الشعر الوجداني في قصيدة: "ذكرى"

أولا : النص

ما زالت ذكراك تلاحقني

في القاعات المظلمة

وما زالت سيرتها

لقلبي مؤلمة

ولا زلت...

أتوعدها بالنسيان في كل مساء

لا زلت أنوي التوبة عنها في استياء

ما زالت تغضبني

فأكسر زجاجات عطري الثمينات

ما زلت بها أحتمي أمام اللعنات

وألوم نفسي عنها

وأخاصم النسمات...

لو تعلم ضوضاء من تركتْكَ في سكات...

لأحطتها بشفقات لا متناهية

ولأقلعت عن نعتها بالحسناء الداهية

لتوقفت عن إشعال كبريتك في باريس

لما عاتبتها لثانية...

وهي تحت كسر الجراحات تشتاقُك

وعلى جبين القمر ترسم ساقك آتية ...

تخلد ذكراكما بزيارة...

وعمرها متوقف على عبارة

تقولها ...

فتحيا في صدرها الآمال النحيلة

أو تموت مستقيلة...

بين قدومك والرحيل ...

ثانيا: التحليل الأدبي

تقول الشاعرة في مستهل مقطوعتها:

"ما زالت ذكراك تلاحقني في القاعات المظلمة/ وما زالت سيرتها لقلبي مؤلمة/ ولا زلت أتوعدها بالنسيان في كل مساء/ لازلت أنوي التوبة عنها في استياء/ ما زالت تغضبني/ فأكسر زجاجات عطري الثمينات/ ما زلت بها أحتمي أمام اللعنات/ وألوم نفسي عنها وأخاصم النسمات..."

"ما زالت ذكراك تلاحقني في القاعات المظلمة" :كناية عن استمرارية ذكرى الحبيب التي ما زالت في ذا كرة الشاعرة، و(زال) من أخوات (كان) الفعل الناقص الذي لا تتمّ الجملة معه إلاّ بمرفوعٍ هو (الاسم) ومنصوبٍ هو (الخبر). -يأتي منها الماضي والمضارع ولا يرد الأمر ولا المصدر، فهي ناقصة التصرّف، تفيد الاستمرار.

من الفعل المضارع (يزال)، وليس من (يزول) (بمعنى: يفنى) أو(يزيل) حينها تكون (زال) تامةً غير ناقصة. ولقد صورت شاعرتنا الذكرى بإنسان يلاحق، وهنا صورة الذكرى، ذكرى من أحبته الشاعرة تلاحقها أينما حلّت. و"الصورة الشعرية كيان فني نابض بالحياة الإنسانية"(١) والصورة الشعرية كما يرى بريتون "الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحلّه محل العالم القديم ليست شيئاً سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة "(٢) فالصورة تستطيع "بما تحمله من معاني مستمدة من الواقع أن تكون إحساساً نابعاً من الذات"(٣).

"وما زالت سيرتها لقلبي مؤلمة": كناية عن استمرارية ذكرى الحبيب ووقعها المؤلم على قلب الشاعرة.

"ولا زلت أتوعدها بالنسيان/ في كل مساء/ ولا زلت أنوي التوبة عنها في استياء" :والشاعرة أمام هول مأساة فقدها للحبيب تعمل جاهدة وباستمرار على ألا تفكر في ماضيهما، وترى النسيان هو الأرحم، وتتمنى ذلك، والفرق بين "ما زلت" و "لازلت" أن الأخيرة تفيد التمني، فهي تتمنى نسيان تلك الذكرى الأليمة، وتتمنى التوبة عن تكرارها أو حتى إعادة التفكير فيها، ولقد أحسنت شاعرتنا بالتفريق في المعنى بين كل من: "ما زلْت" و "لا زلْت" وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على وعيها اللغوي، "وقد أدى اختلاف طبيعة الشعر الجديد عن طبيعة الشعر القديم من حيث بناؤه ونظامه القائم على العلاقات المتعددة بين عناصره على تعدد دلالاته، فلم يعد يفهم وإنما أصبح غامضاً. ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أن القصيدة الحديثة غامضة على مستوى رؤيا الشاعر ولغته المستعملة لأنَّه مادامت الرؤيا مغايرة لما هو مألوف وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا فإنه من الطبيعي أن يغلف القصيدة إطار من العتمة ويجعل الولوج إلى عالمها شاقاً"(٤).

ويرى ياكبسون أن العلاقة في النص الأدبي إنَّما تقوم بين عناصر مهيمنة وأخرى خاضعة، وأن المهيمن هو الذي يحقق للعمل نظامه "بوصفه ذلك المُكّون المحوري في العمل الفني: ذلك أنه يتحكم في المكونات الباقية، ويبت فيها ويغيرها. إن المسيطر الذي يأخذ على عاتقه كمال البنية"(٥) .

وشبهت الشاعرة الذكرى بخصم تتوعده، وشاعرتنا بذائقتها الفنية العذبة تحسن رسم صورها الشعرية التي تصدر عن تجربة شعرية واعية و" إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر" (٦)

"ما زالت تغضبني": كناية عن غضب الشاعرة من فقدها لأيام الوصال بينها وبين من أحبت.

"فأكسر زجاجات عطري الثمينات": ونتيجة لغضب الشاعرة جراء تذكرها للأيام العذبة الماضية بينها وبين من أحبت تحاول تفريغ شحناتها الانفعالية الغاضبة بكسرها لزجاجات العطر الثمين والفوّاح التي كانت تتعطر بها قبيل لقائها بالحبيب.

"ما زلت بها أحتمي أمام اللعنات" :كناية عن أن كسر الزجاجات العطرية هي وسيلة تفريغ لشحنات الغضب وهي تتذكر الماضي العذب الجميل بينها وبين من كان حبيبا لها، وفي العبارة انزياح تركيبي يتمثل في مخالفة التراتبية المألوفة في النظام الجملي... من خلال بعض الانزياحات المسموح بها في الإطار اللغوي، فهنا قدّمت الشاعرة ما حقه التأخير وهو شبه الجملة "بها" على ما حقه التقديم وهو الجملة الفعلية "أحتمي".

وتكرر شاعرتنا عبارة "ما زلت" في مستهل قصيدتها خمس مرات، والتي تفيد الاستمرارية وهذا التكرار لم يأت عبثا، فهذا تأكيد على ذكريات الحبيب المستمرة على وقع روحها، ويستمر وقعها الضاغط على النفس، وتكرر عبارة "لا زلت" التي تفيد التمني مرتين، وتعتني الشاعرة بالتكرار؛ لتأكيد المعنى بضغط من حالة نفسية تهيمن عليها، ولخلق إيقاع عذب في ثنايا القصيدة، ويستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، تؤكدها الشاعرة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي، وربط بنيات النص بعضها ببعض.

و "لقد أراد الشاعر الوجداني أن يجعل للصورة وظيفة أساسية، وأن تكون هذه الوظيفة نابعة من تجربته الذاتية، ومن رؤيته للحياة، عبر تلك التجربة، ولم يعد التدبيج والزخرفة هدفه الأساسي من استخدامها، لا، بل إن هذه الوظيفة أصبحت ذات علاقة بوظائف العناصر الشعرية الأخرى، من أفكار وعواطف وأحاسيس، ومن هذه العلاقة الأخيرة، تنشأ خاصة أخرى من خصائص الشكل في القصيدة الوجدانية الحديثة، هي خاصية الوحدة

العضوية. فكما أراد الشاعر الوجداني أن يربط بين الصورة وبين عواطف الشاعر وأحاسيسه، أراد كذلك أن يربط هذه العواطف والأحاسيس والأفكار ببعضها، ربطا من شأنه أن ينشئ روحا عاما يشيع في أجزاء القصيدة المختلفة، ويظهرها بمظاهر الكائن الحي، لكل عضو من أعضاء الجسد دور هام ومتميز، يحدده مكانه من الجسد."(٧)

"وألوم نفسي عنها وأخاصم النسمات..." : كناية عن أن الشاعرة لم تعد تتحمل ذكرى الأيام الخوالي الجميلة بينها وبين الحبيب، وتصوّر الشاعرة النفس بإنسان يلام، والنسمات برجل يُخاصَم.

وتتابع الشاعرة نصها:

"لو تعلم ضوضاء من تركتْكَ في سكات.../ لأحطتها بشفقات لا متناهية/ ولأقلعت عن نعتها بالحسناء الداهية/ لتوقفت عن إشعال كبريتك في باريس/ لما عاتبتها لثانية.../ وهي تحت كسر الجراحات تشتاقُك/ وعلى جبين القمر ترسم ساقك آتية .../ تخلد ذكراكما بزيارة.../ وعمرها متوقف على عبارة/ تقولها .../ فتحيا في صدرها الآمال النحيلة/ أو تموت مستقيلة.../ بين قدومك والرحيل ..."

"لو تعلم ضوضاء من تركتْكَ في سكات..." :وهنا تستخدم الشاعرة أسلوب الشرط للإتيان بالحجة والدليل والبرهان بغية الإقناع، وتشبه الشاعرة الضوضاء بإنسان يعلم ويحيط، استعارة مكنية، "وفي الاستعارة تكون للموجودات هيئات مختلفة، وللأشياء أوصاف متغيرة ومتجددة، فتتجسد المعنويات، وتتشخص الجمادات، فيفصح الأعجم، ويتحرك الساكن الجامد، وتصل بالمعنى والغرض إلى خفايا تضاعيف النفس وتفصل في بيانها، وتأتي على أتم جهة في وصفها وعرضها، فتتلاشى المفارقات، ويبرز للوجود والنظر والفكر كون مختلف برسمه وأوصافه ومادته سبيل تكوينه ومكانه خيال الشاعر ونفسه، ومراده، فتكون عندئذ في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي والرؤية القلبية لهذه الأشياء " (٨)

"لأحطتها بشفقات لا متناهية": وهنا تخاطب الشاعرة من أحبت قائلة له: لو أنك تعلم الضوضاء الصادرة عن الحبيبة التي تركتك في صمت ودون سابق إنذار لأحطتها أنت نفسك بشفقات لا حدود لها... حيث أنك تغير رأيك في الأنثى التي جرحتك وطالما اعتقدت أنها صعبة وداهية.

