الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵡⵔⴰⵙ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵖⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية: الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربية وآدابها

الرقم: ...../...../ 2023

رقم الترتيب:

رقم التسجيل:

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر (ل.م.د)

الميدان: لغة وأدب عربي.

الفرع: دراسات أدبية

التخصص: أدب جزائري

خطاب القيمة في ديـوان

"إنَّا للحب وإنَّا إليه راجعون" لـعفاف فنوح

إعداد الطالبة:

– طاوس إيبود

إشراف الأستاذة:

– د. تسعديت قوراري

أعضاء لجنة المناقشة:

– د. راوية يحياوي، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسًا

– د. تسعديت قوراري، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفًا ومقرّرًا

– د. تسعديت بن أحمد، أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... ممتحنًا

السنة الجامعية: 2022–2023

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾.

سورة النمل الآية: [19]

إهـــداء

إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء الذي أرشدني إلى العلم فأنار لي دربي، الذي علّمني أن أرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى:

والدي العزيز "أحمد" أطال الله في عمره.

إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى:

والدتي العزيزة "صليحة" أطال الله في عمرها

إلى من حبّها يجري في عروقي ويلهج بذكرها فؤادي إلى:

أخوتي "إيمان"، "سعيد" حفظهما الله.

إلى من علّمني حروفا من ذهب وكلمات من درر، وصاغوا لي علمهم حروفًا ومن فكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم والنجاح إلى:

أساتذتي الكرام.

شكر وعرفان

لله الشكر الذي وفقني وأعانني

ولله الحمد الذي يسر لي أموري

سبحانه نعم المرشد والمعين

يسعدني ويسرني كثيرًا أن أتقدّم بعظيم شكري وخالص اِمتناني لأستاذتي الفاضلة "**تسعديت قوراري**" المشرفة على هذه المذكرة، اِعترافا لها بفضلها الكبير على ما قدمته لي من نصائح وتوجيهات وتصويبها للبحث في كل مراحله، من أوله لآخره.

وأتقدم بشكري الخاص إلى أستاذتي الفاضلة "**راوية يحياوي**" التي أغنت البحث بملاحظتها وآرائها القيّمة التي ساهمت في الوصول بهذا العمل إلى ما هو عليه.

كما أتقدم بالتّحية والشّكر إلى كل السادة أعضاء اللّجنة المناقشة على تحملهم عبء قراءة هذا البحث وتقييمه.

مقدمـة

مقدمة:

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

اِرتبط موضوع القيمة في الأدب بالعديد من القضايا الّتي تحمل في ثناياها المعاني والقيم الإنسانية كقيمة الحب، وقيمة الوطن، وقيمة الحرية، وقيمة المرأة وغيرها من القيم، إذ يسعى الأدب إلى إبراز أهميتها وترسيخها في ذهن القارئ، وهذا ما نجده في الأدب الجزائري وشعره خاصّة الّذي اِحتوى على قيم كثيرة منها الموضوعية والفنية.

تكمن أهميّة موضوع "القيمة" في الشّعر في تحديد المرجعية الدّينية والإنسانية الّتي يبني الشّاعر عليها أفكاره ومبادئه، فتتشكّل عنده مواقف ورؤى يسعى بها إلى التّغيير نحو الأفضل عن طريق غرس ثقافة القيم في نفوس القراء وهذا هو جوهر الشّعر الهادف إلى إصلاح وتهذيب المجتمع من كل جوانبه، أمّا أهميّة القيمة من ناحيتها الفنية تكمن في إضفاء الجمالية للعمل الأدبي وإثراء لغته من خلال تعمق صوره الشّعرية ورموزه الدّلالية.

وقد وقع اِختيارنا على هذا الموضوع الموسوم بـ: "خطاب القيمة في ديوان "إنّ للحب وإنّا إليه راجعون" لعفاف فنّوح بهدف اِستنطاق نصوصه، والكشف عن مواطن الجمال فيه وهو بحث تطبيقي يرصد القيم الموضوعية والفنية في هذه النصوص وما تحمله من خصوصيات شعرية تجسّد رؤية الشّاعر للواقع.

ومن الأسباب التي دفعتنا لإختيار هذا الموضوع أسباب ذاتية منها:

- ما لمسناه في المدوّنة من ثراء النّصوص الشّعرية وطبيعة الموضوع وحبّنا للشّعر ورغبتنا في دراسته أكثر من الأجناس الأدبيّة الأخرى، كما أنّ الدّيوان يدرس من قبل.

أمّا الموضوعية فمنها:

ضرورة الإلتفات إلى الدّواوين الجديدة لم تحظ بالدّراسات الأكاديمية، والإنتباه إلى تجارب الشّعراء الجدد، وما تحمله من خصوصية، والّتي قلّ لشأنها في الدّراسات النقدية

ولاحظنا أنّ معظم الدّراسات تفصل القيّم الموضوعية عن القيم الفنيّة، فأردنا أن نقدم بحثا يجمع بين دراسة القيمتين معًا.

وهكذا تدافعت بنا الأسباب إلى اِختيار الشّعر الجزائري وبالخصوص الشّعر النّسوي الّذي كانت فترته المعاصرة أنسب الفترات وأغناها لتحقيق هدفنا من دراسة القضايا الإنسانية والإجتماعية والذّاتية والفنيّة.

وقد اِرتأينا إلى طرح إشكالية محورية مفادها: كيف تشكل خطاب القيمة في الدّيوان، وما البنى المكوّنة له؟

وتفرّعت عنها مجموعة من الأسئلة هي:

- ما هي تجليات خطاب القيمة في المتن الشّعري؟
- كيف تشكل خطاب القيمة على المستوى الفنّي للنّص؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات أدرجنا مادة البحث ضمن خطة متمثلة في مقدمة ومدخل وخاتمة، حيث تطرّقنا في المدخل إلى مفهوم الخطاب والقيمة في شقيه اللّغوي والإصطلاحي، ثمّ الفصل الأوّل كان تحت عنوان "تجليّات قيمة الحب" وتضمن عدّة مباحث رئيسية منها: المبحث الأوّل حول القيمة الصوفية الّتي اِعتلت قصائد الدّيوان، والمبحث الثّاني حول القيمة الإنسانية ذكرنا فيها أبرز القيم الواردة في الدّيوان منها: قيمة "الإلتزام"، وقيمة "الطفولة"، وقيمة "الوفاء"، وقيمة "الحرية"، والمبحث الثّالث تطرّقنا إلى موضوع المرأة حيث تحدثنا عن المرأة "الأنوثة" والمرأة "الأم" والمرأة "الرّمز" فجاء هذا المبحث تحت عنوان المرأة "قيمة" ويليه المبحث الرّابع والأخير الّذي تناولنا فيه "الغربة" كقيمة واِنصرفنا فيه إلى ذكر ظاهرة الإغتراب الّتي تعدّدت أشكالها في الدّيوان منها: الإغتراب المكاني والإغتراب الزّماني والإغتراب الإجتماعي، والإغتراب النّفسي والرّوحي.

أما الفصل الثّاني فقد خصصناه للجانب الفنّي للدّيوان، فجاء بعنوان "التشكيل الفني في خطاب القيمة"، تضمن ثلاث مباحث هي: المبحث الأوّل "التشكيل اللّغوي" درسنا فيه

الجانب اللّغوي لبعض النّصوص الشّعرية وتطرقنا إلى ذكر المعجم اللّغوي الدّلالي وأهم الحقول الدّلالية البارزة في الديّوان، ودرسنا اللّغة الشّعرية للنّص حيث اِنطلقنا من جمالية العتبات إلى الظواهر الإنزياحية، والمبحث الثّاني "التّشكيل البلاغي" يشمل أنواع الصوّر البيانية منها الإستعارة بنوعيها: التصريحية والمكنية، والتّشبيه بأنواعه: التّام والمجمل والبليغ والكناية بأنواعها: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة وربطنا هذه الصوّر الفنيّة بالقيم الموضوعية في النصّ، ويليه المبحث الثّالث والأخير بعنوان "إيقاع القيمة" الّذي رصدنا فيه الصّوت والإيقاع وقميتها الدّلالية في النصّ، وختمنا البحث بخاتمة شملت أهم النتائج الّتي توّصلنا إليها.

ويعرف النصّ الشّعري في الدّراسات الأدبية أنّه نصًّا زئبقيًا تنفلت دراسته من أحادية المنهج لذا اِرتأينا إلى اِستدعاء مجموعة من الآليات المنهجية الّتي تخدم الدّراسة منها المرتبطة بـ: المنهج الموضوعاتي، حيث طبقنا آلياته على النماذج الشّعرية الّتي اِستخرجنا منها القيم الواردة في الدّيوان، اِستعنا بالمنهج البنيوي في تحليل العلاقة بين الأبنية اللّغوية للوصول إلى معنى النصّ، وكذلك بالمنهج الأسلوبي، حيث طبقنا آلياته على دراسة اللّغة الشّعرية وخصائصها واِستخراج الظواهر الإنزياحية.

وقد اِستندنا في هذه المقاربة إلى مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- نظرية القيم في الفكر المعاصر لصلاح قنصوه.
- الصوفية والسوريالية لعلي أحمد سعيد (أدونيس).
- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرّحمان تبرماسين.
- تواترات الإبداع الشّعري لحبيب مونسي.
- مدخل إلى علم البلاغة (علم المعاني، علم البيان، علم البديع) ليوسف أبو العدوس.
- تحليل الخطاب الرّوائي: الزّمن، السّرد، التّبشير لسعيد يقطين وبطبيعة الحال لا يخلو أي بحث من صعوبات تواجه الباحث، ومن بين هذه الصعوبات التي زادت من عزيمتنا

وإصرارنا أمام تشعب الموضوع وشساعة أفقه الّذي تجاوز التصوّر الأوّلي لموضوع البحث نذك رمنها:

- ضيق الوقت لأنّ السداسي الثّالث كان للدّراسة.
- قلّة الدّراسات المتخصصة في دراسة القيم الموضوعية مقارنة بالقيم الفنيّة ووفرة الدراسات حولها، بالإضافة إلى عدم وجود دراسات سابقة للدّيوان (إنّا للحب وإنّا إليه راجعون)؟

وقبل الختام كلّ الحمد والشّكر الجزيل موصول للخالق ذي المنّ والأفضال، جامع النّعم والإجلال على توفيقه لي وعونه لإخراج هذا البحث، ولأنّ شكر المعبود لا يكتمل إلاّ بشكر العباد فشكري وعرفاني، وخالص اِمتناني، وتقديري للأستاذة المشرفة الدّكتورة "تسعديت قْوراري" الّتي أولت لهذا البحث اِهتمامًا ورعية، وما أفادتني به من نصائح وتوجيهات قيّمة، وعرفانًا منّي أتقدّم لها بأفضل عبارات الشّكر والإحترام، كما أوجه شكري الخاص للأستاذة والدّكتورة "رواية يحياوي" الّتي أبهرتني بجديتها وصرامتها وبدّقة ملاحظاتها في العمل، فبتوجيهاتها القيّمة ودعمها المتواصل كان لهذا البحث أن أرى النّور، كما أتقدّم بالشّكر الجزيل للجنة المناقشة الموقّرة الّتي ستتجشّم عناء قراءة هذه المذكّرة، فلها منّي كل الإحترام والتّقدير.

مدخل

تحديد المفاهيم والمصطلحات

أولاً: مفهوم الخطاب.

ثانيًا: مفهوم القيمة.

تمهيد:

إنّ وجود أي علم مرهون بما يملك من جهاز مصطلحي ومفاهيمي، وما يحتوي هذا الجهاز من مصطلحات علمية تحدّد لغته الواصفة الخاصة، ويعبّر بها عن مختلف أبعاده المعرفية والفكرية، وتمنح له شرعية وجوده ومصداقيته.

يغدو تحديد المصطلح من أجل ذلك «نقطة الضوء الوحيدة الّتي تضيئ العلم دونها يغدو الفكر كرجل أعمى في حجرة مظلمة يبحث عن نقطة سوداء لا وجود لها»[1]، وتبقي المعرفة المصطلحية ضرورة قصوى وملّحة يتطلبها البحث العلمي في أي مجال من مجالات المعرفة، نظرًا لأهميتها في تأطير البحث تأطيرًا علميًّا دقيقًا وخاصة إذا كان يتوخى تأصيل الدّراسة والتنقيب عن جذورها في التراث المعرفي المتنوع.

ومن هذا المنطلق يجد البحث بدايته في تحديد مصطلحاته، خاصة إذا كان أمام مصطلح فضفاض ودائم التشكل "كالخطاب"، ومصطلح ملتبس وإشكالي "كالقيمة"، لذلك كانت هذه الوقفة التّعريفية بالجهاز المفاهيمي للمصطلحات، واجبًا يفرضه الوعي المعرفي بالمصطلح، ومصطلح الخطاب من المصطلحات الّتي حازت على اِهتمام الدارسين والباحثين، وقد تعدّدت مفاهيمه وتعريفاته بتعدّد المدارس الفكرية واِختلاف رؤى الباحثين ومرجعياتهم الفكرية وتوجهاتهم العلمية، وعليه اِرتأينا تتبّع الخطاب في المنظارين العربي والغربي، قصد إبراز نقاط التشابه والإختلاف من جهة، ورصد تطوّر مفهوم الخطاب وخصائصه من جهة أخرى.

ما المقصود بالخطاب؟ وهل هو نظريّة قائمة بذاتها محدّدة في مقولات اِعتمد عليها الباحثون في دراستهم؟ أم أنّه مصطلح ينفلت من التّحديد، ليغدو مفهومًا إشكاليًا، لا اِتفاق حوله حتى من قبل مؤسسيه؟

[1]– يوسف وغلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، الدار العربية ناشرون، ط1، بيروت، 2008، ص 47.

I- مفهوم الخطاب:

1- عند العرب:

لقد جاء مفهوم الخطاب بصورة متقاربة في المعاجم العربية، فقد ورد في لسان العرب لإبن منظور مادة (خ ط ب) «الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطابًا يتخاطبان»[1]، المخاطبة هنا صيغة مبالغة "مفاعلة" تفيد الإشتراك والمشاركة في الكلام، وقال الليث: «الخطبة مصدر الخطيب، ولا يجوز إلاّ على وجه واحد وهو أنّ الخطبة اِسم الكلام الّذي يتكلّم به»[2]، فالخطاب عند اِبن منظور هو مرادف للكلام ويحدث بمشاركة بين المتكلم والسامع، أي أنّ الخطاب رسالة تستلزم مرسلاً ومتلقيًا فهو لم يغفل خاصية التّفاعل في إنتاج الخطاب.

أمّا في المعجم الوسيط وورد في المعجم الوسيط بمعنى «خاطب مخاطبة وخطابًا كامله، وحادثه، وجّه إليه كلامًا ويقال خاطبه في الأمر وحادثه بشأنه والخطاب الكلام... الرسالة... وفي التنزيل العزيز "آتيناه الحكمة وفصل الخطاب" وفصل الخطاب أيضًا الحكم بالبيّنة أو اليمين أو الفقه في القضاء أو النّطق بـ أمّا بعد، أو يفصل بين الحقّ والباطل أو هو خطاب لا يكون فيه اِختصار مخل ولا اِسهاب ممثل ... (الخطاب) الحال أو الشأن»[3]، وعليه فالخطاب عند اللّغويين القدماء اِرتبط بالكلام الملفوظ الصادر عن شخصين، ويفيد المشاركة ومراجعة الكلام.

وقد عدّ الرّازي «صفة فصل الخطاب من الصّفات الّتي أعطاها الله تعالى لسيدنا داوود عليه السّلام، معتبرًا إيّاها علامات حصول قدرة الإدراك والشّعور.... بيد أنّ النّاس مختلفون في مراتب القدرة على التّعبير عمّا في الضمير، فمنهم من يتعذّر عليه الترتيب في

---

[1]- أبو الفضل جمال الدّين اِبن مكرم أبن منظور، لسان العرب، ج4، دار صادر، ط2، بيروت، 2002، ص 133.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- اِبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (باب الغاء)، دار الدعوة، ط4، مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة، 2004، ص 243.

بعض الوجوه، ومنهم من يكون قادرًا على ضبط المعنى والتّعبير عنه إلى أقصى الغايات»[1]، وقد أخذ الخطاب في مرحلة تالية المعنى نفسه عند علماء اللّغة والأصول واِستخدموه كمرادف للكلام، واِرتبط مصطلح الخطاب عند القدماء حسب الباحث محمد الصغير بناني بمفهوم الخطابة في النصوص التّراثية.

وعليه قد توصل للفكر العربي القديم لحدود متكاملة لا تختلف كثيرًا عمّا توصلّت إليه اللّسانيات الحديثة اِبتداء من دراسات دي سوسير والمدرسة البنيوية والوظيفية، والتداوليّة، إلاّ أنّ الفكر العربي القديم لم يضع له منهجًا علميًّا دقيقًا ومتكاملاً ولم يؤطره بمصطلحات كما فعلت اللّسانيات الغربية لأنّ «النّحاة الأوائل وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وسبويه الّذين اِهتموا بلغة الخطاب المنطوقة، واعتمدوا على سياق الخطاب بشقيه في التحديد النّحوي، ويبدو جليًا في اِعتمادهم على السّياق اللّغوي واِستعانتهم بطرق الأداء المصاحبة للنطق كالنبر والتنغيم»[2]، فقد كان للدّراسات العربيّة القديمة السبق في الوصول إلى العديد من النتائج الّتي توصلت إليها الدّراسات الحديثة.

2- عند الغرب:

اِرتبط مصطلح "الخطاب" في أصوله الغربية بجذوره الفلسفية حيث «ترجع إلى أفلاطون أوّل محاولة جادة تهدف إلى ضبط المفهوم الفلسفي لـ "الخطاب" وشحنه بدلالاته الخاصّة اِستنادًا إلى قواعد عقلية محدّدة، الأمر الّذي يمكن معه التأكيد على أنّه مع تلك المحاولة بدأت تتبلور ملامح الخطاب الفلسفي في الثقافة اليونانية ليظهر في عصر النهضة مع ديكارت في كتابه "خطاب المنهج"، ويصبح في العصر الحديث موضوعًا للبحث في الفكر الغربي، وخاصة في دراسات "ميشال فوكو" الّذي تكتسي أبحاثه عن الخطاب أهميّة

[1]- محمد بلقان، قراءة في مفهوم الخطاب، وخصائصه عند العرب والغرب: مقارنة نظرية، مجلة العلوم الإنسانية، ع1، جامعة أحمد بن بلة، جامعة وهران-1-، الجزائر، جوان 2016، ص 201.

[2]- محمد سالم صالح، أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية www.shamila.orh، تاريخ النشر: 2018/12/17، تاريخ الإطلاع: 2023/04/13، 01:05.

كبيرة في الدراسات الثّقافية الحديثة»[1]، أمّا مصطلح الخطاب (discours) المأخوذ من اللاّتينية (discursus) «فليس أصلاً مباشرًا لما هو مصطلح عليه بالخطاب أو ما اِشتق منه من معان منذ القرن السابع عشر، فقد دلّ المصطلح على معنى المحادثة والتّواصل، كما دلّ على تشكيل صيغة معنوية سواء كانت شفهية أم مكتوبة»[2].

ويعرف فوكو الخطاب بأنّه «هو أحيانًا الميدان العام لمجموعة من المنطوقات، وأحيانا مجموعة متميزة من المنطوقات وأحيانًا أخرى ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها»[3]، ولا يحصر "ميشال فوكو" (Michel Foukault) الخطاب في معنى واحد، فهو يقول: «بدلاً من اِختزال المعنى المتذبذب للفظ (discours) أظن أني أضفت إلى معاينة معاملة أحيانًا بإعتباره مجموعة متفردة من الجمل، وفي أحيانًا أخرى بإعتباره عملية منضبطة تفسر عددا من الجمل»[4].

أمّا "زيليغ هاريس" (Zellig Harris) يعرّف الخطاب بأنّه: «ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لسان محض»[5]، وعرّفه أيضًا على أنّه: «متوالية من الملفوظات ذات علاقات معيّنة، فهو وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل»[6]، وما يلاحظ من خلال تعريف "زيلغ" أنّ الخطاب لم يتجاوز حدود الجملة، حيث يكون منغلقًا عن الذّات الّتي أنتجته ويؤكد أنّه يبقى في حدود اللّسانيات فقط.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 136.

[2]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السّردي وقضايا النصّ، منشورات دار القدس، ط1، الجزائر، 2009، ص 20.

[3]– صارة مليز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص 29.

[4]– المرجع نفسه، ص 71.

[5]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي: الزّمن، السّرد، المركز الثّقافي العربي، ط3، بيروت، 1997، ص 17.

[6]– حسن حماني، الأجهزة المفهومية للتحليل النقدي للخطاب: الخطاب والسلطة، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، مج3، ع12، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، 1997، ص 186.

ويعرف "توين فان ديك" (Twine Van Dijk) الخطاب على أنّه: «بنية لا تنفك من اللّغة وهي بنية كلية عامة تتمثّل في المقدمة، المشكلة، الحل، بالإضافة إلى بنيات جدلية متعدّدة الأنواع»[1] وعرّفه أيضًا على «أنّه ظاهرة إجتماعية متعدّدة الأبعاد، وهو في نفس الوقت شيء لغوي "لفظي ونحوي" تتابع كلمات أو جمل ذات معنى، وحدث أو نشاط تفاعلي أو اِتصالي مثل "مناظرة برلمانية" ومنتج ثقافي في مثل "الرّوايات المتلفزة" أو حتى سلع إقتصادية تباع وتشترى مثل الرّواية»[2]، ومن خلال جمع هذه التّعاريف يتضح لنا أنّ الخطاب عند فان ديك عبارة عن كل ما هو ملفوظ ومسموع ومرئي ومجسد على أرض الواقع يرتبط باللّغة ويتكوّن من مقدمة وحل.

أمّا مفهوم الخطاب عند "رومان جاكبسون" «هو رسالة يبثها المبدع أو المرسل أو المخاطِب (الملقيّ) إلى المخاطَب (المتلقيّ) إلى المتلقي، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنّها تقتضي سياقات تحيل عليه، وسمات مشتركة بين المرسل والمرسل إليه يسمح بإقامة التّواصل والحفاظ عليه»[3]، وهذا ما يوضحه النموذج التّالي:

النموذج التّواصلي عند رومان جاكبسون "Roman Jakoson"[4].

الرسالة

المخاطِب ⟷ المخاطَب

الخطاب

[1]– سعيد يقطين، اِنفتاح النصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1989، ص 93.

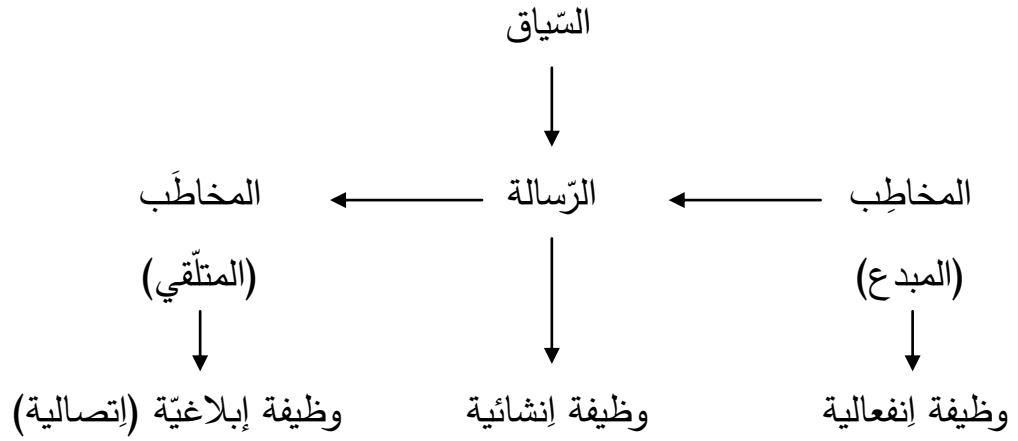
[2]– حفيظة مخنفر، مقاربة –سوسيو– لسانية تحليل خطاب الحياة اليومية، النظرية والمنهج، مجلة الآداب والعلوم الإجتماعية، مج15، ع26، جامعة لمين دباغين، سطيف 2، ماي 2018، ص 59.

[3]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد والي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 28.

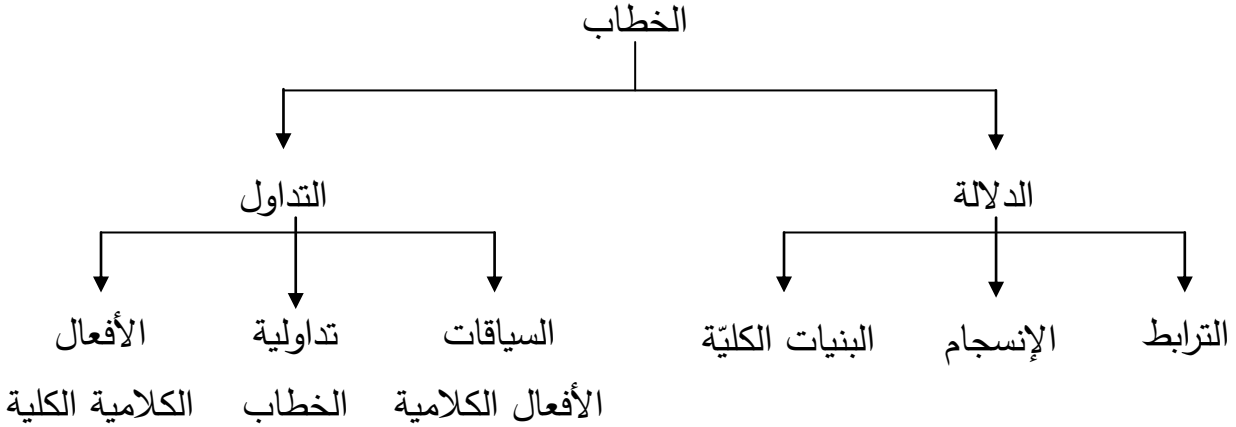
[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويرى "جاكبسون" أنّ «كل رسالة لغوية لا تتحقق إلاّ من خلال تحليل الوظائف الست الّتي تتحكم في عملية التخاطب»[1]، بحيث وضع مخططًا لهذه الوظائف والّذي يبيّن كيف يتّم التّواصل.

مخطط التّواصل عند "رومان جاكبسون"[2]:



الخطاب بإعتباره إنجازًا لغويًا، ينقسم إلى قسمين، تتفرّع منهما عناصر أخرى كما توضحها الخطاطة الآتية:[3]



ومن هذا نستشف القول أنّ لرومان جاكبسون دور كبير في بلورة الدّرس اللّساني إذ يتجلى ذلك في بحوثه الّتي تعالج إشكالية التّواصل اللّغوي وذلك اِنطلاقًا من وضع

[1]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 28.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خطاطة لدورة التخاطب تظهر فيها العناصر الأساسية ومع كل عنصر وظيفته داخل الدّورة، كما تعالج إشكالية الخطاب ودوره في عملية التواصل باعتباره منجزًا لغويًا، تحكمه علاقة الترابط والإنسجام بين العناصر اللّغوية والدلالية.

II- مفهوم القيمة:

1- لغة: مقاربة معجمية:

ورد في القاموس المحيط عن «القيمة بكسر القاف أنّها واحدة القيم وما له قيمة: إذا لم يدم على شيء وقومت السلعة واِستعملته: ثمنته، واِستقام اِعتدل. وقومته: عدّلته، فهو قديم ومستقيم»[1].

وفي مختار الصحاح جاءت لفظة "القيمة" بمعنى «(قوم) الشيوع (تقويمًا) فهو (قوم) أي مستقيم وقوله تعالى: «وذلك دين القيمة» إنما أنّثته لأنّه أراد الملّة الحنيفة (القوام) بالفتح العدل، قل الله تعالى: «وكان بين ذلك قومًا» وقوام الرّجل قامته وحسن قوامه و(قوام) الأمر بالكسر نظامه وعماده، يقال قوام أهل بيته، و(قيام) أهل بيته وهو الّذي يقيم شأنه ومنه قوله تعالى: «ولا تؤتوا السفهاء أموالكم الّتي جعل الله لكم قيامًا»، وقوام الأمر أيضًا ملاكه الّذي يقوم به وقد يفتح. و(قَمَةُ) الإنسان قدّه وجمعها (قَامَاتٌ) و(قِيَمٌ) مثل تارات وتارة»[2].

وجاء في المعجم الوسيط بمعنى «القيمة: قيمة الشيء: قدره. وقيمة المتاع: ثمنه ومنه الإنسان طوله جمعها قيم. ويقال: ما الغلاف قيمة: ما له ثبات ودوام على الأمر»[3].

وفي المصباح المنير للفيومي، وردت لفظة "القيمة" بمعنى «الثمن الّذي يقُوم به المتاع، أي يقوم مقامه، وجمعها قيم، مثل سدرة، وسدر، وشيئ قيميٌّ إلى القيمة على لفظها لأنّه لا وصف له في أصل الخلقة حتى ينسب إليه، بخلاف ماله وصف مضبوط به

---

[1]- مجد الدّين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي القاموس المحيط، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، 2005، ص 115.

[2]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، لبنان، 1986، ص 293.

[3]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط5، القاهرة، مصر، 2011، ص 120.

كالحبوب والحيوان المعتدل، فإنّه ينسب إلى صورته وشكله، فيقال: مثليٌّ أي: له مثل شكلاً وصورة من أصل الخلقة وقام يقوم قومًا وقيامًا: اِنتصب، وأسلم الموضع: المقام بالفتح والقومة وأقمته إقامة واِسم المقام بالضّم، وأقام بالموضع إقامة إتخذه وطنًا»[1].

أمّا في لسان العرب وردت "القيمة" «مصدر كالصغر والكبر فعلها قام يقوم قيّمًا معناه الإستقامة، وقيمًا من قولك قام قيمًا، وقام كان في الأصل قوم، فصار قام فاعتّل قيم»[2] ويضيف في معنى القيمة قوله: «يقال: رمح قويم وقوام قيوم أي مستقيم وأنشد اِبن بري لكعب بن زهير:

فهم ضربوكم حين جرتم عن الهدى بأسيافهم حتّى اِستقمتم على القيّم

وقال حسان:

وأشهد أنّك عند المليـ ك، أرسلت حقًا بدين القيم

قال: إلاّ أنّ القيم مصدر بمعنى الإستقامة، والحديث: «قل آمنتُ بالله ثمّ اِستقم».

فسر على وجهين قيل: «هو الإستقامة على الطاعة، قيل هو ترك الشرك، أبو زيد: أقمت الشيء وقومته فقام، قال والإستقامة اِعتدال الشيء واِستواؤه»[3].

والتّعريف نفسه نجده عند الفراهيدي حيث أنّ «القيمة واحد القيم، فعلها "يقيم"، وماضيها "قيم وأصله الواو، لأنّه يقوم مقام الشيء، والقيمة: ثمن الشيء بالتّقويم: تقول تقاوموه فيما بينهم وما له قيمة إذا لم يدم على شيء ويقال: "قامت الأمّة بكذا" أي بلغت قيمتها كذا. و"الأمر القيّم" هو الأمر المستقيم، وفي الكتاب المجيد "ذلِكَ الدِّينُ القيّم" أي المستقيم الّذي لا يزيغ عن الحقّ»[4].

---

[1]– أحمد بن محمّد الفيومي المقري، المصباح المنير، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، 1996، ص 520.

[2]– اِبن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (قوم)، دار إحياء التراث العربي، ط3، لبنان، 1999، ص 359– 360.

[3]– المرجع نفسه، ص 359– 360.

[4]– الفراهيدي، معجم العين، ج5، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، ط2، العراق، 1973، ص 240.

ويتضح من التّعريفات اللّغوية السابقة للقيمة أنّها ركّزت على معاني ثابتة في مقدمتها الإستقامة والإعتدال، ثم القدر والثّمن للمتاع والسلع.

ب- المعاجم الغربية:

اِختلف المفكرون الغربيون في تحديد مفهوم القيم، بل إن بعضهم يشعر بغموض هذا المفهوم، إذ نجد مفهوم القيمة «في اللّغات الأجنبية تلامس دلالات هذا المفهوم في اللّغة العربية، حيث يقال في اللّغة اللاتينية "Valeres"، ويقال في اللّغة الفرنسية "Valeurs"، ويقال في اللّغة الإنجليزية "Values"، ويقال في اللّغة الألمانية "Nerte"».

ويرجع جون ليرد "John haird" كلمة "Valeurs" في أصلها الإشتقاقي إلى الفعل اللاّتيني "Valeo" ويعني «أنا قوي وأنا في صحة جيّدة. كما تدل على الشجاعة والبسالة "Vaillance" والصلابة والقوّة، وهو معنى يتضمن فكرة المقاومة والصلابة والتأثير والفعالية وترك بصمات قويّة على الأشياء»[1]، ويعني ذلك أنّ القيمة عند جون ليرد تدل على صفة القوّة والشّجاعة، وكل شيء يترك بصمة قويّة فهو شيء له قيمة.

ويرى لويس لافيل "Louis Lavelle" أنّ لفظة «القيمة مشتقة من فعل "Valeur" بمعنى ما هو ثمين أو جدير بالّثقة، إذ أننا نستخدم كلمة "القيمة" عندما نريد تفضيل بعض الأشياء على بعضها الآخر، وهذا يعني أنّنا نضع عادة تصنيفًا للأشياء ونعلّي بعضها على بعضها الآخر، حتّى يبدو بعضها أساسيًا والآخر ثانويًا أو فرعيًا، ومن الخطأ أن نظنّ أنّ هذا التصنيف يعتمد على طبيعة الأشياء ذاتها لأنّه يعتمد في الحقيقة على عملية التقييم نفسها وعلى الحكم الّذي نحكم به على الأشياء»[2]، ويعني ذلك أنّ القيمة عند لافيل تنحى منحى التّصنيف للأشياء الّتي تختلف من حيث قيمتها حتى يبدو بعضها أساسيًا والآخر

[1]- John Laird, The idea of volue, Cambridge at the university press, Hardcover, January, 1777, P 58.

[2] -Milton Rorech, Understanding hulan valeurs : individual and societal, the free press, 1979, P 15.

ثانويًا، وهذه الأشياء المهمّة هي الّتي تتملّك قيمة في هذه الحياة ويعلو شأنها عن الأشياء الأخرى الوضعية.

2- إِصطلاحًا:

أ- عند العرب:

عرفت القيمة من قبل مجموعة باحثين مختصين في الثّقافة الإسلامية بأنّها «القاعدة الّتي تقوم عليها الحياة الإنسانيّة، وتختلف بها عن الحياة الحيوانية، كما تختلف الحضارات بحسب تصوّرها لها مثل الحقل، الإنسان، الحرية...»[1].

إنّ القيمة «مستوى أو مقياس أو معيار نحكم بمقتضاه ونقيس به ونحدّد على أساسه المرغوب فيه والمرغوب عنه»[2].

وعرّفها بعض الدّارسين بأنّها «مجموعة من المعايير والأحكام النابعة من تصورات أساسية عن الكون والحياة والإنسان والإله، كمّا صوّرها الإسلام، إذ تتكوّن هذه التصوّرات لدى الفرد والمجتمع من خلال التفاعل والمواقف والخبرات الفردية والإجتماعية، بحيث تمكّن من اِختيار أهداف وتوجهات لحياته تتلاءم مع قدراته وإمكانيته، وتتجسّد من خلال الإتجاهات أو الإهتمامات أو السلوك اللّفظي أو العلمي بصورة مباشرة وغير مباشرة»[3].

أو تعرف القيمة بأنّها «حكم يصدره الإنسان على شيء ما مهتديًا بمجموعة من المبادئ والمعايير الّتي اِرتضاها المشرع محددًا المرغوب فيه والمرغوب عنه السلوك»[4].

---

[1]- عبد الله اِبن اِبراهيم الطريقي وآخرون، الثقافة الإسلامية تخصصا ومادة وقسمًا علميًا، دراسة تنظيرية وتعريفية موجزة، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، الرياض، 1996، ص 14.

[2]- محمد إبراهيم كاظم، التطوّر القيمي وتنمية المجتمعات الدينية، المجلّة الاجتماعية القومية، ع3، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية، القاهرة، مصر، 1968، ص 111. نقلا عن مانع بن محمد علي المانع، القيم بين الإسلام والغرب – دراسة تأصيلية مقارنة-، دار الفصيلة، ط1، الرياض، السعودية، 2005، ص 15.

[3]- خليل مصطفى أبو العينين، القيم الإسلامية والتربية، مكتبة إبراهيم حلبي، د.ط، الرياض، 1988، ص 34- 35.

[4]- حامد زهران، علم النفس الإجتماعي، عالم الكتب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1984، ص 132.

وأضاف خالد بن عبد الله الرّومي من خلال دراسته للقيم الخلقية من المنظور السلفي بأنّها «المعيار الّذي ينظر الإنسان من خلاله إلى جميع شؤون حياته أو هي الميزان الّذي توزن به الأعمال البشرية، فيتحدد من خلالها ما هو مرغوب فيه، وما مرغوب عنه فيتميز بها المجتمع الإسلامي عن غيره من المجتمعات الحيوانية الّتي لا تحكمها وتنظّم شؤونها القيم والمبادئ والمثل المستمدة من شرع الله تعالى القويم»[1].

ومن خلال التعريفات الإصطلاحية للقيمة يمكن أن نخلّص إلى عدّة أمور منها:

- أنّ القيم في الإسلام مستمدّة من الشرع القويم.
- أنّها المعيار الّذي ينظر الإنسان من خلاله إلى جميع شؤون حياته، أو هي الميزان الّذي توزن به الأعمال البشرية، فيتحدّد من خلالها ما هو مرغوب فيه، وما هو مرغوب عنه، فيتميز بها المجتمع المسلم عن غيره من المجتمعات الحيوانية الّتي لا تحكمها وتنظم شؤونها القيم والمبادئ والمثل المستمدّة من شرع الله القويم.
- أنّها المعيار الّذي تعرف به قيمة الأشياء مادية أم معنوية.
- أنّ القيم في الإسلام هي الّتي تحدد تفكير أفراد المجتمع وسلوكهم.

وعليه فإنّ أشمل هذه التّعاريف هو التّعريف الّذي جاءت فيه القيمة «حكم يصدره الإنسان على شيء ما مهتديا بمجموعة من المبادئ والمعايير الّتي اِرتضاها الشرع محدّدًا المرغوب فيه والمرغوب عنه من السلوك»[2]، وهذا التّعريف جاء شاملاً ومرتبطًا بالمعايير والمبادئ الّتي اِرتضاها للشّرع، وأنّ دافع الإنسان للإهتداء بهذه المبادئ والمعايير يوجه لفعل ما هو مرغوب فيه شرعًا، والمرغوب عنه من السلوك والتصّرفات اِتجاه نفسه ومجتمعه.

[1]– خالد ابن عبد الله الرومي، القيم الخلقية في المنظور السلفي، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الثقافة الإسلامية، جامعة الإمام محمد السعود الإسلامية، الرياض، السعودية، 2018، ص 16.

[2]– حامد زهران، علم النفس الإجتماعي، ص 132.

ب- عند الغرب:

اِختلف المفكرون والدّارسون الغربيون في تحديد مصطلح "القيمة"، إذ يقول رالف بارتين بيري (Ralph Barton Perry) «والحقيقة أنّه لا يوجد للقيمة معنى ثابت عام... فمختلف النّاس يعنون أشياء مختلفة في سياقات مختلفة»[1]، لأنّ دلالة "القيمة" متشعبة ومتعددة ولهذا نجد مفهوم القيمة يختلف بإختلاف المذاهب والمدارس.

ورغم تشعب دلالات ومعاني هذا المصطلح، إلاّ أنّنا نجد عدّة محاولات توضيحية، منها محاولة "رالف بارتين بيري" في وضعه مفهومًا عامًا وهو «القيمة هي الأشياء الّتي تكون موضع اِهتمام أو نفع أو شغف»[2]، وعلى هذا فإنّ كلمة "القيمة" [كما يقول بيري] تشير إلى تلك الأمور المهمة في الحياة سواء كانت مادية كقيمة المال، أو معنوية كقيمة الحب، فيكون لها موضعًا من الإهتمام.

واِختلفت صورة تفسير "القيمة" عند لويس لافيل "Louis lavelle"، إذ يربطها بماهية الوجود وتعني «فعل المشاركة في حقائق مطلقة، بمعنى أنّها وجود جديد يخلق طرازًا جديدًا من التّفكير الفلسفي يعرف بعبارة "علم اليقين"، أو "فلسفة القيم"، أو "نظرية القيم"»[3].

ويعتقد بعض الدّارسين أنّ لوتسه "Lotze"، هو أوّل من اِستخدم لفظة القيمة الّتي يعني بها «حد ما يتميز به الشيء من صفات تجعله مستحقًا للتقدير كثيرًا أو قليلاً، فإن كان مستحقًا للتقدير من أجل غرض معيّن كالوثائق التّاريخية، والوسائل التّعليميّة، كانت قيمته إضافية»[4].

---

[1]- رالف بارتين بيري، أفاق القيمة، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية، تر: عبد المحسن سلام، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2011، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- هشام بن جدو، إشكالية القيمة عند لويس لافيل، رسالة ماجستير غير منشورة، الجزائر، 2012، ص 128.

[4]- مانع محمد بن علي المانع، القيم بين الإسلام والغرب -دراسة تأصيلية مقارنة-، ص 18.

ويرى أندري لالاند "Andry Laland" أنّ «لفظة "القيمة" أو لفظة "القيم" تعبر من الألفاظ ذوات المدلول الغنيّ من حيث الدلالات، وميّز بين أربعة معان مختلفة تعود إلى أربع خاصيات للأشياء وتقوم على:

- كون هذه الأشياء تلاقي إلى هذا الحدّ أو ذلك تقدير أو رغبة شخص، أو بصورة أكثر عادية، جماعة معينة من الأشخاص.
- كون هذه الأشياء تستحق هذا القدر أو ذاك من التقدير.
- كونها تلبي غرضًا معيّنًا.
- واقع جماعة اِجتماعية معيّنة، وفي لحظة معينة يجري تبادلها ومحددة من سلعة تتخذ كوحدة»[1].

يتبيّن لنا مما سبق أنّ ثمة فوارق عدّة بين مفهوم "القيمة" في الفكر العربي الإسلامي، وبين مفهومها في الفكر الغربي المعاصر يمكن إبراز أهمها فيما يلي:

- إنّ المفهوم الإسلامي للقيمة مستمد من شرع الله القويم، وتوزن عناصره بميزان الكتاب والسنة وليس بميزان الفكر البشري القاصر، أو بميزان التفاعل البشري مع البيئة الإجتماعية غير المنضبطين بضوابط الإسلام، وما ينتج عنها من خبرات فردية أو جماعية.
- إنّ المفهوم الإسلامي للقيم يتميّز بالوضوح والجلاء والتوسط بخلاف المفهوم الغربي المعاصر للقيمة، لأنّ القيم في الفكر الإسلامي تنطلق من منطلق الشرع المطهر وثابتة لثبات مصدرها (القرآن والسّنة) ولا تتغير منذ أن بعث النبيّ صلى الله عليه وسلم، فالفضيلة هي الفضيلة، والحق هو الحق، والرّذيلة هي الرّذيلة لا تتغيّر مع مرور الأزمان وتغير المكان، أمّا القيم في الفكر الغربي تنطلق من منطلق العقل المحدود الذي لا يستند إلى المرجعية الدينية بإعتبارها الظابط الأساسي للفرد والمجتمع على حد السواء، إذ يرى

[1]– لالاند، الموسوعة الفلسفية، ج3، تر: خليل أحمد، إشراف أحمد عويدات للنشر والطباعة، ط2، بيروت، 2011، ص 75.

–بعض الغربيين– أنّ القيم نسبية (متغيرة) حسب الظروف والمواقف ولا يرون مطلقية القيم، ومن ثم فهم يسعون لتحقيق مصالحهم الشّخصية ولا توجد قيم يحتكمون إليها ويقفون عند حدّها ولعلّ هذا الفارق من أبرز الفوارق بين الفكر العربي الإسلامي والفكر الغربي المعاصر.

الفصل الأوّل

تجليات قيمة الحب

المبحث الأوّل: القيمة الصوفية.

المبحث الثّاني: القيمة الإنسانية.

المبحث الثّالث: المرأة قيمة.

المبحث الرّابع: الغربة قيمة.

تمهيد:

تندرج قيمة الحبّ تحت القيم الإنسانية الّتي صنّفها "فرانكل" (Frankl) كمدخل لتحقيق معنى الحياة من جهة، ومن جهة أخرى تنتمي للقيم الخبراتية الّتي ترتبط اِرتباطًا وثيقًا بالعلاقات الإجتماعية، إذ يعرف فرانكل "الحب" بأنّه «الطريقة الوحيدة الّتي يدرك بها الإنسان كائنًا إنسانيًا آخر في أعمق أغوار شخصيته، فلا يستطيع إنسان ما أن يصبح واعيًا كل الوعي بالجوهر العميق لشخص آخر إلاّ إذا أحبه، ولا نفسر الحب وفقا لنظرية المعنى على أنّه ظاهرة ثانوية مصاحبة للحوافز الجنسية، ذلك أنّ الحب هو ظاهرة أولية أساسية»[1]، ويعني ذلك أنّ الحب يمثل إحدى الطرق الرئيسة للتوصل إلى معنى الحياة، وفهم الآخر عن طريق تشكيل علاقات تواصلية معه، وتأخذ هذه العلاقات عدّة أشكال منها الأسرية والإجتماعية بشكل عام، وكلاهما يشكلان مصدرًا مهمًا لمعنى إنساني أصيل هو الحب، لينحى بذلك مفهوم الحب من معناه الحسي المرتبط بالغريزة الجنسية إلى معناه الإنساني المرتبط بحب الآخر، لذلك فإنّ الحب يعدّ من أهم القيم الّتي تشترك فيها الإنسانية عامة.

والحب في هذا الوجود لا يعرف شكلا أو نمطًا واحدًا معينًا، بل تتعدد أشكاله وأنواعه ومن بين هذه الأنواع الحب الصوفي الّذي يمثل أرقى أنواع الحب، لأنه مرتبط بالعشق الإلهي، والحب العذري المرتبط بالحب الإنساني وهو أدنى درجة من الحب الصوفي مثل حب المرأة من جانبها الرّوحي (الأخلاقي) بعيدًا عن المظاهر الخارجية الحسية، وهناك أيضًا الحب الإنساني الّذي يجمع كل المبادئ والقيم الإنسانية منها: حب الوطن، حب المرأة، حب الآخر حب الخير....إلخ.

وعليه تأتي هذه المراقبة لتبرز أهمية قيمة الحب في الحياة الفردية والإجتماعية وتكشف عن مواضيع قيمة الحبّ البارزة في الدّيوان منها: القيمة الصوفية، والقيمة

[1]– فكتور فرانكل، الإنسان يبحث عن المعنى، تر: طلعت منصور، تق: عبد العزيز القوصي، دار القلم، ط1، الكويت، 1982، ص 184.

