القصيدة العنقودية وجدلية الأنماط التركيبية

قراءة تفكيكية في ديوان (لهفة جديدة)

للشاعرة السعودية هدى الدغفق

obeikandl.com

obeikandl.com

القصيدة العنقودية

وجدلية الأنماط التركيبية

قراءة تفكيكية في ديوان " لهفة جديدة "
للشاعرة السعودية هدى الدغفق

إن الدخول إلى عالم هدى الدغفق الشعري يعد نوعا من اختراق الحجب الملونة المستورة خلف مسافات شاسعة من الرؤية ، تلك المسافات التي تغزوها خيول الألفاظ الجامحة التي تُقتفى آثارها في تربة النص من خلال منظار ثلاثي الأبعاد ، يتجه بعده الأول تجاه المتن وبعده الثاني إلى دائرة التوقع ، أما الأخير فيتجه إلى علاقات التجاوز التي تخرج النص من فضائه الورقي إلى فضاء أرحب تتشابك دلالاته وتتعالق رموزه لتعلن عن ميلاد القصيدة العنقودية .

والقصيدة العنقودية عبارة عن تركيب خلوي تربطه حزمة واحدة ، هذه الحزمة تمثل الحقل الدلالي ، ويتفرع منها مجموعة من الخلايا المتتابعة التي تمثل الدوال الملحقة ، ويتخلل هذه الخلايا ثغور وفجوات تمنح الخلايا ديناميتها وفاعليتها التي تجعلها تتصاعد وتنمو لترتبط بالحزمة الرئيسة لعالم النص .

ولكي تؤتي هذه الدراسة ثمارها المرجوة كان لها أن تعتمد على منهج يخرجها من دائرة الحبر الجاف إلى دائرة الحبر الناطق ، وشعرية النص هي التي تفرض اختيار المنهج " فلا تصح قراءة العمل الشعري بما هو

خارج عنه ، ولا بمجرد نصيته المحضة فقراءته بعناصر من خارجه إلغاء له ، وقراءته بذاته وحده إلغاء لتاريخيته أو لاجتماعيته ، فليس العمل الشعري مجرد انعكاس واقعي اجتماعي إنه قبل كل شيء مركب إبداعي يصدر عن مركب إنساني وهو إذا قبل كل شيء كشف " (١)

والقراءة الواعية للنص الشعري المطروح للقراءة رشحت المنهج التفكيكي ، وذلك لأن عملية التفكيك " ليست مجرد عملية سلبية إنها خبرة تنويرية أيضا لأنها تكشف ايديولوجيات معينة وتجعلها في متناول الفحص، إنها تسمح بتحليل العلاقة بين اللغة وبنياتها والمعنى أو المغزى الذي تدل عليه .. وإن هذه النظرية تلغي التمييز التقليدي بين الكتابة (الإبداعية) أو (الأدبية) والكتابة الأخرى ، خاصة الكتابة التحليلية والنقدية والأنواع الاستطرادية الأخرى ، ويعتمد التمييز أولا على الحضور الميافيزيقي؛ أي على فكرة أن للكاتب في الأدب حضورا حقيقيا في النص ، بينما يختفي الكاتب في الكتابة النقدية وراء النص الأدبي الذي يعتبر أوليا أو يتطفل عليه .. إن القراءة التفكيكية تعيد بناء النصوص .. والتفكيك يهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص " (٢)

والتفكيك نظرية تهدف إلي إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص والطريقة التي تقدم بها ظاهرياً هذه النصوص ذاتها قراءات مفضلة ولا يجب التغاضي عن كلمة ظاهرياً في الجملة السابقة ، فيفترض التفكيك كمقدمة منطقية أولى أن قراءة أي نص تماثل مع خطاب خاص فيه إن العملية التي نصل بها كقراء إلى هذا التماثل تتضمن قدراتنا على التعامل مع الشفرات اللغوية التي تعالج بها معنى النص ، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم الثقافية ، فإن تلك العملية تتضمن الفرضيات والأيدلوجيات التي

تدخلها على النص _ سواء أكانت خاصة بنا ومعاصرة لنا أم التي نعتقد أنها فرضيات وأيديولوجيات الثقافة التي أنتجت النص " (٣)

إذاً فالتفكيك ينظر إلى النص بوصفة شريحة خاصة تتعامل مع خطاب يلزم لقراءته منهج خاص ، يبتعد عن القراءة الذاتية للنص والتفكير الأحادي الذي ينظر للنص من زاوية واحدة تاركاً باقي الزوايا ، والمنهج التفكيكي لا يتعامل مع أرضية النص فقط ، بل يتعامل مع فضائه المحيط ، فيقرأ الخلفية الثقافية والأيديولوجية للنص .

(١)

وديوان " لهفة جديدة " لهدى الدغفق(٤) ، عدد صفحاته أربع وستون صفحة تحوي بين طياتها اثنتين وثلاثين قصيدة ، وعدد الأسطر الشعرية أربعمائة وتسعة وسبعون سطرا ، تحتل الجملة الفعلية فيه مائة وثلاثا وخمسين جملة ، والجملة الاسمية اثنتين وسبعين جملة ، وهذا مؤشر يتعارض مع شكلية قصيدة النثر التي مجدت الأسماء وأسقطت الأفعال ، ورفعت الجامد وأغفلت المشتق ، وأسرجت الخيل لحروف التشكيك وقيدت معاصم التوكيدات ، وأسقطت الروابط وأقامت الفواصل ، ولم يعجب شعراءها سواد الصفحة فخلقوا البياض ورقصوا عليه .

وكثرة الجملة الفعلية في الديوان يدل على السردية ، وديناميةالفعل هي التي تخلق التوالد وتشكل العنقودية .

ويبدأ الديوان بمقطوعة مكثفة تعد نهجا ترسمه الكلمات الأولى لترشح لما هو آت .

المقطوعة بعنوان (قطرة)

" أنحني

للماء

يرفعني

إليه

أرسل

قبلتي

لله

كيف

لكل

شيء

أن يكون

الماء " ص٧

إن المقطوعة تمثل الخط المستقيم الذي يجمع بين نقطتين محددتين : نقطة البداية ونقطة النهاية ، فالمنسوب الخطي يبدأ بالماء وينتهي بالماء ، ويرتفع عند نقطة واحدة تكاد تتشابك مع البداية والنهاية ، ولكنها ترقى إلى مجال الخلق والتكوين .

ولو نظرنا للعنوان (قطرة) فإننا سنتجه اتجاهين متعالقين : فقد تعني القطرة المطر الذي له دوره في الخلق والإنبات ، وقد تعني ماء التكوين الأول ، وكلاهما يتجه نحو مدلول واحد وهو الخلق والتكوين .

إذن الحزمة الرئيسة لعنقودية النص تتمثل في الماء المكون الأول ، ثم تتابع الخلايا المتشابكة مع الحزمة من خلال ثلاثة أفعال جاءت متتابعة ومرتبة (أنحني – يرفعني – أرسل) فالانحناء شعيرة من شعائر

obeikandl.com

الخضوع وصفته سقوط من أعلى لأسفل ، والرفع نقيض الانحناء فهو باب من أبوا ب الشموخ والثبات ، وصفته ارتقاء من أسفل لأعلى ، والإرسال أعلى من الانحناء والرفع ، فله ميزته المقدسة وصفته خلق حوار بين الذات والآخر .

والأنزيمات المحركة لهذه الخلايا تتمثل في اتجاهها ، فالفعل الأول (انحنى) يتجه للماء ، والانحناء للماء دال على التقديس ، والفعل الثاني (يرفعني) يتجه إلى الماء أيضا ، ولكن بدلالة متناقضة ومغايرة تتفق في قوة الماء وقدرته على الفعل وتختلف في خضوع الذات وارتفاعها ، والدالتان اللتان يجمعهما محرك واحد تؤكدان فلسفة الخروج الأول ، ثم يأتي الفعل الثالث (أرسل) الذي يخرج الذات عن حالتها الأولى ليلبسها رداء جديدا يمثل مرحلة أعلى من المرحلة التي كان يعيشها ، فالمتجه إليه في هذه المرة هو (الله) ارتفاع من أدنى لأعلى ، ومن أفق ضيق إلى فضاء أرحب وأوسع ، وهذا التحول يخرج الذات من مرحلة التكوين إلى مرحلة التبشير ، وفي هذه المرحلة تكثر الخلايا العنقودية ، فالإرسال خلية يتم فيها الإذن والترشيح والتحديد والتبليغ .

ثم تنتهي العنقودية بخلية كشفية ترتدي حلة المبهم الذي يتمثل في الأداة التفسيرية (كيف)، تحول من المجهول إلى الرغبة في كشف غموضه ، وتزداد ضبابية الكشف كلما اقتربنا من التركيب اللفظي للسؤال :

كيف

لكل

شيء

أن يكون

الماء .