"ولأقلعت عن نعتها بالحسناء الداهية": وهنا نلاحظ أن شاعرتنا مجددة في صورها، والصورة الفنية تتمثل في أن الحبيب لو علم بضوضاء من تركته في سكون لأقلع عن وصفها بالحسناء الداهية، وهنا انزياح بالحذف والتقدير: لو تعلم ضوضاء من تركتْكَ في سكات لأقلعتَ عن نعتها بالحسناء الداهية أيها الحبيب"

فالشعراء المميزون هم الذين ينسجون الصُّور الجديدة من المعاني المُجدَّدة؛ إمَّا بإعادة صياغة التَّراكيب – مهما كانت درجتها من حيث الاعتيادية أو الرداءة - عبر تكوين علاقات غير مألوفة سلفاً، حيث إنَّ " مهمة الشاعر أن يحسن صياغتها ويخرجها في صورة جميلة (٩)"

"لتوقفت عن إشعال كبريتك في باريس": وذكرت الشاعرة الكبريت، وأرادت به النار، مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان، وهنا أيضا انزياح بالحذف والتقدير: "لو تعلم ضوضاء ما تركتك في سكات لتوقفت عن إشعال كبريتك في باريس"

"لما عاتبتها لثانية...": وهنا أيضا انزياح بالحذف والتقدير:"لو تعلم ضوضاء ما تركتك في سكات لما عاتبتها لثانية"، والسطر كناية عن اقتناع الحبيب وعودة صوابه إليه حينها قيما لو علم.

وشاعرتنا عذب أسلوبها، تشد القارئ شدا بحروفها وألفاظها وتناسق عباراتها، "ويرى جيرو أن الأسلوب هو مجموعة ألوان يتوفر عليها الخطاب تقنع القارئ وتمتعه وتشد انتباهه وتثير خياله بصورة أكثر حيوية وأكثر جاذبية وأناقة وجمالية(١٠).

ونلاحظ في هذا النص توافر كل من الوحدتين الموضوعية والعضوية، والتدرج في البناء الفني في النص، وهذا كله من سمات شعر الحداثة

ولقد حاول رواد الشعر العربي الحر تحديد طبيعة القصيدة من خلال جملة مصطلحات، أهمها (الوحدة العضوية) و (النمو) و (التكامل) و(تلاقي الأضداد). والوحدة مرتبطة بالنمو والتكامل. والتكامل يعني حاجة العنصر إلى غيره حتى يحدث النمو، فالنمو متكامل والتكامل يحقق الوحدة. وهذه المصطلحات عامة لأنها لا تحدد لنا كيف يحدث هذا التكامل مثلاً في القصيدة، فالتكامل يعني حاجة عنصر إلى آخر وتفاوت أهمية العناصر في النص. فتنيانوف يرى أن العلاقة بين العناصر تقوم على عدم التكافؤ الذي يخلق التعاون والتكامل. "إن عناصره (أي العمل الأدبي) ليست مرتبطة فيما بينها بعلاقة تساو أو إضافة بل بعلاقة التلازم والتكامل الديناميكي"(١١).

"وهي تحت كسر الجراحات تشتاقُك": كناية عن التزام الشاعرة بحب من أحبت رغم كل الجراحات، و"الجراحات" رمز لما حلّ بالشاعرة من ألم نفسي جراء تنقل فؤاد الحبيب وتذبذبه، وفي العبارة انزياح تركيبي، حيث قدّمت الشاعرة ما حقه التأخير وهو شبه الجملة "تحت كسر" على ما حقه التقديم وهو الخبر "تشتاقك" ليصبح لدينا انزياح عذب.

"وعلى جبين القمر ترسم ساقك آتية ...": وتصور الشاعرة القمر بإنسان له جبين، استعارة مكنية، وهنا يبرز عنصر التصوير والتجسيم والإيحاء؛ والمقصود بالإيحاء أن تثير الصورة خيال القارئ، وأن تدفعه إلى أبعد مما قاله الأديب، وذكرت الشاعرة "الساق" وهي الجزء، وأرادت به الكل وهو الحبيب، مجاز مرسل علاقته الجزئية.

"تخلد ذكراكما بزيارة...": كناية عن مقدم من أحبته الشاعرة وقيامه بزيارة المحبوبة. والكناية من التعبيرات البيانية الغنية بالاعتبارات والمزايا، وأما الملاحظات البلاغية، فهي تضفي على المعنى جمالاً، وتزيده قوة، ويستطيع الأديب المتمكن والبليغ المتمرس أن يحقق بأسلوب الكناية العديد من المقاصد والأهداف البلاغية.

"وعمرها متوقف على عبارة": كناية عن كلمة تصدر من الحبيب يبين فيها عودته الصادقة للمحبوبة، و "أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها ، و ذلك أبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً وذلك أنك لا تدعي شاهد الصفة، ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجاوز والغلط " (١٢).

"تقولها ...": فعودة العلاقة الحميمة بين الشاعرة وحبيبها متوقف على كلمة واحدة من الحبيب يعلن فيها عودته ويبين للشاعرة خطأ فعلته، وفي هذه العبارة القصير إيجاز بالحذف، فهي كلمة واحدة تحمل في طياتها رسالة كاملة.

"فتحيا في صدرها الآمال النحيلة": كناية عن الراحة النفسية والمتعة الوجدانية للشاعرة عندما يعلن الحبيب عودته الصادقة لمن أحبها. وشبهت الشاعرة إيجاد الآمال في النفوس بالإحياء، استعارة تصريحية، وشبهت الآمل بكائن حي نحيل. والشاعرة غنية بتجربتها الشعرية فمثل هذه التعابير التي تحمل تلك الأفكار لا شك أنها تصدر عن تجربة صادقة "والتجربة الشعرية تصقل المعرفة جمالية، وهي معرفة خاصة بالحياة والوجود. فهي ضرب معرفي خاص لمعرفة الواقع، ولتحرير الواقع من المثول والجمود بالكشف عمَّا يمور به من مقابلات وتناقضات. وسبيل الشعر إلى هذا هو تعامل خاص مع الكلمات، يكشف طاقاتها النغمية والرمزية بإقامة صلات جديدة بينها، وبإقامة تأثيرات متبادلة وعلاقات وأنظمة ترتيب وتأليف(١٣).

"أو تموت مستقيلة...بين قدومكَ و الرحيل " :كناية عن فقد العلاقة بين الطرفين في حالة عدم مقدم الحبيب وإعلان عودته الصادقة وفي السطر إيجاز بالحذف، وهنا تبدو الصورة الشعرية عذبة وجلية تتمثل في أن زيارة الحبيب ومقدمه للمحبوبة وتبيان عودته الصادقة يعيدان العلاقة الطبيعية إلى مجراها وإلا فلا علاقة ستكون بينهما، ولقد شبهت الشاعرة

انتهاء الآمال، بالموت، واستخدمت الشاعرة الطباق بين كل من "تحيا" و"تموت" و كذا بين القدوم والرحيل.

وتُحسن شاعرتنا اختيار كلماتها وعباراتها؛ لتصنع منها صورا شعرية عذبة خلّاقة تثير فهم المتلقي، فهي كالرسام تماما، "وداي لويس هنا يقرر فكرة المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو، ويوازي بين عمل الشاعر والرسام، لكن الأداة بينهما تختلف ، فهذا يستخدم الألفاظ، وذاك يستخدم الألوان، طبيعة العمل واحدة هي المحاكاة بالمعنى الذي استقر لهذا اللفظ في مجال النقد ، ثم يضيف لويس بعد الانفعال، أو العاطفة للصورة دلالة الأهمية الكبيرة لهذا البعد داخل بناء الصورة، وكلمة "مشحونة" هنا من الكلمات التي لا تكشف عن معناها بسهولة، كيف تبرز العاطفة داخل الصورة؟ وهل صورة واحدة داخل القصيدة قادرة على إبراز هذه العاطفة؟ أم أن التشكيل الشعري يساعد أيضا في إبرازها.

إننا نتصور أحيانا – كما يقول د. عز الدين إسماعيل – أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبر عن الشعور أو الفكرة، ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيرا، إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة ، إننا نقول مع هويلي: إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سريَّة بمشاعر أخرى، ويعدل منها عندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر، أو الرسم أو النحت، وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقا، ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة، وعدم إمكان تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة، هي أننا لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا، أو أفكارنا، بل علينا – إذا أردنا أن نحتفظ بهذه العواطف والأفكار بأصالتها أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد تلقائيا مع الشعور نفسه أو الفكرة، ويقول في موضع آخر "إن الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة"(١٤).

اللواحق :

١. ينظر: التصوير الشعري . التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، د.عدنان حسين قاسم ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط١/١٩٨٠م، ص ٧

٢. ينظر: في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، د. أحمد درويش، ص١٨٥، مطبعة الفجر الجديد ، د.ط ، د.ت.

٣. جماليات القصيدة في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، يحيى زكريا الآغا، ص ١٢٤، دار الثَّقافة – الدوحة - ، دار الحكمة – غزة - ، ط١ ١٩٩٦م.

٤. نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م نيوتن ترجمة عيسى العاكوب، ص٣٤، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر، ط١.

٥. مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: عز الدين إسماعيل/ فصول مج ١ /ع ٤/ ١٩٨١، ص ٥٦.

٦. الصورة الأدبية ، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢/١٤٠١هـ - ١٩٨١م ، ص٢١٧

٧. ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ص٤٤، سنة ٢٠٠٧م الطبعة الثانية.

٨. ينظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان ، د. محمد أبو موسى، ص ١٨٦، مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ.

٩. الأسس الجمالية في النقد العربي " عرض وتفسير ومقارنة"، د. عز الدين إسماعيل، ص ٤٠١ ، دار الفكر العربي ، ط٣ / ١٩٧٤م

١٠. La Stylistique Pierre Guiraud - Presses Universitaires De France - Paris - 5 ED 1967 p (11)

١١. نظرية المنهج الشكلاني، تزفتان تودوروف، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ٥٩، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٢.

١٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ،ج٢، ص ١٨٢، طبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر.

١٣. ينظر: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، عبد المنعم تليمة، ص٧٩، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٧.

١٤. ينظر:الغزل العذري في العصر الأموي، أحمد حسن صبرة، ص ٨-٩ ، الصديقان للنشر والإعلان، ش زين العابدين – محرم بك الإسكندرية .

فيروزية شعرية في قصيدة:

"ولي قصة معك"

أولا: القصيدة

ولي قصة معك

حزينة كدمع تشرين

كئيبة كالنرجس

لا عطر لأحزانها

ولا تبكي كالياسمين

أبدا ...

لن يفارقني

وجهك المخضب بالحنين

لك وحدك...

كشفتُ عن وهني وعن مطري

وعن وهمي وعن ضجري

وأبكاني وجع البيْن ...

لك وحدَك ...

انشرحتْ ...

صدور العبرات وما انقطعتْ

وكوفي وما أظنها تستطيع

لك وحدك...

وعدي المتيم ينحني

بطهر رحيقك للصلاة

وتنتظر ساعاتي الفجر

وأجلس أمام تمثالك دهر

لك وحدك...

تنقشع غيوم ذاكرتي وتتبدد

أمام وجهك الذي بالشوق ملبد

بعذاب الفراق وبالقهر...

