جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

جماليات الموت
في شِعر " سُعاد الصبَّاح"
دراسة في النَّمط والتَّشكيل
ديوان " إليكَ يا ولدي " نموذجًا

الدكتور
زين العابدين أحمد محمود محمد
دكتوراه في النقد والأدب العربي الحديث

العدد الرابع والعشرون
للعام ١٤٤١هـ / ٢٠٢٠م
الجزء الأول

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٠م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

جماليات الموت في شعر " سُعاد الصُّباح " دراسة في النَّمط والتَّشكيل ديوان " إليكَ يا ولدي " نموذجاً

زين العابدين أحمد محمود محمد .

دكتوراه في النقد والأدب العربي الحديث

البريد الإلكتروني : zenelabden@yahoo.com

الملخص

تناولتُ في هذه الدراسةِ أثرَ تجربةِ الموتِ التي حفرتْ مجاريها في حياةِ الشاعرةِ ونصِّها الشعري؛ حيث شكلَّتِ التجربةُ الشعريَّةُ بنياتٍ جماليةً أثرتِ النَّصَّ وأشاعتْ في أجوائه خطوطاً متامسَّةً من الجمال اللغوي والتصويري ، وقد تناولتُ تلكَ البنيات من زاويتينِ رئيستين هما : النمط وأعني به نوع الجماليةِ ، والتشكيل وأعني به طريقة الشاعرةِ في التعبيرِ عن تلكَ الجمالياتِ وأسلوب رسم الجمالية .

وقد اعتمدتُ في هذه الدراسةِ على المنهجِ الوصفي التحليلي لرصدِ تلكَ الجمالياتِ وتصنيفها حسبَ ورودها في الديوان ، وتحليل جزئياتِها وهندسة الشاعرة لها .

تكونتِ الدراسةُ من عدةِ مباحث ابتدأتها بمقدمةٍ موجزة عرَّفتُ فيها بالشاعرةِ ونبذة مختصرة عن حياتها ونتاجها الشعري لتكونَ منطلقاً ومرتكزاً لولوجِ القارئ إلى فضاءِ النصِّ وأداةً يستعينُ بها لتلقي تلكَ الجمالياتِ وفهمها في إطار سياقها ، ثمَّ قسمتُ الدراسةَ إلى عدةِ محاورَ جاءت كما يلي:

١- جماليات العنونةِ ، فيه حاولتُ الكشفَ عن علاقةِ التجربةِ الشعريةِ باختيار الشاعرةِ لعنوانِ ديوانها وقصائده ، ولقد فرضتِ تجربةُ الموتِ نفسها وألقتْ بظلالها على عنوان الديوانِ وكذلك عناوين القصائد التي اتشحت بدوالِ الفقدِ والاستلاب واكتنزتْ بدلالاتِ الاغتراب والوحدة ، وقد برعتِ الشاعرةُ في هندسة عناوينها فشكَّلت تلكَ الهندسةُ بنيةً جماليةً تمسكُ بتلابيبِ المتلقي وتلقي بهِ في أتونِ تجربتها .

٢- جمالياتُ الإهداءِ ، فيه تلمستُ الخطوطَ الدقيقةَ التي تربطُ بينَ التجربةَ الشعريةِ وتقنياتِ القصيدةِ الحداثيةِ التي تستعينُ بتقنياتٍ طباعيَّةٍ وتتناصُّ مع نصوص أخرى تشكِّلُ مع النصِّ الرئيسي رؤيةً وطرحاً إبداعياً يحملُ دلالاتٍ قويةً ، وتكونُ بمثابةِ الضوءِ الكاشفِ الذي يحددُ مساراتِ النصِّ ويثري بنياتِه الجماليةِ .

٣- جمالياتُ الحضورِ والغياب ، فيه كشفتُ عن جمالياتِ الثنائيات الضديَّةِ التي فرضتها تجربةُ الموتِ في تشكيلِ النَّصِّ الشعري؛حيثُ يدور النّصُّ في إطار درامي تتصارعُ فيهِ ثنائيَّةٌ مركزيةٌ هي ثنائيَّةُ الحياةِ والموتِ وتتفرَّعُ منها ثنائيَّاتٌ ضديةٌ تتقاطعُ لتشكِّلَ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وسطاً دراميًّا يكتظُ بالدلالاتِ وتحتشدُ فيه فواعلُ الحضورِ والغياب؛ فيتحرَّك النصُّ وتتسارعُ إيقاعاتٌ متقابلةٌ تثري النصَّ وتعلى من قيمه الجماليةِ.

٤- جماليات البنية الفعلية/ الفعل والبنية الاسمية/ الاستلاب ، في هذا المبحثِ حاولتُ الكشف عن العلاقةِ بينَ التجربةِ الشعريَّةِ والتشكيلِ اللغوي والنحوي والصرفي من حيثُ دلالةِ المفرداتِ والتراكيب؛حيثُ وجدتُ أنَّ الموتَ قدْ فرضَ سطوته على اختيار الشاعرةِ لمفرداتها وتراكيبها، وأنَّ دراميةِ الصراع بينَ الحياةِ والموتِ حدّدَتْ نسبةَ استخدام الشاعرةِ للبنيةِ الاسميةِ والفعليةِ؛ فكلما كانتِ الشاعرةُ في لحظةٍ تتماسُّ فيها مع الحياةِ والتفاؤلِ جاءتِ البنيةُ الفعليةِ دالاً على الحركيةِ والرغبةِ في الفعل وتجاوزِ عوامل الفقدِ والاستلاب، وكلَّما كانتِ الشاعرةُ موغلةً في فضاءِ الموتِ ومحاطة بفواعل الفقد والاستلاب جاءت البنيةِ الاسميةِ واصفةً ومشرِّحةً للموتِ وقد شكلَّت هذه الحركيةُ التباديليةُ بين البنيةِ الفعلية والبنيةِ الاسميةِ بنيةً جماليةً أثرتِ النصَّ الشعري وجاوزتْ به حدودَ الرتابةِ والمباشرةِ .

٥- جماليات الحقول الدلالية، في هذا المبحثُ رصدتُ جمالياتِ الحقولِ الدلاليةِ وأثرَ التجربةِ في تشكيلِ الشاعرةِ لحقولها الدلاليةِ على مستوياتِ اللونِ ، والصوتِ والحركةِ والحياةِ والموتِ في إطارِ ثنائياتٍ ضديَّةً أشعلت النصَّ وعبأته بالديناميكيَّةِ ونسجتْ خيوطاً جماليةً ميَّزتْ طرحها الشعري، وجعلت للموتِ وجهاً أخرَ يعبقُ بالجمالِ .

٦- جماليات الصورة الشعرية، في هذا المبحثِ درستُ أثرَ تجربةِ الموتِ في تشكيلِ الصورةِ الشعريةِ وتكوينِ جزئياتِها؛ حيثُ جاءتِ الصورةُ الشعريةُ منطلقةً من جزئيتها إلى الصورةِ الكليةِ معبأةً بدوالِ الفقدِ والاستلابِ في مواجهة دوالِّ الحضورِ والغياب، فجاءتِ الصورةُ مكتنزةً بالدلالاتِ والشحناتِ الجماليةِ التي لا يستطيعُ المتلقي الانعتاقَ من شركها .

منْ كلِّ ما سبقَ يستبينُ لنا براعةُ الشاعرةِ " سعاد الصُّباح " في تشكيلِ الدلالةِ وإحداثِ الجماليَّة في نصِّها الشعري في إطار تجربةِ الموتِ، من خلالِ النَّمطِ/ النوع، والتشكيلِ، وكيفَ شكّلت تلكَ الجمالياتِ ونسَجَت خيوطَها من اللغةِ والخيالِ والتعبيرِ الحقيقي، في مزجٍ اعتمدَ على رؤيةٍ ووعيٍ بالشِّعرِ وبتقنياتِ التشكيلِ الكلاسيكيَّةِ والحداثيَّةِ ،وحسن توظيفِها ، والإمساك بتلابيبِ اللغةِ واستنطاقِها، والبحثِ عن لآلئ التشكيلِ وهي تعاني مرارةَ تجربةِ الموت، التي صهرتِ الشاعرةَ، مما أنتجَ لنا نصَّاً شعريَّاً مُكتنزاً بالدلالاتِ، ومعبَّأً بالجماليَّةِ التي تُعلي مِن شعريَّته، وتجعلُ المُتلقي أسيرَ القرائيَّةِ التي تنضحُ بالرؤيةِ الواعيةِ، وعمق التجربةِ، وكثافة الدلالاتِ واتساع فضاء الجمالية.، محافظةً على كلاسيكياتِ التعبيرِ، وضاربةً بجذورها في أرضِ الحداثةِ التي اتخذْتْ من تقنياتِها التعبيريةِ بنياتٍ أسلوبيةً عمَّقت التجربةَ ورفعتْ هامةَ الجماليةِ .

كلمات مفتاحية: جمالياتُ الموتِ، شِعر سُعاد الصُّباح، النَّمط والتَّشكيل، إليكَ يا ولدي

The aesthetics of death in the poetry of "Souad Al-Sabah" is a study of style and composition" My son, here" example

Zain El Abidin Ahmed Mahmoud Mohamed.
PhD in modern Arab criticism and literature
Email: zenelabden@yahoo.com

Abstract

In this study, I dealt with the effect of the death experience that dug its tracks on the life of the poet and its poetic text. The poetic experience formed aesthetic structures that enriched the text and spread in its airspaces tangible lines of linguistic and pictorial beauty, and I dealt with these two structures of two types: By that I mean the poet's way of expressing those aesthetics and the style of drawing aesthetic.

In this study, I relied on the descriptive and analytical method to monitor these aesthetics and classify them according to what they are contained in the diwan, and to analyze its particles and the geometry of the poet.

The study consisted of several investigations initiated by a brief introduction in which I introduced the poet and a brief account of her life and poetic productions to be a starting point and a base for the reader to enter the text space and a tool that can be used to receive these aesthetics and understand them within the context of their context, then the study was divided into several axes:

1. **Address aesthetics, in which I tried to reveal the relationship of the poetic experience with the poet's choice of the title of her diwan and his poems, and the experience of death imposed itself and cast a shadow on the title of the diwan as well as the titles of the poems that transpired with the functions of loss and alienation and hoarded the signs of alienation and unity, and the engineering excelled in that poet Aesthetic structure that holds the recipient's dressings and casts them in the furnaces of their experience.**
2. **Aesthetics of gifting, in which I touched the fine lines linking the poetic experience and the techniques of the modernist poem, which uses print techniques and intertwines with other texts that form with the main text a vision and creative proposition that carries strong connotations, and serves as the spotlight that reveals the aesthetic that identifies the paths of the text.**
3. **The aesthetics of presence and absence, in which I revealed the aesthetics of antiparticles imposed by the experience of death in the formation of the poetic text, where the text revolves in a dramatic framework in which a central dualism is struggling with the dualism of life and death, and from it the subnets of the antagonism branch out and disintegrate into the disorganizations that interfere with the formation So the text moves, and opposite rhythms accelerate and enrich the text and its aesthetic values.**

4. Aesthetics of the actual structure / verb and the nominal structure / alienation, in this paper I tried to reveal the relationship between the poetic experience and the linguistic, grammatical and morphological formation in terms of the significance of the vocabulary and structures; where I found that death imposed its influence on the poet's choice of its vocabulary and its structures, and that the life of the conflict between And death determined the percentage of the poet's use of the nominal and actual structure. Whenever the poet at a moment in contact with life and optimism, the actual structure indicated the movement and the desire to act and overcome the factors of loss and alienation, and the more The poet was entrenched in the space of death and surrounded by the factors of loss and alienation. The nominal structure came to describe and explain the death, and this reciprocal movement between the actual structure and the nominal structure formed an aesthetic structure that affected the poetic text and went beyond the limits of monotony and directness.

5. Aesthetics of semantic fields, in this topic I monitored the aesthetics of semantic fields and the effect of experience on the formation of the poet of its semantic fields on the levels of color, sound, movement, life and death within the framework of binary opposites that ignited the text and filled it with dynamism and weave another aesthetic strands of beauty

6. The aesthetics of the poetic image, in this topic I studied the effect of the experience of death on the formation of the poetic image and the formation of its parts; where the poetic image came from its part to the whole image packed with the functions of loss and alienation in the face of the functions of presence and absence, so the image came to be congruent with the connotations and shipping Release from her snare.

From all of the above, the poet Suad Al-Sabah's ingenuity in forming the significance and aesthetic events in her poetic text within the framework of the experience of death is evident to us through the pattern / type and formation, and how these aesthetics formed and woven their strings of language and imagination based on vision and expression Awareness of classical and modern techniques of formation and modernity, good use of them, grasping the demands of language and its introspection, and the search for pearls of formation while suffering from the bitterness of the death experience, which the poet fused, which produced for us a poetic text full of significance, and filled with Aesthetic that values the poetic, and make the recipient prisoner of literacy that exudes vision conscious, and the depth of experience, and the density of the semantic and breadth of aesthetic space., Keep the classics of expression, and are deeply rooted in the land of modernity taken from the techniques of expressive structures stylistic deepened experience and raised important aesthetic.

<u>Key words</u>: the aesthetics of death, the poetry of Souad Al-Sabah, style and composition, to you my son

بسم الله الرحمن الرحيم

التعريف بالشاعرة:

الدكتورة سُعاد محمد الصُّبَاح، ولِدَتْ بالكويتِ ١٣٦١هـ / ١٩٤٢م . حاصلة على بكالوريوس اقتصاد مِن جامعةِ القاهرةِ، والماجستير من جامعة لندن ١٩٧٦م، ودكتوراة اقتصاد مِن جامعة ساري جلفرد لندن ١٩٨١م .... تهتمُّ بقضايا حرية الرأي وحقوق الإنسان، والتخطيط والتنمية واقتصاديات العمالةِ، والنفط، والطفل. شاركت في عديدٍ من الأمسياتِ الشعريةِ العربيةِ والأجنبيةِ، ولها مشاركات حوليةٌ في مهرجان المربد بالبصرةِ . أسَّسَت دار سعاد الصُّباح للنشر والتوزيع . رصَدَت جملةً من الجوائزِ باسمِها واسم الشيخ عبد الله المبارك الصُّباح لتشجيعِ الإبداعِ الفكري والعلمي والأدبي . مِن دواوينها الشعرية: "أمنية ١٩٧١م" و" إليكَ يا ولدي ١٩٨٩م" و" ومضات ذاكرة "و" فتافيت امرأة ١٩٨٦م" و" في البدءِ كانتِ الأنثى ١٩٨٨م" و" حوار الورد والبنادق١٩٨٩م" و" برقيات عاجلة إلى وطني١٩٩٠م"(١).

وللشاعرةِ دوواين أخرى هي : "قصائد حب١٩٩٢م" و" امرأة بلا سواحل١٩٩٤م" و" خذني إلى حدودِ الشَّمس١٩٩٧م" و" القصيدة أنثى والأنثى قصيدة١٩٩٩م" و" الورود تعرف الغضب٢٠٠٥م" و" رسائل من الزمن الجميل٢٠٠٦م" و" كلمات خارج حدود الزمن٢٠٠٨م" و" الشعر والنثر..لك وحدك٢٠١٦م" و" قراءة في كفِّ الوطن٢٠١٨م" و" وللعصافير أظافر تكتب الشِّعر٢٠١٨م".

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الدراسة:

"سُعاد الصُّباح" لمْ يبقَ في جُعبتها غيرُ الشِّعرِ لتمارسَ مِن خلالهِ الحيـــاة، بعد أنْ حاصرتْها سِهامُ " الموتِ" مِن كلِّ جانب، ونَهشَتْ أنيابُ الاستلابِ أيقــونَتَي الحياة منها،وشلَّتْ فواعلُ الفقدِ كلَّ الحركةِ في حياتِها الواقعيَّــةِ، وتراخَــتْ كُتَــلُ الاحتمالِ البشري تحتَ وطأةِ الاغترابِ بعدَ فقدِها لفلــذتي كبــدها فــي حــادثين منفصلين ومن بعدِ ذلك فقدِها لزوجها :

"هلْ أبوحُ اليومَ بالشَّجْو لأحبابي وقومي؟
فعلَّ البوحَ يَجلو عن فؤادي بعضَ همِّي..."(٢).

"سُعاد الصُّباح" واحدةٌ مِن الشاعراتِ العربيَّاتِ المُعاصراتِ القليلات اللائي شدَّهُنَّ تيارُ الفقدِ لجذورِ الحزن لتتماسَّ معَ ثُكالى الشِّعرِ العربي منذُ " خنســائه"، فقد حفرت التجربةُ الشعريَّةُ مساراَتِها في واقِعها فتشبثَتْ بالشِّعر؛ لتُخصِّبَ فيــه جيناتِ الحياةِ، ولتُحيلَ رُكامَ الحزنِ، وجبالَ الهمِّ ،وشلالاتِ الــدّموعِ إلــى قِنّينــةِ أكسجين تُعبِّيء منها رئتيها لتواصل الحياةَ في قبو الشِّعرِ تستطيعُ هي وحدها فيهِ أنْ تنتزعَ ولديها مِن براثنِ الموتِ للحظاتٍ؛ تشعرُ فيها بدفءِ أنفاسِهما وعبــق الأمومةِ بين ذراعيها في فضاءِ القصيدةِ الرَّحب.

تكمُنُ معاناةُ الشَّاعرةِ ليسَ في ثُقلِ التجربةِ الشِّعريَّةِ وحدها، وتجرُّعِها مُرَّ علقمِها، وإنَّما في محاولاتِها ودورها كشاعرةٍ أنْ تُحيلَ المألوفَ اليومي إلى لوحةٍ فنيَّةٍ تَعْبَقُ فيهِ أيقونات الجمالِ، وتقفزُ فوقَ حواجزِ الاعتيادي لتُشكِّلَ مِــنْ خــلالِ اللغة "موتيفات" فنيّة، وتنسجَ مِن خيوطِ ألمِها بهارجَ تنثرُ في الواقعِ روحَ الجمالِ في كلِّ ما يحيطُ بها، فالشِّعرُ هو أعلى درجاتِ الفنونِ التي تتشكّل منهــا نظريَّــةُ الجمالِ.

ومِن ثَمَّ تتشكَّلُ تجربتُها الشعريَّةُ عبرَ بنياتٍ جماليةٍ تُشكِّلُ مفارقــةً بــينَ تجربتها الشِّعريَّةِ الواقعيّةِ، وبينَ رسم هذه التجربةِ من خلال النَّص الشعري، تبرزُ

فيه ثنائياتٌ ضديَّة تشكِّلُ بنياتٍ جماليةٍ تُثَمِّنُ التجربةَ الشعريةَ وتُعليها، وتسمو بمقوماتِ جمال النَّص الشعري وتميِّزهُ.

وفي هذه الدراسةِ سوف نحاولُ استقصاء تلكَ الرؤى، وفكَّ شفراتِ الثنائياتِ الضديَّةِ؛ لنكشف عن تلك البنياتِ الجمالية التي أبدعتْ فيها الشاعرةُ، والتنقيب عن جماليات التشكيل اللغوي عبر الدَّالِ والمدلولِ، والحقولِ الدلاليةِ واكتنازِ الصورة الشعريَّةِ بدلالات الموتِ، ومحاولات الشاعرةِ لخلق حياةٍ موازيةٍ عبر النَصِّ الشعري تحتَ رُكامِ التجربةِ الواقعيَّةِ وفي فضاء التجربة الشعريَّةِ التي تُحاصرها أسوارُ الموتِ مِن كلِّ جانب.

وقد اخترتُ ديوانَ "إليكَ يا ولدي" نموذجاً للدراسةِ لكونِه أيقونةً لتجربةِ الموتِ التي عاشتها الشاعرةُ، كما اعتمدتُ على المنهج الوصفي التحليلي لفكِّ شفراتِ أنماطِ جمالياتِ التجربةِ، وطرق تشكيلِ تلكَ الجمالياتِ.

وسوف نَتماسُّ مع الشاعرةِ في هذه الرؤى عبر عدةِ محاورَ تتكىء عليها الدراسةُ لفكِّ شفراتِ نصِّها الشعري المكتنزِ بالدلالاتِ والبنياتِ الجماليةِ، التي تشكَّلتْ في أتونِ معاناةِ آلام الموتِ وتباريحِ الفقد، وتتمثل هذه المحاور فيما يلي:

١- **جماليات العنونة**. ٢- **جماليات الإهداء**.
٣ - **جماليات الحضور والغياب**. ٤- **جماليات البنية الفعلية/ الفعل والبنية الاسمية/ الاستلاب**.
٥- **جماليات الحقول الدلالية**. ٦- **جماليات الصورة الشعرية**.

١- جمالياتُ العَنْـونة:

يمثلُ العنوانُ العتبةَ الأولى التي يقفُ عندها المتلقي، والحيز اللغوي الذي تجتهدُ فيه الُشاعرةُ لحشدِّ تجربتها ورؤيتها للحياةِ والموت في مساحةٍ لغويَّةٍ قليلة جدًّا تكونُ قادرة على خلق درجة من الوعي لدى المتلقي لا تقل عن درجة وعي الشاعرةِ بتجربتها، وخطَّ تماسٍّ تتقاطعُ فيه الرؤى، بدءاً مِن عنوان الديوانِ / العتبةُ الكبرى مروراً بالإهداءِ وانتهاءً بعناوينِ القصائد، فالعنوانُ كما يقولُ الدكتور " شكري عيَّاد": هو أول ما يلقاه القارىء من العمل الأدبي.هو الإشارة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الأولى التي يُرسلها إليه الشاعرُ أو الكاتب. والعنوان يظلُّ مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغولٌ بعمله الأدبي،كما يفكرُ الوالدان في تسمية طفلهما، إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو بالنسبة إلى المبدع اسمُ عَلَم يُعرف به هذا المولود الجديد، ويُعبّر عن مشاعره ونحوه" (٣).

وسوف نتناولُ البنية الجمالية للعنوان من خلال دالين رئيسين هما : عنوان الديوان" إليكَ يا ولدي"، والدَّال الثاني : عناوين القصائد.

أولاً : عنوان الديوان:

يُشكِّلُ عنوان الديوان " إليكَ يا وَلدي " / العتبةُ الأولى لديوانها بنيةً جماليةً؛ حيثُ يكتنزُ بالدلالاتِ، ويختزلُ العنوان / الدَّالُ التجربةَ الشِّعريَّةَ ويعبِّئها في هذا التركيب اللغوي المفتوح على فضاءات التأويلِ، ومساراتِ التساؤلِ المتعددة، حيثُ يُشكِّلُ العنوانُ جملةً استئنافيَّةً مكوّنة مِن الجار والمجرور " إليكَ / خُذْ" كدالٍّ على فاعليَّةِ الشاعرةِ وحضورِ الراحلِ وقابليَّتهِ للاستجابةِ والتلقي ، تلقيه- اسم الفعل- الشاعرة في فضاءٍ من التيهِ والاستلاب تُشكِّلهُ " ياء النداء" بكلِ مخزونها الدلالي والثقافي للبعد والنَّدبِ والحُزن، متبوعاً بالمفردة الثالثةِ " ولد " مضافة إلى ياء المتكلّم وما تحمله "ياء المتكلّم" من دلالة على الوحدة والانفراد في الحزن والألم والمعاناة، فهي وحدها (الشاعرة) التي تكتوي بنار الفقدِ والاستلاب.

وهنا تتحوَّلُ دوالُّ الضمير (كاف المُخاطب) و (ياء المتكلم) من دلالتهما النحويَّةِ إلى دلالتهما الشعرية، وتتغيّرُ المواقعُ مِن الحضورِ إلى الغياب والعكسِ في متراوحةٍ ضديَّةٍ تؤججُ فورةَ الحزنِ وتلتهبُ في أتونِ الموتِ.

تركَتِ الشاعرةُ العنوانَ مفتوحاً على فضاءاتِ الاستلاب؛ حيثُ لم تُعطِ محدَّداً لماهيَّةِ المقدَّمِ إلى ولدِها، وربَّما خشيَتْ أنْ يعجزَ هذا الدَّالُّ اللغوي عنْ حملِ رسائلها ودلالاتِ مشاعرها، فتركَت العنوانَ مقطوعاً ليتسعَ لكلِّ المدلولات التي تحملُ ألمَ المعاناةِ، وعذاباتِ الاشتياق .

ثانياً : عناوين القصائد:

يتكونُ ديوانُ الشاعرةِ " سعاد الصُّباح" من عشرينَ قصيدة، هي:

١- مقدمة
٢- موعد في الجنة
٣- هل نسيتم؟
٤- في طائرة الموت
٥- خداع
٦- ثورة
٧- أمطري يا سماء
٨- أحبكَ كثيراً
٩- سؤال
١٠- أيُّها القاسي
١١- مِنْ أمنية .. إلى مُبارك
١٢- بيتُكَ الأخير
١٣- ليتَ
١٤- حديث إلى نفسي
١٥- لا تلُمني
١٦- إيمان
١٧- صلاة
١٨- ارفعي المشعل
١٩- أنا والغيب
٢٠- فِتنة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أولُ ما يلفتُ نظرنا في عناوين القصائد الشكلُ البصريُّ الذي يحدده ويرسم ملامحه الجمالية الكمُّ اللفظي وما يمكننا أن نسميه البنية الجمالية للعدد اللفظي للعنوان؛ حيث تقع العناوين في أربعة دوائر عددية هي:

١- لفظة واحدة، وتحتل ثمانية عناوين هي:(مقدمة - خداع - ثورة- سؤال- ليت - إيمان - صلاة- فتنة).

٢- لفظتين، وتحتل خمسة عناوين هي:(هل نسيتم - أيُّها القاسي - بيتك الأخير - لا تلمني - ارفعي المشعل).

٣- ثلاثة ألفاظ وتحتل ستة عناوين هي:(موعد في الجنة - في طائرة الموت - أمطري يا سماء - أحبكَ حبَّاً كثيراً - حديث إلى النفس - أنا والموت).

٤- أربعة ألفاظ وتحتل عنواناً واحداً هو (من أمنية .. إلى مُبارك).

نلاحظُ من إحصاء الكم العددي لألفاظ عناوين القصائد غلبةَ اللفظ / الدَّال الواحد على التجربة الشعريَّة وهو ما يعطي إشاراتٍ سيمولوجيةً على مسارِ التجربةِ والجو النفسي المشحون بالحزن وازدحام فضاء النص بركام الموتِ وشيوع نواعق الفقد والجو المشحون بالجنائزيةِ، ووقوع الشاعرة في دائرةٍ من الاضطرابِ النفسي ما بين الرغبة في التماسك والتوافق مع الواقع ومحاولاتها للتكيف مع تجربة الموت، بدءاً من عنوان " مقدمة" تحاولُ فيه الشاعرةُ التقاطعَ مع الحياة في مقابل الموت / الاستلاب الذي لفها في ردائه لسنوات، واختبار قدرتها على التجاوز وتخلق الشاعرة معادلاً موضوعياً يقومُ بعبء التجاوز عنها وهو " قلمها" / قصيدتها التي يمكن من خلالها ممارسة الحياة :

"أيُّ بُشرى ! قلمي لاغَى، وناغَى، وتَكَلَّمْ..
بعدما استَسْلم لليأسِ وأغفى وتأَزَّمْ
خِلْتُهُ ماتَ ، ولكنْ كان في صمتٍ ملثَّمْ
ثم وافى بعد عامين بشَجْوي يَترنَّمْ"(٤).

تؤسسُ الشاعرةُ في هذه القصيدةِ من خلال عنوانها " مقدّمة" لجمالياتِ البنيةِ الدراميّة التي تشابكُ فيها باقي عناوين القصائد من خلال الدفقةِ اللفظيةِ / النفسيَّة تمهيداً واستبشاراً بعودتها للحياةِ من خلال قلمِها، ثم التأسي بحسنِ المآل " موعد في الجنَّة" وما يشيعه العنوانان الأول والثاني من الدلالةِ على الهدوءِ النفسي والسكينة القلبية، والتوافق مع الواقع والقدرة على إزاحة الموتِ من موقع الطرح الأدبي، ثم ما تلبثِ الشاعرةُ في تهيئة مناخ عنوانها للحياةِ حتى ترعدَ فواعلُ الموتِ والاستلاب في فضاءِ العنونةِ، حيث يبدأ التحول الدرامي من البينةِ الخبريةِ إلى ثورةِ البنيةِ الإنشائية" هل نسيتم؟" لتخرجَ به الشاعرةُ من دائرةِ التوازن النفسي الذي حاولت أنْ تشحنَ به نفسَها به عبرَ نَفَسَين هادئين :(مقدمة – موعد في الجنة)، ثمّ زلزلتها فواعلُ التذكُّرِ فغلبتها الوحدةُ ودخلت في دائرة التساؤلِ الإنكاري " هل نسيتم؟ " وعدم القدرة على احتمال الصمتِ والتأسي، فتدفع الشاعرةُ بكلِّ مخزونها من الوجع، واستحضار مشهد الموت الذي حاصر ابنها في الطائرة (في طائرة الموت) وهي معلقةٌ بين السماءِ والأرض بعيدةً عن المساندةِ، وحيدةً في تيهِ العجز وعدم القدرةِ على الفعل.

تشتبكُ عناوينُ القصائدِ في دائرةٍ تؤطِّرُ جوانبها المزاوجةُ / الثنائية الضدية بين التوافق والتأسي والرفض والثورة؛ لتشكِّلَ بنيةً جماليةً تخرجُ مِن رحم معاناةِ العنوانِ وقلقه وتزهرُ – شكليًّا – في أرضِ الموتِ المجدبةِ مصبوغةً بوعي الشاعرة بدورعناوينها في نقل التجربةِ الشعريةِ وخلق الحالةِ الجماليةِ للنَّص الشعري.

من كلِّ هذه الهندسةِ البنائيةِ للعناوينِ تتضحُ القيمةُ الكبيرة للعنوانِ كدالٍّ يحتملُ عبءَ التعبيرِ عن رؤية الشاعرةِ للموتِ وقدرتها على تشكيل جمالي من رحم المعاناة، ومن ثم فالعنوانُ لا يكونُ اعتباطياً أو عفويّاً، وإنَّما عن وعي من الشاعرة بدورها في خلق جمالياتِ الأدبيَّة وانتظار المتلقي للدفقة الجمالية ومعادلاً لحالتها النفسيةِ وتدرجاتها . والعنوان لا يمكن تفريغه من الدلالية أو التقليل من

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

قيمته الرؤيويةِ والجمالية في المقام الأولِ؛ فهو يحتمل عبءَ الدلالةِ بمضمونِ النصِّ ورؤاه وقيمه الجمالية، فـ " عن طريق العنوان تتجلَّى جوانب أساسيّة أو مجموعة من الدلالات المركزية للنَّص الأدبي، يجعلنا نسندُ للعنوانِ دورَ العنصرِ الموسومِ سيمولوجيَّاً في النّص، بل كان أشدَّ العناصر وسماً " (٥).