الإنسانية، والمرأة قيمة، والغربة قيمة، مع ذكر النماذج الشعرية لكل عنصر من هذه العناصر.

أوّلاً: القيمة الصوفية.

إنّ الخطاب الصوفي، هو ذلك الخطاب المميّز الّذي يعبّر عن تجربة عرفانية ويكشف عن المطلق اللاّمتناهي، ويعدّ جزء من الكتابة الإبداعية الّتي تؤكد علاقته بالأدب لاسيما الشّعر، فإذا كانت الشعرية بصورة عامة تبحث عن العناصر الفنية في النصّ الأدبي، فإنّ أوّل ما تهتم به هو اللّغة لأنّها مادة النصّ وتلعب دورًا هامًا في تحديد هويته وجماليته، فبدونها لا يمكن إدراك حقيقة النظام الرّمزي لأي نصّ ويعني ذلك النسق الشّعري الّذي يتضمن معاني ودلالات رمزية تبتعد عن المألوف، فتتشكل جملة من الرّموز والإشارات، ومن طبيعة هذه اللّغة الّتي تحدّد أبعاد ومعالم الأثر الأدبي اللّغة الصوفية الّتي تكشف عن التجربة الذّاتية في بعدها الرّوحي، وتتعالى في دلالتها، معتمدة على السياقات الرؤيوية في تشكيل العناصر الجمالية الّتي تميزها عن لغة أخرى ومن بين الّذين تأثروا بالتصوف وباللّغة الصوفية "أدونيس" الّذي أظهر إعجابه الشديد بالصوفية، إذ يقول: «الصوفية العربية هي هذا النسيم المبثوث في العالم في الأشياء، بحيث يصبح العالم كلّه شفافًا، ولا يعود هناك حواجز بين الشّخص والآخر، بين الذّات والموضوع، بين العالم الدّاخلي والعالم الخارجي»[1]، فالتصوّف هو ذلك الشعور المبثوث في عوالم الحياة وفي موجوداتها حتى تصبح شفافة وواضحة المعالم، تكسر النمط السائد بين حواجز الذّات والموضوع، وبين العالم الدّاخلي والخارجي، فيلد الإتحاد بين الشّخص والآخر، وفي هذه الحالة تنطلق اللّغة الصوفية وتفلت من عقال المعنى المتداول والمعقول إجتماعيًا إلى رحاب الإشارات والرّموز الموحية المنبثقة من تجارب وجدانية وذوقية ومن حقائق باطنية وذاتية بعيدة عن الواقع المعاش.

[1]– علي أحمد سعيد (أدونيس)، الصوفية والسوريالية، دار الساقي للطباعة والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1992، ص 46.

وقد أكّدت الدّراسات المعاصرة أهمية العودة إلى التراث، كما أكّدت على الصّلة الوثيقة بين الشعر والتصوف لأنّ «التجربة الشّعرية تقترب من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغضّ النظر عن ظواهرها إذن التشابه في الواقع أمر جيد»[1]، فالشاعر المعاصر يماثل في طريقة تعبيره كيفية تعبير الصوفي بالميل إلى اللّغة الرمزية الإيحائية، حيث يستخدم الشاعر الصوفي الرّمز وسيلة للتعبير، وأداة فنية لإضفاء الجمالية على لغة النصّ، وهذا التشابه يجعل الحديث عن التجربة الشعرية غير منفصل عن التجربة الصوفية.

لذلك فإنّ التجربة الصوفية أشد ما تكون إلتصاقًا بالشعر دون غيره من الأجناس الأخرى، بإعتباره مكابدة لغوية لأحوال داخلية، فالشّعر والتصوّف لا تحدهما حدود، وإنّما ينفتحان تقريبًا على كل الآفاق الممكنة وغير الممكنة والمتعدّدة، ولقد اِستطاع الشّعر أن يتماشى مع التجربة الصوفيّة الّتي تحرر "الأنا" من قيود التناهي الحسي والعقلي، وترتقي بها إلى العالم المطلق اللامتناهي.

وممّا لاشك فيه أنّ التجربة الصوفية قد تأسست في الشّعر الجزائري المعاصر كحل فردي لتعاسة الواقع وبؤس الحياة، ويتجلى ذلك في شيوع معاني الإحساس بالغربة، وبما أن الرؤية العادية للأشياء تصل إلى إدراك المطلق كان يجب على الصوفية أن تسلك الحدس الّتي يجمع بين الذّات والموضوع «والكتابة في مثل هذا المجال غامضة بالضرورة مستعصية على القارئ الّذي ألف برودة العقل وسهولة الوضوح إنّها كتابة بالشهيق والزفير، كتابة تتأسس على حدود الأمل وأمل على حدود اليأس»[2]، فبقدر ما تكون اللّغة الصوفية لغة عالية لديها قواعدها الخاصة بها، بقدر ما تكون لغة غامضة يصعب على القارئ فهمها واِستيعاب معناها، فتفتح في ذهنه عدّة تساؤلات ودلالات كثير قابلة لأكثر من تأويل، لما

[1]– محمد عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د.ط، الأردن، 2004، ص 53.
[2]– أحمد علي سعيد (أدونيس)، الصوفية والسوريالية، ص 58– 59.

أنّها لغة رمزية لابدّ من فكّ شفراتها وأنّها كتابة تتأسس على المكابدة والمعاناة الروحية من أجل تحقيق الأمل المتعلق باتحاد الصوفي مع الذات الإلهية.

وقد تغلغل الرمز الصوفي في الشعر الجزائري بتمظهرات متنوعة أهمها الحبّ الصوفي أو ما يتعلّق به من ألوان الغزل وما يصاحبها من حالة السكر والمناجاة ويتجلّى ذلك في الكثير من الأشعار الجزائرية المعاصرة، منه شعر "عفاف فنوح" في ديوانها "إنّا للحب وإنّا إليه راجعون" الّذي اِخترناه موضوعًا للدراسة، حاولت فيه الشّاعرة أن تتخطى عالم المحسوسات واِعتناق عوالم الروح، وعبّرت عن رغبتها في التماهي مع هذا العالم بلغة صوفية مشحونة بالدلالات الرّمزية، وهي في قمة إلهامها الشّعري.

ويحمل هذا الدّيوان مجموعة شعرية ذات سبعة وثمانين قصيدة معظمها تتماهى فيها أنفاس الشاعرة وتسبح في ملكوت الروح والإرتقاء نحو صفاءها، وتعاليها، عن حطام الدنيا ومآربها، والمتأمل في عناوين قصائد الدّيوان يلاحظ أن هناك تداخل بينها وبين جسد القصيدة، إذ تتجلى فيها دلالات تجسّد نشوة الروح أثناء التعلّق بالذّات الإلهية والإرتقاء إليها مثل: في حبّها.. أنا عدم..، ما الحب..؟؟، ردّي...؟. وقد أضفت الشاعرة لعنوان ديوانها طابعًا دينيًا ذو ألفاظ مقتبسة من القرآن الكريم في قول الله تعالى: «الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّ لِلَّه وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ»، البقرة [156]. وقراءة عنوان الديوان توحي بدلالة صوفية وهي "إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون" فتستعير الشّاعرة في رحلتها الصوفية "الحب" على النّحو الّذي أرسته المرجعيّة الصوفية، ساعية إلى الإرتقاء من الحبّ العذري إلى رحاب العشق الإلهي، والانتقال من المقام الدنيوي إلى المقام العلوي، فيخلق ذلك طابعًا تواصليًا وروحيًا في تجربتها الّتي تنزع إلى حركة دائمة نحو الصفاء والنقاء، من خلال الحبّ الّذي يمكنها من الذوبان في الذّات الإلهية.

إذا فالعناوين هي بمثابة مفاتيح أساسية للولوج في أغوار النصّ والكشف عن دلالته المختزنة، رغم النصّ قد يكون خاليًا بشكل تام من أيّة دوال صوفية، إلاّ أنّ العنوان الّذي

يحمل بعدًا صوفيًا يجعل النصّ يتصوّف، ولعلّ هذا ما أبرزته بوضوح الدّراسات السميائية الحديثة الّتي ترى أنّ «العناوين عبارة عن علامات سميوطيقية تقوم بوظيفة الإحتواء لمدلول النصّ، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذا كان العنوان يحيل على نصّ خارجي... ويمكن تشغيل العناوين علامات مزدوجة، حيث أنّها في هذه الحالة تحتوي القصيدة الّتي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نصّ آخر»[1]، ويعني ذلك أنّ تيمة العنوان تؤدي وظيفتين، الأولى إحتواءها على أجزاء النصّ وإختزالها لمدلول النصّ، والوظيفة الثّانيّة تكشف عن المرجعية التناصية للعنوان، أي إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، فإنه يحقق الوظيفة التناصية، وإذا أردنا أن نسقط هذا المعنى على الديوان، نجد أنه يشمل الدلالات الّتي تحويها القصائد الشعرية، وفي الوقت ذاته تكشف عن المرجعية الصوفية لهذا الديوان، وينطبق ذلك على العناوين الفرعية للديوان الّتي تحتوي على دلالة النصّ ذات النزعة الصوفية، فتقول الشاعرة في قصيدتها "في حبّها.. أنا عدم..":

في الحب لست أضاهيها أنا عدم *** أحولتي رصّعي قلبي متى هدموا
قولي أحبك لا تخشى لنا ألق *** مهما قست درر، لبى دمي قلم
في البعد تنتحر الأشواق يا فرحي *** ليست كما نرتضي حلمًا لمن حرموا[2]

تستلهم الشاعرة في هذه القصيدة لغة الغزل من القاموس العذريين الّذي تفتح به ديوانها، فتقول: "في الحب لست أضاهيها أنا عدم / أحلوتي رصّعي قلبي متى هدموا، فبدأت القصيدة بالحب العذري الّذي يتسم بالنقاء والصفاء بعيدًا كل البعد عن ذكر الصفات الحسية للمحبوبة، لتنتهي إلى الحب الروحي والوجد الصوفي الّذي يكون رحلة الإنعتاق من الحب العذري، وأغلب الظن أنّ شعراء الصوفية كما يرى زكي مبارك «إبتدأوا حياتهم بالحب

[1]– جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج3، ع5، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 89.

[2]– عفاف فنوح، إنا للحب وإنا إليه راجعون، ص 07.

الحسي، ثم اِترقوا إلى الحب الرّوحي»[1]، ويعني ذلك أنّ الشّاعر يجعل من الحب الصوفي معبرًا للوصول إلى الحب الإلهي، كما هو الحال في قصيدة "في حبها.. أنا عدم.." الّتي بدأتها بالحب العذري لترتقي إلى الحب الإلهي في قصائد تليها، وهذا الإنتقال لم يكن عبثا إنّما هو الإيمان اليقين بأنّ قيمة الحب عند الشاعرة وسيلة للتطهر والعفة والسمو إلى العالم المثالي، وهذا ما يسمى بالإرتقاء من الحب الإنساني إلى الحب الإلهي، فرسمت الشاعرة بهذه القصيدة خريطة هجرات روحها باتجاه النور والفيض الإلهي والمدركات الباطنية المنطوية على معاني الجمال والجلال والقداسة، مشبعة بالقيم الرّوحية الممتزجة وجدانيًا بالوعي الصوفي المنفتح على رحاب العشق الإلهي، الأمر الّذي ظهر بوضوح في اغترابها الروحي، وحنينها الدائم إلى الوصل واللقاء بالذّات الإلهية، ومن الملاحظ أنّ تجربة عفاف فنوح الشّعرية أنّها تنزع أكثر إلى اِستلهام رموز الحب العذري أو الحبّ العفيف فتميل إلى تصعيد درجة الحب لترتفع به إلى المقام العلوي وتصل إلى ذروة النشوة.

ويبدو أنّ توظيف الشّاعرة لألفاظ العذريين ومزجها مع الدلالات الصوفية لتبين إخلاصها الأبدي للذّات الإلهية، محتقرة واقعها المادي، ومستبدلة إيّاه بالواقع المثالي الذي تراه بديلا عن الواقع المرير، فتقول في نفس قصيدتها في "حبّها .. أنا عدم..":

كالعاشقين إذا هاموا بكت قمم *** أو كالحبيب يناجي خلسة ولعي

مذبوح ورد على سطح الوغى يهم *** همّي شهقته يا روح الوفا أملاً[2]

وهكذا تبرز شخصية الشّاعرة العاشقة، فتفصح عن حياة عاطفية وحب عذري تتجاذبه علاقة وصلية، وعلاقة فصلية يتخللها حرمان طويل، فهذه السمة العذرية الّتي وسمت الشّاعرة سفرها الرّوحي وتدرجها من الحياة الغدرية إلى الحياة الصوفية، والتخلّص من ربقة القيود وضيق الزّمان والمكان، إلى فضاء أكثر رحابة واِتساعًا، فيغدو الحبيب وسيطًا جماليًّا

[1]– زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الكتب والوثائق القومية، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص 248.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 08.

يناجي ولع ذات الشّاعرة، للتحليق عاليا من رحاب الوجود الفاني إلى عالم الخلود الباقي، فتبقي العلاقة الّتي تربط هذا الحبّ المتسم بالعذرية والعفة والطهر بعالم التصوف علاقة وطيدة، لذا يمكن القول أنّ الحبّ الروحي الّذي يفصح عن أسمى النزعات الرّوحية في الشّاعر، يظلّ الهاجس الأكبر للمتصوفة والعذرين على حدّ السواء من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ التجربة العذرية والصّوفية تحاولان النفوذ إلى بواطن الأشياء، من خلال صقل وجدان الذّات والرفع من قيمتها، وهذا ما أكّد عليه الباحث "هنري كوربان" (H. Corbin) في قوله: «إنّ بعض الصوفيين اِعتبروا الحب العذري نموذجًا مقترحًا على المحبّ الصوفي الّذي يتوجه بحبّه إلى الله، وفي هذه الحالة فإنّ هناك نقلا للحب، وكل شيء يحصل كما لو أننا ننتقل من موضوع بشري إلى موضوع إلهي»[1]، فالحبّ العذري مثالاً حيًّا يحتذي به المتصوف في الإرتقاء من حبه الأرضي (الإنساني) إلى الحب الإلهي ساعيًا بذاته السمو إلى الجمال المطلق، فهذه الرّوح الملتهبة بوهج الرموز والإشارات المنطوية على معاني الحب، يراد بها تحقيق الصّلة بالذّات الإلهية، والسموّ فوق كل الموجودات، والعمل على جمع كيان الذّات في وحدة متكاملة تشكل الرّباط الواصل بين التجربتين العذرية والصوفية.

وتتخذ الشّاعرة "عفاف فنوح" من شعرها قنديلها الأبدي، لتضيء من خلال ذرّات نوره زوايا روحها المعتمة، وتتوغل في سراديبها جاعلة من نزيف القلب زاد السفر إلى عالم الخلود أين تتواجد الذّات الإلهية لإستكناه الخفي من حقائق الأشياء واِستكشاف المجهول في العالم المطلق، متخذة من تجربتها الذّاتية المفتونة بعاطفة الحب إلهاما لموهبتها الشّعرية ذات سمات فنية تسمو بالرّوح إلى المقام العلوي وتقربها من الذّات الإلهية، فتسير في مسار عرفاني، للإنعتاق من الواقع المهيمن والحصول على مبتغاها الوجودي وتعكس رؤيتها الفلسفية للوجود في تجربتها الصوفية، التي تبدو تباشرها جليًا في أنفاس هذان الديوان "إنّا للحب وإنّا إليه راجعون" والّذي تتمظهر فيه أفكارها الدّينية الخصبة وتجربتها الرّوحية التي

[1]– كوربان هنري، تاريخ الفلسفة الإسلامية، غاليمار للنشر، د.ط، فرنسا، 1964، ص 280، نقلاً عن: الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجًا، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص 73.

ترجمت فيها عن مواجدها في تعابير وصور رائعة تكشف عن وجدانها الصّادق وعبّرت عن العشق الإلهي، حب خفي تراكم إلى أن بلغ ذروته فانبجس مشتعلاً متوهجًا، وما أصدق كلامها عن إيمانها بالمعشوق قائلة في قصيدها "ما الحب...؟؟":

أرنو إليه في حسرة من دمي
ألمي،
والحرف لا يصُدُّ حبرًا من قلمي،،؟
إيمانًا بالمعشوق
وكفر بشعائر الحبّ الإلهية
والكفر شرك بالقلب وبتقواه على الحب
وأنا أومن أنْ لا قلب إلاّ قلبي
وأنّ حبّهُ رسول لخلجان[1]

من الواضح أنّ الشاعرة في هذه الأبيات، تحاول أن تعبّر جسر الوجود الفاني، إلى عالم المطلق اللامتناهي الّذي يبرز فيه القيم الجمالية المطلقة، ولم يكن الأمر هينًا أثناء رحلتها الصوفية والتوجه إلى عالم الألوهية نظرا للفجوة العميقة بين هذين العالمين، فولّد فيها صراع داخلي أدى إلى اِنسلاخها من عالم المحسوسات، معبرة عن ذلك بواسطة فعل "أرنو" الّذي تقصد الشاعرة به التأمل في الذات الإلهية أثناء معاناتها ومكابدتها، والرغبة في الإلتحاق بعالم الكمال والغرف من أنواره في قولها: أرنو إليه في حسرة من دمّي، فتطلق عنان قلمها، ليفيض بوحًا بالمشاعر وصدقا للعشق الإلهي المفارق للحب العذري، إيمانًا بمعشوقها لله الّذي يحوي قلبها، فلا قلب تملكه من غير قلب يؤمن بشعائر العشق الإلهي، معبرة عن ذلك: "إيمانًا بالمعشوق/ وكفر بشعائر الحب الإلهية/ والكفر شرك بالقلب وبتقواه على الحبّ" فظهر هذا العشق في أبهى حلته وصورته الذي عبّرت عنه بلغة شعرية جمالية،

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 14.

وهذا العروج من عالم الأرض إلى عالم السماء ساهم، في تحقيق الحرية المطلقة للشّاعرة، وفكّها من قيود الواقع المزيّف، لتلتحق بموكب مدارج السالكين إذ أنّ السير إلى الحق، كما أكّده أبو حامد الغزالي هو: «التجافي عن دار الغرور والإنابة إلى دار الخلود»[1]، وهو البعد عن الدنيا والرجوع إلى عالم الآخرة (الخلود)، الّذي يكون فيه المحب الصوفي يفنى في جمال الذّات الإلهية عن ذاته منذ أن أطلّت عليه تلك الإشرافات الرّبانية، ليتجلى المحبوب بأبهى صورته، وعبّرت عن ذلك الشّاعرة بوصفها لحال المحبين والعارفين بقولها في قصيدتها: "ما الحب..؟؟":

أيملك الحب قلبين ... كلّ هواه في كفّة ميزان...؟؟

ما الحبّ إذًا...

حين أراه وجهًا لوجهٍ

قَلْبًا لقلبٍ

أقبلُ روحه وهو لا يراني،،؟؟ [2]

يظهر جليًا في هذه الأبيات أنّ الحبّ يأخذ موضع الحيرة بالنّسبة للشاعرة، فتتساءل عن هذا الحبّ الّذي يمتلك قلبين، كلّ حب في كفة معبرة عن ذلك: أيملك الحبّ قلبين/ كلّ هواه في كفة ميزان؟؟ فهناك حب متعلق بالذّات الإنسانية وإخلاصًا للمحبوب، وهذا الصّنف يندرج ضمن إطار الحب العذري أمّا النّوع الآخر من الحبّ، متعلّق بالعشق الإلهي الخالص، ذو البعد الصوفي، الّذي نجد فيه معنى العفة والطهر والفناء في الذّات الإلهية ودوام الإتصال بها الّذي لا يرى مثله الوجود، والحبّ كلاهما "العذري والصوفي" يعبّران عمّا يتملّك الذّات من أحاسيس وعواطف اِتجاه المحبوب، فكلاهما يصلان إلى درجة التعلّق بالمحبوب، وكلاهما يملكان نهج المتعففين من العشاق، وهذه التجربة العاطفية الّتي غرقت

[1]– أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزّة والجلال، تح: جميل صليبيا وكامل عياد، دار الأندلس، د.ط، لبنان، 1967، ص 103.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 15.

فيها الشّاعرة بين الحبّ الدنيوي (الحسّي) وبين الحبّ الإلهي (الرّوحي) جعلها تسمو إلى رحاب النّور، أين وجدت ضالتها، ليصبح الحب عندها غاية تدرك، تتجلّى فيه الإشراقات الرّبانية، معبّرة عن ذلك في قولها: "ما الحبّ إذا/ حين أراه وجها لوجه/ قلبا لقلب/ أقبّل روحه وهو لا يراني،،؟؟" فنجد الشّاعرة هنا خلقت فضاءً رحبًا للسؤال عن ماهية الحبّ وقيمته، وكيفية الوصول إلى العالم المثالي أين يتسامى شعورها وترتقي نفسها تأملاً، حتى إذا فاض عليها الإشراق، واتحدّت مع الذّات الإلهية، ويظهر ذلك جليا في قولها "حين أراه وجها لوجه/ قلبا لقلب" هذه البيات تدلّ على الكشف وتجلّي المحبوب، الّذي لا تتصوّر حياتها إذا غاب عنها، ويكاد يتفطر قلبها شوقًا للقائه، فبالنّسبة لها البعد موت والقرب حياة، وهنا تتماهى الشاعرة مع الذّات الإلهية، وتعبّر الشّاعرة عن الإتحاد والفناء فيها قائلة: "أقبل روحه وهو لا يراني" وهذا وصف يوحي إلى وصول الشّاعرة للمرحلة الأخيرة من مراحل التصوف وهي الفناء في الذّات الإلهية، وهذه الغاية الّتي ينشدها الصوفي، فيبقى الحب «إرادة اِتصال بمحبوب لا لشخصه، أو لوجوده في عينه، وإنّما لدوام الإتصال واِستمراره معدومان: أي أنّهما يخلقان باستمرار ولا تتناهى مدّتها»[1]، والذّات في حال الوصال تكون متعلّقةً بروح المحوبوب لا لشخصه أو لحظوره، ويجمع بينهما عنصران هما الدّوام والإستمرار، فهما أساس الإرتقاء والسمو بهذا الحب، الّذي يشكل لهفة متواصلة لمحبوب غير موجود حسيًّا وحاضر معنويًّا.

وقد خُصّصت لظاهرة الفناء في الذّات الإلهية مكانة متميّزة في الشّعر الصوفي، حيث تتجرّد الّذات من جسدها الفاني، وتسمو بروحها إلى عالم الكمال، فتتحدّ مع روح الّذات الإلهية، مما يشكّل ثنائية متصارعة بين الروح والجسد، ومن شأن هذا التقابل أن يولد الشعور بالإغتراب و«الإغتراب عند الصوفية هو الهروب من الوجود الحسّي الأرضي، بوصفه وجودًا غريبًا وغير أصيل، والرّجوع إلى الله بوصفه الوجود الحقيقي»[2]، ويعني ذلك

[1]– أحمد علي سعيد (أدونيس)، الصوفية والسوريالية، ص 96.

[2]– يوسف محمد عباس، الإغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر، د.ط، مصر، 2004، ص 10.

العزوف عن العالم الحسي المزيف، بوصفه وجودًا زائلا لا محال في ذلك، إلى العالم الرباني أين يتجلى ملكوت عرشه، وعبّرت الشّاعرة عن اِغترابها الرّوحي في أكثر من موضع، من خلال تصوير الصّراع القائم بين الروح والجسد، فتمثّل الرّوح بنسبة لها ذروة الصعود والإرتقاء، ويتمثّل الجسد قمّة الهبوط والإنحدار، وهما في جدلية دائمًا، ينتهي فيها الصّراع لصالح الرّوح، ويظهر ذلك في رغبتها للإنعتاق من الجسد قائلة في قصيدها "ردّي..؟؟":

"ردي هوايا،،
وقلبي..
واِنزعي جسدي
لست الّذي هام شوقًا،،
واِرتمى لغدي،،
أنا زمرّد يومي،،
قاتل حجري..
أرمي ببحري بريق،،
إن هوى أبدي.. [1]

يستشعر المتأمّل في هذه الأبيات، تمظهرات روح الشاعرة الظمآنة للذّات الإلهية، وبغية اِنعتاقها من الجسد الّذي ظلّ هاجسًا مؤرقا، ودائمًا تريد التخلّص منه، لأنّه يمثّل بالنّسبة لها حالة من القيدية الّتي تقيد الرّوح، وأمّا الرّوح تمثل رمز الخلود والبقاء، فتنزع الذات إلى الصعود نحو العالم المطلق أين تلتقي مع الذّات الإلهية وتتخلّص من ريقة الجسد وعبّرت عن ذلك جليًا في بيتها الأوّل والثّالث قائلة: "ردي هوايا/ اِنزعي جسدي"، ذلك الصراع بين الروح والجسد، واِنسلاخ الذّات عن جسدها رغبة في تجاوزها لعالم المحسوسات والإبحار في عوالم الرّوح بكل تجلياته، لتحقّق بذلك الحرية الّتي تعدّ أغلى شيء في الوجود

[1]– عفاف فنوح، إنّا الحبّ وإنّا إليه راجعون، ص 45.

بالنّسبة للصوفي، وهكذا أرادت الشّاعرة أن تسمو بروحها فوق جسدها– وإذ كان في حقيقته حفنة من ماء وطين– وأن تكشف عن حضور الرّوح الّتي حلقت في سماء العشق الإلهي المطلق الّذي أوصلها إلى فكرة واحدة هي الاتحاد مع الذّات الإلهية والفناء فيها قائلة: "أرمي ببحري بريقًا... إن هوى أبدي" ودلالة "البحر" هنا بمثابة جسر تعبُر من خلاله في رحلتها الصوفية، وعروجها من عالم دنيوي إلى عرش ملكوت الرحمان، وأضفت على "البحر" سمة البريق الّتي تدل على "المنارة الإلهية" والّتي تهتدي بها في رحلتها الصوفية، وإنتهت قصيدتها بانتصار الرّوح الّتي إرتقت إلى مصاف الحب الإلهي، وذاب واضمحل فيها الجسد، والطريف أنّ هذه الثنائيات اللّغوية تساق في النهاية بحسب دلالتها التعبيرية إلى غاية واحدة هي الوصول إلى عالم الكمال.

وقد واصلت الشاعرة رحلتها الصوفية إلى أعمق مداها، فربطت وشاجها بالحضرة الإلهية، موحدة بالذّات الإلهية «والتوحيد هو إثبات حقيقة ذات الرب تعالى»[1]، لا وجود لإله إلاّ غيره وحده لا شريك له، والصلة به عن طريق التضرّع والتهجد به أناء الليل والنهار، فتتخذ من الحبّ والشّوق مدخلاً لأداء الطقوس الصوفية إلى حدّ وصولها لمرحلة الذوبان في المحبوب، وتتحوّل هذه المحبة إلى درجة الهوى حين يملأ الرّوح والنّفس، حيث أنّ الهوى حركة للنّفس، ومنفذًا روحيًا للعشق الإلهي، ويتجسّد هذا العشق في أشعارها على طريقة العرفانيين (الصوفيين) الّتي تتمثل في أداء الطقوس الصوفية أو الشعائر الإلهية، فقد إستعملت في مقطوعة واحدة ألفاظ تُختزَل في حقل دلالي واحد وهو الحقل الديني مثل: صلاتي، الركعة، السجدة، قبلة، كلّها بنايات إفرادية توحي إلى شدّة تعلّق الشّاعرة بالله تعالى وقوّة حبّها له قائلة في قصيدتها "صلاتي":

أنا لهذا الحبّ...

أبد

[1]– محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز: قراءة في الشّعر الصوفي، دار بهاء الدين، د.ط، الجزائر، 2010، ص 78.

ولو طال العذاب أمد

قد كنت أحسب أن الهوى ركعة

مهما طال الزّمان في سجدتي

عبدوا

يا من خلتني قبلة

قد كنتها... لي منذ ولّيت عني[1]

إنّ المتأمل في هذه القصيدة من بداية عنوانها "صلاتي" إلى نهايتها تتراءى له التجربة الرّوحية الّتي تخوضها الشّاعرة، وهي تؤدي شعائر العبادة وأوّلها "الصلاة" الّتي تتجسد فيها معاني الحبّ على شكل حركات، بل تتسع تجربة الحب لتشمل حياة الشّاعرة كلّها، فتقول معبرة عن ذلك: "قد كنت أحسب أنّ الهوى ركعة/ مهما طال الزّمان في سجدتي"، إذ جعلت من الهوى ركعة مقدسة تتجلى فيها معانقة الرّوح للذّات الإلهية، وتطهير النّفس من الرذائل والسمو بها إلى عالم الكمال، وتمثّل «الصلاة عند الشّاعر لحظة عبادة ومنهج تفكير، وطريقة حياة، لذا فإنّ الصلاة تستغرق حياة الشّاعر كلّها، فالشّاعر يتقرب لربه بالعبادة، والأصل في المحبة معانقة الطاعة ومباينة المخالفة»[2]، لأنّه يعلم علم اليقين أنّ الصلاة عماد الدّين، وصلة بينه وبين المولى عزّ وجل، يفتح بها طريقا للتدبر والتأمل في عظمة الله وشأنه، والإتصال به روحا رغبة في التضرع إليه والتقرب ونيل مرضاته، ولا يتحقق ذلك إلاّ عن طريق العبادة الّتي تصله إلى الإتحاد والحلول في الذّات الإلهية.

والملاحظ هنا أنّ الشّاعرة نقلت مفهوم "الحب" من معناه الحسي (الحبّ الإنساني) إلى معناه الرّوحي (الحبّ الإلهي)، فوظفت لفظة "الهوى" لأنّ دلالتها أقوى من دلالة "الحب"، والهوى حركة يتنفس بها القلب، ويأتي بعد مرتبة العشق، وكلاهما مسحة صوفية في الشّعر الصوفي، فقلب الشّاعرة هام بمعشوقه، كما قال أحد الشّيوخ: «المحبة الميل الدّائم

[1]– عفاف فنوح، إنّا الحب وإنّا إليه راجعون، ص 47.

[2]– اِبن القيم الجوزية، تقريب مدارج السالكين، دار اِبن الجوزي، ط1، بيروت، لبنان، 1439هـ، ص 570.

بالقلب الهائم»[1]، ويعني ذلك أنّ الحبّ الحقيقي هو الّذي يصل إلى درجة الوله والهيام الّذي يرتقي من الحبّ الإنساني إلى الحبّ الإلهي، وهو أعلى مراتب العشق الأكثر نقاءً وصفاءً.

ثانيًا: القيمة الإنسانية.

1- الإلتزام:

تعدّ القضية الفلسطينية بكل متعلقاتها جرحًا داميًا لا يزال ينزف من جسد الأمّة الإسلاميّة، هي عنوان للصمود والمقاومة، التّمرد والثورة، هي تجسيد لكلّ متعلقات الرّفض وزئير التحرر الثائر في وجه الإستيطان، إنّها أرض الأنبياء مهد الرسالات ومهبط الأديان السّماوية، ورمز للتضحيّة والإباء، فلسطين هي قلب العرب الّتي تفوح منها القوّة والصمود فنجد كل من حمل لقب فلسطيني كان رمزًا لحبّ الوطن وملهمًا للأمة العربيّة، وقد عدّ العرب القضية الفلسطينية قضيتهم الأولى الملازمة لهم، فحين عجزت مؤتمرات السلام وجلسات لحل هذه القضّية، صرخت آهات الأدباء، وتفجرّت خواطرهم، فترجمت أقلامهم مشاعرهم الفياضة اِتجاه هذه القضية المشتركة، حاملين في الكتابة الشّعرية ميثاقًا وعهدًا، ورهانًا إبداعيًا، للتّعبير عن سخطهم للمحتل الصهيوني الغاشم.

ولم يكن الأدب الجزائري في منأى عن فلسطين وقضيتها العادلة، فقد حفّ شعره ونثره بالكثير من الأقلام، الّتي حلّقت في سماء القضية لتشرب من عنفوانها وتأخذ منها العزّة والصمود، وهذه الكتابات المبكرة حول القضيّة الفلسطينية تعكس الحسّ القومي المبكر لدى الشعراء الجزائريين وتؤكد حقيقة لا جدال فيها وهي «أنّ هذا الشّعب عرف سبقًا في الوعي القومي وسموا في اِستشراف قضاياه، الأمر الّذي لا يتماشى مع ما كانت تنعت به الجزائر من عقم في هذا الوعي»[2]، فالشّعب الجزائري واع لأنّه خاض نفس التجربة مع الإستعمار

[1]- أبو القاسم القشيري، الرسالة القيشرية، تح: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار الكتاب العربي، د.ط، العراق، 2003، ص 126.

[2]- صالح خرفي، الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1977، ص 33- 34.

الفرنسي، فهو يدرك جيّدًا معاناة الشّعب الفلسطيني، وهذا ما جعل الشّعراء الجزائريين يرتبطون بالقضية الفلسطينية اِرتباطًا روحيًا عميقًا.

ولقد تمثلت القضية الفلسطينية في الشّعر تمثلاً واسعًا، يظهر ذلك جليًا في العديد من الدواوين الّتي اِحتفت بها عبر مراحل زمنيّة متعاقبة، ومن بين الشّعراء الجزائريين الّذين تغنّوا بـ "فلسطين" الشّاعرة "عفاف فنوح" مؤيدةً للقضية الفلسطينية وثائرةً ضدّ النّظام السّائد المتعسف، إذ جسّدت المعاني الإنسانية في ديوانها، ومزجت بين الحب والوطن والحرية فبالنّسبة لها ليس بالضرورة أن تكون فلسطينيًا لتحب أرض فلسطين، لأنّ حبّها ليس بحاجة إلى هويّة أو جنسية، إنّه متأصّل بالفطرة، وعبّرت الشّاعرة بكلماتها عن هذه الأرض المقدسة، أرض الأنبياء ومهد الرسالات ومهبط الأديان السّماوية، تقول في قصيدتها "ما أنذروه.. سيطير الحمام..":

أمّا أنذروك أنّ فوق السكرة ..سيحطّ الحمام..

سيطير الحمام

عذرًا «درويش» عتقت منك السكرة

ليطيب المقام

في بلدي.. بلد المقام[1]

يظهر جليا في هذه الأبيات عمق التجربة الشّعورية الّتي تمرّ بها الشاعرة، وتعبّر من خلالها عن اِنتماءها لهذه الأرض المباركة، فصوّرت لحظة تداعي وإرتجاج وجداني، أججّه هذا الشعور الّذي لطالما كان حلمًا لأيّ شاعر عربي، أن يكون جزءًا لا يتجزأ من أرض فلسطين، الأمر الّذي هزّ كيانها ورجّت نفسيتها كاشفة في آخر المقطع الشّعري مدى شعورها بالإنتساب إلى هذه الأرض المقدسة، وتقول معبّرة عن ذلك "ليطيب المقام/ في بلدي.. بلد المقام"، إذ تعكس هذه الأبيات دلالة اِنتساب الشّاعرة إلى هذه الرّقعة اِنتسابًا

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 79.

ينطوي على المقومات الحضارية المشتركة هي: الدين، اللّغة، العرق، وتشكل رؤيا عميقة ترتكز على فكرة التفاعل مع الآخر (الشّعب الفلسطيني) وتقاسمه الوجع وألم المعاناة فتذوب "الأنا" (الشاعرة) في "النحن" لتشكلا ذاتًا واحدة تحاول رفع التحدي وإيصال صوتها للعالم، والتعريف بقضيتها الإنسانية على أنّها قضية تخص كلّ إنسان يلتفت إلى المبادئ والقيم الأخلاقية، وكلّ إنسان يحركه ضميره ولا يرضى بذل الآخر، كما توحي هذه الأبيات إلى دلالة رمزية تظهر في صورة ذات الشّاعرة الّتي تمثل مشاركة المرأة الجزائرية في رسم المشهد الثّقافي والحضاري كوجه من أوجه تحقيق الذات الأنثوية وإصرارها على الحضور في الحياة العامة للمجتمع، إذ أصبح الصوت النّسوي يطل من مشارف متعددة، ويمثل الإبداع الشّعري إحدى أوجه هذا الحضور.

وعلى سيرة الوطن الّتي اِحتفت به الشّاعرة في ديوانها، وملأ أشعارها بمعان تمدّ بالصلة للقضايا العربية، وتوحي بروح الملحمة والبطولة وعبارات تشع منها الوطنية، فنجدها تتحدث بلسان الوطن، وتترجم مشاعرها في قصة شعرية تحفل بمعاني الحب والوفاء، والعزّة، والنخوة، وخير ترجمان لذلك، الوطنية الّتي تلوح في قصيدة "عودة..؟" تقول الشاعرة فيها:

أعانق عودتي
وأنا شريدة
كروح غزالة كسرت
وشاؤوا
أنا وطن لكلّ دمٍ
أساؤوا؟؟؟[1]

إنّ القارئ المتمعن في هذه الأبيات، يلاحظ ظاهرة التكرار للضمير المتكلم "أنا" الّذي وظفته الشّاعرة في البيت الثّاني والخامس، ولم يكن ذلك عبثًا أو دلالة على ضعف

[1]– عفاف فنوح، إنّا لله وإنّا إليه راجعون، ص 27.

شاعريتها، وإنّما حرصًا على إبراز مقصديتها من خلال إخراج عباراتها بمنظور رؤيوي متجدد، أو نفسي شعوري عميق في صورة جمالية، ذلك أنّ «الشّاعر من خلال تكراره لبعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل، يمدّ روابطه الأسلوبية لتضمّ جميع عناصر العمل الأدبي الّذي يقدمه، ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضافرات فيه ربطًا فنيًا موحيًا، منطلقًا من الجانب الشعوري ومجسدًا في الوقت نفسه الحالة النّفسية الّتي هو عليها»[1]، ويعني ذلك أن التكرار يحقق للنصّ جانبين، الأوّل يتمثّل في الحالة الشعورية النّفسية الّتي يضع من خلالها الشاعر المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والثّاني يتمثّل في تأسيس شعرية النصّ وإبراز قيمه الجمالية الّتي تساهم في إضاءة تجربته الشّعرية وإثرائها، وتقديمها للقارئ في أبهى حلة أدبية، وبهذا يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية الّتي تساعد الشّاعر في تشكيل موقفه وتصويره، ممّا يجعل لهذه الظاهرة قيمة، تزيد النصّ حسنًا، والدلالة رسوخًا وثباتًا، والقصيدة أكثر ترابطًا ووحدة وتماسكًا.

وما صوت "الأنا" المتفجرة في هذه القصيدة، إلاّ تعبيرًا شعوريًا صادقًا، ينم على اِنشطار ذات الشّاعرة، فالأنا الأولى شريدة في متاهات الأسى والضياع، والغصة الخانقة الّتي تعتصر كيانها، بما تحمله من زفرات حارقة، وحسرات شعورية منكسرة، وتعبر عن ذلك في قولها: "وأنا شريدة/ كروح عزالة كسرت"، و"الأنا" الأخرى الّتي تفضي إعادة الإعتبار لذاتها والإعلاء من شأنها فتقول: "أنا وطن لكلّ دمّ/ أساؤوا؟؟؟"، والألفاظ في النصّ تتحرّك بحركة النّفس الشعورية المتّقدة في حالة دفقها العاطفي وتوترّها الدّاخلي الّذي جعل من الشاعرة تصطنع لنفسها لغة خاصة تصوّر آمالها، ولعلّ هذه الحركية الّتي أبرزتها في نصّها الشّعري وهي تتجاوز المعاناة الفردية، لتعبّر عن شعور جمعي يعانق واقعًا ناتجًا عن معاناة الشّعب الفلسطيني ظلمًا وقهرًا، ولتكشف عن ذات مكسورة وتائهة في حسرات شعورية تعكس فيها أنينًا نفسيًّا، وعن ذات وطنية تحمل في طياتها القيم والمبادئ الإنسانية، ووصفت

[1]– مدحت الجيار، الصورة الشّعرية عند أبي القاسم الشّابي، دار المعارف، ط2، مصر، 1995، ص 47.

الشّاعرة نفسها بالملاذ الآنس الذي يحتضن كلّ أمّة عربية تنزف دم الغدر، ووطن يتسّع لكل محروم عن أرضه والمسلوب من حريته، حاملة في صوتها المتأجج رغبة راسخة في مواجهة الواقع المرير الّذي تمرّ به الأمة العربيّة وخاصة فلسطين –قلب العرب–.

لذا نجد عاطفة الشّاعر قومية صادقة ورسالة إنسانية هادفة صاحت بها في المحافل الدولية لتوقظ وعي الشعوب وضمير الأمّة العربيّة، وقدمت هذه الرّسالة في إطار شعري متميز عبّرت فيه عن مشاعرها وعواطفها الإنسانية، ووظّفت ألفاظًا وتراكيب تحمل طاقات دلالية مكثفة، وخيالاً جامحًا رسمت به لوحتها الشّعورية الحزينة واِستطاعت أن تؤثر في نفسية القارئ، لما يحمله النصّ من دفقات شعورية تجعله يعيش مع الحالة الإنفعالية المماثلة للحالة الشّعورية في النصّ.

2- الطّفولة:

وفي التجربة الشّعريّة لـ "عفاف فنوح" نجد أنّها رسمت صورة واضحة للطّفل الفلسطيني المقهور، الّذي تجرّد من العيش الهنيئ في مرحلته العمرية الحساسة الّتي يحتاج فيها إلى أيادي آمنة ترعاه، وتوفّر له شروط الحياة الكريمة ليطيب العيش فيها، ولا يحق لأيّ مؤثّر خارجي أن يسلب حريته وبراءته، ويجرده من حنان الأم، ويعكّر صفوه لأنّ الحرية من حقه الفطري، لكن أنياب المحتل الصهيوني عضته قبل أن يرضع من حنان أمّه، «ولا شك أنّ الإحتلال الإستيطاني الغاشم قد سلب بممارسته الإرهابية طفولة الطفل الفلسطيني على مرأى ومسمع من العالم، وجعلها تتحوّل منذ وقت مبكر إلى رجولة جادّة محملّة بعبء التأثر وبعبء التحرير»[1]، ومن هذا القول نستشف بعدين في مرحلة الطّفل الفلسطيني، فالأوّل حياته كلّها آلام بسبب الضياع والتشرّد وسلب حقوقه، والبعد الثّاني المتمثّل في الوقت المبكر لمعاناته الوطنية، محملا بعبئ الثورة والتّحرير، فيعرف كل شاردة وواردة عن تفاصيل قضية وطنه منذ نعومة أظفاره، وكان ذلك دافعًا شعوريًا قويًا أن تعبّر عنه الشّاعرة متخذة موقفًا

[1]– عبد العزيز المقالح، صدمة الحجارة، دراسة في قصيدة الإنتفاظة، دار الآداب، د.ط، بيروت، لبنان، ص 237.

مناهضًا يُنّم عن رفضها وسخطها للظّلم الّذي يُمارَس في حق الطفولة، لتضرب بإحساسها العميق في قصيدتها "وأنا أعبر الأجواء..؟؟" تقول فيها:

كطفل غارق في البكاء يريد يدًا ناعمة الملمس
بعد حليب موعود
كالبريق إذ لا يغتال حلمه سوى البريق
في حلم ذاته ينام بريقا
كاسر جناحه كل الحمام الّذي نقب شفتيّ
غدا
عندما ألقاه طائرًا[1]

إنّ الشّاعرة عميقة الإحساس بمرحلة الطفولة، تنطلق منها لترسم مشهدًا تصويريًا لحالة الطّفل الفلسطيني المقهور الّذي تجرّد من أبسط حقوقه الفطرية في مرحلته العمرية الحساسة، الّتي يبحث فيها عن منبع الحنان والدفئ لتغمره السّعادة والوئام، ورغبته في معانقة حضن أمّه، فتقول معبرة عن ذلك: "كطفل غارق في البكاء يريد يدا ناعمة الملمس"، وهذا التّعبير الإنفعالي يحمل شحنات عاطفية ذات تكثيف استعاري يعكس صورة الأم بوصفها منبعًا لعاطفة الحب ورمزًا للحنان والرّحمة، كما تأخذ هذه الصّورة طابعًا رمزيًا آخر مكثفًا بالدلالات المختلفة عن صورة الأم الواقعية، فمثلاً نجد "الأم" في النصّ ترمز إلى الأرض ودلالاتها توحي إلى الخير والعطاء، ويعني ذلك أنّ أرض فلسطين تجود بالحياة لأبناءها صغارًا وكبارًا، من أجل أن يعيشوا في طمأنينة وسلام، وأمٌّ تتسامى على جراحها فيتحوّل الدّم النازف منها إلى عطاء يخلف حياة خضراء، يكبر في ظلّها أبناءها رافعي رؤسهم، شديدي الإنتماء والتعلّق بالأم الخاصّة والعامّة (أمُهُ وأرضهُ)، وكلاهما تجمعهما سمات مشتركة هي الوفاء والعطاء، فإذا كانت الأم ترضع فلذة كبدها حبًّا وشغفًا، فإنّ الأرض ترضع أبناءها

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 21.

حرية وحياة، حيث أشارت الشّاعرة إلى ذلك في قولها: "بعد حليب موعود"، فتوظيفها لكلمة "حليب" –الّتي تعدّ إحدى متعلقات الطّفل– لم يكن عبثًا، إنّما اِختيارًا واعيا لما تحمله هذه الكلمة من أبعاد رمزية توحي إلى العطاء الّذي تجود به هذه الأرض المباركة لأبنائها، ويدل على رابطة حنينية بين الأرض كأم، وشعبها الّذي يرضع منها الحرية، لذا فإنّ توظيف رمز "الحليب" بدلالته الموحية إلى العطاء والحنان والحرية، ساهم في تعميق بنية النصّ، وإخصاب بناءه الفنّي بدلالات رمزية تستمد وهجها من عالم الطّفولة.

عبّرت الشّاعرة في آخر مقطع من قصيدتها عن طفولة تائهة، تُسجى فيها أحلام الطّفل الفلسطيني، وتقمع فيها أبسط حقوقه، فلم يترك له مجالاً للتعبير عن أحلامه والإفصاح عن مشاعره الدفينة الّتي أدمت القلوب قهرًا وألمًا، ولم يحظ بترف الحياة مثل باقي أطفال العالم، فتقول الشاعرة معبرة عن ذلك "كالبريق إذ لا يغتال حلمه سوى البريق/ في حلم ذاته ينام بريقًا" وهذا المشهد التصوري الّذي رسمته للطّفل الفلسطيني بكل ما يحمله من معان الصفاء والبراءة، هي اِلتفاتة إنسانية إلى رؤية الواقع المتشظي الّذي أغتيلت فيه أحلام الطّفولة، والّتي حُرّمت من التحليق في سماء الحريّة، فتحوّلت رؤاها الحالمة إلى حسرات تدمي الحجر وجعلته يكتب وصيته الأخيرة مبكرة، ويقدم روحه تضحية من أجل الوطن.