وبيني وبينك بحر

لا يهدأ كفاجعتي...

لك وحدك...

كل تماثيل الهوى

ترقص في سكوت

تقيم سهرتها المغلقة

تتمتم شدوا مقدسا كالملكوت

تتعاقب على شفتيك

كاسات خمرها الأحمر

وأنت في صمتك تبتسم

وفي هيبة...

تواصل بالحيرة رقصها

بالدمع وبالخيبة

ما من تماثيل تقرأ عينيك

غير أصنام تقيم

في وجع شجوني وفي الصميم...

لا جدوى لأن تنساني ولو...

تتحداني برهبة

ولو تغادر...

مجالس التماثيل الحزينة

ولو تهاجر...

إلى آخر الدنيا ولو تكابر ...

بيأسٍ أشواقك الدفينة

ولو تتاجر...

بدمعاتك المسكينة

مجانا في مزادات الرغبة

لا جدوى لأن تنساني

يا رجل الألغاز الصعبة

ثانيا: التحليل الأدبي

تقول الشاعر في مستهل نصها:

"حزينة كدمع تشرين/ كئيبة كالنرجس/ لا عطر لأحزانها/ ولا تبكي كالياسمين /أبدا ... / لن يفارقني وجهك المخضب بالحنين"

عنوان النص "

"ولي قصة معك" وهي من نص طويل يحمل عنوان "أغنية التماثيل"، ويتكون العنوان من جملة اسمية وشبه جملة، ولقد قدمت الشاعرة الخبر "لي" وحقه التأخير على المبتدأ "قصة" وحقه التقديم، وهذا انزياح تركيبي.

ومعنى "القصة" في المعاجم: القِصّة الأَمرُ والحديثُ واقْتَصَصْت الحديث رَوَيْته على وجهه وقَصَّ عليه الخبَرَ قصصاً ...والقَصُّ البيان والقَصَصُ بالفتح الاسم والقاصُّ الذي يأْتي بالقِصّة على وجهها كأَنه يَتَتَبّع معانيَها(١).

وقد اقْتَصَّ الحديث رواه على وجهه، وقَصَّ الحديث رواه على وجهه وقَصَّ عليه الخبر قَصَصاً، والاسم أيضا القَصَصُ بالفتح وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه والقِصَصُ بالكسر جمع القِصَّةِ التي تكتب(٢).

أما معنى القصة الدلالي هنا فيعني الأحداث التي جرت للشاعرة مع من تحب، وتريد أن ترويها لنا بأسلوب قصصي شاعري موحٍ.

وتنجح الشاعرة وحالفها التوفيق في اختيارها لعنوان نصها، والعنوان "نظام دلاليٌّ رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق مثله مثل النّص تمامًا(٣).

و"يمثل العنوان العبارة المفتاحية للنص، مهما كان النوع الأدبي، سواء كان قصة أو شعراً أو رواية أو مقالة، فالعنوان هو أول ما يفاجئ القارئ، وعليه فإما أن يجذب القارئ أو يبعده، أو يبقيه على الحياد مع نص قد يكون غنياً أو عادياً، إضافة لما في العنوان من دلالات معرفية ذات أبعاد مختلفة الأطياف، تكشف عن ثقافة صاحب النص، وغوصه في المكنون الفكري الذي يستلهمه أو يعيشه أو ينتظره، من الماضي والمعاش إلى الحالة المستقبلية، لذا أولى النقاد مسألة العنوان أهمية كبرى، وكانت له مكانته في الدراسات النقدية النصية(٤).

جو النص:

قصة حب حزينة منتهية بويهمية قارنتها الشاعرة بفصول السنة، تموت فيها الطبيعة كي تحيا في ربيع قادم ... وكذلك الشاعرة تحيا بحبها وآمالها أو تموت في مأساتها وأشوقها وندمها. ...

"حزينة كدمع تشرين" : وتشرين رمز لذلك، وقصدت به ميلاد جديد، فهي من مواليد هذا الشهر أيضا، شهر تشرين الثاني ...هي قصيدة تمثل حال الشاعرة، فهي لا تشبه إلا نفسها، ووجع لا يشبه إلا نفسه، فهي حينما تندم على من ألفتهم بعمق وكشفت لهم عن أسرارها وخباياها ومكنون فكرها وانكساراتها ونقاط ضعفها لهم، ثم تتفاجأ بخذلانهم حين لا تجد منهم من يشاركها حزنها، فعملها كله دون جدوى، فمن لا يقدِّر المحبة لا يمكن لخصاله أن تعلمه الإحسان. وفي السطر انزياح بالحذف، والتقدير: "أنا حزينة كدمع تشرين، وفيه أيضا انزياح إضافي يتمثل في المفاجأة التي ينتجها حصول اللامنتظر من خلال المنتظر: أي أن يتوقع المتلقي مضافاً إليه يتلاءم والمضاف، كأن يتوقع بعد كلمة "كدمع" وجود مضاف إليه مناسب مثل"الطفل"، غير أن الشاعرة تضيف إليها كلمة "تشرين" فيصبح لدينا انزياح إضافي شعري بحت. أو إن شئت استعارة مكنية، فقد شبهت الشاعرة شهر تشرين بإنسان يبكي وله دمع، والاستعارة "تعطيك الكثير باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة

الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر(٥) ، أو مجاز مرسل علاقته الزمانية.

وتشبه الشاعرة حزنها بدمع تشرين، تشبيه مرسل مجمل، وتستخدم الشاعرة التشبيه هنا للتجسيم وتصوير الفكرة وبيانها وتوضيحها.

"كئيبة كالنرجس": وتشبه الشاعرة كآبتها بكآبة النرجس، تشبيه مرسل مجمل، والقصد التصوير والتجسيم والإيحاء؛ والمقصود بالإيحاء أن تثير الصورة خيال المتلقي، وأن تدفعه إلى أبعد مما قالته الشاعرة. فالشاعرة تظهر حزنها وألمها العميق جراء ما تعانيه ممن أحبت ووثقت به وقد يحيلها ذلك ربّما الى الانطواء، وهو من خصائص النرجس الذي لا يظهر شيئا من رائحته الداخلية.

"لا عطر لأحزانها": فحزنها يخلو من كل بارقة أمل واستخدمت الشاعرة "لا" النافية للجنس لتفيد العموم والشمول.

"ولا تبكي كالياسمين/ أبدا ...": كناية في كل عن حزنها الدفين في قلبها، فالبكاء يخفف عن النفس كربتها، لكن الشاعرة لهول ما فوجئت به مات الدمع في جفنها، واستخدمت الشاعرة "أبدًا" ، وهي ظرف زمان للمستقبل، استعملته مع النفي للتأكيد، تأكيد نفي بكائها مستقبلا، وتدُل على الاستمرار، استمرارية أحزانها.

" لن يفارقني وجهك المخضب بالحنين": وهنا تنتقل الشاعرة لأسلوب الالتفات، ويُعرِّف أهل البلاغة هذا الأسلوب بأنه "انصراف المتكلم من الإخبار إلى المخاطبة، ومن المخاطبة إلى الإخبار". ويُعرَّف أيضاً بأنه "إخراج الكلام من أحد طرق التعبير الثلاثة: التكلم، والخطاب، والغيبة، إلى طريق آخر من هذه الطرق الثلاثة". واستخدمت شاعرتنا أسلوب الالتفات، فانتقلت من الإخبار عن الغائب إلى الأخبار عن المتكلم، لما في هذا الأسلوب من تجديد في التعبير عن المعنى بعينه؛ تحاشياً من تكرر الأسلوب الواحد عدة مرات، فيحصل بتجديد

الأسلوب تجديد نشاط السامع، كي لا يمل من إعادة أسلوب بعينه، قال السكاكي في "مفتاح العلوم" بعد أن ذكر أن العرب يستكثرون من (الالتفات): "أفتراهم يحسنون قِرى الأشباح، فيخالفون بين لون ولون وطعم وطعم، ولا يحسنون قِرى الأرواح، فيخالفون بين أسلوب وأسلوب". والسطر: كناية عن حزن الشاعرة بذكرى علاقتها بالحبيب.

وفي عبارة "المخضب بالحنين" فيها أيضا انزياح إضافي يتمثل في المفاجأة التي ينتجها حصول اللامنتظر من خلال المنتظر؛ أي أن يتوقع المتلقي أن تضاف كلمة "المخضب" إلى ما يناسبها مثل وجود كلمة "بالحناء"، ، لكن يتفاجأ بوجود كلمة أخرى غي متوقعة وهي كلمة "بالحنين" وكل ذلك براعة من الشاعرة لخلق صورة فنية عذبة من خلال تجربتها الشعرية، فهي فنانة ترسم بريشتها صورة عذبة تمد شعرها بالقوة والخيال، و" قوة الشعر تتجلى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنية والقيم ما يمكنها من التَّعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها والإيحاء بظلالها(٦)

والصورة الشعرية كما يرى بريتون "الأداة الرئيسية لخلق عالم جديد نحلم به ونحله محل العالم القديم ليست شيئاً سوى ما يدعوه الشاعر بالصورة(٧) .

وتقول الشاعرة:

"لك وحدك.../ كشفتُ عن وهني وعن مطري/ وعن وهمي وعن ضجري/ وأبكاني وجع البيْن ..."

"لك وحدك..." وهنا أسندت الشاعرة " لك" الخبر، وهو خاص بالحبيب، للمبتدأ "وحدك" المسند إليه؛ أي أن بوح الشاعرة خاص لحبيبها وبمن كانت قد وثقت به، وفي السطر انزياح تركيبي، والانزياح التركيبي يتمثل في مخالفة التراتبية المألوفة في النظام الجملي، فقد قدّمت الشاعرة الخبر "لك" وهو ما حقه التأخير على المبتدأ "وحدك" وهو ما حقه التقديم.

"كشفتُ عن وهني وعن مطري": كناية عن قوة الرابطة التي كانت تربط الشاعرة بحبيبها الذي وثقت به، وفي عبارة ""كشفتُ عن وهني": كناية عن أن الشاعرة كانت بتصرفاتها قد أظهرت لحبيبها مواطن ضعفها وما يحزنها، وفي عبارة: "كشفت عن...مطري" كناية عن أن الشاعرة كانت قد أظهرت لحبيبها مواطن قوتها وما يعجبها.

"وعن وهمي وعن ضجري": كناية عن أن الشاعرة كانت قد بيّنت لحبيبها عما تتوهم به وما تتضجر منه. وكل هذا يدل على الثقة التي بنتها الشاعرة بمن أحبت ولم يفِ بإخلاصه لها، وتجانس الشاعرة بين كل من "وهني" و"وهمي" جناس غير تام.

