يمكن تداوله.

وقد يكون العدول إلى الغريب مخيبا توقعات المتلقي، ولاسيما إذا أنزله الشاعر في وسط لغوي لا يذهب بغرابته ولا يقلصها؛ نجد مثلا لذلك كلمة "ركح" في قول الشاعرة تخاطب روح الفنانة وردة الجزائري :[٢٠]

يا موطن الإعجاز في ركح الورى
تجثو السماء براحيتك
مِظَلَّة
وعيونك الأحلام
والوطن الكبير
ألغيتِ كل حدوده المعتله

فالتركيب الإضافي " ركح الورى " لا هو أذهب الغرابة عن كلمة ركح ولا هو قلصها. وقد جاءت كلمة " ركح " في فصيح كلام العرب مضافة إلى الدار أو الجبل؛ فالعرب تقول: ركح الدار: أي ساحتها، وركح الجبل: أي جانبه. والركح أيضا : الفناء. وتركح في المعيشة: تصرف فيها، وتركح بالمكان: تلبث. وركح الساقي على الدلو: اعتمد .[٢١] وبمثل هذه الاستعمالات يتكون جانب من توقعات المتلقي، لكن الشاعرة تأبى- وهذا من حقها-إلا أن تخلخل بنية التوقعات وتدفع المتلقي المثالي والعادي كليهما إلى التنقيب في بطون المعاجم عسى أن يجدا لمثل هذا التركيب تفسيرا.

ومن ألوان العدول خطاب ما لا يعقل؛ فالشاعرة تنادي الحلم في قولها من قصيدة

([١٨]) ديوان مسقط قلبي، ص ٨١.
([١٩]) في الأصل " لم ترى " .
([٢٠]) ديوان مسقط قلبي، ص ١٩: ٢٠.
([٢١]) انظر، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة " ركح " .

سبحاني .. بسلطانك :[٢٢]

أنا يا حلم عاصمة
تُسَبِّحُ باسمها الأحلام

وتنادي الشعر في قولها من قصيدة مسقط قلب: [٢٣]

ولولا الوجود وحكم الورى
لكنتك يا شعر .. في شاعرة

ومن خلال خطاب ما لا يسمع، وإقامة علاقات مع ما لا يعقل؛ تجسد الشاعرة انفعالاتها تأكيدا للتمايز بين حقائق الواقع وسبحات الخيال؛ " إذ ليس من الضرورة أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع "[٢٤]

ويعد التقابل من أبرز الظواهر التعبيرية في قصائد الديوان، وبه جمعت الشاعرة بين أضداد متنافرة؛ وعيا منها بقدرة التقابل على تحقيق التمايز بين طرفيه، وبكونه طريقا إلى المعرفة التي يقدمها الشعر إلى المتلقي؛ يقول الدكتور محمد الهادي الطرابلسي : " فإن كانت المقابلة من السبل غير المباشرة إلى المعرفة، فإن الشعر أحق بأن تتوفر فيه" [٢٥]

واذا كانت الدلالة تفرق بين طرفي المقابلة، فان الصياغة تقرب ما تفرق وتجمع ما تنافر، حتى إن الأضداد لتجتمع في شخص واحد؛ على نحو ما نجد في قول سمية محنش من قصيدة النافذة :[٢٦]

يا جامع الأضداد يا فردا بألف
ومفرق الأبصار
ذا طرف
وطرف

فالإشارات الصادرة من الصياغة تجعل المنادى أشبه بـ " السوبرمان " ؛ فهو ليس مجرد فرد، إنما هو فرد يمتلك طاقة ألف من الأفراد، وبهذه الطاقة يمارس التجميع والتفريق في وقت واحد . وتتشابك الخيوط في نسيج الصياغة فيتجاور التقابل المعجمي بين اسمي

([٢٢]) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٢.
([٢٣]) السابق ، ص ٧٦. وهناك نماذج آخري لنداء ما لا يعقل في قصيدة مسقط قلبى،ص٦٥، ٦٧
([٢٤]) د . عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية ، ص ١٢٧ ، ط : الأولى ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥م
([٢٥]) د . محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٤٠ ، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ م .
([٢٦]) ديوان مسقط قلبي، ص ٢٥.

الفاعل " جامع/ مفرق" مع التقابل السياقي بين الواحد " فردا " والمجموع " ألف " بحيث يتعزز اتجاه المقابلة نحو الاستقطاب .

وتسم التقابلَ، في قصائد الديوان، سمتان بارزتان؛ إحداهما: التنوع ، والأخرى: التكرار؛ أما التنوع فمنه ما جاء في صورة ثنائيات تكاملية؛ يقتضي وجود أحد طرفيها وجود الطرف الآخر؛ كقول الشاعرة في قصيدة لوردة مخضلة :[٢٧]