فالتركيب اللفظي يحيلنا إلى وجهين : الوجه الأول أن الكلمات الست هي تركيب لسؤال واحد ، وفي هذه الحالة يكون السؤال تقريريا يتمركز حول أهمية الماء ليس على المستوى الأدنى ، بل على المستوى الأعلى والأعم ، والوجه الثاني أن السؤال يتكون من ثلاث كلمات فقط (كيف لكل شيء) والباقي محذوف ، وباقي الكلمات المزيلة للسؤال (أن يكون الماء) تكون الإجابة عن السؤال ، والنتاج النهائي للوجهين واحد ، ولكن الأرجح أن يكون الوجه الثاني هو المقصود والدلالة على ذلك انفتاح الجملة الاستفسارية وعدم تزيلها بأداة الاستفهام .

(٢)

وإذا تتبعنا الحقول الدلالية في الديوان فسنجد أن الديوان اشتمل على سبعة حقول تكاد تتقارب مع بعضها في نسيج خلوي واحد ، وأول هذه الحقول حقل الماء فقد ظهرت دلالالته في نصين : النص الأول الذي تمت قراءته ، والنص الثاني بعنوان (مشهد)

" الغيم نبع

يفور في التلال الزرقاء

البدر صقر

يستريح لحظة

يلمحه البرق

ولا يراه

البرق

يلهث

البدر يسبح في بحيرة . " ص٨

إن المقطوعة تمثل نوعا من الغرق وغوص في بحار المجهول من خلال استخدام ثلاث دوال تتفق في ارتباطها بالطبيعة ، وتختلف في صفاتها (الغيم - البدر – البرق) فثمة تناقض واضح بين الدوال الثلاث ، فالغيم ظلام وعتمة بالمفهوم القبلي ، ويحمل معنى التبشير والخصوبة بالمفهوم البعدي ، أما البدر فيمثل النور ، والبرق يجمع بين النور والصوت المخيف ، والخيط الذي يربط بين الدوال الثلاث خاصية المكان وحركية الحدث ، فالثلاثة توجد في الفضاء الأعلى السماء ، وعن حركية الحدث ، فكلاً من الثلاثة يسبق تكوينات معينة وتفاعلات معينة ، وكل منها يُتبع بأحداث وتغيرات تؤثر في الفضاء الأدنى (الأرض) .

وهكذا تتضح عنقودية النص من خلال ترابط دواله ، والحقل اللفظي والسياق الجملي يؤكدان ذلك ، فإذا نظرنا للنص فسنجد:

الغيم نبع

يفور في التلال الزرقاء .

قد يبدو من الوهلة الأولى أن تمام الجملة لم يضف جديدا ، وقد يعد ركيكا ، فكلمة (نبع) لم تفد بعد (الغيم) ، وكذلك الدالة اللونية (الزرقاء) جاءت زائدة عن المعنى ، ولكن من خلال القراءة التفكيكية التي تجنح إلى تمزيق العلاقات للوصول إلى المعنى سيتغير المفهوم ، فالخبر (نبع) يحمل دلالة التدافع المستمر الغزير ، والفعل (يفور) يحمل دلالة التفجير، وإلحاقه بالتلال بما لها من صلابة وارتفاع مما يجعل مهمة التفجير أكثر صعوبة ، والدالة اللونية (الزرقاء) تعد انعطافا من الجامد إلى المعنوي ، ومن المرتفع على مستوى السطح إلى المرتفع على مستوى الفضاء ، فهي

توحي بالحلم ، فبعد تجميع شتات الصورة نجدنا أمام علاقة تفجير من نوع خاص .

والدالة الثانية :

البدر صقر

يستريح لحظة

يلمحه البرق

ولا يراه .

(البدر والصقر) تكاد العلاقة بينهما مستحيلة ، وذلك لبعد الصفات وفقدان التجانس واختلاف التصنيف ، وهذه خاصية من خواص قصيدة النثر (خلق علاقات غير متجانسة بين الألفاظ يفسرها السياقي التوليدي للمعنى) والربط بين الدالة الأولى التي تحمل علاقة تفجير من نوع خاص، ولعل هذه العلاقة يقصد بها الكتابة ، وبين المعنى السياقي فتغدو علاقة (البدر/الصقر) ممثلة للمعنى الذي يراد الإمساك به ووضعه في قفص التعبير ، ويبدو المعنى هنا عصيا جامحا قويا له صفتان أنه يضيء لمريديه مرة واحدة على فترات زمنية متباعدة ، وأنه قوي مجنح في الفضاء لا يسهل اصطياده .

ثم يتدخل (البرق) ليتعالق مع (البدر/ الصقر) ، وقد يبدو البرق ممثلا للحظة الإبداع التي ينتظرها المبدع أو يسترقها ، والبرق يتعانق مع هذه اللحظة لما له من صفة المفاجأة والسرعة .

وتبدو العلاقة بين (البرق و(البدر/ الصقر) في فعلين متناقضين (يلمحه) بما في هذا الفعل من دلالة الخطف السريع والنظرة الطائفة ، والفعل (لا يراه) وكأن المعنى استعصى على أن تمتلكه اللحظة فجاءت النتيجة التي تمثلها الدالة الثالثة :

البرق

يلهث

مبللا

البدر يسبح في بحيرة .

فالفعل (يلهث) يدل على الإجهاد وطول الرحلة ، والحال (مبللا) يدل على مشاق الرحلة وخيبة الرجوع .

ويختم النص بصورة (البدر يسبح في بحيرة) وهذا يدل على أن المساحة اتسعت ، والرؤية التي كان محلها الفضاء الثابت تحولت إلى رؤية مشتتة متحركة يصعب التقاط صورها وتحديد أبعادها .

(٣)

الحقل الثاني هو حقل الطيور ، فقد ظهر في ثلاثة نصوص ، النص الأول بعنوان (الموجة) :

"حمامة وحيدة

تهدل

حتى آخر قطرة في لسانها

عشها البحر

ينتف ملحه جناحيها . " ص٩

تتضح عنقودية النص في هذه المقطوعة المكثفة من خلال لغة السرد التي اتضحت في النص ، ومن خلال مركزية الدلالة ، فالحمامة لا يتداخل معها عنصر آخر فهي محور الدلالة الوحيد ومركزها ، وهي هنا قد تمثل

الذات الشاعرة ، ولعل الحمام والعصفور والبلابل والعندليب هي أقرب الطيور للغناء والشعر ، والخبر (وحيدة) يصف ما تعانيه هذه الحمامة / الذات من الوحدة والوحشة ، مما يدفعها إلى أن (تهدل) ، وجاءت اللفظة فعلا مضارعا لتؤكد استمرارية الهديل وكثرته وتنوع أوقاته ، ثم يأتي الحرف الغائي (حتى) ، والكلمة النهائية (آخر) لتغلق مساحة الزمن ، فالهديل مستمر حتى النهاية ، ثم ينفلت النص من خلية الهديل إلى خلية العش ، والعش قد يعني السكن ، وقد يعني المحيط ، وقد يعني الإطار ، وكل هذه المعاني تتلاقى مع نسيج الخبر (البحر) ، وقد يقصد بالبحر المدى اللانهائي ، وقد يقصد به نبع الحياة ، وقد يقصد به البحر الشعري ، ويبدو أن السائل الميسر لتنامي الخليتين (الهديل والعش) هو النفس الشعري الذي يتمدد بعلاقة التسوير الأخيرة (ينتف ملحه جناحيها) ، فالفعل (ينتف) يحمل دلالة النزع التي تتصف بصفتين: القسوة والفضاء النهائي ، والملح يحمل دلالتين ؛ المرارة وقوة التآكل ، والجناحان نبض الحياة بالنسبة للطائر وبدونهما يفقد الحياة ، ولعل هذه الصورة تصور المعاناة التي تحيط بالذات ومدى ما ينتزع منها من أجل أن ترقى لأعلى .

النص الثاني بعنوان (غابات)

" العصفور

غصن طار

ظل يطير

يطير

يطير

حتى أثثت جذعها

..... الشجرة ." ص١٣

والعنوان (غابات) يحيلنا إلى درب من المتاهات اللانهائية ، ويجعل مساحة المحيط الدائري للذات واسعة ، وظلال الشتات تغلف الداخل المنهي عن دخوله من قبل الآخر ، و(العصفور) المبتدأ العاري الذي لا يجد خبرا يواري سوءته لتصبح دلالته مطلقة تفتح الباب أمام العقل ليضع أخبارا لا حصر لها ، تصلح للتعبير عن حالة الشتات التي تعيشها الذات ، فالانفصال عن الدلالة وقطعية المضمون يوحيان بانكسار قد يكون هذا الانكسار على مستوى العنصر الحاضر أو العنصر الغائب أو القاسم المشترك بينهما ، ويبدو أن الانكسار هنا يختص بالقاسم المشترك بين الحاضر والغائب الذي يفسره المدخل الدلالي التالي لما سبق .

(غصن طار)

تحول من العلاقة الجسدية إلى العلاقة المكانية التي ترتبط بالطائر ، فالعصفور المنفلت من دلالته ودخوله في دائرة الشتات ينعطف على الدلالة الأخرى التي تؤكد العلاقة السابقة ، (فالغصن) مكان الطائر ومكمن العش سقط ، ولم يعبر النص بلفظ السقوط بل عبر بالفعل (طار) ، وهي خاصية الطائر ، وكأن الفعل يشطر الدلالة فيكون سهما موجها له طرفان : طرف يتجه نحو العصفور ، والآخر يتجه نحو الغصن ، فثمة اشتراك واضح بينهما ، ويؤكد ذلك التتابع الدلالي في الأفعال :

ظل يطير ..