"وأبكاني وجع البيْن ...": كناية عن انقطاع علاقة الشاعرة بمن أحبت، وهنا تبدع الشاعرة في توظيف الكناية في نصها ،" فإذا كانت الكناية معنى المعنى فإن لفظها محتمل للمعنى، ومعنى المعنى في الوقت ذاته، فمن وقف على المعنى فهو في إطار الحقيقة ومحيطها، ومن انتهى إلى معنى المعنى فقد تجاوز الحقيقة والتعبير المباشر(٨).

والشاعرة تقول: "وجع البين" ولم تقل"ألم البين" فالوجع أشد ألما وأعمق أثرا، وللشاعرة لغة تفهمها هي اللغة الشعرية، و"اللغة هي التي تفتح لنا العالم، لأنها وحدها التي تعطينا إمكان الإقامة بالقرب من موجود منفتح من قبل... وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في (معبد اللغة)... اللغة تقول الوجود، كما يقول القاضي القانون. واللغة الصحيحة هي خصوصاً تلك التي ينطق بها الشاعر، بكلامه الحافل. أما الكلام الزائف فهو كلام المحادثات اليومية. إن هذا الكلام سقوط، وانهيار.(٩)

وتستمر الشاعرة في شدوها:

"لك وحدَك .../ انشرحتْ .../ صدور العبرات وما انقطعتْ/ وكوفي وما أظنها تستطيع"

"لك وحدَك ...": وتحسن شاعرتنا مواضع التكرار، للتأكيد وربط بنى النص، وخلق إيقاع عذب يسري في جسد النص.

"انشرحتْ ..." و"صدور العبرات وما انقطعتْ": وهنا تشبه الشاعرة العبرات والدموع بإنسان له صدر يفرح وينشرح صدره، فالشاعرة تبكي حالها لمن اطمأنت له وهو حبيبها، وكانت دوما مستمرة ببث حزنها له ولم تنقطع عن ذلك.

"وكوفي وما أظنها تستطيع": وتستمر دموع الشاعرة في الهطول لهول مأساتها، وفي السطر انزياح بالحذف والتقدير: وكوفي وما أظنها تستطيع التوقف.

وتقول الشاعرة:

"لك وحدك.../ وعدي المتيم ينحني بطهر رحيقك للصلاة/ وتنتظر ساعاتي الفجر/ وأجلس أمام تمثالك دهر"

وتستخدم شاعرتنا هدى في سطورها أسلوب الخطاب كثيرا للتحبب، وبيان القرب الذي كان بينها وبين حبيبها، في نحو: لك، وحدك، تمثالك، رحيقك، تنتظر...

"لك وحدك.../ وعدي المتيم ينحني بطهر رحيقك للصلاة": كناية عن الوفاء والهيام وطهر العلاقة الذي قطعتها الشاعرة على نفسها أمام من أحبت.

وتنتظر ساعاتي الفجر: كناية عن لوعة الحب وإخلاص الشاعرة.

وأجلس أمام تمثالك دهر: كناية عن أن الشاعرة كانت قد وهبت نفسها وحبها لمن أحبت وتنتظره دوما. وشاعرتنا تهتم بالصور الفنية العذبة وهي في غالبيتها صور نابضة حرّكتها تجربتها الشعرية، فلقد اهتمت بالصور المركبة كما أنها اعتنت بصورها المفردة وملكت زمام تقنياتها و"لعل خير بداية ننطلق منها للحديث عن تقنيات الصورة المفردة أن نتذكر أمرين يخصّان القصيدة المعاصرة. أولهما أنها ألغت ثنائية التعبير المعروفة: فكرة+ صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتمُّ من خلال الصورة أو بالصورة، وثانيهما أنها رأت في الصورة

أداة الخلق أو التعبير الوحيدة عن التجربة الشعورية بأبعادها كلها ومضامينها وخصائصها. أي جعلت من الصورة المكِّون الرئيس لها"(١٠)

"لك وحدك.../ تنقشع غيوم ذاكرتي وتتبدد/ أمام وجهك الذي بالشوق ملبد/ بعذاب الفراق وبالقهر.../ وبيني و بينك بحر/ لا يهدأ كفاجعتي..."

"لك وحدك..." : وتعود الشاعرة لتكرار اللازمة.

"تنقشع غيوم ذاكرتي وتتبدد": وهنا تشبه الشاعرة الذاكرة بسماء تنقشع غيومها وتتبدد، استعارة مكنية. وفي عبارة "غيوم ذاكرتي" انزياح إضافي.

وتهتم الشاعرة كثيرا في الانزياح والانحراف وتلونه بأشكاله المختلفة والمتعددة.

"في النثر يقدم الأديب المعنى بينما يُقَدِّم الشاعر في قصائده "معنى المعنى " والانحراف في معناه الواسع، هو كل خروج –غير مُبَرَّر- على أصول قاعديّة مُتَعَارَفٍ عليها، ويمكن حصر الانحرافات الشعريّة بالوقوف على الأشكال البلاغيّة والأسلوبية التي يطرحها علم النص، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على حصر الانحرافات الشعرية، وهو يَتِمُّ، أولاً، طبقاً للمستويات الصوتية والدلاليّة، ثم يتم طبقاً للوظائف التقابليّة بأنماطها الإسنادية والتحديديّة والتراكمية، الأمر الذي يسمح مثلاً بالتمييز بين عامل إسنادي، وهو الاستعارة، وعامل تحديدي وهو الوصف، وآخر تركيبي وهو عدم الترابط(١١).

وهنا ترادف بين كلمتي "تنقشع" و"تتبدد".

"أمام وجهك الذي بالشوق ملبد": كناية عن اشتياق الشاعرة لمن أحبت، وفي عبارة "الذي بالشوق ملبد" انزياح تركيبي، فقد قدمت ما حقه التأخير شبه الجملة "بالشوق" على ماحقه التقديم "ملبد"

"بعذاب الفراق وبالقهر...": كناية عن الألم الذي لحق بالشاعرة جراء فقدهما للحب فيما بينهما.

"وبيني وبينك بحر": كناية عن العواصف الهوج التي بين الشاعرة ومن أحبت بعد فراقهما. وهنا تتشابه القافية صوت الراء في هذا السطر مع القافية في السطر السابق، لتوليد إيقاع عذب، وصوت الراء يفيد التكرار والترجيح كما يرى علماء الأصوات، فالقهر يولد تكرار الألم في النفس وللبحر تكرار وترجيحات الموج بتلاطمه واضطرابه.

"وهذا التوزيع العفوي للقوافي "يضفي على القصيدة جواً موسيقياً داخلياً وهذا الجو الموسيقي غالباً ما يكون خافتاً هادئاً، أي ليس مجهوراً وواضحاً كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية (١٢).

"لا يهدأ كفاجعتي...": كناية عما لحق الشاعرة من قهر واضطراب جراء الفراق.

وتقول الشاعرة في التمثال ٢٢:

"لك وحدك.../ كل تماثيل الهوى/ ترقص في سكوت/ تقيم سهرتها المغلقة/ تتمتم شدوا مقدسا كالملكوت/ تتعاقب على شفتيك/ كاسات خمرها الأحمر/ وأنت في صمتك تبتسم/ وفي هيبة.../ تواصل بالحيرة رقصها/ بالدمع وبالخيبة"

وتكثر الشاعرة من اتكائها على الفعل المضارع؛ لبث الحيوية والنشاط ولتوليد الحركة، وتبيان استمرارية المأساة، كما في نحو: ترقص وتقيم، وتتمم، وتتعاقب، وتبتسم، وتواصل.

"التمثال ٢٢": ومقطوعتنا من مطولة تحمل التماثيل تربو عن الثلاثين تمثالا. والتمثال رمز لحكاية أو قصة أو شاهد ذكرى للشاعرة يبين لوعتها او حرقتها أو وجعها أو ندمها.

"لك وحدك...": وتكرر الشاعرة اللازمة، وتخص حديثها لمن أحبت وعشقت.

"كل تماثيل الهوى": كناية عن إخلاص الشاعرة في حبها.

"ترقص في سكوت" و"تقيم سهرتها المغلقة" و"تتمتم شدوا مقدسا كالملكوت" و"تتعاقب على شفتيك" و"كاسات خمرها الأحمر" و"وأنت في صمتك تبتسم": كناية في كل عن فرح الحبيب بمأساة الشاعرة، والكناية لفظ أو تعبير لا يراد ظاهر معناه ولكن ما يرمز إليه. وأثر الكناية: يأتي بالمعنى مصحوباً بالدليل في إيجاز وتجسيم.

"وفي هيبة...": كناية عن عدم مبالاة الحبيب.

"تواصل بالحيرة رقصها": كناية عن استمرار ألم الشاعرة.

"بالدمع و بالخيبة": كناية عن النهاية المفجعة لقصة هذا الحب.

ونلاحظ أن أفعال المضارعة مبدوءة بصوت التاء، كما في مثل: ترقص وتقيم، وتتمم، وتتعاقب، وتبتسم، وتواصل. ولعل الصورة المرئية لهذا الصوت يفيد الحركة والتعاقب كتعاقب الدمعات وموجات الحزن.

وتشدو شاعرتنا:

"ما من تماثيل تقرأ عينيك/ غير أصنام تقيم/ في وجع شجوني وفي الصميم.../ لا جدوى لأن تنساني ولو.../ تتحداني برهبة/ ولو تغادر.../ مجالس التماثيل الحزينة/ ولو تهاجر.../ إلى آخر الدنيا ولو تكابر .../ بيأسٍ أشواقك الدفينة/ ولو تتاجر.../ بدمعاتك المسكينة/ مجانا في مزادات الرغبة/ لا جدوى لأن تنساني/ يا رجل الألغاز الصعبة" :و في هذه الأبيات تتحدى هدى من عمق الوجع ... أن ذلك الحبيب المتفنن في الهجر و في التعذيب لا يمكن له أن ينساها و قد لا يجد حبّا كذلك الذي كانت تكنه الشاعرة له ... وجهها الجميل وحبها المخلص لن يتكرر في حياتكَ أيها المهاجر الى آخر الدنيا ... والمكابر الكاذب على نفسك ... ففي العشق ليس من الصواب ادعاء القوة .

"ما من تماثيل تقرأ عينيك" و"غير أصنام تقيم": كناية عن غموض الحبيب وجموده.

"في وجع شجوني وفي الصميم...": كناية عن أن تصرفات من أحبته الشاعرة أصبحت مؤذية لها ولمشاعرها وأحاسيسها ونبضات قلبها.