تنتقل الشّاعرة في البيت الأخير "غدًا/ عندما ألقاه طائرًا" من لحظة الحزن والألم إلى فضاء أرحب تعبّر عن آمالها في صور غير متناهية الدلالة، فوظفت كلمة "طائرًا" لدلالة رمزية توحي إلى الحرية الّتي جسّدتها في صورة حلم الطّفل الفلسطيني، فيتحرّج الخط الإنفعالي في النصّ الّذي بدت فيه صورة حلم الطّفل الفلسطيني بين حالّتي الإمكان واللاإمكان، لتصير إلى حالة تحقيق صورة الحلم الّتي تتوافق مع صورة التفاؤل، فيكون الحلم هنا رمزًا للأمل والحرية وتقول الشاعرة معبّرة عن ذلك "غدًا/ عندما ألقاه طائرًا"، إذ تنطلق من واقع "الغد" لتبني حلمها في المستقبل الّذي يحمل في طياته الخير والعطاء فتكون

مساحة الحلم هنا مؤكّدة على نموّها في تفاصيل الوعد وثنايا الغدّ لذلك كانت صورة "الغدّ" توكيدًا على عودة الحلم إلى مساحة الزّمن والواقع والتطلّع إلى ما هو قادم.

لذا فإنّ دخول الشاعرة في مسافة الحلم لم يكن عبثًا، إنّما إلحاحا منها على التشبث بالأمل والتطلّع إلى القادم الأجمل الّذي تعود فيه الحرية إلى الوطن المسلوب، والحلم حين يرتبط بالوطن لا يموت، وحين يكون طالعًا من أرض سيّجها الحبّ والتّضحية لا ينطفئ، وفي كل المساحات والمسافة تبقى الشّاعرة مسكونة بالحلم ما دام أنه تطلعًا مشروع وجميل وتطلع إلى آفاق المستقبل ومنبعًا للإصرار والتفاؤل.

وإلى جانب الصّورة الحيّة الّتي رسمتها الشاعرة للطّفل الفلسطيني بما تحمله من معان إنسانية، نجد أنّها تتحدّث عن قيمة الطفولة من زاوية أخرى، الّتي ترتبط بمرحلة زمنيّة معيّنة تعكس تجربة ذاتية، وأبعادا نفسية خصبة تختزن فيها ذكريات الحنين إلى الزّمن الماضي الّذي يوقظه الزمن الحاضر، ليحيا في ذاكرة الشاعرة، ويتسرب داخل النصّ الشعري في دلالات رمزية موحية تعكس عالمها الدّاخلي في صورة واضحة لمعالم الطفولة بكل ما تحمله من معاني البراءة والصفاء والطهر، اِختزلتها في صور شعرية فنية تقوم على فكرة التداعي الشعوري، تكشف الحالة النفسية للشاعرة واِنفعالاتها الوجدانية، وتستمد رؤاها الحالمة من عالم الطفولة الّتي ترسمها بألوان الحياة، وتبرز فيها عناصر الطبيعة وهي: اللّون، الصورة، الحركة، تقول في قصيدتها "وأنا أعبر الأجواء..؟؟":

همت في داخلي
كالفراش أطلب زهرًا في الزّمن الأصفر
همت فرحًا أنتشي رحيقًا
من على ورق السوسن[1]

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون، ص 21.

رسمت الشاعرة مشهدًا تصويريًا طبيعيًا للطفولة الغائرة في وجدانها، إذ توحي العبارات بكثافة تعبيرية واضحة تنتظم فيها المفردات وفق نسق تعبيري دلالي، تستمد وهجها من عالم الطّبيعة، فتستحضر طفلها الدّاخلي الّذي يضج براءة وينبض حبًا وينتشى فرحًا، وترسم ملامحه في صورة الفراش الّذي يرمز إلى ألوان الحياة وإشراقها، وإلى الطفولة البريئة وسمح هذا التّصوير الفنّي في حدوث إنزياحات لغوية ساهمت في تعميق الدلالة ووضوح الرؤيا، إذ نجد الشّاعرة تنأى بنفسها عن الواقع وانكساراته وتعود إلى زمن الصفاء، وتعبّر عنه بلغة شعرية تتجاوز المألوف إلى فضاء واسع الدلالات تستجيب فيها المخيلة لفعل التخييل والتصوير، ممّا يجعل الشعر يقترب من فن الرسم ويشترك معه في غايات متعددة وهي: التعبير والفن والجمال و«الّذي يسعى إليه الفنان هو اِمتلاك فضاء واسع من الحليمة، يستطيع من خلاله التّعبير عن رؤاه الإبداعية»[1]، لأنّ المبدع الأصيل هو الّذي يخلق فضاءً خياليًا لنفسه ويشكل فيه صورًا شعرية تصوغ بها أفكاره ورؤاه الإبداعية، وبدلالات اِنزياحية وصور فنية، يستطيع من خلال التّعبير عن رؤاه الإبداعية، فيحقق ذلك اِنسجامًا مع اِنطباعاته الدفينة.

ولعل اِستدعاء الشّاعرة للطفولة هو رغبتها في الإرتداد إلى هذا العالم الجميل، والإنفلات من الزّمن الحاضر، فيتسع للذات أفقها، ويتيح لها قدرا من الحركة والتجدد، إذ أنّ اِرتباط صورة الشّاعرة بزمن الطفولة ما هو إلاّ هروب من سطوة الواقع إلى زمن أكثر نقاء وصفاء، فكان اِتحادها بالطبيعة والسفر إلى عالمها لتستعيد الذّات توازنها النّفسي، وما اِحتماء الشّاعرة بالطفولة وإيراق الحلم إلاّ اِكتناه لأسرار هذا الزّمن الجميل، لذلك فإنّ عملية اِستدعاء مرحلة الطّفولة في الشعر «محكومة بإعتمالات النّفس الشّاعر، ومرتبطة اِرتباطًا وثيقًا بمعاناة الشعراء، واِضطراباتهم النّفسية، وما حضورها إلاّ إسقاطات ذاتية، تعكس تجاربهم الحية الّتي يمرون بها في الواقع، ويهدفون من خلالها إلى إعادة الإستقرار والإرتياح

[1]– روجرز فرانكلين، الشّعر والرسم، تر: مي ظفر، دار المأمون، ط1، بغداد، 1990، ص 53.

لذواتهم الثائرة»[1]، ويعني ذلك أنّ مرحلة الطفولة تمثل مخزونًا وجدانيًا وذهنيًا في أي ذاكرة إنسانية، تعكس تجربة حياتية تصاغ فيها الأفكار برؤى حالمة، وهذا ما يجعل المبدع يستدعي طفولته في نصه الشّعري، ليعكس حالته النّفسية ويدلي بتجاربه الّذاتيّة، وهذا الاستدعاء قد يكون تعويضًا عن نقص ما، أو نكوصًا إلى مرحلة سابقة أو تبريرًا لفعل معيّن، أو تجربة مختلفة يمرّ بها، مما جعله يخلق فضاءً طفوليًا يستعيد من خلاله عالمه الجميل- زمن الطفولة- الّذي يخرجه من سطوة الواقع إلى فضاء أرحب يشعر فيه بالرّاحة والطمأنينة

3- الوفاء:

تحمل ذات الشاعرة ميثاقها الشّعري بين جوانحها الشّعرية مبرزة لأحاسيسها ومشاعرها، وحرصها الشديد على الوقوف جنبًا إلى نضالات الشّعب الفلسطيني المقاوم، بكل ما تحمله كلمة المقاومة من معاني الشموخ والإباء، والجسارة، فتقول في قصيدة أبدعتها "ما أنذروه.. سيطير الحمام..!!":

هنالك حيث الموت يصنع قارورات عطر
لا "شانيل" تضاهي طيبها
ولا "باريس" تصنع رائحة بطعم رائحة
المغادرين
هم سافروا وفي دمهم رسائل الحياة
هم غازلوا تاريخ دمشق
وحاكوا الحجر[2]

[1]- عمر أحمد ربيحات، الشّاعر وذاكرة الطّفل في الشّعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، تخصص: أدب عربي حديث، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2010، ص 382.

[2]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 76.

في هذا المقتطف الشعري يتبين اِنشغال الشّاعرة بالقضية الفلسطينية، الّتي نذرت صدق مشاعرها من أجلها، وغمرت حبًا شاملاً للشهداء الأبرار الّذين صنعوا من رائحة دمائهم عبق التضحية والجهاد في سبيل تحرير الوطن، ويظهر ذلك جليًا في الأبيات الأولى الّتي تعبّر بها عن ذلك "هنالك الموت يصنع قارورات العطر"، فدلالة توظيف "هنالك" في هذا البيت يدلّ على منأى الشاعرة عن أرض فلسطين ككيانا، واِتصالها كروحًا بقضيتها العادلة، لأنّ الشعور بحب الوطن والإنتماء إليه قلبًا وقالبًا، لا يحدّد جنسية أو هوية، يكفي فقط على «الشّاعر أن يحمل رسالة إنسانية هادفة في أشعاره، يدعو بها إلى الوحدة العربيّة الوطنية اِنطلاقًا من الواقع الوطني إلى الواقع العربي من رؤيته المحليّة إلى رؤية عربية شاملة»[1]، يعنى ذلك أنّ وعي الشّاعر بقيمة حب وطنه الأم والشعور بالإنتماء إليه، يوّلد فيه إحساسًا عميقًا بحب وطن آخر يجمعهما نفس المقومات، وهذا ما يظهر في قصيدة "ما أنذروه.. سيطير الحمام..!!" من بدايتها إلى نهايتها نلاحظ تعانق الجزائر وفلسطين عناقًا يستمد حرارته من حرارة الحرمان الّذي عاناه الشّعبان، والإيمان بالمصير المشترك بينهما، فكلاهما عانا من ويلات الإستعمار والظّلم والقهر، فولد بينهما قصص حب وعشق لم تنته، لينعكس ذلك الشعور لدى "على الشّاعرة وهي تصوّر الوضع المزري الّذي آلت إليه "فلسطين"، وتنقل صورة حيّة من قلب الحدث، أين زهقت الأرواح ظلمًا وأين سالت الدّماء غدرًا وفاحت منه عبق الشهداء معبرة عن ذلك في قولها: "ولا «باريس» تصنع رائحة بطعم رائحة المغادرين/ هم سافروا وفي دمّهم رسائل الحياة" هؤلاء الشهداء الّذين غادروا هذه الحياة وفي دماءهم حياة ثانية عند الرفيق الأعلى، تبشرهم بالنّصر القريب بعد قول الله تعالى: «ولا تَحْسَبَنَّ الّذينَ قُتِلُوا في سَبيلِ اللهِ أَمْواتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ ربّهِمْ يُرَزَقَونْ». آل عمران [الآية 169].

[1]– عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1982، ص 173.

لذا لا يوجد شيء نفيس في هذه الحياة أغلى من مجاهدة النّفس في نصرة الدّين والوطن، لأنّ الجهاد في سبيل نصرة الحق ليس مصيرًا سيئًا للّذي يضحي بنفسه، إنّما هي شهادة يتوّج بها في ميدان الشرف وقدوة يحتذى به، وهذا ما أعربت عنه الشّاعرة حين وقفت في قصيدتها وقفة اِعتزاز وفخر للشهداء الّذين ضحوا بأرواحهم وكتبوا التّاريخ بدمائهم ولاءً ووفاءً للوطن.

4- الحرية:

يستمد مفهوم "الحرية" في واقع الإنسان طاقته المتجددة من علاقته بالمجتمع ونخبته الحاكمة من جهة، وبالقضية الوطنية والآخر النقيض من جهة ثانية، إذ يقول كمال أبوديب «إنّ الحرية كلّ لا يتجزأ أو لا ينقسم، فهي إما أن تكون أولاً تكون»[1]، فالحرية بوصفها قيمة مطلقة ثابتة، ووحدة كلية لا تقبل فكرة الإنقسام، فإما أن تتحقق على أرض الواقع وإما أن لا تتحقق.

وقد كان للأدب دورًا أساسيًا في مواجهة الآخر العدواني، وتحقيق قيم العدل والحرية من خلال إبراز القوى الذاتية الإبداعية والفكرية، إذ شاركت القريحة العربية في التّعبير عن القيم الإنسانية أهمها "العدل والحرية" وخاصة في الشّعر الفلسطيني، الّذي أبدعت فيه الشاعرة وعبّرت عن أهم القضايا المعاصرة منها: القضية الفلسطينية وقضية الإلتزام، كما عبّرت عن المبادئ والقيم الإنسانية منها: الوفاء، العدل، الحرية، إلخ....، فتقول في قصيدتها "ما أنذروه.. سيطر الحمام..!!":

فهل بشروه بشهد الختام؟؟
وكيف أن الغيم مهما جف في ظله وطن
وجاعت تحت بياضه ترابات العمر
سار في عليائها طيور تعشق الغمام...

[1]- كمال أبو ديب، كتاب الحرية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2012، ص 191.

وتهب الرعد ريشها...

فهل بعد ذلك لا نعتّق النبيذ لكي نشرب خمرة

السلام..!![1].

عبّرت الشّاعرة في هذه الأبيات عن تجربتها الشّعورية بلغة شعرية رمزية، توحي إلى تمسكها بالأمل الّذي لا ينقطع من نفس القصيدة، ويظهر ذلك من خلال العنوان "ما أنذروه .. سيطير الحمام.. !!"، الّذي يحمل لحظة شعورية تعكس تفاؤل الذّات والأمل الّذي جعلته نبراسا لترانيم الحرية تمتد أنغامها على طول قصيدتها، ورسمت ملامحها في صور شعرية مختلفة منها: خمرة السلام، شهد الختام، سيطير الحمام، وكلّها دلالات رمزية تصب في حقل دلالي واحد هو "الحرية"، فنقلتها من فضائها المجرّد إلى فضاءها المحسوس، أين تعانقت الحرية روحًا وجسدًا مع العناصر الطبيعية، فلجأت الشاعرة إلى توظيف إستعارات تفرض التطابق والتداخل بين تلك العناصر (الشهد، الخمرة، الحمام)، وبين قيمة الحرية، فتتماهى فيما بينهما العناصر لتتجسد في رموز طبيعية، وتصبح هذه الرّموز تجريدًا للواقع وتجسيدًا للذاتي «فأصبح الذّاتي موضوعيًا والموضوع ذاتيًا»[2]، ويعني ذلك لما تتوحد هذه الرّموز الطبيعيّة مع المعاني تصبح قيمة موضوعية، وهذه القيمة بدورها تجسّد كيانًا ذاتيًا وعندما تمتزج هذه الثنائيات وتتوهج المتناقضات وتتحد الذات بكل عناصر الطبيعة، يفيض الرّمز بالإيحاء، وتزيد فعاليته داخل النصّ الأدبي لأنّ «النّصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كلّ شيء، ويجب أن نقدر أي إطمئنان نحصل عليه»[3]، فالفضاء الشّعري يشكل بوتقة فنية تنصهر فيه الصوّر الشّعرية الّتي تخلق أفق الإنتظار لدى القارئ

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 78– 79.

[2]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984، ص 309.

[3]– روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربي للتوزيع المطبوعات، ط1، بيروت، 1994، ص 83.

وتثير فيه شعور القلق والحيرة، ليبحث عن السياق المضمر داخل النصّ ويغوص في بنيته العميقة ويستنبط المعاني والدلالات الّتي تحويها هذه البنية.

وعبّرت الشّاعرة عن الحرية برموز وصور شعرية مختلفة في نفس قصيدتها "ما أنذروه.. سيطير الحمام..!!" تقول:

فنامي كي لا تكبري في الغد

يا هذي الأوطان

أمّا أنذروك أن فوق السكرة .. سيحط الحمام..

سيطير الحمام[1].

إنّ جنوح الشاعرة في تكثيف الصور الشعرية في قصيدتها لإيثارة مخيلة القارئ في إيجاد المعنى الخفي داخل النصّ، ويبدو أن تيمة "الحرية" هي الّتي تشكل النسق المضمر في هذا النصّ، إذ عبّرت الشّاعرة عنها بصورة غير مباشرة في قولها: "أما أنذروك أن فوق السكرة... سيحط الحمام..." وتخاطب الشّاعرة في هذا البيت أرض فلسطين بنبرة تفاؤل مصدرها شعور الذّات بأن ما يلاقيه الشّعب الفلسطيني من ظلم وقهر، هو شيء عابر لا محال في ذلك، وأنّ هذا العدوّ الصهيوني مآله الزوال، وسيأتي اليوم الّذي تتبدل فيه الأحوال وتأخذ مجراها الطبيعي، وهذه ليست نصيحة أو تعزية كما سماها الناقد البرغثي بقدر ما هي اِستبطان لمشاعر الإنسان الدّاخلية، فمهما حاق به الظلم وتجرع ويلاته، ومهما بلغت درجة اليأس ذروتها، فإنّ الأمل هو السبيل الوحيد الّذي يسلكه ليتخلّص من متاهة اليأس، والشّاعر بدوره يعزز هذا الشّعور الحدسي، وعلى هذه الشاكلة نجد الشّاعرة تعبر عن رفضها للواقع المزري الّذي آل إليه الشعب الفلسطيني وتندد بوحشية الطاغي واعدة له بالنصر القريب.

وبالتّالي فإنّ توظيف الشّاعرة للرموز في هذه القصيدة يدل على حرصها الشديد في إظهار حبها لوطنها الثّاني "فلسطين"، إذ جمعت أرقى المعاني الإنسانية كالحب والوفاء

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 79.

والحرية لتعبر عن إلتزامها الشديد بالقضية الفلسطينية في تجربة شعرية تنفتح للعديد من القراءات والتأويلات «بإعتبار أنّ عملية القراءة ليست عملية سكونية مغلقة، وليست حكرا على الناقد الّذي يحلل الآثار الأدبية ويدلي بمقارباته التطبيقية إنما هي عملية ديناميكية تتحرّك في ديمومة متجددة، يخلقه النصّ المفتوح ليشتغل عليه القارئ وفق ثقافته وقرائته المتراكمة، لأنّ كل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة»[1]، ويعني ذلك أنّ عملية القراءة لم تعد حكرًا على النقاد والدّارسين، بل أصبح القارئ محورًا أساسيًا وعنصرًا مشاركًا في عملية بناء النصّ وقراءته بمختلف أبعاده اِنطلاقًا من تكوينه الشّخصي وخبراته وتجاربه الذاتية والإجتماعية التي تتراكم في مخزونه النفسي والفكري، وتتشكل في أنظمة وأنساق ثقافية ومرجعيات فكرية.

لذا تمثلت روح القضية الفلسطينية في تجربة الشّاعرة كوقع اِستثنائي خالد، إذ رسمت صورة واضحة المعالم للّشخصية الفلسطينية المقاومة المرتبطة بالتّاريخ العربي، وأي شكل من أشكال التنصل عنها وصرف النظر عما تشهده فلسطين من أحداث، يسبب خلل في عروبتنا لذلك يجب أن تظلّ دائمًا محركًا ودافعًا شعوريًا للكتابة، وشكل من أشكال المقاومة، تحمل في ثناياها صوتًا نضاليًا بحرمان الفلسطينيين خاصة الطّفل المقهور الّذي كتبت عنه بحب وعاطفة، وعبّرت عن صرخاته وأوجاعه وعن أحلام طفولته الضائعة وتحدثت عن آلام القضية وجراحتها الّتي لا زالت قائمة وتبحث عن من يلملم جراحها من جهة، ومن جهة أخرى نجد الشّاعرة تستعيد توازنها النّفسي، وتطلق عنان قلمها لقول الشعر الّذي يبدد اليأس من الصدور ويبعث روح الأمل في النفوس ليوقظ الهمم، لأنّ الشّعر رسالة إنسانية نبيلة إلى كل ذي حسٍّ مرهفٍ، يلتفت إلى جزء مهم من معاناة الشّعب الفلسطيني، لاسيما الشّاعر الّذي يعدّ صاحب الرّسالة وسيّد القضية الفلسطينية عليه أن يكون واضحًا في رؤاه، وملتزمًا بقضايا أمته، وساعيًا لإيصال صدى صوته للعالم.

[1]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 60.

ثالثًا: المرأة قيمة.

لقد تمثلت صورة المرأة في الأدب الجزائري شعرًا ونثرًا تمثلاً واسعًا خاصّة عند الشعراء الحداثيين، حيث أنّ «صورة المرأة في حركة الحداثة شكّلت قيمة موضوعية، يسعى الشّاعر إلى تجلّي قيمة المرأة بمختلف أبعادها، فهي رمز أو معلم من معالم الحياة، يستخدمه الشّاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناءً عضويًا دراميًّا متكاملاً»[1] وهذا يعني أنّ حضور المرأة في الشّعر يشكل قيمة موضوعية بمختلف أبعادها الرّمزية تحمل فيوضًا من التأويلات وتساهم في بناء القصيدة بناءً عضويًا متكاملاً.

1- المرأة الأنوثة:

تشكل الأنوثة قيمة فنية جمالية تحمل في طيّاتها العديد من المميّزات ممّا تجعل المرأة منفردة على الجنس الآخر، إذ «أنّ الجمال فطرة ما هفت له النّفس، وإشرأب به القلب أو ما تناسقت فيه الصّفات وإنسجمت فيه الصّور، وصار له تأثير على النّفوس.... فالنّفوس الخيّرة متوجّة بالجمال»[2]، ويعني هذا أنّ جوهر الأنوثة هو الجمال الّذي يمد الصّلة بالمظهر الدّاخلي والروحي المتعلّق بالعفة والحياء الّذي يزيد للأنثى جمالاً ورونقًا لمظهرها الخارجي فتؤسر القلوب، وتسّر الناظرين، لذا فإنّ الوعي الجمالي للأنثى يشكل معنى التناسق والإنسجام بين الجسد والرّوح، فكلّما تحقّق التّوازن بين الصورة الخارجية وبين الجوهر الداخلي كلّما إكتمل الجمال عند الأنثى، وعليه فإنّ الأنوثة عالم دفين وحياة تهيم فيها الذّات بذلك الأصوات والنبضات الرّقيقة الّتي تصاحبها مشاعر وأحاسيس صادقة، لا يشعر بها إلاّ من له دراية واسعة لقيمة الأنوثة، ولا يفوز أحد بمشاعرها إلاّ من يحسن إلقاء السهم عليها.

لذا نجد الشّاعرة هائمة في هذا العالم الأنثوي الّذي يفيض حبًا ورقّةً، أرادت فيه البحث عن الأنثى الراسخة في وجدانها، الّتي تمتزج بين الواقع والخيال لتشكل بذلك شعرية

---

[1]- حفيظة روابنية، صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية، مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية، ع8، دراسات في اللّغة والأدب، جامعة عنابة، 2001، ص 96.

[2]- باسم الأعسم، الجميل والجليل في الدراما، دائرة الثّقافة والإعلام، ط1، الشارقة، الإمارات، 2002، ص 20.

الأنوثة، فنجد أنثى الواقع تشتبك في أعماقها الأحلام وشجون العشق الممزوج بالألم والشّوق، وأنثى الخيال تتسامى إلى عالم مثالي تبحث عن حقيقتها الكامنة وسرّ وجودها لأنّها «تمثّل جوهر الكون وسرّه، بل هي الكون ووجوده كلّه، وما يحمل رمزها من دلالات لا متناهية»[1]، فلا يمكن تصوّر العالم دون أنثى الّتي تمثّل معلمًا من معالم الحياة، وعنصر أساسيًا في استمرار الكون، لذا تتجلّى قيمة الأنوثة في الديوان بمختلف أبعادها الرّمزية الّتي توحي إلى الحياة والحرية والعطاء، وقد عبّرت عن ذلك الشّاعرة في قصيدتها: "وأنا أعبّر الأجواء..؟؟" قائلة:

غــدًا

حين يأتيني الرّبيع يطلب لقائي

لن أطلب مهرًا للحياة كما تعلّمت أنثى الوجود

غــدًا

إذا جاء الرّبيع يطلب لقائي

سأوزع ورده على كلّ ركن مشيناه حريقا[2]

تشكل الأنثى في هذه الأبيات أيقونة شعرية قائمة بذاتها، لها حقلها الدلالي وبعدها الرّمزي، إذ أنّ دلالة الأنثى هنا لا ترتبط بمفهومها الضيّق أنّها تمثّل صورة أو خارطة جسديّة، بل لها بعد رمزي يوحي إلى جانبها الرّوحي والجمالي، فالأنثى الحقيقية عند الشّاعرة هي الّتي تعرف قيمة الحياة، وما تحمله من معانٍ إنسانية كالحب والعطاء والحرية، وتكون مصدرًا لسعادتها وإرضاء نفسها، فعبّرت عن ذلك في قولها: "لن أطلب مهرًا للحياة كما تعلّمت أنثى الوجود"، إذ وظّفت الشّاعرة كلمة "المهر" –وهي من متعلّقات الأنثى– لتدلّ على المقابل أو الشّرط الذي يُكمل سنّة من سنن الحياة، لكن دلالة "المهر" هنا تأخذ طابعًا مجازيًا

[1]– عبد الوهاب الشعراني، لواقح الأنوار القدسية المنتقاة من الفتوحات المكيّة لمحي الدّين ابن العربي، ج2، تح: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، ط1، القاهرة، مصر، 2015، ص 173.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 21.

ليس متعلقًا بمهر الأنثى الحقيقية، وإنّما متعلّق بمهر الحياة، فبالنسبة للشّاعرة عندما يتعلّق الأمر بالحياة المستقرة الّتي تمنحها السّعادة والوئام وتكون فيها راضية لن تطلب لذلك مقابلاً للحياة أبدًا، لأنّ أغلى شيء تهديه الحياة للإنسان ليس عيشًا رغيدًا يملؤه البذخ والترف، إنّما تقدّم له عربون الحريّة التي تجعله ينعتق من مخاوفه وتزرع فيه بذور الأمل والتفاؤل، فعبّرت الشّاعرة عن ذلك في مشهد طبيعي تقول فيه: "إذا جاء الرّبيع يطلب لقائي/ سأوزع وردهُ على كلّ ركن مشيناه حريقًا" ويمثل حضور الطّبيعة في هذا الوصف توقًا للصفاء والجمال والراحة النّفسية، إذ وظّفت كلمة "الرّبيع" الّتي تحمل أبعاد دلالية رمزية لتوحي بها إلى الحركة والتجدد من جهة أخرى تشكل عالمًا ترى فيه "الذّات" معاني الحبّ وصور الخير وآيات الجمال، ولا يكتمل الجمال في الطّبيعة بدون سحر الأنوثة وعبقها، لذا نجد الشّاعرة تشكل لوحة فنيّة تجمع بين بهاء الطّبيعة وجاذبية الأنوثة.

وقد أرادت الشّاعرة من خلال عالمها الشّعري أن تبحث عن الأنثى الشّامخة الّتي تسكن في كلّ ركن من أركان وجدانها، وأن تعبّر عن تجربتها الشّعورية النابعة من أعماق الرّوح الفائضة بالأحاسيس والمشاعر الأنثوية لأنّ «الأنثى أكثر رهافة وحساسية وأشدّ وضوحًا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرّجل.... ونجد الأنثى بحساسيتها المتأنية وإتزانها العاطفي أكثر إستقطابًا يبلغ حدّ الثبات والتّكرار»[1]، فلا يوجد في هذا العالم ما يضاهي رقة الأنثى ورهافة حسها، فهي مستعدة دائمًا للتّضحيّة من أجل من تحب، وإذا عبّرت عن عواطفها صدقت، وإن وقعت في الحبّ نذرت، وإن تألّمت من العشق أدمت حجرًا وهذا سرّ جاذبيتها الّتي يزيدها جمالاً وتألقًا خاصّة.

نجد الشّاعرة هائمة في متاهات الحب والعشق، تبحث عن الأنثى المثالية الّتي بداخلها، وتمزج بين الحب والأنوثة في تعبير رومانسي، يجعلنا نتأمّل في عذوبة مشاعرها

[1]– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1989، ص 53.

تلك الأنوثة الساحرة الّتي وضعت الشّاعرة نقاطها على حروف العشق، تقول في قصيدتها "اِذهب" معبّرة عن ذلك:

اِذهب إليها لا تخف

يا خائني

واشرب حليبًا ما سقته

مفاتنى

وارو الهوى من كأسها

إذ تنتشي[1]

حاولت الشّاعرة من خلال هذه الأسطر الشّعرية أن تخلق فضاء جماليًا متميزًا يجمع بين شعرية الأنوثة والحب، وذلك من خلال اِنتقاء المفردات من منبتها الأنثوي، ومحاولة غمسها في سياقات وأبنية تتماهى مع الطبيعة الشّعورية للذّات، إذ تتشّكل معالم الأنوثة في هذه القصيدة كأيقونة شعرية قائمة بذاتها لها حقلها الدّلالي باعتبار الأنثى هي النموذج المطلق المثالي وواهبة الحبّ الّذي يمنح إكسير الحياة، فتقول الشّاعرة: "واشرب حليبًا ما سقته /مفاتني/ وروا الهوى من كأسها"، ويوحي ظاهر البيت إلى صورة الأنثى الّتي رسمتها الشّاعرة من خلال توظيف الألفاظ التي تندرج ضمن الحقل الدلالي الأنثوي، ومنها توظيفها كلمة "مفاتني" وهي إحدى متعلقات الأنثى بمظهرها الخارجي الّذي يجعلها أكثر جاذبية وجمالاً عن الآخر، وكلمة "حليبًا" الّتي تلّخص درجة اِلتحام الذّات بصورة الأمومة، فإذا كانت الأم بوصفها منبعًا لعاطفة الحبّ المتقدّة ومصدرًا للعطاء، فإنّ الشّاعرة تجعل من أنوثتها مصدرًا لعواطفها ومشاعرها، ومنبعًا للحب يقصده كلّ ضمآن إذ تعبّر عن ذلك في قولها "وارو الهوى من كأسها/ إذ تنتشى"، فالأنثى هي الّتي توقد الحب، وتبعث النشوة في القلوب وتسّد فراغ الهوة في النّفوس، ولعلّ هذا التّعاطي الكثيف مع التّمثلات الأنثوية في

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 41.

القصيدة لا يفسّر تركيز الشّاعرة على تيمة الجسد كقيمة موضوعية إنّما المتأمّل في تيمة الأنثى في مساحات شعرها –بشكل عام– سيجد لها مقومات عديدة تبدأ من الأنوثة المثالية الّتي تحمل في ثناياها أرقى القيم الإنسانية مثل: الحب، الحياء، الوفاء، وتنتهي إلى الأنثى الرامزة إلى الحياة والحرية والأمومة.

لذا لم تكن الأنثى عند "عفاف فنّوح" «جسدًا له خوار شهواني وإنّما كانت عالمًا شعريًّا يملأ تجربتها الإبداعية بسمات أنثوية، وهو ما يدلّ على أنّ التمثلات الأنثوية في شعرها لم تعدّ مجرد حضور فيزيقي للمرأة وإنّما تحوّلت عبر مواقف تفاعليّة إلى مفاهيم أنطولوجية تبحث عن صياغة متكاملة لنظرية الأنوثة وعلاقتها بالقصيدة الشّعرية»[1]، إذ نجد الشّاعرة لم تغادر فناء القصيدة كما يوحي ظاهر النصّ السابق، فالنصّ أنثوي من داخله وخارجه، أنثوي في إشاراته وتلميحاته، وليس من السّهل الفصل بين تفاصيل الأنوثة وقيم الحب الواردة فيه، نظرًا لتداخل هذه العناصر في جسد القصيدة الواحدة، ليصبح الحب بنكهة أنثوية.

وبناءً على ما سبق، فإنّ الشّاعرة تجري تبادلاً وظيفيًا بين علاقة القصيدة والأنوثة من جهة، وعلاقة الأنوثة بالحب من جهة أخرى، لتؤكد على التكامل بين القصيدة والأنوثة والحب، إذ اِتخذت من تيمة الأنوثة معادلاً موضوعيًا مع تيمة الحب لتصوير تفاعلهما مع عناصر القصيدة، وتكاد تتلاشى المسافة بين مرايا الأنوثة وفضاء القصيدة، وهذا يعني أنّ الشّاعرة أرادت أن تعبّر عن اِعتزازها بالأنوثة من خلال توظيف الحقل الدّلالي الأنثوي في الذي يساهم في إثراء البناء اللّغوي للقصيدة، وفي تشكيل الفضاء شعريًّا تعبّر فيه عن فلسفة جمالية تقوم على التكامل بين القصيدة والأنوثة والحب، وتكتمل دائرتها بدلالات لا يحصرها المقام.

[1]– مريم عبد الرحمن النعيمي، تمثلات الذّات الأنثوية في شعر علي بن مسعود آل ثاني: ديوان في غدير الذّكريات أنموذجًا، مجلة حوليات الآداب واللّغات، مج7، ع1، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، 2019، ص 18.

2- المرأة الأم:

تختلف طبيعة المرأة في هذه الحياة من مرأة إلى أخرى، فنجد المرأة المزيفة في الواقع، والمرأة الحقيقية، لكّن المرأة الحقيقية هي الّتي تسمو بإنسانيتها ونبلها، بعفتها وكرامتها، بإخلاصها وتضحياتها، كالمرأة الأم، والمرأة الزوجة، والمرأة الأخت والمرأة الإبنة.

تعتبر كلمة "الأم" أعذب ما تتفوه به شفاه البشرية، ولو تمعنًّا في هذه الحياة لوجدنا الأمّ هي المدرسة الأولى للأبناء، كما يقول حافظ إبراهيم:

الأمّ مدرسة إذا أعددتها أعددت شعبًا طيب الأعراق

شكّلت "المرأة" عامة و"الأم" خاصّة موضوعًا أساسيًّا في نتاجات "عفاف فنوح" الشّعرية، فقد اِستأثر موضوع "الأم" اِهتمام الشّاعرة وعنايتها تنوّعت صورة "الأم" لديها وفق القيم الإنسانية الّتي عبّرت عنها كالحب والحنان، والتّضحية وغيرها من القيم، وتعدّدت صورتها بتعدّد رؤاها الشّاعرة وأساليبها الفنيّة، فقد تناولت صورتها أحيانًا بشكل مباشر وأضفت أحيانًا على ملامحها دلالات رمزية، ومزجت بين الحقيقة والخيال يهدف إبراز تعلقها بالرّمز الّذي بلغ عندها حد التّقديس، فجعلت من الأم رمزًا للوفاء والتّضحية ومثالاً حيًّا يُحتذى، وجاءت الصّورة الشّعرية للأم مختلفة عن صورة الأم في الشّعر العربي القديم، وسجلّت حضورًا مستمرًا في أشعارها، تمكنت الشاعرة من خلال ذلك اِكتشاف ملامح جمالية ودلالية جديدة.

ويبدو جليًا أنّ صورة "الأم" الّتي تكونت في ذهن الشّاعرة، تحمل رسالة، ذات أبعاد إنسانية وإجتماعية وثقافية، فصارت عندها لغة مشتركة قادرة على الإتّصال بين الشّاعر وموروثه، وبين القارئ وثقافته، وهي تحمل في أسطحها وأغوارها صور ودلالات كلمة "الأم"، فاللّغة والثقافة دخلتا في صميم بناء عملها الشّعري، وجسدت الصورة الشّعرية الحديثة رسالة الأم جسّدت رسالة الأم واجباتها وحقوقها ومعاناتها وتضحياتها من أجل بناء أسرة متماسكة، ومن هنا يبرز دورها الإجتماعي في تحقيق القيم الإنسانية المثلى الّتي تسعى جاهدة لغرسها

في نفوس أبنائها، لأنّ الأم مدرسة أخلاقية وتربوية وعلمية إذا اِجتمع فيها العلم والحياء والدين كانت سببًا في تحقيق سعادة المجتمع وتوازنه، وسعادة المجتمع لا تؤتى إلاّ بصلاح الفرد فإنّ صلح الفرد صلح المجتمع كلّه، وإن فسد فسد المجتمع، ودرء المفاسد أولى من جلب المصالح.

لقد حظيت "الأم" بمكانة عظيمة عند الشّاعرة فقد أشادت بها في قصائدها، فأبدعت في وصفها بالرّقة والعذوبة والصدر الدافئ والقلب العطوف على أبناءها، الّتي تعلّهم العطاء بأفعالها، وتقدم التضحيات من أجلهم بدون أن تأخذ مقابلا لذلك لأنّها تعدّ نموذجًا للرحمة ورمزًا للصبر قدرها عظيم لا يقدر بثمن، فتقول الشاعرة معبرة عن ذلك في قصيدتها "الأمّ":

كالأمّ
تغضب من طفل لها
غضبًا
لكّنها في الهوى
نار أتت
لهبًا[1]

نجد أنّ صورة الأم هنا تبلغ ذروة الجمال الفنّي والمعنوي، فعندما تصوّر الشّاعرة الأمومة بكلّ أبعادها الإنسانية كالحب والحنان والرّحمة، فإنّها تصوّر جانب التّضحية الّتي تقدمها الأم من أجل تربية أطفالها واِسعادهم رغم تحملها مشاق والتعب، يبقى حبها لهم مصدر سعادتها، فعبّرت الشّاعرة عن ذلك في قولها: "تغضب من طفل لها غضبا/ لكنّها في الهوى نار أتت لهبًا"، إذ عكست بهذا الشعور مشهدًا تصويريًّا مكثّفًا بصور شعرية ودلالات إنزياحية تتلّخص جميعها في قيم سامية هي: الأمومة والحب والعطف والحنان.

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 87.

لذا نجد هذا النّموذج الشّعري الّذي طرحته الشّاعرة في موضوع "الأم" نموذجًا حقيقيًا لا تكلّف فيه، تصف الأم بصدق مشاعرها وعواطفها الّتي لا يضاهيها فيها أحد حتى صارت محورًا من محاور شعرها، وغرضًا من أغراضه الثّابتة الّذي يظهر العلاقة بين الأمّ وأبناءها، وبين رسالة الشاعرة ورسالة الأم في الحياة، فكانت رمزًا للفضيلة والحنان ومدرسة للحياة ينهل منها الطّفل فضائل الأخلاق والقيم الإنسانية النبيلة.

3- المرأة الرمز:

لم يعدّ حضور المرأة في الشّعر العربي المعاصر يمثّل تيمة موضوعية أو قضيّة جوهرية يطرحها الشّاعر في ثنايا أشعاره، إنّما تعدّى ذلك إلى أبعاد رمزية ذات دلالات موحية إلى معان إنسانية كالتّضحية والحبّ والحرية وغيرها من المعاني، وذلك من خلال «تجريد المرأة من لباسها الأنثوي لترتدي أثوابًا جديدة تصبح داخلها رمزًا بدلالات مختلفة ومتعدّدة لكّنها تصب في اِتجاه واحد»[1]، فأخذت صورة المرأة أشكالاً متعدّدة أهمّها المرأة الوطن، المرأة الأمّ، المرأة الحبيبة، المرأة الصديقة والرّفيقة في درب الحياة، إلى غير ذلك من الأشكال، لتتجرّد بذلك من كل صفاتها الأنثوية، وترتدي حللاً جديدة أكثر جمالاً وبهاءً، فباتت المرأة تقنية شعرية ذات دلالات اِنزياحية تجعل من المرأة محورًا في الظاهر لكّنها ليست كذلك في الباطن، حين لا يصبح حضورها مقصودًا في حدّ ذاته، وإنّما من أجل التّعبير عن شيء آخر يراه الشّاعر جميلاً أو عميقًا أو غامضًا، فيعبّر عن ذلك بشتى الصوّر المجازية والبلاغية والإيحائية الّتي تساهم في تعميق المعنى الشّعري والإرتقاء بشعرية النصّ وعمق دلالته وزيادة التّأثير في القارئ.

وقد ورد في الدّيوان أسماء أنثوية كان لها وجودها الواقعي ولكّنها وظفت توظيفًا رمزيًا، في حين كان بعضها ذا بعد تصويري شكلته الشّاعرة في أخيلتها لتتناغم مع حالتها

[1]- عبد السلام الميساوي، البنيات الدّالة في شعر أمل نقل، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، دمشق، سوريا، 2015، ص 356.

الشّعورية، فتعدّدت الشّخصيات النّسائية الرّمزية سواءً اِقتصر الرّمز فيها على الأسماء فقط أو تعدّاه ليستوعب كلّها، ونذكر منها أبرز الرّموز والشّخصيات الدّينية، والتّاريخية والفنيّة، ونسلط الضّوء على ظاهرة اِستدعاء الشّخصيات الّتي تعدّ من الظواهر الفنية البارزة في الشّعر المعاصر، إذ ساهمت في نقل رؤى الشّاعر وموقفه الشّعوري والفكري ليعمّق نصّه الشّعري ويوسع فضاءاته الدلالية.

وفي هذا السّياق يأتي هذا العنصر ليبرز ظاهرة اِستدعاء الشّخصيّات النسوية في شعر "عفاف فنّوح" الّتي اختارت مسارًا شعريًا خاصًا وقدمت إضافات نوعية جديدة للشّعر العربي المعاصر بصفة عامة والشّعر الجزائري بصفة خاصّة من خلال حسن تعاملها مع الموروث الإسلامي واِستنطاق شخوصه، ويمكن للقارئ أن يلمس هذا من خلال القراءة الأولى لنصوصها، حيث لا يكاد يخلو النصّ من ذكر إحدى الشّخصيات الّتي ترتبط بعلاقة مباشرة ببنيّة النصّ، وكان شعرها أكثر اِلتصاقًا بالديّن وأوثق صلة به نظرًا لطبيعتها الفكرية والإصلاحية في الوقت الرّاهن محاولة دائمًا إقناع قارئها من أجل إثبات الذّات والمحافظة على مقوماتها، وذلك من خلال إثراء المتن الشعري برموز التّاريخ الإسلامي وشخصياته المتخلفة، وكذلك إحياء وإعادة قراءة الموروث الدّيني بصورة اِنتقائية هادفة إلى تجسيد مواقف معيّنة كان لها أثر في تسطير منهج واضح للمبادئ والقيم الأخلاقية.

أ- الرّمز الدّيني:

وسنعرض في هذا العنصر نموذجًا شعريًا يحمل ألفاظ ودلالات رمزيّة دينية اِقتبستها الشّاعرة من القرآن الكريم لتثري تجربتها الشّعرية برموز وشخصيات دينية وتعمّق رؤاها الفنيّة والإبداعيّة، وتحدّد موقفها الخاص إزاء إشكالات الحياة والإنسان وفق التصوّر الإسلامي، فتقول في قصيدتها "ما أنذروه.. سيطير الحمام..!!":

هنا تحدّثت عنّا قصص الأنبياء

موعودة بالصخر الكريم؟؟

في كلّ رسول شهدت "مريم" أنّ النخلة لا تهب

سوى تمر

وكان لها المسيح مسبّحًا قبل "آل هشام"[1]

اِستدعت الشّاعرة في هذا الأسطر الشّعرية قصّة "مريم العذراء" الواردة في الآية القرآنية من سورة مريم –بعد قول الله تعالى: «واذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذ اِنْتبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا». سورة مريم، الآية [16]– لكّن بدلالات مختلفة عن طريق "التنّاص" وفقًا لآلية إمتصاص للنصّ الغائب إعتمدت عليها الشّاعرة في دلالات النّص الغائب، فاستحضرت في آخر هذا المقطع الشّعري مشهدًا من قصّتها تقول فيه: "في كلّ رسول شهدت "مريم" أنّ النخلة لا تهب سوى تمر"، إذ يتضح في هذا البيت مشهد "النخلة" في صورة تناصية تشبيهية لما ذكر في القرآن الكريم بعد قوله تعالى: «وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَخْلَة تَتَسَاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنيًا». سورة مريم الآية [25]، فأخذت صورة "النخلة" أبعادًا رمزية منها ما اِرتبط بمكان المعجزة أين ولد المسيح– عليه السلام– وتمّت فيه كلمة الحقّ، منها مكان مستقرٌ لجأت إليه تلبية لقضاء الله، منها رحمة وسكينة أنزلها الله عليها لتقرّ عينها ويطمئن قلبها، منها عطاء وخير من ربّ العالمين، وفي هذا السّياق ندرك البعد الرّمزي للنخلة أنّها رمز للخير والعطاء ومصدرًا للتوكل على الله والأخذ بالأسباب، وعبرة للنّاس بأن يدركوا عظمة الله وقدرته الّذي لا يعجز عنه شيء، فإن أراد شيئًا يقول له كن فيكون.

ولعلّ اِستدعاء الشّاعرة للشّخصية التّراثية الدّينية ليس مجرّد عرض، وإنّما لتعكس رؤاها الفكرية وتفصح عن مشاعرها وأحاسيسها، اِنطلاقًا من قراءتها للواقع السياسي والإجتماعي الّذي آلت إليه الدول العربية وخاصة "فلسطين"، فجعلت من شخصية "مريم" نموذجًا دينيًا وإنسانيًا نقلتها إلى المتلّقي بصورة مؤثرة مدعاة للتأمّل وإعادة النّظر في كيفية التّعامل مع هذه القضيّة العربيّة القومية، ويظهر جليًا هذا الترابط والإنسجام من خلال ذكرها

[1]– عفاف فنوح، إنّا الحب وإنّا إليه راجعون، ص 76.

للمكان المقدّس الّذي مرّ فيه الأنبياء الأخيار، وشهدت فيه مريم معجزة الله أن وهب لها غلامًا زكيًّا وجعله آية للعالمين، فكانت الإشارة إلى مكان حادثة الميلاد المجيد، معادلاً موضوعيًا لميلاد الشّعب الفلسطيني من جديد ومتفائلة بغد أفضل ومؤمنة بالنّصر القريب.

ب- الرّمز التّاريخي:

تعدّ الشّخصيات التّاريخية من أهم مكوّنات التّراث الّتي يلجأ إليها الشّاعر في توظيفها لتشكيل قصيدته، والتّعبير عن رؤاه اتجاه واقعه وواقع أمته سعيًا إلى توسيع رؤيته الفنيّة الإبداعيّة، إذ أصبح اِستدعاء الشّخصيات التّراثية التّاريخية بالنّسبة للشّاعر المعاصر ليس مجرّد ذكر الشّخصية أو الإخبار عنها فحسب، بل نتيجة لمعرفة واعية لتلك الشّخصيات وأبعادها الدّلالية، ومن ثمّ فإنّ «توظيفها واِستخدامها يكون لحمل بعد من أبعاد التجربة الشّعورية الّتي يمرّ بها الشّاعر المعاصر الّتي يجعل منها قناعًا يبثّ من خلالها أفكاره وخواطره، حين يشعر بأنّ صلته بها قد بلغت حدّ الإتّحاد والإمتزاج بها، وأنّ هذه الشّخصية قادرة بملامحها التراثية على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصّة، لتصبح وسيلة تغيير وإيحاء يعبّر من خلالها عن رؤياه المعاصرة»[1]، لذلك فإنّ اِستنطاق الشّخصية التّاريخية من التّراث ليس مجرّد توظيف في سياق زمني معين، بل هو محاولة إعادة صياغتها في النصّ ودمجها مع الحالة الشّعورية الّتي يمرّ بها الشّاعر أو تكون تعبيرًا عن مواقف معيّنة يريد الإفصاح عنها، أو ليحاكم العصر ويسد نقائصه، وهو في ذلك يختار الشّخصيات الّتي تلاءم مضمون تجربته وتكون اِستلهاماته التّاريخيّة صورة لقضايا أمتّه، فتغدو بذلك تقنية اِستدعاء الشّخصيات التّراثية إحدى الوسائل التّعبيرية الّتي يلجأ إليها المبدع لتحديد بنية القصيدة العربية قصد الوصول إلى تشكيل رؤاه للعالم، والتّعبير عمّا يحسّ به من معاناة أمته.