لاحظِ التدرجَ الانفعالي والصورة الجمالية التي تشكلها مُتتاليةُ العناوين (مقدمة / بُشرى بالعودةِ للحياة/ اتزان نفسي، موعد في الجنة/ الرغبة في تجاوزِ محنةِ الموتِ والاحتماء بالمخزونِ الإيماني لمواجهةِ الانهيار النفسي، مع ما تُعطيه الصورةُ اللفظيةُ للعناوين الإيجابيةِ من هدوء ونعومةٍ في النطق والتصّور يشكل بنيةً جماليةً مكتنزة بالدلالة، ومن ثمَّ تتأكّد وظيفةُ العنوان ، " باعتباره عنصراً بنيويَّاً يقومُ بوظيفةٍ جمالية أو دلاليَّة محدَّدة مع النص أو في مواجهته أحياناً " (٦).

ثمَّ تنتقلُ الشاعرةُ بالعناوين من الهدوءِ إلى أولى درجات القلق والتوترِ والرغبةِ في المواجهةِ (هل نسيتم؟)؛ حيث تخرجُ الشاعرة من شرنقةِ البنيةِ الخبرية في العنوانين السابقين و سكونيَّتها إلى فضاءِ البنيةِ الإنشائيةِ وتوترها وانفعاليتها ،عبر اكتناز أسلوب الاستفهام بهما.ويتخطَّى الاستفهامُ حدودَهُ البلاغيةَ ويتلبّس بدلالاتٍ خلفيةٍ تدورُ في فلكها طقوسُ الجنائزيةِ، فهو نقطةُ تماسٍّ تحتدمُ فيها الحميميةُ والرغبةُ في الاحتماء وتدليك المشاعرِ المكبوتةِ التي تعجزُ اللغةُ عنْ حملِ ثقلها الدلالي .

في خضمِّ النَّصِّ يتلبسُ الاستفهامُ بدلالاتٍ تتجاوزُ حدودَ التقعيد البلاغية، تصبغه الذاتُ الشاعرةُ بصبغةٍ نفسية تستعصي على الحصرِ والتنظير، وتصبحُ مهمةُ الناقد/ المتلقي تجاوزةَ ظاهر التنظير إلى جوهرِ الدلالة، " فإنَّ جوهر الدرس البلاغي ليس أنْ أقولَ : إنَّ القصرَ هو كذا وإنّ الفصلَ هو كذا وإنّ الاستفهام يكون كذا، وإنّما هو بعد هذا أنْ أستخرج بهذه الأصول المعاني المتلبسة بهذه

الأدوات...، وأن أنفذَ إلى سرِّ المعاني التي وقَعَت عليها هذه الأدوات في نفوس المتكلمين"(٧).

ليس من الخفي ما يمكن استجلاؤه من تراتيبيَّة العناوين بهذا الشكل ودورانها بين الهدوءِ والتوافق النفسي والتوتر والقلق والانفجار العاطفي والوقوع في فتنةِ التذكُّر ودوَّامةِ الغيب :(مقدمة – موعد في الجنة – ثورة– سؤال – ليت– حديث إلى النفس – إيمان – صلاة – أنا والغيب – فتنة).

تؤطِّرُ الدراميَّةُ والثنائيَّةُ الضديَّة بنيةَ العنوان؛ حيث تبدأ باستبشار العودة للحياة والتوافق النفسي وتنتهي بمحاصرةِ التذكّر وفتنةِ الوجع.

تشكِّلُ بنيةَ العنوانِ دوراً فاعلاً في خلق نقطةٍ من التماسٍّ؛ يلتقي فيها المتلقي مع المبدع وتشدُّه للنص للتفاعل مع واقعِ التجربةِ ومساعدته على فك شفراتِ النص الجمالية، فكل لفظةٍ في العنوان تمتلك طاقةً إشاريةً ومرجعيَّة قوية تسهم في تشكيل وعي المتلقي، وتحديد درجةِ استجابته للطرح الرؤيوي والجمالي من خلال النص؛ حيث " إنَّ اللفظةَ هنا تمتلك ظلاً يتماهى مع النَّص، فلا يستطيع قراءة النص دون عنوانه، ولا يستطيع بترَ العنوان عن القصيدة . إنَّ هذا العنوان يوميءُ للمتلقي بدلالات ...تبيحُ قراءةَ النص وفقاً لها "(٨).

إنَّ عنوانَ ديوان الشاعرة " سعاد الصُّباح" (إليكَ يا ولدي)، وعناوين قصائده تُشكِّلُ بنيةً جماليَّةً رغم وقوعها في دائرة تجربةِ الموتِ؛ حيثُ تنطلقُ من الهدوءِ والتوافق النفسي إلى القلق والانفعال، ثم الثورةِ، ثم تعود للهدوء والتوافق مرة أخرى، ثم القلق والتيه في فضاء فتنةِ التذكر الدائم للموت ودلالاته، والعنوانُ يخلق على المستوى النفسي نوعاً من القلق القرائي (٩) هذا القلق يشكلُ بنية جمالية تجعل القارىء جزءاً من البنية الدرامية للعنوان يعاضد ذلك التركيب اللفظي العددي والنوعي على المستويين الخبري والإنشائي، وما لكلِّ نوعٍ من الأسلوبين من دلالات.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٢- جماليات الإهداء:

يُمثِّلُ الإهداءُ العتبةَ الثانيةَ مِن عتباتِ الديوانِ وبنيةً جماليَّةً تتناصُّ معَ جمالياتِ التشكيلِ الشعري ،فمن الغبن تحاشي الإهداء حين نبحرُ مع المبدعِ لثبر أغوارِ تجربته، وهو يعيننا كثيراً في فكِّ شفراتِ التجربةِ وتحديد علاماتِ الفهم لجمالياتِ الخطاب الشعري، لذلك ليس من الغريب أنْ يقرِّر الكاتبُ الأمريكي" دونالد نارثيلم"في مقابلة مع مجلةٍ أمريكيةٍ، يتمنى لو كانَ عاملاً للطباعةِ لخدمة نفسه كروائي وخدمة الأدباء الآخرين الذين يهتمونَ مثله بتنسيق الكتابة داخل الصفحة "(١٠).

وقد خطَّت الشاعرةُ إهداءها بيدِها وكأنَّها تتشبَّثُ بحضورها وفاعليتها مِن خلالِ نمط بصري يُبرزُ خصوصيَّةَ العلاقةِ التي لا يمكنُ أنْ تحملَ دلالاتها البصريَّة الطباعةُ الإلكترونية:

"إليكَ يا ولَدي

إليكَ يا وَلَدي

إلى من كان رجلاً رَغْمَ طفولةِ العمر

إلى من كان الأنيسَ، والرفيقَ، والصديقَ

فِي زمن نَدَرَ فيه هؤلاء.

إلى من كان مباركاً، وستظل كذلك ذكراه.

إلى ولدي وإلى الأمّهات اللّواتي شابت

في عيونهنَّ الدموع.. أهدي كلماتي

سعاد"(١١).

يشكِّلُ الإهداءُ بنيةً جماليةً لأسباب منها:

- الإهداءُ هو الموتيفةُ النثريَّةُ أو النّصّ الموازي للنص الشعري من منظور النقد الحداثي؛ حيث يعتبر جزءاً لا يتجزّأ من صُلب النّص الشعري، يُعطي إشارات تُسهم – إلى حدٍّ كبير–في فك شفرات النص الشعري، ولما يحمله من مخزون

نفسي ورؤيوي يعطي إشاراتٍ قويةً تحدد مسارات النص الشعري وحجم بنياتِه الجمالية.

- الإهداء هو الدفقة الأكثر عفوية وتلقائية في التعبير عن التجربة والآهة الكبرى التي تحمل دلالات التجربة الواقعية الكبرى، وهو حلقةٌ تناصية تربطُ بين الشِّعرِ والنثر.
- الإهداء تشكيلٌ يدويٌّ يحملُ فيه شكلُ الخطِّ بصمةَ الرُّوح التي لا يمكن لآلات الطباعة الإلكترونية أنْ ترسمَ ملامحَها ولا أنْ تحدد سماتِها النفسيةَ، ومِن ثَمَ يعدُّ رسمُ الإهداء وطريقةُ كتابته في بياض الصفحة بنيةً رؤيوية وجماليةً تدخل في صلب النص الشعري .

يقع إهداءُ الشاعرة في تسعة أسطر، احتل العنوانُ " إليكَ يا ولدي" السطرين الأول والثاني، ويحمل التكرارُ دلالةَ الرغبةِ في الحضور والفاعلية والقدرة على إزاحة الغياب عبرَ طاقةِ الخطِّ اليدوي.

تؤطِّرُ ثنائيةُ الحضورُ والغياب الأسطرَ الباقية التي تتكىء فيها الشاعرةُ على حرف الجرّ" إلى " الخارج من من شرنقته النحويةِ " الجر" / الاستلاب إلى قوة دلالة الفاعلية التشبّه بالفعل (خذْ)، وتنفجر ثورة الشاعرة الجنائزية عبر هذا الحرف فتُشعلُ فتيلَه في كلِّ سطر لتحرق كل دولِّ الاستلاب المعتَّقة في كلِّ سطرٍ، متوشحاً بالاسم الموصول" مَنْ " / الغائب مسنداً إلى الفعل الماضي " كان "، ثم تخرج الشاعرةُ في السطر السابع بثورتها على الموت ودوالِّ الاستلاب من دائرتها الشخصية " إلى ولدي" إلى دائرة محيطها الكون كله " إلى الأمهات اللاتي شابتْ في عيونهن الدموعُ... أهدي كلماتي" ،تدورُ رَحى الموتِ في فلكِ الصورة الفنيَّةِ الموغلة في الحزنِ، والواقعة تحتَ نيرِ دوالِ الاستلابِ والفقد/ الموت من خلالِ اكتنازِ الدالِّ الفني (الاستعارة المكنيَّة) حيث تتشكل في أتونها ثنائيّةٌ ضديَّةٌ بين الذاتي (الشاعرة ومعاناتُها النفسية)، وبين الموضوعي (الموت وسطوته)، حيثُ تدورُ الشاعرةُ في معاناتها مع دورةِ الإهداء من الذاتي إلى الموضوعي،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن الداخل إلى الخارج عبر دوال لفظيةٍ إيجابية تحمل جيناتِ الحياة والحضور: (الأنيس، الرفيق، الصديق، مباركاً) والدوال اللفظية الاستلابية / الموت :(كان، شابت، الدموع)، ثم ثنائية الدوالِّ التركيبية التي تتسعُ معها دائرةُ المفارقة التي تشكلُّ بؤرةً للبناءِ الدرامي للإهداء، ومن هذه التراكيبِ : التركيب الإضافي الدالِّ على الرغبة في الاستحضارِ والفاعلية (ولدي)، وتركيب الجار والمجرور (إليك) الدال أيضاً على الحضور / الحياة في مقابل الجار والمجرور الاستلابي المسند إلى الفعل الماضي الدال على الانتهاء (إلى مَن كانَ)، ثم تمهرُ الشاعرةُ إهداءها باسمها (سعاد) مجرداً من اللقب أو الكنية أو الصفة الأدبية والعلمية في إشارةٍ إلى التحافها بإنسانيتها المجردة؛ فالموتُ يغتالُ كلَّ شيء وتبقى الإنسانيةُ تحملُ كلَّ الدوال المعنوية التي لا يمكن للموتِ افتراسُها.

٣- جماليات الحضور والغياب:

الحضور ُضدُّ الغياب ونسخٌ ونفيٌ وإزاحةٌ له على مستويي : المكان، والزمان، والنّصُّ هو الطاقةُ اللغويَّةُ التي نرى فيها الصورةَ الناصعةَ لجدليَّةِ الحضورِ والغياب، ودلالةَ كلٍّ منهما في وعي الشاعرةِ في ظلِّ سياقها الإنساني والمعرفي.

تعتمدُ جدليةُ الحضور والغياب على فاعليةِ الإزاحة / النسخ، فكلّ منهما يفعل فعله الوجودي الأزلي حينَ كانَ حينَ كان الإنسانُ في شرنقةِ الغياب قبلَ الخلق/الحضور، ويدور الإنسانُ والكون والكونُ كلُّه في فلك هذه الجدليَّةِ الثنائيَّة.

والنصُّ الأدبيُّ هو صورةٌ موازيةٌ للصورةِ الكونية للحضورِ والغياب؛ إذ يُشكِّلُ النصُّ نفسُهُ حضوراً في مواجهة الغياب الذي يمثله الصمتُ، فالمنطوق/ القول / الحكي / الفعل يُشكِّلُ طاقةً حضوريَّة تُزيحُ أو على الأقل توقفُ فعلَ الصمتِ/المسكوت عنه إلى مسافةٍ زمنيَّةٍ لا تقفُ عندَ حدودِ مسافةِ البوح / النص، وإنما – بما تمتلكه الكلمةُ والصورةُ من طاقةٍ / أثر غير قابلة للمحو أو التعطيل

– وإنَّما تتجاوز حدودَ المكانِ والزمان الوجوديين وتخلقُ حضوراً في مكانٍ وزمانٍ نصيّين، فيهما يستطيعُ المبدعُ ممارسةَ فعل الحضور وإزاحةَ الغيـــاب أو العكـــس وفقَ رؤيته للواقع.

وفي ديوانها (إليكَ يا ولدي) تشتبكُ الشاعرةُ " سعاد الصُّباح" مع المـــوت وكلِّ دوالِّ الاستلاب / الغياب في جدليةٍ تفرغُ فيها تجربَتهـــا ووعيَهـــا بفلســـفةِ الموت، وتتعامل معه من موقعين مختلفينِ : موقعِ الأم / الأنا / المجتمع / الكون، وموقعِ المبدع / النص.

يمثلُ الديوانُ / النَّصُّ أيقونةَ الحضور ومِعولاً لهدم / إزاحة الغياب الـــذي حاصرها لمدةِ / مساحة زمنية / عامين، لم تُمارس فيهـــا الحيـــاةَ / الحضـــور، وتعطلتْ كلُّ مجساتِ استشعارها بالزمان والمكان، وانفصلَت عن الواقـــعِ وعـــن العالم الموازي / الشعر .

في هذا المبحثِ سوفَ نحاولُ البحثَ عنْ جمالياتِ تشكيلِ الحضورِ والغيابِ في ديوانِ الشاعرةِ " إليكَ يا ولدي" والكشف بصماتِ الموتِ الفاعلةِ فـــي رســـمِ ملامحِ هذه الثنائيةِ والإشاراتِ الدالَّةِ المُحدِّدَةِ لهندسةِ الرؤيةِ وخطوطِ تماسِّها مع المنظومةِ اللغويةِ التي تتجلَّى من خلالها هذه البنياتِ الجماليّة.

يقومُ الديوانُ كلُّه على تجربةِ الموتِ / الغيابِ التي تلفُّ الديوانَ مِن عتبته الأولى إلى آخرِ قصيدةٍ فيه، فالديوانُ بكائيَّةٌ أمٍّ تتجرَّعُ مراراتِ الفقـــدِ ،وتشـــتبكُ الشاعرةُ وتُشبِكُ المتلقي – أيضاً– مع فواعلِ الغياب منذ العتبة الأولى، فتعلنُ من خلالِ الدَّالِّ الأكبرِ / اسمِ الديوان عن ممارستها لفعل الحضورِ مِن خلال الشِّـــعر / النافذة الرؤيويَّةِ والتشكيلِ الجمالي لتلكَ الرؤيةِ وإنْ لم تصرِّح به فـــي عنوانهـــا لدلالةِ الحالِ عليه.

قلنا إنَّ تركيبَ العنوانِ المُفتتحِ بدالِّ الإرســـالِ والتلقـــي (إليـــكَ) الجـــار والمجرور، فحرفُ الجرِّ يحمل دلالةَ "الرسالةِ " ويشيرُ للمُرسِل و" كاف " الخطاب تحملُ صراحةً صفةَ المُرسَلِ إليه، وغيَّبت الشاعرةُ ماهيّـــةَ " المُرسَـــل/ الرســـالة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتركتها مفتوحةً على فضاءِ تأويلِ المتلقي ودرجةِ قرائيَّته؛ فهو شريكٌ في جدليّة الحضور والغياب وخلق النّص وإكمالِ المسكوتِ عنه.

في قصيدتِها الأولى (مقدمة)تُجيبُ الشاعرةُ عن كلِّ التساؤلاتِ المُفترَضةِ مسبَّقاً عن : تجربتها، ورؤيتها، واستراتيجيتها لمقاومة الغياب وإزاحته انطلاقاً من محيطِها الواقعي وانتهاءً بكونها النّصيِّ، وهي تأتي بالمتلقي لتُلقي به في فضاءِ الحضور لتتخطى معه حواجزَ دوائرِ الغياب، ومحطمةً به شرنقةَ الغياب عبر خطين متوازيين الزمان والمكان؛ لتبشرَ برسالةِ الحضور:

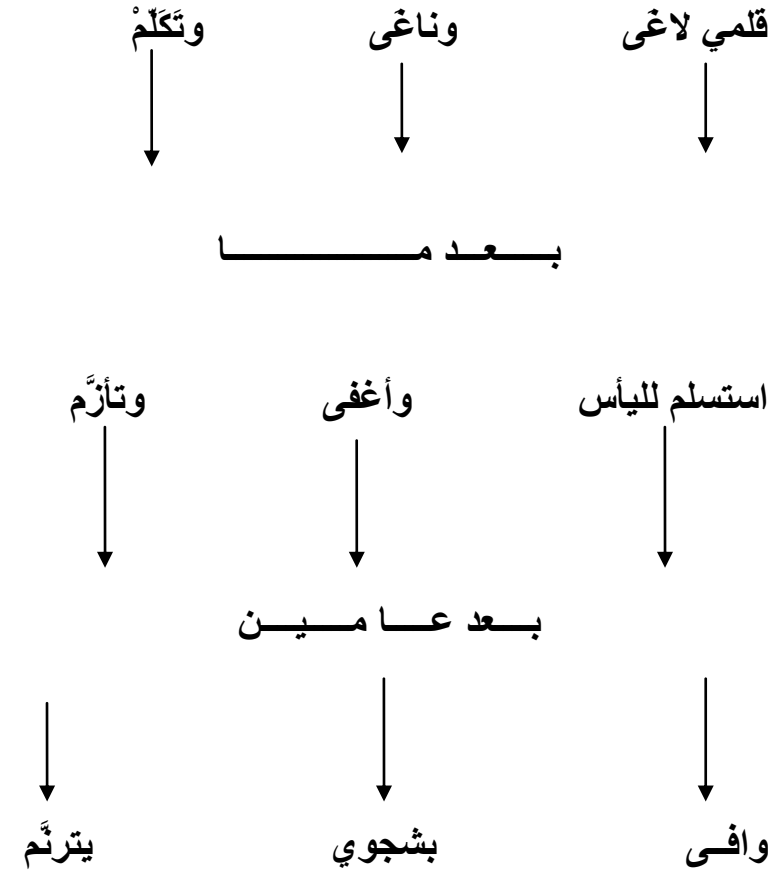
"أيُّ بُشْرى ! قلمي لاغَى، ونَاغَى، وَتَكَلَّمْ...
بعدما استسلمَ لليأسِ وأغفى وتَأزَّمْ
خِلْتُهُ ماتَ، ولكنْ كانَ في صمتٍ مُلَثَّمْ
ثم وافَى بعدَ عامين بشَجْوي يَتَرَنَّمْ"(١٢).

تدخلُ الشاعرةُ فضاءَ الحضورِ من خلالِ مخزونها العقائدي والثقافي بموتيفةٍ تراثيّةٍ وهي (البُشرى)التي تمثلُ الوعي الجمعي بحتميَّةِ الانفراجِ بعدَ الضيق، واليُسر بعد العسر، وتحدّد مسارَ حضورها من منطلق خصوصيتها كشاعرةٍ، ورؤيتها للحياة / الحضور عبرَ قلمها / قصيدتِها، فهو الشفرةُ التي تملكها لشحن نفسها بطاقةِ الحياةِ، وتعطيها القدرة على إزاحةِ الغياب وكسر تابوتِ المكان والزمان؛ فالقصيدةُ هي عالمٌ يمكنُها فيه خلقَ مكانٍ موازٍ يدورُ فيه زمانٌ موازٍ تستطيعُ أنْ تتحكّمَ فيهِ لتُزيحَ مسافةً زمنيَّةً أو تخلقَ أخرى .

هي تُعيدُ من خلالِ قلمِها / قصيدتِها ترتيبَ الوجودِ والعودة به إلى درجةِ الصفر، ومحو الامتلاء المعبَّأ بالسوادِ وإعادته إلى بياضِ الصفحةِ وتعبئتِه باللغة والصورةِ عبرَ الخطِّ المطبوع، تعودُ بالزمان إلى طفولته من خلالِ خلق مُعادلٍ موضوعي للحياة (الطفل / المولود) (لاغى ، ناغَى، وتكلّم)، تزيحُ كلَّ دوالِّ الموت / الغياب وتمسحُ من ذاكرة واقعها كلَّ الدلالات وتُهيئه لتلقِّي دلالات وإشعارات جديدة طازجة.

تدخلُ الشاعرةُ فضاءَ الحضور بطاقةٍ فعليَّةٍ كبيرة من خلال حشد البنيةِ الفعلية وتتابعها والتي تعملُ على إزاحةِ الصمت / العدم / الغياب وتدعُ للوجودِ بالحضور، متدرجةً به تدرجاً طبيعاً شيئاً فشيئاً إلى أنْ تكتملَ درجةُ الحضور وتتحققَ صورته كاملةً، معبِّرة مِن خلال فعل البوح / الحضور(تكلَّم) عن اكتمالِ الحضور وثبوت فعل الإزاحة.

هندسَتِ الشاعرةُ شكلَ الحضور من منظورٍ فطري" أمومتها "، واستطاعتْ أن تقهرَ الغيابَ الذي رانَ على قلمها / قصيدتها بعدما استسلم لليأسِ وأغفى وتأزّم .



الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تشكِّلُ تجربةُ الموتِ لدى الشاعرةِ دائرةً تدورُ في محيطها ثنائيةُ الحضور والغياب، تبدأ من الغياب غيابِ ولدها قبل مولده وغيابِ تجربتها الإبداعيةِ قبل دخولها عالمِ الكتابةِ الإبداعيةِ، ثمَّ يتحولُ الحضورُ إلى غيابٍ لمدةِ عامينِ بموتِ ولدِها، وتوقفها عن الكتابةِ، ثم يتحوّلُ الغيابُ إلى حضورٍ، ولكنْ حضور يخرجُ من شرنقتهِ الوجوديَّةِ إلى فضاءِ الحضور الإبداعي من خلال القلم / القصيدة وهذا ما تمثلهُ العتبةُ الأولى من عتباتِ قصائد الديوان قصيدة (مقدمة)، التي تكتنزُ بفواعلِ الحضور وتشحنها الشاعرة بدفقاتٍ قويَّة يبلغُ فيها صوتُها أعلى درجاتِ الحضور ويبدو الغيابُ في أصغرِ صورِه عندَ درجةِ الصِّفر، ثم تغرقُ الشاعرةُ بعد ذلك في محيطِ الاستلاب / الموت / الغياب إلى أدنى درجاتِ القاع عبر كلِّ قصائدِ الديوان.

من هذه المتواليات تتشكّلُ جمالياتُ ثنائيةِ الحضور والغياب من خلال البنيةِ التقابلية لمسافتينِ زمانيتين، إحداهما تغرَقُ فيها الشاعرةُ / القلمُ / القصيدةُ / الحضورُ في محيطِ الغيابِ / تجربةِ الموت/ الاغتراب، تؤكّدها أفعالٌ ثلاثةٌ : (استسلم – أغفى – تأزَّم) ولكلِّ فعلٍ درجتهُ ومساحته الزمنية التي استغرقها وفي مجموعها عامين.

والمسافةُ الثانية تمثلُ لحظةَ الإبداع / الكتابة / الحضور التي تساوي عمرَ إنسانٍ منذُ ولادتِه وتدرجه في مراحله العمريَّة، تمثلها أفعالٌ ثلاثة كلٌّ منها يمثّلُ مسافةً زمنيَّةً قدرها أعوام : (لاغى – ناغَى – تكلّم)، وتفصلُ بين هاتين المسافتين مسافةٌ قاطعةٌ لحدودِ التماهي بين المسافتين ومحددةٌ لنقاطِ الارتكاز الدلاليَّة.

لقد هندست الشاعرةُ جدليةَ الحضور والغياب لتُشكلَ منها صورةً متوازيةَ الخطوط ومتقاطعة وفي نفس اللحظة دائرية الاتجاه والرؤية ،قادرة على نقل تجربة الموت من واقعيتها المجردة إلى فضاء الشاعرية الرحب؛ ليجد المتلقي نفسه أمام لوحةٍ جماليةٍ تتشابكُ خطوطُها وتعبقُ رائحتها بين ركام التجربة.

إنَّ الشاعرةَ على درجةٍ كبيرةٍ من الوعي بدورِ الأدب في إعادةِ التوازن للإنسان ؛حينَ تهزه فواعلُ الاستلاب، وبأنَّ الشاعر / المبدع يستطيعُ من خلال اللغة خلقَ معادلٍ للفعل البشري ليتمكنَ من خلق حضوره في مواجهةِ فواعلِ الغياب وآلياتِ الاستلاب، التي تفرزها تجربةُ الموت؛ لتذوبَ اللغةُ في وجدانِ المبدع وتختمرَ في عقله الفكرةُ فيلقي إلى اللغةِ بحملِ الرسالةِ والتشكيل، فتقومُ اللغةُ بدور التعبير والتشكيل الجمالي في الوقت نفسه، ويصبح التعبير الفني / القصيدة معادلاً موضوعيًّاً ودلالياً وشكليًّاً تتمثلُ فيه وبه كلُّ الإشكالياتِ الواقعية والنفسية، " إنَّ التعبير الفني صياغة صاغها الإنسانُ يسعى من ورائها إلى تصوير تجربةٍ فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية، وفق أسس فنيةٍ، وانفعال عاطفي وجداني منظم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه، في صدق فني، يتمثل فيه إخلاصُ الكاتب لعاطفته وتجربته الانفعالية ... وهذا الصدق الفني ينبع من عاطفة قوية ألمّت بالكاتب أو عاشها وادخرتها نفسُه، واختلطت بها من خلال تجارب حياته وعلاقات مجتمعه، ودخائل نفسه، ومكنون ضميره، ومن قوة الانفعال شبَّت مشاعره في تعبيره الفني"(١٣).

تُعيدُ الشاعرةُ في السطرين التاليين قدرتها على إزاحة الغياب وتشكيل واقعها الجمالي، وتبرز مقدرتها على ترميم نفسها بنفس آليةِ إزاحتها في المقطع السابق من نفس القصيدة، وذلك من خلالِ خلخلةِ البنية التراتبية للزمن وإعادةِ هندستِه عبرَ فضاءِ النص:

"خِلتُهُ ماتَ، ولكِنْ كانَ في صمتٍ مُلَثّمْ
ثمَّ وافَى بعدَ عامين بشجوي يترنَّمْ"(١٤).

يشكلُ السطرُ الأولُ مسافةَ الزمن الوهمية من خلال درجة التماهي والضبابية التي ينتجها الفعل (خلتُ) فاعلاً في المفعول الثاني الجملة الفعلية (مات)، فتتكون من تركيب الجملة الشكية دلالةُ التوهم التي كادت أن تغرقَ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الحضورَ في محيطِ الغياب، وتشكل الجملةُ الشكيةُ مسافةً زمنية هلامية تفصلُ بين مسافتين زمانيتين محددتين : الغياب والحضور.

وتعملُ بنيةُ الاستدراك (لكن) على فضّ شرنقةِ هذه الهلامية والنفاذ منها إلى درجةٍ أقل من الغياب وعتبة أولى من عتبات الحضور؛ حيث تبدأ فواعلُ الحضور في الانسلاخ من جدار الموت (خلتُه مات) إلى ممر (الصمت) / الموت الوَجّل / الموت الوهمي / الغيبوبة، وتؤكد داليّةُ الدال (ملثّم) التراثية / الفلكلورية هذه الهلاميةَ أو القناع الزمني الذي يمثلُ المسافةَ الزمنية الفارقة بين زمن الغياب وزمن الحضور .

في المقطعِ التالي من نفسِ القصيدةِ (مقدمة) تتكشّف لحظةُ الحضور، وتتجلَّى ملامحُ الحياةِ بشكلٍ واضح وجلي، وتنفصلُ المسافةُ الزمنيةُ الآنية عن المنطقةِ الهلامية على مستوى الذات / روح الشاعرة، والمعادل الموضوعي / قلمي :

"....، عادت الآمالُ في أُفْق حياتي
وانْتَشَتْ روحي، وغَنَّى قَلمِي بَعْدَ سُباتِ
ها أنا أُمطِرُهُ اليومَ أحرَّ القُبلاتِ
قلمُ الشاعر لا يعرفُ معنى للْمَمَاتِ"(١٥).

تأكَّد الحضورُ وعضَّد هذا التأكيدَ حشدُ الشاعرةِ للبنية الفعليةِ الماضية الدالةِ على التأكيد والثبات، واتسعت مساحةُ الحضور الزمنية عبرَ دلالةِ لفظة (أفق)، مضافة إلى المساحةِ الزمنية الكليةِ لحياةِ الشاعرةِ (حياتي) وتدفقت جينات الحياة / الحضور في ربوع تلك المساحةِ الزمنية تخصبها دفقاتُ الأفعال الخلاّقة للحياة / الحضور (انتشَت – غنَّى – أمطره)؛ حيث شحنت الشاعرةُ تلك المساحةَ الزمنية بكلِ فواعل الحضور(المطر) لإنباتِ الحياة / الحضور، وتترعرع سنابلُ النشوة والغناء، ثم تؤكد الشاعرةُ فعلَ الحضور وإزاحة الغياب / الموت من خلال الجملة الخبرية (قلم الشاعر لا يعرفُ معنى للممات) فتقطعُ بها الشاعرةُ كلَّ سُبلِ

الشكِّ والغياب ،من خلالِ إزاحةِ الموتِ عبرَ بنيةِ النَّفي القاطعة (لا يعرف) في قطعٍ تام وإزاحة جريئة للغياب / الموت .

ثمَّ تنتقلُ الشاعرةُ إلى درجةٍ من درجاتِ جدليةِ الحضور والغياب يمكننا أنْ نُطلقَ عليها " درجة التعادلية"؛ حيثُ تجمعُ الشاعرةُ بين الحضورِ والغياب عبرَ بقيَّةِ الديوان في متواليةٍ بكائيّة، تحشدُ فيها دوالَّ الحضور جنباً إلى جنب مع دوالِّ الغياب.

تتحصّنُ الشاعرةُ بقلاعِ الحضور في أوّلِ الديوانِ عبرَ قصيدةٍ كاملةٍ (مقدمة)، تحشدُ فيها أقصى طاقاتِ الحضور، وفي المقطع التالي تتداخلُ فواعلُ الحضور والغياب وتشتبكُ لتؤسِّسَ لمسارِ رحلةِ النّص من منبعه إلى مصبّه:

"هاكَ شِعْري، وسأتلوه لروحِ ابني الحبيبِ
ولأهلي ولأحبابي وللحقِّ السليبِ
سوفَ أرويهِ بدمعي الثاكِلِ والثرِّ الصبيبِ
وأنَا في غُربَتي، أوَّاهُ مِن عيشِ الغريبِ"(١٦).