"لا جدوى لأن تنساني ولو..." و"تتحداني برهبة": كناية عن عدم مقدرة الحبيب نسيان من أحب وهي الشاعرة، وتستخدم الشاعرة حرف الشرط "لو"، و" لو " حرف شرط يفيد الامتناع لامتناع، والمقصود من الامتناع أن الربط بين جملتي الشرط والجواب، يكون ربطا سلبيا. فالتعليق لم يكن لتوقف وجود الجواب على وجود الشرط، وإنما لأن الربط بين الشرط والجواب يقوم على انعدام الجواب لانعدام الشرط، وقد استخدمت الشاعرة ظاهرة الحذف، في قولها: ولو تتحداني برهبة": حيث حذفت جواب الشرط وهذا انزياح، والتقدير: "ولو تتحداني برهبة فلا جدوى لان تنساني"

"ولو تغادر...": كناية عن تحدي الشاعرة لمن أحبت بمقدرته ترك حبه لها، فالشاعرة واثقة بأن حبيبها يتظاهر بقطع علاقته بها، لكنه في واقع الأمر هو عاجز، وتستخدم الشاعرة أسلوب الإيجاز بالحذف، حيث حذفت جواب الشرط وهذا انزياح، والتقدير: "ولو تغادر فلا جدوى لان تنساني"

"مجالس التماثيل الحزينة": كناية عن صور الأحزان المتتابعة والمتلاحقة.

"ولو تهاجر...": وهنا إيجاز بالحذف، والتقدير:"ولو تهاجر فلا جدوى لأن تنساني"

"إلى آخر الدنيا ولو تكابر ...": واستخدمت أيضا أسلوب حذف جواب الشرط في هذا السطر، والتقدير:" ولو تكابر فلا جدوى لأن تنساني".

"بيأسٍ أشواقك الدفينة": كناية عن أن الحبيب لا يظهر حبه وشوقه للحبيبة، كيلا يبتذل عواطفه، فحبه لها مغروس في أعماق ذاته، وإن يتظاهر عكس ذلك.

"ولو تتاجر..." و"بدمعاتك المسكينة": وتستخدم الشاعرة أيضا أسلوب حذف جواب الشرط في هذا السطر، والتقدير:" ولو تتاجر بدمعاتك المسكينة فلا جدوى لأن تنساني".

"مجانا في مزادات الرغبة": كناية عن رغبات الحبيب في إخفاء حبه للشاعرة.

"لا جدوى لأن تنساني": وتعود الشاعرة لظاهرة التكرار رغبة في التأكيد وإيجاد إيقاع عذب في ثنايا سطور القصيدة ولربط لبناتها في وحدة واحدة.

"يا رجل الألغاز الصعبة": وهنا تنتقل الشاعرة من الأسلوب الخبري الذي اعتمدت عليه كثيرا في نصها فاستخدمت أسلوب المتكلم لتأكيد الذات، في نحو: تنساني، تتحداني، بيني، وعدي، فاجعتي، ساعاتي...

والجمالية في شعر الحداثة تتمثل هنا في استخدام الشاعرة لأسلوب التكرار والإيجاز بالحذف وهذا يدخل في مجال ظاهرة الانزياح و"إن الاختلاف في التعامل مع الأشياء، في شعر الحداثة، لا يحيل على الاختلاف في طبيعة التحريضات الجمالية للأشياء، في الذات المبدعة فحسب. بل يحيل أيضاً على انتفاء النمطية الواحدة أو الموحّدة في الطرح الفني. فعلى الرغم من أن للحداثة وعياً جمالياً موحداً، إلا أنها لا تنطوي على نمطية فنية واحدة، وما اشتمال الحداثة على عدة تيارات شعرية إلا دليل على ذلك. صحيح أن هنالك نواظم مشتركة، ولكن هنالك أيضاً فوارق ملحوظة بين تلك التيارات ولا شك في أن كلّ ذلك ينسجم ومفهوم الجمال الذي يُشترط فيه التميّز والحرية والحيوية، بحسب الوعي الحداثي(١٣). والشاعرة هنا تحسن التنويع والإتيان بملامح جمالية متعددة.

وفي هذا السطر انتقلت الشاعرة للأسلوب الإنشائي فاستخدمت أسلوب النداء ليفيد التعجب.

وتستمر الشاعرة في نصها:

التمثال ٢٣

"لك وحدك.../ انتظر شمسي الغريقة في الشفق/ دون ملل.../ وأهواك دون أمل/ وأبتسم.../ لانتظارك في الغياب أبتسم/ وملامحك كل أصيل ترتسم/ على زبد الشاطئ ورمل النسيان..."

"التمثال ٢٣":

"لك وحدك...": وتخص الشاعرة محبوبها وحده الشوق والشكوى والبوح دون غيره، وتكرر الشاعرة اللازمة.

"انتظر شمسي الغريقة في الشفق": فالشاعرة تنتظر حبيبها لقاءً أو تفكيرا مع شمس الأصيل، و"الأَصِيلُ" : الوقت حين تصفرّ الشمسُ لمغربها. والجمع: أُصُل، وأُصْلاَن، وآصَال، وأَصَائِلُ(١٤) .

"دون ملل... ": كناية عن حبها للقاء الحبيب أوالتفكير فيه.

"وأهواك دون أمل": كناية عن حبها الكبير للحبيب، وتتشابه القافية في هذا السطر مع قافية السطر السابق عليه.

"وأبتسم... " و"لانتظارك في الغياب أبتسم": صورة الشاعرة تنتظر مقدم محبوبها وقت الغياب وتعلو شفتها البسمة، وتؤكد الشاعرة فرحتها بلقائه عن طريق أسلوب التكرار للفعل "أبتسم"

"وملامحك كل أصيل ترتسم": صورة الحبيب لا يغادر مخيلة المحبوبة دوما قبيل مغيب الشمس، ولقد كررت الشاعرة في كلمات: ابتسم وترتسم أصوات كل من التاء والسين والميم، لخلق إيقاع عذب في ثنايا القصيدة. وتجانس الشاعرة بين كل من "أبتسم" و"ترتسم". ويعنى شعر الحداثة، بالصورة الفنية بما ينسجم مع رؤى وفكر بيلنسكي، في تعريفه للفن، حيث يرى أن " الفن تفكير في صور (١٥)

"على زبد الشاطئ ورمل النسيان...":

وفي عبارة "زبد الشاطئ" انزياح إضافي يتمثل في المفاجأة التي ينتجها حصول اللامنتظر من خلال المنتظر؛ أي أن يتوقع المتلقي أن تضاف كلمة "زبد" إلى ما يناسبها مثل وجود كلمة "البحر"، ، لكن يتفاجأ بوجود كلمة أخرى غير متوقعة وهي كلمة "الشاطئ" وكذلك الحال في عبارة "ورمل النسيان" كل ذلك براعة من الشاعرة لخلق صورة فنية عذبة من خلال تجربتها الشعرية.

إن جمالية الانزياح تتمثل في أن تخلق اللغة الإبداعية هوامش رحبة وواسعة، على حساب اللغة المعجمية وانطلاقاً منها، ففيها يتأتى للقارئ الإقبال على العمل الفني الأدبي، وتذوقه وتفهمه واستيعابه بلهفة وشوق، ويتسم ببعض السمات المصاحبة له كالابتكار والجدة والنضارة والإثارة، ويتم به الاستمتاع الذهني والوجداني ويتولد منه التشويق والاقتناع به فنياً وجمالياً.

"كم أحبها.../ وهي وحي كتابتي/ وسر جمال اللوحات/ كم أحبها.../ وبعندها لا تتنازل و بصدقها تسلبني كل الكلمات/ وتتركني تائهة في العدم/ لا بداية لي ولا نهاية/ ولا معنى دونها للحكاية"

"كم أحبها... ": و"كم" هنا "كم" التكثيرية بمعنى "كثير"، فالشاعرة تحب كثيرا ارتسام حبيبها ساعة الأصيل في مخيلتها.

"وهي وحي كتابتي": كناية عن أن الحبيب ملهم لوجدان الشاعرة وشاعريتها.

"وسر جمال اللوحات": كناية عن أن من أحبته الشاعرة ملهما لها في رسم صورها الشعرية والفنية العذبة.

"كم أحبها... ": وتعود الشاعرة للتكرار بغية صيدها لإيقاع جميل في ثنايا سطورها، ولتأكيد المعنى، ولربط أجزاء القصيدة. وتهتم الشاعرة في اللغة اهتماما خاصا "فاللغة هي التي تصوغ الاستعارة والرمز والتَّشبيه، ولكن الصورة لا تقف عند أي واحدة من هذه، إلا إذا تضمنت عناصر الأدب الأخرى، لذلك تعرض البحث خلال الحديث عن الصورة للموضوعات مرة وللقضايا البلاغية مرة أخرى، لمعرفتنا أنَّ " التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعراً(١٦).

"وبعندها لا تتنازل وبصدقها تسلبني كل الكلمات": كناية عن تعلق الشاعرة بمن أحبت وبصوره وبالتفكير فيه دوما وخاصة قبيل مغيب الشمس.

"وتتركني تائهة في العدم": كناية عن ذهول الشاعرة بفكرها وأحاسيسها. " فإذا كانت الكناية معنى المعنى فإن لفظها محتمل للمعنى، ومعنى المعنى في الوقت ذاته، فمن وقف على المعنى فهو في إطار الحقيقة ومحيطها، ومن انتهى إلى معنى المعنى فقد تجاوز الحقيقة والتعبير المباشر(١٧).

"لا بداية لي ولا نهاية": وتستخدم الشاعرة الطباق، فقد طابقت بين كل من "بداية" و"نهاية"، والإتيان بالطباق يفيد توكيد المعنى وتوضيحه.

"ولا معنى دونها للحكاية": حلاوة التفكير بالحبيب وتوقع مقدمة هو ما يكسب قصة حياة الشاعرة رونقها، وبدون ذلك لا معنى لبوحها ولا لشعرها.

وتقول:

"كم أحبّها.../ ولأجلي تصّلي للفصول/ لأجل وجهي الخرافي/ ويلبسها الذهول .../ كمعبد أثيني/ وتنحني... بصلابة أمام يدي/ بكل حجمها الرجولي."

"كم أحبّها...": وهنا تعود الشاعرة للتكرار لما له من فوائد فنية.

"ولأجلي تصّلي للفصول": كناية عن تعلق الشاعرة بملامح من أحبت وتخيلها وقت الأصيل.

"لأجل وجهي الخرافي" و"ويلبسها الذهول ... " و""كمعبد أثيّي": كناية في كل عن ذهول الشاعرة وهي سارحة في التفكير بملامح الحبيب. وهنا تلجأ الشاعرة للتشبيه، فهي تشبه الذهول الذي يعتري قسمات وجهها بمعبد أثيني قداسة، تشبيه مرسل مجمل.

"وتنحني... بصلابة أمام يدي" و"بكل حجمها الرجولي.. ": كناية عن المطاوعة المنقادة.