يطير

يطير

وفي هذه المرة انفلت السياق من الماضي للتعبير بالمضارع الذي يحمل دلالة الاستمرار والتماس الحدثي للحاضر والمستقبل ، ولعل التكرار ينقل لنا مشهدا حركيا متماوجا يخرج بالفعل (يطير) عن دلالته

الثابتة ليتداخل معه نقيضان؛ الارتفاع والهبوط ، وكأن العصفور في رحلة طيرانه نحو المجهول انثنى في طيرانه وارتفع وظل كذلك حتى ..

حتى انثنت جذعها

..... الشجرة

وتأثيث الشجرة لجذعها يحمل أداتين : معول للهدم وأداة للبناء ، ومعول الهدم يتمثل في فقدان العش ، وأداة البناء تتمثل في التأثيث من جديد ، ولعل النقاط التي سبقت لفظ الشجرة تدل على طول مراحل البناء والمشقة التي بذلت من أجل البناء .

و عنقودية النص تتشكل في ثلاث خلايا (العصفور و الغصن والشجرة)

العصفور ـــ دال مطلق ويشترك مع الغصن والشجرة

الغصن ـــ دال ثابت

الشجرة ـــ دال دائري

فإذا افترضنا أن المركز هو الغصن بوصفه دال ثابت ، والشجرة تمثل محيط الدائرة التي تحيط بالغصن ، فيغدو العصفور هو المتحرك المطلق داخل الدائرة ، وهذا يؤكد الشتات الذي وصف به الطائر في بداية النص .

النص الثالث بعنوان (سماؤها)

" نتفت ريشتيها

العصفورة

ناولتهما إياه

طارتا

obeikandi.com

عنوان النص له دور غائر في دلالة الكشف ، فالسماء دلالة على الارتفاع والعلو ، وهذا يجعل الخطاب له نبرة الارتفاع والتصاعد ، والسماء أيضا قد تعني الفضاء الواسع الذي يحتوي أكثر من مجال ، ثم يأتي ضمير الغائب المؤنث ليقيم علاقة توجيهية قد ترتبط بالذات / الأنثى أو الفضاء البعيد .

ثم ندخل إلى حواري النص بعدما اجتازنا بوابته ، ويبدأ النص بالفعل الماضي (نتفت) والنتف يحمل دلالة النزع بقوة ، ويتعلق هذا النتف بالريش ، والريش هو حياة الطائر ونزعه يعد نوعا من العذاب المقيم أو التضحية الغالية ، والغريب ذلك التحديد الرقمي للريش المنتزع ، فالمنتزع ريشتان ، وهذا التحديد يعد تحديدا موجها ولم يأت عبثا ، وخاصة أن النص تتجه دلالته نحو المثنى ، والعلاقة الرقمية هنا قد تعني خصوصية النزع ومحدودية الشيء المنتزع ، فالنص لم يقصد الشمول حتى لا تكون الصورة أكبر من إطارها ، بل أراد التخصيص ليضع الصورة في زاوية محددة ، ثم يتدخل الآخر بعد التفرد الذاتي للطائر ، فالضمير (إياه) يحمل دلالة البعد ، وقد يحمل دلالة الغيبوبة والجمال المطلق ، فالآخر يرتبط بالطائر ولكنه ينفصل عن زاويته ، ونظرا لبعده عن الطائر المانح، فأضحى الشيء الممنوح فاقد الصلة وخفيف الوزن مما أدى إلى حدوث النتيجة المتوقعة التي تمثل الفقد ، فالريشتان طارتا ، ودلالة الطيران تتوجه نحو الفقد لشيء ذاتي ترفع عنه الآخر وأهمل شأنه فسمح له أن ينفلت من بين يديه ، ولكن لماذا حدث هذا ؟

لأن الآخر امتزج بالطائر وتعالق معه ، وغدا طائرا له جناحان يقدر بهما على الطيران ، ففقدان الريشتين أكسبه قوة الجناحين .

(٤)

حقول الطبيعة

تماشيا مع الخريطة العنقودية للديوان التي بدأت بالماء والطيور ، الحقلان اللذان انفردا بدراسة خاصة ولم يوضعا ضمن حقول الطبيعة وذلك لشرودية الدلالة واتجاهها تجاه نمط أعلى يكاد يختلف عن حقول الطبيعة ، تأتي الحقول التالية التي تتمثل في حقول الطبيعة ، وأول هذه الحقول الصخور :

تقول الشاعرة في نص بعنوان (شجيرة) :

" سكونها يزعزعني

كلما أنصت إليه

الصخور المتكاتفة

تلملم بركانها

منذ سنين

سكونها ليس إلا إرادة

الصخور المتكاتفة

في أحشائها شجيرة

لا تبدو الآن . " ص١١

ثمة حشرجة نفسية تعيشها الذات، ترتبط بمكون قديم يجعلها مكمنا للمتراكبات القلقة والقوى المتناقضة ، فالنص منذ بدايته يدور حول محورين : أحدهما أساسي والآخر فرعي ، فالأساس يتمثل في الصخور ،

obeikandl.com

والفرعي يمثل الشجرة ، ويمازج النص بين المحورين ليكون عنقوديته ، فيبدأ النص بالشجيرة / الفرع التي تلصق بها صفة السكون الذي يناقضه التزعزع من قبل الذات ، فالذات المنفجرة لا يعجبها السكون القاتل ، وخاصة إذا كان هذا السكون يأتي من داخلها ، فالأداة (كلما) توحي بوصولية الصوت وتكراره واستمراره ، والفعل (أنصت إليه) يحمل دلالة التلازم القوي والدائم لهذا الهاجس الذي لا يفارق الذات ، وكأن الذات تتحدث عن النفس ، فثمة صراع داخلي بين الذات والنفس يتضح في علاقتين متضادتين هما السكون والانفجار .

ثم ينفلت النص من الفرع إلى الأصل ، فتظهر الصخور وتنعت بنعت غريب (المتكاتفة) وكأن هذه الصخور تخلق رابطة قوية تتصدى بها لشيء ما ، ثم يأتي الخبر (تلملم بركانها) ، وكلمة (بركان) تصنع علاقة انكسار مع الشجيرة ، ففي حين أن الشجيرة تنشر السكون نجد الصخور تجمع البراكين ، وكأن الصخور أعلنت خضوعها واستسلامها لسكون الشجيرة ، ولم يأت هذا الخضوع فجأة أو حديثا ، بل من زمن مضى ، فالعلاقة القائمة الآن بين الصخور والشجيرة علاقة توافق وليست علاقة تناقض أو تضاد ، والدليل على ذلك سرعة خضوع الصخور لسكون الشجيرة واقتناعها بالسكون منذ سنين ، والمتأمل لهذه العلاقة يتخيل أن النص يخرج عن العنقودية وتنتفى فيه جدلية التراكيب ، ولكن تأتي السطور الشعرية التالية لتؤكد دخول النص في دائرة العنقودية :

سكونها ليس إلا إرادة

الصخور المتكاتفة

في أحشائها شجيرة

لا تبدو الآن .

فرجوع النص لسكون الشجيرة بعد هدنة بركان الصخور يدل على دائرية الخطاب الشعري ، فلو ارتضى النص بسكون الشجيرة السالب ، وخضوع الصخور السالب أيضا لفقدت العنقودية وافتقد النص عذوبة التفجير والمفاجأة ، ولذلك عاد النص ليوضح السكون ، فما سكون الشجيرة / النفس إلا إرادة ، ثم يجمع النص بين الطرفين الحواريين (الشجيرة والصخور) في خلية واحدة ، فيجعل الصخور رحما يحمل بداخله الشجيرة ، وتتأجل صرخات الطلق إلى وقت بعيد ، وكأن النص يحمل لنا دلالة المعنى المختبئ في النفس ، ولا يأتيه المخاض إلا في لحظة الميلاد .

الحقل الثاني من حقول الطبيعة يتمثل في الشمس ، تقول الشاعرة في نص بعنوان (شروق) :

" ماتتا قليلا

عيناي

غضب الليل عليهما

هاجت روحه بياضا

كفنها الصباح

رقصت الشمس

في صدري

دفوفها رئتاي

كلما تحرك غصن

تخفقان ." ص١٢

يتكون النص من مشهدين : المشهد الأول ينتهي عند الصباح ، والمشهد الثاني يبدأ من رقصة الشمس ، ويبدو أن المشهد الأول يرصد صورة للموت بطلاها الليل والصباح ، أما المشهد الثاني فيرصد صورة للحياة المتحركة النابضة ، تبدأ برقصة الشمس ، فالشمس تحمل دلالة التبشير ودلالة البدء ودلالة النور ، فإذا ما أضيفت لها صفة (الرقص) التي توحي بالفرح والسعادة والحركية فتصبح الصورة نابضة ، ويصنع النص تعالقا مع الذات فيأتي تحديد موضع الرقص (في صدري) ، فثمة تمازج روحي بين الشمس الراقصة والذات المنتظرة لنطفة الشمس ، وتتتابع الصورة العنقودية محددة مواضع الفرح فتنتقل من الصدر إلى الرئتين (دفوفها رئتاي) ، وهذه الخلية أعمق من خلية الصدر ، فسياج الفرح لا يأتي فجأة أو كليا بل يأتي متدرجا ، فبعد السكون في الصدر يسكن النفس ، فكأنما تحولت النطفة إلى علقة ، ولم يبق على الخلق الكامل إلا نفث الروح، وتأتي الخلية الأخيرة المكملة لعنقودية التكوين (كلما تحرك غصن تخفقان) وبهذا يصبح الكائن مكتملا ومستعدا للخروج .