في هذه المنطقةِ من الجدليَّةِ تضعُ الشاعرةُ الحضورَ والغيابَ في بوتقةٍ واحدةٍ وفي مساحةٍ زمنيةٍ واحدةٍ، وتُشعلُ جذوةَ الحضورِ / الحياة من خلال القدرةِ على الفعلِ ومباغتةِ الغياب من خلالِ الطاقةِ الإيجابيةِ في اسم الفعلِ (هَاكَ) عاملاً في النَّص / الحضور / شعري، ولا تغيب الشاعرةُ عن مشهدِ الحضور وطقوسِ التأبين فتجعل الحضورَ يغرقُ في مشهدٍ جنائزي " لروح ابني الحبيبِ" / الغائبِ ،وكذلكَ يغرقُ الواقعُ، والمسافةُ الزمنيَّةُ الآنيَّةُ؛ حيث تتسع دائرةُ التأبينِ لتشملَ محيطَ الشاعرةِ " لأهلي ولأحبابي"، ويغدو التأبينُ فكرةً تترسَّخ في وعي الشاعرةِ والأهل والأحباب والحقِّ السليبِ المُغَيَّب.

يتحوَّلُ مشهدُ الجدليَّةِ إلى نقطةٍ أكثرَ دراميَّة؛ حيثُ تحتدمُ دوالُّ الفقدِ والاستلابِ، وتستطيلُ فروعُ المفارقةِ، ويكتظُّ فضاءُ النَّصِّ بدوالِّ المفارقةِ من خلالِ الصورةِ الشعرية التي تغيَّرُ فيها تجربةُ الموتِ خصائصَ الأشياءِ في وعي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الشاعرة؛ فيحل الدمعُ بديلاً عن المطرِ ليقومَ بفعلِ الإنبات / الحيـــاة / الحضـــور" سوفَ أرويه بدمعي الثاكلِ الثرِّ الصبيبِ ". تُلقي الشاعرةُ في هذا السطرِ بكلِّ ثقلِ الدوالِ الاستلابيةِ من خلال تعددِ الصفةِ " الثاكـــل – الثـــرِّ– الصـــبيب "؛ فتكتنـــزُ الصورةُ بأكبرِ طاقةٍ إيحائيَّةٍ للغيابِ .

ويزدادُ المشهدُ دراميَّةً؛ حيثُ تحصرُ الشاعرةُ الأنا الواقعةَ بينَ شقي رحَى ما بينَ استبشار الحضورِ / الحياة / الفعل، وسطوة الغياب / الموت / الاســـتلاب فتقعُ الشاعرةُ في دائرةٍ مفرغةٍ من الاغتراب النفسي، وتحاصرها فواعلُ الغيابِ:

"وأَنَا في غُربَتي، أوَّاهُ مِنْ عيشِ الغريبِ"(١٧).

تبدأ الشاعرةُ في القصيدةِ الثانية (موعدٌ في الجنـــة) متواليـــاتٍ جدليَّـــةً تتراوحُ فيها الذاتُ بينَ براثن الغياب / الموت، وفضاءِ الحضور / الحياة من خلال اكتناز المقطع / المشهد الجنائزي بالثنائيةِ الدلالية، تدخلُ الشـــاعرةُ بهـــا دائـــرةَ الاشتباك بتابوتِ التأبينِ؛ حيثُ تُعدِّدُ صفاتِ الميتِ وتُحصي مناقبَه:

"مُبَارَكٌ كانَ لي دُنيا مِن الحُبِّ أُناجيها
وآمالاً أعيشُ بها، وأحلاماً أُغنِّيهَا
قضيتُ العُمرَ والإثنين أرعاها وأحميها
للمستقبلِ المرجُوِّ أختالُ بها تِيهَا "(١٨).

يكتنز المقطعُ بدوالِّ الحضور / الأفعال، ولكنَّهـــا مُحاصـــرةٌ فـــي دائـــرةِ الاستلابِ / الغيابِ / الزمن الماضي (كان) . تعبىءُ الشاعرةُ هذه المساحةَ النصيَّةَ بسبعةِ أفعالِ حضورٍ من مجموع مفرداتِ المقطع؛ ليصلَ إلينا صوتُها، لكن تتقـــدم هذه الأفعال بنيةٌ فعلية واحدة تنسف كلَّ هذا الزخم من الحضور وتحيلهُ إلى كتلـــةٍ من ركام الاستلاب / الغياب :

دُنيا مِن الحُبِّ ← أُناجيها
آمالاً ← أعيشُ بِها
أحلامـــاً ← أُغنيها

قضيتُ العمرَ والإثنينِ ←أرعاها وأحميها
وللمستقبلِ المرجُوِّ ← أختالُ بها تِيهَا

نلاحظُ في المقطع تفاعلَ الشاعرةِ مع فواعلِ الحضورِ ودرجاتِ تشكيلها لهذا الحضور وقدرتَها على ملء المساحة الزمنية في مراحلها الثلاثة : (الماضي والحاضر والمستقبل) – بكثافةٍ فعليةٍ إيجابية، وتتفاعلُ الشاعرةُ مع الحضور / ابنها/ الحياة على مستوى الذات / الداخل " أناجيها "، والآخر / الخارج " أغنيها – أرعاها – أحميها – أختال "

نلاحظُ الحشدَ المُكثَّف للحركيَّةِ وإزاحةِ السكون / الصمت / العجز في المقطع السابق وسرعانَ ما تنهارُ الشاعرةُ وتنزلق لقعرِ الاستلابِ / الغياب عبرَ ممرِ الاستفهام التعجبي، وتحاصرها حشودُ الغيابِ في المقطع التالي :

"فكيفَ ... اغتالَها منِّي قضاءٌ جاءَ يَطْويها؟
ويُلقي بي إلى الظُلماتِ تُشقِيني وأُشقيها
كأنِّي موجةٌ في اليمِّ قدْ ضلَّتْ مراسيها"(١٩).

في هذه الدفقةِ الغيابيةِ تتأكَّدُ حالةُ الغيابِ وتتأطَّرُ الذاتُ بفواعلِ الفقدِ والاستلابِ التي زلزَلَتْ أركانَ الحضورِ حتى تدفَّقَت سيولُ الاستفهامِ والدهشةِ والتعجب من فجاعةِ المشهد، وتضع الشاعرةُ الدالَّ (كيفَ) في صدر اللحظةِ الزمنية، متبوعاً بدالٍ طباعي (التنقيط)؛ لخلق دلالةِ الفراغ النفسي وفتح المساحة المكانية على التعددية ووضع المتلقي في مواجهةِ المسكوت عنه، وهي تقنية حداثية؛ لجعل المتلقي شريكاً في ملءِ الفراغ وإنتاج الدلالة النصيَّة.

يتجلَّى الغيابُ واضحاً في الدالِّ / الفعل (اغتال) وتضعه الشاعرةُ في مرتكزها الديني؛ حيث التسليم بالقضاء والقدر، وتتسع دائرةُ الغياب؛ لتدخلَ الشاعرةُ في فلكِ التيهِ وظلمات الفقد، تضيعُ فيها الأنا ولا تجدُ نقطةً تُعلنُ منها حضورَها وقدرتَها على ممارسةِ الفعل .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وفي المقطعِ التالي تنتقلُ الشاعرةُ بجدليةِ الحضورِ والغياب من دائرة الداخل/ الأنا إلى فضاء الخارج / الآخر، حيثُ تطغى دوالُّ الغيابِ على مساحةٍ أوسع تنتقلُ من المكان الداخلي / ذات الشاعرةِ إلى الخارج / الدَّار التي كانت تنبضُ بدلالاتِ الحياة / الحضور، فتحوَّلت إلى أيقونةِ غيابٍ نسجَ فيها الموتُ خيوطَه:

"وهَذي دارُنَا الغَنَّاءُ قَدْ حَالَتْ مغانِيها
وطوَّفَ بائعُ الأحزانِ في كلِّ نواحيها
وأضواءُ الثُريَّاتِ خَبَتْ في عينِ رائيها
وحتَّى نَضرةُ الأزهارِ ماتَتْ في أوانيها
ولَمْ يَبقَ سوى صورَتِكَ الحلوةِ .. أفديها
وبالرُّوحِ أُعانِقُهَا .. وبالأدمعِ أسقيها"(٢٠).

تتشكّلُ دلالاتُ الغيابِ من خلالِ ثبوتيةِ البنيةِ الخبرية " هذه دارُنا الغنَّاءُ" وقطعيَّةِ التحوّلِ ببنيةِ التحقق والتأكيد " قَدْ " وآليةِ التحوّل الصريحة الفعل "حَالتْ"؛ حيثُ تحوّلتِ المغاني إلى بكائياتٍ جنائزيَّة؛ حيث يحتشدُ المشهدُ بدوالِّ التحول والغيابِ وتتوالى درجاتُ السقوطِ والانهيار:

حَالَت مغانيها
↓
طوَّف بائعُ الأحزانِ في كلِ نواحيها
↓
وأضواءُ الثُريَّاتِ خَبَتْ
↓
نضرةُ الأزهارِ ماتَتْ
↓
ولم تَبقَ سوى صورتك
↓
... وبالأدمعِ أرويها

يمثلُ الشكلَ الهندسي للمقطعِ حالةَ الانهيار النفسي للشاعرة، ويشكلُ دوالَّ انحداريةً تنحدر بالمتلقي إلى قاع الغياب بشكلٍ هندسي تبلغُ فيه أدنى انحدارها في السطرين الثالث والرابع؛ حيثُ تُشكل فيه (تاء التأنيث) الساكنةُ انقطاعَ نَفَسِ الفعل/ الحضور، وتأتي أيقونةُ النفي لتُزيحَ الترابَ على جسدِ الحضور الذي لمْ يبقَ منه سوى الرمز / الصورة والتي تعمل على استدامة أيقونة الدمع؛ لتشعلَ جذوةَ الذاكرة كلما خبتْ .

رغم اكتنازِ المقطع بدلالات الفقد والاستلاب والموت إلّا أنَّ الشاعرةَ استطاعت أنْ تهندسَه بشكل يُشيعُ مظاهرَ جماليةً عززتها هندسةُ التدرج الانحداري، والتحول الثنائي المتضاد ،تدخله الشاعرةُ مُستسلمةً لسطوةِ فواعلِ الاستلاب في مقطع تحتشدُ فيه دوالُّ الاستلاب:

"فالعيدُ مضي مِن غيرِ وداعْ
والأملُ الحُلوُ المُشرقُ ضاعْ
ولمْ يبقَ بقلبِ النُّورِ المُشرق شُعاعْ
لَمْ يبقَ لِطَعْمِ العيشِ مَتَاعْ
وبقايا العُمْرِ ضَنىً وضياعْ"(٢١).

تؤكِّدُ الشاعرةُ دلالةَ الغياب مِن خلال دورانِ التجربةِ بين شقي رحى الجملةِ الخبرية والجملة الفعلية، في كل جملة ارتكاز على الجملة الفعلية الاستلابية، فتحشدُ خمسَ جملٍ بالغياب، فالعيد / الحضور غابَ بلا وداع، والأملُ في العودة للحضور تلاشى وضاع، وشعاعُ التفاؤل الذي كان يباغتُ القلبَ خبى، وسلبَ الموتُ من العيش طعمَ الفرح، وتحوَّلتْ بقايا العمر إلى مَرَاثٍ من الضَّنى والضياع.

تُغلقُ الشاعرةُ السطرَ الشعري بحرفِ الروي (العين) وهو حرف حلقي قوي يقرعُ حواسَّ المتلقي ويحملُ دلالةَ ثقلِ المنطوق الذي تكابدُ الشاعرةُ في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

حمله، وقد جاءت بهِ الشاعرةُ ساكناً في تفعيلةِ بحر المتدارك (فَـاعِلُنْ) لينحـدرَ الصوتُ الشعري إلى قبو السكونِ / الصمت .

تخرجُ الشاعرةُ بالغيابِ مِن دائرةِ الجزئي (العيـد – الأمـل – النـور – العيش – بقايا العمر)، وهي دوالٌّ إيجابية تحمل دلالاتِ الحياة إلى دائـرةٍ أوسـع محيطُها الكون كلّه:

"لقدْ حجبَ الحُزنُ عنِّي الوجودَ
وأمسيتُ أشتاقُ حِضْنَ الفناء
كرهتُ الحياةَ وما في الحياةِ"(٢٢).

تتسعُ مساحةُ الغيابِ إلى أقصى درجةٍ، وتضيقُ مساحةُ الحضـور إلـى أدنى درجةٍ؛ فالحزنُ قد فصلَ بينَ الشاعرةِ وبين الوجـود / الحضـور، وأمسـتْ تعافُ الحياةَ، وتسعى للتوحُّدِ بالغياب / الفناء؛ فقد كرِهَتْ حضورها المفرَّغ مـن القيمة، المنعدم الجدوى، ولمْ يبقَ لها في الحياةِ رغبةٌ.

تُعطينا الشاعرةُ إشاراتٍ دالَّةً على سطيرة الموتُ على كلِّ فواعل الحيـاة فيها، وتحوِّلُ النَّصَّ إلى تابوتٍ جنائزي تنسحقُ فيه عظامُ الحضور / الحياة تحتَ وطأةِ مطارق الغياب / الموت؛ فتصلُ إلى درجةٍ من المغايرةِ والنفور من الحيـاة، تعودُ بنا إلى مساحةٍ زمانية مفتوحة على فضاءاتِ الفوضويَّةِ ولا منطقية الرؤية، إلى زمن الجاهليَّةِ؛ حيث تجدُ فيه خلاصَها الوجوديَّ، وتنعتقُ من شرنقة الحيـاة، حيث يخلصُها الوأدُ من حزنها السرمدي الذي يزلزلُ أركانَها ويخلخلُ حضـورَها عبر النص:

"ليتَ أُمِّي ولدتْني في زمانِ الجاهليَّةْ
بينَ قومٍ يئدونَ البنتَ في المهْدِ صَبيَّةْ
وتذوقُ الثُكْلَ، والسُّقْمَ، وألوانَ البليَّةْ "(٢٣).

يحتشدُ المقطعُ بدوالِّ الغياب / الاستلاب بدءاً من فضاءات أسلوب التمنّي" ليت" الذي يفتح الرؤيةَ على مساحةٍ زمنية تنعدم فيها الواقعيةُ، ونقطـةٍ زمنيـة

تغيبُ فيها قوانينُ الإنسانية، ويسودها قانون الاستلاب؛ حيثُ تفقدُ فيها الشاعرةُ وجودَها لتتخلّص من آلامها الوجودية كأمٍّ تعاني عذاباتِ الثكل والسقم وشتى ألوانِ المصائب.

لقد استطاعت الشاعرةُ " سعاد الصُّباح" أنْ تنسجَ من تجربةِ الموتِ ثوباً / نصَّاً يعبقُ بالدلالاتِ النفسية، وأنْ تجعلَ من نصِّها الشعري أيقونةً جماليَّةً تخرجُ مِنْ رتابةِ القولِ المحدودة إلى فضاءاتِ البنية الدرامية القائمة على اشتباك دوالِّ الغياب والحضور، لتجعلَ من الشعر عالماً موازياً تستطيعُ فيه أنْ تخلقَ حياةً يُمكنها فيها استعادة المفقود وتحسسه من خلالِ مجساتها اللغوية وبياتها التركيبية، التي نقلتْ إلينا التجربةَ الشعرية، وخلقتْ لنا في ذاتِ الوقتِ صوراً جمالية .

(٤) جماليات البنية الفعلية والاسميَّة:

تعتمدُ دراستُنا في هذا المبحثِ على استقصاء العلاقةِ بينَ الحدث والزمن من جهة، والبنية الفعلية والاسمية من جهة ثانية، ويضعُنا هذا التصنيفُ في إطارِ الثنائيَّات الضديَّةِ، التي تعكسُ الحالةَ النفسيةِ للشاعرة ورؤيتها، وأثر تجربة الموتِ في توجيه تلكَ الرؤيةِ، وخلق مناخاتها النفسية، وكذلك طريقة استخدامها للغة للتعبير عن هذه التجربة.

وانطلاقاً مِن متلازميةِ الحدث / الفعل والزمن / الفضاء الذي يتشكّلُ فيه الحدث خارجَ نطاق النَّص / التجربة الشعرية، وتشكُّله داخل إطار النّص؛ حيث يصبحُ لدينا حدثٌ واحدٌ يدور في إطارين زمانيين مختلفين، ومتداخلين في وقتٍ واحدٍ: زمان الفعل في التجربةِ الواقعية، وزمانه في النّص الشعري الذي يشكِّلُ البنيةَ النفسية والجمالية للنص .

إنَّ الفعلَ لا يمكنُ حصرهُ في دائرةٍ زمانيةٍ محدّدة؛ فهو إذا ما دخلَ في فضاءِ التركيبِ اتسمَ بصفةٍ مراوغة، يتداولُ من خلالها مواقعه الدلاليةَ ويغايرُ بنيته الصرفيةَ، فنرى الفعلَ المضارع إذا ما تلبَّسَ بـ (لم) النافية ينسلخُ من حقله

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الصرفي الدالِّ على المضارعة واستمراريتها وطزاجةِ حدثها إلى قبو االدلالةِ على الزمن الماضي وقطعيَّةِ الحدث وانتهائه، وذلكَ " لأنَّ الفعلَ يتسم بالتغير والتحوّلِ بينَ التجرّد والزيادة، والتمام والنقصان والتصرُّفِ والجمود فضلاً عن بنائه للمعلوم والمجهول، ولعلَّ أوضح صورة لقابليةِ الفعل على التغير تتمثلُ في تعددِ أزمنته بين الماضي والحال والاستقبال" (٢٤).

وتعدُ دراسةُ الفعلِ في تصريفاته المتعددة منطلقاً ومرتكزاً أساسيًّا من مرتكزات الدراسات الأسلوبية الحداثية التي ذهبت إلى أبعد من ظاهر البنية الصرفية للكشف عن الدلالات الخلفية، التي تكمنُ في ظلالِ التراكيب وليس في ظاهرها، وتتنوَّعُ البُنى الدلاليةُ للفعل داخل فضاء النص وفق هندسة المبدع ووعيه بحركية الفعل وقدرة التراكيب على دفعه للمراوغة والمغايرة والتبادلية، وهي" بُنى تأخذُ أشكالاً وصياغات متباينة وفقاً لتباين الأساليب النحوية واللغوية التي يزخر بها النصُّ، ويؤكِّدُ هذا تمظُهرُ الفعل بحركيَّتِه وتغيُّرُه عبرَ الأزمنةِ والتصاريف بوصفه ملمحاً أسلوبيًّاً يولِّدُ ملامحَ أسلوبيةً أخرى تُسهمُ في إغناءِ النَّصِّ وفي الوقت نفسه تفتحُ النّصَّ على قراءاتٍ متعددةٍ ومتجددة لما يحكُمُها مِن عوامل الزمن ووعي المتلقي وإدراكه مكنونات النص واحتمالات القراءة وبلاغة التأويل " (٢٥).

من هذا المنطلق تتكىء بنيةُ النص ونظريةُ التلقي على هذه التداولية بين البنية الصرفية للفعل ما يمكّنُ المبدَعَ من القدرةِ على إزاحةِ مسافةٍ زمنية واستبدالها بأخرى والقفز على حواجز الزمن الوجودي وتشكيل زمن إبداعي يجعلُ من الماضي حاضراً أو مستقبلاً، ومن الحاضر ماضياً . ثم يقعُ الاسم في موقعِ المغايرةِ والتقابلية الدلالية مع الفعل؛ حيث يخلو الاسمُ من الدلالةِ على الحدثِ والزمن، ويبتعد عن التحولية ويقترب من الثبات والدلالةِ القطعية إذا ما كان عَلماً أو معرَّفاً، وقد يكونُ محدداً للخبرية والإثبات إذا ما كان في موقع الابتداء، وقد يقعُ في موقع الفاعليةِ أو نيابتها، كما يمكن أنْ يقعَ في موقعِ المفعولية، أو الصفة

أو الحالية ... إلخ وهي تحولاتٌ موقعية تجعل من البنية الاسمية أيضاً دلالة على التبادلية .

ما يعنينا – هنا – هو دلالةُ الفعلِ والاسم على الحضور والغياب، وسيطرةُ أحدهما على فضاء النص ووعي الشاعرةِ بدرجة اكتناز الدال سواءٌ كان فعلاً أو اسماً بالدلالة على الحالةِ النفسية التي تفرزها تجربةُ الموتِ؛ لينتجَ لنا النصُّ درجاتٍ من الجماليةِ القرائيَّة تثري النصَّ وتثمَّن محتواه.وسوف نستعين بالمنهج الإحصائي الذي يُعيننا على كشف نسبِ الحضور والغياب للبنيةِ الفعليةِ والاسمية ودلالة سيطرة إحداهما في التعبير عن الرؤيةِ والتشكيل للجمالي للنَّص.

في قصيدةِ "موعد في الجنة" ترتكزُ الشاعرةُ على تداوليةِ الفعل والاسم وتغيُّرِ مواقعهما الدلاليةِ لإنتاجِ الرؤية الغائمة في فضاءِ الموت، وكذا تشكيل أيقوناتٍ جمالية مفارقة :

"مباركٌ كانَ لي دُنيا مِنَ الحُبِّ أُناجيها
وآمالاً أعيشُ بِها، وأحلاماً أُغنيِّها
قضيتُ العُمرَ والإثنينِ أرعاها وأحميها
وللمستقبلِ المرجُوِّ أختالُ بها تِيهَا
فكيفَ ... اغتالَها مِنِّي قضاءٌ جاءَ يطويها
وتُلقي بي إلى الظلماتِ تُشقيني وأُشقيها
كأنِّي موجةٌ في اليمِّ قدْ ضلَّتْ مراسيها
فيا ولدي، ويا ذخري من الدنيا وما فيها
أجِبْ .. مَنْ يغلبُ النَّارَ التي شبَّتْ، ويُطفيهَا؟
تُعذّبُني دقائقُها .. وتُحْرِقُنِي ثوانيهَا"(٢٦).

نلاحظُ الكثافةَ العدديةَ للفعلِ في المقطع؛ حيثُ بلغَ عددُ الأفعالِ اثنين وعشرينَ فعلاً من مجموعِ كلماتِ المقطع، وهي نسبة تفوقُ نسبةَ الاسمِ، وقدْ يشي هذا للوهلةِ الأولى بالحركية والديناميكية للأنا / الشاعرة، والقدرة على

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الفاعليةِ والحضور وممارسةِ الفعلِ عبرَ الواقعِ / الحياة، ولكن تتبدَّلُ خواصُّ الفعل والاسم في فضاء النّص لتعكسَ دلالة التحول من الوجود إلى العدم، ومن الحضور إلى الغياب، ومن التماسكِ إلى الانهيار؛ حيثُ تفتتح الشاعرةُ المقطعَ بالاسم العلم (مبارك) المعبَّأ بالتحديد والعَلميَّةِ في إشارةٍ قويَّةٍ إلى الرغبة في مغايرة السياق الحالي وإزاحة كلَّ فواعل الغياب، وتقديم الاسم العلم دالٌّ قوي على سعي الشاعرة لاستباق الزمن الذي غلبَها وغيَّبه، لكن سرعانَ ما تنسفُه البنيةُ الفعلية المتمثلةُ في الفعلِ (كان) ويغرقه في البُعد والتواري.

في القراءةِ الأولى يقعُ المقطعُ في دائرةِ الزمن الماضي، وهذا ما يؤكِّدُهُ – ظاهريًّا – الفعل الماضي (كانَ) ولكنْ في ظلِّ التجربة وطبيعةِ امتدادِ فواعلها وديمومةِ آثارها لا يمكننا التسليم بهذه الدلالة الزمنية؛ لأنَّ فعل التجربة ممتدٌّ ومتنامي، فتجربة الموتِ تجعل الحزنَ مقيماً، ومتجدداً، ومن ثمَ من غير المنطقي قبول كل تلك الإفرازاتِ في نطاق الزمنِ الماضي ودلالته على الانقطاعِ والانتهاء.

تُحيلُ عاطفةُ الشاعرةِ وعلاقةُ الأمومةِ الفعلَ الماضي (كانَ) في النصِّ مِن الدلالةِ على الماضي إلى الدلالةِ على الحاليةِ والمستقبليَّةِ؛ إذ لا يمكنُ القبولُ بانقطاعِ أخبارِ الفعل الناسخ وانحصارها في المساحة الزمنية الماضية، وإلَّا انطفأَت جذوةُ النّصِّ وانقطعَت العلاقةُ بين المبدعِ والمتلقي وتجمَّدَتِ القرائيةُ عندَ نقطةِ الصِّفرِ.

ومما يؤكِّدُ هذا التحوّلَ الصرفي للفعل وقوعُهُ بينَ داليَّن استمراريين هما : الاسم العلم (مبارك) الذي لا تنتهي دلالته بانتهاء حياةِ المُسمّى، والفعل المضارع (أُناجي)؛ إذ تشي بنيةُ الفعلِ المضارع بالديمومةِ والاستمرار، وأنَّ التواصلَ بين الأم / الشاعرة وابنها مستمرٌ ودائمٌ لا تقطعه سكينُ الزمن.

وتستمرُ متواليةُ تحوُّلِ الدلالةِ الفعلية في بقيةِ سطورِ المقطع عبرَ ثلاثِ بنياتٍ تحولية اكتظَّت بخمسةِ أفعالٍ أنستنا الدلالةَ على الماضي واستغرقتنا في محيطِ المضارعة والمستقبل . هنا تعتمدُ الشاعرةُ على طاقة القرائية الاستنتاجية،

التي تجعلُ بصرَ القارىء يزدحم بكمٍّ من الأفعال المضارعة تُنسيه – إلى لحظةٍ معيَّنةٍ – دلالة الزمن للحدث الماضي، ويصبحُ فضاءُ النصِّ – من منطلق تغليب البنية المضارعة بكثافتها العددية– مفتوحاً على الحالية والمستقبلية، فضاءٌ تضعف فيه طاقةُ البنية الماضية للفعل (كان)، وينسلُّ شيئاً فشيئاً إلى ساحةِ الدلالةِ على المضارع.

ثمّ تجيء لحظةُ الصدمة القرائية التي تُنعشُ وعيَ المتلقي وتُشعرهُ بزمنِ التجربةِ الواقعي / الماضي، من خلالِ الدلالة الاستفاقيةِ لاسمِ الاستفهام (كيف)، وما يكتنزُ به من دلالات الصدمة والدهشةِ والتعجب وتغايرُ الحال / السياق، من الاستقرار والثبات إلى الاضطراب والتحول الدلالي؛ ما يجعلُ لصوتِ المبدعِ صدىً قوياً يزلزلُ أركانَ السكونيةِ، ويخلخلُ ثوابتَ الدلالةِ، ويُعيدُ المتلقي إلى لحظةِ التنويرِ والكشف وإزاحةِ الستار لكشف مراوغةِ الدوالِّ (الأسماء – الأفعال المضارعة) التي انحصر بينها الفعل (كان)، وتلاشى ظلهُ الزمني خلفَ جدارِ تلكَ البُنى.

"فَكَيفَ ... اغتالَها مِنِّي قضاءٌ جاءَ يطويها؟"(٢٧).

تعتمدُ الشاعرةُ في التحولِ مِن هلاميةِ المراوغةِ البنيوية إلى لحظةِ الكشف والتنويرعن طريق مسرحةِ النَّص بتعبئةِ العناصرِ المسرحية (المكان والزمان والحوار) في نقطةٍ واحدة وتكثيف الدلالة من خلال اكتناز الدال بها، وهو ما برَعت فيه الشاعرة حينَ انتقلت من الوصف إلى الحوارِ بدفقةٍ استهلالية مُزلزلة (كيف؟) التي أحدثت صدمةً استفاقيَّةً لوعي المتلقي وتخليصه من مساحةٍ زمنيةٍ ماضية إلى مساحةٍ آنية ومستقبلية بأقصى طاقاتِ البنية الحوارية، وليس أقدر على ذلك من الاستفهام.

كما اعتمدتِ الشاعرةُ على تقنية الفراغات الطباعية التي يفتحُ فيها التنقيطُ (...) الرؤيةَ على كمٍّ هائلٍ من التساؤلات، والدفقاتِ اللاهثةِ التي تشدُّ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المتلقي وتنزعه من غياهبِ المراوغةِ إلى لحظةِ التنوير، وأنَّ الزمن الذي تشكَّلَ في وعيهِ واستحوذ عليه هو زمنٌ مُغايرٌ ومراوغ.

بهذه الصدمةِ الاستفهاميَّةِ ينتقلُ المتلقي في جوٍّ مسرحيٍّ مُعبّقٍ بالدرامية والتكثيفِ والتصادم الزمني إلى لحظةِ التنوير؛ حيثُ يضربُ بصرَهُ برقُ فعلِ الاستلاب (اغتالَ)، والذي يجعل الفعل المضارع في جملةِ (يطويها) يغايرُ – أيضاً – دلالتَه على المضارع إلى الدلالة على الماضي والانتهاء.

تكتملُ دراميةُ التحولِ الزمني للأفعال في الأسطرِ التاليةِ من المضارع، حيثُ يفارقُ الفعل المضارع دلالته على المضارعةِ والمستقبل إلى الدلالة على الزمن الماضي لحظة حدوث التجربة الواقعية / الموت:

"ويُلقي بي إلى الظلماتِ تُشْقِيني وأُشْقِيهَا"(٢٨).

فالاغتيالُ / الموتُ قد وقعَ وانتهى يلازمه ُفي نفس لحظتهِ الزمنيَّةِ تحوّلُ الشاعرةِ من حالها، وتدفعُ "واو" العطف بالفعل المضارع (يُلقِي) بسرعةٍ إلى ملازمةِ الفعل الماضي (اغتال) في دلالته الزمنية، وهنا تتشحُ " الواو " بوشاحِ السرعةِ والاقتران؛ حيث يمكننا استبدالُ الفعل (يُلقي) بالفعل الماضي (ألقى) ولا يختلُ المعنى ولا الوزن.

ثم تعمدُ الشاعرةُ في السطرِ التاسعِ من نفس المقطعِ إلى نسفِ الدلالةِ الزمنيةِ للحراك الفعلي في النص نسفاً كليًّا، من خلال فعل الأمر (أجِبْ)؛ إذ تقفُ الشاعرةُ بالزمن عند نقطةِ الصفر لا عودةَ ولا تقدّمَ؛ حيث يجعل الموتُ الفعلَ يقف عندَ درجةِ الصِّفرِ الدلالية، من حيث الحدث والزمن :

"أَجِبْ ... مَنْ يَغْلِبُ النَّارَ التي شَبَّتْ ويُطفيها؟".(٢٩).