وتنهي الشاعرة مقطعها الثالث والعشرين بقولها:

"كم أحبّها.../ وهي تعبث لاغية كل قوانين البشر/ وطقوسهم في العشق.../ تركض كل صباح بين جفني والأفق/ باحثةً عن وجدي بوفاء/ صافية كالسماء ..."

"كم أحبّها...": وتكرر الشاعرة حبها في تخيلها لملامح الحبيب وقت الأصيل.

"وهي تعبث لاغية كل قوانين البشر": كناية عما يفعله تخيلها للحبيب في روحها من تأثير لا يخطر على عقل بشر.

"وطقوسهم في العشق..." و "تركض كل صباح بين جفني والأفق": كناية عن إلحاح العشق في روح الشاعرة وسيطرته على كيانها ليس في وقت الأصيل فقط بل أيضا في كل صباح.

"باحثةً عن وجدي بوفاء" و"صافية كالسماء ...": كناية في كل عن طهر وصفاء عشق الشاعرة من أحبت، والتشبيه في السطر الأخير مرسل مجمل.

وخلاصة القول أن شاعرتنا يمتاز شعرها بما يمتاز به شعر الحداثة، وهو انعكاس عن تجربتها الذاتية المتمرسة، فقد اهتمت شاعرتنا هدى بصورها الشعرية بما فيها من الإبداع وليس التقليد بعيدا عن الزركشة والتجميل، وهي تعتني بالإيقاع العذب في ثنايا سطورها، وتتسم بالوحدة الموضوعية والوحدة العضوية والصدق الفني.

"أما الصفات التي تتصف بها الصورة الحداثية، أو المعاصرة، بحسب تعبير اليافي، فيمكن إجمالها بالأمور التالية:

آ. تعد الصورة الفنية أحد مكونين اثنين، في القصيدة المعاصرة، وقد عبرت عن تجارب الشعراء رؤية وبناء، أما المكون الثاني فهو الإيقاع.

ب . إن أساس الصورة الفنية يكمن في الخلق، لا في المحاكاة، كما كان سائداً في الشعر العربي، ومن ذلك، فقد تخلت الصورة المعاصرة عن وظائف الصورة التقليدية في الشرح والتزيين.

ج . أضحت الصورة، في الشعر المعاصر، وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابكة المعقدة مابين الأنا . الآخر، الداخل . الخارج.

د . تلاحمت الصورة بشكل أوضح وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية.

هـ . من الصعوبة الحديث عن بنية عامة ثابتة للصورة، في القصيدة المعاصرة(١٨).

.....

اللواحق:

١. انظر: لسان العرب، ابن منظور، ص٢٨٨ ج ٧، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٢

٢. مختار الصحاح، الرازي، ٥٣٨، دار الفكر، لبنان، ١٩٨١.

٣. سيمياء العنوان، د. بسام موسى قطّوس، ص: ٣٧.، مطبعة البهجة/ بدعم من وزارة الثقافة . عمان . الأردن.

٤. في نظرية العنوان، مفتاح النص وجوهره، صحيفة الوطن، الأحد ٣ /٣١/ ٢٠١٣ .

٥. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ٣٦-٣٧ المحقق: محمود شاكر أبو فهر؛ الناشر: مكتبة الخانجي؛ سنة النشر: ١٩٩١

٦. التصوير الشعري. النجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، ص ١١، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط١/ ١٩٨٠م

٧. ينظر: في النقد التحليلي لقصيدة المعاصرة، د. أحمد درويش، ص١٨٥، مطبعة الفجر الجديد، د.ط ، د.ت.

٨. الكناية ، تأليف محمد جابر فياض، ص ٨٤ ، دار المنار، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ

٩. موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج٢ ص ٦٠٤ ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١، ١٩٨٤

١٠. الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، اليافي، ص: ٢٦. مجلة "الموقف الأدبي"، العدد: ٢٥٥/٢٥٦. دمشق، ١٩٩٢

١١. بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، ص ٥٨، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة –الكويت.

١٢. دير الملاك، دراسة نقدية لظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، ص ٣٤٠، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، بغداد..

١٣. وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)ص٥٦، د. سعد الدين كليب دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٤. المعجم الوسيط، د. إبراهيم أنيس ورفاقه، ص ٤٠، ط٢ ، القاهرة، ١٩٧٢.

١٥. نصوص مختارة، بيلنسكي، ف. غ ، تر: يوسف حلاق، ص:٨٣، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠.

١٦. الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله ، ص١٢ ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ م

١٧. الكناية، محمد جابر فياض، ص ٨٤، دار المنار، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ.

١٨. ينظر: وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) - د. سعد الدين كليب ص١٢ -١٣، دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب

العلاقة بين الصوت والمعنى في قصيدة

"أحبّك وأطفئ الكلمات"

أولا: النص

تسأل الشطآن موجي

إلى أين تذهب...؟

وغربة الفؤاد تندثر

تتوه الأشواق بين المرافئ

تترجم عينيك بكل اللغات

لا تلُمني...

حين أعبدها بكل الطقوس

بأنوثتي...

أحرّرها من السكينة

من سحر سيريس اللعينة

وفي ضوئها البنّي

يشعل الله الشموس

*****

لنا في دوحة الفيّ موعد

في ظل الأقدار

تجمعنا الحياة

كما في عينيْك

باقات الأشعار

تغنينا القلوب

نموت عشقا

كخريف الأزهار

*****

كم من كتابةٍ ...؟

كتبْتُ ومزقت

كم من وشايةٍ ...؟

في ليل أشواقك أطفأت

كم من قصيدةٍ ...؟

في ضوء عينيك أحرقت

ضياؤها غيّر لي الحسابات

وأسقط على قلبي النيازك

******

مطرٌ...

مطر أنْتَ يجتاح الربى

يبكي و تنقشع الغيوم

*****

سِفْرٌ...

سِفْر أنتَ في الليل منتهي

وإن طالت رمضاؤه لا يدوم

******

ضجرٌ ...

ضجر أنت خلف الحب مختفي

ضجيج لا صوت له كالسكون

******

عطرٌ...

على ثوبي نسجته الخيوط

وتلاشى مع أوّل النسمات

عدْتُ فلم أجد له أثرًا

كسيمفونية صامتة النغمات

فهمسْتُ بحزنٍ عند قبر الهوى

أحبُك وأطفئ الكلمات .

ثانيا: تحليل القصيدة

تقول الشاعرة في مستهل قصيدتها:

" تسأل الشطآن موجي/ إلى أين تذهب...؟/ وغربة الفؤاد تندثر/ تتوه الأشواق بين المرافئ/ تترجم عينيك بكل اللغات/ لا تلُمني.../ حين أعبدها بكل الطقوس/ بأنوثتي.../ أحرّرهّا من السكينة/ من سحر سيريس اللعينة/ وفي ضوئها البنّي/ يشعل الله الشموس".

"أحبُك وأُطفئ الكلمات": وهذا السطر هو عنوان القصيدة، فقد أسندت الشاعرة حبها للحبيب، كما أسندت إطفاء الكلمات إلى نفسها، والقصيدة استهلتها الشاعرة بالأسلوب الخبري؛ لتأكيد الذات والتخفيف من لوعة جوى الحب الذي يعصف بفؤادها وإظهار لوعتها وحزنها، ومحور القصيدة أن الشاعرة متعلقة بمن أحبت، وهذا الحب يواجهه العواصف الهوج "فالعنوان في الشعر الحديث صار مكونا قائم الذات، منسجما يحقق مجموعة من الأهداف والوظائف سواء تعلق الأمر بما بينه وبين خطاب النص، أو بالتأثير الذي يحدثه في نفس المتلقي الذي يحاول فك شفراته وإعطائه دلالات وأبعاد، سعيا وراء فهمه واستيعابه. إن الشعر الحديث جعل من العنوان نصا ثانيا موازيا للقصيدة، فأصبح بالإمكان الحديث عن شعرية العناوين كما كنا نتحدث عن شعرية القصيدة(١)،

"تسأل الشطآن موجي": وشبهت الشاعرة الشطآن بكائن حي يَسأل والموج بإنسان يُسأل ويُجيب. استعارة مكنية في كل.

وتكرر الشاعرة صوت الطاء مرتين، مرة في السطر الأول، ومرة في السطر الثاني، ولم يأتِ التكرار هنا عبثا، وتكرار صوت الطاء هنا يوحي بالشدة والتأثر الزائد "إن العلاقة بين

الصوت ومعناه لم تعد موضع جدل، وأصبح بعض النقاد ينظرون إلى الشعر بحسب توافق الصوت مع المعنى، فلقد أطلق " موريس جرامون "مصطلح التناسق الشعري" على الشعر الذي توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى، فالكلمات ألفاظ لها معان ودلالات" إن الكلمات تشتمل على شيئين: معان وأصوات، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة، ولكن كل منهما قابل، لأن ننظر فيه على حدة"(٢)

ولعلّ تكرار صوت "الطاء" يبيّن الحالة النفسية التي تضجّ بها الشاعرة والتوترات التي تسطر على كيانها "فصوت الطاء صوت مهموس شديد، وهو تفخيم للتاء الرقيقة، وقد استمد هذا الحرف إيحاءاته من تماس اللسان المباشر بكامل مساحته العليا مع سقف الحنك عند التلفظ به، وتجاوب صدى صوته مع التجويف الأنفي، كذلك نجد خاصية صوت (الظاء) فهو " مجهور رخو وهو تفخيم حرف الذال بلفظ ملثوغاً مثله، فخف بذلك توتره الصوتي وقلت غلظته، وهو يوحي بالفخامة والنضارة والأناقة والظهور، بما يتفق مع ظاهرة اللثغ، وبشيء من الشدة والقسوة بما تتوافق معه القساوة بشيء من الخشونة مع صدى صوته المفخم (٣).

ويشعر بالعنف الصوت المنبعث من أصوات الصاد، والطاء، والضاد، خاصة مع ارتباطها بكلمات تدل على العنف، حيث يرى د. ابراهيم أنيس أن تلك الأصوات " إذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح، أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة، أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف "(٤)

"**إلى أين تذهب...؟** ": وتنتقل الشاعرة إلى الأسلوب الإنشائي، فالاستفهام هنا يفيد التعجب والاستنكار.

"**وغربة الفؤاد تندثر**": كناية عن الضياع والفقد بعد فقد الشاعرة لمحبوبها، ولقد ذكرت الشاعرة الفؤاد وهو "الجزء" وأرادت به نفسها. مجاز مرسل علاقته الجزئية، وتتصور الشاعرة أن للفؤاد غربة وأنه شيء يندثر..

"تتوه الأشواق بين المرافئ": وتشبه الشاعرة الأشواق بسفن تتوه في مرافئها، استعارة مكنية، وتنجح الشاعرة في التشخيص والتصوير والتجسيم.