وامتزاج المشهدين يتوافق مع عنوان النص (شروق) فإذا ما تخيلنا أن المشهد الأول يحمل صورة الغروب ، والمشهد الثاني يحمل صورة الشروق ، والشروق يحجب الغروب نتأكد من ترابط المشهدين مع العنوان.

والحقل الثالث من حقول الطبيعة الأشجار :

" دعي ظلالك الشفيفة

تسترخي

تدفقي

أيتها الأشجار الحانية

اغرقي الأرصفة

شلالك سيطفيء موقد الشمس

أهدابي ستشتعل قناديل

بهجتها

حفيفك

يرقص

في طمأنينة الليل ." ص١٤

يتماوج الخطاب الشعري بين المد والجزر بين طلب الراحة والسكينة وطلب التدفق والثورة ، فالاسترخاء يقابله التدفق ، والإغراق يقابله الانطفاء ، والانطفاء يقابله الاشتعال ، والرقص يخرق طمأنينة الليل .

فالمكون (الأشجار) هنا خاضع لمحرك يلقى عليه عدة أوامر ؛ أولها : (دعي ظلالك تسترخي) أمر بالسكينة الحالمة ، ثانيها : (تدفقي أيتها الأشجار الحانية) أمر بالانفجار والثورة ، وكلمة (الحانية) لها منعطف عاطفي وكأن مراد التفجير يتجه نحو المشاعر الساكنة .

ثالثها : (أغرقي الأرصفة) أمر بنشر تلك المشاعر في مكان محدد (الأرصفة) وهو انعطاف من خضرة إلى سواد ، ومن روع إلى سكون ، وكأن الذات تبغي نشر مشاعرها في جميع الأماكن وخاصة الأماكن الجامدة .

ثم تأتي نتيجة نشر الأشجار لفروعها (شلالك سيطفيء موقد الشمس) وهذا يحمل دلالة كثرة الفروع ومدى انتشارها الذي من شأنه أن يحجب شعاع الشمس الساري ،ثم تتدخل الذات في العلاقة الطبيعية :

أهدابي ستشتعل قناديل

بهجتها حفيفك

يرقص

في طمأنينة الليل .

وكأن الذات تبغي من الأشجار الظل والفرع والحفيف كلها أدوات تشارك الذات تجربتها ، وتمنحها دينامية تستطيع بها أن ترقص فتخرق طمأنينة الليل الساكن .

(٥)

حقول اللون

لموتيفة اللون أثر في نسيج النص ، وقد شاع في ديوان (لهفة جديدة) إدخال موتيفات اللون كوحدات أساسية لها أثرها في تحويل بنية النص .

وأول هذه النصوص :

" الورقة

خضراء ..

تناديني

الورقة

حين

أناديها

.. صفراء . " ص١٦

obeikandl.com

لعل هذه الومضة المكثفة تحمل نوعا من التناقض الذي يحيل الدلالة ويفتح للمعنى قناتين يجري فيهما كل في مجراه ، ويستقر في بقعة واحدة ، واستخدم النص موتيفتين لونيتين ؛ الموتيفة الأولى تمثل اللون الأخضر رمز الخصوبة وابتهاج الحياة والحلم المعلق على نوافذ التحقيق ، والموتيفة الثانية تمثل اللون الأصفر الذي يرمز للجدب والجفاف والحلم السرابي المعلق على نوافذ المستحيل .

والعامل المشترك الذي تتداخل معه موتيفتا اللون هو الورقة ، وتلك الدلالة اللفظية تتجه اتجاهين متضادين ؛ الاتجاه الأول يتعلق بالذات ، فثمة علاقة نفسية تربط بين الذات / الورقة وبين التغاير اللوني ، وتتحدد تلك العلاقة بحوارية الضمائر وتبادل الأدوار ، فالورقة تتشخص فتنادي الذات وتكون مساحة الخلفية خضراء ، وكأن الورقة تبعث في الذات الخصوبة وبكارة اللحظة ، والورقة أيضا تتشخص فتصبح مستمعا لمناداة الذات وتتحول المساحة إلى الإصفرار فتنفسح مساحة كشف جديدة تعلن عنها الورقة ، فثمة حلم معلق لم يتحقق سعت إليه الذات ، وعندما اقتربت منه وجدت أن الحلم يتعلق على أبواب المستحيل .

أما عن الاتجاه الآخر فيرتبط بعلاقة صورية قديمة ، فالورقة الخضراء تمثل الدنيا بحلاوتها وجمالها وملذاتها ، فهي دائما تدعو أصحابها لكي يقتربوا منها ، وعندما يتحول النداء إلى الأصحاب فينادون الدنيا يجدون بقعتها اصفرت وأصابها الجدب وكشفت عن وجهها الحقيقي .

فهنا امتصاص شعري لحديث النبي – صلى الله عليه وسلم – " الدنيا حلوة خضرة "

وبذلك يصبح اللون دخيلا أساسا في عنقودية النص .

النص الثاني يقول :

"يدنو

الغصن الأخضر

يدنو

يدنو

من وجه الأرض

الأسود

يدنو

..... لماذا ؟ " ص١٧

في هذا النص يتداخل لونان الأخضر والأسود ، وهما متقاربان من حيث الدلالة اللونية ، فالأسود أصل للأخضر ، ودائما ما يسبقه ويكون الأخضر ناتجا عنه ،وقد ربط العرب بين الأخضر والأسود فقالوا للأخضر المائل للسواد " أحوى وأدغم وأدهم ومدهام وأقهب وأخطب وأورق " .(٥)

ويبدأ النص بدالة تكرارية تمثل دائرة مغلقة يدور فيها اللونان الأخضر والأسود ، تلك الدالة تتمثل في الفعل (يدنو) الذي يحيل المعنى إلى أكثر من موضع ، فالدنو اقتراب والدنو انكسار والدنو اشتياق والدنو طاعة وخضوع واستجابة ، والدلالة لا تتأكد إلا من خلال الترابط النحوي العلائقي ، فالفاعل الذي يدنو هو الغصن الأخضر ، ودنو الغصن يوحي بشيئين : الأول كثرة الثمار التي ثقلت على الغصن فانحنى ، والثاني انكسار الغصن وميله إلى الأسفل ، ويبدو أن الدلالة الثانية هي الأقرب للمعنى وذلك لتكرارية الدالة الدائرية (يدنو) تلك التي تمنحنا مشهدا تصويريا بطيئا يخلق من الغصن كيانا يتهدم ، ثم يتضح السطح المقترب

منه الغصن إنه الأرض ، واقتراب الغصن من الأرض دلالة على قوة الأرض تلك التي جذبت إليها الغصن ، وهذا يحيل المعنى إلى عدم رغبة الغصن في الانكسار والانحناء ، وأن انحناءه وميله ودنوه كان لقوة أعلى تلبست السواد ، والموتيفة اللونية هنا خرجت عن دلالتها الثابتة للون/ الأرض لترمي إلى تأكيد دلالة السواد .

والمفترض أن القارئ يتخيل أن المشهد قد انتهى ، فالغصن انكسر وخضع لوجه الأرض ، والأرض تسيدت وأعلنت انتصارها على ارتفاع الغصن ، ولكن ما زالت الدائرة مفتوحة لم تغلق بعد ، فبرغم وصول الغصن إلى الأرض إلا أن النص آثر أن يكرر الدالة اللفظية (يدنو) ليوحي بشراسة الاحتواء ، وكأن الأرض / السواد لم تكتف بجذب الغصن إليها ، بل تريد أن يبيت الغصن في أحشائها ، والمشهد ما زال مستمرا ومتراكبا ، وتقف العدسة لتسمح للمؤثرات الأخرى بالتدخل في المشهد ، فتعمل الموسيقى التصويرية على تجسيد السقوط للغصن ، فيكتفي النص بوضع عدد من النقاط تحمل دلالة الألفاظ فهي تصور مدى انحناء الغصن وانكساره واحتواء الأرض له .

ثم تنهي الشاعرة النص نهاية قد تبدو متوقعة ومفاجئة في آن واحد ، فينتهي النص بالسؤال (لماذا) الذي يمثل فتحا حواريا يلملم أشلاء النص ويجمعها في بوتقة من الإجابات البعيدة أو القريبة من الفهم الدلالي ، وأيضا يمثل انغلاقا معنويا يسدل به الستار على خريطة المشهد ويعلن بقاء السواد وفناء الاخضرار .