[1]- علي عشري زايد، اِستدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، مصر، 1997، ص 105.

ولعلّ أبرز الشّخصيات الّتي إحتفت بها الدواوين الشّعرية المعاصرة ونالت قسطًا كبيرًا من إهتمام الأدباء والشّعراء، هي الشّخصيات النسوية الّتي خلّدها التّاريخ ببطولاتها وإنتصاراتها ودورها الريادي في المجتمع، ويتجلّى ذلك بشكل واضح في شعر "عفاف فنوح" حيث مثّلت الشّخصيات النّسوية التّاريخية لبنة أساسية في بنية قصائدها وكانت من بين الشّاعرات الجزائريات اللّواتي حملن لواء التّاريخ العربي، فاشتركت في الهمّ الشعري الّذي أدّى بها إلى إستدعاء التّراث وتوظيف صوت الماضي، وإستجلاء شخصياته، فجعلت من قصائدها مزيجًا شعريًا تتداخل فيه صور الحاضر بالماضي لتكتسب بذلك أصالة ولكي لا تظلّ حبيسة الماضي، وإنّما تطوع الشّخصيات التّراثية وتصهرها في قالب شعري يتخطى الزّمن والتّاريخ وتعبر عن همومها، وإنشغالتها لذلك حاولت أن تخلق لنفسها تميّزًا شعريًا عن طريق الإستعانة بآليات حداثية منحتها القدرة على تمثيل عصرها، والتّعبير عن الرّاهن برؤى متباينة، فاعتمدت على تقنية إستدعاء أبرز الشّخصيات التّاريخية النّسوية منها شخصية "زنوبيا"- ملكة تدمر- لتتماهى ويظهر ذلك في قصيدتها المعنونة "ما أنذروه.. سيطير الحمام..!!" تقول فيها:

هل من حجر يطرب له التّاريخ سوى الدّمشقي؟؟
هل من عرش يستقيم بعد أنثاها "زنوبيا"
هل من بعدها يطيب المقام؟؟
نجم ساقط يلّف وجه الله على أرضه
كبرق من الشّهب[1]

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 77.

إنّ اِختيار الشّاعرة لشخصية تاريخية عربية كشخصية "زنوبيا*"، هو اِختيار يدعو إلى عرض مجموعة من التساؤلات الّتي تتعلّق بقضايا العصر الّذي تعيش فيه، أسئلة لها علاقة بالنسق الأنطولوجي للمرأة العربية عمومًا والجزائرية على وجه الخصوص، والبحث في الوجود الكلّي للمرأة في هذا العصر وما يربطها بالعصور الماضية من روابط متشابهة أو متباينة، فكان توظيفها لهذه الشّخصية إبرازًا لأوجه الإختلاف بين مكانة المرأة في القديم والعصر الحالي ووسيلة تعبيرية شكّلت بها رؤاها ومواقفها إزاء سطوة الواقع، إذ تعدّ «تقنية اِستدعاء شخصيات التراث إحدى الوسائل التّعبيريّة الّتي لجأ إليها الشّاعر بدواعي كثيرة منها: تشكيل رؤاه للعالم والكون وفق رؤية حداثية ومعاصرة، تربط الحاضر بالماضي وتتطلع نحو المستقبل مضيفًا على شعره طابع الخصوبة والشمولية والتجذّر، ومن ثمة يكون هذا الإستدعاء تعبيرًا عمّا يحسّ به من معاناة أمته العربية وأزمتها ورغبته في التمرّد لتغيير هذا الواقع الأليم»[1]، لذا فإنّ اِستدعاء المبدع للشخصيات التراثية ليس مجرّد ذكر الشّخصية أو الإخبار عنها فحسب، بل المعرفة الواعية بتلك الشّخصيات وأبعادها الدّلالية ومن ثمّ المقابلة بين تلك الملامح والقضايا المرتبطة بواقعه، والتّعبير عن هذا الواقع من خلال حضور هذه الشّخصيات التّراثية ليربطها بما يحدث في الزّمن الحاضر.

وتحضر شخصية "زنوبيا" في هذه القصيدة لتمثل مكانة المرأة العربية قديمًا الّتي وصلت بذكائها وحنكتها إلى عرش السلطة وفرضت وجودها في الواقع، إذ لا يزال تاريخها صامدًا وشاهدًا على المنزلة العليا الّتي نالتها، وإلى بناءها وتشييدها لحضارة عربية متميّزة

* زنوبيا: اِسم زنوبيا الأصلي والآرامية كان بات زباي أي بنت زباي، كما عرفت باليونانية بسبتيما (Julia Zenobia) وعرّفها العرب باسم الزّباء بالرّغم من اِنحدارها من عائلة آرامية، المولودة في تدمر سنة 240، كانت ملكة تدمر التي تولت الملك توّلت عرش المملكة، واِزدهرت تدمر في عهدها، وقادت مع زوجها "أذينا" عصيانًا على الإمبراطورية الروّمانية، تمكنا من السيطرة على معظم سوريا حتى لقبت بـ "الملكة المحاربة"، وبعد وفاة زوجها قادت الإمبراطورية التدمرية إلى غزو مصر لفترة وجيزة قبل أن يتمكن الإمبراطور "أوريليان" من هزمها وأسرها إلى روما، حيث سرعان ما توفيّت لأسباب غامضة إمّا اِنتحارًا أو اِغتيالاً. صفحة ويكيبيديا، الموقع الإلكتروني: ar.m.wikipidia.org، تاريخ الإطلاع 2023/05/31، 11:30.

[1]– شاكر عمري وآخرون، اِستدعاء الشّخصيات والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع25، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، فيفري 2016، ص 102.

زاد ذلك من شأنها وعظمتها، فتقول الشاعرة مشيدة لمقامها: "هل من عرش يستقيم بعد أنثاها "زنوبيا"/ هل من بعدها يطيب المقام"، ويعكس ذلك مدى تأثرها بهذه الشّخصية القوية ودورها التّاريخي وبطولاتها في دحر الأعداء دفاعًا عن مدينتها العريقة "تدمر" ورغبتها في توسيع مملكتها حتى أُطلق عليها الإمبراطورية الشّرقية –مملكة تدمر– فأصبحت من أهم الملوك وأقواهم في الشرق، ومثّلت المرأة العربية المناضلة التي صنعت من شموخها وإباءها مجدًا وتاريخًا رصينًا.

ج– الرّمز الفني:

لم يتوقف حضور المرأة العربية في الفنّ كفكرة أو كقضية لافتة أو كصورة شعرية بل اِنفلت من تلك الأطر العامة، ليصبح لها حضورًا ذاتيًا عميقًا ورمزيًا في الإبداع وخاصة في مجال الغناء الّذي أبدعت فيه، فكانت فنانة أصيلة ومسؤولة فاعلة أبرزت دورًا أساسيًا في الحفاظ على الهوية التراثية الغنائية العربية، وإثبات وجودها ككيان له قيمة ومعنى، واِستعادة مكانتها الإجتماعية بإيصال صدى صوتها للعالم والتّعبير عن مشاعرها وشواغلها ورؤاها الحالمة، إذ نجد الشّاعرة تستحضر في بعض قصائدها اِحدى الشخصيات الفنية البارزة المتمثلة في الفنانة "فيروز" الّتي أبدعت وتألقت في الطرب والغناء، واِمتازت بالتنوّع فيما قدمته من عبق التّراث مثل الغناء الشّعبي والوطني والإنساني، فسطع اِسمها في سماء الفنّ العربي، وغدت رمزًا من رموزه، تقول الشّاعرة في قصيدة "صوتها":

"فيروز"
باعت صوتها يا عاشق
من يشتري خبز البلابل؟؟
من لفيروز يغنّي حبّها
همس حبيب

كالعنادل؟؟[1]

وظفت الشّاعرة في هذه الأسطر الشّعرية رمزًا من رموز الشّخصيات الفنية البارزة، أضفتها في قصيدتها وإستطاعت إلباسها حلّة رمزية، شكّلت من خلالها صورًا شعرية ذات أبعاد جمالية، إذ تجلّت رمزية هذا التّوظيف في شخصية فيروز الّتي عكست دلالات خصبة منها: القيم الفنية والمعطيات الإنسانية والمواضيع العاطفية، ففيما يتعلّق بالجانب الفنّي كانت سيّدة الطرب العربي ورمزا من رموزه تميّزت بقوّة الصوت والشّخصية البالغة الإحترام والحضور المتميّز، فظلّت عبق العطر الأصيل، والذّوق الرّفيع ونديم السّماع الفاخر لعشاق صوتها، لأنّ القلوب الذائقة للفن والعاشقة لكلّ ما هو جميل نجدها تعشق هذا الصّوت النابع من قلب صادق المشاعر والعواطف، والآتي من وسط الحياة كلّها تفاؤل وسعادة والحاضن لمعان الحب والجمال، فعبّرت الشّاعرة عن صوت "فيروز" قائلة: "باعت صوتها يا عاشق/ من يشري خبز البلابل"، إذ كان صوتها غذاء لروح السامع الّذي يسحبه برومانسيته من العالم المادي المليء بالأوجاع والآهات إلى العالم الرّوحي كله طمأنينة وسلام، ويشعره بقربه أكثر إلى أعماق نفسه، ليظل صوتها ناقوسًا لعشق الحياة وأنشودة الزمن الجميل، ونجد الشاعرة توظف شخصية "فيروز" وتعبر عن صوتها بكلماتها الشّعرية قائلة: من لفيروز يغني حبّها/ همس حبيب" لأنّها تعلّقت بكل تفاصيل الحب وخاصة همسات الحبيب والشّوق إليه والرّقة والشّاعرية الّتي تلامس الفؤاد، فغنت عن المحبين وعبّرت عن عواطفهم وأحاسيسهم حتى صار صوتها روضة لأعياد العشق، ومصدرًا لإستمالة عشاق الكلمة الرقيقة.

ويبدو أنّ الشّاعرة تؤسس لرؤيتها الإبداعية إنطلاقًا من العودة إلى التّراث وإستنطاق أبرز شخصياته الفنيّة، وتوظيفها في نصوصها الشّعرية ما يتلاءم مع طبيعة التّجربة الشّعرية الّتي تخوضها أو ما يتناسب مع التّجربة الإجتماعية، وكلها تتضافر في كلمات معبّرة عن وعيها بثقافة الفنّ الحامل في جوهره رسالة هادفة تخدم الإنسانية جمعاء، وتسمو بالقيم

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 81.

والمبادئ الأخلاقية، فيقول رينيه هويج: «لأنّ الوعي بالجانب الإنساني هو معادلة التّوازن في الحياة ومركز الإبداع، والفن والإنسان لا ينفصلان، فلا وجود لفن بدون إنسان، ولا إنسان بلا فن»[1]، ومن هنا تتجلّى إنسانية الفن الّتي تحمل في جوهرها القيم النبيلة كالعطاء والخير والإصلاح، والّتي تسعى إلى تصحيح المسار وتوجيه الإنسان.

رابعًا: الغربة قيمة.

تعدّ تجربة الغربة من أهم الموضوعات الّتي تناولها الشّعر الحديث، وهي تجربة مرتبطة بحالة اليأس والمعاناة الّتي لازمت شعراء الحداثة، هذه المعاناة خلّفها الواقع المرير، فتنوّعت مظاهر الغربة في الشّعر الحديث بين غربة المدينة، وغربة الزّمن وغربة النّفس وغيرها.

1- الإغتراب المكاني (المدينة بين الرفض/ القبول):

ممّا لا شك فيه أنّ مفهوم الإغتراب اِمتد إلى العصر الحديث، ليختلف معناه تبعًا «لإختلاف اِستعمالاته واِستخدامه في بحوث، تبتعد عن المشترك، ممّا يعطي المفهوم مضامين تختلف فحواه، فتسبب تشويشًا في الظواهر المرتبطة به»[2]، ويرى محمد عبّاس أن الإستخدامات المعاصرة لمصطلح الإغتراب تتفق على أنّه «التباعد أو التنافر أو الإنفصال عن شيء ما، وهذا الإنفصال عادة ما يكون اِنفصالاً عن الذّات أو المجتمع»[3]، ليأخذ مصطلح الإغتراب طابعًا دلاليًا ينم على الإنفصال والتباعد بمختلف أنماطه سواء كان ذاتيًا أو إجتماعيًا «فطالما أنّ هناك مسافة بيني وبين الآخر، وبيني وبين ذاتي، وبيني وبين الأشياء، فلابدّ أن أشعر بالإغتراب طالما أنّ هناك هوة بين المثال والواقع، فلا بد وأن نشعر

[1]- جميلة شريم، الإنسان الفنان، صحيفة الشّرق، الموقع الإلكتروني m.al-sharq.com، تاريخ النشر: 2016/24، تاريخ الإطلاع: 2023/06/22/ 03:00.

[2]- قيس النوري، الإغتراب اِصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا، مجلة عالم الفكر، مج10، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 13.

[3]- يوسف محمد عباس، الإغتراب النفسي، دار غريب للنشر، د.ط، القاهرة، مصر، 2004، ص 38.

بالغربة»[1]، فشعور الذّات بالغربة يولّد الهوة بين الأنا والآخر، وبين الأنا والذّات في حدّ ذاتها، وبين الأنا وعالم الأشياء، فإذا اِتسعت الهوة بينهما تعمّق الشعور بالغربة، ويشتد ألم الإغتراب حينما تكون الذّات منفصلة تمامًا عن الآخر، فيحدث نشاز كبير بينهما يولد صراعًا قويًا عنه: الإغتراب النفسي والإغتراب المكاني خاصة، لأنّ «علاقة الشّاعر بالمكان هي علاقة تأثر وتأثير، إذ يمارس فاعليته في المكان بل ويغير من طبيعته في كثير من الأحيان في دورة لا تنتهي من التأثير المتبادل»[2]، فعلاقة الشّاعر بالمكان الّذي يقطنه مثل علاقة الجسد بالرّوح فكل طرف يمارس فاعليته على الآخر في دورة لا متناهية من التأثير والتأثر، وأحيانا نجد الطرف الثاني (الشّاعر) يغير سلوكاته ليتأقلم مع المكان في حدّ ذاته.

وقد تبيّن لنا أنّ الشاعرة وظّفت المكان في نصها الشّعري، وحمل كثيرًا من اِنطباعاته وجزءًا كبيرًا من ذاتها، ساعية لربط اِنفعالاتها بالمكان الّذي تعبّر فيه عن عمق التّجربة الشّعورية، فتأرجحت دلالة المكان– مدينة الغربة– بين موقفي الرّفض والقبول، ويكاد موقفها من المدينة أن يكون صدى لموقفها من المجتمع، ويبدو ذلك جليًا في قصيدتها الّتي تحمل اِسم مدينة الغربة "باريس والهوى"، وتقول فيها:

لباريس
وردة قلبي، تضمّ الأنا
في اللّيالي
لباريس دمعة جمري
تجرّ الغوالي
لباريس عشق

[1]– حسن محمد حسن حماد، الإغتراب عند إريك فروم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1995، ص 159.

[2]– أحمد السيد إسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربيّة المعاصرة، وكالة الصحافة العربية، د.ط، مصر، 2003، ص 13.

وتفاحة العمر إذ تخرج العطر

قنينة لي[1]

إنّ المتمعن في دلالة هذه الأبيات يتبين له موقف الشاعرة من مدينة باريس بين الرفض والقبول، فمن جهة نجدها تعاتبها وتدين زيفها وتعتبرها مصدر القلق والتوتر والألم، وهذا الأمر أدخلها في دوامة الإغتراب والكآبة، ومن جهة أخرى تمثّلت لها–باريس– منبع الحب والعشق، والعطر الّذي يفوح ليملأ سماء المدينة بالعبق، فتحاول بذلك إستعادة توازنها في مواجهة إحباطاتها وإنكساراتها، ويمكن تمثيل مظهر رفض الشاعرة للمدينة بكل أبعادها الرّمزية في قولها: "باريس دمعة جمري تجر الغوالي" حيث أصبحت مدينة باريس مستودعًا للأشواق يغتال كلّ ما في نفس الشّاعرة من براءة وصفاء وحنين، وفضاءً للإغتراب ولد فيها صراعًا داخليًا، ورغم ذلك نجدها دائمًا تبحث عن السعادة والأمان وتحاول إيجاد منفذ من وحش الغربة متمنية العودة إلى الإلتقاء بالغوالي، كما عبّرت عن رتابة الزّمن في مدينة "باريس" التي ينحصر فقط في الألم والوجع، وما يقابل ذلك ليل مجنون صاخب يؤسر قلبها فراحت تعاتبه في قصيدتها "وهجي" تقول:

ليل باريس

أشاح لي طرفها

وهجي

وهجي...!؟[2].

وهذه الكلمات بوح من روح الشّاعرة المتقدة لما يعتريها من الحزن والألم إزاء الواقع المتشظي والمدينة الّتي ترى فيها الجمود والفراغ والخواء، وهذا الفراغ خلق في نفسها فجوة عمقت إحساسها بالغربة والوحدة، وولّدت في داخلها صراعًا متناميًا حتى دخلت في دائرة التّيه والضياع.

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 65.

وتمضي الشّاعرة قدمًا في قصيدتها "باريس والهوى" لتعبّر عن خوفها الشديد من مدينة باريس الّتي مثّلت لها مصدر اِنقطاع العلاقات الإجتماعية والعاطفية، لكّنها على الرغم من ذلك تحاول اِستعادة توازنها ومواجهة آلام الغربة، وتطفأ معاناتها وآلامها بتحقيق الألفة والإئتلاف معها ومسايرة حياتها الواقعية، وهذا الموقف الّذي تجلى في صورة القبول عبرت عنه برؤية شعرية حضارية، وكأنها تعلن شبه مصالحة أو هدنه مع هذه المدينة، فتقول في قصيدة "باريس والهوى":

لباريس
قهوة دفئ
وفنجان زهر يراقص ثغري
لباريس بوح من الروح[1]

يظهر في هذه الأبيات مدى تحضر الشّاعرة وإرتقاء مستواها الثّقافي في فهم الحياة، إذ تُعتبر الحياة بالنسبة لها ليست كومة من الأشواق والأحزان التي تثقل كاهلها، وليست تراكمًا للمواقف والتجارب الّتي تمرّ بها، بل هي غاية تصبو إليها، لذلك تعتبر الشّاعرة مدينة "باريس" فضاءً للتغيّر والتجدّد، وفضاء للإندماج والألفة، وتعبّر عن ذلك في موضع شعري آخر من نفس القصيدة "باريس والهوى":

لباريس، وردة قلبي
تضّم الأنا في اللّيالي[2]

شكّلت صورة المدينة "باريس" عند الشّاعر حيزًا شعريًا وملاذًا آنسًا، إذ صوّرت هذه المدينة بحضن أمّ تضمها في ليلة باردة حالكة لتشعر بالدفئ والحنان، وتبوح لها أحاسيسها ومشاعرها وتفصح عن خلجات وجدانها، وتفيض كلّ هذه المكنونات في إبداعها الشّعري،

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 68.
[2]– المصدر نفسه، ص 67.

وهذا النّوع من الإلتقاء بين الشّاعرة والمدينة هو مظهر من مظاهر التناغم بين المكان الذّات، واِستكشاف أبعاد أخرى لرؤية ملامح الحياة فيها، إذ لا سبيل للإنفصال عنها، وقد اِرتضتها أن تكون مقامًا للبوح تقول: "لباريس بوح من الروح" وهذا يدلّ على وعي الذّات بضرورة تحقيق التوازن النفسي والخلاص من الوحدة والضياع.

لذا فإنّ توظيف الشّاعرة لتيمة "الفضاء" في هذه القصيدة ساهم «في إعادة خلق صورة مكان الألفة، وزاد من سطوعها وتعميق حد اِنفصال مكان الشّاعر نفسه عن مكان القصيدة الشّعرية»[1]، ويعني ذلك أنّ ذكر المكان في النصّ الشّعري يساهم في إعادة إحياء صورة المكان الأوّل الّذي ينتمي إليه الشّاعر وهو وطن الأم، كما يعمق الهوة الفاصلة بين المكان الثّاني –الغربة– وبين المكان الأصلي للشّاعر ويعبّر عن مدى اِنتمائه للوطن – المكان الأوّل– وهو جزأ لا يتجزأ من كينونته، ويبدو أنّ الشّاعر عندما يوظف الفضاء المكاني في قصائده الشّعرية، فإنّه يحمّله كثيرًا من اِنطباعاته إزاء الواقع، ويسعى جاهدًا لربط اِنفعالته بالمكان الّذي يعبّر فيه عن عمق التجربة الشّعورية.

إنّ رصد تفاصيل تجربة الغربة عند الشّاعرة، وخاصة من جانب الموقف الآخر الّذي يتمثل في قبولها للواقع الّذي فرض نفسه عليها، يوحي إلى أنّ الذّات تجاوزت أفق الخيبة وحلقت في سماء المعايشة السلمية مع ذاتها، ليصبح الفضاء المكاني الغريب الّذي تقطنه –مدينة باريس– وردة قلبها وعشق لا متناهي، فتقول في قصيدة "باريس والهوى":

لباريس وردة قلبي
لباريس عشق
وتفاحة العمر إذ تخرج العطر
قنينة لي
لباريس

[1]– نجم الدين، المكان في النصّ الشّعري، دار الطليعة للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، 1989، ص 51.

شهوة برد يدليّ دمًّا راجفًا

رشّ لي نسمة[1]

وما حضور الطبيعة بهذا الوصف، إلاّ شعورًا بالصفاء والجمال والرّاحة النّفسية الّتي تنشدها الشّاعرة في أغنيات مليئة بالنشوة وانشراح الصدر، فوظفت المعجم الدّلالي الطبيعي الّذي وافق حالتها الشّعورية، وهي راضية على نفسها وواقعها الّذي تعيش فيه بعد المكابدة وخيبة الإنتظار، إلاّ أنّها وجدت ضالتها في اِستحضار الطّبيعة بكلّ ما تصفه من جمال، لتقيم بها توزانًا نفسيًا وسط تراتيل السعادة تحاول فيها بث شيء من السكينة والطمأنينة، فكل مظهر جمالي في الطبيعة يبعث الهدوء والراحة في النّفس أنسبته إلى هذه المدينة –باريس– فهي الوردة الّتي يفوح منها العطر، ونسمة برد، وتفاحة العمر، وقد جاءت هذه المقطوعة الشّعرية بعاطفة جياشة تمتزج فيها ألوان الطّبيعة بألوان حياة الشّاعرة، فشكل ذلك ملاذًا آنسًا راحة نفسية تخلصت من شبح الوحدة والإغتراب.

لقد تبيّن لنا من خلال حديثنا عن الإغتراب المكاني، وفضاء المدينة في الديوان الموقف الّذي اِتخذته اِتجاه المدينة الّذي تراوح بين الرفض والقبول، والذّات الّتي توزعت بين موقعين مكانيين ونوعين زمنيين، الوطن المنشود بزمنه الحاضر، والغربة المنبوذة بزمانها الحاضر، ومن شأنها هذا التوزع أن يولد خلخلة في وتيرة الزّمن والمكان، مما سبب للشّاعرة قلقًا وتوترًا على صعيدها النّفسي.

2- الإغتراب الزماني:

يرتبط الشّعر بالزّمن اِرتباطًا عميقًا يصل لحدّ التماهي الكامل بين مكنونات الشّاعر والعالم الخارجي، فيظهر الإستخدام المكثّف لصور الزّمن في النّص الواحد، حيث «يشكل الماضي والحاضر والمستقبل بنية واحدة متماسكة، تعبّر عن اِجتياز الشّعر لبنى الزّمان المختلفة، لتصبح هذه البنى مؤثرات خارجية تخلق من العصف الحاد الّذي يجعل الشّاعر

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 67- 68.

رهينًا لذاكرة مكتضّة بالقلق حيال زمن متحوّل غير ثابت، ومحاصر بالتفاعلات الثّنائية، لذلك ينبري الصّراع الدينامي بين دلالة النّص الّذي يشكل تداخل الخطابات المختلفة، وبين الزّمن بأشكاله متنوّعة»[1]، ويؤكد ميخائيل باختين على ذلك في قوله: «النصّ هو بنية قائمة على التداخل والتفاعل بين أصوات وأساليب وخطابات»[2]، ويعني ذلك أنّ النصّ يشكل كتلة واحدة تنصهر داخلها الأصوات والأساليب المتنوعة الّتي تشكل أنساق الخطاب وتجعل النصّ بنية مغلقة قائمة بذاتها.

يتجلى الزّمن الشعوري في الديوان وعلاقته بالإغتراب الّذي جعل الشاعرة حثيثة في معالجة دواخلها بالكتابة الشّعرية، والزّمن الكامن في الصّورة المجسدة المتحركة للفعل والحدث، وكأنّ ثمة ترادفًا بين الذّات وتشظيها الحارق والزّمن وتقلباته المفاجئة، مما يجعل الدلالة متشابكة تمامًا مع الصور الحركية للزّمن، وهذا التشابك هو الّذي منح للشاعرة الرّغبة في إخراج نصّها إلى عوالم الوجود، فعبّرت عن مكوناتها الدّاخلية، وكانت نتيجة صدام الذّات مع الزمن الّذي صاحب معه حالة النزف التعبيري والشعور بالإغتراب، فتقول في قصيدتها "وهجي":

إذ قصيد تلظى صارخًا

وهجي

من ذا يلطف وجهًا ساهرًا

وهجي

هل يأتي المساء ومعه الصبح والبهاء

هل يدوم عبق الأغنيات[3]

---

[1]– سمية درويش، مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص 52.

[2]– ميخائيل باختين، مسألة النصّ، تح: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع36، مركز الانتماء القومي، بيروت، 1985، ص 47.

[3]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 63.

جاء عنوان القصيدة "وهجي" دالاً على حجم معاناة الشّاعرة، إذ يمتلك هذا العنوان طاقة دلالية ونفسية تبوح بمخزون عاطفي عميق، ومعاناة قابعة في وجدان مكبوت، وهي تبحث في رحلتها الشعورية على من يطفي نار قلبها نتيجة لتشظيها الحارق من الزمن وتقلباته المفاجئة، وهذا ما يجعل النصّ نصًّا موازيًا لتجربتها الشعورية التي تمتد وتنتشر في محتوى النصّ لينتج عن ذلك «بنية شاملة يجمعها المجال الخطابي للنصّ، ففي الوقت الّذي يتخذ فيه العنوان موقع الموضوع الكلي يتقدم النص ليؤكد هذه الكلية من خلال اِحتوائه أشلاء الموضوع، وجزئياته»[1]، ويعني ذلك أنّ عتبة العنوان تشمل الموضوع الكلي للنصّ باعتبار هذا الأخير جزء لا يتجزأ من العنوان، فينتج عن ذلك بنية شاملة تجمع بين أشلاء الموضوع وتفاصيلها، وبين عتبة العنوان الجامعة لمتن النص، وبالتالي فإنّ العلاقة الّتي تربطها هي علاقة الكل بالجزء.

إنّ الرؤية الشّعرية في هذه القصيدة "وهجي" تقضي إلى إحساس الذّات بالمعاناة والآلام، وتلاشي عناصرها في عمق الواقع، وتوجهها إلى عالم الكتابة دليل على اِمتلائها بالشجون وشعورها باليأس الناجم عن عجزها في التكيّف مع الزّن ورغبتها في لملمة ذاتها المنكسرة، والشّعور باليأس النّاجم عن عجز الذّات في تكيفها مع الزّمن، إذ عبّرت عن ذلك بأبياتها الصّارخة تقول فيها: "وهجي/ من ذا يلطف وجها ساهرا"، وجاءت لفظة "السهر" هنا لتعمق دلالة الشّعور بالوحدة لأنّ الذّات ترفض معايشة الواقع بمختلف أبعاده، فلا خلاص لها إلاّ العيش وحيدة منطوية على نفسها مستغرقة في حزن عميق، ولأنّها ضاعت في زمن غير زمانها لا صلة لها تعيش تجربة الخوف والحزن، والشّاعرة بطبيعتها تحترق اِشتياقًا إلى عالم جديد عالم يخلق لها الكفاية والعدالة الحقة.

[1]– سليمان حسين، مضمرات النصّ والخطاب، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، دمشق، سوريا، 2015، ص 67.

تستمر الشّاعرة بعرض لوحة اِغترابية زمانية اِرتبطت بالزّمن الماضي وما يحمله من ذكريات عذبة، وخاصة ذكريات عهد الطّفولة ربيع العمر وزهر الحياة، تقول في قصيدها "ويح الهوى":

أي طفلتي، لعبوا

والعمر لا يهب

دمى

كما في حكايات الدنى[1]

جاءت هذه الأبيات بمنتهى صفاء الشاعرة وبراءتها، معبّرة عن إحساسها بالطّفولة الّتي أصبحت أمنية بعيدة المنال في تحقيقها لأنّ العمر لم يعط لها فرصة لتشبع من براءة طفولتها وأن تأخذ حقها الطّبيعي في هذه المرحلة، لكن إحياء ذكراها ليست مجرّد أطياف ذكريات ماضية تحنُّ إليها، وإنّما إعادة المشهد الدرامي في عيش مرحلة الطّفولة من جديد، عهد تنسجه الشّاعرة في مخيلتها ويتنامى شعورها كلّما لاحت بشائر الأمل من الأفق البعيد والعودة إلى ريعان الطّفولة.

وتتجلى أرقى الصور الشّعرية في قصيدة "ليل ما سجى" حيث صورت فيها الشّاعرة معاناتها ومكابداتها نتيجة نكبات الزّمن وخذلانه، فتصف حالتها الشّعورية قائلة:

كم وكم من ذكريات فعلت

أتجيئ اليوم تنوي درجة

لي دموع كالوفا ما غدرت

ولحزني خيط حكي نسجا

ولها صرح كما ليس لها

بفؤاد كلّما اللّيل، سجى...!؟[2].

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 57.

[2]– المصدر نفسه، ص 70.

لعلّ قسوة الإحساس الزّمني في هذه القصيدة، تتراءى أمام القارئ كلّما توغل في تتبع جزئيات الأحداث ومساراتها، وقد جاءت الأسطر الشّعرية السابقة معبّرة عن إحساس الشّاعرة بالإغتراب إثر مرارة الفقد والحنين إلى الذكريات الماضي، وهذا دليل على سطوة الزمن وأثره المرير، فقد عصفت بها الأيّام وأسلمتها إلى الوحشة والخواء، وكأنّ شيئًا من صفاء روحها قد تلاشى وفقد بريقه، فعادت الأيّام تجر إليها الحسرات والدموع الّتي أذرفتها على الأحبة والغوالي، ليتنامى داخل شعورها الإحساس بالإغتراب الزماني الّذي خلق فجوة عميقة بين ذات الشّاعرة والآخر، فلجأت إلى الخيال كوسيلة للهروب والرّحيل من الواقع المرير، متجهة إلى الماضي الحنين وبديل من الزّمن الحاضر الّذي سرعان ما تتلاشى خيوط الأمل فيه، وما يحمل إلاّ الأسقام والأوجاع.

وهكذا جاء الزّمن في هذه القصيدة "ليل ما سجى" فضاءً محملاً بالدلالات المشحونة والمشفّرة الكاشفة عن مضمرات الرؤية الشعرية، فتمثلت ذات الشّاعرة بكل اِغترابها الزّمني من جهة، ومن جهة أخرى جاءت الذّات كفاعلة لها دور في إبراز الأثر الزّمني وسطوته على نفسيتها، فظهر ذلك كملمح من ملامح الاغتراب الزّمني، فضلاً أنّ تجربة الغربة ساهمت في تعميق الشّعور الإغترابي بكل أبعاده، وفي الكشف عن المكنونات الدّاخلية والنّفسية، واِستبطان بواعثها الشّعورية من خلال حوار داخلي يظهر جليًا في مضمراتها الشّعرية.

ومن ملامح الاغتراب الزّماني في الدّيوان، نجد غربة الشّاعر في الواقع الّذي يعيش فيه، وفقدانه لمكانته الإجتماعية والمنزلة الّتي يستحقها، فأصبح النّاس من حوله لا يقيمون له ولأدبه وزنا، ويظهر ذلك في قصيدتها "شاعر" ثائرة على الوضع الّذي آل إليه فتقول الشّاعرة:

كان يسكن قصر الشّعر

ويحلم بالشعير

يعيش من مدخول القصيدة

ويطعم الببغا[1]

جاءت هذه الأبيات لتصف الواقع المزري الّذي يعيش فيه الشاعر المعاصر وهو يعاني التّهميش وعدم الإهتمام لأمره من قبل مجتمعه، رغم أنّه اِتخذ من الشّعر حرفة له يقتات منها قوته ويعيش من مدخوله الزهيد، إلاّ أنّ تراكمات الدهر تقف عارضة له ونوائب الأيام الّتي أضاعت مكانته الإجتماعية بعدما كان الشّاعر في العصر الجاهلي لسان قبيلته وفخرا لها، فعندما يولد شاعر نابغ تقام له الولائم والمآدب تمجيدًا له وإرساءً لمكانته في المجتمع، وقد عبّرت عن ذلك الشّاعرة في قولها "كان يسكن قصر الشّعر"، ودلالة فعل الماضي "كان" على اِستحضار صورة مكانة الشّاعر سابقًا الّذي كان موجّهًا للوجدان القبلي، وأسقطت الشّاعرة هذه الصّورة على الشّاعر المعاصر المهمش في مجتمعه، وإن كان الشّعر قصر ومالكه شاعر نابغٌ- بحد تعبير الشّاعرة- فإنه لم يعدْ في هذا الزّمن كذلك، لأنّ إحساس الشّاعر بالعزلة والتّهميش وهو يعيش داخل وطنه بين أهله وذويه جعلته يشعر بالإغتراب الزّمني بسبب من الأسباب كعدم اِهتمام النّاس أو الحكام بمكانته، أو فقدان منزلته الإجتماعية الّتي يستحقها، وقد أخذ التّعبير عن هذا النّوع من الغربة صورًا عديدة كذمّ الزّمان الّذي يعيش فيه هؤلاء الشّعراء أو ذم أهلها أو ذم حكام الزّمن الّذي يعيش فيه الشّاعر.

وفي موضع آخر من هذه القصيدة تعاتب الشّاعرة نوائب الأيام الّتي أضاعت منزلة الشّاعر في المجتمع، ولو كان الدّهر يعترف بقيمته وعلو مقامة لما أصبح المجتمع منحط في كل جوانبه وخاصة الجانب الأخلاقي، وفي هذا المقام يحضرني قول الشّاعر حافظ إبراهيم عن قيمة الأخلاق الّتي تصنع الرقي في المجتمع يقول:

إنّما الأمم الأخلاق ما بقيت *** فإن ذهبت أخلاقهم ذهبوا

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 59.

وإنعدام الأخلاق والفضائل في المجتمع يسبب ضياع الأدب وفقدان الشّاعر لمكانته، لذلك نجد الشّاعرة تذم الدّهر الّذي يعتزّ فيه الجاهل ويعلى من شأنه، وتهمل مكانة العلماء والأدباء، فتعاتب الشّاعر في نفس قصيدتها "شاعر" تقول:

بعد لفه في كفن من حرير
صاح العالم
اللّعنة علينا
هذا زمن الكلاب
والحمير[1]

ويدوم ذم الشّاعرة للدهر وتطول شكواها فتصفه بزمن الكلاب والحمير الّذي يرتقي فيه اللّئيم إلى مكان عالٍ، وتضعف فيه مكانة العلماء والأدباء مما يؤدي إلى ضياع قيم الشّعر ومنزلته في المجتمع، وكان ذلك دافعًا قويًا في تعميق تجربة الغربة الزّمنية لدى الشّاعرة، نظرًا لحالة المثقف (الأديب) الّذي يعيش حالة الغربة داخل وطنه بين أهله وذويه ليس هناك من يقدر قيمته ويعترف بمكانته ودوره الفعال في بناء المجتمع.

3- الإغتراب الإجتماعي:

إنّ ظاهرة الإغتراب باتت طرديًا على ذات الشّاعرة نتيجة تعقد الحياة، وتعفن أوضاع المجتمع الّذي تراجعت فيه القيم والفضائل الأخلاقية، وإفتقد شعبه أواصر المحبة والإنسانية، فكان «الشّاعر أسرع من غيره إلى الإصابة بهذا الداء، لأنّه يتمتع بقدر عال من الحساسية والتوتر والرهافة، ولهذا فقد عاش في إغتراب مركّب لأنّه إنسان جمعي يستطيع أن ينقل ويشكل اللاّشعور أو الحياة الرّوحية للنّوع البشري»[2]، لأنّ الشّاعر برهافة حسّه وشعوره يترجم عوالم إجتماعية عالقة ومتراكمة في الوعي الجمعي، يستطيع أن ينقل التجارب الإجتماعية

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 59.

[2]- محمد راضي جعفر، الإغتراب في الشّعر العراقي "مرحلة الرواد"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1999، ص 06.

بمختلف مظاهرها وتعاقب الإخفاقات والإحباطات لدى الفرد في اِعتزال واقعه اِعتزالا كليا أو شبه كلي ويسعى إلى بلوغ واقع آخر لا وجود له إلاّ في تصوره ويصوره في تجربة شعورية وهكذا يستطيع كلّ شاعر أن يعيد صياغة الواقع على طريقته وفق رؤيته الشّعرية الّتي يراها بديلاً عن اِغترابه الإجتماعي.

وقد صورت الشاعرة ذاتها المغتربة في قصيدتها "وهم"، إذ أصبحت أشعارها هائمة في وسط حلم ضائع، ومجتمع لا تهزه العواطف الإنسانية، فشكل لها صدمة نفسية سببتها تلك الإنتكاسات والخيبات الّتي عاشها، ونشأت عنها صراعات نفسية داخلية منها: الحيرة، الوحدة، الغربة، وعلى إحساسها بالوجع والأسى تقول الشّاعرة:

لقلب بكى من جديد على سمرة...؟
قاربت وجهتي
توأم لي سرى نبضنا
هل نعيش الأسى، في حناياه؟
هل كل ما عشت وهم أضاق ذرعًا؟؟
ولمّا هوى
سال دمع على كل ما صبحوا...؟؟[1]

توحي هذه المقطوعة الشعرية إلى الحالة النّفسية الصعبة الّتي تمر بها الشّاعرة وقمة إنفعالها على الواقع المأزوم إذ وظفت صورًا شعرية مكثفة لتعبر عن الإحساس بالضياع واليأس المفضي إلى الإنفصال عن الحاضر والغرق في أحلام اليقظة والأوهام الّتي باعدت بين ذاتها وبين واقعها ومجتمعها، لذا نجدها دائمًا متحيّرة ومتسائلة فتقول: "هل ما عشت وهم أضاق ذرعًا؟؟ فاشتبكت مع واقعها وصارت العلاقة بينها وبين ما يحيط بها علاقة تخاصم وتشاحن تعكس شعورها الأليم بسبب قسوة الواقع «والشّاعر يحمل في اِغترابه النقاء

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 17.

والإحساس الكامل بتعقيدات الواقع وما طرأ عليه من متغيرات»[1]، وهذا يعني أنّ الشّاعر المبدع يرى في الواقع ما لا يراه غيره، ويحس أكثر بإغتراب ذاته عن المجتمع ورؤيته وجدانية يعبر من خلالها عن الواقع وما ينتج عنه من متغيرات سواء على الصعيد الذّاتي أو الإجتماعي.

إنّ إعلان الشّاعرة عن جرحها النفسي، يمثل اِنعكاسًا لصورة المجتمع المتصدعة ودلالة على شعورها الحاد بالإغتراب الإجتماعي نتيجة تمزقها بين واقع غليظ مأساوي وبين ذات تتطلع إلى المثالية، مما دفع بها إلى الإنفصال عن الواقع والتوجه نحو عالم الكتابة، ذلك أنّ «تجربة "الأنا" لا تأتي من فراغ أو خيال أو رؤى، وإنّما هي مستقاة من شروط فكرية إجتماعية، أخلاقية، وأخرى ثقافية تشكل القواعد الأساسية في بناء صرح "الأنا"»[2]، ويعني ذلك أنّ أي تعبير عن محتوى "الأنا" لا يأتي من العدم، إنّما هو ناتج عن مفهوم دلالي له أبعاد مختلفة منها الإجتماعية والثقافية والذّاتية.... إلخ وكلّها تُختزل في رؤى مستقاة من المؤثرات الخارجية ودلالات مستمدة من الواقع الإنساني.

يستمر الواقع الشّعوري المتأزم في نفس الشّاعرة، ليأخذ وتيرة تصاعدية تتناغم مع قسوة الواقع بكلّ تمظهراته، فالجرح والوجع رفيقان لم ينفكا عن الشّاعرة بسبب أفعال النّاس السيئة والإنحطاط الأخلاقي للمجتمع، وهذا ما ولّد في نفسها الإحساس بالإغتراب الإجتماعي الذي ساهم في تعميق تجربتها الشّعورية، تقول في قصيدتها "نكاية في غدي...؟؟":

بما أرمي خطوب الإنس
وسلاحي خضته في الجن عمرا
لا نبال تصيب بعده موكبا

[1]– محي الدّين إسماعيل، من ملامح العصر، الدار العربية للموسوعات، ط2، لبنان، 1982، ص 88.

[2]– منير الحافظ، الوعي اللّغوي الجمالي في فلسفة الكلام، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، دمشق، سوريا، 2005، ص 136.

قهرتني السهام في جلدها"[1]

وتقول أيضًا في نفس القصيدة:

كصخرة تعاشر جسدي...

نم على ظلالك يا واهن الوفا...

لا أهل لنا

والأمس يرتحل[2]

يبدو لقارئ هذه المقاطع الشّعرية أنّ الشّاعرة تعيش داخل بيئة مغتربة، يتجلى فيها الواقع المرير الّذي شكّل لها خيبات الإنتظار وآمال عالقة نتيجة المجتمع الذي أصبح غريبًا بالنّسبة لها نظرًا لأفعاله وسلوكاته اللاأخلاقية، فأدى ذلك إلى تغيير المنظومة التّربوية للفرد سواء على الصعيد الديني أو الإجتماعي أو النّفسي، وحاولت الشّاعرة أن تدخل غمار الإرشاد والإصلاح، وترسيخ القيم والمبادئ الأخلاقية في المجتمع تقول معبّرة عن ذلك: "بما أرمي خطوب الإنس"، ويظهر هنا أنّ الذّات تعيش صراعًا حادًا بين أملها في إصلاح المجتمع وزرع فضائل القيم فيه وبين الواقع الّذي تعيشه لذا نجدها تتقوقع داخل شرنقة الإغتراب الإجتماعي.

وقد عبّرت الشّاعرة عن إحساسها بالغربة والوحدة في قولها "لا أهل لنا/ والأمس يرتحل" وهذا الشّعور كان له وقع أكثر في نفسها، لأنّه متعلق بالأهل والأقارب، ولأنّ إحساسها يتعمق أكثر كلّما اِرتبط بالإنسان القريب إليها، فولّد ذلك في نفسها اليأس والإحباط وفقدت ثقتها بما ورثته من يقين، واِستسلمت لقناعات هي وليدة اليأس لكّنها في نفس الوقت رئة تتنفس من خلالها فسحة حياة جديدة وتتشبث بآمالها فتقول في قصيدة جوقٌ ما شدا...!:

عش كما يحلو لقلب

مبتدا

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 136.

[2]– المصدر نفسه، ص 50.

لم يعد قلبي وحيدًا

مفردًا

لا حديث بيننا يشتاقنا

والكلام العذب

جمر بردا[1]

ثمة طريقة لجأت إليها الشّاعرة للتغلب على عزلتها الإجتماعية وهي البوح عن أحاسيسها ومشاعرها، إذ يكشف هذا النصّ الشّعري الفراغ العاطفي للذّات الّذي نتج عن الواقع المرير الّذي أصبحت فيه القلوب مغلولة والمشاعر والعواطف جامدة، ولم يعد للحب حضور في المجتمع بل تحوّل إلى فاجعة بالغة أضافت إلى إغترابها الإجتماعي عناصر جديدة من القلق والتوتر الأمر الّذي أدخلها في اِغتراب مزدوج، فالحب على وفق هذا التوصيف يمكن أن يكون منهج تعويضي يعتمد عليه المغترب في عزلته، أو عكس ذلك قد يكون طريق لضياعه واِخفاقه و«من طبائع "الأنا" ميلها إلى العزلة الّتي تهددها دائمًا، ولكّن "الأنا" تعمل بإستمرار لتنمية قدرتها –عبر سعي متواصل– على مواجهة عزلتها، أن تحافظ على خصائصها وحريتها من جهة، وأن تعلو على نفسها من خلال الإتحاد بالأنا الأخرى الّتي تفهمها فهمًا صادقًا من جهة أخرى وبعكس ذلك إذا كان الإنعطاف نحو الآخر السّلبي، كان سببًا في تعمق العزلة»[2]، ويعني الطريقة الوحيدة الّتي تستطيع الذّات مجابهة الإنطواء والعزلة الإجتماعية، هو إيجاد طرف آخر في هذه الحياة يفهم في الحب ولغة المشاعر، لأنّه سنة من سنن الحياة ومعادل لإستمرارها والرئة الّتي يتنفس منها المجتمع، فلا وجود لكيان اِجتماعي قائم بذاته بدون الحب.

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 39.

[2]– نيقولاي بريديائيف، العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل، مر: علي أدهم، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، القاهرة، مصر، 1960، ص 114.

وعليه يمكن القول أنّ «الحبّ معادل لإستمرار الحياة، والكره معادل لتوقف هذا الإستمرار، ومعادلة للجدب والجفاف»[1]، وهذه التيمات المتصارعة بين الحب والكراهية خطان متوازيان لا يلتقيان، لأنّ جوهر الحبّ هو الأزلية والسرمدية، أمّا الكراهية عكس ذلك تمثل الفناء وموت المشاعر.

4- الإغتراب النفسي والرّوحي:

يعرف إلياس أبو شبكة الشّعر على أنّه «غفلة واعية وحالة غائمة من الأحاسيس المرتكبة والمتشابكة الّتي تختلج في ذات الشّاعر، وتلح عليه للخروج الهواء الطلق»[2]، وهذا يعني أنّ الشّعر إلهام، يأتي في لحظة من لحظات شرود الذّات وهي في قمة الوعي بالواقع المحسوس، وهذه الحالة تترجم الأحاسيس والمشاعر الّتي تعتري هذه الذّات بين لحظة وأخرى، فتنطلق من خلال عالمها الشّعري لتعبّر عن عالمًا خاصًا بها، تحاول من خلالها إعادة تشكيل الأشياء وفقًا لرؤاها الفنية الخاصة بها، وتطلق عنان البوح في نتفها الشعرية.