لكأنما الدنيا تكفر قوله
وتحرم الإفصاح
كيف أحله ؟

فالتكاملية بين " تحرم/ أحله " مردها إلى أنه متى وجد التحريم وجد معه التحليل. وللتقابل هنا بعده النفسي؛ فهو ينقل عبر الصياغة ذهول الشاعرة إثر إعلان نبأ وفاة مواطنتها الفنانة وردة الجزائرية. إن الشاعرة تعي تماما أن الموت قضية محسومة لا تحريم فيها إلا أن يكون نتيجة فعل إجرامي ، لذلك لا بد من التنبيه على أن الضمير في " قوله " و" أحله " يعود إلى المساء الذي أُعْلِنَ فيه نبأ الوفاة. الشاعرة يفعمها الذهول من وقع الخبر، ولكي تستنفد ذهولها وتنقله إلينا، وظفت التقابل واستعانت بالأداة التعبيرية " كأن " وبالمجاز الذي هيأ لها أن تسند إلى الدنيا ما ليس لها من التكفير والتحريم، وأن تسند إلى المساء ما ليس له من التحليل؛ لتكون المحصلة:" كيف أحله؟ " بما يحمله الاستفهام، على مستوى الظاهر، من إدانة للمساء الذي أحل إذاعة النبأ ، وعلى مستوى الباطن، من استعصاء تصديق ما لا مفر من تصديقه؛ نعني انتصار النواميس الكونية، وموت وردة الجزائرية مثلها مثل باقي الخلق .

ومن مظاهر التنوع تلك المتقابلات العكسية؛ التي لا يقتضي وجود أحد طرفيها وجود الطرف الآخر؛ نجد مثلا من ذلك قول سمية محنش في قصيدة سبحاني .. بسلطانك :[٢٨]

ويعزف لحن من غابوا
وألحانا لمن آبا
ويشرع في الهوى دربا
ويوصد في الجوى بابا

لقد جمعت بين المتقابلين" غابوا/ آبا " والمتقابلين " يشرع/ يوصد " ، وبدهي أنه لا تلازم بين طرفي المقابلتين؛ فقد يكون الغياب بلا إياب، كما قد يكون الإشراع بلا إيصاد؛ ولهذا كان التقابل عكسيا. وللتقابل في النموذج السابق ناتجه الحركي لاعتماده على الفعلية، وله- أيضا- كثافته المتصاعدة نسبيا من الفعلين" يشرع/ يوصد " لاتحاد الفاعل

(٢٧) ديوان مسقط قلبي، ص ١٦ .
(٢٨) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٣ .

فيهما.

وفي بعض القصائد يتآزر التقابل السياقي مع المضمون في تعميق إحساسنا بالضدية، وفي نقل ما تصطخب به نفس الشاعرة من أحاسيس؛ تقول في قصيدة هيت لك :[٢٩]

وأظـل أحـرث رمل بادية لنا
وتظل تطمس بالغياب معاقلك

فالتقابل بين "أحرث/تطمس" تقابل سياقي مرده إلى أبعاد الدلالة لا إلى الوضع اللغوي، ولهذا التقابل ناتجه الحركي المستمد من الفعلين:أحرث/تطمس، وهو يعكس- بمؤازرة المضمون - رؤيتين متناقضتين: رؤية الذات الأنثوية؛ التي تتسم بالإيجابية والإصرار على تهيئة رمال البادية للخصوبة، في مقابل رؤية الآخر/ الرجل؛ التي تتسم بالسلبية والتخلي عن المعاقل وطمس معالمها برغم كونها أمس ما تكون حاجة إلى من يذود عنها ويفعمها خصوبة!

ما أود اللفت إليه هنا هو أن التقابل استطاع أن يقول الكثير مما يتعذر قوله بصريح العبارة، ومن خلاله تمكنت الشاعرة من التعبير عن أدق الحاجات الأنثوية وأكثرها حساسية، دون أن تنزلق إلى فاحش الألفاظ أو مبتذل التراكيب، خلافا لما نجده من ابتذال وصراحة جنسية بالغة الفجاجة عند رواد الأدب النسوي؛ من أمثال" دورثي ريتشاردسون" و"فرجينيا وولف ".

وأما سمة التكرار فتظهر في نزوع سمية محنش إلى تكرار مقابلات بعينها؛ كثنائية الموت/الحياة؛ التي ترددت في قصائد: النافذة، وصمت، ونبيذ لريكا، ومقطعة الشعر :

ففي قصيدة النافذة تقول :[٣٠]

أوكلما مت امتلاء منك
أبعث من جديد

فالتقابل الحركي بين "مت/ أبعث " ينقل الداخل عبر الصياغة إلى الخارج، وتتصاعد كثافته لاتحاد الفاعل في طرفيه. ويغادر المتقابلان دلالتهما الوضعية إلى دلالة مجازية يتسع بها معنى الموت والبعث.

و في مقطعة الشعر تقول: [٣١]

ملك لأرواح تحـــــاك برسمه
وتموت شوقا كي تعيش بحكمه

---

(٢٩) السابق، ص ٤٨.
(٣٠) ديوان مسقط قلبي، ص ٢٦
(٣١) السابق، ص ٧٧

لقد جمعت بين الفعلين: تموت/تعيش، وبهما شيدت مبالغة حادة بالغة الإبهار؛ فمن ذا الذي يموت حتى يعيش؟ وهي تحرر الفعل" تموت " من دلالته الوضعية حين علقته بالشوق، وبذلك لم يعد الموت إنهاء للحياة، بل غدا حياة متجددة نابضة بالحب، وقد استطاع التقابل أن ينقل عبر الصياغة الداخل الغائر في أعماق النفس: "الموت شوقا" إلى الخارج.