النص الثالث بعنوان (عادة) :

" في موكب عزائها

هلت الأشجار دموعها الصفراء

الأغصان التي شيعتها

وعدتها

أن ترضع صغارها . " ص١٨

يتضح من العنوان (عادة) فرضية التكرار وثلوجية الماء ، ثم تتوالى الألفاظ الدالة على الموت والفناء المتوارث ، ويتدخل اللون الأصفر الدال هنا على الشحوب والذبول ليصف دموع الأشجار تلك التي أصابها الحزن وهي تعزي فقيدا ليس له جسد ، أخفت الشاعرة كنهه لأنه يتجسد في داخلها نبضا يتحرك فيصمت ، فيصبح صمته موتا تتجمع الأشجار لتشيع جنازته ، ولم يكتف النص بذكر الأشجار على عمومها بل قصد إلى نوع من التفصيل فذكر الأغصان ، وكأن الأشجار بدلالتها تختلف عن الأغصان ، ولكن الشاعرة قصدت دخول الغصن لهدف آخر يتعلق بالمبدأ الوراثي ، فالأغصان تمثل البنوة والأشجار تمثل الأبوة ، فإذا مات الأب ورث الابن صنيعه ، كذلك الأغصان وعدت الميت أن ترضع صغاره سمته ونهجه .

النص الرابع بعنوان (حنان)

" على الرغيف الأبيض

تهوي كفاه

يتورم وجهه

في التنور يحبسه

الرغيف أحمر

رائحته الشهية

عاطفة الخباز " ص٣٧

تولد عنقودية النص هنا من نكثية اللون ، فلا يوجد فاصل بين لوحة البياض ولوحة الإحمرار ، فاللونان هنا لا يحملان دلالة التناقض بل ترتبط اللوحة الثانية بالأولى ، فالرغيف الأبيض يحمل دلالتين دلالة الغذاء ودلالة الفطرة ، وإذا ما جمعنا بين الدلالتين فسنجد أمامنا صورة تحمل معنى الحاجة للنقاء والغذاء الروحي .

ومع الشعور الملح ونداء الغريزة الروحية تأتي الصورة المفاجئة الساقطة على لوحة البياض (تهوي كفاه / يتورم وجهه) ، ثمة تحول غريب على صفحة البياض يعكس سطوة خارجية تتدخل لتلون خلفية المشهد ، ويجعل الخلية العنقودية تبحث عن الدال الأول للمعنى ، فإذا أعدنا المشهد إلى صورته الحقيقية وافترضنا الأشياء بدلالاتها فسنجد أن هناك عملية تتم داخل فرن مشتعل عناصرها الرغيف والخباز والتنور ، وخلفيتها تتشكل بلونين الأبيض والأحمر ، وتماشيا مع عنقودية الديوان التي تسير من بدايتها متخذة المعنى الشعري محورا لها والتجربة الخاصة عنوانا لمجالها فسيصبح الرغيف ممثلا للمعنى الشعري الذي يبدو داخل الذات أبيض إلى أن تمتد له يد الخباز فتخرجه عن تلك الصورة الخاوية لتبحث له عن نوع من التوهج ، وفي سبيل ذلك تصاب الذات بالجهد والتعب وتشعر بالمعاناة ، ولا تستريح إلا إذا وضع هذا المعنى في التنور ممثل التجربة الشعرية وعالم القصيدة ، وعندما يستوي المعنى تتغير خلفية المشهد فيعم الاحمرار ويحل محل البياض ويستريح الخباز وتتوهج عاطفته عندما يجد نتاج ما صنع .

(٦)

حقل الزمن

تقول الشاعرة في نص بعنوان (رحيل) :

"ساعة هذا البيت

أذن خرساء

عقرباها فم أبكم

لا يبوح إلي صمته

فض الغبار جناحيها

.....

.....

ساعة هذا البيت

فراشة محنطة

علقتها الوحدة

في الحائط الضرير ." ص٢٩

إن الصورة التي تخرج من التربة الخصبة نبتا طازجا يقطفها أول وافد، فتصبح يداه نجمتين تلمعان في السماء ، ويكون لميلادها الأول متعة أخرى ، وتظل هذه المتعة مستمرة كلما نظرت العيون إليها ، هي تلك الصورة الشعرية بمفهومها الحقيقي .

بدأت الشاعرة نصها بصورة جديدة أخرجت الجماد عن صمته الآلي ، وألبسته صمتا حيويا ، وذلك له مرجعه النفسي داخل الذات، مما جعلها

obeikandl.com

تحس بكل الأشياء أمامها ميتة ومتوقفة ، وأول علامات الموت توقف الزمن الذي دلت عليه تلك الصورة .

ساعة هذا البيت

أذن خرساء

عقرباها فم أبكم

لا يبوح إلى صمته

فض الغبار جناحيها .

(فالساعة) تحولت إلى أذن خرساء لا تسمع ، وعقرباها فم أبكم لا يتكلم ، فبهذا يتوقف الزمن كليا ، فهو لا ينبه إلى فوات الوقت ولا يشعر بفوات الوقت ، ثم يأتي العامل المسبب لتوقف الزمن فيتدخل الغبار رمز الفضاء الهائج والمعاني المنتحرة ، وبه تبدو تباشير الهزيمة للجيش الكليم، هذا الغبار خلق من الحياة موتا ، ومن الحركة ثباتا ومن الجناحين ريشا منتوفا .

وتأتي الصورة الثانية المتعلقة بالزمن لتبرز براعة التصوير وتؤكد عنقودية النص التي تنتقل من الأدنى للأعلى في سياج من التدرج الحسي النابض الذي يشعرنا بتأكيد دلالة الموت ، وتشتمل الصورة الثانية على عدة مفردات أولها (الساعة) الرمز المتكرر و(الفراشة المحنطة) رمز الانطفاء والجمود .

و(الحائط الضرير) الذي يرمز لعدم الاستجابة ولعتمة المنتهى ، واللقاء التركيبي لمفردات الصورة يجمع أطرافها على لائحة المعنى المراد ، فالساعة أضحت فراشة محنطة وهذا يشعرنا بعدم الإحساس بالزمن ، وهذه الفراشة علقت في حائط ضرير يمنح الرؤية عتمة ويغلق أبواب

الأمل المفتوحة ، والسبب في ذلك تلك الوحدة التي توقف كل شيء ولا تبقى إلا ذكريات عندما تأتينا نتذكر الموت .

(٧)

حقل المكان

إذا كان (غاستون باشلار) يرى أن المكان " في مقصورته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا .. هذه هي وظيفة المكان "(٦)

فللنص الحداثي رؤية أخرى ، فيدخل المكان ضمن التجربة الخاصة للشاعرة هدى الدغفق ، فيخرج عن إطاره النمطي ليصبح مكانا ذا إيحاءات خاصة ، وظهر ذلك من خلال نص طويل بعنوان (سبورتي البعيدة) ، وقسمنا النص إلى ثلاثة مقاطع :

المقطع الأول :

" لم أعد التلميذة الساكنة في كرسيها

وما زلت أفر

من كل دفتر يشبه دفتر المدرسة

قبل أن ألبس العباءة

نسجت روحي عباءة لدفتري

فيه خبأت بذورها ." ص٤٢

(سبورتي البعيدة) عنوان يتسم بالبساطة ويدل على الطفولية وبراءة التعبير ، ولكن المتأمل له يجد أن له جانبا من الخصوصية والبعد ، فالسبورة تعد وسيلة تعلم كيان ثابت يتحرك عندما تتحرك الكلمات فوق

سطحه ، مطموس بالسواد يتغير نبضه عندما يولد فوقه الطبشور ، وإضافة السبورة لياء المتكلم يعطي نوعا من الخروج عن التحديد ويدخل في دائرة البعد الداخلي ، فكأن سبورتها تأخذ شكلا مختلفا عن السبورة الموجودة في حجرة الدرس ، والنعت (البعيدة) يعطي نوعا من المفارقة بين الثابت والمتغير .

أما عن اللوحة الأولى فهي تبدو معبرة عن الرفض والتمرد من قبل الذات على المكان المتمثل في حجرة الدرس بكل تفاصيله بدءا من (المقعد) الذي يبدو دالا على الثبات ، ومرورا ب(الدفتر) الذي لا يتغير شكله ، وكذلك شمل التمرد الرداء الذي يحك الجلد ، فأصبح بالنسبة للذات كيانا كريها لا تقبله مما جعلها تخبئ ذاتها في تلك العباءة ، وتجعل لروحها عباءة خاصة .