في هذا السطر يسقطُ مِنَ الحوارَ الركنَان الثاني والثالث من ثلاثيته (الشاعرة / الأم/ السائل – الابن الميت /المسؤول– الإجابةَ) واللذان تمثلهما دلالةُ تقنيةُ التنقيط، وكما أنَّ تقنيةُ التنقيط تمثلُ فراغاً زمنيًّا يجعلُ فعلَ الأمر مفتوحاً على فضاء التأجيلِ؛ إذ إنَّ الجماليةَ هنا تكمنُ في تركه مفتوحاً لزمنٍ غيرِ مُحدَّدٍ

،وهو إشارة بنيويةٍ دالةٌ على بقاءِ الطرح، وامتداد التجربة وتناميها وإشراكِ المتلقي في ملءِ الفراغ.

مما سبق نلاحظُ اكتنازَ النصِّ ببنيةِ الجملةِ الفعليةِ الماضية وسيطرتها على الجملةِ الاسميةِ في دلالةٍ إلى توقُّفِ حركيَّة التجربةِ وديناميكيَّتها عندَ مساحةٍ زمنيةٍ معينة تمثلُ الفترة الزمنية القصيرة، التي عاشها ابنُها والذي بموته تحولتْ كلُّ الأزمنةِ إلى نقطةٍ ارتدادية استلابية تعبرُ عنْ تجربةِ الاغتراب التي تعيشها الشاعرة وهذا ما نجده من إحصاء البنية الفعلية في الديوان؛ حيث تكتظُ القصائدُ بها وبخاصّةٍ الفعل الماضي، وفي قصيدتها (إيمان) تحتشدُ فيها البنية الفعلية الماضية، وتتضاءلُ مساحةُ الحاضر والمستقبل، وكذلك مساحة البنية الاسمية في إشاراتٍ دلالية إلى حجم مساحةِ الغياب والاغتراب النفسي اللذين تعيشهما الشاعرةُ :

"لا تَسَلْ عَنْ لونِ مأساتِي وَمَجرى عَبرَاتِي
لوعةٌ لمْ تدرِها قبلي ثَكَالى الأُمَّهاتِ
ولدي كانَ حبيبي، ورجائي، وحياتي
ولدي كانَ أبي .. كان أخي .. بلْ كانَ ذاتي
كانَ لي تاجاً على رأسي كتاجِ الملكاتِ
كانَ إلهامي، وإبداعي، وأحلى أُغنياتي"(٣٠).

تقطعُ أداةُ النهي (لا) الدلالةَ الزمنيةَ في الفعل(تَسَلْ)، وتشُلُّ حركيتها وديناميكيتها، وتوقف عجلةَ دورانها، وترجعُ بها إلى الماضي، وفي السَّطرِ الثاني تفعل أداةُ النفي (لم) نفسَ الشيء وتحيلُ الفعل المضارعَ إلى الدلالةِ على الزمن الماضي. ثم تأتي الجملُ الفعليةُ الناسخةُ المعتمدةُ على تكراريةِ الفعل (كان) لتنسفَ الدلالةَ المركزيةَ الحاضرة للجملةِ الاسمية وتحيلها إلى الغياب / الزمن الماضي، مع ما تشيعهُ بنيةُ التكرار من كثافةِ الفقد واكتظاظِ روح الشاعرةِ بالحزن.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وفي قصيدة " أمطري يا سماءُ" تحتشدُ المقاطعُ بالبنيةِ الفعلية؛ حيثُ تبلغُ الشاعرةُ أقصى درجاتِ الاستلاب والاغتراب، وتستحوذ الأفعالُ على الكمِّ اللفظي :

"فإنِّي فقدتُ المُنَى والرَّجاءْ
فقدتُ الذي كانَ فيما عَشِقْتُ
أرقَّ المعاني وأحلى العَطَاءْ
... ...
لقدْ حجَبَ الحُزنُ عَنِّي الوجودَ
وأمسَيتُ أشتَاقُ حُضْنَ الفَنَاء
كَرِهْتُ الحياةَ ومَا في الحياةِ
كرِهْتُ الصداقةَ والأصدقاء
كرِهتُ التفاهةَ والتافهين"(٣١).

تسيطرُ البنيةُ الفعليةُ على فضاءِ النَّصِّ وتزيحُ البنيةَ الاسمية، وهذا يشيرُ إلى حالةِ الاغتراب التي تعانيها الشاعرةُ، وتقوم بُنيةُ التكرار بدلالةِ المحاصرة والتغريب. تقع الأفعالُ الماضيةُ في بوتقةِ الدلالة على الزمن المضارع والمستقبل، وتتحوَّلُ الجملةُ الفعلية تحتَ وطأةِ التجربة من الدلالة على مساحةٍ زمنية منتهيةٍ إلى الدلالة على الديمومةِ والاستمرارِ .كلّ هذا الحشد الفعلي وسيطرته على ألفاظ النص وتراكيبه، وتبادلية الدلالة الزمنية يشكل بنياتٍ أسلوبيةً تعملُ على إثراءِ الدلالةِ النصية، وتشكلُ ومضاتٍ جماليةً تظلُ ملازمةً للقرائية .

٥- جماليات الحقول الدلاليَّة:

تُعتبرُ الحقولُ الدلالية للألفاظِ والتراكيب دالّاً على مساراتِ التجربةِ الشعريَّةِ؛ فهي تُعطي إشاراتٍ سيمولوجية دالّةً على الحالة النفسيةِ للمبدع، وما يعتلجُ في قلبهِ من مشاعرَ، وما يجولُ في عقلهِ مِن خواطرَ وأفكار، وما يتسم به مناخُ واقعِه من ظواهرَ اجتماعيةٍ أو سياسيةٍ أو أيديولوجيَّةٍ.

تعدَّدَتِ الدراساتُ التي تناولت الحقولَ الدلالية، وذهبت مذاهبَ شتّى في التقعيدِ والتنظيرِ والتطبيق لهذا المنهج من مناهجِ الدراساتِ الأسلوبيَّةِ، وعزا كثيرونَ هذا العلمَ إلى الدراسات الأسلوبية الغربية الحديثة(٣٢).

ويُعَرَّفُ " الحقل الدلالي Semantic Field أو الحقل المُعجمي Lexical Field بأنَّه مجموعة من الكلمات ترتبطُ دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظٍ عامٍّ يجمعها، مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية .فهي تقع تحت المصطلح العام "لون"، وتضمُّ ألفاظاً مثل : أحمر – أزرق– أصفر – أخضر– أبيض.... إلخ، وعرَّفه Ullmann بقوله :" هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة، و Lyons بقوله :" مجموعة جزئية لمفردات اللغة ".(٣٣).

إنَّ اللغة بمفرداتِها وتراكيبها هي الأداةُ التي يستعينُ بها المبدعُ للتعبير عن تجربته، وهي الصورةُ المنطوقة والمرئيّة للتجربةِ الوجدانية، وهي الصورة المقروءةُ لمجرَّدات العقل البشري. وتكمنُ قدرةُ اللغةِ في إيصالها التجربة الشعرية من المبدع / الشاعر إلى المتلقي فيما تملكه المفردات والتراكيب من طاقات دلاليةٍ تثيرُ في وعي المتلقي ووجدانه مخزونَه الانطباعي والثقافي والأيديولوجي ...إلخ لهذه المفردات والتراكيب.

جاءت نظريةُ الحقولِ الدلالية لتكشف عن مجالٍ مهمٍّ من مجالات الدراسات اللغوية " الذي طالما أغفله المهتمون بالبحث الدلالي، فلا يخفى أنَّ اللغةَ التي توفرها النصوصُ على اختلافِ أنواعِها ... تشكّلُ أساساً من ألفاظٍ وكلمات، وهذه الأخيرة تأتي وفقَ تنّوعٍ تشكلهُ بيئةُ المؤلِّف الثقافية، والاجتماعية والأيديولوجية والنفسية"(٣٤).

إنَّ اللفظَ أو التركيبَ إشارةٌ قويَّةٌ لمجموعة من الدلالات والعلاقات التي يستخدمُها المبدعُ؛ لنقل محتوىً وجداني، أو فكري، أو اجتماعي ... إلخ، حيثُ ترتبطُ الألفاظُ ببعضِها إمَّا بعلاقة ترادفٍ أو تضاد، تتشكلُ مِن اجتماعها أو تقابلها

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

صورةٌ مُكتنزةٌ بالدلالاتِ التي يعمل النصُّ على نقلها إلى وعي المتلقي ووجدانه.من هنا تأتي نظريةُ الحقولِ الدلاليةِ لتقومَ بتصنيفِ هذه الألفاظ أو التراكيب في إطارِ عنوانٍ يجمعها، ومن ثمَّ يذهب الدارسُ للبحث عن الظلالِ والخلفياتِ الدلالية التي تقف وراءَ استخدامِ المبدع لتلكَ المجموعات، والظلال الفكرية التي ألجأتهُ لذلك الاستخدامِ، ومن ثمَّ فإنَّ أهمَّ ما جاءت به نظريةُ الحقول الدلالية هو التصنيفُ المعتمد على الدلالة المعجمية للألفاظ.

تتلخص نظريةُ الحقول الدلاليةِ في وضع معادلٍ إشاريٍّ لغوي حاضر (لفظ – تركيب) لفاعل معنوي غائب/ التجربة الشعرية، نفسي أو تاريخي أو اجتماعي أو سياسي... إلخ؛ لنقل التجربة الشعرية من حالتها الوجدانية المعنوية إلى حالةٍ حسيَّةٍ تستطيع حُواسُّ المتلقي استقبالَها والتفاعلَ معها من خلال الحقل الدلالي الذي تُشيرُ إليه الألفاظُ أو التراكيبُ وعوامل دلالية أخرى، " تعدُّ الكلمةُ المفردةُ أهمّ الوحدات الدلالية لأنّها تشكِّلُ أهمَّ مستوى أساسي للوحداتِ الدلالية حتى اعتبرها بعضُهم الوحدة الدلالية الصغرى"(٣٥).

وسوفَ نستعينُ بنظريةِ الحقول الدلالية لفكِّ شفراتِ النَّصِّ الشعري في ديوان الشاعرة "سعاد الصبَّاح" (إليكَ يا ولدي)؛ حيث تُشيرُ تلكَ الحقولُ الدلاليةُ إلى خطِّ سيرِ التجربةِ الشعريةِ ودورانها في تجربةِ الموت، وما تركته هذه التجربةُ في نفسها من تناقضاتٍ وارتداداتٍ وجدانيةٍ، وما تركته في أسلوبها من ارتداداتٍ تعبيرية وجمعٍ بين الثنائيات الضدية، ودوالٍّ تقابليةٍ بين حقولِ الموت/ الحزن، والحياة / الفرح، وما أشاعَتْهُ هذه الثنائيَّات الضديَّة مِن ظلالِ ألوانٍ صَبَغَتِ النَّصَّ بالسوادِ وقليلٍ مِن البياض، وكذا حقول الصوت / الحركة حين تخنقها أسوارُ حقولِ الصمت/ السكون.

تتبدَّى جمالياتُ تلكَ الحقولِ الدلاليةِ حينَ تكتملُ دلالتُها في إطارِ سياقاتها؛ إذ لا يمكنُنا قطعُ الطريق ما بينَ الدَّال / اللفظ– التركيب وسياقه الذي دار في فلكه لأنَّ السياقَ هو الذي يُكسبُ اللفظَ صورتَه الدلاليةَ ويشحنه بطاقاتِه الإيجابية، ولأنَّ

" السياقَ يبقى له اعتبارُه أيضاً في دراسة الكلمة، كما يذهب لذلكَ أنصارُ هذه النظرية أنفسُهم"(٣٦).

لهذا لا يمكنُ الكشفُ عن دلالاتِ الألفاظِ والتراكيب، وقياسُ درجةِ تعبيرها وأثرها الجمالي في النَّصِّ إذا قطعناها عن سياقها الذي قِيلَتْ فيه، ومن خلال دراسةِ هذا المعجم الشعري يمكننا التعرُّفُ على ثقافةِ الشاعر وطبيعةِ الواقع الذي يعبِر عنه؛ حيثُ إنَّ المعجم الشعريَّ هو " القاموسُ اللغوي للشاعر، والذي تكوَّنَ مِن خلالِ ثقافته وبيئتِه ومناخه الذي عايشه"(٣٧).

ومن خلالِ استقصاءِ مفرداتِ ديوان الشاعرةِ وتراكيبه وجدنا أنَّ جُلَّها يدورُ في إطارِ خمسةِ حقولٍ دلاليةٍ، تدورُ كلُّها في فلكِ تجربةِ الموتِ وإفرازاتِها التي حاصرتِ الشاعرةَ وحددت مساراتِ طرحها الشعري وشكَّلَتْ مُعجمها الشعري الذي يعكسُ حالتَها النفسيةَ، وهذه الحقول هي:

١- حقل الموت/ الحزن
٢- حقل الحياة / الفرح
٣- حقل اللون
٤- حقل الصوت / الحركة
٥- حقل الصمت / السكون

تتقابلُ الألفاظُ والتراكيبُ لتكوّنَ ثنائيَّاتٍ دلاليةً تُبرزُ حالاتِ الصراع النفسي داخلَ النَّصِّ، ووقوع الشاعرة بين تجاذباتٍ ضديَّةٍ قويَّةٍ تُوقِعُها في شباكِ الغيابِ والحضور؛ حينَ تتقابلُ ثنائيَّاتُ الموت والحياة، وتنعكسُ صورُ الألوانِ على صفحةِ نصِّها الشعري، فإذا حاصرتها سهامُ الموتِ اشتعلَ حقلُ النَّصِّ بأصواتِ الأنينِ والبكاءِ والنحيب، وحتى إذا ما ساختْ قواها، وتراكمَت عليها فواعلُ الاستلابِ غلبها الصَّمتُ ودَخلَت في قوقعةِ السكون.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١- حقل الموت / الحزن :

تحتلُ الألفاظُ والتراكيبُ الواقعةُ في فلكِ الحقلِ الدلالي للموتِ / الحزن أكبرَ مساحةٍ من المساحةِ الكلية للنَّص عبرَ الديوانِ كلِّه؛ حيثُ إنَّ الديوانَ هو بكائيَّةُ الشاعرةِ التي فقدت ولدها في ريعان صباه. تسيطرُ ألفاظُ الموتِ ومترادفاته على غالبيةِ ألفاظِ الديوان؛ إذ لم يخلُ سطرٌ شعريٌّ من لفظةٍ أو تركيب من هذه الدَّوال، وتكرَّرت بشكلٍ كبيرٍ؛ مما يجعلُ المتلقيَ مُحاصَرَاً في دائرةِ الموتِ لا ينفكُّ منها.

(استسلمَ – اليأس – تأزَّمَ – ماتَ – للممات – الحزين – بدمعي – السليب – الثاكلِ – غُربتي – أوَّاهُ – الغريب– يبكي– الجُرح – مُرٌّ – الرِّثاء – شبَّ أوارُ القلبِ – الحريق – آلامي – المأساة – الآلام – دنيا من الآلام– أكابدها – اغتالها قضاء – يطويها – تُشقيني – أُشقيها – بائعُ الأحزان – الأدمع – لوعة – ماتت – الشكوى – يواسيها – مآسيها – مخنوق الأنين– قيد – سجين – الضنى – آلامك – طائرة الموت – الهول – الدمع – أصرخُ – أهذي – أنيني – أساي – هباءً – أسىً – قبرُه – الحزن – الفَنَاء – ثُكلي – حُزني – سراب – الكسير – اغتال – ماتت الألفاظ– الزوال– يئدون– الثُكل – السُّقم – وَأَدَتني – المآسي– القبر – المقبرة – فَناء – عذابي – المأتم – مواتي – تُعزيني – مماتي – دموعي – المحنة – أشجان – هَمِّي – الجرح– اليأس – الدمع السخين – عَبْرَة – تغرق – العذاب – مرٌّ – صاب – اللوعة – مأساة – الهاوية)

اعتمدنا في إحصاءِ ألفاظ وتراكيبِ الحقولِ الدلالية على الترتيبِ التسلسلي لقصائد الديوان، ونلاحظُ مِنْ خلالِ تلكَ الألفاظِ والتراكيبِ التدرجَ الانفعالي والفعلي لحالة الشاعرة النفسيةِ، بَدَأَت من الاستسلام لوجعِ الموت وألم الحزن الذي أسلمها لليأسِ من الحياة والأحياء، إلى التأزُّمِ واستحالة التكيّف مع الواقع، إلى ممارسةِ الشاعرة لتجربةِ الموت كلَّ لحظةٍ من حياتها وانتهاءً بوقوعها في شركِ الهاويةِ والاغترابِ.

كما ورَدَت هذه الألفاظُ والتراكيبُ في كلِّ دوائرِها الصرفية ابتداءً من الاسميةِ في صورتيها المعرفية والنكرة، والفعلية في ثنائية الماضي والمضارع، واشتباك الأزمنة، ومروراً بالصفةِ التي تحملُ عبءَ التعبير عن فجاعةِ التجربة، وعلقمِ تجرُّعها، ومروراً بالنكرةِ المضافةِ إلى ياء المتكلم دلالة على امتلاك الدَّال / الموت للشاعرة، ومحاصرتها (أساي – مأساتي – مماتي – حزني – دموعي – همّي....). لقد تداخلتِ التراكيبُ مع الألفاظ لتكوِّنَ حقلاً دلاليًّا واسعاً، شاعَت فيه أجواءُ الموتِ وتناثرَتْ فيه نواعقُ الحزنِ لتضربَ بأنيابِ الفاعل / الموت في روح الشاعرة " بعدمَا استسلمَ لليأسِ وأغفَى وتَأَزَّمْ " (٣٨)؛ حيثُ احتشدَ التركيبُ بأربعةِ دوالَّ : اسمٍ وثلاثةِ أفعالٍ، شكَّلَت نسبة تسعة وتسعين في المئةِ مِن مساحة السطر الشعري، وجاء دالُّ الموتِ علَماً صريحاً في عنوان قصيدة (في طائرة الموت)؛ حيث جاء مضافاً إليه عبَّأَ المضافَ " طائرة " بدلالاته، كما جاء لفظُ " ممات " مضافاً إلى ياء المتكلم دالّاً على التصاق الموت بالشاعرة .

وقد جاء التركيبُ الدلاليُّ في خطٍّ متقابلٍ مع الدلالةِ المُغايرة ليشكّلَ صورةً للثنائية الضديَّةِ التي تدورُ في فلكها التجربةُ الشعرية " يبعثُ النشوةَ والآمالَ في قلبي الحزينِ " (٣٩). يتكوّن هذا السطرُ من ستةِ ألفاظٍ حقليةٍ، ثلاثةٍ منها تقع في حقلِ الحياة / الفرح (يبعثُ – النشوةَ – الآمالَ)، وثلاثةٍ وقعت في حقل الموت/ الحزن (في قلبي الحزين)، وقعت دوالُّ الحياةِ / في تركيب البنية الفعلية، ووقعت دوالُّ الموت/ الحزن في تركيب شبه الجملة، ومن ثمَّ فقد تقابلتِ الحقولُ الدلالية في شكلِ تركيبين متضادين يمثلُ أحدُهما الإيجابيةَ والفاعلية والرغبة في تجاوز محنة الموت، والتمسك بالحياة، ويمثل الثاني الاستلاب وكتلة من الفقد تنسف ما في الدال الأول من فاعلية .وقد اعتمد التركيبُ الثاني على طاقةِ الصفة (الحزين) لنسف الدلالة الإيجابية في التركيب الأول.

وفي قصيدةِ "أمطري يا سماء" تستسلمُ الشاعرةُ لكلِّ فواعلِ الاستلاب، وتعصفُ بها رياحُ الفقدِ فتضربُ روحُها في فيافي الاغتراب . يكتنزُ النصُّ بحقولِ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الموتِ وتتقابلُ الدَّوالُّ لتُشكِّلَ صورةَ اليتمِ الملازمِ للشاعرةِ، وتدعو الطبيعةَ لتُشاركَها هذا اليتمَ:

"أجَلْ أمطِري يا سماءْ
فمأساتُنا في الليالي سواءْ
ونوحي معي بعدَ فُقدانِ مَنْ ...
نَذَرتُ لهُ طولَ عُمري البُكاءْ"(٤٠).

تُشكلُ الحقولُ الدلاليةُ في المقطعِ السابقِ أيقونةَ حزنٍ تراثيةً للتعبير عن دراميةِ الموت، والمشاهدِ الجنائزيَّةِ؛ إذ تلجأُ الشاعرةُ للتوحدِ بالطبيعةِ والطاقةِ الكونية الأسطوريةِ لتشاركها حزنها وتقومُ بدور الفعل الذي عجزتْ هي عنه، فتدعو السماءَ أنْ تنزلَ عقابَها بالأرضِ لتجرفَ سيولُها كلَّ فواعلِ الاستلاب والتغريب التي تحاصر الشاعرةَ .يقفُ المقطعُ في هذا المشهد التأبيني متوشحاً بالمثيولوجيا الشعبيةِ عن الحزن التي تتمثلُ في أيقونته التراثية وهي (النذر)؛ حيث نذرتِ الشاعرةَ عمرها كلَّه للبكاءِ .

تعبىء ألفاظُ الحقل الدلالي للموت / الحزن مساحةَ المقطع كلها بدلالاتِ الفقدِ والاستلاب، فجاءت الألفاظُ: (مأساة – الليالي – فقدان – البكاء) لتتكاملَ مع التراكيب: (أمطري – نوحي – نذرتُ له طولَ عمري البكاء) لتشكِّلَ أيقونةً طقوسيَّة تجمعُ بينَ مرِّ التجربةِ وجمالِ التعبير؛ حيث تكتنزُ الدوالُّ بطاقاتٍ هائلةٍ من الدلالاتِ عن فجاعةِ تجربةِ الموتِ ومرِّ علقم الحزنِ، وشكلت الشاعرة من معجمها الشعري لوحةً شعرية ضاربة بجذورها في أرض الجمالية .

تتفاعلُ الألفاظُ والتراكيبُ في المقاطع التاليةِ مِن نفس القصيدةِ معتمدةً على إصرار الشاعرةِ ورغبتها المتواصلةِ في النحيب ورفض الواقعِ المُفَرَّغ مِن جيناتِ الحياة. يأتي الدَّالُّ (أَجَلْ) مُرتكزاً لثباتِ الرؤيةِ، وأيقونةً تكراريةً جماليةً في بدايةِ كلِّ مقطعٍ ليؤكِّدَ حالةَ الانهيارِ النفسي التي تعيشُها الشاعرةُ تحتَ وطأةِ تجربةِ الموت:

"أَجَـــلْ ...
أَرْعِدي ... أسمِعيني صَدى
أَسَايَ ... فإنِّي فَقَدتُ الرَّجاءْ
وأصبحَ دمعي لا ينتهَي
ولَنْ ينتهي قبلَ يومِ اللقاءْ
أَجَـــلْ
حطِّمي كلَّ شيءٍ هنا
فَمِنْ بعدِه كُلُّ شيءٍ هَبَاءْ
أَجَلْ أمطِري ... ذوبيني أسَى
خُذيني بسيلِكِ قطرةَ ماءْ
لعَلِّي أسيلُ على قَبْرِه"(٤١).

يتَّشِحُ المقطعُ بألفاظِ الموت/ الحزن وتراكيبه وتنتقلُ فيه الشاعرةُ إلى درجةٍ أعلى من النوحِ تشكلها الجملةُ الفعليةُ (أرعدي) وهو صوتُ قُوى عُليا موازٍ لصوتِ نوح الشاعرةِ، وقد اعتمدت الشاعرةُ في هذا المقطع أيضاً – على تداوليةِ الألفاظ (صدى– أسى – دمع – سيل – هباء) والتراكيب (فقدتُ الرَّجاء – أصبح دمعي لا ينتهي – ولن ينتهي – حطمي كلَّ شيء – ذوبيني أسى)؛ لتُشكِّلَ مِن هذه الحقول صورةَ يُتمها الشنيع، وتشيّدَ جداريةَ حُزنها الدائم المُقيمِ.

يكتظُ المقطعُ – كما بقية مقاطع الديوان – بألفاظِ الموت / الحزن وتراكيبه إلى درجةٍ جَعَلَت مِن الديوانِ لوحةً تكتسي بالسوادِ، وتغرقُ في بحرٍ من دموعِ الاستلاب، وتعلو فيها أصواتُ النحيب، وتتلاشى فيها دوالُّ الحضور/ الحياة، وتحاصرُ مُحيطَها فواعلُ الاغتراب:

"وهكذَا هَوى الضياءُ في سمائِي وانتَحَرْ..."(٤٢).

يُشكّلُ التركيبان (هوى الضياء) و (انتحر) معادلاً لكلّ دوالِّ الديوانِ، وملخصاً لغوياً لصورةِ التجربةِ ومآلِ الحياةِ في واقعِ الشاعرةِ وفضاءِ نصِّها

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الشعري، كما يمثلُ التركيبانِ قمةَ الدلالة على الفقد والاستلاب اللذين خلّفهما الموتُ في حياةِ الشاعرة ؛لتقع في موقعِ المفعول به، المسلوب منه جينات ُالحياة:

"يا ولدي ... أمَا تَرى دُمُوعَ قلبي كالمَطَرْ؟"(٤٣).

لم يبقَ للشاعرةِ تحتَ وطأةِ الموت / الحزن سوى دموعِها الفيَّاضةِ التي أسلمتها للتشظي والانهيارِ النفسي، ولم يبقَ لها سوى النداءِ المُطلق في فراغِ القصيدة ...وفوضى الحواس التي لم تقوَ الشاعرةُ على البوحِ به فتركتِ الفراغ الطباعي (التنقيط) ليقومَ كإشارةٍ بصريةٍ لنقلها للمتلقي.هي درجةٌ من درجاتِ التوسّلِ غيرِ المُجدي يُسلمُ الشاعرةَ للانهيار النفسي والاستغراق في حقول الموت/ الحزنِ المجدبة :

"ورحتُ أهْوي بالمُنَى مِنْ قِمَّةٍ لِمُنْحَدَرْ"(٤٤).

تمثلُ تراكيبُ السطرِ الشعري حالتين متقابلتين ومتصارعتين تقعُ الشاعرةُ بين شقي رحاهما : الأولى تُمثلُ حالةَ الرغبة في التكيف مع الواقعِ وممارسةِ الحياة ومتعة الأمنيات ،وهي مساحة زمنية تسبقُ التركيب الأول (رحتُ أهوي بالمُنى) وهي مساحة ضيقة يخنقها محاصرة السطر الأول والثاني، أمّا الحالة الثانية فهي حالة التشظي والانهيار النفسي التي تُسلمُ الشاعرةَ لهاويةِ الاغتراب والسقوط من أعلى درجاتِ التفاؤلِ إلى قاعِ منحدرِ الحزن دفعةً واحدةً دونَ تدرجٍ تلتقطُ فيه الشاعرةُ بعضَ أنفاسٍ تُريحُها. ولم يبقَ في جُعبةِ القولِ / البوح ما يشفعُ لمُمارسةِ الحياة والتمسك بحبال الأمل:

"لا تَسَلْنِي ... ماتَتِ الألفاظُ وانفضَّ الحوارْ

وأحاطَ الشَّجنُ الضاري بقلبي كالسِّوارْ"(٤٥).

لقد رسَّخَتِ الحقولُ الدلاليةُ (الألفاظ والتراكيب) لحالةِ الاستلاب التي تعيشُها الشاعرةُ، وعبّأتِ النّصَّ بدلالاتِ الموت وطقوسِه والحزنِ ومرارته، ورسمت من الفاجعةِ لوحةً تعبيريةً جمالية، جعلت من النص الشعري صورةً جمالية وإنْ كانت رُسَمت للموت.لقد برعتِ الشاعرةُ في هندسة نصها الشعري

وحشدته بتقنياتٍ تعبيرية فرضت الجماليةَ ونقلتها للمتلقي عبرَ الحقول الدلالية للموت / الحزن ألفاظاً وتراكيبَ، سواءٌ في صورتيها : التشابه أو التضاد.

٢- حقلُ الحياة / الفرح :

جاءتْ ألفاظُ حقلِ الحياة / الفرح وتراكيبُه في نطاق الثنائيَّة الضدية التي تبرزُ الصورةَ الدرامية لسيطرة الموت على التجربةِ الشعريةِ وفضاءِ النَّصِّ. ووقعت تلك الألفاظ والتراكيب في صورةٍ تقابليةٍ مع دلالتها المعجمية في أغلب حالاتها؛ إذ تخّلت عن دلالتها على الحياة / الفرح وغرقت في حقلِ الموت / الحزن.

ومن خلال إحصاء تلك الألفاظ والتراكيب وجدناها تمثلُ نسبةً ضئيلةً جداً من ألفاظِ الديوان وتراكيبه، ومن هذه الألفاظ والتراكيب :(بُشرى- الآمال – بلسم – ضماد- النشوة – يبعث – نفثات – يغني – ابتسم الدهر- أناجيها – آمالاً – أحلاماً – أغنيها – المهد – بَعث- نشور – بداية – حياة) هذه هي فقط الألفاظ والتراكيب التي جاءت في الديوان والتي تقع في هذا الحقل الدلالي، وبمقارنتها الكَميّة مع ألفاظ وتراكيب حقل الموت نجدها بنسبة ضئيلةٍ جداً، كما أنّها جاءت في سياق الفقد والاستلاب لا في سياق الحياة، أي أنَّ السياق سلبها دلالتها المعجمية وعبَّأها بدلالاته الشعوريَّةِ :

"أيُّ بشْرى، عادَتِ الآمالُ في أُفق حياتي
وانتَشَتْ روحي وغَنّى قلمي بعدَ سُباتِ"(٤٦).

لقد جاءت التراكيبُ دالَّةً على الحياة / الفرح ونشوةِ الشاعرةِ بعودتها لممارسةِ الحياة بعدَ طولِ سُبات، ولكنها عودة زائفةٌ ومؤقتة تستغرقُ زمناً قصيراً هو زمن ممارسة الكتابةَ، وحين تستغرقُ فيها تغلبها فواعل التذكُّرِ، وتسلبها نشوتَها وتُفقدها الرغبةَ في ممارسةِ الحياة وتقعُ في هاويةِ الاستلاب.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وفي قصيدة (موعد في الجنّة) جاءت دوالُّ الحياة / الفرح في سياق الماضي قبلَ وفاةِ ولدها، أي جاءت فاقدةً لدلالتها المعجميةِ ومتوشحةً بدلالتها السياقية؛ حيث غرقت في بحر دلالة الموت :

"مُبَاركٌ كانَ لي دُنيا من الحبِّ أُناجيها
وآمالاً أعيشُ بها وأحلاماً أُغنيها"(٤٧).

لم يبق سياقُ تذكر الميتِ لدوالِّ الحياة / الفرح(دنيا من الحب – أناجيها – آمالاً – أعيشُ بها – أحلاماً – أغنيها) مساحةً في قلبِ الشاعرةِ أو في فضاء النَّص، واتسعَ حقلُ الموت إمَّا ببسطِ نفوذ دواله أو بتفريغ دوال الحياة من دلالاتها وصبغها بدلالاته السوداء، وتنامت فواعلُه، واتسعتْ رقعةُ ظلاله فغدا فضاءُ النص وشاحاً أسودَ، وساحةً تركضُ فيها ألفاظه وتنتحرُ فيها دوالُّ الحياة .