"تترجم عينيك بكل اللغات": كناية عن مقدرة الحبيب في التأثير بملامح وعواطف الشاعرة.

"لا تلُمني.../ حين أعبدها بكل الطقوس": كناية عن تعلق الشاعرة بالمحبوب، ولقد واءمت الشاعرة بين الألفاظ، فالعبادة كثيرا ما تقترن بالطقوس، والنهي يفيد الالتماس.

"بأنوثتي.../ أحرّرها من السكينة/ من سحر سيريس اللعينة/ وفي ضوئها البنّي/ يشعل الله الشموس":

وهنا تربط الشاعرة بين سحر أنوثتها وجمال عيني المحبوب، و"سيروس" أو "سيريس" هي إله الأرض والزراعة عند الرومان ... وإلهه السحر والروحانيات عند اليونانيين الموغلين في القدم، حيث صنفت وقتها كنصف إلهه لقلة بركتها، واعتبرت إله الشر والسحر، كما تراها شاعرتنا، والشاعرة هي الوجه الحقيقي المتخفي وراء القناع الإبداعي. وتتخذ شاعرتنا من سيريس قناعا لها و "من الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة تصنفر عناصرها من التاريخ أوالحاضر أو الأسطورة أو منها جميعا " (٥)

وأما تعريف القناع اصطلاحاً: فهو "وسيلة فنية لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامه منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة، للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة في الشعر، وذلك للحديث من خلال شخصية تراثية، عن تجربة معاصرة، بضمير المتكلم أو بتوجيه الخطاب إليها، أو من خلالها. وهكذا يندمج في القصيدة صوتان: صوت الشاعر، من خلال صوت الشخصية التي يعبّر الشاعر من خلالها".(٦)

وشاعرتنا تنجح في توظيف تقنية القناع من خلال فهمها للموقف لتوليد الصدق الفني، " فكل متلقٍ يستقبل الشخصية المستدعاة ويتعامل معها وفق مكوناته الفكرية والنفسية، ويقوم السياق الذي ترد فيه بدور مهم في توجيه التلقي وتحقيق جدواه".(٧)

والشاعر يرجع للأسطورة كقناع فني من خلال" فهم الموقف المعاصر وإذابته في شبهه الأسطوري ليكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي"(٨).

وتقنية استخدام القناع سمة بارزة في شعر الحداثة لأهميته، وإن " القناع هو محصلة التفاعل القائم على التجاذب المتبادل بين طرفي القناع – أنا الشاعر – أنا الآخر"(٩) ، فشاعرتنا تدرك قيمة الموروث الإنساني في خدمة النَّص الشِّعري، فهي تريد أن تحمي أنوثتها من الشرور.

ونلحظ في السطور البساطة في التعبير والتركيب اللغوي الذي ينساب انسيابا سلسا عذبا رقراقا. والشاعرة هدى درويش تتقاطع في نصها مع نص للشاعرة الفلسطينية "زهيرة الصباغ" حين قالت في ديوانها "زغب الحمام:

"يقرؤك من تعاويذ الشر ... من سحر سيريس البشعة"

وهذا تناص أدبي. "وتسمى هذه الظاهرة ب"التناص" ترى جوليا كريستيفا أن " كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"(١٠)

وتستمر الشاعرة في شدوها:

"لنا في دوحة الفيّ موعد/ في ظل الأقدار/ تجمعنا الحياة/ كما في عينيْك/ باقات الأشعار/ تغنينا القلوب/ نموت عشقا/ كخريف الأزهار"

"لنا في دوحة الفيّ موعد: "وفي السطر انزياح تركيبي نحوي، يتمثل في مخالفة التراتبية المألوفة في النظام الجملي من خلال بعض الانزياحات المسموح بها في الإطار اللغوي، فقد قدّمت ما حقه التأخير وهو الخبر "لنا" على ما حقه التقديم المبتدأ "موعد"، وفي جملة "دوحة الفيّ" انزياح إضافي يتمثل في المفاجأة التي ينتجها حصول اللامنتظر من خلال المنتظر؛ أي أن يتوقع المتلقي مضافاً إليه يتلاءم والمضاف، كأن يتوقع بعد كلمة "دوحة" وجود كلمة "العزّ" لكنه يتفاجأ بوجود كلمة "الفيّ" ليصبح لدينا انزياح إضافي شعري بحت.

"في ظل الأقدار: "وهنا تشبه الشاعرة الأقدار بشجرة لها ظل، استعارة مكنية وانزياح إضافيّ، وفيها أيضا انزياح تركيبي فقد قدّمت ما حقه التأخير وهو شبه الجملة "في ظل" على كل من الفعل والفاعل والمفعول به في السطر التالي لهذا السطر "تجمعنا الحياة" وهو ما حقه التقديم

"تجمعنا الحياة:" ذكرت الشاعرة الحال "الحياة" وأرادت ما يجري فيها مجاز مرسل علاقته الحالية.

"كما في عينيْك: " كناية عمّا يسرُّ الحبيب ويعجبه من التقائه بالشاعرة.

"باقات الأشعار: وتشبه الشاعرة الأشعار بورود تضمها باقة، استعارة مكنية، فيها التصوير والتشخيص والتجسيم.

"تغنينا القلوب: " كناية عن أن المحب يفرح ويُسرّ وهو يتغنى بالمحبوب شعراً.

"نموت عشقا: "كناية عن لوعة العشق، وفي السطر انزياح إضافيّ.

"كخريف الأزهار:" شبهت الشاعرة موت العشق بخريف الأزهار، تشبيه مرسل مجمل.

ويتكرر صوت "الراء" في ألفاظ كل من : "الأقدار" والأشعار" و"الأزهار" وصوت الراء يفيد التأرجح "والراء كاللام في أن كلا منهما من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، وأن كلا

منهما مجهور فلتكوّن الراء يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء. والصفة المميزة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها "(١١) وبرشاقة طرف اللسان في أدائه، فقد جاءت هنا الصور الصوتية للراء المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيح وتكرار، وتأرجح وتقديم وتأخير، فالنطق بصوت الراء تعبير دال على معناه، فيقول ابن جني ليس هناك أي حرف في الدنيا يستطيع صوته أن يؤدي بعض هذه الوظائف، فهو من المقومات الأساسية للغة العربية، لا بل ما أحسب بأن ثمة ما يمكن أن تخلو منه".(١٢).

ولعل الشاعرة حينما استخدمت صوت (الراء) بتكرارها، قد مثّلت لهذه الصورة المضطربة بما تصنعه الأقدار بالإنسان من فعل، وبما تتركه الأشعار من تأثير، وبما تولده الأزهار من نشوة، فتحوّل شاعرتنا الصورة الناطقة لصورة مرئية باستخدامها لصوت (الراء) .

وتستخدم الشاعرة الفعل المضارع، كما في نحو: "تجمعنا" و"تغنينا" و"نموت" لبث الحيوية والنشاط في النفوس وتبيان الاستمرارية، الاستمرارية في الحدث.

وتستمر الشاعرة في شدوها:

"كم من كتابةٍ ...؟/ كتبْتُ ومزقت كم من وشايةٍ ...؟/ في ليل أشواقك أطفأت/ كم من قصيدةٍ ...؟ / في ضوء عينيك أحرقت/ ضياؤها غير لي الحسابات/ وأسقط على قلبي النيازك/ مطرٌ ... / مطر أنْتَ يجتاح الربى"

"كم من كتابةٍ ...؟ : "كم" في هذه السطور، هي "كم" الاستفهامية وتفيد التعجب، التعجب من كثرة ما كتبت لحبيبها، وقد كررتها الشاعرة في هذه السطور أربع مرات، وللتكرار فوائد متعددة "ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، فـ "هو التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة. وهو أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو

لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة. فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها. ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه(١٣)، إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو "ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحى بها. وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير، لأنه لغة التواتر والانفعال"(١٤).

"كتبْتُ ومزقت" : ولشدة لوعة الشاعرة وتعلقها بالمحبوب تكتب له كثيرا وهو غير آبه ويمزق، فالحالة النفسية متوترة ومربكة، فهي تكتب وهو لا يهتم ويمزق ما تُرسله له، فهي تتعجب من فعلته ومن صدوده.

"كم من وشايةٍ ...؟ " : وهي كعادة الشعراء العذريين تتعرض لقول الوشاة لفصم العلاقة ما بين المحبين.

"في ليل أشواقك أطفأت" : وتتوالى الصور الشعرية العذبة المعبرة، فهي تحركها أشواقها للحبيب، والحبيب غير آبه، والوشاة يسعون للتفريق ما بين الحبيبين، وهي تثبت سوء فعلتهم وعدم صحة وشاياتهم، ولأشواق المحبوب ليل يُطفأ و"من المعروف أن بعض النقاد يؤكد أن ثمة انقلاباً جذرياً قد أصاب الصورة الفنية ARTISTIC IMAGE ، في الشعر الحديث. فلم تعد الصورة مجرد شرح للفكرة أو توضيح لها أو مجرد زخرفة، يمكن الاستغناء عنها، من دون أن يختل المعنى، كما في الشعر الكلاسيكي والتقليدي المعاصر. بل أصبحت الصورة الحداثية داخلة، في صميم النص الشعري، بطريقة بنائية حيوية؛ كما أصبحت الصورة هي الفكرة، ولا انفصال بينهما. ومن جهة أخرى، فقد تغيرت العلاقة بين عناصر الصورة، بشكل أصبحت فيه هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر، لا على تجاوزها

وتقابلها، أي تمَّ الإنتقال " من الثنوية البلاغية إلى الشعرية الصاهرة، كما يقول الدكتور اليافي"(١٥).

وفي السطر انزياح تركيبي نحوي، يتمثل في مخالفة التراتبية المألوفة في النظام الجملي. من خلال بعض الانزياحات المسموح بها في الإطار اللغوي، فقد قدّمت ما حقه التأخير وهو شبه الجملة "في ليل" على ما حقه التقديم وهو الفعل والفاعل "أطفأت".

"كم من قصيدةٍ ...؟/ "في ضوء عينيك أحرقت": والمحب لم تعد قصائد الشاعرة تثيره، وفي السطر الأخير انزياح تركيبي نحوي، فقد قدّمت ما حقه التأخير وهو شبه الجملة "في ضوء" على ما حقه التقديم وهو الفعل والفاعل "أحرقت"، والاستفهام يفيد التعجب.

"ضياؤها غيَّر لي الحسابات": وتصرفات الحبيب هذه قلبت وغيّرت تفكير الشاعرة وعلاقتها بمن أحبت.

"وأسقط على قلبي النيازك": كناية عن لوعة الشاعرة وحرقتها وتأثرها بما يصنعه من أحبت.