المقطع الثاني :

" قصيدتي

تشرد بعيني

في حضرة الدرس

تتسلق صوت المعلمة

والجدران

والسقف

إلى سبورتها البعيدة

عن سبورتنا

عيناي

تشرقان في خيمة صفنا

openkandl.com

مصباحاهما قصيدتي

كم مرة تطفئها . " ص٤٢-٤٣

في هذا المقطع تتكشف بذور الخصوصية ، وتتضح أسباب التمرد والرفض ، ويتضح ذلك عندما يعلو صوت القصيدة على صوت المعلمة ، وكذلك يخترق دهاليز المكان فيصبح أعلى من الجدران والسقف ، ويأتي التحول من عمومية المكان إلى خصوصيته ، وتبدو في اللوحة سبورتان ؛ سبورة تخص حجرة الدرس ، وسبورة تخص الذات ، فالسبورة الأولى تأتي ضمن المكرهات لدى الذات ، أما الثانية فهي حضن القصيدة التي تعشقها الذات ، ولا يأتي التلبس بحدود المكان فقط ، بل يتلبس الذات نفسها، فعيناها تستمد نورهما من حروف القصيدة ، وكأن الشاعرة تريد أن تقول لا صوت يعلو فوق صوت القصيدة .

المقطع الأخير :

" كم مرة تطفئها

كلما

معلمتي الغاضبة

مخالب تهبط

على دفتري

عيناي .. دهشة تزوي

إذ تطردني معلمتي

قصيدة

دمي

obeikandl.com

يتسرب

باكيا

من باب الصف . " ص٤٣

يحدث في المقطع الأخير التصادم المنتظر بين المكان الحقيقي والمكان الخاص ؛ بين حجرة الدرس الفعلية وحجرة الدرس الخيالية ؛ بين السبورة السوداء والسبورة الماسية ، والمكان الحقيقي تمثله المعلمة ، والمكان الخاص تمثله القصيدة ، وينشأ الصراع بين المكانين ، ويكون الصراع شديدا لأن كليهما يمتلك إرادة الرفض ، فإذا كانت الذات ترفض حجرة الدرس وما فيها وتقدم القصيدة على الدفتر ، فإن المعلمة ترفض القصيدة وتقدم الدفتر عليها ، ويصير للمعلمة مخالب تهبط على خصوصية التجربة لدى الذات ، ولا نهاية لهذا الصراع إلا بالفصل بين المكانين ، فتطرد القصيدة خارج حجرة الدرس ، فتبكي لأنها كانت تتمنى أن تكون حجرة الدرس هي موطن القصيدة .

(٨)

الظواهر الفنية في الديوان

* القصيدة المشهدية

القصيدة المشهدية عبارة عن انفتاح واسع لزاوية الرؤية لترصد مجموعة من المتتابعات التي تكاد تكون مشهدا واحدا أو عدة مشاهد مترابطة ، ويتسم هذا النوع من القصائد بكثرة الجمل الوصفية وكذلك الجمل السردية .

وترتبط القصيدة المشهدية بعدة ظواهر حداثية اتسمت بها قصيدة النثر، مثل التجانس الكوني الذي يعني " اكتشاف وحدة الباطن بين أشياء متناقضة لا تربطها علاقات ظاهرة " (٧)

وكذلك المجاز البصري الذي يعني " تحويل العمليات الذهنية ، عبر المخيلة البصرية إلى نوع من التجسيد المجازي للأفكار ، حيث تؤدي العلاقات الدلالية داخل النص إلى الإدراك الحسي للعالم ، لا إلى خلق تصورات عنه " (٨)

وأيضا ترتبط بالسرد ، فقد تميزت القصيدة الحداثية بالسرد واحتفت بتفاصيل المكان والأشياء ، وركزت على اللقطة المتعددة الاتجاهات .

وظهرت القصيدة المشهدية في ديوان هدى الدغفق في نص واحد بعنوان (تستقيم أواخرها) :

" جثث تستشهد على جدرانها

حواف الأفق

لا دهشة فيها

كعادتها

الطرق المستقيمة

تخنق شرودي

بروائح الأرجل الميتة

موحشة

وحشة العواصم

مسطرة بلا أركان

الزهور

الأشجار

تنهار على رصيفها

تركلها أحذية

حاقدة

ملل مسافاتها

الشوارع المتعرجة

الغائرة أحيانا

هوادج

تنساب بخاصرتي

دروبها الجاحظة

وسائد تدغدغ رءوس أناملي

تعرج بخطاي

إلى أنهار

تتورد على ضفافها الرؤية

موجة هادئة

تنعطف

أحلم في قبوها

الشوارع المتعرجة

استداراتها آمنة

obeikandl.com

غمام قلبها

يذكرني بحضن أمي

وسادة روحي

فراشة مدللة

أقفز في قطنها . " ص٣٢، ٣٣

وهذه القصيدة تأتي عنقوديتها من تتابع المشاهد داخل النص ، فالنص يحتوي على خمسة مشاهد متتابعة ، تنقل حالة من التوتر والقلق والاضطراب الذي تعيشه الذات ، وتتضح تلك المعاني النفسية من خلال التصوير المشهدي .

المشهد الأول :

جثث تستشهد على جدرانها

حواف الأفق

لا دهشة فيها

كعادتها

المشهد يرصد ثلاث لقطات ؛ اللقطة الأولى تتمثل في صورة الجثث بما تحمل من دلالة الموت والانتهاء ، واللقطة الثانية حواف الأفق التي تستشهد على جدران الجثث ، وهو نوع من المشاركة ، وكأن الأفق يتقبل العزاء في تلك الجثث ، ثم تأتي اللقطة الأخيرة لتعبر عن تدخل العدسة اللاقطة في حدود المشهد فتعبر عن اعتيادية المشهد وتكراره ، وانعدام الدهشة أو المفاجأة لرؤيته .

والمشهد الثاني :

الطرق المستقيمة

تخنق شرودي

بروائح الأرجل الميتة

موحشة

وحشة العواصم

مسطرة بلا أركان

ينفلت المشهد وتنتقل العدسة من اللقطة الثابتة إلى اللقطة المتحركة ، ويتسع الكدر الرؤيوي فتشرع العدسة في بيان تفاصيل الصورة وتبدأ بالطرق ، ووصف الطرق ب (المستقيمة) يوحي بالتقليد والجمود الذي من نتائجه إحداث اختناق للذات ، وتدخل الذات في المشهد لا يعد أمرا طارئا أو حدثا جديدا ، بل إن الذات متداخلة في جميع المشاهد ، وتمثل تدخلها في المشهد الأول من خلال التعليق على المشهد بعد الدهشة لرؤيته، وهنا صارت الطرق تخص منطقة خاصة لدى الذات تمثل بالنسبة لها أهمية كبيرة وهي (شرودي) ، فقيود الطرق المستقيمة تقتل الإبداع والابتكار لدى الذات ، وتتتابع الصورة المشهدية في شيء من الدقة والحرص على إبراز الصورة بشكل مأساوي ، تكتمل الجملة السابقة بالمتعلقات (بروائح الأرجل الميتة) وهذه الصورة تعيدنا إلى المشهد الأول الذي يتمثل في الجثث ، وتلك العودة تؤكد مدى ما تعانيه الذات من الصور الثابتة والمعاني الغير متحركة ، ويصل إحساسها إلى شيء من الوحشة والغربة :

موحشة

وحشة العواصم

مسطرة بلا أركان .

وكأن المشهد يحيلنا إلى نوع من الإحساس بالغربة والموت البطيء ، وتتتابع المشاهد فيأتي المشهد الثالث مؤازرا للمشهدين السابقين :

الزهور

الأشجار

تنهار على رصيفها

تركلها أحذية

حاقدة

ملل مسافاتها

الأزهار والأشجار نوعان من (موتيفات) الحياة الحلوة الخضرة ، ويرمزان للأمل والطموح الدائم ، مصيرهما في الصورة العنقودية الموت والسقوط ، ولم تكن هذه النتيجة نتيجة غير مسببة بل سببتها عوامل خارجية تمثلت في (أحذية حاقدة) وكأن الذات تعاني من الوحدة والوحشة والغربة في ظل وجود عناصر أخرى تخلق هذه الغربة وتسببها .

المشهد الرابع :

الشوارع المتعرجة

الغائرة أحيانا

هوادج

تنساب بخاصرتي

دروبها الجاحظة

obeikandl.com

وسائد تدغدغ رءوس أناملي

تعرج بخطاي

إلى أنهار

تتورد على ضفافها الرؤية

موجة هادئة

تنعطف

أحلم في قبوها

وصف الشوارع بوصفين : الوصف الأول (المتعرجة) وتحمل دلالة الانحراف والبعد عن التقليد والرتابة ، وهذه الصورة تتناقض مع المشهد الثاني الذي يحيل الطرق المستقيمة إلى أبواب تغلق الإبداع في وجه الذات، فها هي الطرق المتعرجة تفتح المسافات أمام الذات ، والوصف الثاني يؤكد ذلك (الغائرة أحيانا) ، والغور دلالة على العمق ، إذن الذات تبحث عن الحرية والعمق ، والظرف (أحيانا) يشارك الصورة انبعاثها ، فالحلم بالعمق والغور في مغاليق الذات والإبداع لا يتأتى في كل وقت ولكن يأتي في أوقات قليلة .

فهذه الشوارع المتعرجة والغائرة تمثل بالنسبة للذات هوادج ، ولفظة هوادج توحي بالارتفاع والراحة والسعة ، وتتسلسل عنقودية المشهد فتصبح تلك الشوارع بدروبها البعيدة نهرا ينساب في محيط الذات .