ولا ريب أنّ الشّعور بالإغتراب النفسي والرّوحي يلوحان في أفق الشّاعرة، وقابعان في أصقاع نفسها ويقودانها إلى اللوذ بالكتابة للتعبير عن كوامنها الداخلية والكشف عن دوافع اِغترابها من خلال تجربتها الشعرية الّتي تفضى إلى التخلص من لحظات تتراكم فيها المشاعر والأحاسيس، وتلقيها على كاهل الصورة واللّغة.

ويتعدد في الديوان أسباب شعور "الأنا" بالإغتراب من بينها فقدانها للآخر الّذي يقاسمها همومها ومعاناتها، وحتى إن كان موجودًا فهو بعيد كل البعد عن الإحساس بمعاناتها، لذلك تحاول الشّاعرة في كل لحظات خيباتها التحلّي بالهدوء من أجل تجاوز هذه الآلام، وتقمص أدوار الذوات الأخرى عبر صيغ متعددة تشمل ضمائر المخاطب والغائب

[1]- ماهر حسن فهمي، الحنين والعزلة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، د.ط، القاهرة، مصر، 1971، ص 233.

[2]- عصام شرتح، ملفات حوارية في الحداثة الشّعرية، دار آمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2012، ص 30-31.

معًا، لأنّ «الإغتراب هو شعور بالوحدة نتيجة اِنعدام علاقات المحبة والصداقة مع الآخرين، وهو حالة ناتجة عن كون الأشخاص والمواقف تبدو غريبة»[1]، فإنفصال ذات الشاعرة عن ذوات الآخرين هي وليدة الإغتراب إذ يُشكّل بصفته فضاءً قاهرًا على المستوى الدّاخلي للذوات، بإمتداده إلى العمق النفسي الّذي صارت من خلاله المشاعر باردة والعلاقات واهية ويؤدي ذلك إلى قطع أواصر المجتمع وتجريد العلاقات من القيم، وشعور الأنا بالإغتراب، ويبرز المقطع الآتي ملامح الإغتراب النفسي الّذي طال على الذّات حتى جَمُدَ الحب ولم تعد له حياة أخرى، فعبّرت عن ذلك قصيدة "جوق ما شدا..!" قائلة:

لهفتي طلقتها في معبدي
إذ رميت الشوق
أمسًا وغدَا
لم أعد أشدوك لحنا فرحا
وغمام الصّمت
جوق ماشدَا؟؟[2]

تتجلى غربة "الأنا" العميقة في هذه الأبيات، من خلال اِنفصال الشّاعرة عن الآخر فتخاطبه بلغة جامدة، إذ لم يعد لها الكلام العذب الّذي ألفته وهي تبوح عن توقها وشوقها للمحبوب، وأصبحت لا تتلذذ بطعم الحب لفقدان الصّلة بينها وبين الآخر تقول الشّاعرة معبرة عن ذلك: "إذ رميت الشوق/ لم أعد أشدوك لحنا فرحا"، فلم يعد ذلك الولع بالحب يناشدها ويغازل كلماتها الأنثوية العذبة ويدغدغ مشاعرها ما دام أنّ لهفتها طلقتها في حضرة الحبّ الإلهي الّذي اِرتقت به من الحبّ الحسي إلى الحب الرّوحي، ووجدت الشّاعرة من الصمت منفذا روحيًا تسد فيه رمق الشوق، وكلّما اِشتدت لوعة الحب تطفئها، ووجدت في فن الصمت ما لم تجده في لغة البوح، فتقول معبّرة عن ذلك: "وغمام الصمت/ جوق ما شدا؟؟"

[1]– كمال الدسوقي، ذخيرة علوم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 1988، ص 71.
[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 39–40.

فأصبحت غيمة الصمت تلوح في سماء ذاتها وتطفو على لغة مشاعرها الّتي تحياها في قصائدها بحسّها الوجداني، الّذي تكون فيه فواصله الضابط لإيقاعات النفس، فباتت لغة الصّمت لغتها المفضلة لأنّها تؤمن بأن الكلمات مهما كانت جزأ لا يتجزأ من اللّغة، فليس بوسعها أن تعبر عن كل ما يحويه القلب من أحاسيس ومشاعر، لأنّ الصمت في السياق الشّعري يولّد لغة شعرية، ويحقق حركة وإنعطافًا جوهريًا على مستوى المشاعر، ويخلق إنفتاحًا نصيًا، ليتجلّى فن الصّمت بأبهى حلته.

وإنّ المتأمل في هذه القصيدة، يبدو له جليًا أنّ عتبة العنوان تشكل دلالة الصمت الّتي تمتزج مع الحالة الشّعورية عند الشّاعرة، فاختارت عنوانًا مناسبًا يليق بمقام تجربتها وهو "جوق ما شدا!!"، حيث أنّ هذا العنوان يحمل دلالات عميقة مرتبطة بالذّات، وهذه التجربة دفعتها للجوء إلى الصمت في زوايا متعددة ومكنتها من ترويض لغتها لتصوراتها وخلجاتها النّفسية، فأسقطت صورة "الصمت" بداخلها على آلة موسيقية معطلة –الجوق– الّتي لا عادت تشدو وتطرب سامعيها، وهذا المزج التصوري شكل بعدا جماليًا ودلاليًا في القصيدة وتناغمت حروف العنوان "جوق ما شدا" مع الفضاء الشعوري لـ "الذّات" وهي في حضرة الصّمت ليظل– هذا الأخير– سيد الموقف بينما تبث الكلمات بريقها من بعيد وتبقى ضياء له.

إذا الصّمت في هذه القصيدة يحمل في ثناياه دلالات وإفرازات عميقة ينقل المعاني والمشاعر المقصودة عند الشاعرة، ويمثل لها ميراثًا ضخمًا خلّفه الإغتراب النفسي وصبغ حياتها به، فظهر في خطابها الشّعري بصورة واضحة وضربت على نفسها سياجًا من الصّمت حتى أصبح البوح عن مشاعرها صمتًا، وكتمان أحاسيسها صمتًا، وصراخها صمتًا، وحين تتحدّث يكون صدى حديثها صمتًا، لأن جوهر لغة الصمت هو حديث الرّوح مع ذاتها بعيدًا عن الواقع المحسوس مما يؤهلها أن تكون لغة العاشقين.

ولا يزال الآخر بأبعاده ومواضعه المتعددة منبعًا من منابع الإغتراب النّفسي للشاعرة وهاجسًا مؤرقًا لها، وقد بدى واضح المعالم في ديوانها وهي على دراية تامة بأنّ لذّة الحياة تكمن في مدى اِنسجام "الأنا" بالآخر، وربط أواصر المجتمع في وحدة كاملة تعكس تنامي الحسّ والوعي الإجتماعي، لأنّ الحياة الفردية لا جدوى لها عندما تكون غير منظمة ومؤطرة ولا تسير وفق المنطق الإجتماعي، وهذا ما يعمق الهوّة بين الفرد ومجتمعه، ويولّد ذلك صراعًا بين "الأنا" و"الآخر" يفضي إلى عزلة الذّات عن المجتمع، وهذه هي الطريقة الّتي اِنتهجتها الشّاعرة، لأنّ العزلة بالنّسبة لها تمثل "المدينة الفاضلة"، التي تكون فيها الحياة هادئة لا كدر فيها ولا عذاب، وتجعلها تهرب من الواقع المتشظي الّذي فرض عليها الوحدة والإغتراب إلى عالم المثل والمورائيات الذي تبحث فيه عن ذاتها وتنفصل عن ذاتها المزيفة في الواقع، فتقول في قصيدتها "ردّي..؟؟":

ردّي هوايا..
وقلبي
وانزعي جسدي
لست الّذي هام شوقًا...
وارتمى لغدي
أنا زمرد يومي
قاتل حجري
أرمي ببحري بريقا...
إن هو أبدي...[1]

تتجلى ذات الشّاعرة في هذه الأبيات في قمة اِغترابها النّفسي، وتنم عن حجم المعاناة النّفسية وهي تتجرّع سموم الواقع وعذابه، ويظهر ذلك من خلال العنوان "ردّي...؟؟" الّذي

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 45.

تفضي إلى قهر الذّات الّتي لم تستطع أن تردّ حياتها النّابعة في ذلك الحبّ الصادق والمثالي، فوظفت الشّاعرة صيغة الإستفهام في عتبة الّتي وظفتها الشّاعرة في عتبة عنوانها لتدلّ على قيمة الحبّ عندها خاصّة الحب الإلهي الذي لم تجده في الواقع المزيف بل وجدته في العالم العلوي أين تتجلى الذّات الإلهية، فصيغة الفعل "ردّي" جاءت بصيغة الأمر الّذي يفضي إلى الطلب الملح والإصرار على تحقيق رغبة الشّاعرة حيث تقول: "ردّي هوايا/ وانزعي جسدي" وتعكس هذه الأبيات الحبّ الإلهي الّذي اِتخذته جسرًا للتحوّل من مرحلة نفسية حرجة إلى مرحلة نفسية راضية، إذ وجدت في البوح فضاءً شعوريًا لتجديد الذّات ونفخُ الرّوح فيها من جديد، ليضيف ذلك على اِغترابها النّفسي عناصر جديدة من الحيرة والشّوق، ويدخلها في إغتراب مزدوج نفسي وروحي.

لذا فإنّ تكرار لفظتي "ردي" و"الهوى" في القصيدة ينّمُ عن تعبير الشاعرة لتجربتها الشعورية وخاصّة تجربتها الصّوفية الّتي اِنتقلت بها من الحب العذري إلى الحب الإلهي، وعبرت عن ذلك في قولها: "ردّي هوايا/ أرمي ببحري بريقًا/ إنّ هوى أبدي" فدلالة لفظة "الهوى" هنا تأخذ طابعها الصوفي الّذي أغرق الشّاعرة في الحب الإلهي اللاّمتناهي وسلكت طريق مدارج السّالكين.

ومن هنا يمكن القول أنّ العشق الإلهي يمثل المصدر الأساسي في إيداع الشّاعرة، الّذي رفعها من مستوى إغترابها النّفسي الّذي شعرت فيه بالفراغ والخيبة إلى مستوى إغترابها الرّوحي الّذي حققت فيه توازنها النّفسي، فصار أرقى تجربة شعورية مرت بها.

الفصل الثّاني

التشكيل الفني في خطاب القيمة

المبحث الأوّل: التشكيل اللغوي.

المبحث الثّاني: التشكيل البلاغي.

المبحث الثّالث: إيقاع القيمة.

تمهيد:

يعدّ التشكيل الفنّي الحجر الأساس للعمل الشعري، فلا أساس لعمل فنّي دون بناء فنيّ محكم يتشكل من عناصر مترابطة يحكمها نظام متماسك لأنّ الترابط هو الّذي يمنح النصّ قوته الجمالية والفنيّة في التعبير والتصوير، إذ يحرص الشّاعر على رسم وتحديد هذه التشكيلات الموجودة في القصيدة الواحدة ليلخص في النهاية إلى صور شعرية متماسكة اِنطلاقًا من ترابط التقنيات السابقة، ومن خلال ذلك «يمكن وصف البناء الفنيّ بأنّه مجموع العلاقات المبنية التي تتأسس من خلال التداخل الحاصل بين عناصر التكوين الشعري»[1]، فمن شروط تحقيق التشكيل الفنّي في النصّ الشّعري وجود عناصر وأدوات بناءة يقوم عليها النصّ أوّلاً، ثم العلاقة التي تجمع تلك الأدوات التي تقوم على أساس التماسك والإنسجام وهذا الترابط بين البنى هو الذي يجعل النصّ لوحة تشكيلية لغوية وفنية.

والدارس للتشكيل الفنيّ في شعر "عفاف فنوح" يجد نفسه قارئًا لأهم عناصر التجربة الفنيّة والقيم الجمالية التي تجمع بين اللّغة والصورة والإيقاع، وتؤثر على بنية النص معنى ومبنى وتشكل خطابًا شعريًا متميزًا تتحكم فيه جملة من الأنساق الفنية تساهم في بناء النص وعليه يأتي هذا الفصل لإبراز القيم الجمالية وعلاقتها بالدلالة، واستكناه معالم النصّ وتشكيلاته اللّغوية والبلاغية والإيقاعية بشكل متكامل.

I- التشكيل اللّغوي:

1- المعجم اللّغوي الدلالي:

تتحدد عناصر التشكيل اللّغوي في المعجم الشعري والحقول الدلالية داخل النصّ الشعري في تنامي دلالته اللّغوية حسب مقتضى السياق والوضع اللّغوي الذي يتعامل معه الشّاعر في طرح قضاياه وفق رؤيته الشعرية. وسوف تقتصر هذه الدراسة على أكثر الحقول

[1]- سليمان علوان الجيدي، البناء الفنيّ في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص 01.

الدلالية ترددًا وتكررًا في الديوان والبحث عن أسباب كثرة ورودها، وقد قمنا بترتيب الحقول ترتيبًا كميًا اِبتداءً من أكثرها ورودًا فجاء الحقل الوجداني أوّلاً ثمّ يليه الحقل الديني.

- الحقل الوجداني:

يشكل الحقل الوجداني عنصرا هامًا في بنية الخطاب الشّعري، يتمكن الشّاعر بفضله من التّعبير عن حالته النّفسية التي تعكس عواطف الحب والحنين، والحزن والألم، فالشّاعر الوجداني يكون هو الذّات والموضوع، أي أنّه يخضع الأشياء إلى فهمه الذاتي واللحظة التي يعاني فيها، فلا يمكن الفصل بين التجارب الذّاتية ومعاينها الإنسانية والإجتماعية، فغالبًا ما تكون الموضوعات الذّاتية منافذ يطل من خلالها الشّاعر على مجالات إنسانية.

وهذا ما نراه في قصائد الشّاعرة "عفاف فنوح" تستلهم الذّات الإنسانية واِنفعالتها وتضمن أشعارها بشحنات وجدانية، فكان شعرها خلاصة لتجاربها الشعورية التي عبّرت فيها عن أحزانها وأفراحها، وعن ألامها وأمالها، فلا تقول الشّعر إلاّ كما يمليه عليها وجدانها معتمدة على قوة التخييل والألفاظ الدالة على الحقل الوجداني.

وقد يشعر قارئ ديوان "إنّا للحب وإنّا إليه راجعون" أنه يقف أمام إنسان من طراز خاص، تشبع حبًا وإنسانية وإحتفاء بالحياة، ويلتمس الرومانسية في نصوص الشاعرة، وضروبا من الجمال والإبداع. وعليه يأتي هذا الحقل ليرصد اللّغة الوجدانية من خلال تتبع المعجم اللّغوي الوارد في الدّيوان وتقسيمه إلى حقلين دلاليين هما: حقل الحب وحقل الحزن.

حقل الحب:

عبّرت الشّاعرة عن مواقف شعورية مختلفة، إذ قدمت لنا تجربة متنوعة في الحب بأسلوب مميز ولغة شعرية اِستطاعت أن تستدعي ضمن تراكيبها الألفاظ التي ترسخت فيها لذة الحب وألمه، وعن آلامها تقول في قصيدتها "ما الحبُّ...؟؟".

أرنو إلى عين حمئة في قلب بركاني

ما الحب إذًا،

حين أقول له أنت".

ولا يقول لي أنت

بعين فيها رمح صائب لا يهواني

ما العذاب فيه روحي تبتسم شهوة باردة[1].

يبدو جليًا في هذه الأبيات محور الوجدان الذي اِستحوذ على بنية النصّ اللّغوية، حيث نجد الشّاعرة توظف ألفاظ ذات دلالات عاطفية (قلب، الحب، روحي) رسمت من خلالها صورة الألم والوجع الذي تكابده من بداية الأبيات إلى آخرها، بسبب ما تعانيه من ويلات الحب، فلفضة "القلب" اِرتبطت بكلمة بركاني التي توحي إلى الجذوة المتقدة داخل كيانها، ولوعة الحب التي أضرمت نيران قلبها، فلفظة "روحي" اِرتبطت بكلمة العذاب التي توحي إلى مكابدة النفس ومعاناتها من الوضع المزري الذي تمر به، وهي تتجرّع المرارة والشقاوة كلّما اِشتدت ذكرياتها للمحبوب الذي اِرتبطت ملامحه في النصّ بصورة الحبّ وجسدته الشّاعرة في هيئته وكأنّها تخاطب الحبّ بدلاً منه فتقول معبرة عن ذلك "ما الحب حين أقول له أنت/ ولا يقول لي أنت" فتأخذ لفظة الحبّ هنا منعطفًا دلاليًا آخر يوحي إلى الطرف الآخر المحذوف (المحبوب) وذلك لتعمق المعنى أكثر ولتصور حجم معاناة قلبها المكلوم الذي تعلّق به، وظمأة روحها بالوصال والقرب إليه، وتعبر عن حزنها الشديد لعدم إهتمام المحبوب بأحاسيسها ومشاعرها التي تكنها له، لترتبط هنا كلمة الحبّ بصورة المحبوب الغائب الذي ظلّ هاجسًا مؤرقًا لذات الشّاعرة ومصدرًا لآلامها وأوجاعها وإحساسها بالغربة النّفسية، والملاحظ في هذا النصّ أنّ الشاعرة وظفت ثنائية "الذّات والآخر" إذ تظهر بشكل جلي في البنيات الإفرادية الآتية: أقول، يقول، روحي، يهواني، فتنقل هذه الكلمات بتنوعها الدلالي المعبّرة عن تجربتها الشّعورية إلى لغة شعرية جمالية تندرج ألفاظها ضمن

[1]– عفاف فنوح، إنّا الحب وإنّا إليه راجعون، ص 11.

المعجم الوجداني الذي طبعت عليه نبرة الحزن لتوحي إلى حالتها النفسية القلقة، وإلى تجربة الحب المؤلمة.

تواصل الشاعرة مسيرتها الوجدانية في نصوصها الشّعرية التي كانت صدى لذلك الصّوت الدّاخلي الملامس لشغاف القلب والرّوح، وعبّرت عن ذلك بلغة شعرية تستوحي كلماتها من مستودع الوجدان وتستحوذ على مواطنه، فخرجت قصائدها في أبهى حلة عاطفية نقية تلخص طبيعة التجربة الشعورية التي تمر بها وخاصة تجربة الحبّ الأليمة التي عبّرت عنها في قصيدتها "لعبة" قائلة:

ضمّدت قلبًا
كان في الهوى
قاتلي....
ورحت أهرب من نارِ
بكت داخلي
ومن حريق غدا يسألني
لهبا
كيف يصير الشوق لعبة
سائلي[1].

يعتلي في أفق هذه القصيدة الحقل الدلالي الذي يجمع مفردات المعجم الوجداني وهي: القلب، الهوى، الشوق، كلّها ترجمان للعوالم الداخلية العميقة للذّات، والقلب هو المستودع الذي تحفظ فيه هذه العوالم الوجدانية والإنفعالات النفسية، إذ نجد الشاعرة تعترف بعجزها وضعفها أمام قلب خائن كان سببًا في إيقاظ تلك المشاعر والأحاسيس الممتزجة بالألم والمعاناة، والذي كاد أن يودي بحياتها ويجردها من هذا الوجود، رغم أنّها حاولت أن

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 83.

تضمد جرحه العميق وتداوي ندوبه لكي تمنح له نفسًا جديدًا، وأن تعطى لنفسها فرصة ثانية للعيش في ظلال الطمأنينة دون أن تتعرض لنكسات وطعنات موجعة، لتسقط هذه الصورة على تجربة الحب الفاشلة التي عاشتها وتركت في نفسها أثرًا عميقًا، وكشفت عن لحظاتها العسيرة ومواقفها الصعبة، ومن الطبيعي أن تعبّر عن هذه النفحات الشّعورية واللحظات الحساسة بلغة شعرية مشحونة بألفاظ وجدانية ودلالات رمزية موحية تومئ إلى القارئ طبيعة الحالة النفسية التي تمرّ بها، وتحيله إلى الكتابة الشّعريّة التي اِتخذتها وسيلة تعبيرية للإفضاء عن مكوناتها الدّاخلية «ولا يصبح العمل أدبيًّا إلاّ إذا كانت التجربة الشعورية تبيّن لنا الصورة الموحية التي يقصد بها الشّاعر، وتجسد رؤيته للحياة فتأتي مكثفة تحمل شحنات من الفكر والعاطفة وتتجاوز واقعًا معيشًا لتكشف لنا عالما آخر وفضاء حيًّا بالصور والأفكار والتدفقات الشعورية في تلاحم وتماسك مستمر»[1]، هذا يعني أنّ التجربة الشعورية تقف كعنصر هام في تأسيس الخواص المميزة والمنفردة للعمل الأدبي وخاصة في إثراء معجمه اللّغوي وتعمق دلالاته وتكثيف صوره الشعرية المشحونة بعوالم فكرية ونفسية وفنية، لتكتمل بذلك صورة التجربة الذاتية داخل التجربة الأدبية الإبداعية. وعليه يمكن ان نستخلص من هذا القول أنّ التجربة الشعورية تعكس الأحاسيس والأفكار الّتي تثور في نفس الإنسان وهي أمر يشترك فيه النّاس جميعًا، أما التجربة الشّعرية هي التي يتحوّل فيها الشّعور والفكر والإحساس إلى صور لفظية على نحو خاص.

وتكمن أهمية توظيف الشاعرة للعجم الوجداني في تكثيف دلالات النصّ وتعميقه بلغة شعريّة تخرج عن المألوف وتتجاوز المعتاد، إذ شكلت من خلالها صورًا جمالية في أفق النصّ وساهمت في إخراج ألفاظه من معانيها الحقيقية إلى معانيها المجازية، وفي تعميق أسيقة النصّ التي تلخص التجربة الشعورية للذّات، من خلالها عبّرت الشّاعرة عما بداخلها بأسمى درجات الشعور، وأفصحت عن كل ما يجول في خاطرها بكلمات تجذب القارئ

[1]– أحمد حاجي، مطاردة النصّ بين صور الإستحضار وأسلوبية التقمص نحو قراءة بديلة للشعر العربي أبو حمو موسى الزياني أنموذجًا، مجلة الآداب واللّغات، ع3، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، 2004، ص 43.

وعليه، فإنّ اِختيارنا لهذا الحقل الذّي يحمل كلمة الحب كان سبب حضوره الكثيف في الديوان بحيث سلطنا الضوء على القصائد التي وردت فيها ألفاظ الحب من مفردات وتراكيب لفظية ودلالات، وكذلك على نظرة الشّاعرة إلى واقع الذّات المحبّة خاصة، وموقفها الشّعوري من الحبّ الذي لا يزال هاجسًا مؤرقًا عندها، لذلك حاولنا من خلال مقاربة بعض قصائدها الشعرية رصد ظاهرة تكرار الألفاظ التي تندرج ضمن هذا الحقل الدلالي، والجدول الآتي يمثّل قراءتنا الملمة للديوان، واِستخراج حقل ألفاظ الحبّ كما هو آتي:

الوحدات الدلالية	تواترها في المدونة
– الحبّ – أحبك– حبّها– حبيب– حبّه	32
– قلبي – قلب– قلبا – قلبين– قلبها– قلوبا– لقلب	20
– الهوى – يهواني– تهوى – هوايا	12
– الأشواق – الشوق– شوقي– شوق– يشتاقنا شوقا	8
– المعشوق – عاشقة– عشقًا – عشق – عاشق	7
– الوجد – وجدي	2
– الحنين– حنينًا	2
– فؤادي – فؤاد	2
– لهفة – لهفتي	2
المجموع	87 مرة

ما يلاحظ في هذا الجدول، أنّه يشتمل على مجموعة من الوحدات الدلالية تتحدد في (87) كلمة دالة على الحبّ، ونجد لفظة "الحب" هي الأكثر ورودًا حيث تكررت (32 مرة) إذ يشكل الحب موضوعًا محوريا في الديوان عبرت عنه الشّاعرة بصورتيه المختلفتين: ألم الحبّ ولذّة الحبّ، رغم أنّ الصورة الأولى هي التي تطغى قصائدها، وكلمة "الهوى" وردت (12 مرات)، وكلمة "الأشواق" تكررت (08 مرات) وكلمات (الوجد، الحنين، الفؤاد، اللهفة)،

ذكرت كل واحدة منها مرتين، ويدل ذلك على عمق التجربة الذاتية، فنجد أن الشّاعرة وظفت لغة شعرية ممزوجة بالمشاعر والأحاسيس وبألفاظ الحب لكونها من بين الألفاظ الأكثر ورودًا في الديوان، وهذا التوظيف الكثيف راجع إلى التجربة الشعورية التي مرت بها فأرادت أن تخلدها بكلماتها المعبرة، وكذلك إلى قيمة الحب في حياة الفرد، حيث شكل هذا الموضوع قضية جوهرية في الدراسات المعاصرة، وإمتدت جذوره إلى الحقول المعرفية الإنسانية منها: علم النفس وعلم الإجتماع وغيره من العلوم التي إهتمت إهتمامًا كبيرًا بالبحث والتنظير، حتى بلغ صداه إلى الحقل الأدبي وتلقاه الأدباء والشعراء بصدر رحب، فصار مصدر إلهامهم في كتاباتهم الإبداعية، ومادة أدبية أثرت تجربتهم الشعرية من جوانبها المختلفة: اللّغوية والدلالية والفنية.

- حقل الحزن:

لقد كثرت في نصوص الشّاعرة ألفاظ دالة على الحزن، عبّرت من خلالها عن تجربتها الشعورية القاسية وصوّرت فيها حزنها وألمها نتيجة الواقع المرير الّذي تعيشه حيث شكّلت معجمًا خاصًا إصطفت فيه شبكة من الألفاظ إرتبطت بحالتها النفسية القلقة والمضطربة.

وبعد قراءتنا للديوان وجدنا كثرة الألفاظ التي تدخل ضمن الحقل الدلالي للحزن، فهي تفضي إلى معاناة ومكابدة الشّاعرة من واقع الحب الأليم، فتقول معبّرة عن ذلك في قصيدتها "في حبّها.. أنا عدم..":

هجرت كي لا أبوح السرّ يا وجعي *** أدرت وجهي لقلب بارد لهم
ما نلت منك سوى ظلم على خبب *** يا عمر لولا فراق منك ما نعموا
لا تشغلني ببأس أنت واهبه *** يا رمش عين إذا فاضت لهم ظلموا[1]

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنا إليه راجعون، ص 07-08.

وظفت الشّاعرة في هذه الأبيات حقل الحزن أكثر وضوحًا في هذه الأبيات الّتي يعكس صورًا تراجيدية ينّم عن الحالة النّفسية المشوبة بالحزن، وأرادت تصويرها في هذه القصيدة التي وجدنا فيها اِستعمالاً واضحًا وموسعًا لكثير من المفردات والتراكيب اللّفظية المستعملة في حقل الحزن منها: الأفعال والأسماء: هجرت، ظلموا، وجعي، فراق بأس، ظلم، عين إذا فاضت، وهذه الحزمة اللفظية شكّلت بمجموعها فضاءً شعوريًا يوحي إلى الغربة النفسية التي ولدت في نفس الشّاعرة الحزن والألم الذي خلفه المجتمع وهي تتعايش مع أزماته ومشاكله، فشكّل عندها صورة سلبية تعكس نمط تفكيره العقيم، وتظهر هذه الصورة السلبية في صورة الآخر الذي أشارت إليه الشّاعرة في النص بصيغة ضميرين مختلفين هما: المخاطب والغائب، فالمخاطب اِستخدمت فيه الصيغة الإفرادية (أنت) التي تدل على وجود ذات معينة تستحضرها لغرض إظهار حقيقتها للقارئ وتدفعه إلى البحث عن المعنى الخفي وعن الأسباب التي جعلتها تخاطب هذا الشخص بالتحديد، ويبدو أنّ هذا الآخر يمثل بالنسبة لها مصدرًا للمعاناة والكآبة بسبب ظلمه وقهره.

أما الغائب اِستخدمت فيه صيغة الجمع (هم) لتسلط الضوء عليه ولتستبطن صورته في ملامح عكست فيها أفعال النّاس والخطايا التي اِرتكبوها في حقها حتى أصبح قلبها بارد اِتجاههم لا تكن لهم مشاعر الحبّ والودّ، فاِختارت طريقة الإنفلات والهجر بعيدًا عن ظلمهم. وهنا تكمن براعة الشاعرة في حسن توظيفها لصورة الآخر في مختلف صيغها.

وهكذا ساهم المزج بين الضمائر في التّعبير عن رؤاها الفنيّة وفي إبراز المعجم اللّغوي للألفاظ التي تنتمي إلى الحقل الدلالي للحزن، وكذلك في تعميق المعنى العام للقصيدة ويتجلى معجم الحزن أكثر حينما تضجر الشاعرة من نفسها وتتمنى لو يحالفها الحظ أن تعيش بعيدة عنه، لكن إحساسها بالوحدة والغربة أظهر حجم ما تعانيه من قلق وحيرة فتقول معبّرة عن ذلك في قصيدتها: "ليل ما سجى"؟:

يا فؤادي، طالق أنت، ولي

في جراحي كبرياء ورجا
لي دموع كالوفى ما غدرت
ولحزني خيط حكي نسجا
ولها صرح كما ليس لها
بفؤاد كلّما الليل، سجى...!؟[1].

في هذا النصّ تصطف مجموعة من ألفاظ الحزن ذات الدلالة المباشرة للحزن منها: دموعي جراحي، لحزني، الليل، غدرت، سجى، ونجد أن البنية التركيبية لهذه المفردات تعيد إنتاج دلالات جديدة للحزن من ألفاظ أخرى تمارس عليها الإنزياح الدلالي عبر لعب لغوي بإستخدام أدوات فنية مختلفة، ولتقريب الصّورة نقدم أمثلة عن ذلك:

كلمة الفؤاد توحي إلى كل ما هو جميل من معاني الحبّ والفرح والسرور، إلاّ أنّها أسندت إليه كلمة اللّيل التي توحي إلى العتمة والسواد والحزن، فتتحوّل من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية [الفؤاد = الحبّ، الفرح، السرور ← الفؤاد = العتمة، السواد، الحزن].

وكلمة كبرياء توحي إلى سمو مقام الذّات والرفعة والعلو، إلاّ أنّها أسندت إليها كلمة جراحي التي توحي إلى الإصابة بالحزن والهم والغم، فتتحول من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية [كبرياء = الرفعة ، السمو، العلو ← كبرياء = الحزن، الهم، الغم].

وكلمة الوفاء توحي إلى الخلق الحسن كالصدق والبذل والعطاء، إلاّ أنّها أسندت إليها كلمة دموعي التي توحي إلى الغدر والإساءة والإعتداء، فتتحول من دلالة إيجابية إلى دلالة سلبية [الوفاء = البذل، العطاء، الإخلاص ← الوفاء = الغدر، الإساءة، الإعتداء].

تحاول الشاعرة هنا التلاعب بالألفاظ والدلالات بتوظيفها حزمة من الأدوات الفنيّة والأسلوبية كالإنزياح، ويبدو أن سياق الحزن الذي وظفت فيه هذه الألفاظ هو المسؤول عن تحقيق إنزياحات في دلالة الألفاظ لتخرج من حقلها المرجعي الأصلي إلى حقل دلالي جديد،

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 70.

والنصّ يؤكد أنّ هذه الألفاظ لا قيمة لها خارج السياق والمضمون، فهو الذي يعيد صياغتها وإنتاجها من جديد ضمن التجربة الشعورية التي يقدمها النصّ، فكان توظيف الشاعرة لمعجم الحزن، بارزًا داخل إطار هذه الشبكة من العلاقات المجازية التي شكلت بعدًا جماليًا للّغة من خلال تعقيد نسيجها وبيان علاقة التوتر بين الدوال والمدلولات وتركيبها في سياق شعري جديد والتي ساهمت في تعميق دلالات النصّ وإثرائه.

عبّرت الشّاعرة في معظم قصائدها عن أحوالها النفسية والمواقف الصعبة التي مرّت بها، فصوّرت لنا معاناتها ومكابدتها تارة، وحزنها وألمها تارة أخرى في كلمات معبّرة تتضح أكثر في الجدول الآتي:

الوحدات الدلالية	تواترها في المدونة
أحزان – الحزينة– حزن– لحزني – أحزاني	05
جرح– جارح– جرّحوا– جروحي– جراحي– جرحًا– جراحها– الجرح	08
دموعًا – دموعي– أدمعا– دمع– دمعتي–	05
بكيت– بكي– البكاء	03
قهرتها – قهرا– قهرتني	03
همي– هموم– همّا	03
ألمي– ألم	02
وجعي– الأوجاع	02
المجموع	31 مرة

والملاحظ في هذا الجدول أنّ هناك حضورًا مكثفًا لحقل الحزن، وكثرة وتنوّع الألفاظ الدالة عليه، وهذا راجع إلى ما مرّت به الشّاعرة من ألم ومعاناة، ووظّفت حزمة لفظية تتضمن حقلاً دلاليًا واحدًا وهو حقل الحزن، وتشير هذه الألفاظ إلى معادلات موضوعية لما

يضج به وجدان الشاعرة من لحظات الحزن والأسى التي عاشتها بسبب ألم الحب، وحزن الفقد والغياب وظلم الآخر... كلّها مواقف صعبة شكلت عندها تجربة شعورية قاسية.

- الحقل الديني:

إنّ أصالة الشّاعرة ترتبط اِرتباطًا وثيقًا بمنابع ثقافتها الدينية التي كانت لها الأثر في إنتاجها الأدبي، فكان القرآن الكريم مصدرها الأوّل الذي اِعتمدت عليه في قرض قصائدها الشّعرية الموحية لمعاني دينية، ويبدو للقارئ من الوهلة الأولى القاموس الديني بكلّ معانيه، وهذا ما نلحظه في بعض الألفاظ المستقاة من شعرها ضمن معجم الألفاظ الدينية المختلفة التي تدخل في المعجم الصوفي والمعجم القصصي.

- الحقل الصوفي:

فيما يخص المعجم الصوفي، إعتمدت الشاعرة على اللّغة الصوفية من خلال اِستخدام ألفاظ رمزية إيحائية، حققت الدهشة الشّعرية على المستوى الجمالي، مما يشعر القارئ أثناء قراءته لنصوصها بلذّة المغالبة من أجل بلوغ المعنى المقصود ومشاركته لتجربته الشعورية، وهي تستحضر بصوفيتها الحبّ والهوى والتغزل بالمحبوب والصبابة والعشق الخالص قائلة في قصيدتها "ما الحبّ...؟؟":

ما الحبّ حين تصدح ناري توهجا
لا يرد صداها شهيقًا
يحلّي سكرة مناجاة لأجله
كالخطوة هاربة منه إليه تصطاد ريقه
كالسّكر حلو لا يذوب[1]

تتوافر هذه الأبيات الشّعرية على حشد كبير من الألفاظ الصوفية التي نقلت لغة الشّاعرة من اللّغة المعيارية إلى مستوى تعبيري جديد، إذ يتضح المعجم الصوفي بشكل جلي

[1]- عفاف فنوح، إنّا الحب وإنّا إليه راجعون، ص 13.

في هذه الألفاظ: السكرة، المناجاة، الحب، التي تدل على تماهي ذات الشّاعرة مع الذّات الإلهية وتعالق روحي أصيل بين البوح الشعري والإرتقاء الصوفي الكشفي في معارجه، فامتزجت فيها الشّاعرية بالعرفان في تناغم فنّي جميل ومتميز، وبما أنّ «المعاناة الشّعرية في اللّغة هي المجاهدة الصوفية»[1]، فإنّ لغة الشّاعرة مجاهدة إبداعية اِستطاعت من خلالها التّعبير عن هذا العالم الصوفي الذي يشكل فضاءً واسعًا من الدلالات الرّمزية نظرًا لطبيعته الغامضة، والذي يبتعد عن الواقع المرئي في ظاهره، ويغوص في الرؤيا والخيال والحلم، وتعيش الشّاعرة لحظة الإلهام والإبداع مثلما يعيش الصوفي لحظة المعاناة والشطح والإنخطاف، وهذا ما يبدو في النصّ أنّها تقتنص اللّحظة الشعورية وتمزجها بألفاظ صوفية شعرية، لذلك اِتخذت مشروعها اللّغوي في تجربتها الصوفية كطريقة للرمز الإشاري الذي يرتكز على اِصطناع لغة تحمل شحنًا دلالية جديدة ذات بعد إيحائي اِتجاه ما تومئ إليه، فلم تعدّ اللّفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة المتعارف عليها، بل تصطبغ بدلالات رمزية أخرى وراء الألفاظ، وبالتّالي تقف اللّغة المعيارية عاجزة عن التّعبير مثل هذه الحالة في تلبسها بالغموض والإبهام، ويظهر ذلك في توظيفها للألفاظ الدالة على الشجو والمعاناة (ناري، توهجًا) لكنّه سرعان ما تميل إلى توظيف المعجم الصوفي الذي تجد فيه تعويضًا وتخفيفًا عن آلامها، وتعكس ذلك في هذه الألفاظ الصوفية: يحلي، الحب، المناجاة، السكر، وتكمن شعرية هذه الألفاظ في الإيحاءات والدلالات الرمزية المقصودة منها التي تفتح مجالا واسعًا للأسئلة وتحمل في ثناياها جملة من التأويلات.

تواصل الشّاعرة في نصوصها الشّعرية خلق معجم صوفي يتلاءم مع تجربتها الشعورية، ويتجاوز الظاهر إلى المعاني والدلالات اللاّمتناهية واللامحدودة، ممّا يجعلها تنطوي على حمولات دلالية وأبعاد رمزية بتوالدها الإنزياحي لمفرداتها مثل ما يدخل ضمن

[1]– أحمد بوزيان، المنحى الصوفي في الشّعر العربي المعاصر من خلال الروّاد: السياب، صلاح عبد الصبور، خليل الحاوي، أدونيس، البياتي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1997– 1998، ص 285.

معجم الخمرة التي توحي إلى معان أخرى، لا يفك شفرتها ولا يعرف دلالتها، إلاّ قارئ متمرس على دراية بطبيعة اللّغة الشعرية الصوفية، ويظهر هذا الحقل بشكل جلي في قصيدتها "في حبّها... أنا عدم ...!! قائلة:

في البعد تنتحر الأشواق يا فرحي *** ليست كما نرتضى حلمًا لمن حرموا
سكرت من وعد قلبي أنتشي فرحا *** فلا كؤوس الطلا حرت ولا كلم[1]

يظهر في هذا النصّ شيوع الرّموز الصوفية التي اِستعارتها الشاعرة من قاموس الخمريين، إذ وظفت معجمًا خاصًا متعلق بموضوع "الخمرة الإلهية" فيظهر في هذه الألفاظ: سكرت، كؤوس الطلا، مستعينة بالأوصاف الحسية للخمرة، والتعابير المصاحبة لشربها، لكن أعطت لها بعدًا خاصًا تختلف عن الخمرة التي «تذهب العقل وتثقل الحواس، وتضرب غشاوة القلب، بل على العكس فهي توقظ النفس وتنعش الوجدان وتفتح أمام القلب آفاقًا رحبة للشعور بالنشوة والسعادة»، فيظهر هنا البعد الرمزي للّغة الخمرية الذي يمنحها وظيفة مغايرة لوظيفتها المألوفة بما أضفت عليها الشّاعرة من تجليّات روحية، ومفارقات لغوية تتجاوز المستوى المعجمي اللّغوي للكلمة، وتلزم القارئ التأمل فيها للوصول إلى معرفة ما تحمله من معطيات عرفانية والإندماج الكلّي في تقاطعات رمزية لتلك اللّغة، ولا يأتي هذا الإندماج إلاّ بالقدرة على تأويل الرموز الصوفية وإدراك العالم الصوفي بكل أسراره وكوامنه.

وفي الأبيات السابقة يتجلى النصّ الصوفي في بنيته الشكلية من حيث المفردات التي حملت دلالات الخمرة، لتشكل صورة رمزية توحي إلى تماهي ذات الشاعرة مع الذّات الإلهية، كما ذهب إليه أدونيس: «هو شكل للإتجاه نحو الأعماق الأكثر اِتساعًا، والبحث عن معنى أكثر يقينًا، فهو اِتصال دائم بالعلو في طابعه الإلهي وطابعه الإنساني»[2]، ويعني ذلك أنّ الرّمز الصوفي الذي يشكل البنية العميقة للنص، ويعبر به الشّاعر عن تجربته

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 07.

[2]– أحمد علي سعيد (أدونيس)، الصوفية والسريالية، ص 143.

الشعورية هو طريقة من طرائق الوصول إلى العالم الرباني، أين تتحدّ الذّات العاشقة بمعشوقها وتنتقل من مقام سفلي إلى مقام علوي، وبالتّالي هناك آصرة بين الحب الإنساني والحب الإلهي.

ومما لا شك فيه أنّ توظيف الشّاعرة للمعجم الخمري في خطابها الشّعري لم يكن عبثًا، بل إتخذته كقالب لغوي تسكب فيه أشواقها وتتلّذذ بحلاوة العشق، فتقول في قصيدتها "ما الحب...؟؟ معبرة عن ذلك:

ما الحبّ حين لا يناجيها،
وبريق ذهبي يصطك لهبا
يطل من نافذة الشوق[1].

إنّ المتأمل في هذه الأبيات يقف على رحاب المعجم الصوفي الذي وظفته الشّاعرة لتعبر عن مشاعرها ومواجدها، ويظهر ذلك في مدلولات الألفاظ: الحبّ والشوق، وإرتبطت هنا دلالة الشوق بأعلى مقامات ودرجات الحبّ الإلهي، فعبارة "يطل من نافذة الشوق" توحي إلى معاني ودلالات رمزية تعكس نبرة الحنين التي تعلو في هذه الألفاظ، وتتشكل في لغة تتماهى مع الشّعر وتلبس بروحه وتلتقي معه في أفق الحب والوجد ومسافة التوتر، وزخم العواطف والمواجيد، وهذا يعني أنّ لغة الشوق عندما تمتزج باللّغة الشعرية تتجاوز السياق الظاهر إلى معاني لا متناهية، مما يجعلها تنطوي على حمولات دلالية وأبعاد رمزية وطاقات وجدانية لا تكشف للقارئ خباياها وكنوز معانيها حتى يسافر إلى عالمها الباطني بقلقه الوجودي، لذا فإنّ الذروة العالية وتصاعد الوجد والشوق، جعل من نصها الشعري لوحة صوفية وفنية محملة بإشراقات الحب الإلهي، وبرموز لفظية موحية تعمق التجربة الشعرية، وبما أنّ الذّات تعيش في أحوالها حالة الشّوق المتصاعد، فكان أمرا طبيعيًا أن تعكس في

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 14.

مفرداتها صورًا شعرية محملة بدلالات عرفانية وروحية، وهذا ما جعل لغة الرّمز والإشارة تطفو في نصها الشعري لأنّها لغة باطنية تتساوق مع التجربة الذاتية.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ الشّاعرة لم تكتف فقط باختيار الحقول الدلالية ومفردات النصّ وتحديد دلالتها المشتركة، وإنّما سعت إلى تأثيث لغتها بثنائيات ضديّة تدخل ضمن المعجم الصوفي، منها ثنائية "الجسد والروح" التي وظفتها في عدّة سياقات وبألفاظ مختلفة لكّنها تندرج ضمن سياق واحد، وتتضح أكثر في قصيدتها "ردّي...؟؟" قائلة:

ردي هوايا
وقلبي
وانزعي جسدي
لست الّذي هام شوقا
وارتمى لغدي[1].

في هذا النصّ ألفاظ كثيرة تندرج ضمن الحقل الصوفي منها: هوايا، قلبي، هام، شوقا، جسدي، لكن ما يهمنا في هذه القصيدة هو استخراج الثنائية الضدية المتمثلة في (الروح/ الجسد)، إذ عكست الشّاعرة تجربتها الصوفية في اِستحضار العنصر الجسدي والعنصر الرّوحي على أنه تجربة تطهيرية تسعى إلى الخلوة والطهارة النفسية والانفلات من الواقع المادي المحسوس عن طريق التحرّر من الجسد والتخلّص من سجن البدن، فتكون هذه التجربة بمثابة «اِكتشاف تتوخى تحويلاً جذريًا للأنا النفسية إلى أنا عليا تستطيع أن ترتقي حتى الإتحاد بالله»[2]، ويعني ذلك أنّ تجربة التجرّد من الجسد تنقل الذّات من العالم المادي الفاني إلى العالم الرّوحي الباقي، والاتصال بالكيان الإلهي إتصالاً روحيًا يذوب فيه الجسد ويضمحل، وهذا ما يسمى عند الصوفيين بالعشق الإلهي الذي يوصل إلى فكرة واحدة وهي الإتحاد مع الذّات الإلهية والحلول فيها.

[1]– عفاف فنوج، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 45.

[2]– محمد أركون، الفكر العربي، تر: عادل العوا، دار العويدات، د.ط، لبنان، 1982.

والملاحظ في النصّ أنّ الشاعرة لم تصرح بلفظة "الروح" وإنّما أوردت ألفاظًا تقوم مقامها منها: هوايا، قلبي التي توحي إلى العالم الروحي الداخلي، ومقابل ذلك أوردت لفظة "الجسد" لتحمل أبعادًا ودلالات رمزية توحي إلى حالة من القيدية التي تقيد الروح أثناء مغادرتها للواقع والإلتحاق بعالم الكمال، إذ يمثل "الجسد" بالنّسبة للشّاعرة هاجسًا مؤرقًا "اِنزعي جسدي" ويعني رغبتها في اِنسلاخ روحها عن الجسد وإرتقاءها إلى عالم الكمال، وتعاليها عن حطام الدنيا ومآربها، فتغدو الروح رمزا من رموز الخلود والبقاء، والجسد رمزًا للفناء والزّوال. ويبدو أنّ توظيف الشّاعرة لثنائية "الجسد والرّوح" اِنساق في النهاية بحسب دلالتها التعبيرية إلى غاية واحدة وهي وعي الشّاعرة بقيمة الرّوح التي تعلو شأنًا عن الجسد، والتي ترتقي بالذّات إلى مصاف عالم الكمال.

- الحقل القصصي القرآني:

اِعتمدت الشّاعرة على القرآن الكريم كمصدر أساسي لإثراء معجمها اللّغوي، واِستلهام معانيه وذكر شخصياته وقصصه، وذلك لتشكيل فضائها الشّعري بما يلائم تجربتها الشعورية الخاصة «وتعدّ القصة القرآنية من أساسيات الخلق الشّعري، فهي تشكيل جمالي ونفسي يتكوّن مما إلتقطه حواس الشّاعر من مدركات حسية أو معنوية، بحسب تأثره بها... فتتدفق إحساساته بصياغات جمالية محسوسة ومشحونة بعاطفة تأثر في نفس المتلقي على نحو تلقائي لتلمس اِنفعالات الشّاعر وخلجات نفسه المعبرة عن نبوغه الفني وعبقريته الفذة»[1]، إذ تمثل القصص القرآنية مصدرًا ملهمًا للشاعر، يتخذها وسيلة لتعميق رؤاه الفنية والجمالية والتّعبير عن تجربته الشعورية بطريقة إيحائية، تقوم على اِستحضار قصّة ما وربطها بطريقة جمالية مع الغرض الشعري، لينتج عن ذلك صور ودلالات رمزية تسهم في عملية بناء النصّ.