"مطرٌ .../ مطر أنْتَ يجتاح الربى" :

وتتكئ الشاعرة في هذا المقطع على الفعل الماضي؛ ليفيد السرد القصصي، في نحو: "كتبت" و"مزقت" و"أحرقت" و"أسقط"

ولقد استخدمت الشاعرة في نصها اللغة السهلة، وهي أقرب ما تكون إلى اللغة المحكية لتناسب جميع مستويات المتلقين، وقد جاءت ألفاظ معجمها الشعري على نسق واحد تقريبا منسابة انسيابا من بدايتها إلى نهايتها، فابتعدت عن الألفاظ الغريبة لعدم مناسبتها لطبيعة العصر ولغته، وللغرض الشعري الذي يتطلب السهولة والرقة ومخاطبة أذواق الناس.

وتتابع الشاعرة نصها:

"مطرٌ .../ مطر أنْتَ يجتاح الربى/يبكي و تنقشع الغيوم/سِفْرٌ ... / سِفْر أنتَ في الليل منتهي/ وإن طالت رمضاؤه لا يدوم/ ضجرٌ ... /ضجر أنت خلف الحب مختفي/ ضجيج لا صوت له كالسكون"

"مطرٌ ...": للفظة المطر دلالات مختلفة، منها الخير ومنها الشر، وقد وظفت الشاعرة في نصها هذا على أن المطر هنا رمز للخراب، خراب العلاقة بينها وبين حبيبها، ولتدلل على أن المطر تستفيد منه أخرى غيرها، وقد كانت الشاعرة موفقة في توظيفها للفظة المطر، والمطر يكثر وروده في الشعر، وأن استعماله فيه يحقق رونقاً وجمالاً. ووروده في القصيدة شيء حسن، يلفت انتباه المخاطب، لما يرمز إليه من دلالات، لا تدرك إلا بالولوج في عمق النص كما نفهم من لسان العرب لابن منظور. وهنا تناص أدبي يلتقي مع ما جاء في أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب.

"مطر أنْتَ يجتاح الربى": لقد أسندت الشاعرة المطر لمن أحبت، وأحس في هذا السطر تحول الحبيب لحبيبة أخرى قد تكون أعلى من مستواه، فهو مطر يجتاح الربى.

"يبكي وتنقشع الغيوم": كناية عما يصنعه المحب من إلحاق الأذى بمن أحبها وهي الشاعرة، ومن هنا يتحول الخير إلى شر مبكٍ.

"سِفْرٌ...": كناية عن أن لا فائدة تُرجى ممن أحبته الشاعرة.

"سِفْر أنتَ في الليل منتهي": و"السِّفر" رمز للاشيء، و"الليل" رمز للحلكة والضيق.

"وإن طالت رمضاؤه لا يدوم": كناية عن علاقة الحبيب الزائلة والمنتهية، والتي أحدثت وجعا لروح الشاعرة.

"ضجرٌ...": كناية عن تحول علاقة الود بين الحبيبين إلى الأسوأ.

"ضجر أنت خلف الحب مختفي": كناية عن التأكيد في تحول علاقة الود بين الحبيبين إلى الأسوأ.

"ضجيج لا صوت له كالسكون": كناية عن انتهاء الحب والود بين الحبيبين، وهنا تبلغ الشاعرة ذروة توترها.

وتكرر الشاعرة ألفاظ كل من "مطر" و"سفر" و"ضجر" وهذه الكلمات تبين مدى شدة التوتر الذي يسيطر على حالتها النفسية وتكرارها يضاعف من توترها، عدا عما يحدثه هذا التكرار، سواء تكرار الحرف أو اللفظ من إيقاع يسري في جسد النص ويربط بنيتها ومفاصلها المختلفة معا، ويحس المتلقي بعنف الحالة التي تسيطر على روح الشاعرة وما يعصف بأقبية فؤادها، فالصوت المنبعث من أصوات كل من: الطاء والضاد المتكررة والقاف تشعر المتلقي بذلك، خاصة مع ارتباطها بكلمات تدل على العنف، كما في مثل:: "مطر" و"ضجر" المكررتين وفي "رمضاء" و"ضجيج" و"طالت" وصوت القاف في "تنقشع"، حيث إذا تكررت هذه الأصوات في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح، أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة، أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف ، كما في نحو: "ضجر" التي تكررت مرتين و"ضجيج".أضف إلى ذلك تكرار صوت "الراء" الذي يفيد التأرجح تأرجح علاقة الشاعرة بمن أحبت.

وتحسن شاعرتنا بتوظيفها للتكرار بما يخدم ظاهرة الإيقاع في النص و"الإيقاع ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامة، ولكنه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر، إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة، وقوالب إيقاعية محكمة القياس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر، أي القوالب الوزنية التي يجري عليها الكلام المنظوم(١٦).

و" ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم، إنما الشعر هو بيان لعاطفة نفاذة إلى خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها، فإذا جاء منظوما فهو شعر منظوم، وإذا جاء منثورا فهو شعر منثور(١٧) .

وعاطفة شاعرتنا متأججة تحرك المتلقي ويتفاعل معها، وتوفرت في نصها شروط الإبداع التعبيري" إن عملية الإبداع في الواقع، هي تعبير عقلي قائم على مضمون وأحاسيس، يرتفع بهما إلى الروحانية والإبداع الفني، وهو أيضا صناعة إنسانية، تقدم للبشرية مادة جمالية بغرض إسعادها، ومن ناحية أخرى فالفنون هي المثقف الأول للشعوب على آفاقها العريضة، لأنها ليست موجهة إلى فئة صغيرة من الصفوة خاصة، إذا كانت تقدم مضمونا واضحا بعمق وبساطة(١٨).

وتنهي الشاعرة نصها:

"عطرٌ .../ على ثوبي نسجته الخيوط/ وتلاشى مع أوّل النسمات/ عدْتُ فلم أجد له أثرًا/ كسيمفونية صامتة النغمات/ فهمسْتُ بحزنٍ عند قبر الهوى/ أحبُك وأطفئ الكلمات".

"عطرٌ ... ": كناية عن حلاوة الحب الذي جمع بين قلبي كل من الشاعرة والحبيب أول عهدهما في علاقتهما وزوال تلك العلاقة سريعا، ونلحظ اهتمام الشاعرة بصوت الطاء في نصها، وقد كررت بعضا من تلك الكلمات، كما في نحو: مطر، وأطفئ، والخيوط... كما أن صوت الطاء جاء في ألفاظ كما في نحو: أطفأ، وعطر...، ولعل هذا يكشف حالة الضيق والتوتر المسيطرة على أركان روح الشاعرة، فصوت الطاء يوحي بالعنف والشدة، فصوتا كل من "الطاء" والظاء" يوحيان بالشدة

"على ثوبي نسجته الخيوط" و"وتلاشى مع أوّل النسمات" و"عدْتُ فلم أجد له أثرًا" : كناية في كل عن انتهاء العلاقة بين الحبيبين وانفراط عقدها.

"كسيمفونية صامتة النغمات": "فهمسْتُ بحزنٍ عند قبر الهوى": وهنا تسيطر على الشاعرة حالة من الأسى والحزن وقد اختارت لذلك كلمات دالة ومعبرة، كما في نحو: الحزن، والصمت، والقبر، والإطفاء، والصمت. وللهوى قبر كما تصوره الشاعرة.

"أحبُك وأطفئ الكلمات." : كناية عن تعلق الشاعرة بمن أحبت، وهنا تختم الشاعرة نصها بما بدأت به. صورة دالة ومعبرة فالشاعرة ما تزال متعلقة بمن أحبت وتلتزم الصمت، وتنجح في نسج صورها الفنية باقتدار "إن البلاغة الجديدة، بلاغة "الصورة الشعرية" تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منها"(١٩)

وما يميز قصائد الشاعرة هذا الترابط المتلاحم في القصيدة، وهو ما يطلق عليه د. مندور التصميم الهندسي، والذي يسميه النقاد الوحدة الموضوعية، فالشعر في العصر الحديث لابد وأن يتسم بالوحدة الموضوعية الذي تتآزر فيه كل العوامل الفنية لبنائه(٢٠) وما يميز شعر شاعرتنا أيضا الوحدة العضوية والصدق الفني.

اللواحق:

١. الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، د. رشيد يحياوي، ص١١٠، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ١٩٩٨.
٢. ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغوي أسلوبي، د. محمد العبد، ص ١٤، دار المعارف بالقاهرة، ١٩٩٨.

وقواعد النقد الأدبي، لاسل أبو كرمبي، ترجمة محمد عوض محمد، ص ٣٩، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٤٤

٣. ينظر: خصائص الحروف ومعانيها، د. حسن عباس، ٥٧-٥٩، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق – سوريا.
٤. ينظر: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، عبد الخالق العف، ص ٢٥٣، غزة، مركز رشاد الشوا ، ٢٠٠١

وينظر: البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخية وصفية تحليلية، رسالة ماجستير مقدمة من الطالب، إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب ، ص ٣٩ ،إشراف دكتور فوزي إبراهيم أبو فياض.

٥. ينظر: أقنعة الشعر المعاصر إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة – ط١ / ٢٠٠٥م ، ص ٨

و" الأسطورة والإبداع، مهيار الدمشقي أنموذجا " دراسة " نشرة جائزة الشارقة للإبداع العربي.

٦. مجلة الموقف الأدبي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤١٢، آب ٢٠٠٥ م
٧. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، محمد علي كندي، ص١٨٢، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١/٢٠٠٣م
٨. دراسات في النَّقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، ص ١٧٩، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت.

٩. الصورة الفنية في شعر علي الفزّاني، حنان محمد شلوف، ص ١٠٧، دراسة منشورة في (مجلة عراجين)، العدد ٥ / ٢٠٠٦م

١٠. التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، ص ١٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن ، ط٢، ٢٠٠٠م.

١١. الأصوات العربية، د. إبراهيم أنيس، ص ٦٦، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٠م.

١٢. خصائص الحروف العربية ومعانيها، د. حسن عباس، ص ٣٧، اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا.

١٣. تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، ص ١٠٧، دار المكشوف، ط١، ١٨٧١، بيروت.

١٤. المرجع نفسه، ص١١٠

وانظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى- جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص١٦، دمشق – ٢٠٠١.

١٥. وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب دراسة، ص٣٣، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٦. العروض والإيقاع، د. يوسف بكار و د. وليد سيف، ص ١٠، ط١، عمان، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٧.

١٧. موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د. سيد البحراوي، ص٩١، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م.

١٨. الموسيقى تعبير نغمى ومنطق، عزيز الشوان، ص٣٣، القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

١٩. الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، ص١٤٣، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط ٦، ٢٠٠٣م.

٢٠. انظر النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمى هلال، ص٣٨٥، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧م.