وتنفتح زاوية الرؤية ويتلون المشهد وتتغير خلفيته فيأخذ اللون الوردي، وتتحول الموجة الثائرة إلى موجة هادئة تتناسب مع مفردات الحلم .

ثم يأتي المشهد الأخير :

الشوارع المتعرجة

استداراتها آمنة

غمام قلبها

يذكرني بحضن أمي

وسادة روحي

فراشة مدللة

أقفز في قطنها .

ومازالت عنقودية المشاهد تتابع ، فالمشهد الأخير يتعالق مع المشهد السابق عليه ، فثمة انكسار بين المشاهد (الأول والثاني والثالث) ، والمشهدين الرابع والخامس ، وهذا الانكسار يتمثل في التغير الذي طرأ على الذات ، والخروج من عنق الزجاجة إلى فضاء واسع ، وهذا التغير كان محوره الدلالي يتمثل في النقطة المركزية (الشوارع) ، فقد لعبت المفارقة دورا كبيرا في إبراز المعنى الدلالي ، فالشوارع المستقيمة تتناقض مع الشوارع المتعرجة ، فالأولى ترمز للثبات القاتل والتقليد الأعمى ، والثانية ترمز للحرية والتجديد لذلك جاء وصف الشوارع في نهاية المشاهد بأن استداراتها آمنة ، وتتابعا لعلاقة الأمن تأتي علاقة التذكر (يذكرني بحضن أمي) إنها العودة للطبيعة والفطرة السليمة التي ترفض التحرر وترفض القيد ، ويختم المشهد بلقطة رومانسية هادئة :

وسادة روحي

فراشة

مدللة

أقفز في قطنها .

إنها البراءة وسعادة الروح بما تهوى ، والتداخل الصوري الطازج (أقفز في قطنها) أعطى للمشهد إيحاء تصويريا يكاد يشبه القفز من أعلى على سرير هادئ.

٢- القصيدة النكثية

والقصيدة النكثية عبارة عن عمليتين متناقضتين ؛ الأولى تمثل البناء ، والثانية تمثل الهدم بعد البناء ، والنص بهذا يحمل دلالتين متناقضتين ولكن يربطهما خيط رقيق ليصل جوانب المعنى .

ولعل هذا المصطلح يكاد يتماس مع نظرية (تعادل المظهر) لفكتز ، التي تعني " أن يوضع على قدم المساواة شيئان أو أكثر لا يجمع بينهما جامع للوهلة الأولى " (٩)

وشرعية الإحالة من حال إلى حال تجعل مساحة التوقع والتخيل واسعة للبحث عن الخيوط الشفيفة التي تسد الفجوة التي تكاد تكون واضحة بين المتناقضين .

والأمثلة على ذلك في الديوان قصيدة بعنوان (وجهها) :

" يا لبهائها

ما أعذب بحيرتها

حدقوا في نرجسها

تروا ..

وجه أمي

ضحكتها النقية

نبع دمعة حارة . " ص ٥٤

والقصيدة بدءا من عنوانها تتضح فيها النكثية ، فالعنوان (وجهها) يحمل دلالة التناقض لأنه كلمة مطلقة غير محددة ، وضمير الغائب زاد من غرابتها وفتح مساحة للتأويل ، فالوجه المقصود وجه من ؟ يبدو من الضمير أن المقصود أنثى ، ولكن ما صفات هذه الأنثى ؟ وهل هي أنثى جسدا أم روحا أم كلمة أم .... ؟ !

ثم ينشطر النص إلى شطرين : الشطر الأول :

يا لبهائها

ما أعذب بحيرتها

حدقوا في نرجسها

فالصفات الإيحائية المنبعثة من الدوال تنصرف إلى رسم صورة جميلة لمرأة / أنثى تحمل كل علامات الجمال والعذوبة ، فالبداية بالأسلوب التعجبي يجعل النفس تتهيأ لاستقبال شيء مدهش ، والتعجب من البلهاء دال على الصورة الإشراقية التي تغلف الأنثى ، ثم يتبع التعجب بتعجب آخر ليشوق النفس لاستكناه الصورة الخفية للمتحدث عنه (ما أعذب بحيرتها ، فينتقل النص من البهاء إلى العذوبة ، وهذه صفة ثانية تزيد الصورة إضاءة ، ثم تأتي الصورة الأخيرة (حدقوا في نرجسها) والنرجس نوع من الزهور الجميلة ، فالمعنى الإيحائي الذي يغلف الصورة يتجه نحو الأفضل والصورة البهائية المشرقة ، فإذا ما نظرنا للشطر الثاني فسنجد :

تروا

وجه أمي

ضحكتها النقية

انتقال من الحديث الوصفي المغلف بالإشراق والجمال إلى حديث واقعي في نوع من التكثيف ، فتتحول الأنثى / البهاء العذوبة والنرجس إلى وجه الأم الدال على الوقار والعطف والحنان ، وهو انتقال من خاص لعام ، ثم تأتي المفارقة مرة أخرى فضحكة الأم إشعار لنبع متدفق من الدموع الحارة ، وهنا تظهر نكثية النص ، فكأن النص مر بمرحلتين ؛ مرحلة غزل ونسج تمثلت في رسم صورة لامرأة أنثى تتصف بالجمال والعذوبة ، ومرحلة نقض ونكث تتمثل في العودة للواقع الذي تختلط فيه الدموع بالبسمة ويسدل ستار الفرح على أنهار من دمع وبكاء .

٣- الصورة البكر وعلاقات التجاوز .

فرق كبير بين بكارة الأشياء وثيبها ، فالبكارة طرح يهواه كل الناس ودائما ما تعشق الفطرة السليمة الشيء الجديد وتمل من التكرار ، والصورة الشعرية لدى أصحاب قصيدة النثر تعد معولا رفعوه في وجه من هاجمهم بوصفها منارا للتجديد وخروجا عن الصور المعلبة التقليدية ، وجاء محور الاختلاف والانحراف لديهم في الصورة الشعرية من مبدأ التجاوز والابتعاد بالأشياء الحسية عن شكلها ولونها وواقعها وخلق شكل جديد لا يدرك جماله إلا من خلال فك تراكيبه وبعثه بعثا جديدا .

والشاعرة هدى الدغفق استطاعت من خلال ديوانها أن تلد مجموعة من البنات الصورية على قدر كبير من الجمال ، وليس هناك ثمة شبه وحيد بينهن ، ولعل الصفة الوراثية الوحيدة التي اكتسبها هؤلاء الفتيات مزايا الجمال العامة .

وأول هذه الصور :

" الأبواب

عواء

يسجن الهواء . " ص٣٠

المتأمل في الصورة يؤكد أنه لا توجد أدنى علاقة بين الأبواب والذئب لا من قريب أو بعيد ، فالأبواب حاجز يمنع الناس من الدخول أحيانا ويسمح لهم بذلك أحيانا أخرى ، والذئب حيوان مخيف يسكن الصحاري ويعتمد في صيده للحيوانات على الظلام ، فكيف عنقدت الشاعرة بين طرفي الصورة ؟

إن ثمة عوامل نفسية وواقعية أثرت في رسم هذه الصورة ، فشعور الاضطهاد وقتل الحرية وسفك دماء الحقوق الإنسانية لا يتناسب معه الباب المغلق الذي يصبح من بداخله سجينا ومن بخارجه سجانا ، إنما رأت الشاعرة بقلبها المنفطر وذاتها المعذبة أن الأبواب في عصرنا تحولت إلى ذئاب ليس من صفتها المنع فقط ، بل تمنع وتخيف وتقتل ، وليس أقوى من أن يسجن الهواء رمز الحياة داخل رئتي ذئب .

وثانيها :

" قبل أن اهبط إلى عش نومي

أفتح سقف السماء

لك

أهدي بدر الليلة

قبل أن تأكله العتمة

العقيه قصيدتي

سيعجنه الغد

لن يبقى من رغيفه

سوى فتات النجوم

تلملمه طيور

تفقسه بيضة أول الشهر ." ص٤٨

نموذج من الصور العنقودية المتولدة التي يجمعها سياج واحد ولكنها تتجه اتجاهات مختلفة ، والسياج الذي يجمعها هو الزمن سواء كان الزمن المكوكي (الأيام والشهور والسنون) أم الزمن النفسي (اللحظة) ، وحوار الصور يبدأ من (أهدي بدر الليلة قبل أن تأكله العتمة) ، فالصورة تجمع بين الزمنين ؛ المكوكي الذي يتمثل في بدر الليلة ، والزمن النفسي المتمثل في زمن العتمة ، فالعتمة تمثل الوحشة ، وتصويرها هنا يوحي بالقسوة في الانتزاع والخوف من الموت المفاجئ .

ثم تأتي الصورة الثانية (العقيه قصيدتي سيعجنه الغد) فعندما تتحول الألفاظ المعنوية مثل (القصيدة والغد) إلى مائدة تنتشر عليها حقول الطعام اللفظية يصبح كسر الصورة لافتا للنظر ، فعلاقات التجاوز انطلقت من مساحة أرحب وأوسع ، ويسيطر الزمن المكوكي على هذه الصورة ، فالغد هو الذي يقوم بدور الخباز الذي سيعجن البدر ليشارك العتمة دورها في الرغبة في القضاء على البدر .