٣- حقل اللون:

اكتظَّ فضاءُ النص الشعري بلونِ الحداد، وتنامت مساحةُ السوادِ، حتى أزاحتْ مساحةَ البياض، وسيطرت ألفاظُ السوادِ وتراكيبُه على مساحةِ النص في دلالةِ على بشاعةِ التجربة، وقتامةِ الرؤيةِ، وحُلكةِ الطريق، وانتشارِ كُتلِ السوادِ التي تلبَّدَ بها قلبُ الشاعرةِ وعيناها.وقد تنوعتْ تلك الألفاظُ والتراكيب وتداخل اللونُ الأسودُ الصريح مع منتوجِ لون الحريق؛ ليشكلا دلالةً لونية قاتمة: (الحريق – أسري في دياجيها – لياليها – تحرقني – أضواءُ الثريّات خَبَت – نضرةُ الأزهار ماتت في أوانيها – الليل – نورُ الشمسِ يكسوها غيوما– دُجى ليلي الغبين – وأشاع الظلام في وجداني – ليلي – غروب – اللهيب – نار – البراكين – ألوان البلية – كلَمي – ليل معتم – ضريراً– ليلُ المأتم – لون مأساتي – أمسياتي – السواد – الحُلكة – الجرح – دماً – مراق – الجرح – السود – رسوماً باليات – زيف الدّهان – بمسودّة الضباب – دمي – القانية).

تداخَلَت دوالُّ اللونِ الأسودِ مع ألوانِ الدَّمِ والنار والبراكين لتُنتجَ دلالاتِ الموتِ والحزنِ والاغتراب. لقد دارت تلكَ الدَّوالُّ في فضاءِ النَّصِّ؛ لتعكسَ بلاغةَ

الألوانِ في التعبيرِ عن التجربةِ الشعرية، وتخلقَ من الظلالِ السوداءِ أيقوناتٍ جماليَّةً، معتمدةً على عمق الصورة والطاقة الإيحائية للفظِ فتنعكسَ على صفحةِ مرآتها السوداويةُ، التي تقيمُ في قلبِ الشاعرةِ والهلامية التي تسكنُ ناظريها. لقد شكّلت تلك الدوالُّ بنياتٍ جماليةً ثمَّنت النصَّ الشعري وأخرجته من رتابةِ الخطابيةِ الباهتة إلى الغنائيةِ الشعرية الجميلة رغم دورانها في فلك تجربةِ الموت.

جاءت ألفاظُ وتراكيب اللون المغاير للونِ الأسودِ لتعطيَ نكهةً دراميةً لتداوليةِ الدَّوالِّ، وتحشدَ النصَّ بالثنائيات التقابليةِ التي تُثري حركيَّةَ النص وتأسرُ المتلقي، ومن هذه الدوال:(زهور العيد- شموع العيد – الأزهار – النَّوّار – ربيع الروض).

"وزهورُ العيدِ تهُشُّ إليكَ..
وشموعُ العيدِ تُزينُ الأيكَ"(٤٨).

وقد جاءتْ هذه الدوالُّ في صورةٍ استلابيةٍ؛ حيثُ غيَّبها الموت عُن فاعليتها المعجميةِ واكتسَت بدلالةِ السياق وحوَّل مسارها الإشاري من الحياةِ ونصاعةِ اللونِ إلى الموتِ وقتامةِ اللونِ:

"لو كَانَ العيدُ لزيَّنَا الدارْ
وجَلَبنَا الحلوى والأزهارْ
وفرَشْنَا النُّورَ على النوّارْ
وسَهرنَا الليلَ معَ الأوتارْ
لكنَّ ربيعَ الرَّوضِ انهارْ
وانفضَّ النُّورُ، وخلَّى النَّارْ"(٤٩).

تحكمُ الثُنائيَّةُ الضديَّةُ الرؤيةَ وتحددُ مسارَ إنتاج الدلالة في المقطعِ السابق والذي تتلخصُ فيه تجربةُ الشاعرةُ وخطُّ سيرِ نصِّها الشعري؛ إذ يتقابلُ فيه حقلا اللونين : الأسود، ونقيضه، وتكتنزُ دوالُّ الألوانِ الدَّالة على الفرحِ والبهجةِ في المقطع / المشهد (العيد – زيَّنا – الحلوى – الأزهار – النُّور – النَّوّار- ربيع –

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الروض) لكنها تقع في فضاء الاستحالةِ وبُعدِ تحقق الجواب لامتناع وقوع فعل الشرط؛ فالعيدُ لنْ يأتيَ، ومن ثمَّ تغيب كلُّ الدلالاتِ التي تترتّب على مجيئه. تفتح (لو) الشرطيةُ بابَ التمني على مصراعيه (لو كان العيد) وكان هنا تامّة بمعنى (تحقق)، لكن هيهات فقد فارقَ العيدُ دنيا الشاعرةِ، ورحلت معه كلُّ عوامل الفرح والبهجة، وخاصمت دوالُّ الحياةِ بيتَها وحلَّ الموتُ ،وسادَ الحزنُ؛ فانفضَّ النُّورُ، وغابت ألوانُ البهجةِ، وسادَ لونُ المنيَّةِ الحالكُ، وحتى عندما يحلُّ لونُ البياضِ يحلُّ في سياق غياب الفرح.

تأتلقُ البنياتُ لإنتاجِ الجمالية في النصِّ ابتداءً من البنيةِ السرديةِ (لو كان العيدُ) التي تتقاطعُ مع الأيقونةِ السردية الشعبيةِ (كانْ ياما كان) والتي تفتحُ بابَ التخيل وتعبرُ بالمتلقي لبحر الحُلم، ثمَّ المراوحةُ الواسعةُ بينَ المتخيلات التي فتحت (لو) بابها على مصراعيه، وبينَ جدارِ الواقع الصلب الذي شيَّدته بنيةُ الاستدراك(لكنَّ)، ثمَّ التحولُ الدلالي المتناقض تماماً بينَ دوالِّ ألوانِ البهجة وبينَ ألوانِ الخريفِ وحلكةِ الظلام والرماد الذي خلَّفته النَّارُ.

تلعبُ الشاعرةُ على تقنيةِ تداوليةِ الدلالة والإزاحةِ؛ حيثُ تتبدّلُ الأدوارُ وتغيبُ الدلالةُ المعجمية وتحلُ محلها الدلالةُ السياقيةُ:

"وأرىَ قلبِي الذي ما زالَ كالبُرْعُمِ ..شَابْ"(٥٠).

يتقاطعُ في السطرِ الشعري لونان : (الأخضر – الأبيض) يقتربانِ من بعضهما في مخالفتهما للسواد، ويتنافرانِ في سياق النَّص؛ إذ يقعُ كلُّ واحدٍ منهما في الطرف المقابل من أخيه في خطِّ سيرِ الحياة : البرعم / الأخضر يمثلُ مهدَ الحياة وأيقونةَ التفاؤل، والشيب / الأبيض يمثلُ نهايةَ خطِ الشباب وهو هنا جاء معادلاً للَّونِ الأسود .تنتجُ الجماليةُ في السطر السابق من تقابلية الدلالة التي ينتجها التشبيه الصريح (قلبي كالبرعم) والاستعارة (قلبي شاب)؛ حيثُ تكتنز الصورتان بدلالاتِ التحولِ المُحزنِ، وتكتنزانِ بأيقوناتِ الاغتراب مما يشكلُ دراميةً لونية لا تُخطىء مجسَّاتُ حواسّنا تلمُّسَ خطوط الجماليّةِ فيها، ويعضدُ ذلكَ اتكاءُ

الشاعرةِ على الجرس الموسيقي المزلزل الذي يحدثــهُ حــرفُ الــروي (الــراء الساكنة) مسبوقةً بفضاء يسبحُ فيه فعلُ التخيلِ يُنتجه حرف (الألف الممدودة).

تتسعُ دائرةُ الألوانِ لتشملَ فصولاً وأماكنَ تتقابلُ فيها الــدلالاتُ وتتســعُ رقعةُ الألوانِ مكاناً وزماناً ، وفي قصيدتها (حديثٌ إلى النفس) توسِّعُ الشاعرةُ من دائرةِ الثنائيةِ اللونية المتقابلةِ لتتقاطعَ وتتحوَّل من دلالةٍ إلى أخرى عبــر اللــون الفصلي أو المساحي:

"كُنتِ كالروضِ تزدهينَ على الكونِ بسحرِ العطورِ
والألوانِ ..
كُنتِ كالشَّمسِ تغمُرينَ مدَى الأرضِ باحتِواءِ حُسنِكِ
النُورَانِي...
فتحوَّلتِ كالخرائبِ والأطلالِ مأوى للبومِ والغربانِ
وتَبَدَّلتِ فالزهورُ هشيمٌ، والَّنَى فاحمٌ مِنَ النيرانِ"(٥١).

في هذا المقطعِ تبدعُ الشاعرةُ في هندسةِ التعبير الجمالي من خلال تقنيةِ "البلاتوهات" التي تتقابلُ في فضاءاتها ثنائياتُ الألوان من خلالِ تقنياتٍ تصويريةٍ مُكتنزة بتناقضاتها وتحولاتها بدءً من اتساعِ مساحةِ لونِ الفرح والبهجة الممتــدِ في براحِ التشبيه (كنتِ كالرَّوضِ – كنتِ كالشمس) و (سحر الألــوانِ والعطــور) اللذين يشكلانِ المشهدَ الإيجابي للون ،الذي يستغرقُ المساحةَ الزمنيةَ التي تسبق تجربةَ الموتِ . ثمَّ تزيحُ بنيةَ التحول الفعلية (فتحوَّلتِ) المدفوعة بفاء الســرعة، تزيحُ دلالةَ لون الفرح لتثبِّتَ دلالةَ اللونِ الأسود/ الموت/ الحزن من خلال المعادل الموضوعي له (الخرائب – الأطلال)، والتي صارت مأوى له والذي حملت الكنايةُ دلالتَه من خلال رمزين دلاليين قويين على السواد والتشاؤم والفقد هما: (البــوم والغربان) اللذين ارتبطا في ذاكرة الوعي الجمعي بالموتِ والتشــاؤمِ والخــراب. وجاءتِ الدلالةُ التحوليةُ في السطرِ الأخيرِ عبرَ البنيةِ الفعليةِ الصريحةِ (وتبــدَّلتِ) من النقيضِ إلى النقيضِ : ألوانُ الفرحِ والبهجة (الزهورُ) ←——— (هشيم/ لون

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الحداد / السواد) و(السَّنَى / لون الحياة / الفرح) ⟵ (فاحم / لون الحِـداد / السواد).

لقد اكتظَّ المشهدُ بتناقضاتِ الألوانِ وتحولاتها الدراميةِ، فتشابكَت ثنائياتها الضديَّةُ من خلالِ تقنياتٍ بلاغيةٍ تدرَّجتْ من الاتساعِ المطلق والسيادةِ التامَّةِ للونِ الحياةِ والفرحِ والبهجةِ إلى الفناءِ المُحقَّق الذي خلَقَتْهُ الصورةُ الشعريةُ التي تراوحَت بين التشبيهِ والكنايةِ ،وتقابلتِ الألوانُ في فضاء النَّص في مشاهدَ دراميَّةٍ انتهت بسيطرةِ اللون الأسود وإزاحَته لكلِّ ألوانِ الفرح.

لقدِ اتخذتِ الشاعرةُ من الألوانِ ودلالاتها وسيلةً تعبيريةً للتعبيرِ عن تجربةِ الموتِ وإفرازاتها، والتحولات التي زلزَلَت أركانَ حياتِها، وهزّت عروشَ مشاعرها، وسلَبَت البياضَ وألوانَ الفرحِ مِن عينيها وعبأتهما بالسوادِ ودوالِّ الحداد.شكَّلَت هذه التقنياتُ التعبيريةُ بنياتٍ تعبيرية نقلتِ التجربةَ من وعي الشاعرةِ ووجدانها إلى وعي المتلقي ووجدانه بهندسةٍ وتقنيةٍ تعبيريةٍ فائقةِ الجمالِ أشاعتْ في أجواء النصِ وخلفياته الجمالَ الذي يميزُ الشاعريةَ.

٤- حقل الصوت والصَّمت :

تقعُ التجربةُ الشعريةُ في هذا الديوانِ في إطارِ تبادليةِ الصوت والصمت، ويعتمدان على فاعليةِ الإزاحةِ لتتشكَّلَ منها ثنائياتُ الحضور والغياب، والحياة والموت، والحركة والسكون التي تشكِّلُ إيقاعاً لفظيَّاً ودلالاياً يثري النَّصَّ ويشحنُهُ بالديناميكيَّةِ، ويخرجه من الرتابة وفجاجةِ الخطابية إلى دراميَةِ التعبير الشعري وحركيَّتِه الغنائية الجميلة.

تقعُ الشاعرةُ بينَ فاعلينِ متقابلينِ هما الحياة والموتِ وفي إطارِ إفرازاتِهما تتشكَّلُ رؤيةُ الشاعرةِ، ويتحددُ مسارُ مشاعرها، ويتمايزُ نصُّها الشعري المُكتنز بدوالِّهما ودلالاتِهما. تبدأ الشاعرةُ طرحَها الشعريّ مِن آخرِ نقطةٍ في خطِّ الصَّمتِ / السكون الذي خلَّفَته تجربةُ الموت، وتحدِّدُ مدَّةَ صمتها بعامين غاب فيهما الحضورُ الإبداعيُّ لوقوعِ الشاعرةِ في شَرَكِ الاستلاب.

تنطلق حركيَّةُ الصوتِ في القصيدة الأولى من الديوان التي تُبشِّرُ فيها بخلاصِ قلمها مِنْ شَرَكِ الصَّمت / الغياب :

"أيُّ بُشرى ! قلمي لاغى، وناغى، وتكلَّم"(٥٢).

تتشكَّلُ دلالةُ الصوتِ الذي يمثلُ الفعل / الحركة / إزاحة الصمت الذي يُمثِّلُ الغياب/ الاستلاب في السطر الشعري مِن خمسةِ دوالَّ لفظيةٍ : اسمين (بُشرى – قلم) وثلاثةِ أفعالٍ ماضية تفيدُ الثبوتَ ورسوخ الصوت (لاغى– ناغى – تكلَّم) يفتح كلُّ دالٍّ منها وعي المتلقي ووجدانَه على صورةٍ كُبرى ودلالة مركزية تتمثل في فاعليةِ الصوت وقدرته على نقل التجربة وتشكيل خطوطها الجمالية .

يخلقُ التدرجُ الانفعالي الذي تُنتجهُ تسلسليةُ الأفعال معادلةَ الطرح الشعري ومراحلَهُ الوجدانية، وهندسةَ الانتقال من فراغ الصمت الذي رانَ على قلب الشاعرةِ وقلمِها، بعدَ أنْ أطبقَ عليها السكونُ لعامين ظنَّت الشاعرةُ فيهما خروجها عن نطاق الفاعلية .

"بعدما استسلمَ لليأسِ وأغفى وتأزَّمْ"(٥٣).

تتقابل دوالُّ الصمت في السطر الثاني (استسلم – اليأس – أغفى) مع دوالِّ الصوت في السطر الأول؛ لتُشكلَ ثنائيةَ الصوتِ والصمت اللذين تدورُ في إطارهما التجربةُ الشعريةُ.

تدورُ قصائدُ الديوانِ في فلكِ تلكَ الثنائيةِ التي ترسمُ خطوطَ نبضاتِ النص، بينَ تدفق فواعلِ الحياة والرغبة في إزاحةِ ركامِ الموتِ الجاثم على قلبِ الشاعرةِ ووعيها، وبينَ تغوّلِ فواعل الموت وسيطرتها على مجساتِ الحياة وسلبها طاقاتها.لقد احتشدت قصائدُ الديوان بدوالِ الصوتِ الذي يعبّر عن البشرى في مقدمة الديوان، ثم يدخلُ في دائرةِ التأبين والنحيب والحطام النفسي، ومن هذه الدوال : (لاغى– ناغى – تكلم – بشجوي – يترنم – غنّى – أرعدي – نوحي – البكاء – مقال – همسك – حطمَتْني – أحكيها – لحني – نغمي – ترنَّم – تسأل

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

– سألوا – قلتُ – إيقاع حزين الصفحات – نبراتي – أنَّات – أبوح – يبكـــي – أناجيك – أبكي).

تدور ألفاظُ الصوتِ وتراكيبُه في إطار ثنائيةِ الحياةِ والموت؛ تنطلق مـــن صوتِ التوافق والرغبة في اللحاق بركب الحياةِ، ثم يغرقُ الصـــوتُ فـــي محـــيط الحزن والتأبين، ويتراوح بين الصوتِ الهادىء المستكين وبين الصاخب إذا اشتدَّ وجعُ التذكُّر.

وفي الطرفِ الثاني من الثنائيةِ تقعُ ألفاظُ الصمت وتراكيبه، حـــين تشـــلُّ فواعلُ الاستلابِ قدرةَ الشاعرةِ على الاحتمال؛ فيحاصرها الصمتُ ويدخلها في قبو السكون (أغفى– صمت – سُبات – مستكين – أخمد حقدي – الصمت – السُّبات) ولقد دارت هذه الدوالُّ في فضاء النصِّ متزامنةً مع دوران ألفاظِ الصوتِ وتراكيبه لتستسلمَ الشاعرةُ في وسطِ الرحلةِ إلى السكونِ والوقوعِ في فراغِ الصمتِ الـــذي يخيِّمُ على المكان (البيت) الذي فرَّتْ منه كلُّ فواعلِ الحياةِ، وكلُّ فواعلُ الحركيـــة والإيجابية :

" لَمْ يَعُدْ في البيتِ إلَّا الصَّمتُ ، يتلوهُ النَّحيبْ
لمْ نـــعُـــدْ إلَّا غريباً يتأسّى بغريبْ
وأبَاً يسألُ : ما الخطبْ ؟
وأُمَّاً لا تُجيبْ"(٥٤).

تدور ثنائيةُ الصوتِ والصمتِ في المقطعِ في فلكِ ثنائيةِ الدلالةِ النحويَـــةِ والدلالةِ البلاغية، من حيثُ الدلالةِ النحوية يعمل أسلوب الاستثناءِ المفـــرَّغ مـــن المستثنى منه ومنفي على إزاحةِ دوالِّ الصوتِ والحضور والفاعلية وتثبيتِ دوالِّ الصمتِ والغياب والاستلابيةِ ،ويُعربُ المستثنى ما بعد (إلَّا) أداة الإزاحـــة حســـبَ موقعه في الجملة، وفي السطر الأوَّل وقعُ الصمتُ فاعلاً للإزاحةِ وتـــلاهُ النحيـــبُ صوتُ الغياب وطقسُ الحداد. وفي السطر الثاني أكَّدَت بنيةُ النفي مع فعل التحول الناسخ (لمْ نعد – لم نَصِرْ) غيابَ فواعلِ الصوت وحلول فواعلِ الصمت وجـــاءت

(إلّا) لتزيحَ الصوت وتثبِّت الصمت، وجاء الفعل (يَعُدْ) في السطر الأول بمعنى يبقى، وفي السطور التالية فعلاً ناسخاً وقع ما بعد إلَّا خبراً له.

تشابكت فواعلُ الصوتِ والصمت في السطرين الأخيرين لتنتجَ دلالةَ الاغتراب والاستلاب (أباً يسأل/ صوت ←——→وأُمَّاً لا تُجيب / صمت . لقد اقتصرت علاقاتُ التفاعلِ بينَ أفراد الأسرة على الفراغِ التفاعلي؛ حيثُ لمْ يبقَ للأبِ غيرُ مرِّ السؤالِ غيرِ المُجدي وللأمِّ بلاغةِ الصَّمتِ .

وعلى المستوى البلاغي تعاضدَ أسلوبُ القصرِ مع النفي لإزاحةِ كلِّ فواعلِ الصوتِ وتثبيت كلِّ فواعلِ الصَّمت والاستلاب؛ حيثُ فرَّغَ النفيُ بـ (لمْ ولا) النصَّ مِن دلالاتِ الصوتِ، ثمَّ أكَّدَ هذه الحالةَ أسلوبُ القصرِ بـ (إلّا) ؛ حيثُ قصرَ الوجودَ في السطرِ الأوَّلِ على الصَّمتِ وأزاحَ كلَّ فواعلِ الحركيةِ والفاعلية، وفي السطر الثاني قصرَ التأسي على الغريب والغريب لا يُشفي غلَّةَ التواصلِ والتفاعل، وفي السطر الثالثِ قصرَت الصوتَ على الأبِ ولكنَّه صوتُ التساؤلِ والحيرةِ وسرعانَ ما يُفضي إلى الصَّمت، وفي السطرِ الرابعِ قصرت الصمتَ على الأمِّ محور الحركيةِ والفاعليةِ في البيت .

لقد تعاضدتِ البنى النحويةُ والبلاغيةُ لإنتاجَ ثنائيةِ الصوت والصمت، ودراميةِ التحولِ والإزاحةِ في صورةٍ كليَّةٍ مُكتنزةٍ بجمالياتِ التعبيرِ ودلالاتِ الفقدِ والاستلاب، جعلت من الديوانِ أيقونةً دلاليةً على الاستلاب والاغتراب، اللذين خلَّفتهما تجربةُ الموتِ، وجعلت من النّص الشعري أيقونةً جماليةً لا تُخطئُها مجساتُ النقدِ ولا عينُ المتلقي ووجدانُه؛ فلقد شكَّلَتْ ثنائيَّةُ الصوتِ والصمتِ في الديوانِ بنيةً جماليَّةً أظهرتِ الثنائيَّةَ الضديةَ التي تقعُ الشاعرةُ بينَ شقي رحاها، وعززتْ من جمالياتِ الصورةِ، واكتنازِ الألفاظِ والتراكيبِ بشحناتٍ يجدُ فيها المتلقي مبتغاهُ الرؤيوي والجمالي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٦- جماليات الصورة الشعريَّة :

اقتضتْ طبيعةُ هذا البحثِ تناولَ الصورة الشعريَّةِ من حيثُ موضوعها؛ لأنَّ الموتَ حددَ مسارَ الصورةِ في صورتيها الكليةِ والجزئيَّةِ؛ فقد شكَّلَ الموتُ تجربةَ الشاعرةِ ولغتَها، ثمَّ صبغَ الصورةَ بصبغته السوداويَّةِ فجاءت الصورُ مشهديّةً كليَّة وتعاضدَتِ الصورُ الجزئيَّةُ في تشكيل المشهد الكُلِّي للديوان. ومن ثمَّ فقد تناولتُ جمالياتِ الصورة الشعريةِ مِنْ حيثُ موضوعها لارتباطِ موضوعها بتجربةِ الموتِ ارتباطاً وثيقاً إنتاجاً، وتشكيلاً، ودلالةً. وفي إطارِ هذا التصنيفِ الموضوعي للصورةِ بحثتُ عن جمالياتِ التشكيلِ من حيثُ الخيالِ والحقيقةِ، وارتباطهما بسياقها الذي دارت فيه؛ إذ إنَّ " الصورة الشعريةَ دونَ سياقٍ وجودٌ مسطَّحٌ وليسَ بنية متشابكة العلاقات "(٥٥).

إنَّ موضوعَ الصورة الشعريةِ هو الإطارُ الذي تبرزُ فيه معالمُ الصورةِ الشعريَّةِ وتُحدَّدُ خطوطُها وتتمايزُ تفاصيلها ؛لذا لا يمكننا إغفالُ الموضوع في مسيرةِ بحثنا عن جمالياتِ تشكيلِ الصورةِ الشعريةِ.وفي إطارِ تصنيف موضوع الصورة الشعريةِ يمكننا تحديدُ أنماطِ الجماليةِ سواءٌ في الصورةِ الخياليةِ من خلال عناصرها (التشبيه والاستعارة والكناية) أو الصورةِ الحقيقية والتي تعدّدَت مسمياتُها ما بينَ الصورة التقريرية (٥٦)، والصورة الذهنية من حيثُ هي نتيجة العمل الذهني الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له (٥٧)، وقد تُسمَّى بالصورةِ الحسية (٥٨).

لم أشأ تناولَ الصورةِ الشعرية وفقَ تقسيماتها الكلاسيكية التي ستبعدنا عن مركزيةِ الفاعل الأوحد في تشكيل التجربة الشعرية وهو الموت؛ إذ ما يعنينا هو الأثر الجمالي الذي أحدثتهُ تجربةُ الموتِ في تشكيلِ الصورةِ الشعريَّةَ، بعيداً عنِ التفريعاتِ التي تذهبُ بنا مذاهبَ شتَّى لذا اتخذتُ مِن موضوعِ الصورةِ مُرتكزاً للكشفِ عن خطوطِ الجماليةِ في جلاءٍ دونَ تعقيد.

وبتقصِّي الصورةِ الشعرية وإحصائها في الديوان وجدتُها تدورُ في فلكِ سبعةِ مواضيع فرعيةٍ يجمعها إطارٌ واحدٌ هو إطار الموتِ الذي يفرزُ هذه الصور ويحدد جيناتها ويخصِّبها بإفرازاته.وقبل البدءِ في بيانِ جمالياتِ التشكيلِ في هذه المحاور السبعةِ في الديوان نعرِّجُ في إيجازٍ لتعريفِ الصورةِ الشعريةِ وبيان فائدتها في الطرح الشعري.

- **تعريف الصورة الشعرية وفائدتها**:

يعتمدُ الشاعر ُعلى عدَّةِ أساليبَ للتعبيرِ عن تجربتهِ ونقلِها إلى المتلقي، وإحداثِ الأثر النفسي والجمالي فيه، ومن هذه الأساليب الصورةُ الشعريةُ التي يميّزُها " أرسطو عن باقي الأساليب والتقنيات التي يتكىء عليها الشاعر في نقل التجربة "ولكن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب ُالاستعارة ... وهو آيةُ الموهبة"(٥٩).

وأرسطو كان يعني في جانب من جوانب تعبير (الاستعارة) البعد عن المُباشرةِ والسطحية؛ لما في الاستعارة / الخيال من عمق واكتناز بالدلالات. ويعتبرها عبد القاهر الجرجاني وعاءً للجماليةِ وفضاءً لعمق الدلالة " وأملأ بكلِّ ما يملأ صدراً، ويُمتع عقلاً، ويؤنسُ نفساً، ويوفِّرُ أُنساً، وأهْدى إلى أنْ تهدي إليكَ عذارَى قد تُخُيِّرَ لها الجمال، وعُنِي بها الكمالُ، وأنْ تُخرجَ لكَ مِن بحرها جواهرَ إنْ باهتها الجواهرُ مدَّت في الشرفِ والفضيلةِ باعاً لا يقصر، وأبدَت من الأوصافِ الجليلةِ محاسنَ لا تُنكَر، وردَّت تلكَ لصُفرةِ الخجل ووكلتها إلى نسبتها من الحجر، وأن تُثيرَ مِن معدنها تِبراً لمْ ترَ مثلَه"(٦٠).

لقد اعتبر النُّقادُ الصورةَ معياراً وأساساً للشعرِ ولبنةً أساسيَّة في بنائه وإنتاج دلالاته وأثره الجمالي، وربطَ كثيرونَ بينَ الصورةِ والشعرِ، وذهبوا إلى أنَّ الشعرَ هو صورةٌ؛ فلقد كانَ لشعار:" الشعر تفكير بالصور " الذي أطلقه " أوجست ولهلم شليجل" أثر قوي في النقد الأدبي خارج حدود ألمانيا وخارج إطار العصر الرومانسي، ويمكن اعتبار قولة الناقد الروسي بليسنكي :" الشاعر يفكر بواسطة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الصور " و" الفن تفكير بالصور" أساساً للشعرية الجديدة، ويرى إن س .د.لويس " أنَّ المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة"(٦١).

لقد وضع النقادُ الصورةَ في مقدمةِ الأساليب التي يستعين بها الشاعرُ لنقل تجربته ولخلق الجمالية التي تحمل المتعةَ الأدبيةَ إلى قلبِ المتلقي ووعيه بحمولات النص الدلالية، وتعبرُ بالنَّصِّ إلى فضاء جماليات التلقي والقراءة، والصورة تمثل أعلى درجة من درجاتِ مقاييس الحكم على الشاعر إذ هي " دائماً موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر"(٦٢).

ويعرِّف " الزيَّاتُ " الصورة الشعريةَ بأنَّها " خَلْقُ المعاني والأفكار المجرَّدة أو الواقع الخارجي من خلال خلق النَّفسِ خلقاً جديداً لتبرزَ إلى الوجود مستقلةً من حيّز التجريدِ المُطلق، وتتخذ له هيئةً وشكلاً يأتي على نمطٍ خاصٍّ وتركيبٍ معيَّنٍ بحيث تجري فيها – على هذا النَّسق– الحياة والرُّوح والقوة والحرارة والضوء والظلال والبروز والأثر "(٦٣).

ويعرِّفها عبد القادر القط بقوله:" هي الشكلُ الفني الذي تتخذه الألفاظُ والعباراتُ بعدَ أنْ ينظمها الشاعرُ في سياقٍ بياني خاصٍّ ليُعبِّرَ عن جانبٍ مِن جوانبِ التجربةِ الشعريةِ الكاملةِ في القصيدةِ مستخدماً طاقاتِ اللغة وإمكاناتها في الدلالةِ والتركيبِ والإيقاعِ والحقيقةِ والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "(٦٤).

والشاعرُ حينما يعتمدُ على الصورةِ في التعبيرِ وإحداثِ الأثر الجمالي لا يكون ذُلكَ من باب الزخرفةِ والتوشية، وإنَّما لوجود" ضرورة داخلية ملحّة تدفع الشاعرَ إلى التعبيرِ بالصورِ باعتبارها مظهراً من مظاهرِ الفاعليةِ الخلاقة بينَ اللغة والفكر"(٦٥)، فهي وقود الديناميكيةِ الفعَّالة بين التجربةِ في طورها الفكري والوجداني وبينَ اللغة في تأديتها وظيفتها التعبيرية.

ويضعُها البعضُ في مقابلِ اللغةِ، ولهذا يقولُ الشاعرُ ييتس :" ليسَ لي لغة، فكلُّ ما أملكه لا يزيدُ عن مجموعة من الصورِ والتشبيهات "(٦٦).

وتعتمدُ الصورةُ الشعريَّةُ على الخيال الذي ينقل الصورةَ من منطقةٍ تعبيريةٍ باهتة ومحدودة الدلالةِ إلى فضاءٍ رحبٍ يُحلِّقُ فيه المجاز ويثري من فاعلية الطاقة التعبيرية للألفاظِ والتراكيب؛ حيثُ إنَّ المجازَ في صورته العامَّةِ هو " اللعب بالألفاظِ ومدلولاتها ونقل الشاعر لها عن مدلولاتها الأصليةِ إلى مدلولاتٍ أخرى، فيكون في هذه النقلةِ طفرةً غيرَ مألوفةٍ تُثيرُ السَّامعَ أو القارىء، وتأتي إليه بالأمرِ الغريبِ غيرِ المتوقَّع، أو تربطُ بينَ أشياءَ مختلفةٍ في ظاهرها، ويلعبُ الخيالُ بالمجازِ وضروبه وأنواعه المختلفة من لفظي أو لغوي أو استعارة أو تشبيه أو تمثيل أو كنايةٍ أو ما إلى ذلكَ "(٦٧).