[1]- علي صبحي وآخرون، التناص القرآني في أشعار محمد مهدي الجواهري، مجلة الأنبار للغة والآداب، ع14، جامعة الأنبار كلية الآداب، العراق، 2014، ص 123.

شكل اِستدعاء الشّاعرة للقصص القرآنية في نصوصها الشّعرية مضامين وأهدافًا مقصودة عكست من خلالها رؤاها وأبعادها الفكرية، إذ نجدها تنفتح على قصة أهل الكهف وتستلهم منها اللّغة القصصية، تقول في قصيدة "ما أنذروه... سيطير الحمام!!:

حين يأتي المساء
يتوجس الخوف رعبا من الأشباااااااااح
ويتكئ على سرير كأهل كهف خرجوا
من مدينة الإيمان
لكي يروا في سهادهم ما لم يقله "اِبن سرين"
في تفسير المنام
كم عدد ليتبعهم كلبهم؟؟[1]

يبدو لقارئ هذا النصّ من الوهلة الأولى اِستلهام الشّاعرة لقصة "أهل الكهف" التي وردت في القرآن الكريم، وتحديدًا في سورة الكهف بعد قوله تعالى: «أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ والرَقيمِ كَانُوا مِنْ ءَايَتِنَا عَجَبَا (9) إِذَا أَوَى الفِتْيَةُ إِلَى الكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا ءاتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّأْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا (10)» سورة الكهف، الآية [9-10]. وتتجلى في النّص فاعلية الإمتصاص الشّعري للمعجم القرآني وخاصة ما يتعلق بمفردات القصّة التي وظفتها في صياغة فنية جديدة أكسبتها نوعًا من الخصوصية والتميز نذكر منها: أهل الكهف، مدينة، رعبا، عدد كلبهم، ولم تقف عند ذكرها فقط، وإنّما حاولت أن تنفخ فيها معاني أخرى، حتى تعطيها مفهومًا جديدا ودلالات رمزية موحية، بما يتلاءم مع سياق تجربتها الشّعورية، وأبعاد رؤيتها للواقع، حيث عكست صورة الواقع العربي المأساوي، وخاصة القضية الفلسطينية التي أرّقت الشّاعرة، وحاولت أن تثير في العرب النخوة وتوقظهم من سباتهم العميق، فتقول معبرة عن ذلك: "لكي يروا في سهادهم ما لم يقله "اِبن سرين" في تفسير

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 78.

المنام"، وأسقطت هذه الصورة على حال إغفال العرب لحال الفلسطينيين، وتناسيهم لهذه القضية المشتركة، فوصفت نومهم بنوم أصحاب الكهف، وعلى الرّغم من ذلك فإنّها دائمًا تصر طرق أسماع العرب النائمين في كهف اللامبالاة، وإيقاظ شعور الأمة، وإخراجها من غياهب الضعف والتخاذل.

ويبدو أنّ توظيف الشّاعرة للمعجم القصصي في المتن الشّعري، واِستحضار قصّة "أهل الكهف" لتعبّر عن الزّمن الحاضر بكل ما يحمله من معان الظلم والقهر، وكشفًا عن العلاقة بين العرب وإخوانهم الفلسطينيين، وتقدم فكرتها في صورة فنية واعية للظروف التي تعيشها الدول العربية، من خلال تصويرها للصراع بين الحق والباطل، ومحاولة ترسيخ هذه القضية في الأذهان.

وتواصل الشّاعرة مسيرتها في الإنفتاح على الذاكرة القرآنية، وألفاظ القص القرآني، واِستدعاء شخصيات قرآنية مثل شخصية "مريم"- عليها السلام-، من خلال إيراد بعض العبارات أو المفردات التي تذكر القارئ بقصتها، تقول في قصيدتها "ما أنذروه... سيطير الحمام!!":

هنا تحدثت عنا قصص الأنبياء
موعودة بالصخر الكريم
في كل رسول شهدت "مريم" أنّ النخلة لا تهب
سوى تمر
وكان المسيح لها مسبحًا قبل "آل هشام"[1]

يحضر المعجم القصصي في هذه الأبيات بعمقه الديني وثقل وزنه، وتستدعي الشاعرة شخصية "مريم" -عليها السلام- بحمولاتها المكثفة في سياق واقعي جديد يستجيب لتجربتها الذاتية، فمثلما اِنتقت الكلمة المفردة من القرآن الكريم، كذلك اِستدعت القصّة واِكتفت

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 76- 77.

فقط بتصوير بعض ملامحها، وإيراد بعض التراكيب والألفاظ التي وظفتها بطريقة إمتصاصية، فتركت بعض الإشارات الدالة على ذلك منها: مريم، النخلة، تمر، التي تنقل مخيلة القارئ إلى عمق القرآن الكريم، وتستحضر الشّاعرة هذه القصّة وتحورها من خلال إسقاط دلالتها على الواقع العربي الذي لا يزال يتمخض في الصراعات والأزمات نتيجة تكالب الأعداء، بل ظلت هاجسًا مؤرقا لها جعلها تستنطق النصوص بطريقتها الخاصة، فتنقلها من الماضي إلى الحاضر بطريقة فنية وجمالية ينّمُ على قدراتها التعبيرية في صياغة النص الشّعري وإثراءه من كل جوانبه، كما إتخذت المعجم القصصي طريقة لإثراء لغتها الشعرية وتحديث بنى قصائدها قصد الوصول إلى تشكيل رؤاها الفكرية والإبداعية، والتّعبير عن همومها، ليصبح إستحضار النصوص التراثية بمفرداته ودلالاته وقصصه وصوره رمزًا من رموز القضايا المعاصرة السياسية والإجتماعية والثقافية.

وعليه يمكن أن نلخص هذا العنصر في جدول يجمع بين ألفاظ القصتين: قصّة أهل الكهف، وقصّة مريم– عليها السلام– ولكلّ واحدة منها معجمها الخاص وهو كالآتي:

المعجم القصصي القرآني	
قصة أهل الكهف	قصة مريم –عليها السلام–
– أهل الكهف – مدينة – عددهم – كلبهم – رعبا	– مريم – النخلة – تمر – المسيح

رصدنا في هذا الجدول الألفاظ التي إستقتها الشّاعرة من القرآن الكريم، من خلال توظيفها لقصتي مريم وأهل الكهف، وقد إختارتها لتشكل معادلات موضوعية بين تجربتها الذّاتية وتجربتها الإبداعية، فأفرغتها من حمولاتها الدينية، لتقدمها ضمن سياقات جديدة وفق

منطق الشّعر الخاص الذي يتضمن الوعي بأنّ الشّعر لا يرتقي إلاّ على أساس خصائصه التعبيرية والأسلوبية والتناصية.

2- اللّغة الشّعرية:

تعتبر اللّغة مادة أولية في عملية الإبداع الفني، يطوعها كل شاعر حسب قدراته وكفاءاته، وهذا ما ذهب إليه غنيمي هلال أنّ التجربة الشّعرية في أساسها تجربة لغة، حيث يتم اِستثمار خصائص اللّغة بوصفها مادة بنائية، فيقول: «الشّعر اِستكشاف دائم لعالم الكلمة، واِستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة»[1]، فتغدو الكلمة سبيل الشّاعر للخروج من مواطن الكتمان إلى مقام البوح، ويلج بها إلى عوالمه الداخلية ويوثق لحظاته الشعرية ويجسد رؤاه في الواقع بدلالات مغايرة للمألوف.

أ- شعرية العناوين:

تأتي هذه المقاربة في إطار شعرية العناوين، حيث تعددت أشكالها وتنوّعت صياغتها في الدّيوان، إذ نجد جلها اِتسمت بطابع الغموض، وربما عمدت الشّاعرة إلى ذلك قصد إغراء القارئ وجذبه إلى قراءة قصائدها، فكانت اللّغة الشّعرية العنصر الأساس في صياغة عناوين الديّوان.

وعند قراءة عنوان "وهم" يلاحظ عليه البساطة التي تستقيم بها المفردة، لكن الدلالة تشق عن شعرية توحي بها إلى حالة الشّاعرة التي تسقط أمامها قوانين العقل نتيجة الوضع المزري الذي تمرّ به، ليكون الوهم مطية تسافر بها إلى عوالم القصيدة، ومما يؤكد قوة الوهم ووقعه في النصّ هي الدلالات الوجدانية التي تعكس صورة الألم ومعاناة الذات، فمن شدة قهرها أصبح الوجع عندها مرضًا عقليًا ووهمًا تعاني منه، وتتساءل هل كلّ ما عاشته وهما؟ فتقول: هل نعيش الأسى، في حناياه؟ هل كلّ ما عشتُ وهما أضاق ذرعًا؟؟، وكل هذه

[1]- السعيد رزقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د.ط، القاهرة، مصر، 2005، ص 63.

المكبوتات النفسية ولّدت في نفسها حيرة وشكًا في إحساسها بهذه المعاناة إن كانت ذاقتها حقًا أو كانت من نسيج خيالها.

إنّ العلاقة القائمة بين العنوان والمضمون علاقة اِنزياحية، فهذا الوهم الذي تقصده الشاعرة هو الوهم الحقيقي الذي يمثل قمة الوعي بالواقع ومعطياته لكن يختفي وراء ألاعيب اللّغة ليقترب من خصوصية الشعر ويسترق لنفسه بعض الصفات الشعرية.

تتجلى لمتأمل عنوان قصيدة "ما أنذروه.. سيطير الحمام!!" خاصية الحذف التي تتمثّل في صورة الفجوات أو مسافات التوتر تخلقها الشاعرة لتصنع أفق الإنتظار عند القارئ، وتحثه على ملأ الثغرات وتقليص مسافة التوتر بين اللّفظ والمعنى بالبحث عن الدلالات المقصودة التي تتمثل المعنى الخفي للعنوان، إذ يتضح في عبارة "سيطير الحمام" صورة رمزية توحي إلى أبعاد إنسانية ووطنية منها الحبّ والحرية والسّلام كما نلمس في لفظة "ما أنذروه" إيحاءً للصدق واليقين في عودة الوطن المسلوب إلى ذويه.

وقد ساهمت اللّغة الشّعرية في تركيب العنوان، وفي تحقيق اِنسيابية توافقية بين الشاعرة من جهة، والقارئ من جهة أخرى، فالقارئ هنا يستشف مضامين القصيدة وأفكارها من خلال العتبة الأولى (العنوان) التي تفتح له طريقًا للولوج إلى عوالم القصيدة.

لذلك نستطيع القول أنّ العلاقة القائمة بين العنوان والمضمون علاقة تكاملية، تؤدي وظيفة التسمية من جهة، ووظيفة الإيحاء من جهة أخرى، ولم يكن هذا ليتحقق بدون هذه الإنسيابية التوافقية بين الشّاعرة والقارئ.

أمّا عند قراءة عنوان قصيدة "كذبة صادقة" تبرز شعرية هذا العنوان في المفارقة التي تجمع بين عنصري التركيب الوصفي وهذا من جهة البنية الدلالية، إذ أنّ الكذب يتناقض مع الصّدق، والجمع بينهما إثارة عقلية تثير فضول القارئ عن سؤال التناقض، إلاّ أنّ منافذ التأويل قد تذهب به إلى حد بعيد، باعتبار أنّ الصفة التي ترسخت في ذهنه عن الكذب صفة سلبية تحمل معاني لا أخلاقية منها: النفاق، التلفيف، البهتان، الإفتراء، الخداع وغيرها

من المعاني، وأنه طريق الهلاك والسقوط، أمّا عن صفة الصدق، فقد ترسخت في ذهنه كصفة إيجابية ونبيلة تحمل في ثناياها معاني وقيم أخلاقية منها: الوفاء والإخلاص، والبذل والعطاء وغيرها من القيم النبيلة، وأنه طريق الخير والبركة في الأعمال والنجاة في الدنيا والآخرة، والذي يؤدي بسالكه إلى نيل مرضاة الله، وهذا الإنزياح يتوفر في هذا العنوان ويجمع بين المتناقضات ويصنع شعرية على مستوى مقصدية الشاعرة وفهم المتلقي، فالشّاعرة تحاول أن تثبت تصوراتها في مخيال القارئ ليلج إلى عوالم القصيدة ويراوح بفهمه بين تأويلاته وتصوراته الخاصّة وبين مقاصد الشّاعرة.

وعلى هذا الأساس فإنّ تبيان مقصدية العنوان وشاعريته تتضح في العلاقة القائمة بين عتبة العنوان والنص هي علاقة تأثيرية بالدرجة الأولى لكونها تشد اِنتباه القارئ وفضوله معا، والعلاقة التأثيرية حيث نشهد هذا الإختلاف المقصدي بين الشّاعرة والمتلقي وهو ما يعمل على إغراء المتلقي في مباشرة عالم القصيدة، من أجل اِكتشاف مدى توافقية العنوان مع مضمون القصيدة.

وعليه يمكن القول أنّ الهدف من دراسة شعرية العنوان هو الوصول إلى عناصره الجماليّة التي تثري النصّ بوصفه نصًّا أوليًّا موازيًا، وعقبة مدخلية توجه القارئ، وهذا ما ذهب إليه جيرار جنيت في قوله: «العنوان نصًّا موازيًا، يندرج ضمن النصّ المحيط ومظهر من مظاهر المتعاليات النصّية التي يستند عليه النصّ، وجنسا أدبيًّا»[1]، بمعنى أنّه نصّ مستقل له مبادئ تكوينيّة وعناصر مميزات تجنيسية تثير اِهتمام القارئ، وتوّجه قدراته التخييلية في تأويل معانيه اِنطلاقًا من التكثيف الدلالي الذي يكتنزه العنوان لهذا يتخذه الباحث مفتاحًا للولوج إلى النصّ ليكشف مضامنه.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص): تر: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 66.

ب- شعرية النصّ (اللّغة/ الإنزياح):

- اللّغة:

اِعتمدت الشّاعرة في قصائدها على اللّغة الشّعرية من خلال خلق علاقة متبادلة بين التعبير والمضمون في إطار خاص بتجربتها الشّعرية، ويتجلى ذلك في الفضاء الجمالي الذي شكلت فيه دلالات اِنزياحية ساهمت في عملية البناء الفني للنصّ، كما عمدت إلى تفجير طاقات اللّغة ثم ربطها بالتجربة الشّعورية لتشكل بذلك علاقات جديدة ببن الدوال والمدلولات.

تقول في قصيدتها "ما أنذروه.. سيطير الحمام!!":

ووجه تلك الروابي لا تبالي

إذ تغتالها أقدام

وأقدام

لا وجه يكفينا لنرسم قبلتين

فشفاه الآآآآآه تشبهها

عضة اِبن آوى في ضيعة هاربة

من لعبة الأيام[1]

نلاحظ في هذا المقطع توظيف الشّاعرة للّغة الشّعرية في إطار النسق الثقافي، لتشكل تجربتها الإبداعية في عمل أدبي متكامل إذ نلاحظ أنّها تعبّر عن قضايا أمتها بلغة فنية وجمالية تستعذب الذّائقة الشّعرية، بل تشاكس ذائقة القارئ وتأخذه بيده نحو عوالم شاسعة من التحليل والتأويل، فتتراءى له في صور بيانية مختلفة تظهر في هذه التراكيب التشبيهية والاستعارية هي: ضيعة هاربة، لعبة الأيام، لنرسم قبلتين، تغتالها أقدام، وكلّ هذه العبارات

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 75.

تعيد صياغة المعنى، وتشكله تشكيلاً مختلفًا عن لغته المباشرة والتقريرية، كما تفتح آفاقًا رحبة للتواصل والتفاعل مع دلالات النصّ.

ويبدو أنّ التّوظيف المكثف للّغة الشّعرية في هذا النصّ يرجع إلى تمكن الشاعرة من لغتها وأذواقها الفنيّة التي تظهر في براعة انتقاء الكلمات والعبارات، وصياغتها صياغة دقيقة تتلائم مع تجربتها الشّعورية والنسق الدّلالي للنص.

ولشعر عفاف فنوح نصيب وفير من اللّغة الرّمزية الإيحائية، حيث تنقل الكلمات من معانيها الأصلية إلى سياقات جديدة ذات بعد جمالي، يظهر ذلك في قصيدتها "وأنا أعبر الأجواء...؟؟" قائلة:

إذا جاء الربيع يطلب لقائي

سأوزع ورده على كل ركن مشيناه حريقا

سألقاه نحلة تعض الأغصان بأبر من دروس النجاة[1]

ولعلّ المتأمل في هذه الأبيات يدرك أنه أمام نصّ مشفر بدلالات رمزية موحية إلى معان عديدة تعكس الشّعور الذي يختلج في نفس الشاعرة، فنجدها ترسم لتجربتها الشعورية صورًا حية نابعة من أعماق الطّبيعة، وتظهر ملامحها في هذه البنيات الإفرادية: الربيع، ورده، نحلة، الأغصان، وكّلها رموزًا شكلتها لتعمق دلالات النصّ، ولتقرب الصورة إلى ذهن القارئ، فمثلا هنا كلمتي "الربيع، ورده" توحيان إلى الأمل والتفاؤل والتطلّع إلى مستقبل أفضل، وكلمة "الأغصان" ترمز إلى الخير والعطاء، وكلمة "نحلة" توحي إلى الحركة والحياة فأسقطت هذه الصور الطبيعية على حالتها النفسية لتعبر عن أملها وتفاؤلها بالحياة، رغم ما تمر به من تجارب ومواقف صعبة، لأن الحياة بالنسبة لها ليست مجرّد وجود تحيا فيه، وإنّما هي تخليد للحظاتها الشعورية في حلوها ومرّها، وتعبير عن رؤاها للواقع بكل متغيراته. وهكذا يجد القارئ نفسه أمام لغة رمزية إيحائية تتطلّب منه معرفة لغوية لفك شفرات النصّ ورموزه.

[1]– عفاف فنوح، إنا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 23.

عمدت الشّاعرة إلى اللّغة الشّعرية في جلّ قصائدها، فلا نكاد نجد قصيدة تخلو من جمالية الأسلوب وإنزياح التراكيب اللّفظية عن معانيها المألوفة، تقول في قصيدة "في جنتي جهنّم؟؟":

كم جنة بعتني...
يا‌آآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآدم؟
كم قبلها صاح حلوٌ
علقم؟[1]

إنّ الغموض في هذه الأبيات لم يكن نتيجة المبالغة في التخييل، بل هو مرتبط بغرابة الدلالة نفسها، الناتجة عن براعة الشّاعرة وقدرتها على التلاعب بالألفاظ والصّور، والرّموز وتوظيفها في لغة شعرية، يتضح ذلك أكثر في اِستحضارها لشخصية "آدم" –عليه السّلام– التي وظفتها كرمز ديني وشحنتها بدلالة شعورية جديدة تختلف كلّ الإختلاف عن مغزى الرّمز الأول، لأنّ الرّمز عندما يحتفظ بدلالة واحدة يفقد جاذبيته ويلفّه الجمود والرتابة إذ «يحيا الرّمز ويتجدّد من خلال هذا الغموض الذي يجلب القراءات وينوعها، فيكشف عن الحالات النّفسية التي تعيشها ذات الشّاعر»[2]، فعند اِستحضار الشّاعرة لقصّة آدم –عليه السلام– حاولت أن تخلق لنفسها فضاءً رمزيًا تعبّر فيه عن خلجاتها النّفسية، وتسقط صورتها على قصّة آدم – عليه السلام– الذي خرج من الجنة بسبب وسوسة الشيطان له، فأظلّه عن الطريق، فكانت الجنة فضاءً شاهدًا للخطيئة التي اِرتكبها، وكانت المكان الذي ولّد في نفسه الشّعور بالحسرة والندم، وتنطبق هذه الصورة على واقع الشّاعرة الذي كان مصدرًا للألم والمعاناة، وسببًا في شعورها بالغربة النّفسية والوحدة، وفي بعدها عن الحياة السعيدة، فالواقع الذي كانت تظن أنّه موطنًا لها وجنة اِنقلب إلى جهنم بكل ما يرمز إليه من

[1]– عفاف فنوح، إنا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 19.
[2]– الموسى خليل، آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر، الهيئة السورية للكتاب، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص 130.

عذاب، وقد عبّرت عن ذلك في عنوان القصيدة "في جنتّي جهنّم؟؟"، وفي البيت الأخير "كم قبلها صاح حلو/ علقم"، ودلالة العنوان توحي إلى العذاب الذي تكابده الشّاعرة بسبب الواقع الذي تعيش فيه، أما دلالة هذا البيت تكمل دلالة العنوان من حيث وصفها لهذا الواقع بالعلقم، لتوحي بذلك إلى واقعها المرير.

وهذا الجمع بين المتناقضات (جنتي/ جهنم) و(حلو/ علقم) تدلّ على تمكن الشّاعرة من ترويض اللّغة وفق أسلوب فني وجمالي يخرج اللّغة من المألوف والمعتاد إلى ما يحقق للقارئ الدهشة والمتعة الجمالية.

- الإنزياح التركيبي:

يعدّ الإنزياح التركيبي أحد مظاهر الإنزياح في لغة الشّاعرة، ويُعنى به «كلّ تركيب يحيل إلى معنى غير مألوف لدى المتلّقي، وذلك من خلال ترابطات السياق والصيغة في النصّ أو بمعنى آخر هو كل معنى ينبثق من تراكيب النصّ، وينزاح عن المستوى المألوف إلى آخر غير مألوف وذلك من خلال الترابط السياقي، والصيغي»[1]، ونستشف أهميته في الشعرية القديمة، فقد قال عنه الجرجاني: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية»[2].

ويتشكل الإنزياح التركيبي في الديوان بمظاهر عدّة منها: التقديم والتأخير، الإلتفات، الحذف، الإعتراض وغيرها من المظاهر، وفي التقديم والتأخير تتبادل الكلمات مواقعها في النص الشّعري وتتأخر الكلمات عن مكانها في المقدمة، لتحل محلها كلمات أخرى تؤدي معنى بلاغيًا وجماليًا ودلاليًا، وسنقف عند دراسة ظاهرة التقديم والتأخير لحضورها القوي في نصوصها الشعرية.

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك، الإنزياح في النصّ الشّعري، مجلة فكر وإبداع، ع3، رابطة الأدب، مصر، سبتمبر، 2000، ص 13.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، مصر، 1975، ص 188.

أ- التقديم والتأخير:

وظّفت الشّاعرة الكثير من الظواهر الإنزياحية في خطابها الشّعري، التي تحدث على مستوى البناء التركيبي، وتزيد من قوّة شعرية الخطاب ومن هذه الأنواع ظاهرة تقديم "الجار والمجرور" التي تتجلى في نصوصها الشّعرية، والتي تثير اِنتباه القارئ من الوهلة الأولى عند قراءته لقصائدها خاصّة في قصيدتها الأولى من الدّيوان "في حبّها.. أنا عدم.." التي تفاجئنا الشاعرة فيها من خلال تقديم شبه الجملة في صدارة البيت الأوّل، ثم تتوالى هذه السّمة الأسلوبية في البيت الثّالث، مبينة فنية بناء النصّ الشّعري وتقول في هذه القصيدة:

في الحبّ لست أضاهيها، أنا عدم *** أحلوتي رصعي قلبي متى هدموا
قولي أحبك لا تخشى لنا ألق *** مهما قست درر لبّى دمي قلم
في البعد تنتحر الأشواق يا فرحي *** ليست كما نرتضي حلمًا لم حرموا[1].

سمة التقديم والتأخير واضحة جليةً في الجملة المكوّنة لشبه جملة جار ومجرور "في الحبّ لست أضاهيها" التي جاءت اِنزياحًا وخرقًا للبناء اللّغوي الاعتيادي وهدمًا لبناء الجملة المألوفة، وخروجًا عن القاعدة التركيبية، فأصل الجملة "لست أضاهيها في الحبّ" وهذا التقديم له قيمة دلالية عند الشّاعرة، وتقصد بالجار والمجرور في هذا المقام تخصيص منزلة الحب بالنّسبة لها ولتفيد الاهتمام بالمقدم وضمان وصوله إلى قلب المتلقي لتولد فيه الإحساس بتجربة الحبّ التي تمر بها، وتقاسمه تلك اللّحظات الشّعورية، فتجعله متلقيًّا مشاركا لتجربتها الشّعورية والشّعرية معًا، وهذه الغاية التي تصبو إليها الشّاعرة، فاِستهلت قصيدتها بتقديم شبه الجملة "في الحب" كفاتحة لأبياتها، والبوح عن مشاعرها وعواطفها قصد تأثيرها على المتلقى، وتكمن جمالية هذه الأبيات في حدوث ظاهرة التقديم والتأخير في موضعين أوّلهما هذا المثال الذي ذكرناه سابقًا، أمّا التقديم الثّاني يظهر في السطر الأخير من الأبيات ويقدم على الفعل الجار والمجرور "في البعد تنتحر الأشواق" رغبة منها في

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 07.

تحديد سبب الإجتياح، وخدمة للمعنى العام للقصيدة، تعبّر الشّاعرة عن البعد وإحساسها بالإغتراب النّفسي الذي ولد فيها الشّعور بالوحدة والحزن نظرًا لشدة تأثيره على أحوالها النّفسية وعلى حياتها الشّخصية، حتى أصبحت لا تعير لهذا الحب اِهتمامًا، ولا يثير فيها لوعة الشوق والحنين، وإنّما كلّما اِزدادت فجوة البعد واِمتدت المسافة، كلّما تقلصت حدّة الشّوق واِزداد شعورها بالنشوة والسعادة، لأنّ الشّاعرة متفائلة بغد أفضل، ولهذا فإنّ تقديم الجار والمجرور لتلفت اِنتباه القارئ إلى غربتها النفسية وإلى صورة البعد التي رسمتها في كلماتها المعبرة، والتي قد لا تعني بالضرورة البعد والفراق بقدر ما هي اِستشراف للمستقبل واِنتظار تحقيق الآمال ولو بعد حين.

ولم تترك الشّاعرة نوعًا من التقديم إلاّ وأظهرت براعتها في توظيفه في خطابها الشّعري، محاولة من خلال ذلك شحن اللّغة بمدلولات تجعل القارئ يمعن فكره في اِستنباط معاني النصّ واِكتشاف خباياه، فهي في هذه المقطوعة تبين ظاهرة تقديم الحال الّذي يعد من الفُضلات في بناء الجملة، والذي من حقه التأخير على المسند والمسند إليه، حيث تقول في قصيدة "ما الحبُ!!":

يرتاد إليها في خشية من سكون المساء
وضمير يرده إلى تقواه
راجفًا إليها ذكرى صباحاته الجميلة
منتشيًا على خصرها[1].

يظهر تقديم الحال في السطر الأخير من هذه المقطوعة، في حين يتأخر المسند والمسند إليه، وأصل الجملة على النحو الآتي: "على خصرها منتشيًا"، والإنزياح الذي حدث في هذا السطر هدّم البناء التركيبي للجملة، كما أضاف دلالات جديدة فتحت النصّ على عدّة قراءات جديدة أمام المتلقي، فكملة "منتشيًا" تدل على النشوة والسعادة والفرح، لكن

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 13.

اِرتباطها بعبارة "على خصرها" تفتح للقارئ مجالاً للتأويل وقراءة جديدة ومغايرة، تجعله يبحث عن أسباب تغير موضع الحال الأصلي وتقديمه إلى صدارة البيت، ويبدو أن الشّاعرة تقصد من هذا التقديم الوصول إلى أمرين هما: يتمثل الأوّل في موسيقى البيت ووزنه الذي لا يستقيم لو جاء البيت بصيغة أخرى، ولن يتحقق الأثر الصوتي الذي قصدت إليه الشّاعرة، والأمر الثّاني يتمثل في تكثيف الدلالة التي تخدم عنوان قصيدتها "ما الحب!!" فتقديم الحال "منتشيًا" هو إبراز للصورة التي تريد أن ترسمها لـ "الحب" وهو في حالة اِنتشاءه وفرحه وسروره، وكأنّها شخصتهُ وجعلته إنسانًا له كيان وجداني حامل لمشاعره، وله حبيبة يرتاد إليها لينتشي على خصرها ويذوب في كيان جسدها، وهذا دليل على هوس الشّاعرة بالحبّ وتعلقها به.

لذا فإنّ تقديم الحال عن المتمم المتمثل في الجار والمجرور "على خصرها"، هو خروج عن صفتها الأولى وأداء وظيفتها التي وضعت لها أوّل مرة، وأخذت صفة أخرى حدّدها هذا الموضع الجديد لأنّ «وراء كلّ تقديم غرض يتعلّق بمعنى الجملة، فالتقديم وسيلة يقرب بها المعنى العميق والدلالة البعيدة»[1]، وخاصية التقديم والتأخير دليل على طبيعة اللّغة العربيّة المرنة في تأليف الجمل وإعادة ترتيب عناصرها مع المحافظة على وظائفها اللّغوية والدلالية، وذلك ما يسمى في الدّرس الأسلوبي الحديث بالإنزياح التركيبي وهو الخروج عن النمطية في التأليف وخرق المعتاد والمألوف، وهذا ما يولدّ دلالات مكثفة للنصّ ويعمق معانيه.

ويتبيّن لنا مما سبق أنّ لظاهرة التقديم والتأخير وظيفة مزدوجة، أولها تتمثل في الوظيفة الدلالية التي تهدف إلى تعميق الرؤيا وتكثيفها لتصبح محورًا يرتكز عليه النص، وثانيها تتمثّل في الوظيفة الإيقاعية التي تهدف إلى مراعاة الوزن والقافية من حيث التناسق الصّوتي والتناغم الموسيقي، وهي ميزة جمالية وفنية يضفيها أسلوب التقديم والتأخير على

[1]– سليمان فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة، مصر، 2004، ص 78.

النصّ الشّعري مما يجعله أكثر تعبيرًا عن الحالة الوجدانية للمبدع وأكثر تأثيرا على المتلقي، وعليه فقد أظهر النموذج السابق براعة الشاعرة في اِستخدام أسلوب التّقديم والتّأخير، حيث اِتخذت منه وسيلة تتجاوز بها نمطية اللّغة إلى دلالات إنزياحية، بغية إمتاع القارئ ومراوغته بتراكيب جديدة خارجة عن المتداول والمألوف.

وكحصيلة لدراستنا لظاهرة التقديم والتأخير في بعض قصائد الديوان، يمكن القول أن هذه الظاهرة من أهم الظواهر التي يتجلى فيها الإنزياح التركيبي على وجه التحديد، لأنّها متعلّقة بقوانين ترتيب العناصر اللّغوية في الكلام، وقد وظفت الشاعرة هذا التقديم بكثرة في نصوصها وبأنماطه المختلفة، قصد إثارة المتلقي ولفت اِنتباهه، ويقوم هذا الملمح الأسلوبي بوظيفة جمالية، وذلك بكسر العلاقة النمطية بين التراكيب اللّغوية، وما ينتج عن ذلك من دلالات جديدة، كما يفتح آفاقا واسعة أمام المبدع والمتلقي، ويولد متعة فنية وحلقة تواصلية بين الذّات المبدعة والذّات المتلقية، ويزيد اللّغة الشّعرية إبداعًا وجمالاً.

ب- التكرار:

تعدّ ظاهرة التّكرار من الخصائص الأسلوبية التي يتسم بها النصّ الشعري و«تمنح النصّ بناءً متماسكًا وإيقاعًا موسيقيًا لا يتوقف عند حدود الظاهرة، بل يتجاوز ذلك إلى تعانق التشكيل التكراري مع إبراز رؤية الشّاعر التي يسعى إلى تأكيدها وتجذيريها عبر أداء شعري متميز»[1]، إذ تكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق تناغم موسيقي متوازن له القدرة على جذب المتلقي والتأثير فيه، وتحفيزه للنظر والبحث عن دلالات القصيدة ومراميها، وربطها بالعناصر الأسلوبية التي تعمل على التماثل في النص الشّعري خاصة وأنّه يساهم في بناء النصّ وتماسكه، بالإضافة إلى إرتباطه بالحالة النفسية للشّاعر وأبعاده الرؤيوية ورسائله ومضامنه الفكرية التي يسعى إلى إيصالها للمتلقي عن طريق تجربته الإبداعية.

[1]- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان، الشعر العربي الحديث (البنية والرؤية)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص 21.

لاحظنا أنّ ظاهرة التكرار شكّلت ملمحا أسلوبيًا بارزًا في الديوان، عمدت إليه الشّاعرة لأسباب مختلفة منها الأسباب النّفسية، وهي «ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشّاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشّاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية... والمتلقي يصبح ذا تجاوب مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثري تجربته الشعرية»[1]، وهكذا تظهر فاعلية التكرار ودوره الوظيفي في الإلحاح على معان شعرية وتأكيدها من جهة وخلق ردود وإستجابات من طرف المتلقي من جهة أخرى، ومن أنواع التكرار في الديوان نذكر منها:

أ- تكرار الحرف:

والمراد به تكرار الحروف بأنواعها المختلفة كحروف الجر والعطف والنصب وغيرها من الحروف، ويلعب هذا اللّون من التكرار في القصيدة الحديثة دورًا كبيرًا في تشكيل بنية النصّ وتلاحمها، إضافة إلى دوره في إبراز البنية الإيقاعية التي تكسب الأذن أنسا والتي تشد إنتباه السامع، ومن هذا المنطلق جعلت الشّاعرة تكرار الحرف مزية إيقاعية ترجع إلى عنصر موسيقي، ومزية دلالية ترجع إلى المعنى، ومن أمثلة هذا التكرار في الديوان، تكرار حرف العطف "و" في قصيدتها "صلاتي" تقول:

وفي الماضي نور وقلب....

وغد....؟؟

كفم يغلغل في ذكرك مودة إذ ترتعش

ها كفي..

ودمي..

[1]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، مصر، 1987، ص 172.

وأنا

ويد،،؟؟[1].

في هذا النصّ يتكرر حرف العطف "و" ستة مرات، ويتضح أنّ هذا التكرار لم يرد دون وعي من الشّاعرة، إنّما قصدت به إثارة اِنتباه المتلقي لأنّ «التّكرار الحرفي صيغة خطابية رامية إلى تكوين الرسالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك المتلقي في عملية التواصل الفني»[2]، فالشّاعرة على دراية بما يضفيه تكرار الحروف على النص من اِتساع المعنى وتكثيف الدلالة، فاختارت كلمات معبرة تتلاءم مع طبيعة المقام، وقرنتها برابط حرف العطف (و) الّذي وظفته في سياق عاطفي، وتقول مخاطبة لمحبوبها: "هاكفي/ ودمي/ وأنا/ ويد"، تطلب منه أن يأخذ كل ما تملكه روحها (دمي، أنا) ومن جسدها (كفي، ويد) تعبيرًا عن حبها له، فتخرج هنا وظيفة حروف العطف عن قاعدتها الوضعية أو معانيها الأصلية المتمثلة في العطف والترتيب والتعقيب إلى صيغتها المجازية ودلالتها الإنزياحية، وجمالياتها الفنية، والأسلوبية التي ساهمت في إثراء معاني النص وعمقها.

وقد اِستوقفنا من هذه التكرارات تكرار الإستفهام في المقطوعة الأخيرة من قصيدة: "ما أنذروه .. سيطير الحمام!!" قائلة:

فهل بعد ذلك لا نعتق النبيذ لكي نشرب خمرة

السلام...!!

وهل بعد ذلك لا نعتق الروح سكرة منها ومنّي

رائحة الكلام[3].

يظهر في هذا المقطع تكرار حرف الإستفهام "هل" واقترن بعبارة "بعد ذلك" وقد أدى هذا التكرار دورًا مهمًا في وضع القارئ في جو النص المليئ بالأمل والتفاؤل وهي تدعوه إلى

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 48.

[2]– قاسم محمد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار الدجلة، ط1، الأردن، 2008، ص 166.

[3]– قاسم محمد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص 79.

أن يشاركها خمرة السلام، وتعبر عن ذلك في قولها: "فهل بعد ذلك لا نعتّق النبيذ لكي نشرب خمرة السلام!!"، لما في الخمر من أثر كبير في تناسي الهموم والأحزان، ووظفته الشّاعرة للدلالة على الأمل غير المنقطع، فمهما طالت الأوجاع والآلام، واِشتد الظلم والقهر فإنّ النصر لناظره قريب، ويعكس ذلك إيمانها القوي أنّ الحق المسلوب سيعود يوما إلى ذويه، لذا فإنّ اِقتران حرف الإستفهام "هل" بعبارة "وهل بعد ذلك لا نعتق النبيذ" وعبارة "وهل بعد ذلك لا نعتق الروح سكرة" دليل على أنّ الشّاعرة تخاطب كلّ من يستكين إلى اِنكساراته ويرضى بالهزيمة، وتدعوه إلى التفاؤل لغد أفضل يعمّه السلام والإطمئنان، ويبدو أن وظيفة الحرف المكرر "هل" في هذا النص تحققت من خلال جذب اِنتباه القارئ إلى العبارة التي تليه، كما اِستطاعت الشّاعرة أن تحقق في هذا السياق أمرين هما: أوّله نقل أفكارها ومشاعرها ووضع القارئ في صورة الواقع الذي يعيشه ويأمل في تغييره، وثانيه المحافظة على تماسك بناء القصيدة وتلاحم أجزائها، إذ عمل هذا الإرتداد الصوتي على الربط بين أداة الإستفهام المكررة والسياق الذي وردت فيه.

ولا شكّ أن قدرة الشّاعرة على اِستغلال هذه الحروف وتوظيفها بما يتناسب مع المعنى الذي ترغب إيصاله إلى القارئ دليل على قدرتها في ترويض اللّغة واِستثمار آلياتها خدمة لمتنها الشعري.

ب- تكرار الكلمة:

يعدّ هذا النّوع من التكرار من أكثر أشكال الأنواع شيوعًا في الشّعر العربي قديمه وحديثه، و«إذا كان تكرار الحرف وترديده في الكملة الواحدة يمنحها نغمًا وجرسًا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإنّ تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنح القصيدة النغم فحسب، بل يمنحها اِمتدادًا وتناميًا واِنتشارًا في قالب اِنفعالي متصاعد ناتج عن تكرار

العنصر الواحد»[1]، ويعني ذلك أنّ تكرار الكلمة لا تقتصر وظيفتها على إحداث النغمة الموسيقية للقصيدة، بل تساهم في تعزيز روابطها الأسلوبية لتضم جميع عناصر العمل الأدبي وربط المتضافرات فيه ربطًا فنيًا موحيًا، مما يحقق ذلك تناميًا وتكثيفًا لدلالات النصّ و«لعلّ القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار تشترط لنجاحه أن تكون اللفظة المكررة وثيقة الصلة بالمعنى العام للسياق الذي ترد فيه، وإلاّ كانت إضافة لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها»[2]. ولهذا يستوجب على الشّاعر أن يجعل هذا التكرار جزء من نسيج النص، ويوظفها بطريقة واعية تمنح النص اِمتدادًا واِتساعًا في دلالاته.

ومن نماذج هذا النّوع من التكرار في الدّيوان، نجد لفظة "باريس" التي تكررت في قصيدة "باريس والهوى..؟؟" تقول فيها الشّاعرة:

لباريس ...
وردة قلبي، تضم الأنا
في الليالي
لباريس دمعة جمري
تجر الغوالي
لباريس عشق[3].

إنّ المتأمل في هذه الأبيات الشّعرية يكشف فكرة الإنتشار التي يعمل التكرار على تحقيقها «والإنتشار في القصيدة نوع من الإيقاع الذي يمثل ترديد الفكرة مبنية على نغم معين ينسجم مع الدفقات الشعورية للمبدع تجعل المتلقي مشدودا إليها لما تحمله من رنة تبعث

[1]– عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2004، ص 211.

[2]– نازيك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د.ط، بغداد، العراق، 1965، ص 264.

[3]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 67.

المتعة في النفس»[1]، وهذه الفكرة تجلت في تكرار الشاعرة لكلمة "لباريس" ثلاث مرات من بداية المقطع إلى نهايته، اِنطلقت منها لتعبر عن مدى حبّها وتعلقها بهذه المدنية التي تفوح من ورودها العطور، فتقول: "لباريس وردة قلبي/ لباريس عشق"، ويبدو هنا أن الدفقة الشعورية تصل في مستوياتها التصعيدية إلى أعلى مستوى ممكن في أجزاء القصيدة، فلجأت الشّاعرة إلى هذا التكرار للمحافظة على هذا التكثيف المتصاعد في مشاهد تطرح فيها حمولتها النفسية، وكلها تختزل في صورة "باريس" التي تشكل بعدًا مكانيًا أو فضاءً رمزيًا موحيا إلى أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية من جهة، ومن جهة أخرى تأتي دلالة هذا التكرار في إلحاح الشّاعرة على تذكر أهلها وخلانها وكل ما يتعلّق بالماضي الجميل من ذكريات وأحداث ومواقف تقاسمتها معهم في حلوها ومرّها، وتصف شعورها بالحزن والألم الذي سببه البعد والفراق، فتقول معبرة عن ذلك: "لباريس دمعة جمري/ تجرُّ الغوالي" والملاحظ هنا أن لفظة "باريس" تحمل دلالة مغايرة عن دلالتها السابقة، وتشحن بمعان ودلالات تشع منها الغربة والوحدة، ولتعمق الشّاعر هذه التجربة ربطت هذا الفضاء "المدينة" بصورة "الزمن" المتمثل في الليل الذي يوحي إلى الحزن والكآبة، وإلى ذلك العالم الصامت والهادئ الذي تسترجع فيه الشّاعرة ذكرياتها الماضية التي عاشت فيها تجارب مختلفة تشكلت في مشاهد شعورية متراكمة في كيانها الوجداني.

وعليه فإنّ أهمية توظيف التكرار في هذا النص تكمن في الكشف عن الدوافع النفسية بوصفه وسيلة تعبيرية مهمة في الكشف عن خلجات نفس الشاعرة، وتداعيتها المختلفة، فجاء التكرار في متنها الشعري آلية أسلوبية وظفتها لتعكس بها مواقفها وتجاربها النفسية.

وتمضي الشاعرة في توظيف تكرار الكلمة على هذا النحو في ديوانها بصيغ وأنواع مختلفة منها الأفعال والأسماء، شكلت من خلالها تعبيرا شعريًا، اِستطاعت أن تستجلي به

[1]– عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 225..

الواقع، وتعبر عن موقفها منه، ففي قصيدتها التي تحمل عنوان "وأنا أعبر الأجواء..؟؟"، نجدها تكرر الفعل "همت" وسنكتفي بإيراد مواطن التكرار، تقول الشّاعرة فيها:

همت في داخلي

كالفراش أطلب زهر في الزمن الأصفر

همت فرحًا أنتشي رحيقًا

من على ورق السوسن[1]

يظهر في هذا النموذج تكرار فعل "همت" مرتين في بداية القصيدة خاصّة وأنّه يتكرر بنفس الصيغة، أي في زمنه الماضي، فأضفى على النصّ إيقاعًا متميزًا، كما نلاحظ في هذا النموذج ثبوت البنية التكرارية على المستوى الشّكلي، وحركيتها على المستوى الدلالي، بمعنى أن البنية التكرارية ثابتة من حيث التركيب الزمني والنحوي، وكل سطر شعري ظهر فيه التكرار يبقى رهينًا برؤيا القصيدة، فالشّاعرة تحرص على إضاءة الجانب المظلم من حياتها، فراحت تشق أنفاسها إلى عوالمها الداخلية مبتعدة عن سطوة الواقع ومراراته، عبّرت عن ذلك بقولها: "همت داخلي/ همت فرحًا" وهذه الصورة التي رسمتها في هذه الأبيات توحي إلى السعادة التي تغمرها وهي تعبر الأجواء في داخلها، وتستكشف عالمها الباطني، وتحاول أن تتناغم مع مشاعرها وعواطفها لتولد في ذاتها توازنًا نفسيا يجعلها تعيش حياتها في طمأنينة بعيدا عن ضوضاء الواقع الذي حصرها في بوتقة الغربة والكآبة، وهكذا يغدو توظيف التكرار في هذا النصّ عنصرًا فاعلاً في اِستبطان رؤى الشاعرة النفسية للواقع، وبعبارة أخرى أسهمت في توجيه القارئ وتنبيهه إلى الفكرة التي تلح على إيصالها.

تلك بعض النماذج التي أوردناها عل سبيل التمثيل، وليس للحصر، لأنّها كثيرة في الديوان، وقد تبيّن لنا أنّ ظاهرة التكرار شكلت حضورًا بارزًا في معظم قصائدها، حيث اِستطاعت الشاعرة أن توظف هذا الأسلوب بأشكال وأنماط مختلفة وهي: تكرار الحرف،

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 21.

وتكرار الكلمة، كما كشفت هذه الدراسة عن الجانب التطبيقي للتكرار ضمن السياق الذي ورد فيه منه: السياق النفسي والجمالي، ليؤدي بذلك وظيفة جديدة ومغايرة في القصيدة.

II- التشكيل البلاغي:

نسعى في هذا الجزء من البحث إلى إبراز جماليات التشكيل الفني في الديوان، من خلال الكشف عن الصور الفنية، والجمالية التي تضمنتها نصوص الدّيوان بإختلاف أنواعها: الإستعارة والتشبيه والكناية، كونها جوهر اللّغة الشّعرية على أساسها تتبلور دلالات النصّ بطاقاتها الفنيّة والإبداعية، وتقنياتها التّعبيريّة التي تمزج بين المجرّد والمحسوس، والواقع والخيال، حيث يتوجه المبدع إلى الواقع ليبث في شعره الحركة والحياة.

1- الإستعارة:

تبوأت الإستعارة مكانة مهمة في حقل الدّراسات البلاغية قديمًا وحديثًا، نظرًا لفعاليتها في تشكيل مختلف الخطابات وتحقيق جماليتها، وقد عبّر جون كوهن عن أهميتها، بقوله: «المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الإستعارة»[1]، كما يؤكد أمبرتو إيكو على أنّها «ألمع الصور البيانية ولأنّها ألمعها، فهي أكثر ضرورة وكثافة»[2]، وأكثر توظيفًا في النصوص، لما تحويه من عناصر جمالية تساهم في عملية البناء الفني للنصّ.

والقارئ المتمعن في ديوان "إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون" يجده حافلاً بالتشكيل البلاغي الذي بث في النصوص الشّعرية طاقة تعبيرية قوامها الغرابة والدهشة، وهما خاصيتان تستميلان المتلقي وتدفعه إلى البحث عن أسباب هذه الدهشة والمتعة الجمالية.

وقد حاولنا في هذا العنصر أن نتتبع التّشكيل البلاغي من خلال رصد مجموعة من النماذج الشّعرية وتحليلها وفق طبيعة ونوع الإستعارة الواردة فيها، ومن بين الأنواع نجد:

[1]- جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد الهري، دار توبقال للنشر، والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 170.

[2]- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2005، ص 233.