وإذا كانت ثنائية الموت والحياة مؤسسة، في النموذجين السابقين، على المضارع من الأفعال، فإن الثنائية نفسها تأتي موسسة على الأسماء في قصيدتي : نبيذ لريكا وصمت؛ تقول الشاعرة في قصيدة نبيذ لريكا :[٣٢]

تطل كبدر الحسن وقت تمامه
بما أبدع الرحمن فيها وأودعا
وتحوي رفات الأولين بتربـــة
تنفس فيها الموت حيا مولعـا

فقد قابلت بين الاسمين "الموت/حيا"، وبفضل العلاقات التركيبية التي أقامتها بين الكلمات استطاعت أن ترتقع بالتقابل إلى مستوى المفارقة؛ يظهر هذا بوضوح في قولها:" تنفس فيها الموت حيا" فهذا تعبير مفارق للمألوف، محبط لتوقعات المتلقي الذي يجد نفسه مدفوعا إلى تأمل الفكرة التي تريد الشاعرة إيصالها إليه، وبتأمل الفكرة ومحاولة اقتناصها يشارك المتلقي في إنتاج الدلالة، ويصبح التعبير قابلا لقراءات عديدة تختلف باختلاف ثقافات المتلقين .

بل إن صياغة مثل " تنفس فيها الموت حيا " تعكس قدرة الشاعرة على ضخ دماء دلالية جديدة في شرايين مقابلات معجمية سابقة التجهيز، وإضفاء طرافة عليها يصبح معها الموت كائنا يتنفس، وهذا يؤكد أن العبرة بقدرة الأديب، شاعرا كان أو ناثرا، على أن ينفث الحياة في الراقد من المقابلات في بطون المعاجم، وأن يدخل الألفاظ في علاقات جديدة.

وتقول في قصيدة صمت :[٣٣]

يريدونها موتا فتعلن أنهـــا
حياة بطعم الشهد غرة هاجع

إنها تجمع بين الاسمين" موتا /حياة " في مقابلة معجمية بالغة الحدة، وتعكس الصياغة صراع الإرادات غير المتكافئة، أو بعبارة أخرى: تعكس التصادم الحاد بين جماعية الإرادة في" يريدونها موتا" في مقابل فردية الإرادة في" تعلن أنها حياة".

ومن الملاحظ أن دال الموت تقدم على دال الحياة ومرادفاته في مقابلات النماذج السابقة، وإيثار الموت بالتقدم على الحياة يبعث إشارات ضدية هو الآخر؛ ذلك أن الحياة

---

(٣٢) نفسه، ص ٤٠.
(٣٣) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٧ .

في مألوفنا تسبق الموت. ولعل الشاعرة أرادت أن تخلخل المألوف وعيا منها بأن الحي يولد من الميت، وأن الموت لا يعدو كونه مقدمة لكل بعث سواء أكان بعثا للحب في القلوب المتصحرة، أم بعثا للأموات من قبورها.

وعلى أية حال فثنائية الموت والحياة كانت وستظل من أكثر الثنائيات المؤرقة للشعراء في كل زمان ومكان، بل إن الخوف من الموت كان وسيظل من أشد المخاوف التي أثارت –وستظل- أشجان الشعراء في أمم الدنيا، والتي بعثتهم على القول، وغلفت وستظل تغلف رؤيتهم للحياة وتمسكهم بها وعبارتهم عنها وهواجسهم مما بعدها.

وكما ألحت سمية محنش على تكرار ثنائية الموت والحياة، ألحت أيضا على تكرار ثنائية الصحو والمنام؛ ففي قصيدة سبحاني .. بسلطانك تقول :[٣٤]

أجوب الكون في دعة
وأصحو حيث أنت تنام

وهي تؤسس التقابل على الفعلين " أصحو/ تنام " ومن ثم جاء ناتجه حركيا وإن تضاءلت كثافته لاختلاف الفاعل في طرفي المقابلة. ونقل التقابل عبر الصياغة بعدين؛ أحدهما: حسي مشهود " أصحو/ تنام " ، والآخر: نفسي يعكس أرق الذات الأنثوية إزاء فارس الأحلام الهارب بالنوم من مسئولياته .

وتتكرر ثنائية "الصحو/ المنام " مع تغيير أحد طرفيها، وذلك في مثل قول الشاعرة من قصيدة صمت: [٣٥]

وأغفو مع الأحلام فوق سحابة
فيصحو بنار الحلم غيث مدامعي

فقد استبدلت بالفعل "أنام " الفعل "أغفو" وبرغم كون الفعل " أنام" أشد قربى إلى الفعل" يصحو" فإن الاستبدال لائق تماما بالتحليق مع الأحلام فوق السحاب، وهذه اللياقة مردها إلى عامل نفسي وهو أن الإنسان يحقق في الأحلام ما يعجز عن تحقيقه في اليقظة، ولذلك فهو يغفو ولا ينام لفرط بهجته بما يحقق في أحلامه . وغلفت الشاعرة طرفي المقابلة بظلال نفسية تعكس ذلك التجاذب بين الغفوة مع الأحلام فوق السحاب، وبين الصحو مع غيث المدامع . وبرغم اختلاف الفاعل في" أغفو " عنه في" يصحو" فان طرفي المقابلة يتحركان في ذات واحدة ، مما يشوش على الإحساس بأن كثافة التقابل لا تتصاعد .