يعملُ الخيالُ على تجاوزِ المحدودِ والواقعي لخلق واقعٍ جديدٍ تلتقي فيهِ المتناقضاتُ، وتتجاوزُ فيه اللغةُ حدودها المعجميةَ الضيّقةَ، وتفتحُ أمامَ المتلقي نوافذَ جديدةً تُطلُّ على شكلٍ جديدٍ ورؤيةٍ أكثرَ بروزاً وعمق دلالي أكبر وجمالياتٍ متوثبةٍ لا تحدها حدود، لذا " فإنْ كانت مادةُ الخيالِ واقعيَّةً أي مِن المحسوسِ فإنَّ الخيالَ لا يقفُ عندَ الحدودِ الواقعيةِ هذه ،فلا يقتنعُ بعلاقاتِها، وإنَّما يُضيفُ لها علاقاتٍ جديدةً ومن هنا تأتي ذاتيَّةُ الخيالِ والفرقُ في قوَّتِه بينَ شاعرٍ وآخر"(٦٨).

ومِن ثمَّ فللصورةِ الشعريةِ طاقاتٌ تعبيريةٌ مباشرة وإيحائيَّةٌ تخترق سُكونيَّةَ الدلالةِ، وتحرِّكُ المياهَ الراكدةَ في جدولِ الصياغةِ ،وقدرةٌ على التأليف بين الجزئيَّاتِ المتباعدةِ أو التي تبدو في ظاهرها متباعدة، ولديها – أيضاً – القدرةُ من خلالِ خصوبةِ الخيالِ على تجاوز حدود المكانِ والزَّمان، ومِنْ جمالياتها أنَّها " تتمكَّنُ من الجمعِ بينَ الأشياءِ المتباعدةِ التي تربطُ بينها علاقاتٌ ظاهرةٌ فتوقعُ الائتلافَ بينَ أشدِّ المختلفاتِ تباعداً وتلغي حدودَ الزمان وأطرَ المكان وتنطلق إلى آفاقٍ فسيحةٍ لتصنعَ الأعاجيب"(٦٩).

تعتمد الشاعرةُ " سعاد الصبَّاح" في ديوانها اعتماداً كبيراً على الصورةِ الشعريَّةِ للتعبير عن تجربةِ الموتِ التي تُحاصرُها، ولنسجِ خيوطِ الألمِ والحسرةِ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

التي حاكَتْ منها ثيابَ الحدادِ المُقيمِ في واقعاها ونصِّها، وقد اكتنَزَتِ صورُها بالدلالاتِ وتعمَّقتْ فيها مجاري الجماليَّةِ، وسيطرَ الموتُ على المشهدِ التصويري في كلِّ جزئيَّاتِ التعبيرِ، وعبَّرَتِ الشاعرةُ مِن خلالِ الصور الجزئيَّةِ المَقطعيَّةِ عن مشهديَّةِ الصورةِ الكليَّةِ للموت .جاءتْ هذه الصور في إطار سبعةِ أنماطٍ هي :

١- صورةُ القلم / الشِّعر
٢- صورة المكان / البيت
٣- صورة الذات / الشاعرة / الأم
٤- صورة الابن / الميّت
٥- صورة اللوعة / التحسُّر / المأساة / التذكُّر
٦- صورة التحول / الإزاحة
٧- صورة التشظي / الاغتراب

١- صورة القلم / الشِّعر:

شكَّلَت صورةُ القلم / الشِّعر في مقدِّمة الديوان دلالةَ الثنائيةَ الضديَّةَ المتصارعةَ في قلبِ الشاعرةِ ووعيها، ونقَلَت إلى المُتلقي الحالةَ النفسيَّةَ للشاعرةِ تحتَ وطأةِ تجربةِ الموتِ والصراع من أجلِ الخروجِ من شَرَكِ الاستلابيةِ والابتعادِ عن دائرةِ قنصِ فواعلِ الحزنِ، كما شكَّلَت – أيضاً – صورةً جزئيَّةً من الصورةِ الكليةِ المشهديةِ للموت:

"أيُّ بُشرى ! قَلَمِي لاغَى، وناغَى، وَتَكَلَّمْ
بعدَمَا استَسْلَمَ لليأسِ، وأغفَى وتأَزَّمْ
ثُمَّ وافَى بعدَ عامينِ بشَجْوي يتَرَنَّمْ"(٧٠).

تتخذُ الشاعرةُ من صورةِ القلم / الشعرِ معادلاً لذاتِها الواقعةِ تحتَ وطأةِ الاستلابِ، وتعتمد الصورةُ على الخيال المتمثلِ في الاستعارةِ المكنيةِ (قلمي لاغى...)؛ حيثُ سكَبَت الشاعرةُ جيناتِ الحياةِ في الجامد /القلم المعادل الموضوعي للذات والشعرِ، واكتنزَت الصورة الخياليةُ بالديناميكيَّةِ والحركيةِ والفاعليةِ في دفقةٍ تصويريةٍ تجسيديةٍ تَصهلُ في مضمارِها خيولُ الإزاحةِ للفقدِ والغياب . لقد اكتظَّ المقطعُ بحركيَّةِ الاستعارةِ لنقلِ ثقلِ سكونيةِ التجربةِ إلى وعي المتلقي .

وفي دفقةٍ تصويريَّةٍ تاليةٍ تفتحُ الشاعرةُ نوافذَ التعبيرِ أكثر على فضاءِ الخيالِ الرَّحبِ في عدَّةِ صورٍ بيانيَّةٍ:

"قلَمِي، وهو حَبيبِي كانَ في شوقٍ إليَّ
آهٍ .. إذْ عَانَقْتُهُ مُشتَاقَةً في إصْبِعَيَّ
خِلتُ أنَّ الحِبرَ يبكي فرحةً بينَ يديَّ
ويُغَنِّي بحروفٍ مِنْ رضا اللهِ عليَّ"(٧١).

يقعُ اسمُ الفعلِ (آهٍ) في وسطِ الصورةِ وهو يجسِّدُ المعنويَّ ويُشكّلُ صورةً لفظيَّةً لمشهدٍ كاملٍ مِن مشاهدِ الصورةِ التي تتكىءُ على الخيالِ لهيكلةِ بنائِها،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ونسجِ خيوطِ دلالاتِها انطلاقاً مِن التشبيهِ البليغِ في السَّطرِ الأوَّلِ (قلمي / شِعري – حبيبي)، وانتقالاً لفضاءِ الاستعارةِ الرَّحبِ في السطرِ الثاني (عَانَقتُه)، كما زادتِ البِنيةُ الحاليَّةُ (مُشتاقةً) في رحابةِ الصورةِ وفتحِ نوافذَ إضافيَّةٍ في بناءِ الصورة، كما أسهمَ المجازُ المرسَلُ (في إصبعيَّ) في ذلكَ والانتقال بالصورةِ مِن درجةٍ تعبيريَّةٍ اعتياديَّةٍ إلى درجةٍ أكثر دلالية وتقنيةٍ أشدّ احترافيَّةً؛ إذ نقَلَت العِناقَ مِن تعبيره الحقيقي إلى واحةِ الخيالِ بالمجازِ المُرسَلِ الذي شكَّلتْ علاقَتَه المحليةَ شبهُ الجملةِ (في إصبعيَّ).

يجسِّدُ هذا المشهدُ صورةَ الأنا الخارجة مِن شرنقةِ الغيابِ لتجمعَ شتاتَ فكرها، وتُلملِمَ بقايا قلبِها الذي مزَّقَتْهُ فواعلُ التغريبِ تحتَ وطأةِ تجربةِ الموتِ، وتُدخلُ الشاعرةُ المتلقي بهو تجربتها مِنْ خلالِ الخيالِ المُكتَنزِ بالطاقةِ الإيحائيَّةِ التي تجمعُ الثُنائيَّاتِ المتنافرةَ في بوتقةٍ واحدةٍ؛ فللصورةِ الشعريَّةِ " صلةٌ أساسيَّةٌ بالخيالِ الذي هو جوهرُها بحسبِ ما يرى "كولريدج" الذي وصفَهُ بأنَّهُ " القوة التي تكشفُ نفسَها في توازنِ الصفاتِ المتنافرةِ وإشاعةِ الانسجام بينها"(٧٢).

تجسِّدُ الصورةُ الشعريَّةُ في المقطعينِ حالتينِ متقابلتين من حالاتِ الوجدانيةِ والرؤيةِ اللتين وقَعَتِ الشاعرةُ بينهما : الحالةُ الأولى تتمثلُ في حالةِ الفقدِ والاستلابِ والغيابِ بعدَ أنْ حاصَرَتْها سهامُ الموتِ، والحالة الثانية تُمثلُ حالة الحضورِ والفاعلية والعودة للحياةِ بعدَ أنْ تدفَّقَ هواءُ الشعرِ في رئتيها.

تتشكّلُ الجماليةُ في هاتينِ الصورتين مِن البنيةِ التقابليةِ للصورةِ الشعريةِ التي تتصارعُ فيها حالتانِ نفسيتانِ يغذي الموتُ فواعلَ الصراعِ ويسَعِّرُ نيرانَ الدراميَّةِ فيهما؛ فيكتظُّ المشهدُ بالثنائياتِ الضديةِ من خلال معادلٍ موضوعي لذاتِ الشاعرةِ هو القلم / الشعر، الذي يحملُهُ الخيالُ على جناحيهِ لوعي المتلقي ووجدانه.

٢- صورةُ المكان / البيت :

يعدُّ المكانُ أحدَ المكوناتِ الرئيسيةِ في العمل الأدبي؛ إذ يمثِّلُ الإطارَ الواقعيَّ أو الخيالي الذي تدورُ فيه أحداثُ التجربةِ الإبداعيَّةِ .وفي العملِ الأدبيِّ لا يقفُ المكانُ عندَ حدودهِ الجغرافيَّةِ الماديَّةِ؛ إذ يتجاوزُ هذه الأُطرَ الضيقةَ ويكتسي بدلالاتٍ رمزيَّةٍ وإشاريّةٍ تجعلُ منه دالاً إشارياً مُكتنزاً بالدلالاتِ الوجدانية والنفسية ...إلخ، ويمكن ُالقولُ : إنَّ المكانَ وسيلةٌ تعبيريَّةٌ يعبِّرُ المبدعُ مِن خلالها عن مشاعره ورؤاه ويطرحُ فيه وبه قضاياه؛ لذا يشكِّلُ المكانُ بنيةً أسلوبيةً لنقلِ التجربةِ / الرؤيةِ إلى المتلقي وإحداث الأثر الجمالي فيه.

يمثلُ المكانُ / البيتُ في تجربةِ الشاعرةِ معادلاً موضوعيَّاً لذاتها في صراعها مع تجربةِ الموتِ وإفرازاتها، ووعيها بالواقعِ المحيطِ وللكونِ كله وللحياةِ؛ إذ ينسجُ الموتُ خيوطَهُ في كلِّ أركان المكان / البيت وزواياه، وتصطبغُ ظلالُه بألوانِ الحدادِ. تشكّلُ صورةُ المكان / البيتِ في الديوان مشهداً مطوَّلاً للحزنِ والسكونيةِ والصمتِ امتدَّ عبرَ قصائدَ متعددةٍ، تعاضدَ فيه الخيالُ مع التعبيرِ الحقيقي لتشكيلِ الصورةِ الشعريَّةِ التي اكتنزتْ بالدلالاتِ وأنماطِ الجماليَّة.

يقفُ الخيالُ على عتبةِ الصورة الشعريَّةِ فاعلاً لنقلِ الحمولاتِ الدلاليةِ المُكتنزة، التي تَضيقُ مساحة الألفاظِ المعجمية عن استيعابها ونقلها للمتلقي، وتلجأُ الشاعرةُ إلى التعبيرِ بالخيالِ لأنَّه يستطيعُ أنْ " يخلقَ علاقاتٍ دلاليَّةً جديدة أو لغةً تتجاوزُ اللغةَ الوضعيَّةَ، فيُشَخِّصُ ذلكَ العالمَ اللامحدود مِن تجربته ومشاعره، ولا يتأتَّى له ذلكَ مِن مجرَّد مهارةٍ لغويَّةٍ، بل مِن معاناةٍ حقيقيةٍ لموضوعه وإحساس فذٍّ بالأشياء المحيطةِ به..، حيثُ الشعر رؤيا ومُعاناة وثورة ومغايرة ورفض..، فيبحثُ عن لغةٍ جديدةٍ لشعره وعن صياغةٍ جديدةٍ بِكْرٍ توحي على الأقل لقارئه بأنَّهُ يعي ويتألَّم ويُحدِّقُ في الأشياءِ، وليسَ بنظَّامٍ أو جمَّاعِ قوافٍ أو سابِكِ أوزانٍ"(٧٣).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن ثمَّ فإنَّ قيمةَ الشعرِ تتحدَّدُ مِن خلالِ قدرتِه علـى تجـاوزِ المـألوفِ وكسرِ قواعدِ الصياغةِ التراتبيَّةِ المألوفةِ، والتشكيلِ المُغايرِ للصـورةِ حتَّـى وإنْ اعتمدَتْ على المجازِ، وتطعيمِها بتقنياتٍ جديدةٍ تزيدُ مِن وهَجِها وطاقاتِها لخـرقِ حُجُبِ النمطيةِ التي تعيقُ وصولها للمتلقي بالأثر الذي ينشده المبدِعُ، وهنا تكمُـنُ مهارةُ المبدعِ في خلقِ وسائلهِ التعبيرية، واحترافيته في تشكيل تلك الوسائل.

لقدْ أبدعَت الشاعرةُ "سعاد الصبَّاح" في اختيار وسائلها التعبيريـةِ وفـي رسم المشهد وهندسة عناصره، وترتيب جزئيَّاتِ مكوناتِه؛ لتستوعبَ أكبرَ طاقـةٍ دلاليةٍ، وجاء المكانُ / البيت واحداً من تلكَ المكونات البنائيَّة والأسـلوبية التـي تشكِّلُ الثنائيَّةَ الضديَّةَ، وفضاءً للصراعِ بينَ دوالِّ الحياةِ والموتِ، وأيقونةً لدراميَّةِ التحوّل والإزاحةِ الموضوعيَّةِ والإشاريَّة :

"وهذه دارُنَا الغَنَّاءُ قَدْ حَالَتْ مغَانيها
وطَوَّفَ بائعُ الأحزانِ في كُلِّ نواحِيها
وأضواءُ الثُريَّاتِ قدْ خَبَتْ في عينِ رائيها
وحتَّى نَضْرَةُ الأزهارِ ماتَتْ في أوانيها
ولَمْ تَبقَ سوى صورَتِكَ الحُلوةِ أفدِيها
وبالرُّوحِ أُعانِقُها .. وبِالأدْمُعِ أسْقِيها"(٧٤).

تتعانَقُ الصورُ الحقيقيةُ في السطرِ الأوَّلِ معَ الصورِ البيانيـةِ فـي بقيَّـةِ السطورِ لتُنتِجَ صورةً مشهديَّةً كليَّةً لسيطرةِ مشاهدِ الموتِ على أجزاءِ المكـانِ / البيت، وتتشكّلُ الصورةُ الحقيقيةُ في مطلعِ المقطعِ مِن وحداتِ الجملـةِ الخبريَّـةِ المُنطلقةِ مِن اسم الإشارةِ المفتوحِ على فضاءِ الالتفات، ثمَّ بنية التحـوّل المثبَّتـة بحرفِ التحقق (قد)، ثمَّ تبدأ الشاعرةُ في سرد مشاهد الصـورة، مُزاوجَـةً بـينَ الاستعارة في السطرِ الثاني (بائعُ الأحزان)، والكناية في السطرين الثالث والرابعِ والاستعارةِ في السطرينِ الخامسِ والسادسِ (نَضرَةُ الأزهارِ ماتت) – (وبـالرُّوح

أعانقها .. وبالأدمعِ أسقيها) ودارَتْ هذه البنياتُ الجماليةُ في إطارِ ثنائيَّةِ الإثبات / الحضور والنفي / الإزاحة.

لقد احتشدَتِ الصورةُ الشعريَّةُ في المقطع بدلالاتِ الموتِ والفقدِ والاستلاب، وفُرِّغَ المكانُ / البيتُ مِن فواعلِ الحياةِ والحركيَّةِ وبلَغَتِ الصورةُ ذروةَ أدائِها في السطرينِ الأخيرين؛ إذ ساندَتْ بنيةُ النفي والحصر (لَمْ – سوى) الاستعارةَ (بالرُّوحِ أُعانِقُها ...وبالأدمُعِ أسقِيهَا)؛ لنقلِ المعنوي والمجرَّد إلى براحِ المادِّي والمُشَخَّص .لقدْ شكَّلَ كلُّ سطرٍ صورةً جزئيَّةً مشحونَةً بدوالِّ الفقدِ ساهَمَتْ معَ الصورِ الأخرى في تشكيلِ صورةٍ مشهديَّةٍ واسِعَةٍ غيرِ متناهيةٍ لفواعلِ الموتِ.

وشكَّلَ المقطعُ الصوتِيُّ (نيها – ئيها – يها) إيقاعاً موسيقيَّاً اتكأ على حرف (الهاء) في ضمير الغائبةِ المؤنَّثةِ، وهو حرفٌ حلقيٌّ رخويٌّ مهموسٌ وهي صفاتُ ضعفٍ تمثلُ انقطاعَ النَّفسِ وبلوغَه ذروةَ الإرهاق النَّفسي، كما يشي باتساعِ الفضاءِ الذي يعلَقُ فيهِ صوتُ الشاعرةِ .

وفِي قصيدةِ (بيتُكَ الأخيرُ) تُدَشِّنُ الشاعرةُ القصيدةَ بصورةٍ حقيقيَّةٍ؛ حيثُ تسبقُ القصيدةَ بقصَّةٍ قصيرةٍ عن موضوعِ قصيدَتِها تقولُ فيها :

"كانَ لنا بيتٌ جميلٌ في
الهَرَم، أقصى ما كُنَّا نتمنَّى أنْ
يكونَ بيتاً لِمُبَارك مع
عروسه، ولكنَّ القدرَ كان
أقسى منَّا، فكان مرقدَه
الأخيرَ، ودُفِنَ في البيتِ الذي كان يحبُّه"(٧٥).

تشكّلُ الومضةُ القصصيةُ إحدى التقنياتِ الأسلوبيَّةِ الحداثيَّةِ التي يستخدمُها الشاعرُ لتكونَ ملخَّصاً لتجربتِه في القصيدةِ أو الديوانِ كلِّهِ، وتمتازُ بالتركيزِ والتكثيفِ وفيها يُهيىءُ الشاعرُ المتلقيَ، ويُحدِّدُ نقاطاً ومرتكزاتٍ رئيسيَّةً

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يريدُ أنْ تكونَ مُنطلقاً ومرجعاً للقرائيَّةِ، ومفتاحاً لفكِّ شفراتِ النَّصِّ وبنياته الجمالية .

في هذه الصورةُ يتماسُّ النثرُ مع الشعرللتحليق في فضاءِ التصوير؛ حيثُ تعبىءُ الشاعرةُ الموتَ في قِنِّيةِ المكانِ / البيت الذي يرتبطُ في الوعي الإنساني بالحياةِ والاستقرارِ والتوافق النفسي والدفءِ الأسريِّ؛ فهو معادلٌ للكونِ كلِّه، لكن حينما تتحوَّل هذه الأيقونةُ إلى رمزٍ للفناءِ والفقدِ والاستلاب تكونُ الفاجعةُ، ويضربُ الاغترابُ بأنيابِهِ في قلبِ الشاعرةِ ،و يتحوّلُ الكونُ كلُّه لقبرٍ.

تتشكَّلُ جمالياتُ الصورةِ الحقيقيَّةِ في هذه الومضةِ النثريَّةِ من خلالِ البنيةِ الماضيَّةِ للفعل (كانَ) المُتناصَّةِ مع أيقونةِ الحكائيَّةِ التراثيةِ (كان ياما كان)؛ لتفتحَ المكانَ على فضاءِ السَّردِ؛ لفضِّ شرنقةِ الصَّمتِ المُطبق على الشاعرةِ.

تعتمدُ الصورةُ على بنيةِ الإزاحةِ والتحوّلِ؛ حيثُ يتحوّلُ المكانُ / البيت/ الواقع / الذات / النَّص إلى قبرٍ / أيقونة الموت .لقد اعتمدَتِ الشاعرةُ على تلكَ التقنيةِ لتشكيلِ صورةٍ حقيقية للمكانِ معبَّأةٍ بالحزنِ والسوادِ عبرَ ألفاظَ وتراكيب استطاعت أنْ تقومَ بدورِ الخيالِ في نقلِ أحمالِ الدلالةِ وثبرِ أغوارِ الجماليةِ .

تتراوحُ الصورةُ ما بينَ الحقيقةِ والخيال؛ حيثُ تُشكِّلُ الشاعرةُ من اللغةِ صوراً لا تقلُّ دلالةً وجماليةً عن الصورِ البيانيَّةِ؛ فكلاهما يقومُ بحمولاتِ دلاليةٍ وجماليةٍ، كما في المقطعِ التالي:

"لمْ يَعُدْ في البيتِ إلَّا الصَّمتُ، يتلوهُ النَّحيبْ
لمْ يَعُدْ إلَّا غريباً يتأسَّى بغريبْ
وأبَاً يسأل ما الخطبُ ..؟
وأُمَّاً لا تُجيبْ"(٧٦).

تعتمدُ الشاعرةُ على طاقةِ الألفاظِ والتراكيبِ لتكوّنَ الصورةَ البيانيةَ المتمثلة في (الكناية)؛ إذ يعملُ أسلوبُ الاستثناء المُفرَّغ المكوّن من النفي (لم) وأداة الاستثناء والحصر (إلَّا) في كلِّ سطرٍ على إنتاجِ صورةِ الإزاحةِ؛ إذ يقومُ

العاملُ النحويُّ (الاستثناء المنفي) بإزاحةِ كلِّ دوالِّ الحياةِ والحضـــورِ والفاعليـــةِ ويقومُ العامل البلاغي (القصر والحصر) بتثبيتِ دوالِّ الموتِ والغيابِ والاستلابِ .

لقد فرَّغَتْ بنيةُ الاستثناءِ المُفرَّغِ كلَّ جزئيَّاتِ المكانِ مـــن دوالِّ التواصـــلِ واللُحمةِ، والتوافق، والفاعليةِ، ومن كلّ فواعلِ الحركيـــةِ والتكيّـــف الاجتمـــاعي والدور الطبيعي للأبِ والأمِّ وعبَّأتها بالصَّمتِ والاغترابِ والتباعدِ والاستلابِ .

ومِن مُجملِ العلاقاتِ بينَ الألفاظِ والتراكيبِ تشكَّلَتِ الصورةُ البيانيَّةُ الكليةُ المتمثلةُ في الكنايةِ، فالمقطعُ كلُّه كنايةٌ عن فراغِ المكان / البيت مِن فواعلِ الحياةِ . وتعملُ بنيةُ الألفاظِ والتراكيبِ على ممارسةِ الإزاحةِ مع ذاتهـــا لخلـــق الـــنَّصِّ الموازي الذي يتشكَّلُ في وعي المتلقي ووجدانِه أثناءَ القراءةِ وبعدَها.

يشكِّلُ نصُّ المكانِ صورةً للنَّصِّ الموازي أو ما يمكنُ أنْ نُسَـــمّيَهُ " نـــصَّ الصورة "، وهو النَّصُّ الذي يتشكَّلُ في وعي المتلقي ووجدانِه بفعلِ الصـــورةِ؛ إذْ تعملُ كلُّ مكوناتِ الصورةِ على نسفِ الشَّكلِ وتثبيتِ المضمونِ التخيُّلي في فضاءِ الصورةِ، فالمكانُ هو صورةٌ ملموسةٌ للأفكارِ والتصوراتِ الذهنيةِ للأشياءِ وللواقعِ وللحياةِ، وحينَ يُفرَّغُ المكانُ في النصِّ من حيثياتِ الحياةِ تخلقُ الصـــورةُ نصَّـــاً مكانيَّاً يتشكّلُ في فضاء القراءةِ والتوقُّعِ.

تتكاتفُ فواعلُ التغريبِ لتفريغِ المكانِ / البيتِ مِن صورتِهِ الطبيعيّةِ لتعبّئه بدوالِّ التحوّلِ والإزاحةِ:

"وأرَانِي في ظلامِ البيتِ أحيا في فواتِ

وصِغارِي في رحى المحنةِ حَيْرَى النظراتِ"(٧٧).

تخيّمُ دوالُّ الموتِ على المشهدِ فتنقل الصورةَ إلى فضاءِ الكِنايةِ التي تتَّسعُ لكلِّ هذا الإرهاق النَّفسي، وكُتَلِ الاغترابِ المُتكدِّسة فـــي أرجـــاءِ البيـــتِ؛ لتحيـــا الشاعرةُ جسداً مُفرَّغاً مِن الرُّوحِ، والصِّغارُ بينَ شقّي رحى المحنةِ تغـــيمُ رؤاهـــم وتتلاشى، لتغرق كلُّ عناصرِ المكانِ وتفاصيله الماديّة والمعنويّة في محيطِ الحزنِ وتضيعُ مقوماتُ الحياةِ في مفازةِ الاغتراب :

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

"غُرْفَةٌ تبكي سَيِّدَهَا بالحسراتِ
لعبٌ تبحثُ عنْ لاعبيها دونَ أَنَاةِ
كتبٌ تسألُ عَنْ صَاحِبِها أنَّى مواتى؟"(٧٨).

تُغرِقُ الشاعرةُ المكانَ بكلِّ دوالِّهِ وتفاصيلِهِ في محيطِ الاستعارةِ المكنيَّةِ التي تُخرجُ المادِّيَّ الجامدَ (غرفة – كتب – لعب) من جمودِ السكون إلى فضاءِ الحركيةِ واتساعِ التشخيصِ؛ حيثُ يكتنزُ المقطعُ بالتشخيصِ والتجسيدِ، وخروجِ المعنويِّ عَن صمتِه وهلاميَّتِه إلى التمرُّدِ على الغيابِ والاستلابِ وحيويَّةِ البحثِ وديناميكيَّةِ التساؤلِ، فالغرفةُ تبكي صاحبها متوشحةً بالحسراتِ والأنَّاتِ، واللعبُ تزلزلُ سكونيَّةَ المكانِ بحركيَّةِ فعلِ البحثِ والتنقيبِ عنِ الغائبِ وعنِ العلاقاتِ الحميمةِ الخفيَّةِ التي تربطها بصاحبها، والكتبُ تفضُّ شرنقةَ الصَّمتِ الرتيبِ بحرارةِ التساؤلِ وامتدادِ الفعلِ واستمراره من خلالِ بنيةِ المضارع.

إنَّ المُتلقِّي لا يستطيعُ فكاكاً مِنْ شركِ الصورةِ الشعريَّةِ وغوايةِ البنيةِ الجماليةِ التي تثيرها الصورةُ في فضاءِ النَّصِّ، بساطةٌ في التعبير اللغوي واكتنازٌ في الدلالاتِ، ونسجٌ من المألوفِ واليومي المعتاد، وعمقٌ في المعنى، هكذا تتعاملُ الشاعرةُ معَ معطياتِ الصورةِ الحداثيةِ التي لا تكفرُ بالأساليب البلاغيَّةِ الكلاسيكيَّةِ، ولكنْ تطعِّمها بأساليب حداثيَّةٍ قادرةٍ على تشكيلِ صورةٍ بلاغيَّةٍ وخلق جماليَّةٍ تعبرُ جسرَ الأدبيَّةِ إلى وعي المتلقي ووجدانه؛ فالقصيدةُ المُعاصرةُ والحداثيةُ تعي الطاقاتِ الإيحائيَّةَ والإشاريَّةَ المكتنزةَ في اللغة في نمطها البسيط ونسقها التداولي؛ إذ يعتمدُ الأمرُ على براعةِ المُبدعِ في التقاطِ اللحظةِ المناسبةِ للفظِ أو التركيبِ، واستخدامه اللغةَ استخداماً خاصَّاً متجاوزاً منطقيَّةَ الترتيبِ وحتميَّةِ العلاقاتِ، متباعداً عن الحرصِ على الزخرفةِ والتوشيةِ .إنَّ الجماليةَ التي تنتجُها اللغةُ تعتمدُ على تقنيةِ التوظيفِ، ولا يمكنُ فصلُ الصورةِ عنِ اللغةِ ففي كثيرٍ من الأحيانِ تكونُ اللغةُ نفسُها هي الصورةُ التي تكوّنُ خطوطَ الجماليةِ، وهذا ما فطنتْ إليه القصيدةُ المعاصرةُ " ذات الرؤيةِ الشعريَّةِ المتفرِّدةِ والتي صيغَتْ في إطارٍ

جديدٍ تُعَدُّ اللغةُ مِن أهمِّ مكوناتِ هذا الإطارِ، فلغةُ الشعرِ المعاصرةِ لغةٌ تصويريَّة ... ويمكنُ القولُ بأنَّ اللغةَ في الشعرِ المعاصرِ لغةٌ إشاريَّةٌ إيحائيَّةٌ تُحيلُ المُجرَّدَ إلى كائنٍ مُشَاهَدٍ، واللغةُ لها نفاذُها في الفهمِ الحقيقي للشعرِ، حتّى لو كانتِ وحدةُ اللغةِ حرفاً أو كلمةً أو جملةً أو بيتاً أو قصيدةً، فلكلِّ وحدةٍ لغويَّةٍ دَورُها في العملِ الفنيّ"(٧٩).

لقدْ جاءَتْ صورةُ المكانِ / البيتِ دالَّاً على تجربةِ الموتِ التي حاصَرَتِ الشاعرةَ وأفضَتْ إلى اكتنازِ صورةِ المكانِ بدلالاتِ الفقدِ والاستلابِ والتحوّلِ، واستطاعَتِ الشاعرةُ من خلالِ الصورةِ البيانيَّةِ والحقيقيةِ نقلَ تجربتِها إلى المتلقي وإحداثَ الأثرِ الجمالي فيه.

٣- صورة الذات / الأم / الشاعرة :

لقدْ رَسَمَتِ الشاعرةُ صورةً لذاتِها الواقعةِ تحتَ وطأةِ فواعلِ التغريبِ والاستلابِ التي أفضَتْ إليها تجربةُ الموتِ، ومن أولى الصورِ المكتنزةِ بالدلالاتِ والبنياتِ الجماليَّةِ والظلالِ الخلفيةِ صورةُ الأمِّ / الشاعرة وهي معلَّقةٌ بين السَّماءِ والأرضِ، في طائرةِ الموتِ كما أسمَتْها؛ حيثُ تحاولُ – دون جدوى – إنقاذَ ابنِها مِن براثنِ الموتِ التي داهمته في الطائرةِ :

"قُلتُ للقُبطانِ عُدْ للأرضِ .. دَعْها تحتويني
علَّني أظفَرُ فيها بطبيبٍ أو مُعِينِ
ومِنَ الموتِ يقيهِ، ومِن الهولِ يقيني
إنَّني أغرقُ في بحرٍ مِن الدَّمعِ السَّخِينِ"(٨٠).