أ- الإستعارة التصريحية:

حاولت الشّاعرة من خلال قصائدها أن تعبر عن تجربتها الذّاتية باستعمال الصّورة الإستعارية، مما أكسب المعنى جمالاً وتأثيرًا، فتنوعت طرقها وتعددت مشاربها خصوصا الإستعارة التصريحية التي كان لها الدور الفعّال في إبراز القيم الجمالية للنصّ، تقول في قصيدتها "ويح الهوى":

من لي يعطر صحراء الجوى

رطبًا

لولا شموس شفاه أبرقت

ألقا...؟؟؟

تتجلى الصورة الإستعارية في هذه الأبيات الشّعرية في عبارتين: الأولى تتمثل في البيت الأوّل "من لي يعطر صحراء الجوى رطبًا" اِستعارة تصريحية، حيث صرحت الشّاعرة بالمشبه به "الصحراء" وحذفت المشبه وهو "نفسها"، وفي الحقيقة أنّ الصحراء ليست بذات أو إنسان يوضع عليه العطر فشبهت الصحراء بذاتها وأضفت عليها مواصفاتها الخاصّة لتوحي إلى شدة معاناتها ولوعتها التي تفوق حر الصحراء، وتقدير الكلام "من لي يعطر قلبي الظمآن للحب"، فحاولت أن تخلق صور خيالية متعدّدة بإستعارة شيء لآخر أو نسبة صفة شيء إلى آخر ليس من طبيعته، أمّا الصورة الثّانية تتمثّل في البيت الثّالث "لولا شموس شفاه أبرقت ألقا" اِستعارة تصريحية حيث صرّحت بالمشبه به "شموس شفاه" وحذفت المشبه "الإبتسامة" وجعلت للإبتسامة شموس شفاه توحي بإشراقها إلى الأمل، فحاولت في هذا الوصف أن تخلق لنفسها فضاءً متسعًا تتجدد فيه أحوالها النّفسية، وترسم صورة نابضة وحيّة لتجربتها الشّعوريّة، وقد أطلت من خلال هذا الوصف بِاستخدام ألفاظ بعيدة كل البعد عن السطحيّة، فكيف تكون للشموس شفاه بريقة؟ وكيف تكون الصحراء شخصًا يوضع عليه العطر؟ وهذا دليل على براعة الشاعرة في التلاعب بالصور الإستعارية، فهي تعطي

للموصوف ما ليس له، بل إنّها تبدع في نقل الصوّر الطبيعية ومزجها بحالاتها النفسية، وذلك ما أضفى للّغة النصّ دلالات رمزية ذات أبعاد جمالية، وساهم في جعل الصورة الإستعارية كمعطى جمالي تمنح للقارئ المتعة والتذوق الفنّي، لذا فإنّ شرط تحقيق الإستعارة «يجب أن تملك شيئا مدهشًا وغير منتظر، كما يجب أن تحدث مفاجأة نتيجة لإكتشاف علاقة غير متوقعة بين الأغراض المتباينة»[1]، لأنّ سمة الإبهام والغموض من السمات الأساسية للإستعارة التي تثير دهشة القارئ وتكسر أفق توقعه بدلالات رمزية غير منتظرة، فتحليه إلى البحث عن شفراتها وفك رموزها، وهذا ما يخلق في نفسه نوع من الإثارة والإستغراب والفضول في الكشف عن حقيقة المعاني ومقاصدها.

وتواصل الشّاعرة في التّشكيل الإستعاري لنصوصها، ويتجلى ذلك في تكثيفها للصور الإستعارية الصريحة التي تعدّدت مواطنها في الديوان منها قصيدة بعنوان "ما أنذروه... سيطير الحمام!!" تقول فيها:

كم عدد ليتبعهم كلبهم؟؟

ليعُضَّهم وحش تأسدّ الغابة

فهل بشروه بشهد الختام؟؟[2].

إنّ القارئ المتأمل في هذه الأبيات تبدو له صورتين اِستعارتين، فالأولى تتجسّد في عبارة "ليعظهم وحش تأسّد الغابة" وهي استعارة تصريحية، حيث صرحت الشّاعرة بالمشبه به وهو "الوحش" وحذفت المشبه وهو "المحتل"، وجعلت من لفظة "الوحش" صورة رمزية موحية إلى ظلم وبطش العدو الصهيوني الذي يمارس شتى الوسائل القمعية ضد الشعب الفلسطيني، ورسمت هذه الصّورة في كلمة "يعضهم" التي توحي إلى دلالة افتراس الفريسة وعضها وإلتهامها، وأسقطت هذه الصورة نفسها على المحتّل "الوحش" الذي تأسدّ أرض

[1]– زين كامل خويسي، أحمد محمود مصري، رؤى في البلاغة العربية، دار الوفاء الإسكندرية، د.ط، القاهرة، مصر، ص 149– 150.

[2]– عفاف فنوح، "إنّا للحب وإنّا إليه راجعون"، ص 78.

فلسطين وجعلها موطنا له وملك عليها يلتهم الأبرياء والمستضعفين "الشّعب الفلسطيني" كفريسة له، ومزجت بين هاتين الصورتين لوجود قاسم جامع بينهما أو صفات مشتركة منها: السيطرة والظلم والقهر، وكلها سمات تجمع بين طرفين "الوحش" و"المحتّل" في غاية واحدة، تتمثل في فرض الهيمنة أما عن الصّورة الثانية تتجسد في عبارة "فهل بشروه بشهد الختام"، حيث صرحت الشّاعرة بالمشبه به وهو "شهد الختام" وحذفت المشبه وهو "النصر" على سبيل الإستعارة التّصريحية، ويبدو أن هذه الصورة تختلف عن سابقتها في دلالتها الرمزية، إذ وظفت القرينة الفعلية "بشروه" لتنفذ دلالة "يعضهم" التي تدل على الإستمرارية في ممارسة الأساليب القمعية في حق الشعب الفلسطيني، وتحل محلها دلالة الأمل، فمهما طالت المعاناة والآلام، إلاّ أنّ النصر قريب، وتتضح هذه الصورة في عبارة "شهد الختام" التي تفضي إلى نهاية المحتّل وسقوطه، ورجوع الوطن المسلوب إلى ذويه، وتحقيق الحرية والسيادة، فيكون ختامها مسك، ومن خلال هاتين الصورتين الشعريتين، اِستطاعت الشّاعرة أن تثير مخيال القارئ ليبحث عن الأبعاد الرمزية التي تحملها هذه العبارات الموظفة في إطار تكثيف دلالي يدفعه إلى الربط بين الأمور المتباعدة بوحي من شعوره وانفعاله، «وهذا يساعد في التعبير عن ذاته فالتقريب بين شيئين متباعدين ليس أمرًا عبثيًا وإنّما هو محكوم بذات الشّاعر وبفكره وروحه، ومن هنا فإنّ جمال الشعر يكمن في اِكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة وجمعها وفق منطق الشّعر»[1]، والمبدع الأصيل لا يجمع بين الأشياء المتباعدة أو المتناقضة عبثًا بل بوعي عال ورؤية عميقة للأشياء، ويحاول أن يجمعها في نسق دلالي معين، ليوصل فكرته إلى القارئ.

[1]– غادة عبد العزيز منهوري، الصور الإستعارية في شعر طاهر الزمخشري، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير (مخطوط)، جامعة أم القرى، السعودية، 1422، ص 44.

ب- الإستعارة المكنية:

تحظى الصورة الإستعارية المكنية في الديوان بأهمية بالغة القدر، إذ تعد من أهم الأدوات الفنية التي اِتخذتها الشاعرة مطية لبلورة تجاربها الشعرية، ومحاولة نقل تجاربها إلى المتلقي محققة التأثير والإنفعال في نفسه، وكان لحضورها القوي دور بارز في إبراز جمالية النصوص الشّعرية، فتعددت مواضيعها في الديوان، نذكر منها في قصيدة "ما أنذروه.. سيطير الحمام!!" تقول فيها:

هنالك حيث الموت يصنع قارورات عطر
لا «شانيل» تضاهي طيبها
ولا «باريس» تصنع رائحة بطعم رائحة
المغادرين»[1].

تحضر في هذا النصّ صورتين إستعاريتين تتجلى الأولى في البيت الأوّل "هنالك الموت يصنع قارورات عطر" حيث ذكرت الشّاعرة المشبه "الموت" وحذفت المشبه "الإنسان" وأبقت لازما من لوازمه (القرينة الفعلية) "يصنع"، إذ شبهت الشّاعرة الموت بالإنسان الذي يمتلك حرفة في يده ويتفنن في صنع الأشياء، وتقدير الكلام "الإنسان يصنع قارورات عطر" فجمعت بين الشيء المادي المحسوس (الإنسان) وبين الشيء المعنوي المجرّد (الموت) لتسقط عليها الفكرة التي تريد إيصالها للمتلقي بطريقة رمزية إيحائية، ويبدو أن الصورة الإستعارية للفظة "الموت" ترتبط بدلالة الفضاء، حيث قرنتها بلفظة "هنالك" لتشير إلى المكان البعيد وتقصد به أرض فلسطين التي ذاقت ويلات الحروب، وعانت من المحتل الصهيوني من بطشه وظلمه، ولم يبقى عليها شيئًا إلاّ وسلبه وأخذه من حق الشعب الفلسطيني، حتى زهق الأرواح وقتل الأبرياء فصارت الأرض قنينة يفوح منها عطر الشهداء ولا مسك يضاهي طيبه، فارتبطت هنا صورة الإستشهاد في سبيل الوطن بصورة الدّماء

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 76.

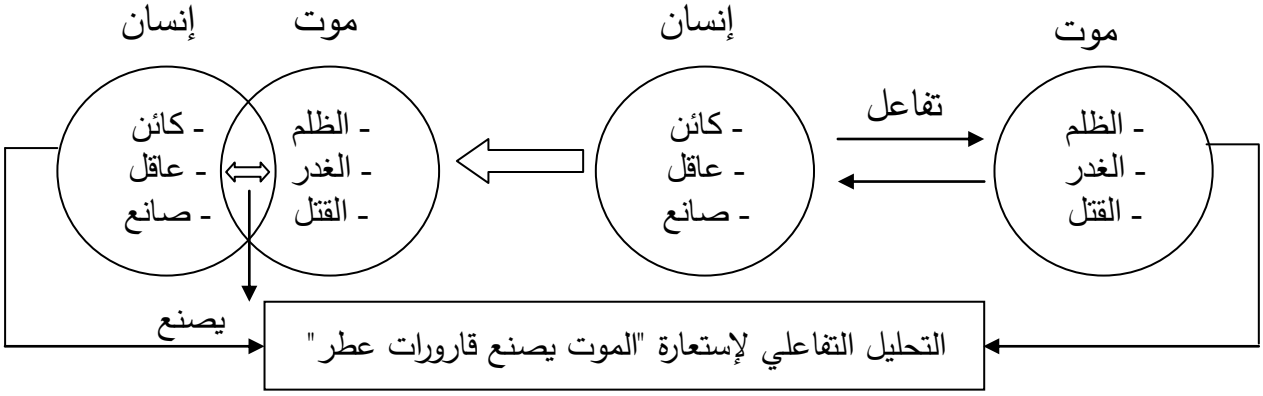
الزكية التي تفوح منها رائحة الحب والوفاء والإلتزام، لتأخذ هنا لفظة "الموت" أبعادًا رمزية توحي إلى الفداء والتضحية والوطنية.

وتواصل الشاعرة وصفها لذلك في بيتها الخامس الذي تتجلى فيه الصورة الإستعارية ولا "باريس" تصنع رائحة المغادرين، حيث ذكرت المشبه "باريس" وحذفت المشبه به "الإنسان" وأبقت لازمًا من لوازمه (القرنية الفعلية) "تصنع" على سبيل الإستعارة المكنية، حيث شبهت "باريس" بالإنسان الذي يصنع العطور، فجعلت من هذه المدنية المعروفة بورودها وعطورها كائنًا يدبُّ فيه الحياة الإنسانية وتتحرّك معه الأحاسيس والمشاعر، وتريد من هذه الصورة أن تخلق فضاء إبداعيًا في نصها بتوظيف هذه الأساليب الإنزياحية عن معانيها الأصلية وأن تحفز مخيال القارئ للبحث عن هذه الرّموز وفك شفراتها، حيث يبدو له في الوهلة الأولى أنّ توظيف الشّاعرة لفضاء "باريس" هو اِستحضار صورة هذه المدينة بجمالها ومميزاتها، وما تجود به من عطور زكية وروائح طيبة إلا أنّه سرعان ما يدرك أنّ اِستحضار الشاعرة لهذا الفضاء لم يكن إلاّ لتقاربه مع فضاء "فلسطين" البلد الذي يصنع روائح طيبة من أرواح الشهداء.

ولعلّ تكثيف الشّاعرة للصور الإستعارية في هذا النص دليل على تصويرها الحي لما تحسه وما يختلج في نفسها من عواطف إنسانية، لأنّ الإستعارة هي «السر الكامن الموروثة، الكلمة الحبلى بخيالات المتعبين، ورؤى المهمومين، الّذين ينسجون من هذه الخيالات حللا ملموسة، ويشيدون من هذه المفردات بيانات محسوسة، ومن هنا كان للإستعارة موقف واضح من المجردات»[1]، حيث تشكل الإستعارة سرًّا من أسرار العملية الشّعرية، فمن خلالها يفتح الشّاعر نافذته ليبوح بمشاعره ويصوغها بلغته الخاصّة التي تنقل المعاني والأفكار من الصورة المجردة المرئية المعبرة، بالإعتماد على صيغ الإيحائية التي ترسم المشهد بما فيه من تناقضات، وبهذا يتمكن من التأثير على المتلقي، ويجعله يسبح في عالم الشّعر المطلق.

[1]– شعيب خلف، التشكيل الإستعاري في شعر أبي العلاء المعري (دراسة أسلوبية إحصائية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص 34.

وقد حدث التّحليل التفاعلي في إستعارة "الموت يصنع قارورات عطر" بين المحمول "الموت" الذي صرحت به الشاعرة، والحامل "الإنسان" وهو الطرف المحذوف مع ذكر قرينة من قرائنه وهي "يصنع" على سبيل الإستعارة المكنية ويتم التّفاعل بين هذين الطرفين حسب الشكل الآتي:



نلاحظ من خلال هذا الشّكل أنّ لكلّ من المحمول "الموت" والحامل "الإنسان" سمات متباينة، إذ حدث التّفاعل بين هذه السّمات، أين اِكتسب "الموت" إحدى السّمات اللاّزمة في الإنسان وهي الصنع والتي أصبحت سمة عرضية في الموت، فتحقق المعنى الإستعاري في هذه الصّورة من خلال المشابهة التي عقدتها الشّاعرة بين المشبه "الموت" والمشبه به "الإنسان" في السّمة المشتركة "الصنع" على سبيل الإستعارة المكنية.

ولكل شاعر لغته الخاصّة ولغة الشّاعرة مميزة، وجلّها قائمة على الوصف، ذلك الوصف الذي تغلب عليه الصور الشّعرية، واِن كانت أحيانا تنقلنا إلى عالم آخر غير ما نراه ونسمعه، فهي مبدعة في ذلك تتربص بالكلمات وتسيرها كيفما شاءت، ويظهر ذلك في قصيدتها "باريس والهوى" تقول فيها:

لباريس

قهوة دفءٍ

وفنجان زهر يراقص ثغري

لباريس بوح من الروح

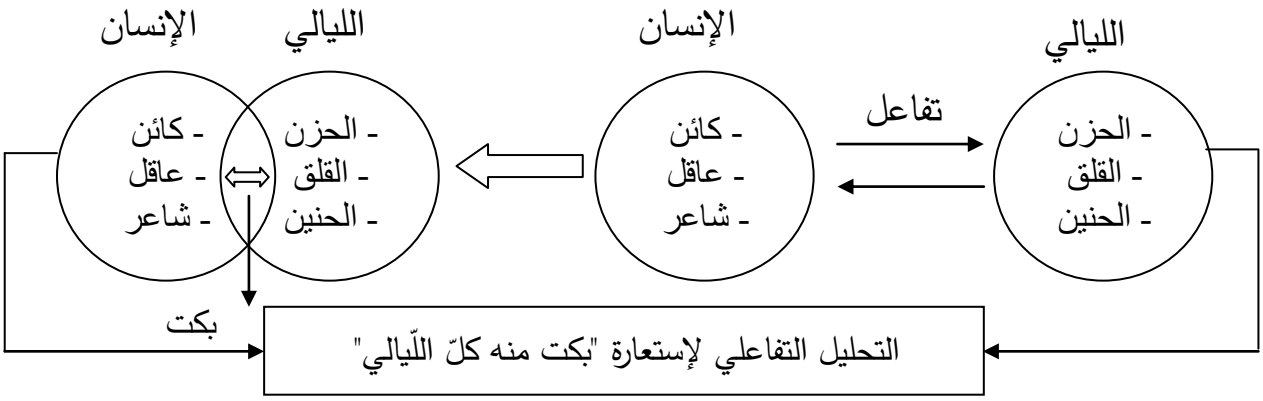
خلد لها في نهارٍ بكت منه كل اللّياليّ[1]

تتضح في أفق هذا النّص صور شعرية مكثفة تنزاح عن معانيها ودلالاتها الأصلية، فقد ذكرت الشاعرة صورتين استعاريتين تتجلى الأولى في البيت الثّالث "وفنجان زهر يراقص ثغري" حيث ذكرت المشبه "فنجان" وحذفت المشبه به "الإنسان" وأبقت لازمًا من لوازمه "يراقص" على سبيل الاستعارة المكنية، فشبهت الفنجان بالإنسان الذي يقوم بفعل الرّقص والحركات لتعبر بهذه الصّورة عن الحالة الشّعورية التي تعتريها في الصباح وهي تتلذذ بطعم قهوة باريس التي تصفها بقهوة دفئ تدفي أحاسيسها ومشاعرها، وتلطف جوّها النّفسي وتشعرها بالسّعادة والطمأنينة، ووجدت فيها متنفسًا عن آلامها ومعاناتها في الواقع الذي عكر مزاجها وصفوها، وتحاول دائمًا أن تتخطى ذلك برفع معنوياتها أثناء احتساءها لفنجان القهوة الذي يداعب ويراقص ثغرها، ويرسم في وجهها اِبتسامة الصباح، لتوحي هنا لفظة "يراقص" إلى السعادة التي تغمر قلبها حبًّا وتعلقًا بهذه المدينة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ أنّ الشّاعرة ترسم صورة شعرية مغايرة عن سابقتها وتظهر جليًا في البيت الأخير "خلد لها في نهار بكت منه كل اللّيالي" حيث صرحت بالمشبه "اللّيالي"، وحذفت المشبه به "الإنسان" وأبقت لازما من لوازمه (القرينة الفعلية) "بكت" على سبيل الإستعارة المكنية، إذ وقعت الإستعارة على الفعل "بكت" الذي لا يقوم به الليل بل هي خاصية للإنسان، ونكون بذلك أمام صورة معقدة غير مألوفة، حيث أخذ اللّيل صفة البكاء التي توحي إلى الحزن والألم، وألحقت الشّاعرة عليه هذه الصفة لتعبر عن حالتها النفسيّة التي تمر بها خاصة في اللّيل الوقت الذي تشعر فيه بالشوق والحنين إلى ذكرياتها الماضية، وتشعر فيه بالضيق والقلق على مصيرها المجهول، وبما أنّ الشّاعرة رومانسية فمن الطبيعي أن تقارن صورة اللّيل بأحاسيس رومانسية كالحبّ والعشق، أو بأحاسيس أليمة كأحزان الغربة وآلام الوحدة من ذكريات وتجارب ومواقف متراكمة في ذهنها، فارتبطت هنا الاستعارة بالتجربة الشّعورية التي

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 68.

مرّت بها الشّاعرة وأثّرت على نفسها ونفس المتلقي، لأنّ التّأثير مطلب من مطالب العمل الأدبي.

نلاحظ في هذه الاستعارة "بكت منه كل اللّيالي" التحليل التفاعلي الذي حدث بين المحمول "الليالي" وهو الطرف المذكور، والحامل "الإنسان" وهو الطرف المحذوف مع ذكر قرينة من قرائنها "بكت" على سبيل الإستعارة المكنية، ويتم التفاعل بين هذين الطرفين على النحو التالي:



وقد حدث التّفاعل في هذه الإستعارة بين كلّ من محمول "اللّيالي" والحامل "الإنسان" وجراء هذا التّفاعل اِكتسبت "اللّيالي" إحدى السّمات اللاّزمة في الإنسان، وتولّد المعنى الإستعاري في منطقة التوتر، أين أصبحت اللّيالي باكية كالإنسان، وتتحقق المعنى الإستعاري في هذه الصورة من خلال المشابهة التي عقدتها الشّاعرة بين اللّيالي والإنسان في السّمة المشتركة بينهما "البكاء"، حيث صرّحت بالمشبه وحذفت المشبه به وتركت لازمًا من لوازمه على سبيل الإستعارة المكنية.

2- التّشبيه:

يعدّ التّشبيه بمفهومه القديم والحديث عنصرًا أساسيًا من عناصر الصّورة الشّعرية، ويتضمن أربعة أركان هي: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، وقد تحضر هذه الأركان جميعها أو يغيب بعضها حسب نوع التّشبيه وما تقتضيه الصورة التّشبيهة.

لقد وظفت الشّاعرة في ديوانها التشّبيه باعتباره نوعًا من أنواع التّصوير الشّعري ولونا من ألوان البيان، فاتخذته أداة لتقريب المعنى وتكثيف الدلالة، وقد حفل الدّيوان بتشبيهات حسنة أسهمت في خدمة المعنى إسهامًا كبيرا، وأخرجت الخفي وعملت على توضيح وتعميق دلالته، وورد التشبيه بكل أنواعه لتعبر به الشّاعرة عن خلجات نفسها من معاناة وآلام نتيجة سطوة الواقع ومرارته، ومن خلال رحلة اِستكشافية في نصوصها الشّعرية شد اِنتباهنا جمال التشبيهات ورونقها، إذ خرجت الشاعرة بها عن مألوف الاستعمال، وكسرت بها اللّغة التقريرية اِستجابةً للدلالة التي تنهض بها القصيدة ومضامنها المحورية.

وإنّ تفاوت أنواع التشبيهات في درجة التخييل، وفي تأثيرها في على نفس القارئ، فإنّها أيضًا تتفاوت قياسا بنسبة توظيفها واِستخدامها من شاعر إلى آخر.

ومن خلال قراءتنا للديوان وتحديدا تتبع حضور التشبيه وأنواعه، لاحظنا حضوره بنسب متفاوتة والجدول الآتي يظهر إحصائيًا حضور التّشبيه وأنواعه في الدّيوان:

نوع التّشبيه	عدد تكراره في الديوان
التّشبيه التّام	28
التّشبيه المجمل	20
التّشبيه البليغ	16
المجموع	64

ولعلّ أبرز ملاحظة نستخلصها من هذا الجدول هو كثافة حضور التّشبيه التّام مقارنة ببقية الأنواع التي جاء حضورها بنسب متقاربة وبأقل كثافة مقارنة بالتّشبيه التّام، وهو ما يمكن اِعتباره ظاهرة بلاغية وبيانية تميز بها الدّيوان، ومن خلال هذا الجدول يمكن التفصيل في أنواع التشّبيه الواردة في الدّيوان وطبيعة كل منها كما يلي:

أ- التشبيه التّام (المفصل):

وهو التّشبيه الذي وُظفت فيه جميع عناصره: المشبه والمشبه به والأداة، ووجه الشّبه ويأتي توظيف الشّاعرة للتّشبيه التّام في المرتبة الأولى من حيث ورود التّشبيه في الديوان، إذ يعتمد بنسبة كبيرة على الوضوح والبساطة التخييلية، ومن التشبيهات التّامة التي وظّفتها الشّاعرة في ديوانها، نجد قصيدة "في حبّها.. أنا عدم.." قائلة:

أخيط من جلد روحي روحها بلدي *** كالعاشقين إذا هاموا بكت قمم

أو كالحبيب يناجي خلسة ولعي *** مذبوح ورد على سطح الوغى يهم[1]

اِستفاضت الشّاعرة في هذه الأبيات في توظيف تشبيهات تامة العناصر، إذ تظهر براعة الشّاعر وأسلوبها الأدبي الجميل في حسن اِختيار الصوّر التّشبيهية للتعبير عن أحاسيسها ومشاعرها ، وتظهر الصورة الأولى في البيت الأوّل الذي ذكرت فيه المشبه "الشاعرة"، والمشبه به "العاشقين"، وأداة التّشبيه "الكاف"، ووجه الشّبه "الهيام" حيث شبّهت نفسها بالعاشقين الذين تتملكهم مشاعر الحبّ الصادق، وأرادت بذلك أن تعبّر عن تقاسمها معهم لهذه التجربة الشّعورية التي أفصحت فيها عن حبّها للوطن، تقول واصفة لهذا الشعور "أخيط من جلد روحي روحها بلدي"، ويعكس هذا التّعبير حسها المرهف، وتعلّقها الشديد بالوطن فهي دائمًا مستعدة أن تضحي بالنّفس والنّفيس من أجل أن تعيش الجزائر حرّة أبية، وهذا يدل على وعي الشّاعرة بشعور الإنتماء إلى الوطن، وأنّها جزء لا تتجزأ منه، كما يدلّ على ثقافتها الإنسانية التي غرست فيها المبادئ والقيم النّبيلة، فجاءت هذه الصّورة التّشبيهية تامة لترسم بها مشهدًا لعشق الوطن بكلّ تفاصيله والذي شبهته بحب العشّاق بعضهم لبعض لكن حب الوطن لا حب يماثله أبدًا ولا يشعر به إلاّ من يعرف قيمته وتربت نفسيته على الغيرة الوطنية.

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 08.

ومن الطبيعي أنّ الشّخص الذي يحب وطنه ويتعلّق به تعلقًا شديدًا، يولد في نفسه شعور مرهف، تصبح مشاعره لينة ويتحسس لأبسط شيء، وهذه الحالة تنطبق على ذات الشّاعرة، فمن شدة حبها للوطن أصبحت ترى كلّ شيء تدب فيه الحياة، وتتحرك أحاسيسها اِتّجاهه، أمّا في البيت الثّاني تنعطف الشّاعرة من مشاعر وطنية إلى مشاعر ذاتية عاطفية أين صوّرت حالتها الشّعورية في صورة تشبيهية تامة، تقول فيها: "أو كالحبيب يناجي خلسة ولعي/ مذبوح ورد على سطح الوغى يهم"، حيث صرحت الشّاعرة بالمشبه "نفسها" وذكرت المشبه به "الحبيب" والأداة "الكاف" ووجه الشبه "الجرح"، إذ شبهت الشاعرة نفسها بالحبيب الذي يناجي بصمت ويتألم بداخله دون أن يبوح بأحاسيسه، بل يشعر في داخله بفجوة عاطفية وغربة نفسية تزيد من عمق جراحه وآلامه، فأسقطت حالتها الشعورية في صورة حالة الحبيب النّفسية التي لا تختلف عنه تماما في تجربته العاطفية وموقفه من الحبّ، لذا حاولت الشّاعرة بهذه الصورة التّشبيهية أن تقتنص لحظة شعورية حزينة وتصورها بأسلوب بياني وتشبيهي كاملة الأركان.

وتواصل الشّاعرة في توظيف الصوّر التّشبيهية في الدّيوان في سياقات مختلفة ومتعددة نظرًا لحالتها النّفسية التي تميل تارة إلى الحزن والألم، وتارة أخرى إلى الفرح والأمل، إذ تصف هذه الحالة الشعورية في قصيدتها "وأنا أعبر الأجواء..؟؟ قائلة:

همت في داخلي
كالفراش أطلب زهرًا في الزّمن الأصفر
همت فرحًا أنتشي رحيقًا
من على ورق السوسن...[1]

في هذه الأبيات اِستطاعت الشّاعرة حشد مجموعة من الصوّر الطبيعية، لتشكل منظرا طبيعيا جميلاً ورائعًا بلغة شعرية متميزة، والحقيقة أنّ كل هذه اللّحظات لا يجمع بينها

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 21.

إلا الرّوعة والجمال، وهو ما أرادت اِقتناصه وتوظيفه في شكل صورة بيانية تشبيهية لتصف حالتها الشعورية، وتظهر هذه الصورة في قولها: "همت في داخلي/كالفراش أطلب زهرًا في الزّمن الأصفر"، حيث ذكرت فيها الشّاعرة كل عناصر التّشبيه، فصرّحت بالمشبه "نفسها" والمشبه به "الفراش" وأداة تشبيه "الكاف" ووجه الشبه "طلب الزهر" ووصفت الشّاعرة نفسها بالفراشة التي تبحث عن الزّهر في الصيف لتروي ظمأها من رحيقه، وتستمتع بتلك اللّحظة الشّعورية وهي تحاكي الطّبيعة بكل ألوان زهورها وتستمد منها الحياة، حيث يبدو للقارئ المتأمل لهذا المشهد الذي رسمته الشّاعرة، أنّها وصفته بمفارقة شعرية تظهر في دلالات النصّ، فالفراش له موسمه الخاص للخروج وهو فصل الرّبيع الذي يكثر فيه رحيق الزّهور، وليس في موسم الصيف الذي عبّرت عنه بالزمن الأصفر، لأنّ هذا الفصل تتجرّد فيه الطّبيعة من الإخضرار والزهور، كما وظّفت ورق السوسن التي تنبت وتورق في فصل الرّبيع وتجف في فصل الصيف، وكلّ هذه الدّلالات تختبئ وراء النصّ وتظهر على شكل حلة صيفية، وإذا أردنا أن نسقط هذه الصّورة على الحالة النّفسية للشّاعرة، نجد أنّها تماثل صورة هروبها من الواقع المتشظي إلى عالمها الدّاخلي الّذي أصبح ملاذًا آمنًا لها تلجأ إليه من الذعر والخوف، والّذي تتنفس فيه الرّاحة والسّعادة، فلما وصفت نفسها بالفراش الذي يطلب الزّهر في فصل الصّيف، يعني أنّ ليس هناك مستحيل للوصول إلى غايتها المنشودة، بل هناك أمل وتفاؤل لغد أفضل، ومهما حال الواقع عن تحقيق أحلامها وأمنياتها إلاّ أنّ الرّجوع إلى الذّات يغنيها عن ذلك، وتكمن هنا بلاغة الصّورة التشبيهية التّامة في مزجها بين المشاهد الطّبيعة واللّغة الشّعرية المفارقة.

ب- التّشبيه المجمل:

يُعرّف أبو العدوس التّشبيه المجمل «ما حذف منه وجه الشّبه وذكرت أركانه الأخرى كالمشبه والمشبه به والأداة، أي أنّ هذا التّشبيه مختصر ومجموع»[1]، والتّشبيه المجمل يحتاج

[1]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، ص 145.

إلى الإمعان وتدقيق النظر لإيجاد وجه الشّبه بين طرفيه والعلاقة التي تربطهما، وهو من التّشبيهات التي تثري معنى النصّ، وتعيد تصويره وتشكيله من جديد، وتساهم في بناءه.

وقد وظفت الشّاعرة هذا النّوع من التّشبيه بكثرة في ديوانها، وجاء في المرتبة الثّانية بعد التّشبيه التّام من حيث وروده، لأنّه يعتبر من التّشبيهات الأكثر جمالاً وتأثيرًا، ويعتمد كثيرًا على حس القارئ وحضوره الذّهني لربط دلالات النصّ، واِستخلاص المعنى المراد من الصّورة التّشبيهيّة، فتقول الشّاعرة في قصيدتها "في حبها.. أنا عدم..!!":

أبوح وجدا على وجد متى سألوا *** لست التي قهرتها غربة ألم؟؟

أجيئ كالطير يا أيكا أبى قفصا *** مهما علا ليس يعلو قمة رسموا؟؟؟[1]

تظهر الصورة التّشبيهية في البيت الأخير "أجيئ كالطّير يا أيكا أبى قفص" حيث صرّحت الشّاعرة بالمشبه "نفسها" وصرحت بالمشبه به "الطير" والأداة "الكاف"، وحذفت وجه الشبه على أساس التّشبيه المجمل، وشبّهت نفسها بالطير الذي يأبى أن تكون حياته داخل أسوار القفص، ولا قيود تكبله وسجن يأسره، لأنّه خلق أن يكون حرًا طليقا تحويه الطّبيعة فترى نفسها في هيأة هذا الطير الذي خلق وجبّل على الحرية، فلا أحد يستطيع أن يقمع حريتها ويعكر صفو حياتها، لأنّها على دراية أنّ قيمة الحرية لا يضاهيها شيء في هذا الوجود على أساسها تستمر الحياة، بل كل مظهر فيها يعكس هذه القيمة، لذا نجدها في البيت الأوّل تعبر عن الغربة التي لم تعدّ تأثر على نفسيتها، ولم تعد تسيطر على فكرها، إذ تقول في الشطر الأخير من البيت الأوّل معبرة عن ذلك: "لست التي قهرتها غربة ألم"، وهذا التّصريح يدل على أنّ الإغتراب النّفسي الذي تعيشه، والذي خلق لها فجوة عاطفية بداخلها، لم يعد بالنّسبة لها هاجسًا يؤرقها ويؤثر على حياتها النفسية، ولم تعدّ أسيرة للغربة مقطوعة الوصال، فالألم الذي ذاقته شكّل عندها أملاً في الحياة، لذا وصفت نفسها بالطير الذي أطلق صراحه، وأطلقت هي من سجن غربتها، وما يمكن ملاحظته في الأبيات السّابقة أنّ

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 09.

الشّاعرة توسلت بالصّورة التّشبيهية لتعبر عما يجول في خاطرها ووجدانها بلغة شعرية خيالية تفسح مجالاً للقارئ في التخييل والتأويل.

والمتأمل في الدّيوان، يجد أنّه حافل بهذا النّوع من التّشبيه، حيث وظفته الشّاعرة بشكل كثيف، وساهم في التصوير الفني والوصف الدّقيق للمعاني، تقول في قصيدتها "لغاااااااااااااااااادة":

حبّ قديم سال منها

دمعتي

إذ ساء وجه كالمدينة

رفعتي،،[1].

يظهر في النصّ صورة تشبيهيّة في البيت الثّالث "إذ ساء وجه كالمدينة" شبّهت الشّاعرة الوجه بالمدينة، وعندما نحلّل هذه الصّورة يتبيّن لنا أنّ المشّبه هو الوجه، والمشبّه به هو المدينة، والأداة هي "الكاف"، ولم تصرح بوجه الشّبه الذي هو بمثابة العلاقة الرّابطة بين المشبه والمشبه به، وإذا ما نظرنا إلى طرفي هذه الصورة نجد كليهما مفردان حسيان خلقَا تفاعلاً وانسجامًا في النصّ.

وعندما نتمعن في دلالات هذه الصّورة يتضح لنا أنّ الشاعرة وصفت الوجه بالمدينة وهي إشارة إلى ما آل إليه الإنسان المعاصر الذي يعيش واقعًا يعم فيه الدّمار والخراب وذكرت لفظة "الوجه" لتشير إلى أنّه هو المقصود في سياق الكلام، واختارت هذه اللّفظة تحديدًا لتكشف عن رؤيتها للواقع، لأنّ الوجه في طبيعته له سمات خاصّة منها سمة التغيُّر والتبدل ويعني ذلك أنّ صورته ليست ثابتة في حالة واحدة، وإنّما تتغيّر بتقدّم الإنسان في السّن، لكن الوجه الذي وظفته في هذا النّص لا يدل على صورته المادية المحسوسة وإنّما يوحي إلى معاني أخرى تتمثّل في ذلك الوجه الدّاخلي للإنسان الذي يمثّل مرآة عاكسة

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 31.

لسلوكاته وأخلاقه، فأرادت الشّاعرة بهذه الصّورة أن تميط اللثام، وتكشف المستور عن الواقع المزيف الذي ساد فيه الترف والبذخ، وكثر فيه الفساد والظّلم، وتفشت فيه المظاهر اللأخلاقية، وأصبحت العلاقات الإجتماعية متفككة فربطت هذه الصّورة الواقعيّة بصورة المدينة التي ساء وجهها بأفعال الإنسان، لذا فإنّ إختيارها لألفاظ هذه الصّورة كان إختيارا موفقا إلى حد كبير.

جـ- التّشبيه البليغ:

التّشبيه البليغ في تعريف الدّارسين هو «ما حذف منه الأداة ووجه الشبه، وهو أرقى أنواع التّشبيه بلاغة»[1].

ويعرف كذلك بأنّه التشبيه الذي «يعتمد على جعل المشبه هو ذات المشبه به، كما يعتمد على المبالغة والإغراق في إدعاء أنّ المشبه هو المشبه نفسه لذلك لا تذكر فيه أداة التّشبيه ولا وجه الشّبه»[2]، وما يجعل التّشبيه بليغًا هو حذف الأداة والوجه معًا، وهذا النّوع من أكثر أنواع التّشبيه توظيفًا في الشّعر العربي.

ومن النماذج الواردة في الدّيوان قول الشّاعرة في قصيدة "عودة..؟":

وحين شخصت عن قدري

تناهوا

أنا وطن لكل دم

أساؤوا؟؟؟[3].

الشّاعرة هنا شبهت نفسها بالوطن، فذكرت المشبه "أنا" والمشبه به "وطن" وحذفت الأداة ووجه الشبه، وجاء التشبيه متسقًا مع طبيعة تجربة الشّاعرة التي عبّرت فيها عن مدى حبها وتعلقها بالوطن العربي وشعورها بالإنتماء إليه، ووصفت نفسها بالوطن الذي يحوي

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة والبيان والبديع، مؤسسة الهنداوي، ط1، القاهرة، مصر، 1905، ص 55.

[2]- عبد الرحمان حسن الدمشقي، البلاغة العربية، تح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، د.ط، بيروت، لبنان، ص 176.

[3]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 27.

شعبه وقضاياه وهمومه، فتقول معبرة عن ذلك: "أنا وطن لكم دم/أساؤوا؟؟؟" أي أنّها الأرض التي ترعى أبناءها وتحافظ عليهم من كلّ سوء وظلم، وتدافع عنهم ضدّ المستعمر الغاشم فيظهر هنا مدى إلتزام الشّاعرة بقضايا أمتها وتصويرها في مشهد الإعتزاز والفخر، ولأنّ "الوطن" وقع مشبه به في هذا السّياق بوصفه دالا على محور الإنتماء والإحتواء، ويتساوق مع الحالة الشّعورية، حيث شكل معلما رمزيًّا وحقيقيًّا: رمزيًّا في بنية التّشبيه وحقيقيا أنّه أصبح قضية محورية تبنتها الشّاعرة.

ونجد صورة تشبيهية أخرى في قصيدة "لئيم" تقول فيها:

والذي يوسوس في قلب جروحي

ليل حميم..

لا صبر يذكيني إلى جمر أمسي[1].

والشّاعرة هنا صرّحت بالمشبه "اللّيل"، وصرّحت بالمشبه به "حميم"، ونلاحظ أنّها لم تذكر الأداة ووجه الشّبه، فالبتالي هو تشبيه بليغ، حيث شبّهت الشّاعرة "اللّيل" بالحميم لتوحي إلى الحبيب الغائب الّذي أشعل في قلبها نيران الأشواق، وخاصّة حينما يأتي اللّيل ويهمس في قلبها الجارح، ويوقد جذوة الحبّ بداخلها، حتّى الصّبر لم يعدّ يجدي نفعًا لأنّ شعورها بالإغتراب العاطفي والوحدة والحنين غلب على كلّ آمالها وراؤها الحالمة، فلم تعد تناشد الصدف في لقاء المحبوب، بل أصبح كطيف الليل يزورها ويحمل معه ذكريات وصور أليمة، ويرسم على وجهها مشهد المرارة والمعاناة، فجاءت لفظة "الليل" هنا لترمز إلى الظلمة والسواد والصّمت وتدل على الوحشة والوحدة والعزلة، وقد رسم هذا التّشبيه صورة لمشهد حافل بالمكابدة والحزن الذي يتمدد في نفس الشّاعرة.

وتواصل الشّاعرة في تقديم صور تشبيهيّة أخرى في شعرها، منها قصيدة "لوجهي" التي كثر فيها التّشبيه البليغ قائلة:

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون، ص 33.

سلوا عيون المهى عنّي وعن غرقي.

أنا حقول بلا زهر، أنا عطش....

جرح أنا ساكب لي غيمة الغسق[1].

يتعدّد في هذا المقطع مواطن التشبيه البليغ الّذي يظهر في أواخر الأبيات، إذ ذكرت الشّاعرة في عبارة "أنا حقول بلا زهر" المشبه "أنا" وذكرت المشبه به "الحقول" ولم تصرح بالأداة ووجه الشبه، فالبتالي هو تشبيه بليغ، حيث شبهت الشّاعرة نفسها بالحقول الجدبة التي لا ينبت فيها الزّرع والنبات، وعدم وجود فيها عناصر حيوية تساعدها على الإنبات كالماء، فأسقطت هذه الصّورة الطّبيعية على حالتها النفسية التي شابها الجفاف العاطفي نتيجة شعورها بالفجوة بينها وبين المحبوب الذي لم يعد يهتم بها، وتدعم الشّاعرة هذا المشهد بتشبيه آخر يمكن اِعتباره نتيجة مترتبة عن التّشبيه السابق يتضح في هذه العبارة "أنا عطش"، حيث ذكرت فيه المشبه "أنا" والمشبه به "عطش"، وحذفت الأداة ووجه الشبه، وشبهت نفسها بالعطش الذي يدل على حرمان الذّات من الحب الحقيقي الذي يروي ظمأها، لأنّ حاجتها له تماثل حاجة الظمآن للماء، فجاء هنا المشبه به "العطش" رمزًا دالاً على الحرمان من رؤية الحبيب –العطش الرمزي– وتعبيرًا عن الشّوق والحنين إليه، كما نجد في البيت الأخير صورة تشبيهية تماثل سابقتها، وتظهر في عبارة "جرح أنا"، حيث صرحت الشّاعرة بالمشبه "أنا" والمشبه به "الجرح" وأرادت من ذلك تقريب الصّورة إلى ذهن القارئ، فشبهت نفسها بالجرح الذي يصاب به الإنسان، لكن الجرح الذي أصيبت به متوغل في ذاتها ولّد فيها الألم والوجع النّفسي.

كما ورد هذا التّشبيه في موضع آخر من الدّيوان أين تقول الشّاعرة في قصيدة "لعبة":

ومن حريق غدا يسألني

لهبا

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 37–38.

كيف يصير الشّوق لعبة[1].

ورد التّشبيه البليغ في البيت الأخير "كيف يصير الشّوق لعبة"، حيث صرّحت الشّاعرة بالمشبه "الشوق" والمشبه به "لعبة" وتركت للقارئ مهمة الرّبط بينهما وإيجاد طبيعة علاقتهما، وتكمن بلاغة هذا التّشبيه في البعد بين المشبه "الشوق"، والمشبه به "لعبة" بشكل يوحي للقارئ أنّه ليس هناك وجه شبه بينهما، وحذفت الشّاعرة وجه الشّبه لأنّ الأمر يحتاج إلى بعض التّفكير والتدبر للوصول إلى العلاقة التي تربط بين الشوق واللّعبة، وليس ذلك أمرًا هينًا، فتظهر هنا بلاغة الصّورة التّشبيهيّة، التّشبيه البليغ- المناسبة لتعبير الشّاعرة عن حالتها النّفسية ولحظاتها الشعورية.

هكذا يتبيّن لنا من التّشبيهات الواردة في الدّيوان – ونحن نعلم أنّ التّشبيه من أهم الصّور البيانية قربًا إلى الذّهن والفهم- أنّ الشّاعرة اِستطاعت أن توظفه بطريقة فنية دقيقة، جعلت منه ملمحًا بلاغيًا بارزًا في تشكيل البناء الفني لنصوصها، كما صاغت بأنواع التّشبيه المختلفة جملاً شعرية تحمل القارئ إلى عوالم ذات الشّاعرة المبدعة، ورؤاها التي بثتها في طيات ذلك الرصف المتجانس للألفاظ وائتلافها مع المعاني التي تلائمها، ذلك ما يضفي على النصّ بلاغة وجمالاً.

3- الكناية:

تعدّ الكناية من مباحث علم البيان، وهي من العناصر البارزة التي يتوسل بها الشّاعر في تشكيل صوره، وتقف جنبا إلى جنب مع العناصر الأخرى من تشبيه واِستعارة وتستقل الكناية أحيانًا بتشكيلها للصّورة دون الإمتزاج مع العناصر الأخرى، حتى غدت من أوضح الصور البيانية في الشّعر العربي.

والكناية عند الجرجاني تعني «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 83.

إليه ويجعله دليل عليه»[1]، إذن الجرجاني في هذا القول يكشف عن مغزى الكناية ويبين معناها في قوله أنّ المتكلم لا يأتي بالمعنى تصريحًا، وإنّما يخفيه ويأتي بمعنى آخر فيجعله دليلاً عليه، فالكناية إذًا أسلوب التفنن في الكلام وضرب من التّصوير يؤدي فيه المعنى المراد أداء غير مباشر، لعلاقة بين المعنى الأوّل الذي وضع له اللّفظ والمعنى المراد، وهي علاقة لزوم.

والدارس للديوان يجد الشّاعرة وظّفت الصور الكنائية بأنواعها الثلاثة إلى جانب التّشبيه والإستعارة، نذكر منها:

أ- كناية عن صفة:

وهي التي «يطلب بها نفس الصّفة، والمراد بالصّفة هنا الصّفة المعنوية، كالكرم والشّجاعة والحلم والغنى والجمال، إلاّ النعت المعروف في علم النحو، وهذا النّوع من الكناية يذكر الموصوف وتستر الصّفة مع أنّها هي المقصودة، والموصوف هو الملزوم الذي تلزم عنه الصّفة أو تلازمه»[2]، وقد كثر هذا النّوع من الكناية في الدّيوان، ففي قصيدة "ما أنذروه .. سيطير الحمام!!" تعبّر الشّاعرة عن آمالها في الإنتصار العظيم الذي يحققه الشّعب الفلسطيني ضد العدو الصهيوني الغاشم، إذ تقول:

وكيف أن الغيم مهما جفّ في ظلّه وطن
وجاعت تحت بياضه ترابات العمر
وتهب الرعد ريشها
فهل بعد ذلك لا نعتق النبيذ لكي نشرب خمرة
السلام..!![3].

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: التونجي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1899، ص262.
[2]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، ص 212.
[3]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 78- 79.

لقد وظفت الشّاعرة في هذه الأبيات صورتين شعريتين تندرجان ضمن كناية عن صفة، فتتجلى الصّورة الأولى في البيت الثّاني "وجاعت تحت بياضه ترابات العمر" وتحديدًا في عبارة "ترابات العمر" التي توحي إلى أرض فلسطين الخالدة، وإذا أردنا أنّ نفكك هذا المركب اللّفظي نجد أنّ الشّاعرة إستعانت بألفاظ من معجم لغوي معيّن تتباعد دلالته، وكلّ لفظة لا تمد بالصّلة إلى اللّفظ المقابلة لها، ويتضح هذا الأمر يتضح في الجمع بين كلمة "ترابات" التي تدلّ على شيء مادي ومحسوس، والكلمة المقابلة لها "العمر" الدّالة على معنى مجرد، وشتان بين هاتين الدلالاتين التي لا يجمع بينهما المنطق، لكن منطق الشّعر يجيز للشّاعر ما لا يجوز لغيره، والجمع بين الألفاظ المتباعدة الدلالة أو المتناقضة من جماليات اللّغة الشّعرية وسر تأثيرها، فأرادت الشّاعرة من ذلك أن تصف "فلسطين" بالأرض الخالدة المعمرة التي ليس لها عمر محددًا لينقطع نفسها وتموت، وهي الأرض الحبلى الولادة لشعب لا يستكين ولا يعرف الرجوع إلى الوراء، لتجسد بذلك صفة "الخلود" المستترة في عبارة الموصوف "ترابات العمر" على أنّها كناية عن صفة، وهذا النّوع من الكناية يذكر الموصوف وتستر الصفة مع أنّها هي المقصودة، والموصوف هو الملزوم الذي تلتزم عنه الصّفة أو تلازمه.