كذلك تتكرر ثنائية " الصحو/ المنام " في قصيدة بعد ماذا :[٣٦]

وإني فقدت من العمر عمرا

([٣٤]) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٢
([٣٥]) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٤
([٣٦]) السابق، ص ٤٢

من الآه آها
من النوم صحوا

وواضح أن الشاعرة عدلت، في النموذج السابق، عن التقابل الفعلي الذي لازمها في النماذج الأسبق، إلى التقابل الاسمي بين" النوم / صحوا " تلبية لمتطلبات حرف الجر " من ". وواضح أيضا أن طرفي المقابلة تتابعا بغير عاطف.

وقد تتكرر المقابلة نفسها في قصيدة واحدة؛ نجد مثلا لذلك تكرار ثنائية "الأرض/السماء "و "أرض/ سما" في قصيدة عراف الساعة؛ ففي المقابلة الأولى تقول سمية محنش :[٣٧]

من أين تبدأ قصة الأرض التي
قد كان يعرفها الفناء
وحكاية الرحب الذي
أسموه في لغة المعاجم بالسماء

وفى المقابلة الأخرى تقول :[٣٨]

من أين تبدأ قصة طوافة
لم يبصروها إنما
فيهم تُبَصِّرُ كل داء
من أسفل أرض تراهم نطفة
وتكاد تنظرهم سماء

واللافت إن طرفي التقابل، في النموذجين السابقين، يعكسان أرق الشاعرة بقضايا كونية؛ لأنها لا تقصد أرضا بعينها، ولا سماء بعينها، بل تُضَفِّرُ المتقابلين مع غيرهما من عناصر الصياغة تعبيرا لا عن توق الإنسان إلى معرفة تاريخ الكون فحسب، بل عن إحساسه-أيضا- بالضآلة أمام كون يحتويه ولا يعرف له حدودا ويغيب عنه الكثير من تاريخه.

وتسفر معاينة المقابلات، في ديوان مسقط قلبي، عن نتيجة واضحة هي أن أكثرها جاء معجميا في حين جاء أقلها سياقيا، وأن الشاعرة أخضعت الأكثرية الساحقة من مقابلاتها لانسجام أطرافها من حيث النوع؛ بمعنى أنها حرصت كثيرا على أن تقابل الأسماء بالأسماء والأفعال بالأفعال؛ أما مقابلتها الأسماء بالأسماء فمنها المقابلة بين الماء والنار في قولها من قصيدة صمت :[٣٩]

مزار لحبر الماء غصن أصابعي

([٣٧]) ديوان مسقط قلبي، ص ٤٣
([٣٨]) السابق، ص ٤٤:٤٥
([٣٩]) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٤

وبحــر بكف النار حضن مرابعي

ومنها المقابلة بين النسيان والذكرى، وذلك في قولها من قصيدة سبحاني.. بسلطانك : [٤٠]

وركاب من النسيان
وركاب من الذكرى

وعلى هذا النحو مضت تقابل بين أسماء مثل "النوم/ الصحو" و" البوح/ الكتمان " و" الأرض/ السماء " و " أرض / سماء " و " موتا / حياة " و " خيري/ ويلي ". بل لقد أخضعت طرفي المقابلة الاسمية - وإن في مواطن نادرة- للانسجام في النوع والائتلاف في المبنى؛ على نحو ما نجد في قولها من قصيدة طاعن في الوهم قلبي.. [٤١]

مدبر خيري
وويلي مقبل

فالمتقابلان: "مدبر/مقبل " يتوافقان في الاسمية والإفراد والتذكير ، كما يتوافقان في الوزن الصرفي ؛ فكلاهما اسم فاعل، وكلاهما على وزن مُفْعِل، كما يتحقق الانسجام في النوع والائتلاف في المبني بين طرفي المقابلة السياقية في"خيري/ ويلي"؛ أما الانسجام في النوع فماثل في الاسمية والإفراد والتذكير، وأما ائتلاف المبنى فماثل في كون الطرفين على وزن صرفي واحد(فَعْل) .

وأما الانسجام في نوع الأفعال المتقابلة؛ فمن نماذجه ذلك التقابل السياقي بين "تتناثر/ أجمع " في قولها من قصيدة عابرة وهم: [٤٢]

أحـلام العالم أجمعهـا
تتناثر حولي لأجمعها

وعلى هذا النحو مضت سمية محنش تقابل بين الافعال: " تحرم / أحل " و " يشرع / يوصد " و " أصحو / تنام " و " أحرث / تطمس " و " تموت / تعيش " و " أغفو / يصحو" و " غابوا / آبا " و " لاقى / ودع " " و " نمت/ صحوت " وبدا واضحا أنها تحرص- ما استطاعت- على أن تتوافق أزمنة الأفعال التي تشيد بها مقابلاتها؛فهي غالبا ما تقابل الماضى بالماضي والمضارع بالمضارع.

وفى مواطن نادرة للغاية لا تتوافق أزمنة الأفعال المتقابلة، على نحو ما نجد في مقابلتها المذكورة آنفا بين الماضي " مت" والمضارع" أُبعث"، وكذلك مقابلتها بين الأمر" بع " والمضارع المبني للمجهول "تُشْتَرَى"في قولها من قصيدة ميدان وحق : [٤٣]

---

(٤٠) ديوان مسقط قلبي، ص ٥١
(٤١) السابق ، ص ٧٢.
(٤٢) ديوان مسقط قلبي، ص ٦٨
(٤٣) السابق، ص ٨٠.