تتكىء الصورةُ الشعريَّةُ على وحدةِ الضميرِ وعُزلتِه، ضميرِ المتكلّم / الأم/ الشاعرة، الذي يؤسِّسُ لدلالةِ العجزِ والوحدةِ؛ حيثُ تمثلُ وحدةُ الصوتِ الدلالةَ المركزيَّةَ للمشهدِ الدرامي الموغل في الحزنِ، والواقعِ في دوَّامةِ الاستلابِ؛ فهي وحيدةٌ في فضاءٍ لامحدود يعزُّ فيه المُجيرُ.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تقفُ الأمُّ / الشاعرةُ وحيدةً في هذا الفراغِ اللامُتناهي، تحاصرها سهامُ الفقدِ والاستلابِ، وتخنُقها عبراتُ الضعفِ وانقطاع الرَّجاء. تفتحُ الشاعرةُ الصورةَ بفجيعةِ الكنايةِ التي يشكِّلها السطرُ الأوَّلُ، ثُمَّ تأتي بنيةُ الرَّجاءِ

في السَّطرِ الثاني لتؤطِّرَ الذاتَ بأُطُرِ الاستحالةِ والعجزِ، وتحيلَ الرجاءَ إلى فضاءِ التمني المستحيلِ، ثمَّ تتَّسعُ دائرةُ الصورةِ في السَّطرِ الثالثِ مِنْ خلالِ الاستعارةِ؛ حيثُ نقلَت الشاعرةُ الموتَ مِن حيّزِ المعنوي إلى فضاءِ المحسوسِ والتشخيص، فجعلَتْهُ عدوَّاً يُصارِعُها ويُصارعُ ابنَها؛ فتنشد مَنْ يقيها ويقيه.

ثمَّ استغرق التشبيهُ البليغُ (بحر من الدَّمع) الذاتَ / الأمَّ / الشَّاعرةَ في غياهبهِ. تبرزُ الصورةُ فجاعةَ المأساةِ وعِظَمِ المأزق الأمومي الذي وَقَعَت فيه الشاعرةُ وسهامُ الموتِ تحاصرُ ابنَها في فضاءٍ لا مُتناهي دونَ رحمةٍ .

تتوالَى صورةُ الذَّاتِ المُستَلبةِ، التي لمْ يُبق لها الموتُ شيئاً مِنْ مقوّماتِ الحياةِ والحركيَّةِ :

"فإنِّي فقدتُ المُنَى والرَّجاءْ
فقدتُ الذي كانَ فيما عشِقْتُ
أرقَّ المعاني وأحْلَى العَطَاءْ"(٨١).

يُشكِّلُ الفعلُ الماضي المسند إلى تاء المتكلِّم / الشاعرة / الأم (فقدْتُ) ركيزةً أساسيَّةً في تشكيلِ الصورةِ الحقيقيَّةِ، التي تُجسِّدُ الفقدَ والاستلابَ، وغيابَ الذَّاتِ / الأمّ / الشاعرة عن مشهدِ الحياة والحضور، وتعملُ بنيةُ التكرارِ على توسيعِ نطاق الصورةِ الشعريَّةِ إلى أقصى درجاتِ الفقدِ، ثمَّ تتعاضدُ الحقيقةُ مع الخيالِ في تجسيدِ مشاهدِ الصورةِ :

"لَقَدْ حَجَبَ الحزنُ عَنِّي الوجودَ
وأمسيتُ أشتاقُ حِضْنَ الفناءْ
كرهتُ الحياةَ وما في الحياةِ
كَرِهتُ الصداقةَ والأصدقاءْ

كرهتُ التفاهةَ والتافهينَ
وفرطَ الجحودِ، وشُحَّ الوَفَاءْ"(٨٢).

يكتظُّ المقطعُ بالدَّوالِّ البيانيَّةِ والبديعيَّةِ التي تُشَكِّلُ صورةَ الذات / الأم / الشاعرة التي فصلَ جدارُ الحزنِ بينها وبينَ الوجود/ الحياة، وفي السطرِ الأول تُزيحُ الاستعارةُ المكنيَّةُ (حجَبَ الحُزنُ) المؤكَّدة بـ (اللام وقد) تزيحُ كلَّ فواعلِ الحياةِ مِن قلبِ الشاعرةِ وعينيها، وفي السطرِ الثاني تعملُ بنيةُ التحوّلِ (الجملة الناسخة) على تشكيلِ دلالةِ المُغايَرَةِ، ويحوّلُ التشبيهُ البليغُ (حضن الفناء) الذات/ الأم / الشاعرة من مرحلةِ التوافق والتكيُّفِ معَ الواقعِ والحياةِ إلى مرحلةِ التنافُرِ والاغترابِ عنهما، وتشحنُ الشاعرةُ في ثلاثةِ سطورٍ مُتتاليةٍ الصورةَ الشعرية بأقصى طاقاتِ الاغترابِ والاستلابيَّةِ، معتمدةً على دلالاتِ بنيةِ التكرار للجملةِ الفعليَّةِ (كرهتُ) والعطفِ الذي يُثري الدلالةَ ويؤكِّدُها ويُوسِّعُ مِنْ نطاق تعبيرِها وحجمِ جماليَّاتِها، ويُعضِّدُ ذلكَ بنيةُ حسنِ التقسيم التي تشكِّلُ إيقاعاً موسيقيّاً داخلياً، ثمَّ تختمُ الشاعرةُ الصورةَ وتمهرها ببنيةِ المقابَلةِ : فرط الجُحود شُح الوفاء، التي تضعُ الذات / الأم / الشاعرة بينَ طرفي نقيضٍ ينتجانِ صورةَ التحولِ والإزاحة .

ثمَّ تتدرَّجُ الشاعرةُ في رسمِ صورةِ الذات / الأم / الشاعرة في إطارِ تجربةِ الموتِ، فتنتقلُ إلى تقنيةٍ أكثرَ تكثيفاً وأعمقَ دلاليةً، وأبلغَ إشاريَّةً ؛ حينَ تجعلُ الصورةَ الشعريَّةَ تتأرجحُ بينَ مسافتينِ زمانيتينِ مُتقابلتين، وتضعُ الذاتَ بينَ شقي رحى ما كان ومضى وبينَ ما أصبحَ وآلَ :

"كُنتِ كالرَّوضِ تَزدَهينَ على الكونِ بِسحرِ العطورِ
والألوانِ
كُنتِ كالشَّمسِ تَغْمُرينَ مَدَى الأرضِ باحتواءِ حُسْنِكِ
فتحوَّلتِ كالخرائبِ والأطلالِ مَأْوَى للبومِ والغِربانِ
وتبدَّلتِ فالزُّهورُ هشيمٌ ، والسَّنَى فاحمٌ مِن النيرانِ"(٨٣).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تصوّرُ الشاعرةُ ذاتَها بينَ مسافتينِ زمانيتينِ : الماضيَّةِ، والآنيَّة، معتمدةً على الخيالِ والصورةِ الحسيَّةِ بعناصرِها الثلاثة : اللون، والصوت، والحركة في مشهدٍ مِن أكثرِ المشاهدِ اكتنازاً بأنماطِ الصورةِ الشعريَّةِ؛ حيثُ يكتنزُ السطرُ الأوّل بالخيالِ مِن خلالِ التشبيهِ (كالروضِ)، وحشد عناصرِ الصورةِ المتمثلة في الحركة (تزدهين)، والصوت (الكون)، واللونِ (الألوان)، وحاسَّة الشَّم (سحر العطور)، ثمَّ تتَّسعُ دائرةُ الصورةِ في السَّطرِ الثاني من خلالِ اتساعِ نطاق المشبَّه به (الشَّمس)، واتساع مدلول الصورة الحسيَّة الضوء ، والرؤية (مدى الأرض) واللون (النوراني).

ثمَّ تبدأ بنيةُ التحوّلِ في الصورةِ مفارقةً المسافة الزمانيةَ الإيجابيَّةَ إلى المسافةِ الزمانيَّةِ الاستلابيَّةِ من خلالِ بنيةِ التحوّلِ (فتحوَّلْتِ) المفتوحة على فضاءِ التشبيهِ (كالخرائبِ والأطلالِ)، ثمَّ بنية الكنايةِ في (البوم والغربان) وبنية الصورةِ الحسيَّةِ الرمزيةِ في لون الغربان، ثمَّ تكرار بنيةِ التحوّلِ (وتبدَّلتِ) على تأكيدِ الإزاحيَّةِ والمُغايرَةِ معتمدةً على (فاء) السرعةِ التي تدفع بالتشبيه البليغ (الزهور هشيم) و(السَّنى فاحِم) إلى فضاءِ التحول والإزاحةِ ، وفيها تتداخلُ الصورة الحسيَّةُ بعنصري اللون (الزهور – السَّنى – فاحم)، والصوت (هشيم) فتنتجُ الدلالةَ الكبرى لصراعِ التحولِ وقسوته.

ثمَّ توغِلُ الذَّات / الأم / الشاعرة في الوقعِ شركِ الاستلابِ والفجيعةِ :

"أهِ لو تعرفُ مأساةَ طريقي المُظلِمِ
كيفَ أرويها وقَدْ بدَّدَ يأسي كَلِمِي
كيفَ أحكيها وقَدْ ماتَ حديثِي في فمِي
واستباحَ الصَّمتُ لحنِي فتَهاوَى نَغَمِي
وعَدا الدَّهرُ على ضعْفِي بعُنفِ المُجرِمِ
ومضَى يحصُدُ مِن ليلي ضياءَ الأنجُمِ"(٨٤).

تشابَكَتْ عدَّةُ بنياتٍ لإنتاجِ الصورةِ الشعريَّةِ في المقطعِ ،فتبدأ الشاعرةُ المشهدَ بدالِّ التوجُّعِ / اسم الفعل (آه)، ثمّ أسلوب الشرطِ المُفضي إلى العجز، ثمَّ الكناية (مأساة طريقي المظلم) الموغلة في السوداويَّةِ، ثمَّ المجاز في أسلوب الاستفهام الدَّال على العجز بفعلِ عواملِ الاستلابِ، والاستعارة المكنية (بدَّدَ يأسي كلِمِي) و (ماتَ حديثي) و(استباح الصمت لُحني) و(تهاوى نغمي) و(عدا الدَّهرُ على ضعفي) و (يحصدُ ضياءَ الأنجُم)، فساخَتْ قوى الذات / الأم / الشاعرة تحتَ وطأة كلِّ هذه الفواعلِ، وسبحَت الصورةُ في فضاءِ السوادِ والغيابِ والعجز.

ثمَّ توغِلُ الذات / الأم / الشاعرةُ في فلواتِ الفقدِ والاغترابِ إلى أقصى درجةٍ، حينَ يُعلقِمُ الموتُ صوتَهَا، ويحيلُ حلاوةَ البوح / الشِّعر إلى مُرٍّ :

"كلِماتِي مُرَّةٌ كالصَّبرِ، حرَّى كدموعِي
مُنذُ أنْ جارَتْ يدُ الموتِ على أغلى شُمُوعِي
ورَحَى المِحنَةِ لا تَنْفَكُّ عَنْ سَحْقِ ضُلُوعِي
آهِ .. مِنْ صَرْخَةِ أشْجَانِي، وأنَّاتِ وُلُوعي
ومِن الليلِ الذي عذَّبَنِي، دونَ هُجُوعِ
والسَّوادِ الضاربِ الحُلكَةِ في كلِّ الرُّبوعِ"(٨٥).

تؤطِّرُ الصورةُ الشعريَّةُ المقطعَ ببنيةِ التشبيهِ في السَّطرِ الأوَّل؛ حيثُ تشبِّهُ كلماتِهَا / شِعرَهَا بالصَّبرِ المرِّ، وبالدموعِ في الحرقةِ؛ لتُشكِّلَ بنيةَ التحوّلِ والإزاحةِ والمُغايرةِ منذُ اللحظةِ التي جارتْ فيها يدُ الموتِ عليها، وأطفَأَتْ أيقونةَ الضوءِ / ابنها التي كانتْ تُنيرُ حياتَها، وفي السَّطرِ الثاني يتكاملُ التشبيهُ البليغ على صورة (المُضاف والمُضاف إليه) (يدُ الموت) معَ الاستعارةِ التصريحيَّةِ (أغلى شُمُوعي)؛ لإنتاجِ دلالةِ الفقدِ والاستلابِ، ثمَّ أوغَلَتِ الصورةُ في فيافي الفقدِ والاستلابِ في السطرِ الثالثِ؛ حيثُ يعانقُ الخيالُ من خلال التشبيهِ البليغ (رحى المِحنَةِ) الاستعارةَ (سحقَ ضلُوعي) لإنتاجِ الكنايةِ المُفجعةِ الدَّالةِ على التشظي والتَّفتُّتِ النفسي والوجداني الذي يزلزلُ أركانَ السكونيَّةِ، من خلالِ اسم فعل التوجُّعِ والتألُّمِ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والحسر (آهٍ)، الذي يفتح الصورةَ على فضاءِ الاستعاراتِ المُتتاليةِ : (صرخة أشجاني – أنَّات ولوعي) التي تحيلُ المعنويَّ المجرَّدَ إلى فضاءِ التشخيصِ الموغلِ في الأنينِ واللوعةِ .ثمَّ تتوالى سيولُ الاستعارةِ؛ فتُدخلُ الشاعرةُ المتلقي بها في أيقونةِ الحزنِ الكبرى (الليل)، الذي يجلدُ رُوحَها دونَ هجوعٍ، وتُحيلُ المكانَ / الواقعَ / الذاتَ / الحياةَ إلى كتلةٍ مِنَ السَّوادِ المُطْبِقِ على فضاءِ الكنايةِ.

تتشكَّلُ الصورةُ الكليَّةُ المشهديَّةُ في المقطعِ السَّابقِ مِن عدَّةِ بنياتٍ جماليَّةٍ، يتعاضدُ في فضائها التشبيهُ مع الاستعارةِ والكنايةِ؛ لتشكيلِ دراميَّةٍ جماليَّةٍ لا مُتناهية؛ إذ بِنَا وكأنَّنا نسمعُ اللغةَ تستجيرُ مِن سعيرِ الصورةِ وثقلِ حملِ الدلالةِ الموغلةِ في الانتحابِ والسوداويَّةِ؛ ممَّا يُسلِمُنَا إلى الوقوعِ معَ الشاعرةِ في دوَّامةِ التساؤلِ الموغلِ في الإرهاقِ النَّفسي، والروحي، والتأزُّم :

"كيفَ يَا قَلْبِي تَفَرَّدْتَ بِألوانِ العذابْ ؟!
واحْتَمَلْتَ العَيْشَ مُرَّاً، وشَرِبْتَ الكأْسَ صَابْ ؟!
ولِماذَا أوصَدَ الغيبُ بوجْهِي كُلَّ بابْ ؟!
وسَقَانِي الهمَّ واللَّوعةَ مِنْ غيرِ حِسابْ"(٨٦).

تنفردُ الذّاتُ / الأمُّ / الشاعرةُ بحُزنِها، وتقفُ وحيدةً في فضاءِ الموتِ، يتسعَّرُ في قلبها وعقلِها جحيمُ الاستفهامِ التعجُّبي، المفضي إلى العجزِ والقهرِ والاستسلامِ؛ حيثُ يقومُ أسلوبُ الاستفهامِ البلاغي بإنتاجِ الصورةِ الكليَّةِ للذات / الأم / الشاعرة التي أرهقها البحثُ عن الإجاباتِ، متعاضداً مع الكِنايةِ المُكتنزةِ في السطرِ الأوَّلِ، والتي تؤسِّسُها الجملةُ الفعليَّةُ (تفرَّدتَ) العاملة في شبه الجملةِ (بألوانِ العذاب)، التي تفتحُ الصورةَ على شتَّى صنوفِ العذابِ اللامحدودةِ.

تلهجُ الصورةُ الشعريَّةُ بتدفقاتِ البنيةِ الاستفهاميةِ البلاغيةِ في أنفاسٍ لاهثةٍ متتابعةٍ (كيف – لماذا)، التي توصِدُ أبوابَ الأملِ في وجهِ الذَّاتِ من خلالِ الاستعارةِ المكنيَّةِ (أوصدَ الغيبُ بوجهي كلَّ باب)؛ حيثُ لمْ تُبقِ بنيةُ الجمعِ (كلَّ)

منفذاً للأملِ والفرحِ، ثمَّ تجسِمُ الاستعارةُ على صدرِ الصورةِ في السَّطرِ الأخيرِ؛ لتُحيلَهُ إلى كُتلةٍ هامدةٍ مكتنَزةٍ بثقلِ الهمِّ، ومُرِّ اللوعةِ دونَ رحمةٍ .

لقدِ اكتنزَتِ السُّطورُ والمقاطعُ والقصائدُ بالصورةِ الشعريَّةِ التي تعدَّدَتْ بنياتُها، مُتراوحةً ما بينَ دوالَّ حقيقيَّةٍ تشكَّلَتْ مِن بنيةِ الألفاظِ والتراكيبِ المشحونةِ بالدلالاتِ والإيحائيَّةِ، وما بينَ الدوالِّ البيانيةِ متمثلةً في التشبيهِ والاستعارةِ والكنايةِ والمجاز، وما بينَ الدوالِّ البديعيّةِ متمثلةً في الجناسِ والمقابلةِ وحُسنِ التقسيمِ . لقدْ سيطرَ الموتُ على تشكيلِ الصورةِ فجاءَتْ موغلةً في الحزنِ والفجيعةِ والانتحاب، وأُغرِقَتْ في مُحيطِ الفقدِ والاستلاب، فكلُّ هذه البنياتِ هندسَتْها الشاعرةُ معجونةً بوجدانها، ورغمَ وقوعِ الصورةِ في فضاء الموتِ إلَّا أنَّها استطاعتْ أنْ تُشكِّلَ جمالياتٍ أثرَتِ النَّصَّ وشدَّتِ المُتلقِّي واسرَتْهُ.

٤- صورةُ الابنِ / الميّت :

صورةُ الابن / الميّت من الصورِ المحوريَّةِ التي تشكّلتْ من مجموعِها صورةُ الموتِ الكُبرى في الديوان ؛ حيثُ يمثِّلُ الابنُ الوقودَ الذي يسعِّرُ نيرانَ الثنائيَّةِ الضديَّةِ التي احترقتْ فيها فواعلُ الحياةِ / الحضور / الأمل؛ لتُشكِّلَ أيقونةَ الموتِ / الغياب / اليأس، وقدْ وضَعَتِ الشاعرةُ صورةَ الابنِ في أُطرِ قصائدَ متعدِّدةٍ، متراوحةً ما بينَ الماضي والحاضر :

"كانَ في مَعْشَرِهِ صدراً حنوناً
وسَنَىً يُبهِرُبالحُبِّ العيونَا
ونَدَىً كالغيثِ في كَفِّ السَّماءْ"(٨٧).

تتشكَّلُ صورةُ الابنِ في فضاءِ الغياب / الماضي / الموت من خلالِ الصورة الحقيقيةِ التي تُنتِجُها بنيةُ الجملةِ الخبرية للفعلِ الناسِخِ (صدراً حنوناً)، وهي صورةٌ مُكتنزةٌ بدلالاتِ الحميميَّةِ والعطف، والرَّحمةِ، والأموميَّةِ، ثمَّ يتَّسعُ نطاقُ الصورةِ؛ فتخرجُ من الحيّزِ الأسري المحدودِ إلى حيّزٍ أوسع / المجتمع، ويُعمِّقُ التشبيهُ في السطرِ الثاني (كانَ سنىً) تلكَ الرحابةَ والجماليَّةَ والإيجابيةَ، ثمَّ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تبلغُ الصورةُ الشعريَّةُ ذروةَ اتساعها، وتبلغُ دلالاتُها عمقَها في السطرِ الثالثِ؛ حيثُ يتسطعُ نطاقُ الصورةِ بفِعلِ التشبيهِ البليغِ في (كفِّ السَّماء) ،مُشكِّلاً صورةً غايةً في الاتساعِ والجماليَّةِ.

ثمَّ تستمرُ الشاعرةُ في التحليق بالصورةِ الشعريَّةِ وتعليقها في فضاءِ الخيالِ الرَّحبِ :

"أنَسِيتُمْ أنَّهُ صَقرُ الخليجْ ؟
مُشرِقُ الطَّلْعَةِ، فوَّاحُ الأريجِ"(٨٨).

تُحلِّقُ الشاعرةُ بجناحي الصورةِ الشعريَّةِ المتمثلينِ في : التشبيهِ البليغ (أنَّهُ صقرُ الخليج)، والكناية في (مُشرق الطلعة – فوَّاح الأريج)، وتأرجحُ الشاعرةُ الصورةَ ما بينَ العلوي الفضاء / الصَّقر / مُشرق، والأرضي الأريج / الرَّوض؛ لتوسِّعَ مِن نطاق الصورةِ، وتُفسحَ المجالَ أكثر لدلالاتِ الجماليَّةِ . تعمِّقُ الصورتان السابقتانِ صورةَ الابنِ في حضورهِ وفاعليتِه في رحابِ الحياةِ؛ لتكون عظَم مساحةِ الحزنِ والاستلابِ في الصورةِ المُقابلةِ، صورةِ الابنِ في قبرِ الغياب والاحتضارِ في طائرةِ الموتِ :

"قالَها، ثُمَّ ارتمى في الأرضِ كَالفَرْخِ الطَّعينِ
فارتَمَى قلبِي عليهِ في ارتياعٍ وحنينِ"(٨٩).

تدورُ الصورةُ الشِّعريَّةُ في المقطعِ السَّابق – الذي يُمثِّلُ اللحظةَ الفارقةَ بينَ الحياةِ والموتِ – في إطارِ الثُّنائيَّةِ الضديَّةِ التي تُشكِّلُها الصورةُ الحِسِّيَّةُ، من خلالِ الثنائيَّةِ الحركيَّةِ : (قالَها) / لحظةُ الحياةِ والفاعليةِ ←(ثُمَّ)/ المسافةُ الزمانيةُ الفاصلةُ ← (ارتَمَى) / لحظةُ المفارقة / الموت / الغياب، والتي يُجسِّدُها الخيالُ من خلالِ التشبيهِ الدَّقيق (كالفرخِ الطَّعينِ) المعادلُ التخيُّلي لمشهديَّةِ الموتِ المُفجِعَةِ، وزادَت الصِّفَةُ (الطَّعينِ) في إغراق الدَّالِّ / التشبيه في مُحيطِ الدلالةِ / الموت.

ثمَّ تختمُ الشاعرةُ المقطعَ بصورةٍ تُجسِّدُ حالَها ومآلَها؛ حيثُ أفضَتْ بها تجربةُ موتِ ابنِها إلى وقوعِها في هذا الاستلابِ الذي سلبَها الحياةَ وأغرَقَها في مُحيطِ الفقدِ والاغترابِ. تُشكِّلُ الصورةُ الحسيَّةُ الحركيَّةُ (فارتَمَى) قمَّةَ السُّقوطِ والانهيار النفسي والوجداني، وتعمِّقُ الاستعارةُ مجاريَ الغياب، وتغرقُ الصورةَ حتَّى القاع (فارتَمى قلبي عليه)، ثمَّ تدفعُ بالبنيةِ الحاليَّةِ المتمثلة في شبه الجملة (في ارتياعٍ وحنين) بالصورةِ إلى أدنى درجاتِ قاعِ الاستلابِ والحزنِ، وإلى أعلى ذروةِ الجماليةِ، وتنضمُّ صورةُ الابنِ / الميِّت إلى الصورِ السابقةِ واللاحقةِ في تشكيلِ صورةِ الموتِ الكبرى، والجماليةِ الكليَّةِ للمشهدِ .

٥- صورةُ اللوعة / التحسُّر / المأساة :

تتشكَّلُ صورةُ اللوعة / التحسُّر/ المأساة مِن خلال الصورِ الجزئيَّةِ والكليَّةِ لفقدِ الابنِ؛ حيثُ تقعُ الشاعرةُ فريسةً في شِباكِها، وتتوالدُ دوالُّ النَّدْبِ، والتأبينِ، والانتحاب :

"فيا ولَدِي، ويَا ذُخْرِي مِن الدُّنيا ومَا فيها
أَجِبْ .. مَنْ يغلِبُ النَّارَ التي شَبَّتْ ويُطْفِيها؟

... ...

تُعَذِّبُني دَقائقُها .. وتُحْرِقُنِي ثوانِيهَا"(٩٠).

يُشكِّلُ المقطعُ صورةً للَّوعةِ والتحسُّرِ من خلالِ دلالةِ النداءِ؛ فالنداء – في هذا السِّياق – يمثلُ تيمةً تراثيَّةً للتفجُّعِ واللوعة والتحسرِ، وتشكِّلُ بنيةُ التكرارِ لأسلوبِ النداءِ دفقاتٍ من النَّدبِ واللوعةِ، ثمَّ يأتي أسلوبُ الأمر وغرضهُ البلاغي التحسُّرُ، ثمَّ أسلوبُ الاستفهامِ البلاغي – أيضاً – وغرضهُ اللوعة والتحسُّر؛ ليزيدا نيران اللوعةِ والتحسُّرِ اشتعالاً، وليُضخِّمَا حجمَ المأساةِ التي أحاطتْ بالصورةِ، ثمَّ تدفعُ الشاعرةُ بالاستعارةِ (تُعذِّبُني دقائقُها – تُحرقُني ثوانيها)؛ لتزيدَ الصورةَ اشتعالاً ولهيباً .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثمَّ تفتحُ الشاعرةُ بابَ الصورةِ الشعريَّةِ على مصراعيهِ؛ لدخولِ جحافلِ التشكيلِ وزلزلةِ حصونِ سكونيَّةِ المتلقي، وخلخلة ثوابت قرائيَّتِه :

"أَجَلْ ...

أَمْطِرِي .. أَمْطِرِي يا سَمَاءْ

فمَأْسَاتُنَا في الليالي سَواءْ

ونُوحي معي بعدَ فقدانِ مَنْ

نذَرْتُ لهُ طولَ عُمري البكاءْ"(٩١).

تُزلزلُ الشاعرةُ سكونيةَ الصورةِ، وترعدُ في فضائها البنياتُ الجماليَّةُ والدلاليةُ، وتسقطُ على أرضِها أمطارُ اللوعةِ والتحسُّرِ، وينبتُ في فيافيها حنظلُ المأساةِ . تبرعُ الشاعرةُ دوماً في نقلِ الصورةِ إلى مرحلةٍ أعلى مِن مراحلِ التَّخيُّلِ، ونطاقٍ أوسعَ من التشكيلِ الحقيقي، فتنقلُ الصورةَ إلى الطبيعةِ حيثُ تُثيرُ غضبها؛ لتُشكِّلَ صورةً أسطوريَّةً ،وهالةً مِن الفانتازيا الدراميَّةِ؛ إذ تشخِّصُ المكانَ/ السماءَ، من خلالِ أسلوبِ النداء (يا سماء)، وإشراكها في الحاليِّ والآنيِّ والآتي (فمأساتُنا ... سواء)، ثم تدفع بالتعبيرِ الخيالي إلى درجةٍ أعلى من خلالِ الاستعارةِ (نوحي)، والاستغراق في الصورةِ الطقوسيةِ، متمثلةً في طقسِ " النّذر "، وتعمِّقُ مجاريَ المأساةِ فتجعلها تحتلُ كلَّ المساحة الزمانيةِ لعمرها.

ثمَّ تنتقلُ الصورةُ إلى درجةٍ أعلى، فتتحوّلُ الشاعرةُ من حالتِها البشريَّةِ إلى مكوِّنٍ مِن مكوناتِ الطبيعةِ (قطرة ماء) في خضَمِّ قوّةٍ كونيَّةٍ عُليا / السيل، من خلالِ التشبيهِ البليغِ على صورةِ الحال (خُذيني بسيلِكِ قطرةَ ماء)، ويفتحُ أسلوبُ الرَّجاء المفتوحُ على فضاءِ الدلالةِ البلاغيةِ / التمني المجالَ لخلقِ المستحيلِ، وكسرِ المنطقيةِ، وإحداثِ التجاوزيةِ التي يُمكنُ مِن خلالها حدوثُ التوحدِ.

ثمَّ تنتقلُ بالصورةِ إلى فضاءِ المستحيلِ من خلال اعتمادِ الصورةِ على محوريَّةِ بنيةِ التمني، ومركزيَّةِ دورها في تشكيلِ دلالةِ الصورةِ وجمالياتِها :

"ليتَ أنَّ المرءَ مُنذُ البَدْءِ يَدْرِي قَدَرَهْ

فهو لا يُفْجَأُ عِندَ الحادِثَاتِ المُنْكَرَهْ
وخيولُ الصَّبْرِ تَعْدُو فَتُعَفِّي أَثَرَهْ
وَيَرَى الأحداثَ مُنْذُ المَهْدِ حتَّى المَقْبَرَهْ
ليتَنَا نُدْرِكُ ماذا .. خلفَ أستارِ الرِّوايهْ ؟
بَعْدَ أنْ يستَأثِرَ الموتُ بأبطالِ الحكايهْ"(٩٢).

تنهضُ الصورةُ على أكتافِ الدلالةِ البلاغيةِ لأسلوبِ التَّمني المُعبَّأ بالاستحالةِ والعجز، ورفضِ الواقع المُكتظِّ بدوالِّ الموتِ والفقد والاستلاب، وتفتحُ الشاعرةُ الصورةَ على فضاء التمني؛ لتُزيحَ مسافةً زمانيَّةً تساوي عُمراً كاملاً بكلِّ أطروحاتِه وحمولاتِه. ثمَّ تنتقلُ الصورةُ إلى فضاءٍ آخرَ هو فضاءُ التشبيه البليغِ (خيولُ الصبر)، والذي تنقلُه البنيةُ الفعليةُ (تَعْدو) إلى فاعليةِ الاستعارةِ؛ لمحو هذه المسافة الزمانية مِن سجلِ الذاكرةِ، وتسيطرُ السوداويَّةُ على فضاءِ الصورةِ حتَّى يفتكَ الموتُ بأبطالِ الحكاية / عناصر الصورة؛ فتتناثر أجزاءُ الصورةِ مشكِّلةً المشهدَ الكلِّي، وجدارَ الجماليةِ؛ لتصلَ صورةُ اللوعةِ / التحسُّرِ / المأساة إلى ذروةِ دلالتِها وقمَّةِ جمالياتِها:

"لا تَسَلْ عَنْ لونِ مأساتِي ومجرى عَبَرَاتِي
لَوعَةٌ لَمْ تَدْرِهَا قَبْلِي ثَكَالى الأُمَّهاتِ"(٩٣).