ثم تأتي الصورة الأخيرة :

لن يبقى من رغيفه

سوى فتات النجوم

تلملمه طيور

تفقسه بيضة أول الشهر .

والصورة مركبة تركيبا غريبا يربط بين لوازم الصورة وآليات تجاوزها ، ولوازم الصورة تتضح في عناصرها الحقيقية (فتات / رغيف/ طيور / تفقس / بيضة) فجميع هذه الألفاظ تكاد تكون مترابطة ترابطا تلازميا ، ثم تأتي آليات التجاوز التي تتمثل في (فتات النجوم / رغيف البدر / تلملم البدر الطيور) فالمفارقة بين المفردات الحقيقية وآليات التجاوز خلق الصورة البكر .

٤- القصيدة / المصباح

في الشعر الحداثي ظهر لدينا نوعان من القصائد يتضادان في المعنى؛ القصيدة / القناع ، والقصيدة / المصباح ، وقصيدة القناع تلك التي تستغلق معانيها على القارئ وتحتاج إلى قدر كبير من المعاناة لكشف رموزها وفتح غورها ، وهذا النوع من القصائد يعد منتشرا في الشعر الحداثي ، ولكشف مغاليقه لذة خاصة يجدها الناقد عندما يحصل على المفاتيح التي يستطيع بها أن يفتح تلك السياجات المغلقة .

أما القصيدة / المصباح فهي التي تتعرى أمام القارئ كاشفة جميع ملامحها ولكن في نوع من الستر الجميل الذي يجعلها داخل إطار الشعرية ولا يخرجها إلى نمط المباشرة الفجة .

ولقد ظهر هذا النوع عند الشاعرة هدى الدغفق في ديوانها في عدد من النماذج الشعرية منها قصيدة بعنوان (المعنى):

" في بطن الشارع

الآن

في كل مكان

مذبوح

هذا المعنى

حيا

في بطن الشاعر

كان . " ص٤٤

فالنص كشف عن نفسه منذ اللحظة الأولى ، فالعنوان (المعنى) يضئ للقارئ ما تحت السقف ، وما تحت السقف يرتبط بمتعلقه ، ويظهر من خلال المفارقة دلالة النص ، فالمعنى أصبح مطروقا في كل مكان ، وأصبح مذبوحا ميتا في كثير من الصدور والأفواه ولكنه يصبح حيا لدى كيان واحد وهو الشاعر .

فقد عبرت الشاعرة عن أحاسيسها الحقيقية التي تعيشها من خلال تجربتها الشعرية في شيء من البوح الشعري أو النفس الذي يتنفسه الشاعر للحظة و لا يعود إلى مكمنه .

وتقول في نص آخر يناقش نفس المعنى :

" الكرة النارية

حطبها أنت

قصيدتك

لا تحرق سواك

..... أيها الشاعر ." ص٤٥

وتنتقل الشاعرة إلى موضوع آخر يمثل القصيدة / المصباح فتقول في قصيدة لها بعنوان (هذا العمر)

openkanal.com

" طفل

يصعد السلم

متحايل

العمر

الهرم

شيخ

كل

ما فيه

ألـ . م . م . م " ص٥٧

فالقصيدة صورة واضحة ترسم رحلة العمر في شيء من التتابع المشهدي يخلق نوعا من المفارقة بين العمر في مقتبله والعمر في منتهاه .

***

obeikandl.com

هوامش

هدى الدغفق

الاسم: هدى عبدالله الدغفق

تاريخ الميلاد: ١٩٦٧/١٠/٢٤م

الحالة الاجتماعية : غير متزوجة

المؤهلات:

بكالوريوس لغة عربية من كلية التربية للبنات ١٤٠٩/١٤١٠هـ

الخبرات العملية (في مجال الإعلام):

-صحفية متعاونة مع صحيفة الرياض وكاتبة عمود منذ٢٠٠٠ م حتى الآن.

-صحفية منوعات في صحيفة الحياة الدولية ١٩٩٧م- ٢٠٠٠م .

-كاتبة عمود وصحفية في صحيفة الجزيرة من ١٤١٣هـ- ١٤١٨هـ .

خبرات رئيسية أخرى (إدارية):

منسقة تدريب في مركز التدريب التربوي ١٤٢٥ -١٤٢٦ حتى الآن

معلمة في المرحلة الثانوية ١٤١٠هـ- ١٤١٩هـ

مندوبة إعلامية ١٤٢٠-١٤٢٤هـ

عضو في الإعلام التربوي ١٤٢٤ - ١٤٢٥هـ

أهم الإنجازات على صعيد الشعروالإعلام :

-تأليف ديواني شعر الأول بأسلوب التفعيلة بعنوان: الظل إلى أعلى ٩٣م ، الثاني قصائد نثر لهفة جديدة ٢٠٠٢م والديوان الثالث قصائد نثر أيضاً : حقل فراش ، تحت الطبع2005 م

-تمثيل اشعراء السعوديين الشباب في مهرجانات دول مجلس التعاون شعرياً. (البحرين ، عُمان ، الإمارات المتحدة ١٤١٣-١٤١٧هـ.

-تمثيل الشعراء السعوديين في مهرجان المتنبي الخامس للشعر العالمي في سويسرا ٢٠٠٥م.

-المشاركة لعدة سنوات في مهرجان الجنادرية ضمن اللجنة الإعلامية.

-إحياء أمسية شعرية في النشاط الثقافي بالجنادرية عام ١٤٠٦هـ.

-تمثيل المملكة في مهرجان الصحافة النسائية في قطر عام ١٩٩٨م.

-المشاركة في أمسيات ومهرجانات شعرية محلية في جدة وأبها والطائف والعاصمة الرياض.

-تقديم عدد من أوراق العمل منها :

* ورقة في المنتدى الإعلامي الأول للجمعية السعودية للإعلام والاتصال عنوانها : معوقات صحافة المرأة في المملكة ومآخذ على المؤسسات الصحفية عام ٢٠٠٢م في جامعة الملك سعود .
* تقديم ورقة عمل عن : تمكين الصحفية السعودية ، في الأردن بدعوة من مؤسسة شرقيات للإعلام ومنظمة اليونسكو عام٢٠٠٤ م .
* تقديم ورقة عمل عن : المتاحف الوطنية بين الإعلان والإعلام والتعليم أواخر ٢٠٠٤م في مناسبة اليوم الوطني السعودي بمركز الملك عبدالعزيز التاريخي في الرياض.
* تقديم ورقة عمل عن : شعر الموسيقى وعولمة الطبيعة في المركز الثقافي العربي السويسري ضمن فعاليات مهرجان المتنبي الخامس ٢٠٠٥م .
* تقديم ورقة عمل في المعهد العربي لحقوق الإنسان في تونس نشر في تقرير منظمة العفو الدولية ٢٠٠٤م ، عن : العنف ضد الإبداع .

-حضور العديد من الدورات التدريبية وورش العمل في مجال حقوق الإنسان في مصر والأردن والبحرين وتونس .

-الحصول على جائزة أفضل نشاط ثقافي عام ٢٠٠٤م للأمسيات الشعرية التي شاركت بها في أنشطة الهيئة العليا لأمانة مدينة الرياض بالتعاون مع مجموعة الحكير الترفيهية لثلاثة أعوام.

-الدورات التدريبية :

-نالت بعض الدورات التدريبية في مهارات الاتصال ،والعمل الصحفي ومهاراته المتقدمة في الأردن ، وكيفية تعامل الإعلام مع قضايا الإرهاب في الرياض، والإعلام وقضايا المرأة والمجتمع .

-عضو في الجمعية السعودية للإعلام والاتصال وفي نادي الصحافة في دبي وفي هيئة الصحفيين السعوديين في المملكة وعضو في الجمعية العربية للإعلام في دبي .

-تجيد اللغة الانجليزية .

١. أدونيس / كلام البدايات / دار الأداب بيروت / ط١ /١٩٨٩/٢٧،٢٨

٢. ديفيد بشبندر / نظرية الأدب المعاصر / ت عبد المقصود عبد الكريم / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ٢٠٠٥ / ٨٣

٣. السابق / ٧٦

٤. هدى الدغفق / ديوان (لهفة جديدة) / دار المفردات للنشر والتوزيع / الرياض / ط٢ / ٢٠٠٥

٥. د.عبد الحميد إبراهيم / قاموس الألوان عند العرب / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨١ / ٤٣ ، ٦٧

٦. غاستون باشلار / جماليات المكان / ت : غالب هلسا / المؤسسة الجامعية للدراسات / بيروت / ط٢ / ١٩٨٧ / ٣٩

٧. د.عبد العزيز موافي / قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية / المجلس الأعلى للثقافة / ٢٠٠٤ / ١٨٥

٨. السابق / ٢٠١

٩. د.عبد الواحد لؤلؤه / موسوعة المصطلح النقدي / منشورات وزارة الثقافة والإعلام / بغداد / ١٩٨٢ / ٤٢٥