تجند كثيرا
كن عسكرا
وشيد لسلطانك
المرمرا
وبع حيث شئت
وما شئت بع
فكل المواضع لن تُشْتَرَى

وتتميز بعض المقابلات الفعلية بانسجام طرفيها في التجرد أو الزيادة؛ كما في المقابلة بين الفعلين:" تموت/ تعيش " والفعلين:" يشرع/ يوصد ".

وفي مواطن نادرة للغاية- أيضا- يتجرد طرفا المقابلة من الانسجام النوعي، فيأتي أحدهما اسما ويأتي الآخر فعلا ؛ نجد مثلا لذلك قول سمية محنش في قصيدتها نبيذ لريكا:(٤٤)

هي الحلم إذ يأتي الفؤاد بغفوة
ويصحو بعقل قد أتاه مطوعا

فالطرف الأول من المقابلة جاء اسما:" غفوة " وجاء الطرف الآخر فعلا : " يصحو "، ومع غياب الانسجام النوعي بين طرفي المقابلات الفعلية يتضاءل ناتجها الحركي ليصل إلى حد الاختلال خاصة حين يكون أحد الطرفين اسما والآخر فعلا.

وخلافا لما ذهب إليه أحد نقادنا المعاصرين(٤٥) من أن الشكل التفعيلي أضعف شأن المقابلة، نجد في بعض قصائد سمية محنش ذات الشكل التفعيلي، مقابلات تجمع بين الوفرة، والتنوع؛ يؤكد ما سبق أن قصيدة النافذة ضمت عددا من المقابلات السياقية والمعجمية مثل " اشتعال/ المياه" و" تحت/ فوقها " و " فردا/ ألف " و " جامع/ مفرق " و" مت/ أبعث " و" غفوتي/ صحوتي" .

كما نجد في قصيدة عراف الساعة مقابلات مثل " الأرض/ السماء " و " أرض / سماء" ، ونجد في قصيدة بعد ماذا مقابلات مثل " بكيت/ ضحكت " و " نمت / صحوت " و" النوم / صحوا ". وفي قصيدة طاعن في الوهم قلبي نجد مقابلات مثل " الحمق/ فطنة " و " مدبر/ مقبل " و " خيري/ ويلي " كما نجد في قصيدة ميدان وحق مقابلة بين " قدَّم / أَخَّرَ" .

وهذه المقابلات التي تتسم بالوفرة والتنوع والقدرة على الإبهار تنهض دليلا على

(٤٤) ديوان مسقط قلبي، ص ٤١

(٤٥) يذهب الدكتور محمد الهادي الطرابلسي إلى أن التحرر من البيت ذي الشطرين ، والنظم على الشكل التفعيلي ، أضعفا شان المقابلة . انظر ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٤٠

أن الشكل التفعيلي لم يضعف شأن المقابلة، وإنما تتأثر المقابلة قوة و ضعفا، ويتفاوت حضورها كثرة وقلة، كما تتفاوت قدرتها على الإبهار، بتفاوت الأحاسيس التي تسيطر على الشاعر من قصيدة إلى أخرى، وتفاوت رؤيته للحياة من قصيدة إلى أخرى أيضا، ومدى إخلاصه في العبارة عن أحاسيسه ورؤيته. وبهذه المباديء لا بأية مباديء أخرى نفسر مقابلات سمية محنش-أو غيرها من الشعراء والشواعر - سواء في القصائد ذوات الشكل الخليلي، أو في القصائد ذوات الشكل التفعيلي.

ومن الملاحظ أن الشاعرة تصل بحرف العطف بين أطراف أكثر المقابلات، وأن منازل أطراف المقابلات تتفاوت من قصيدة إلى أخرى؛ يؤكد ما سبق قولها من قصيدة نبيذ لريكا :[٤٦]

عن البوح والكتمان يأسر قوله
وعن طفلة كالسر روحك أودعا

حيث وصلت بالواو بين المتقابلين:" البوح والكتمان " وأنزلتهما في صدر البيت.

ومن ذلك قولها في قصيدة نبيذ لريكا :[٤٧]

تهادى بمحراب القصيدة إذ دعا
وفي مجلس للحكم لاقى وودعا
فصـــار مدارا للمدائن كلهـــــا
تدور به الأحقاب ختما ومطلعا

فقد وصلت بالواو بين " لاقى/ ودع " و" ختما/ مطلعا " وأنزلت الطرفين في العجز. وحين يكون الطرف الأخير من المقابلة كلمة للقافية أو جزءا منها فإنه يعزز موسيقى الإطار، ويقوم بوظيفة صوتية إلى جانب وظيفته الدلالية.

وإذا كان البيت المؤلف من شطرين يحقق تقاربا بين منازل أطراف المقابلات ، فإن قصائد سمية محنش ذات الشكل التفعيلي يتحقق فيها هذا التقارب أيضا حتى مع غيبة حروف العطف، التي عادة ما تصل بين طرفي المقابلة؛ يؤكد ما سبق قول الشاعرة في قصيدة بعد ماذا :[٤٨]

تألمت جدا
بكيت كثيرا
بكيت إلى أن ضحكت
ومن ثم نمت
ولم أدر ماذا فعلت هناك

([٤٦]) ديوان مسقط قلبي، ص ٣٦
([٤٧]) السابق، ص ٣٦
([٤٨]) ديوان مسقط قلبي، ص ٦٩.