لَمْ يُبقِ الموتُ للأملِ ثغرةً ينفذُ منها إلى فضاءِ الصورةِ، وامتلأ فضاءُ الديوانِ كُلُّهُ بصورةٍ قاتِمَةٍ، موغلةٍ في الحزنِ بفعلِ اللوعةِ / التحسُّرِ / المأساةِ التي زلزلتْ أركانَ الشاعرةِ وحاصَرَتها مِن كلِّ اتجاهٍ، بدرجةٍ فاقَت كلَّ احتمالاتِها، وجاءت الصورةُ معبَّأةً بدلالاتِ الثكلِ التي شكَّلَتْها الكنايةُ .

٦- صورةُ التحوّل / الإزاحة :

تناولنا في مبحثِ الحقولِ الدلاليةِ جمالياتِ التحولِ / الإزاحة التي شكَّلَتْها لغةُ الشاعرةِ في إطارِ تجربةِ الموتِ، وقد اعتمدت الشاعرةُ – أيضاً– في تشكيلِ دلالاتِ الثنائية الضديةِ وجمالياتها على الصورةِ الشعريَّةِ في مُختلفِ أنماطِها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يدورُ الديوانُ كُلُّه في فلكِ صورةِ التحوّلِ / الإزاحةِ التي تعبِّرُ عنِ المعاناةِ والآلامِ التي تُعانيها الشاعرةُ؛ لوقوعِها بينَ شقَّي رحى قويينِ طَحَنَا ضلوعَها، وفتَّتَا مشاعرها، ومزَّقَا قلبَها، وأشعلا النيرانَ في ذاكرتِها، شِقٌّ يمثلُ المساحةَ الزمانيةَ قبلَ تجربةِ الموتِ واكتنازها بدوالِّ الحياةِ / الفرح / الأمل، وشِقٌّ يُمثلُ المساحةَ الزمانيةَ التي تشملُ لحظاتِ الموتِ وما تلاها، وتلكَ المساحةُ الأخيرةُ هي التي تُشكِّلُ بنيةَ التحوّل / الإزاحة؛ حيثُ تغرقُ الصورةُ الشعريَّةُ في فضاءاتِها :

"لَمْ يَبْقَ بقلبِ النُّورِ شُعاعْ
لَمْ يبقَ لطعمِ العيشِ متاعْ
وبقايا العُمْرِ ضَنَىً وضَياعْ"(٩٤).

تقومُ صورةُ التحوّلِ والإزاحةِ على أكتافِ بنيةِ النفي، التي تُزيحُ كلَّ دوالِّ الحياةِ وتنسِفُها، وتشكِّلُ الاستعارةُ (بقلبِ النُّور) المكانَ والزَّمانَ المُفرَّغين مِن كلِّ فواعلِ الحياةِ، ثمَّ تثبِّتُ الصورةَ بدفقةِ إزاحةٍ أخرى في السَّطرِ الثاني مُكرِّرَةً دوالَّ الإزاحةِ (النفي)؛ لتطرحَ في نهايةِ المقطعِ منتوجَ الصورةِ الشعريةِ المتمثل في الضنى والاغترابِ .

تعتمدُ الشاعرةُ على الخيالِ وطاقاتِ الأساليبِ النحويَّةِ؛ لتُشكِّل صورة التحوّل/ الإزاحة، متعاضدةً مع الخيالِ :

"لَوْ كانَ العيدُ لزيَّنَا الدَّارْ
وجَلَبْنَا الحَلْوى والأزهارْ
وَفَرَشْنَا النُّورَ على النَّوَّارْ
وسَهِرْنَا الليلَ معَ الأوتارْ
لكنَّ ربيعَ الرَّوضِ انهارْ
وانفَضَّ النُّورُ، وخَلَّى النَّارْ"(٩٥).

تعتمدُ بنيةُ صورةِ التحوّل / الإزاحة على دعامتينِ أساسيتينِ هما : (الشَّرط – الاستدراك)؛ إذ تفتحُ (لو) الصورةَ على فضاءِ التوقُّعِ والإمكان

والمأمولِ، وهي دوالٌّ تمثِلُ دلالاتِ الحياةِ والفرحِ؛ حيثُ تُغرقُ الشاعرةُ المتلقيَ فيها وتُوهمه بها في أربعةِ سطورٍ متتاليةٍ، في كلِّ سطرٍ تسلبُ الكنايةُ وعيَ المُتلقي ووجدانَه، وتُجْريهِ في مجارٍ مِنَ الفرحِ والبهجةِ والحركيةِ، وسحرِ العطورِ، وزهورِ الألوانِ، وجمالِ الأصواتِ، ثمَّ تصعقهُ مرَّةً واحدةً بصاعقٍ يُزلزلُ أركانَه، متمثلاً في حرفِ الاستدراكِ (لكنَّ) الذي ينسفُ الصورةَ السابقةَ، ويثبِّتُ صورةَ الموتِ والفقد والانهيار النفسي.

وتعتمدُ الشاعرةُ على طاقاتِ اللغةِ؛ لتصنعَ منها مطارقَ قويةً تَفُتُّ عضُدَ الصورةِ، وتلجأُ إلى قوَّةِ الصوتِ اللغوي وجشامتِه في (انهارَ – انفضَّ – خلَّى) مع ما في الحرفِ المُضعَّفِ مِن قوَّةٍ ضاغطةٍ، ثمَّ تعمدُ إلى القوى العليا في البديعِ، من خلالِ الثنائيَّةِ الضديَّةِ والبنيةِ الإزاحيَّةِ المتمثلة في (المقابلة) (انفضَّ النُّورُ وخلَّى النَّارَ) ولا تقلُّ بنيةُ التضعيفِ دلاليةً وجماليَّةً عن باقي مكوّناتِ الصورةِ الشعريَّةِ، وأراهُ قامةً شامخةً بذاتِها في نقلِ الحملِ الدلالي عن طريقِ القوةِ الضاغطةِ في مخرجِ الصوتِ، كذلكَ الإيقاعُ القوي لحرفِ الرَّاءِ الساكن الذي تنتهي بهِ الأسطرُ، وما يفعله من زلزلةٍ وخلخةٍ في جدارِ الصورةِ .

ثمَّ تنتقلُ فاعليَّةُ التحوّلِ / الإزاحةِ من محيطِ الشاعرةِ إلى ذاتِها بفعلِ الموتِ :

"فَطَواني في غَمْرَةِ النِّسيانِ

... ...

وفضَّ الرَّبيعَ قبلَ الأوانِ

وأشاعَ الظلامَ في وجداني"(٩٦).

تتكىءُ صورةُ التحوّلِ / الإزاحةِ في المقطعِ السَّابق على فاعليَّةِ الاستعارةِ؛ حيثُ أحالَ الموتُ الشاعرةَ من فاعليَّةِ الحضورِ إلى غياهبِ النسيانِ، ثمَّ تُعضِّدُ ذلكَ بالصورةِ المشهديةِ الواسعةِ (الملحمية) التي تفتحُ وعي المتلقي على مساحةٍ كونيَّةٍ واسعةٍ تُشكِّلُ فيها عناصرُ الطبيعةِ موسِماً مِن مواسِمها (الربيع)، الذي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

سرعانَ ما يثورُ الموتُ عليه وينسفه، وكم تأسرني قوَّةُ دلاليةِ حرفِ (الضَّاد المُشدّد) في الفعل (فضَّ)، واكتنازه بجماليةِ الأداءِ واتساع المشهد الملحمي، وعمق الدراميَّة، واكتناز السَّطرِ الأخير بدلالاتِ الكنايةِ وجمالياتها والمجاز المرسل وعلاقته المحليَّة المعنويَّة في (في وجداني)، كذا تعمدُ الشاعرةُ إلى الاعتمادِ على دلالةِ البنية الناسخة / التحول/ الإزاحة للفعلِ الناسخِ (غدا)، الذي يحملُ في طيَّاتِه زمنين متقابلين : ماضي/ مُزاح، ومستقبل / مُزيح فهو يحملُ ثنائيَّةً فعليةً ضديةً (مفعولاً به / مُزاح / الماضي، وفاعل / مُزيح / المستقبل، تقولُ الشاعرةُ:

"وغَدَا الفردَوسُ مِنْ بعدِكَ تيهاً وقِفَارْ
لا تَسَلْنِي، ماتَتِ الألفاظُ ... وانفضَّ الحِوارْ"(٩٧).

تعتمدُ الصورةُ الشعريَّةُ على الفعلِ النَّاسخِ (غدَا) الذي يفعلُ دراميَّةُ التحوّلِ/ الإزاحةِ بينَ وجهينَ متقابلينِ، يمثلُ الفردوسُ الوجهَ الأوَّلَ، قبلَ تجربةِ الموتِ، ويُمثِلُ التيهُ والقفارُ الوجهَ الثاني، وهذا التركيبُ النحويُّ تتشكَّلُ من دوالِّهِ بنيةَ المُفارقةِ القائمةِ على المُقابلةِ، ويتكاملُ مع دلالةِ التشبيهِ البليغِ (الفردوس تيهاً وقِفارْ، ثمَّ تكتملُ دراميَّةُ التحوّل / الإزاحة في السَّطرِ الثاني مِن خلالِ تعاضُدِ الاستعارةِ (ماتَت الألفاظُ) معَ الحقيقةِ (انفضَّ الحوار)، معَ ما تفعله بنيةُ التضعيفِ في حرفي الضَّادِ، والرَّاء مِن قرعٍ وزلزلةٍ للصورةِ.

تستمرُ الشاعرةُ في تشكيلِ صورةِ التحوّلِ / الإزاحةِ، مستخدمةً عدَّةَ تقنياتٍ وأساليب، متراوحةً بينَ الحقيقةِ والخيالِ، وطاقاتِ اللغةِ الإشاريَّة :

"في ربيعٍ ماتَتِ الفرحةُ فيهِ والأغاني..
أغرَقَتْها في خريفِ الحُزنِ أمواجُ الزَّمانِ
بعدَ إحداق المَنَايَا بأمانيها الحِسَانِ"(٩٨).

تعتمدُ الشاعرةُ في تشكيلِ صورةِ التحوّلِ / الإزاحة على دالٍّ طبيعي قوي، مُقنعٍ في مشهديَّتِه وتجسيدِه وهو (الربيعى)، وهو فصلٌ تحويلي / إزاحي؛ فالربيع

يُزيحُ الشّتاءَ؛ فتنطلقُ الحياةُ من برودتها لوهجِ الزُّهورِ وعبق الألوانِ، ثمَّ ما يلبثُ أنْ يُزيحَه الخريفُ فيجففُ جيناتِ الحياةِ ويُميتها .

تتكىء الصورةُ الشعريةُ على عُمق دلالةِ الاستعارةِ والتشخيص (ماتت الفرحةُ والأغاني)، ثمَّ اكتناز الصورة واكتظاظها بالخيالِ من خلالِ تعانق الاستعارة والتشبيه، ثمَّ تبلغُ الصورةُ ذروةَ دلالياتِها وجمالياتها من خلالِ سياجِ الاستعارة .

تقعُ الصورةُ الجزئيَّةُ في هيئةٍ ضديَّةٍ مع الموتِ معَ الموتِ ودوالِّهِ في سلسلةِ تحولات / إزاحة :

الربيع / الفرحة / الأغاني ← خريفُ الحزن

الأمنيات الحِسان ← الموت

ومِن ثمَّ تتدفَّقُ سيولُ التحول / الإزاحة / الموت لتجرفَ دوالَّ الحياة :

"فإذا الماءُ سرابٌ ... وإذا الشطُّ مُحالْ

وإذا البيتُ الذي كانَ لأحلامي مَجالْ

يغتدِي قبراً لأحلامي إلى يومِ المآلْ

هلْ بنيناهُ لكي تَحْجُبُهُ هُوجُ الرِّمال؟

هَلْ زَرَعْناهُ لكي نسقيه الدَّمعَ المُسَالْ؟

ليتَ هذا البيتَ لمْ يخطُرْ لنا يوماً بِبَالْ"(٩٩).

تعتمدُ بنيةُ صورةِ التحوّلِ / الإزاحة على دلالةِ العاملِ النحويِّ (إذا) الفُجائيَّة التحوليَّةِ، المقترنة بفاء السرعةِ، ثمَّ تسارُع إيقاعِ التحوّل / الإزاحة مِن خلالِ التشبيهِ البليغِ الذي يُشكِّلُ أعلى درجاتِ المشابهةِ والمماثلةِ، والتصاق المشبَّه بالمشبَّه به فلا فواصلَ تعيقُ عمليةَ التحوّل / الإزاحة:

الماء ← سراب

الشطُّ / الوصول ← مُحال

البيت / الحياة ← قبر/ موت

رؤية البيت ← محجوبة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

نسقيه الماء ⟵ نسقيه الماء

حضور وفاعلية ⟵ غياب واستلابية

لقد تعاضدت عدةُ بنياتٍ دلالية وجمالية لتشكيل صورةِ التحوّل / الإزاحة في المقطع؛ حيثُ جمعتِ الشاعرةُ بينَ الخيالِ والحقيقة، وتعانَقت الأساليبُ الإنشائيةُ والخبرية والنحوية، فجاءَ التشبيهُ البليغُ (الماء سراب – البيت قبراً)؛ ليؤسِّسَ بنيةَ التحوّلِ / الإزاحة دونَ توقف، والاستعارة في (نسقيه الدمعَ)، وتعاضدَ الخيالُ مع الدلالةِ البلاغيةِ للاستفهامِ المُفضي إلى التعجُّبِ والتفجُّعِ، ثمَّ التمني المُفضي إلى الاستحالةِ.

لقدْ زلزلَ الموتُ ثوابتَ الأشياءِ وغيَّر في خصائصِ الوعي والرؤيةِ :

"لَكَمْ كانَ حُلْمِي سَرَاباً، وكَمْ كانَ وهْمِي ضريراً"(١٠٠).

لَكمْ هي مُغرقةٌ هذهِ الصورةُ في الدلاليَّةِ والجماليَّةِ!؛ حيثُ تنطلقُ مِنَ العجائبيَّةِ والغرائبيَّةِ والسخريةِ المفضيةِ إلى فضويَّةِ الحواسِّ؛ فكلُّ لفظةٍ وتركيبٍ في السَّطرِ يُشكِّلُ صورةً قائمةً بذاتِها، وفي نفسِ الوقتِ تتشكابكُ مع ما قبلها وما بعدَها؛ لإنتاجِ الصورةِ الكليَّةِ للتحوّلِ / الإزاحةِ والمُغايرةِ، فالفعلُ الماضي الناسخ (كان) يُغايرُ دلالَته الزمانيةَ الماضيَّةَ ويتلبَّسُ – إرادياً أو لاإراديَّاً – بالحاضرِ والمستقبلِ، تلكَ الدلالةُ التي يؤكِّدهَا سياقُ الحالِ، وكمَا قلنا مِن قبلُ : لا يمكننا فصلُ الصورةِ عن سياقِها .

تفورُ الصورةُ وتغلي في أتونِ التشبيهِ البليغِ والبنيةِ التحوليةِ :

حُلْمي ⟵ سَرَاباً

وهمي / تخيُّلي / رؤيتي ⟵ عَمَى

تتَّسعُ دائرةُ التحوّلِ / الإزاحة لتشملَ الديوانَ كلَّه، فتكاد لا تخلو قصيدةٌ مِن صورةٍ مِن صورها :

"يا أيُّها الصِّغَارُ .. هكذا قَسَا بِنا القَدَرْ

وهكذا اغتالَ أعزَّ ما لِعُمْري أَدَّخِرْ

وهكذا طوى حبيباً كانَ في عُمْرِ القَمَرْ
وهكذا أضْرَمَ في قلبي اللهيبَ فَاسْتَعَرْ
وهوى الضياءُ مِنْ سَمائي وانتَحَرْ"(١٠١).

تعتمدُ الصورةُ على دلالةِ تكرار (هكذا) لتعدديةِ دوالِّ التحوّل / الإزاحة، فهي تقع بينَ مسافتين متقابلتين، ما قبَها وما صار بعدَها، ثمَّ تأتي الاستعارةُ (قسا القدَر- اغتالَ- طوى-عمرالقمر- أضرمَ-هوى الضياءُ - انتحر)؛ لتكملَ تسلسليَّةَ التحوّل، وتُسارع مِن وتيرةِ أنفاسِه، والتدرج الهابطِ بالصورةِ حتَّى تبلغَ قاعَ التحوليَّةِ؛ لتصلَ بنا الصورةُ إلى أقصى درجاتِ الدلاليةِ والجماليةِ في نهايةِ الديوانِ:

"واكْتَسَتْ أجملُ أحلامي بمُسْوَدِّ الضَّبابْ
وذَوَتْ بي زهرةُ العُمرِ، شُجوناً واضطرابْ
يا إلهي .. هلْ قضَى أمرُكَ في أُمِّ الكتابْ..
أنْ أرى أحلامَ عُمْري، في رؤى الوهمِ سَرابْ
وأمانِيَّ نُجوماً تائهاتٍ في السَّحَابْ
أَكذَا ينتحِرُ العُمْرُ، ويَنْفَضُّ الشَّبابْ؟
وأرى قلبي الذي ما زالَ كالبُرْعُمِ ..شابْ
وخيالاتي على الأيّامِ تهوي كالشِّهابْ"(١٠٢).

تفتحُ الاستعارةُ بابَ الصورةِ على فضاءِ التحوّلِ / الإزاحة؛ فتخلع الأحلامُ ثيابَ الأملِ وترتدي ثياباً سوداء/ اليأس، ثمَّ تُعضِّدُ الاستعارة و التشبيهُ البليغ الاستلابي (ذوَتْ بي زهرةُ العمر) بنيةَ التحول، ويزيحُ الفعل الماضي مُسنداً إلى الفاعل (زهرةُ) الفرحَ والاستقرار والتكيّفَ، ويُثبّتُ الشجونَ والاضطرابَ ليصيرا حالاً ومُقاماً للشاعرةِ .

ثمَّ تنفتحُ الصورةُ على فضاءِ التحوّلِ / الإزاحة بفعلِ أسلوبِ الاستفهام الذي تدفعُ بهِ الشاعرةُ عبرَ بقيَّةِ سطورِ المقطعِ؛ لتجعلَ مِن المفارقةِ وقوداً يشعلُ

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فتيلَ التحوّلِ / الإزاحة، ويُسعِّرُ نيرانَ الصورةِ الشعريةِ، ويتداخلُ التشبيهُ البليغُ (أحلام عمري سراب – أمانيَّ نجوماً تائهات) مع الاستعارةِ (ينتحرُ العمرُ – قلبي شاب) ثمَّ التشبيه – أيضاً – (قلبي كالبرعم – خيالاتي كالشِّهاب)؛ فتكتظُّ الصورةُ وتمتلىء فضاءاتُها ببنياتِ التحوّل / الإزاحةِ؛ فتتشكّلُ صورةُ المفارقةِ وتنسجُ من الإزاحةِ درامية التجربة، التي وقعتِ الشاعرةُ بينَ شقي رحاها، ويكتملُ بناءُ الجماليةِ بانزلاق الدلالةِ وتدرجها هابطةً حتى تصلَ بنا الشاعرةُ في نهايةِ الصورةِ إلى مرحلةِ التشظِّي والاغتراب، ويسودُ هذا اللونُ ويختمُ على قلبِ الديوانِ.

٧- صورةُ التشظِّي والاغتراب:

تتدرجُ الصورةُ من نمطٍ إلى نمطٍ، ومن تشكيلٍ إلى تشكيلٍ في أتونِ تجربةِ الموتِ التي تحاصرها حتَّى تصلَ في نهايةِ فورتِها إلى درجةٍ تتشظَّى فيها الشاعرةُ، وتغتربِ عنْ واقعِها المُلبَّدِ بغيومِ الفقدِ والاستلابِ، تتقاذفها أمواجُ الحزنِ وتُغرقها أمواجِ النَّحيبِ في بحرٍ لا شطآنَ له:

"كأنِّي موجةٌ في اليمِّ قدْ ضلَّتْ مراسيها"(١٠٣).

يفتحُ الخيالُ الصورةَ الشعريَّةَ على فضاءِ التشظِّي والاغترابِ والاستلابِ، وتتحوّلُ الشاعرة من موقعِ الفاعليةِ إلى الموقعِ المفعوليَّةِ؛ لتُسلِمَها حالةُ التشظي والاغترابِ إلى أنْ تعافَ الحياةَ والوجودَ كلَّه، وتتمنَّى لو كانت في مرحلةِ العدَمِ، ولمْ تأتِ إلى الحياةِ؛ حيثُ تبلغُ الصورةُ ذروةَ التشظِّي والاغتراب :

"لَيْتَهُمْ يومَ زِفافي .. كانَ للقبرِ زفافي
ليْتَهُمْ سلُّوا عُيُوني .. ليْتَهُم أَنْهَوا مَطَافِي
قَبْلَ أنْ ينزعَ مِنِّي الدَّهرُ أعماقَ شِغافي
ثُمَّ يُلقي بي إلى الوَحْدَةِ في سُودِ الضِّفافِ"(١٠٤).

تصلُ الصورةُ الشعريَّةُ إلى ذروةِ اكتمالِها الدلالي والجمالي؛ حيثُ يفتحُ أسلوبُ التمني الباب على مصراعيهِ لدخولِ فواعلِ التشظي والاغترابِ، ونفاذ كلِّ فواعلِ الأمل والحياةِ، فتبلغُ الصورةُ ذروةَ الانهيار النفسي والاغترابِ حتَّى عنِ

الذاتِ؛ ليفتكَ التشظِّي والاغترابُ بكلِّ فواعلِ الاحتمالِ والتكيّفِ، وتتحوّلَ الصورةُ مِن الخاصِّ إلى العامِّ / الوجود.

تقومُ الصورةُ على بنيةِ المفارقةِ؛ حيثُ تحوّلُ الشاعرةَ المنطقيَّ إلى غير المنطقيِّ :

الزفاف/ البيت / الحياة ←——— الزفاف / القبر / الموت، ثمَّ تتعاضدُ معها الاستعارةُ (ينزع الدَّهرُ أعماقَ شِغافي) مع ما في الفعلِ " ينزع " مِن دلالةٍ على قسوةِ الفعلِ وقوَّته التحوليَّةِ / الإزاحيَّة، ثمَّ تأتي الاستعارةُ المكنية في السَّطرِ الأخيرِ لتُحيلَ الصورةَ إلى قعرِ جُبِّ التشظِّي والاغترابِ وعتمةِ المصيرِ والمآل (ثمَّ يُلقي بي إلى الوحدةِ)/ (الاغتراب) في سودِ الضَّباب؛ حيثُ لا وصول ولا رؤيةٍ.

منْ كلِّ ما سبقَ يستبينُ لنا براعةُ الشاعرةِ " سعاد الصُّباح " في تشكيلِ الدلالةِ وإحداثِ الجماليَّة في نصِّها الشعري في إطار تجربةِ الموتِ، من خلالِ النَّمطِ/ النوع، والتشكيلِ، وكيفَ شكّلت تلكَ الجمالياتِ ونسَجَت خيوطَها من اللغةِ والخيالِ والتعبيرِ الحقيقي، في مزجٍ اعتمدَ على رؤيةٍ ووعيٍ بالشِّعرِ وبتقنياتِ التشكيلِ الكلاسيكيَّةِ والحداثيَّةِ ،وحسن توظيفِها ،والإمساك بتلابيبِ اللغةِ واستنطاقِها، والبحثِ عن لآلىء التشكيلِ وهي تعاني مرارةَ تجربةِ الموت، التي صهرتِ الشاعرةَ، مما أنتجَ لنا نصَّاً شعريَّاً مُكتنزاً بالدلالاتِ، ومعبَّأً بالجماليَّةِ التي تُعلي مِن شعريَّتِه، وتجعلُ المُتلقي أسيرَ القرائيَّةِ التي تنضحُ بالرؤيةِ الواعيةِ، وعمق التجربةِ، وكثافة الدلالاتِ واتساع فضاء الجماليةِ.، محافظةً على كلاسيكياتِ التعبيرِ، وضاربةً بجذورها في أرضِ الحداثةِ التي اتخذْتْ من تقنياتِها التعبيريةِ بنياتٍ أسلوبيةً عمَّقت التجربةَ ورفعتْ هامةَ الجماليةِ.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الهوامش

(١) كامل سلمان الجبُوري، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتَّى سنة٢٠٠٢م، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت ،ص٣٠٨.

(٢) سُعاد الصُّباح، ديوان " إليكَ يا ولدي "، دار سعاد الصُّباح للنشرِ والتوزيع، الكويت، ط١٢، ٢٠١٠م ،ص٦٣.

(٣) شكري عياد،مدخل إلى علم الأسلوب،دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢م، ص٧٤.

(٤) الديوان، ص٧.

(٥) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النَّص ،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع١٦٤ ،١٩٩٢م، ص٢٣٦.

(٦) السابق ن ص٢٣٦.

(٧) د. محمد محمود أبو موسى، بلاغة التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٤م، ص٤.

(٨) د. حسن فتح الباب، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ،الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٧م، ص ١٢١.

(٩) راجع في ذلك : د. شكري عيَّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٦.

(١٠) نقلاً عن : ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة: د.محمد مصطفى بدوي وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص٣٥.

(١١) الديوان ،ص٥.

(١٢) الديوان، ص٧.

(١٣) د. يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢.

(١٤) الديوان، ص٧.

(١٥) الديوان، ص٨.

(١٦) الديوان، ص٩.

(١٧) الديوان، ص٩.

(١٨) الديوان، ص١٣.

(١٩) الديوان، ص١٣.

(٢٠) الديوان، ص١٤.

(٢١) الديوان، ص٢٤.

(٢٢) الديوان، ص٣١.

(٢٣) الديوان، ص٤٦.

(٢٤) د. كمال عبد الرزاق صالح، حركية الفعل ودلالة الزمن، دراسة أسلوبية في كافوريات المتنبي، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع٥٩، ٢٠٠٩م، ص١٠١.

(٢٥) السابق، ص١٠٢.

(٢٦) الديوان، ص١٣.

(٢٧) الديوان، ص٣١.

(٢٨) الديوان، ص١٣.

(٢٩) الديوان، ص١٣.

(٣٠) الديوان، ص ٥٧، ٥٨ .

(٣١) الديوان، ص ٣٠،٣١.

(٣٢) راجع في ذلك: د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م، ص٧٩.

(٣٣) السابق، ص٧٩.

(٣٤) عمر بن زيادي، الحقول الدلالية في قصيدة " في أذن الشرق" للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، مجلة عود الند الإلكترونية، ع٨٥، ٢٠١٣م.

(٣٥) د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة ،عالم الكتب، القاهرة ،ط٥، ١٩٩٨م، ص٣٤.

(٣٦) السابق، ص٨٠.

(٣٧) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص٥٢.

(٣٨) الديوان، ص٧.

(٣٩) الديوان، ص٨.

(٤٠) الديوان ،ص٢٨.

(٤١) الديوان ،ص٢٩.

(٤٢) الديوان، ص٣٦.

(٤٣) الديوان، ص٣٧.

(٤٤) الديوان، ص٣٧.

(٤٥) الديوان، ص٣٩.

(٤٦) الديوان ،ص٨.

(٤٧) الديوان ،ص١٢.

(٤٨) الديوان، ص٢٤.

(٤٩) الديوان، ص٢٥.

(٥٠) الديوان، ص٧٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٥١) الديوان، ص٥١.
(٥٢) الديوان، ص٧.
(٥٣) الديوان، ص٧.
(٥٤) الديوان، ص٤١.
(٥٥) د.كمال أبو ديب،جدلية الخفاء والتجلي ،دار العلم للملايين، بيروت،ط١٩٧٩،١م، ص٢٧.
(٥٦) د.نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في ضوء النقد الحديث ،مكتبة الأقصى، عمَّان،ط٢، ١٩٨٢م ص١٣.
(٥٧) د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي،دارالأندلس،ط١٩٨١،٢ ،ص٢٨.
(٥٨) السابق، ص٢٨.
(٥٩) أرسطو، في الشعر، ترجمة: د.محمد شكري عيَّاد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٢٨.
(٦٠) عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تحقيقك هـ .ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م، ص٤٠.
(٦١) د.محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص٧.
(٦٢) السابق ن ص١٧.
(٦٣) أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة ،عالم الكتب، القاهرة،ط٢، ١٩٦٧م ص٦٢، ٦٣.
(٦٤) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،دار النهضة العربية ن بيروت،ط٢ ،١٩٨١م ص٤٣٥.
(٦٥) د.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٣٢٩.
(٦٦) محمد الكتاني ،الصراع بين القديم والجديد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٧٨م، ص٤٨٠.
(٦٧) محمد زغلول سلَّام ،النقد العرب يالحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٦٤م،ص٦٦.
(٦٨) عبد الحميد يونس، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط ،١٩٤٩م ،ص٩٩.
(٦٩) د.جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٨.
(٧٠) الديوان ،ص٧.
(٧١) الديوان ،ص٩.
(٧٢) أرشي بالدمكليش، الشعرية والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م، ص٥٣.
(٧٣) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص٩٦٦.
(٧٤) الديوان، ص١٤.

(٧٥) الديوان، ص٤٢.
(٧٦) الديوان، ص٤١.
(٧٧) الديوان، ص٥٩.
(٧٨) الديوان، ص٥٨.
(٧٩) د.صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوءِ النقد الحديث ،بدون ناشر،ط٢٠٠٨،٢م، ص٤٢.
(٨٠) الديوان، ص٢١.
(٨١) الديوان، ص٣٠.
(٨٢) الديوان، ص٣٠،٣١.
(٨٣) الديوان، ص٥١.
(٨٤) الديوان، ص٥٤.
(٨٥) الديوان، ص٦١.
(٨٦) الديوان، ص٧١.
(٨٧) الديوان، ص١٦.
(٨٨) الديوان، ص١٧.
(٨٩) الديوان، ص٢٠.
(٩٠) الديوان، ص١٣.
(٩١) الديوان، ص٢٨.
(٩٢) الديوان، ص٤٩.
(٩٣) الديوان، ص٥٧.
(٩٤) الديوان ،ص٢٤.
(٩٥) الديوان، ص٢٥.
(٩٦) الديوان، ص ٢٦.
(٩٧) الديوان، ص٣٩.
(٩٨) الديوان ،ص٤١.
(٩٩) الديوان، ص٤٤،٤٥.
(١٠٠) الديوان ،ص٣٣.
(١٠١) الديوان، ٣٦.
(١٠٢) الديوان، ص٧٢، ٧٣.
(١٠٣) الديوان، ص٧١.
(١٠٤) الديوان ،ص٤٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	الصفحة
١.	ملخص	٤٢٩
٢.	Abstract	٤٣١
٣.	التعريف بالشاعرة:	٤٣٣
٤.	الدراسة:	٤٣٤
٥.	جماليات العَنْــونة:	٤٣٥
٦.	جماليات الإهداء:	٤٤٢
٧.	جماليات الحضور والغياب:	٤٤٤
٨.	جماليات البنية الفعلية والاسمية:	٤٥٧
٩.	جماليات الحقول الدلالية:	٤٦٤
١٠.	جماليات الصورة الشعرية :	٤٨٢
١١.	الهوامش	٥١٤
١٢.	فهرس الموضوعات	٥١٨

تم بحمد الله