وحين صحوت ..
تذكرت أني
بكيت كثيرا

فالمتقابلان"بكيت/ ضحكت" يتقاربان حتى إنه لا يفصل بينهما إلا حرفان، والمتقابلان " نمت/ صحوت " يبدوان متباعدين قياسا على التقارب بين " بكيت /ضحكت " غير أن حميمية البث عبر ضمير المتكلم، والنزعة السردية المتمددة في السطور، والألم الذي تنقله الصياغة عبر خيوطها المتشابكة، كل أولئك يؤرق المتلقي ويدفعه إلى متابعة مصير السارد الذي نام باكيا مفعما بالألم، والذي لم يتحدد مصيره إلا بعد ظهور الطرف الآخر للمقابلة؛ نعني الفعل:صحوت. ومع حميمية السرد بضمير المتكلم، وتوق المتلقي إلى معرفة مصير السارد، يتضاءل الإحساس بالتباعد بين" نمت / صحوت " .

وقد تتباعد منازل أطراف المقابلات، لكن سمية محنش تنسج خيوط الصياغة بمهارة بحيث تبقي على الطرفين مشدودين؛ نجد ذلك واضحا في قولها من قصيدة عراف الساعة: (٤٩)

من أين تبدأ قصة الأرض التي
قد كان يعرفها الفناء
وحكاية الرحب الذي
أسموه في لغة المعاجم بالسماء؟

ففي هذا النموذج يتباعد الطرف الأول من المقابلة: "الأرض" عن الطرف الآخر منها: "السماء"، لكن خيوط الصياغة تشد الطرفين بوصفهما جزءا من أسلوب الاستفهام الذي ينتهي بالطرف الآخر:" السماء. والاستفهام بطبيعت يشاغب عقل المتلقي، وهو يشحذ - في النموذج السابق - طاقة المتلقي ويجعله مؤرقا بمعرفة بداية قصة الأرض والسماء، ومع الأرق يظل طرفا المقابلة في بؤرة اهتمام المتلقي. وتتآزر حدة طرفي المقابلة مع موقعيهما في تأكيد الدور الذي يمكن أن تنهض به المقابلة في شد أوصال النصوص وتحقيق تماسكها.

وعلى أية حال فقد انتهت إحدى الدراسات اللسانية الحديثة إلى أنه ليس بالضروري أن يأتي طرفا المقابلة متعاقبين، بل قد يتباعدان إلى حد مجيئ الطرف الأول في صدر النص والطرف الآخر في نهاية النص؛ على نحو ما يظهر في استهلال سورة(المؤمنون) بقوله تعالى: " قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ " " المؤمنون:آية١ " في حين جاء في خاتمتها " : إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الْكَافِرُونَ " " المؤمنون:آية١١٧ ". (٥٠)

---

(٤٩) ديوان مسقط قلبي، ص ٤٣.

(٥٠) لمزيد من التفاصيل انظر د .جميل عبد المجيد ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، ص ١٥٢، ط: الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة ، ١٩٩٧ م. ويلفت

إن الحضور الكبير للثنائيات المتقابلة معجميا أو سياقيا ، في ديوان مسقط قلبي، يعكس حالة القلق التي تفعم الشاعرة وتصبغ رؤيتها لأحداث العصر وأزمة إنسانه، والتي تستهدف نقل عدواها إلى المتلقي حتى يكون عارفا بواقعه.

ولم تكن الثنائيات المتقابلة، في قصائد الديوان، زركشة يراد بها طلاء وجه القصيدة بأحد الأصباغ البديعية، بل كانت مطلبا معنويا بالغ الإلحاح، كما كان لها أثرها البالغ لا في تحقيق التماسك النصي فحسب، بل في تعزيز موسيقى الإطار، وإبهار المتلقي وحمله على التفكير في تلك الثنائيات التي تحفل بها القصائد، والتي بغيرها لا تستقيم الحياة بل يفقد الوجود كثيرا من جدواه .

ولدى سمية محنش إحساس قوي بالمفارقة، وقدرة عالية على بناء تراكيب تحبط توقعات المتلقي وتضعه في حالة من الإبهار، ودلائل ذلك عديدة؛ فمنها قولها في قصيدة هيت لك:[٥١]

الملح أزهـر والبحـار تصحـرت
والشيب أضرم في الغراب فأخْذَلَكْ

ففي مألوف العادة هيهات للملح أن يزهر، وإنما هو قاتل للإزهار، كما لا يمكن للبحار أن تتصحر إلا في الكوابيس، والأمر نفسه ينطبق على اشتعال الغراب شيبا، لكن الشاعرة لا تعبأ بالمألوف، بل تتعمد خرقه حتى تستنفد أحاسيسها وتستنفر طاقات المتلقي في آن .

وتعكس المفارقة المتلبسة بالصياغة، في النموذج السابق، رؤية يختلط فيها التفاؤل المشوب بالدهشة؛ الذي يشيعه فينا قول الشاعرة: "الملح أزهر" بالتشاؤم والكابوسية؛ اللذين يبثهما فينا قولها: "البحار تصحرت" وقولها: " الشيب أضرم في الغراب " .

ومن ذلك قولها في قصيدة مسقط قلبي :[٥٢]

والليل يدندن نغمته
ونسيم أوحته النـار

فالنار في إلفنا اللغوي لا توحي بالنسيم، بل توحي بالشواظ والاختناق والموت حرقا، لكن الشاعرة تخلخل الإلف وترجىء المعنى إرجاء أبديا، واضعة الضحية في حالة من الذهول أمام التنافر الحاد بين النار في إلفنا والنار الموحية بالنسيم في نص سمية محنش.

ومن ذلك قولها في قصيدة صمت :[٥٣]

كـأنـي بغمـــد البحـــر نبتـــة مـــارد

الدكتور جميل إلى أن الزركشي عدَّ سورة الكوثر مقابلة طرفها الأول في السورة السابقة عليها ؛ نعنى سورة الماعون .

([٥١]) ديوان مسقط قلبي، ص ٤٨.

([٥٢]) السابق، ص ٦٣.

([٥٣]) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٥.

تعالت بعرض الحد جو المطالع
صغيرا بدرع الصمت أعصر شمسه
ثلوجا على سفح الجراح الشواسع

فالتعبير : "أعصر شمسه ثلوجا " يعد أحد تجليات الخيال المجنح، وهو يفارق المنطق على مستوى المبنى والمعنى؛ فالإمساك بالشمس واعتصارها وتحويل عصيرها إلى ثلوج، كل ذلك من أثر التحليق في سماوات الخيال، وهو مرآة تعكس قدرة الشاعرة لا على الإتيان بالجديد والمدهش فحسب، بل على إحباط توقعات المتلقي وإبهاره واستنفار طاقاته؛ حتى يعرف مغزى الرسالة التي تريد الشاعرة إيصالها إليه.

ومن ذلك قولها في القصيدة نفسها:[٥٤]

طويل له دون الجراح فتائل
وبوحي له صمت الصراخ المدافع

ففي قولها: " بوحي له صمت الصراخ " مفارقة بالغة الحدة تجتمع فيها متناقضات هيهات أن تجتمع؛ فالبوح والصمت ضدان لا يجتمعان في وقت واحد، كما أن " صمت الصراخ " تركيب إضافي قائم على المزج بين متناقضات لا تمتزج إلا في أخيلة بالغة الخصوبة.

ومنه قولها في قصيدة عراف الساعة:[٥٥]

مَنْ خال أيضا أنه
قد أغرق البحر البديع بعلمه
إذ أحرق الماء
هي ذي الحياة عصيبة
من قال إنه بالدهاء أصابها
صابته بأس الانتهاء

فإغراق البحر، وإحراق الماء، تعبيران يفارقان المألوف، ويتأبيان على الخضوع للمنطق، ويستنفران طاقات المتلقي على التخيل، ويدفعانه دفعا إلى محاولة فهم الفكرة التي تريد الشاعرة أن عبر عنها، وكل ذلك من شأنه أن يجعل التلقي تجاوبا فعالا يضيف إلى النصوص ولا يقتصر على استهلاكها.

إن تراكيب مثل "الملح أزهر/البحار تصحرت/الشيب أضرم في الغراب/ أعصر شمسه ثلوجا/ بوحي له صمت الصراخ/ أغرق البحر/ أحرق الماء " تعكس تنامي وعي سمية محنش بالمفارقة، وحرصها على إحداث تنافر صارخ بين المفردات، وتضاد حاد

(٥٤) ديوان مسقط قلبي ، ص ٥٩.
(٥٥) السابق، ص٤٥: ٤٦.

بين التراكيب، والكتابة بلغة مغايرة[٥٦] لغة متمردة على المألوف ، محبطة لما يتوقعه المتلقي. وبمثل هذه التراكيب تسهم سمية محنش وغيرها من الشعراء في تجديد أساليب التعبير الإبداعي، وتؤسس لعادات جديدة في تلقي الشعر.

ولقد كان الدكتور محمد عبد المطلب دقيق النظر حين أكد أن الشاعر أو الناثر مبدع تراكيب قبل أن يكون مبدع فن أدبي بعينه، وأن كل عبقريته تتمثل في قدرته الخاصة على تركيب مفرداته على نحو معين ينتهي بها إلى أن تصير رمزا كليا يشير إلى تركيب ذهني أيضا. [٥٧]

وتنفتح قصائد الديوان على التراث الديني؛ نجد مثلا لذلك قول الشاعرة في قصيدة هيت لك :[٥٨]

مـن أين يأتي كل هذا الشوق لك
يا من تسافر في دمي سير الفلك
تستل روحي في الغياب بهمسة
ثمـــلا كأحـــلام تعانـــق منزلـــك
وتفيض من شم المشاعر سكرة
ينسـاب لثما مثقـل الأنفـاس لـك
فيهـم بي وتخيـط لي وهمًا يشر
نق صبوتي،بئسًا لطيفك هيت لك

تستلهم الشاعرة قصة سيدنا يوسف-عليه السلام- وامرأة العزيز، وتجرد من نفسها شخصا يمثل فارس الأحلام؛ الذي يأسر بجماله قلبها ويملك زمام أمرها، ثم تتجه إليه بالخطاب، وتراوده عن نفسه، إلى أن يستحصد بها الشبق فتقول له":هيت لك " . إن امرأة العزيز قناع يلائم تمام الملاءمة حالة الأنثى التي يستبد بها الشبق، والتي تفتن بفتاها وتراوده عن نفسه، لا سيما إذا كان الفتى يوسفي الجمال. أيضا تستدعي الشاعرة في النموذج السابق قوله تعالى:(وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك...)(يوسف:آية٢٣) وهذا الاستدعاء يضفي- من ناحية- مسحة قداسة على خطابها الشعري، ويعكس- من ناحية أخرى- يقين الشاعرة بأن الفتنة بالجمال لا تقتصر على الرجال دون النساء؛ فكما يثمل الرجل بالجمال الأنثوي تثمل المرأة بذوي الجمال اليوسفي

---

(٥٦) يرى الدكتور ناصر شبانة أن تنامي وعي الشاعر-على امتداد تجربته- بالمفارقة كفيل بأن يدفعه إلى إحداث التنافر الصارخ بين المفردات والتضاد بين التراكيب حتى يكون مختلفا في لغته . انظر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٤ ،ط: الأولى ، بيروت ٢٠٠٤ م

(٥٧) انظر، د. محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص ٢٢، ط: الثانية، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م.

(٥٨) ديوان مسقط قلبي، ص ٥٨.

من الرجال فتغلق الأبواب وتتهيأ للارتماء في أحضانهم.

وفي قصيدة كامل الحسن ثمة انفتاح على الحديث النبوي؛ يظهر هذا في قول الشاعرة: [٥٩]

يا كامل الحسن رفقا بالقوارير
تغتالـهن عـلى سفـح التعـابير

فالتعبير بقولها:(رفقا بالقوارير) يستدعي قول النبي صلى الله عليه وسلم:(يا أنجشة رفقا قودَك بالقوارير)[٦٠]. وهذا الاستدعاء يعكس وعي الشاعرة بكون الأنثى كائنا رقيقا يُصْدَعُ كما يُصْدَعُ الزجاج، وأنها بأمس الحاجة إلى رجل يترفق بها ويلاطفها ويفعمها إحساسا بأنوثتها، وأن شيئا لا يكسرها كما يكسرها إهمال الرجل.

وقد يتخذ انفتاح القصائد، على التراث الديني، شكل الاستدعاء للشخصيات المقدسة؛ فمن ذلك قول الشاعرة في قصيدة (لوردة مخضلة) :[٦١]

الراحلون لحتفهم
أبقوا زوال مقيمهم
جاها بطعم الذلة
والراحل الأبقى
بقاء مقيمه
أوفي ...
كلقمان يلقن نجله

فهي تستدعي شخصية لقمان لا لتعبر عنه، بل لتستفيد بإرثه التاريخـــي والديني في رؤية الحاضر. والظلال القرآنية التي تحيط بقول الشاعرة:(كلقمان يلقن نجله) تستدعي بدورها نصا قرآنيا؛ نعني قوله تعالى:(وإذ قال لقمان لابنه وهو يعظه يا بني لا تشرك بالله إن الشرك لظلم عظيم)(لقمان: آية١٣).

ومنه قول الشاعرة في قصيدة النافذة : [٦٢]

لكأن لي من عمر نوح
صبره
في وحشة الدنيا
عليها

---

(٥٩) ديوان مسقط قلبي، ص ١٤.

(٦٠) رواه أنس بن مالك، وفي الاستيعاب١/١٤٠(رويدا يا أنجشة رفقا بالقوارير).

(٦١) ديوان مسقط قلبي،ص٢٠:٢١.

(٦٢) ديوان مسقط قلبي، ص ٢٦: ٢٧.

قلبه
لكنني لا فلك لي

فهي توظف شخصية نوح- عليه السلام- في التعبير عن استحصاد أزمة الإنسان المعاصر ومسيس حاجته إلى منقذ ينجيه من الشرور التي صنعتها يداه، وما قول الشاعرة:(لكنني لا فلك لي) سوى تعبير عن تمزق الإنسان بين التطلع إلى مخلص مثل نوح من ناحية، وإحساسه بالخيبة لكونه لا يمتلك الفلك الذي ينجو به من ناحية أخرى.

إن انفتاح الشاعرة على تراثها يؤكد وعيها بأن الحداثة تظل عرجاء ما لم تؤسس على معرفة بالماضي، وبأن الأزمنة تتداخل ولا تتدابر؛ فالماضي يعيش في الحاضر ويشكل جانبا من معالمه، وكلاهما يمهد للمستقبل ويرسم خطوطه. إنها ترفض تماما أن تضحي بالجذور لترتدي قبعة الآخر الأجنبي حتى يقال عنها إنها حداثية. ولعل تجربة الجزائر في استعادة الهوية وقبولها المشروط للحداثة، يفسران رغبة سمية محنش في إحياء بعض المهجور من ألفاظ اللغة وإعادة تأهيله، وانفتاحها على تراث أمتها، ومزاوجتها بين النظم على الشكل الخليلي والشكل التفعيلي، هذا إلى تمردها على التنميط في بناء الجملة، وإصرارها على إحباط توقعات المتلقي كلما واتتها الفرصة.