أما عن الصّورة الثّانية، فتتجلى في البيت الأخير "فهل بعد ذلك لا نعتّق النبيذ لكي نشرب خمرة السلام..!!"، وتتضح أكثر في عبارة "خمرة السّلام"، فالمعنى العام للخمرة هو الشّراب الذي يضلل العقل، أمّا معناه الخفيّ والمراد بها الوصول إلى الهدف المنشود المتمثل في تحقيق الإنتصار والحرية، إذ تنزاح لفظة "الخمرة" عن دلالاتها الأصلية المألوفة والمتعارف عليها وتوظيفها على أساس كناية عن صفة، والمراد بالصّفة هنا الصّفة المعنوية الضمنية التي تحملها هذه اللّفظة كالحرية والسلام، وتظهر ملامحها في ذكر الموصوف «بصفة ملازمة للشيء المكنى عنه سواء كان ذكره باللّفظ الصريح، أو أنّ يلاحظ ويفهم من

سياق الكلام»[1]، ويعنى ذلك أنّ ما يميّز الكناية عن صفة عن باقي الأقسام الأخرى هو ذكر الموصوف ملفوظًا أو يفهم من سياق الكلام، ويعرف بأنّه المعنى الملازم للمكنى به (الصّفة) على أساسه تكتمل صورتها، وهذا ما ينطبق على النّموذج السّابق، حيث وقعت لفظة "الخمرة" موصوفًا أو مكنى عنه، أما دلالتها الموحية "الحرية" وقعت صفة مستترة مع أنّها هي المقصودة.

وقد تعدد في الدّيوان مواطن الكنايات عن الصّفة وظّفتها الشّاعرة لأغراض ووظائف دلالية وجمالية ساهمت في التّشكيل الفني للنصّ، ففيما يخصّ الوظيفة الدلالية التي حققتها هذه الكناية هي ترسيخ الأدلة في ذهن القارئ، ويعني ذلك إثبات وذكر للمعاني المصحوبة ببراهينها وأدلتها، أمّا ما حققته الوظيفة الجمالية هي إثارة دهشته وتحفيز مخيلته لإيجاد المعاني الحقيقية وراء هذه الصّورة الشّعرية (كناية عن صفة)، وتملس ذلك في قصيدتها: "ما أنذروه .. سيطير الحمام!!" قائلة:

ولا «باريس» تصنع رائحة بطعم رائحة
المغادرين
هم سافروا وفي دمهم رسائل الحياة
والحب الأولى،،
هم غازلوا بتاريخ دمشق خيوط السماء[2]

إذا تأمل القارئ هذه الأبيات يجدها تضمنت صورتين شعريتين وكلاهما كناية عن صفة، فالصّورة الكنائية الأولى تظهر في البيت الثّالث "هم سافروا وفي دمهم رسائل الحياة" وتحديدًا في عبارة "وفي دمهم رسائل الحياة" التي تحيلنا إلى المعنى العام للرّسالة أنّها وسيلة للتّبليغ والإعلام بشيء، أما معناها الخفي والمقصود منها رسالة الحرية، وهذا دليل على

[1]– خلود المعاويد، أمثلة عن الكناية، صفحة موضوع، الموقع الإلكتروني: www.mawdoo3.com تاريخ النشر: 2022/03/24، تاريخ الإطلاع: 2023/07/30، 05:30.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 76.

إيمان الشّاعرة القوي بتحقيق النّصر وتأكيدًا على رجوع أرض فلسطين المسلوبة لذويها، ووظّفت كناية عن صفة لأنّها تناسب مقام الكلام، حيث رسمت صورة حيّة للشهداء الفلسطينيين الذين صمدوا في وجه المحتل، وضحوا بأنفسهم في سبيل تحرير الوطن، وغادرت أرواحهم إلى الملأ الأعلى، وبقيت دمائهم العطرة تروي الأرض بالحياة والأمل، والملاحظ في هذه الصّورة أنّ الشّاعرة جسّدت "الحرية" في هيأة "رسائل"، ووقعت لفظة "رسائل" موصوفًا وملزوما لازم الصّفة الضمنية في البيت وهي "الحرية" مع أنّها هي المقصودة من ذكرها، والكناية التي يصرح فيها بالموصوف، وتستر فيها الصفة هي كناية عن صفة.

ولم تكتف الشّاعرة بإيراد نموذج واحد من هذا النّوع، وإنّما دعمت النصّ بكناية أخرى يمكن اِعتبارها نتيجة مترتبة عن الكناية الأولى، وتظهر في البيت الأخير "هم غازلوا بتاريخ دمشق خيوط السّماء" خاصّة في عبارة "خيوط السّماء" التي توحي إلى الرّفعة والشّأن، وكأن الشّاعرة تريد أن تؤثر على القارئ بتعبير جديد يفيد اِتصاف الممدوح "الشهداء" بهذه الصفة "الرفعة" وهي بهذا التّعبير تكني عن تاريخهم المجيد الذي سجل مسيرتهم الحافلة بالبطولات والتّضحيات في سبيل الوطن، وأسقطت هذه الصّورة على أيام دمشق في العصر الأموي الذي شهد فيه تاريخ العرب فتوحات إسلامية عظيمة في سبيل نشر رسالة الإسلام، فمزجت الشّاعرة بين هاتين الصورتين في صورة شعرية جمالية، وعمدت إلى توظيف كناية عن صفة التي يظهر فيها الموصوف "خيوط السماء"، وتستتر الصّفة "الرفعة" مع أنها هي المقصودة في سياق الكلام، ويكمن سرّها البلاغي في التّحايل في التّعبير عمّا تريد الشّاعرة الإفصاح عنه، وإعطاء الحقيقة مصحوبة بدليلها، ويعني ذلك الإتيان بالمعنى ومعه الدّليل عليه في صورة لفظية مجسدة وموجزة، وهو ما يوضح المعنى المراد به ويؤكده، لذلك لجأت الشّاعرة في هذه القصيدة إلى تكثيف هذا النوع من الكناية لتمنح النص صورة بلاغية وجمالية مختصرة.

ب- كناية عن موصوف:

عرف الدّارسون كناية عن موصوف بعدّة تعريفات مختلفة، فهناك من يرى أنّ «الكناية فيها نصرح بالصفة ونصرح بالنسبة ولكننا لا نصرح بالموصوف صاحب النّسبة، بل نصرح ما يستلزمه أو يدل عليه»[1]، ويعني ذلك أنّ الكناية تُصرح بصفة أو عدة صفات تكون ظاهرة في الموصوف، وهذه الصفات تدل على هذا الموصوف.

وقد ورد في الديوان هذا النّوع من الكناية -كناية عن موصوف- في عدّة مواضع، استعانت بها الشاعرة في عملية تجسيد المشهد الإيحائي، ما يجعلها عنصرا مهمًا من عناصر التّعبير الفني والجمالي في النّص، ونجد ما ورد في قصيدتها "ما الحب..؟؟" قائلة:

أرنو إلى عين حمئة في قلب بركاني

ما الحب إذًا،،

حين أقول له أنت،،

ولا يقول لي أنت[2]

تظهر الصّورة الشّعرية في البيت الأوّل في قولها: "أرنو إلى عين حمئة" وهي كناية عن موصوف، حيث تكني الشّاعرة عن موصوف هو "تربة سوداء" من خلال ترك التصريح به وإختيار معنى آخر تابع له أو ردف له ليثبت من خلاله الموصوف، وهذا المعنى يظهر في وصفها لهذه التربة السوداء بالعين الحمئة التي يراد بها فتحة من الأرض التي تتدفق منها الحمم المنصهرة، أو ما يسمى بفوهة البركان، والجامع بين الصفة "عين حمئة" والموصوف "التربة السوداء" هو إشتراكهما في اللّون الأسود، وقد وظّفت الشّاعرة هذا الوصف لترسم مشهدا خياليا تسقط على حالتها النّفسية، حيث جعلت الحب حممًا بركانية تتدفق من قلبها واصفة له "قلب بركاني"، إذ يوحي ذلك إلى الجذوة المتقدة التي أضرمتها نيران الأشواق وآلام البعد والفراق عن الحبيب، وإحساس ذات الشّاعرة بأنّه ثقل على قلبها

[1]- عبد الله العزيز قلقية، البلاغة الإصطلاحية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، مصر، 1992، ص 123.

[2]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّ إليه راجعون، ص 11.

لأنّه لم يعد يكّن لها المشاعر والإهتمام، فولّد في نفسها الشّعور بالإغتراب العاطفي، حيث لم تعد تجربة الحبّ عندها وسيلة قادرة على التخدير، ولا على تحقيق الطمأنينة والسكينة بل زادت من صراعها مع ذاتها، وزادت من حزنها وإكتئابها إلى أن صار القلب يقذف من جوفه حمم الآلام والمعاناة، وقد لجأت هنا الشّاعرة إلى عدم التّصريح بالموصوف، ووظفت هذا النوع من الكناية لما لها من تأثير كبير في نفس السامع، فضلاً عن أسلوبها غير المباشر في التّعبير عن المعاني، إذ تعدّ هذه «الكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشّاعر في تشكيل صوره، ولها من الأهميّة درجة كبيرة، ذلك لأنّها تسهم في تشكيل الصّورة بذاتها دون الإمتزاج مع عناصر أخرى حتى عُدّت من أوضح معالم الصّورة في الشّعر»[1]، إذ تكمن بلاغتها في ورودها في الموضع الذي يحسن التّصريح فيه بالموصوف، وإعتمادها على الإيجاز في التّعبير.

وتستمر الشّاعرة في تقديم لوحاتها الكنائية والتفنن فيها لإيصال معانيها إلى القارئ بصورة مميزة، تقول في قصيدة "ما الحب..؟؟".

ما الحب حين لا يناجيها،
وبريق ذهبي يصطك لهبا
ويطل من نافذة الشوق،
يغتاب الولع المجنون كالإنس الممشوق في قده...[2].

إستفاضت الشّاعرة في هذا النصّ في ذكر الصّور الشّعرية، وإعتمدت في ذلك على أسلوب موحي في التّعبير عن مكوناتها من أحاسيس ومشاعر، إذ تتجلى الصّورة الكنائية في البيت الثّاني "وبريق ذهبي يصطك لهبًا" وتحديدًا في عبارة "وبريق ذهبي" التي تتحقق فيها الكناية عن موصوف وهي "الشّمس"، إذ تركت الشّاعرة الموصوف ولم تصرح به، وذكرت صفة لازمة تدل عليه وهي "بريق ذهبي"، فيبدو للقارئ من الوهلة الأولى أنّ هذه الصورة

[1]– أبو زيد إبراهيم، الصّورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1983، ص 315.
[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 14.

التي رسمتها الشّاعرة للموصوف تتحقق من خلال إيراد صفاته منها: البريق، الذهبي، كلّها رموز دلالية توحي إلى الشّمس وهي الطرف المحذوف في البيت الذي يفهم من سياق الكلام، فأرادت الشّاعرة من هذا الوصف تقريب الصّورة وإيضاحها، إذ وظّفت لفظة "البريق" للدلالة على تمسكها بالأمل رغم ما تمر به من ظروف قاسية، وإيمانها القوي بأنّ مهما طال اللّيل وأثقل عليها بالهموم والأحزان، فستشرق شمس الصباح نورًا تنسيها وحشته، ويطل بريقها حاملاً ألوان الحياة من سعادة وتفاؤل.

ويبدو في هذه الصّورة الشّعرية أنّ الشّاعرة لجأت إلى الطّبيعة كمصدر ملهم في تجربتها الإبداعية، حيث رسمت صورتها الكنائية لتعبر بها عن متخيل جديد أين تمتزج فيها أحاسيسها بمظاهر الطبيعة، وتعكس فيها تجربتها الشّعورية، ومن هنا يمكن القول أنّ الصّورة تولد من رحم التجربة إثر معاناة ومخاض تتفاعل فيه الفكرة والخيال والعاطفة، وهذا ما ذهب إليه "غنيمي هلال" في قوله: «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة... فما التجربة الشّعرية كلّها إلاّ صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية»[1]، ويعني ذلك أنّ الصّورة الشّعرية وسيلة فنية لتوصيل التجربة الذّاتية المتشكلة من رصيد الخبرات والمواقف التي ينخرط فيها الشّاعر، لتؤول إلى الشعر الذي هو اِنعكاس إبداعي لذلك الرصيد.

ج- كناية عن نسبة:

في هذا النّوع من الكناية لا يكون التّعبير عن معنى من المعاني بصورة مباشرة، وإنّما يكون بإثبات صفة لموصوف، أو نفيها عنه يحتاج إلى إعادة صياغة وتدقيق، أو بمعنى آخر «فيها نصرح بالصّفة، ونصرح بالموصوف لكّن لا نصرّح بنسبة الصّفة إلى الموصوف، بل كنى عن هذه النّسبة بنسبة أخرى تستلزمها»[2].

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 443.

[2]- عبد العزيز القلقية، البلاغة الإصطلاحية، ص 109.

وهذا النّوع من الكناية لم يرد كثيرًا في ديوانها مقارنة بالأنواع الأخرى ويمكن تحديد موطنه في قصيدة "صوتها" تقول فيها الشّاعرة:

كالعنادل؟؟

ويواري تربة حمراء

إذ يمشي عليها طهر ألماس

خجول من بريقها

ولا يعادل[1]

وفي هذا النَّص تتحقق الكناية عن نسبة في قول الشاعرة: "ويواري تربة حمراء/ إذ يمشي عليها طهر ألماس"، وتقدير الكلام: إذ تمشي عليها العنادل الطاهرة، فصرّحت بالصّفة وهي "الطهر" ونسبتها إلى الموصوف (المكنى عنه) "العنادل" وهي نوع من الطيور التي تتميز بصفة الطّهر، فنقلت صورتها المعنوية إلى صورة مادية محسوسة، وهنا يكمن إبداع الشّاعرة في إخراج الصّورة الكنائية التي تثبت فيها صفة الطهر في رجلي العنادل، فتركت التّصريح بأن تقول "هذه التربة الحمراء تمشي عليها العنادل الطاهرة"، وعبّرت عنها بصيغة شعرية كنائية تثير الدهشة في نفس القارئ، فقالت: "إذ يمشي عليها طهر ألماس"، واِختارت الكناية عن نسبة الصفة للموصوف، لأنّ فيها يكون التّعبير أبلغ وأكثر جمالية وتأثيرًا في النّفس، وبذلك تكون هذه الكناية كناية عن نسبة البالغة الأهمية التي تحتاج إلى بعض التأويل للوصول إليها فضلاً عن جدة أسلوبها الشّعري، وعن المعاني التي تشكلها في قوالب حسية لكي تكون واضحة للقارئ، حيث تتحوّل فيها الدلالات المعنوية (المجردة) إلى صور حسية، وهذا الأمر ينطبق على النموذج السابق.

وما يظهر من خلال هذه التّمثيلات، أنّ الكناية –بمختلف أنواعها– قد أسهمت كثيرًا في بناء الصّورة البيانية في الدّيوان، وشكّلت نمطًا مميزًا في النصّ، إذ لجأت إليها الشّاعرة

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 81.

للتّعبير –بشكل غير مباشر– عن تجاربها ومواقفها، وشكّلت لوحاتها الفنية بصور شعرية، أبرزت من خلالها قدراتها على التّحكم في اللّغة بين مواطن الإفصاح ومواطن الكتمان باختيار الصّورة المناسبة لذلك، فضلاً عن تصوير المعنى وتقديمه في أحسن عرض، قد تعجز الأساليب الأخرى عن أدائه، وذلك ما منح شعرها طابع الإتزان.

III– إيقاع القيمة:

يعتبر الإيقاع خاصية أساسية من خصائص الشّعرية، فهو ليس قالبا جاهزا، وإنّما مادة تتشكل حسب مقصدية الشّاعر، فيأتي بطيئًا أو سريعًا أو قصيرًا، وليس هناك إيقاعًا موسيقيًا معينًا يفرض نفسه على الشّاعر، بل هو حرّ في صياغة شعره على النّحو الموسيقي الذي يتناسب خلجات نفسه، ويرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطًا وثيقًا، لأنّ الكلمات في معانيها لا تنفصل عن أصولها الصّوتية، ولهذا قال "بوب": «إنّ الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى»[1]، وليس صدى «لتكرار التفعيلات، بل يصبح بعد آخر في اللّغة لا يلتقطه السمع وحده، ذلك أنّه يغزو الإدراك في نفس اللّحظة، وبمعنى آخر إنّ الإيقاع لا يتولّد عن الصورة الصّوتية فحسب، بل ينبثق أيضًا من شبكة العلاقات الدلالية التي تقيمها الكلمات فيما بينها»[2]، وهذا يعني أنّ التّشكيل الإيقاعي بالمفهوم الحديث، قد أصبح بفضل حرية المبدع يمتلك دلالته الخاصّة تنعكس في صورتها الإنزياحية، وقد اِعتبر النقاد المعاصرين أنّ مسألة الإيقاع صورة من صور إنزياح الخطاب الشّعري عن بقية أنواع الخطابات، فأشاروا عند وصف مراحل تشكل العمل الشّعري إلى أنّ الشّاعر إذا أراد أن يؤلف قصيدة يمخض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه ويعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تتطابق مع القوافي والأوزان، وهذا ما يشكل نظام المعنى والمبنى في القصيدة، ومن ثمّ أصبحت قانون نفسها

[1]– عبد القادر الرّباعي، تشكيل المعنى الشّعري، مجلة فصول، ع2، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مارس 1984، ص 56.

[2]– مصطفى اللوازي، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جذور، ع27، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، 2009، ص 67.

لأنّها هي التي تخلق إيقاعها الموسيقي الخاص، والنابع من حركتها الدّاخلية وضرواتها البنائية، فكان الإيقاع تيمة أساسية في شعر الحداثة، فهو يتوّلد عن أرضية لم يعد فيها الوزن المحك الرئيسي لشعرية القصيدة.

الإيقاع إذا في الشّعر المعاصر، هو شكل من أشكال العلاقة بين التقابل الصّوتي والصّلة الدلالية، ومثل هذا التّقابل يؤكد أنّ الإيقاع مكوّن من مكوّنات القصيدة، تُميز شعر الحداثة، و«وهو إيقاع لا يقوم بذاته وإنّما يندمج بنائيًا في البنية النصّية الكبرى (البنيّة الدلالية)، ويستمد مشروعيته من كونه أهمّ عنصر في نسق التتابعات والإرجاعات ذات الطّابع الزّمني والموسيقى الّذي يؤدي إلى وظائف عديدة منها: الوظيفة الدّلالية والجمالية، ويكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه، ويتجسّد هذا النّسق في بناء القصيدة معنى ومبنى»[1].

ولعلّ من أهم القضايا التي نستثيرها في هذه الدّراسة هي تلك التي تتمثل في علاقة الإيقاع بالقيمة، من حيث أنّهما عنصران أساسيان في الخطاب الشّعري، وقد لا يكون في الأمر مندوحة حينما تغفل عن هذه القضية وهي على صلة بالموضوع باعتبار العلاقة الوطيدة بينهما علاقة حامل ومحمول.

وقد أظهرت هذه العلاقة –الإيقاع والقيمة– حسّ الشّاعرة الرّهيف وعواطفها الجياشة فاِتخذت لها صيغًا وتراكيب وأصواتًا تصور مشاعرها وتجسّد معانيها وتتجاوب مع ما اِضطراباتها النفسية من تموجات فكرية ونفسيّة، متفننة في توظيف اللّغة بنبرات حروفها وإيقاع كلماتها، مستغلة الطاقات الصّوتية التي تختزنها للتّعبير عن الفكر والإحساس معًا، ومما يجب التأكيد عليه في هذا المقام أنّ ثمّة علاقة وطيدة وراسخة بين الصّورة الصّوتيّة والصورة الدّلالية، وكلاهما تشكلان وحدة متناغمة ومتجانسة في القصيدة ينشأ عن ذلك «الإيقاع الذي يتساوق الحركات والسّكنات مع الحالة الشعورية لدى الشّاعر، لا يقف عند

[1]– مصطفى اللوازي، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، ص 93.

مجرّد أصوات رنانة تروّع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق»[1].

وهنا تكمن القيمة الحقيقية للإيقاع في ذلك الإنسجام بين الجرس والموسيقى والعلاقات اللّغوية التي يوجدها الشّاعر بين مفرداته، فتتوافق الكلمة مع الدلالة، لأنّه لا يمكن أن يوجد معنى بدون صوت يعبرّ عنه، إذ أنّ الأعمال الفنية كلها هي قبل كلّ شيء سلسلة من الأصوات ينبعث منها المعنى.

الصّوت والقيمة الدلالية:

إنّ إختيار الشاعرة للأصوات التي توحي بعمق الدلالة وعمق المعنى لم يكن اِختيارًا اِعتباطيًا، وإنّما اِختيارًا صائبًا يناسب موضوعها، فنجد تنوعت في اِختيار الأصوات منها: الأصوات المجهورة التي تحدث نغمًا موسيقيًا صاخبًا، لأنّ هذه الأصوات تغلب عليها صفة الشدّة والقوّة للدلالة على معاني مختلفة، وكذلك الأصوات المهموسة التي يغلب عليها صفة الرّقة والضعف والحركية، هذا التنوّع في الأصوات يؤدي إلى التنوّع في الدلالات الصوتية، فتراوح اِختيارها بين الأصوات المجهورة والمهموسة، إلاّ أنّها اِعتمدت على الأصوات المهموسة أكثر للدلالة على المعاني الرّقيقة منها مشاعر الحب التي طغت في نصوصها، من ذلك قول الشّاعرة في قصيدة "في حبّها.. أنا عدم..":

في الحبّ **لست** أضاهيها، أنا عدم *** أحلوتي رصّعي قلبي متى هدموا
قولي أحبّك لا تخشى لنا ألق *** مهما **قست** درَرٌ، لبّى دمّي قلم
في البعد تنتحر الأشواق يا فرحي *** **ليست** كما نرتضي حلمًا لمن حرموا
سكرت من وعد قلبي أنتشي فرحًا *** فلا **كؤوس** الطلا حرت ولا كلم[2].

[1]– عز الدين إسماعيل، التفسير النّفسي للأدب، دار غريب، ط4، القاهرة، مصر، 1984، ص 54.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 07.

نجد الشّاعرة في هذه القصيدة توظف العديد من الأصوات المهموسة، كحرف "السين" «هو صوت مهموس رخو»[1] يوحي بالرّقة والضّعف والحركية، إذ نجد في الأبيات السّابقة بنيات إفرادية ورد فيها حرف السين هي: (لست، قست، ليست، سكرت، كؤوس)، وكلّها وضعت في تراكيب لغوية توحى إلى دلالات مختلفة منها: الحب، الألم، السكر، فلفظة "قست" توحي إلى دلالة على التحسر والحزن الشديد، ولفظتي "سكرت" و"كؤوس" توحيان إلى غياب الوعي والشرود، أمّا دلالتها في النصّ تُستمد من الخمرة الصوفية، أمّا لفظة "لست" جاءت بصيغة نفي وإرتطبت بالضمير المتكلم "أنا" للدلالة على اعتراف الشاعرة بعدم وصولها إلى ذروة الحب التي وصل إليها "المحبوب" لكن لم تصرح به بصيغة المذكر وإنّما كان التّصريح بصيغة المؤنث فتقول: "في الحب لست أضاهيها"، وتسمى هذه الظاهرة في اللّغة ظاهرة تأنيث المذكر، وكل هذه الألفاظ التي ورد فيها حرف "السين" جاءت أصوات رقيقة ولينة توحي إلى الحركة والرقة والليونة، وهذا ما يضفي لها نغما موسيقيا هادئًا، ويولّد فيها أثرًا صوتيًا يستجيب له السّامع.

كذلك إعتمدت الشّاعرة في توظيفها للأصوات على حرف "النون"، تقول في قصيدتها "ما أنذروه.. سيطير الحمام..!!":

عضّة إبن آوى في ضيعة هاربة
من لعبة الأيام..
هنالك حيث الموت يصنع قارورات عطر
لا شانيل تضاهي طيبها..
ولا باريس تصنع رائحة بطعم رائحة
المغادرين[2]

[1]– حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص 44.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 75.

حرف النون هذه البنيات الإفرادية (إبن، هنا، يضع شانيل، تصنع، المغادرين) جاء صوت مهموس رخو»[1]، يوحي إلى الرقة والليونة، كما يدل على الحركة والإضطراب أحيانًا فهو أصلح للتّعبير عن الحالات النّفسية القاسية خاصة كمشاعر الحزن والألم، إذ عبرت الشّاعرة عن الوضع الرّاهن الّذي يعيشه شعب الأقصى الّذي لا يجب السكوت عنه، بل يجب أن يكون العرب يدًا واحدة في كسر قيود الإستعمار الصهيوني، والموت أهون على الإنسان من أن يعيش في الذّل والقهر والهوان مدى الحياة، كما تعبّر عن حسرتها وحزنها الشديد لموت الشّعب الفلسطيني رجالاً ونساءًا وأطفالا، ولم تستطع أن تتحمل ما حلّ بهم من دمار وخراب، فالنّار تحرقها من الداخل وليس بوسعها أن تفعل شيئًا سوى قلمها الذي اِتخذته للتعبير عن معاناتها وآلامها، وهذه الحركة التّفاعلية التي أحدثها صوت النون في التراكيب اللّغوية للجمل لتعميق الدلالة، ودلالة حرف "النون" في البنيات الإفرادية التي ذكرناها سابقًا توحي بحرارة الموقف الذي تمر به الشّاعرة.

واِعتمدت الشّاعرة على توظيف أصوات أخرى لتعبر عن افتخارها وإعتزازها بالشّعب الفلسطيني، منها صوت الهاء الّذي كان حاضرًا بقوة في قصيدتها: "ما أنذروه سيطير.. الحمام..!!" قائلة:

هم سافروا وفي دمهم رسائل الحياة
والحب الأولى،،
هم غازلوا بتاريخ دمشق خيوط السماء
وحاكوا الحجر
والبحر من الياسمين زرعوا جدارا من الهواء
وقالوا عن الدنيا منك السلام
هنا تحدّثت عنّا قصص الأنبياء[2]

[1]– حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ص 47.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 76.

يحضر حرف الهاء بشكل مكثف في هذه الأبيات "وصوت الهاء مهموس رخو" يوحي بالإضطراب والقلق كما يوحي بالرقة والعذوبة حسب موضعه في الكلام، والبنيّات الإفرادية في (هم، دمهم، الهواء، هنا) تحمل دلالة الإفتخار والإعتزاز، فالشّاعرة تفتخر بالشّعب الفلسطيني الأبي الذي خلّد التّاريخ بطولاته ومواقفه، وتحتفي بمنزلة الشهداء الذين ضحُوا بأرواحهم ودمائهم من أجل تحقيق الإنتصار والحريّة، وفلسطين رمز الفخر والإعتزاز لهؤلاء الأبطال الذين لم يفرطوا ولو شبر من تراب وطنهم صنعوا الأمل وفتتوا الصخر من أجل تحقيق الحرية والإستقلال، فلجأت الشّاعرة هنا إلى تكوين تراكيب لفظية متماثلة ومتجانسة صوتيًا، ممثلة ذلك بصوت الهاء الّذي أكثرت منه، لإغناء الإيقاع الدّاخلي وإنتاج الدّلالة، ويظهر أنّها لم تتعامل مع هذا الصّوت تعاملاً إعتباطيًا وهي تؤلف قصيدتها، بل انتقته إنتقاء مستغلة الخواص الحسية لذلك الصوت الهوائي، وقدرته الفعّالة على إنتاج المعنى الذي رامت إليه «لأنّ الأصوات غنيّة بالقيم الفنيّة والتّعبيريّة التي يستطيع الفنان إستغلالها»[1]، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوّة الإيحاء، وهذه القوّة التي تضيف شيئًا إلى المدلول العادي للألفاظ لا تعمل إلاّ في إطار إيقاع الشّاعر الذي ينبغي له تجسيد إحساسه في شيئين معًا هما: موسيقى الألفاظ ومضامينها المتنوعة.

ولم تكتف الشّاعرة بتوظيف الأصوات (السين، النون، الهاء)، بل أكثرت من توظيف الحاء في قصيدتها "ما الحب..؟؟ قائلة:

وأنا **حبّه** رسول لخلجان..

ما **الحبّ** إذا،،

حين أقول له،، أنتَ

ولا يقول لي، أنتِ،،

و**الحبر** يشهد بلونه أسودًا

[1]– رنيه ويليك، واستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، د.ط، دمشق، سوريا، 1972، ص 188.

موحِش اِسمه لا يملكني[1]

فالشّاعرة هنا قد ناغمت بين صوت الحاء الذي اِعتمدت عليه والمعنى الّذي رامته تناغمًا كاملاً، حيث لم يكن هذا الصّوت عندها مجرد إيقاع فحسب، بل جاء نغمة منسجمة اِنسجامًا تامًا مع الدلالة، وقد نجحت في ترديد صوت الحاء وهو «صوت مهموس رخو»[2] ويوحي بالحرارة والإنفعال، وهو أغنى الأصوات عاطفة وأقدرها تعبيرًا عن خلجات النّفس إذ نعثر ورد صوت الحاء في هذه الكلمات (حبّه، حين، الحبر، موحش)، فهذه الكلمات التي تختلف دلالتها حسب السياق الّذي وضعت فيه، فمثلاً في كلمتي (الحب- حين) تدلان على معنى التعلّق والشّوق والحنين إلى الطرف الآخر (المحبوب)، وعلى منزلته الخاصّة عند الشّاعرة، أمّا في كلمتي (الحبر، موحش) توحي إلى الظلمة والوحشة والوحدة، وصورة الحبر هنا تعكس البعد والفراق الذي ينجرّ عنه الألم والمكابدة، والحبر هو الشّاهد لأحاسيسها ومشاعرها الأليمة بل هو ترجمان لتلك اللحظة الشّعورية الحساسة التي يسيل فيها ويزيد لونه اِسودادا، صوت الماء حاكى بطبيعته المهموسة دلالات الألفاظ والسطوع، ورسم صورة بارعة للحالة النفسية التي تمرّ بها الشّاعرة، كما أنّ الإلحاح في ترديده في كل بيت ساهم في إضفاء مسحة جمالية على الألفاظ وزاد الموسيقى حسنا وبهاءً، ولا نستبعد التراكم الصّوتي الذي له علاقة راسخة بأعماق الشّاعرة التي اِنطلقت من صورة الحزن والألم، وقد تعمدّت ترديد صوت الحاء في كلمات متجاورات، لتكثيف الإيقاع الناشئ عن الخصائص الصوتية لهذا الحرف المهموس.

وظفت الشّاعرة الكثير من الأصوات المهموسة في شعرها للدلالة على معان مختلفة من خلال البنيات الإفرادية التي وظّفتها حسب سياقاتها المختلفة، كذلك اِعتمدت على بعض

[1]- عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 15.

[2]- حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشّعري، ص 48.

الأصوات المجهورة في مواضع مختلفة اِقتضاها السّياق، فنجد تكرار صوت الباء في قصيدة "ويح الهوى"..! قائلة:

أقلبـها قادني
أم قلـب من عشقا،،
ويح الهوى
ساءني حـبّ من نزقا؟؟
أي طفلتي لعبـوا
والعمر لا يهـب
دمى[1]

يعرف صوت الباء بأنّه «صوت مجهور شديد»[2]، ويوحي إلى الظهور والشدّة والإمتلاء، فمن خلال البنيات الإفرادية لصوت الباء (قلب، حب، يهب)، نستشف معاني الحبّ والعطاء، أمّا كلمتي (أقلبها، لعبوا) تدلان على الحركة والحيوية، والجرس الإيقاعي الصاحب للباءات المتراكمة هنا، وتنسجم مع تجربة الحبّ القاسية التي مرت بها الشّاعرة، وكأنّ هذا الباء بمراته الخمس له وقع ثقيل على نفسيتها، وليس مجرّد صوت فحسب بل كان سببا في عمق شعورها بالحبّ ومرارة الألم، فوافق الإيقاع هذا الشّعور وتجاوب مع الدلالة، وهنا تظهر «قوّة الشّعر الكامنة في هذه الطاقة التي ينطوي عليها الصّوت مشربا بالدلالة، وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنّه يسهم في إحداث موازنة سيميائية دلالية»[3]، لأنّ الصّوت يشتغل على تصوير فضاء المعنى، وعلى الإيقاع بوصفه المرحلة الصّوتية الأكثر

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 57.

[2]– حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشّعري، ص 44.

[3]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اِتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2001، ص 03.

نضجًا، وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي للنصّ، أيّ الجرس الموسيقى الذي يتشكل بإندفاعات صوتية ليزيد من قوّة الشّعر.

كما وظّفت الشّاعرة حرف الجيم في قصيدتها "ليل ما سجى..؟" قائلة:

ما سجى ليل، ولكن وهجا،
طفلة مالت إلى من سرجا..
جارح وثل لها كم قطعت،
من زهور الحب عطرا أرجا
يا خليلا عذر شعري ألم
للّتي تهوى صباح هزجا[1]

أضفى صوت الجيم و«هو صوت مجهور»[2]، على دلالة النصّ لونا من الفخامة والقوّة، ويدل على الصلابة والقوة والقساوة، وعلى الحركة والفاعلية، فالبنيات الإفرادية في (سجى، وهجا، سرجا، جارح، أرجا، هزجا) توحي إلى الحزن والألم الذي تكابده الشّاعرة، فوظفت هذا الصّوت في صورته المكثفة، واِعتمدت عليه اِعتمادًا واضحًا لينسجم مع دلالة النصّ، وقد حاكت بهذا الصّوت الإنفجاري سطوة الإنفعال، وشدة المعاناة النّفسية التي أحدثت وقعا في سمع المتلقي بذلك الصّوت الجلجلي المجهور عندما أضافت إليه المد، فكل لفظة ورد فيها حرف الجيم أُقترن بحرف مد الذي وظفته الشّاعرة للتنفيس عن وجدانها ونفسها المتشظية، ومما لا شك فيه أنّ إطالة صوت الجيم زاد من دلالة ووقع الكلمة في أذن السّامع، وزاد من عمق إحساسه بألم الشّاعرة، هذا وقد اِلتفت علماء الأصوات المحدثون إلى الدّور الفعّال الذي يقوم به النبر والتنغيم والتفخيم في الإيحاء بالمعنى، وكيف أنّها تكشف اِنفعالات الشّاعر «فعلى الرّغم من أنّ النبر والتفخيم في اللّغة العربية لا يغيران من دلالة المعنى، فإنّ هذه السّمات يصبح لها تأثير مضاف، وتسهم في توكيد الدلالات، وزيادة

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 69.

[2]– حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشّعري، ص 44.

الإيحاء، وكشف مسارب الشّعور والإنفعالات»[1]، ويعني ذلك أنّ الوظائف التي يقوم بها النبر والتفخيم في اللّغة ليس لتغيير دلالة ومعاني الألفاظ، وإنّما للمساهمة بشكل كبير في تعميق معانيها، والتّعبير عن التّجربة الشّعورية التي يمر بها الشّاعر مع إشراك المتلقي في معايشة لحظاته الحساسة.

ومن هنا يمكن القول أنّ للجانب الصّوتي في الشّعر دورا مهمًا في الدلالة، لذا يستحيل الفصل بين إيحاء الصّوت وإنفجار الدّلالة، وكل صوت من الأصوات العربيّة يحمل دلالات مختلفة تختلف بإختلاف التراكيب اللّغوية، وهذا يعتمد على كيفية توظيف الشّاعر لتلك الأصوات، فهو لا يوظفها توظيفًا عشوائيًا، بل يعتمد عليها لتوحي إلى دلالات نفسية وحسيّة تنقل مراده، وما لاحظناه في نصوص الدّيوان إكثار الشّاعرة من توظيف الأصوات المهموسة لأنّها مناسبة لتيمة الحبّ وطبيعة الشّاعرة الرّومانسية والعاطفيّة.

الإيقاع والقيمة الدّلالية:

1- الوزن:

يتجلى في الشّعر بأوزانه وبحوره الإيقاع بنوعيه الدّاخلي والخارجي، ولكل شاعر يعتمد في نظمه على إيقاع معين يختلف من شاعر لآخر، حسب ميولاته وما يلائم أحاسيسهم وعواطفه وتجاربه الشّعرية.

وعند قراءتنا لنصوص ديوان "إنّا للحبّ وإنّا إليه راجعون"، نجد أنّ الشّاعرة نوعت من بحورها الشّعرية وأكثرها ورودًا الوافر والمتقارب والكامل، فعلى إيقاع الكامل تقول في قصيدتها "في الحبّ لا كراهية..!":

[1]- قاسم البرسيم، منهج النّقد الصوتي في تحليل الخطاب الشّعري، دار الكنوز الأدبية، د.ط، بيروت، لبنان، 2000، ص 46-47.

هــبــنــي حــروفــا مــن دوا
0// 0/ 0 / 0/ / 0/ 0 /
مــتــفــا عــلــن متــفــاعلن
يــا رافــعًــا أقــداريــا..[1]
0//0/0/ 0//0/0/
متفــاعــلــن متفاعلن

اِختارت الشّاعرة في هذه القصيدة بحر الكامل الذي يعتمد على هذه التّفيعلات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ×3) إلاّ أنّه طرأ على هذه التفعيلات الأصلية تغيرات، فالتفعيلة الأولى قد تغيرت من "متَفاعلن" إلى "متْفاعلن" بإسكان الثّاني المتحرك وهو ما يسمى بزحاف الخبن، ونفس التغيير في باقي التّفعيلات من الشطر الأوّل والثّاني، وكل هذه التّفعيلات أحدثت إيقاعًا خارجيًا يوحي إلى نوع من التفاعل الذي تحدثه الأصوات فيما بينها للدلالة على تجربة الحبّ عند الشّاعرة، فأرادت أن تمنح لنفسها مجالاً أوسع للتعبير عما بداخلها من أحاسيس ومشاعر دون أن تتقيّد بالتفعيلة الصحيحة، وهو ما يتلاءم مع الدفقة الشّعورية ويتماشى مع طبيعة شعر الحر، وهذا ما يكشف عن العلاقة «بين الموضوع والإيقاع الّذي يمثل حركة النفس وحالتها، ومناسبة الإيقاع للمشاعر التي تختلج في شعور الشّاعر لدى تصديه في بناء قصيدته، فالموضوع يختار إيقاعه، ودرجة تدفق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي لا تنهض به اللّغة وحدها في التّأثير على متلقيه، فتأثير الموسيقى للشّعر لا يرد في النّهاية إلى إدراكنا لنغمات خارجية، وإنّما يرد إلى أن نفوسنا هي التي تحدث فيها هذا التنغيم»[2]، ويظهر هنا تداخل البنية الإيقاعية مع الدّلالة في تشكيل القصيدة، فالإيقاع هو ترجمان للحركة النفسية في مختلف أحوالها، وخاضع خضوعًا مباشرًا للحالة الشّعورية

[1]– عفاف فنوح، إنا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 25.

[2]– النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 1982، ص 483– 484.

التي تصدر من المبدع، أما الدلالة (الموضوع) هي التي تشكل نسقًا إيقاعيًا متواليًا بكل أنواعه وتتحكم في درجة تدفق نبراته ونغماته، وهذا التعانق والتداخل بين التشكيل الدّلالي للنصّ الشّعري، والتنوّع الإيقاعي يشكل وحدة متكاملة في القصيدة.

وهذا ما ذهب إليه حازم القرطاجني أنّ بحر الكامل «يتميّز على باقي البحور بالجزالة وحسن الإطراد، وأنّ مجال الشّاعر فيه أفسح»[1]، معنى هذا أنّ البحر الكامل يتميز بجزالة اللّفظ وإبتعاده عن الغرابة، إذ أنّ الشاعر له الحرية في التّعبير عما بداخله من عواطف لأنّ مجاله للتعبير واسع.

ولم تقتصر الشاعرة فقط على بحر الكامل في نظم قصائدها، وإنّما وسعت من دائرة الأوزان، فوظفت عدّة ألوان من البحور حسب ما إقتضت حالتها الشّعورية منها بحر البسيط الذي إستهلت به قصيدتها الأولى من الديوان "في حبّها.. أنا عدم.." تقول فيها:

في الحبّ لست أضاهيها، أنا عدم	أحلوتي رصّعي قلبي متى هدمو[2]						
0/ 0//0/ 0/ / / 0/0/ 0// 0///	0//0// 0//0/ 0// 0/0// 0///						
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن						

نظمت الشاعرة هذه القصيدة على البحر البسيط لتوالي التّفعيلات فيه ولإنبساط الحركات في عروضه وضربه، ووظفته للّتعبير عمّا يختلج في نفسها من مشاعر وعواطف إتجاه المحبوب بأعلى درجات الصدق العاطفي وبصورة فنيّة تأسر القارئ، وذلك لتبرز موقفها من الحب مستعملة تفعيلات البسيط بمختلف نبراته وحركاته، وتفعيلات البسيط الأصلية هي: "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن"، لكن الشّاعرة لم توظفها بصورتها الكاملة،

[1]– أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشّعر العربي من الدائرة إلى الحرف (دراسة في فلسفة العروض)، دار الرفاعي، ط1، سوريا، 2004، ص 128.

[2]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 07.

وإنمّا أحدثت فيها بعض التّغيرات، فتفعيلة "مستفعلن" سقط منها ثاني ساكن في حشو العجز فصارت "متفعلن"، والعروض سقط الحرف الثّاني الساكن من "فاعلن" إلى "فعلن"، وتغيّرت التّفعيلة الأخيرة من عجز البيت "فاعلن" إلى "فعلن" فسقط منها الحرف الثاني الساكن ويسمى ذلك "الخبن" وهذا الخلق الإيقاعي والتفاوت في النبرات الموسيقية يبين أنّ الشّاعرة صانعة وحاذقة وخبيرة بمادة صياغة النصّ والأسس والمعايير البنائية الصّحيحة التي يقوم عليها، فكان البحر البسيط أبلغ في التّعبير عن التجربة الشّعورية، وطوعته الشّاعرة أحسن تطويع لحمل أكبر قدر من المعاني والدلالات النّفسية، وأصبح قالبًا شكليًا أفرغت فيه كل أحاسيسها ومشاعرها لأنّ «بحر البسيط يعدّ من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن، فمع أنه يجود في التّعبير عن القسوة إلاّ أنّه يجود في الجانب الشجني من الإنسان»[1]، وهذا يعني أنّ تفعيلاته تتميّز بالمرونة والقابلية، ويتطابق مع جميع الكلمات التي يختارها الشّاعر، فهناك كلمات تحمل دلالة القسوة والقوة بنبراتها الصّوتية وثقل وقعها على السمع، لأنّ معناها ودلالتها في البيت يقتضي أن تكون بمثل هذه الصفة، وهناك كلمات أخرى تُنسَج من مشاعر وعواطف رهيفة، فتكون نبراتها رقيقة وخفيفة وهادئة تستريح إليها نفس السامع، لذا فإنّ بحر البسيط هو البحر الأنسب للتعبير عن معاني العنف ومعاني الرقة معًا.

واِعتمدت الشّاعرة في نظم قصائدها على مختلف البحور الشّعرية وأكثرها البحور الصافية التي تتقيّد بتفعيلة واحدة، وتتكرّر في كلّ بيت، نجد منها بحر المتقارب الذي ورد في قصيدة "باريس والهوى..؟" قائلة:

لـباريـس دمعـــــة جمري
0/0/ / /0/ / /0/0//
فعولن فعــول فعولن

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، ص 36.

تجرّ الـــغوالي[1]

//0/ 0 /0// 0/0//

فعولـــن فعـولـن

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ الشّاعرة قد عمدت إلى إضفاء الغنائية على شعرها وذلك بإستخدام تفعيلات البحر المتقارب المتتالية والمتعاقبة في كلا البيتين، وهذا التوالي أثرى معاني القصيدة وزادها عمقًا وجمالا، ساهم في التأثير على القارئ وشد اِنتباهه، وخلق نوعا من الألفة بينه وبين الشاعرة، إذ يعتمد بحر المتقارب على التفعيلات التّالية: (فعولن فعولن فعولن فعولن × 4) وهذه هي التفعيلات الأصلية له، لكن طرأ عليها بعض التغيّرات في الأبيات السّابقة، فنجد التّفعيلة الثّانية من حشو البيت الأوّل تغيّرت من "فعولن" إلى "فعول" بحذف خامس ساكن وهو ما يسمى بزحاف "القبض" فتصير هذه التّفعيلة مقبوضة، أمّا باقي التّفعيلات الأخرى من البيت الأوّل والثّاني جاءت كلّها صحيحة، واختارت الشّاعرة ما يناسب اِنفعالها ويجسد معانيها جاعلة من التّفعيلة المقبوضة مسرحًا لها توقع عليها إيقاعات نفسها، وقد أفادت هذه التّفعيلة "فعول" في التّعبير عن كوامنها ومشاعرها الأليمة لبعدها عن أحبتها وغواليها والشوق للقائهم، ووظفت في كلمة "دمع" لتوحي إلى حجم المعاناة والحزن الّذي تمرّ به نتيجة الوضع الرّاهن الّذي عمّق الهوة بينها وبين الآخر، فجعلت هذا البحر خادمًا طائعا لإظهار ذبذبات قلبها المتغيرة وليتماشى مع حالتها الشعورية، وعمدت إليه من أجل إحداث نغمة موسيقية لها وقع على أذن السامع، وتضفي شكلاً غير متوقع على التجربة الشّعرية، واِستخدمت تفعيلاته بإحداث بعض التغيرات فيها حسب ما تقتضيه حالتها النفسية، وما يؤسر القلوب من نغماتها ورقتها لأنّ «المتقارب من البحور التي تنطوي

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنا إليه راجعون، ص 67.

على أيسر النغمات»[1]، ويعني ذلك أنه يتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة "فعولن"، ويتميز بمقاطعه الطوال، وهو بسيط النغم ذو تفاعيل مطردة، ويتميّز بالإنسانية.

وبعد تحليل هذه القصائد لاحظنا أنّ هناك تفاوتا في أنواع البحور التي وظفتها الشّاعرة، واِكتفينا ببعض النماذج الأكثر ورودًا في الديوان، وهذا التّفاوت عائد إلى رغبة الشّاعرة الإبداعية في إخراج المعاني والتراكيب والصور والأخيلة بأحسن حلة، والملاحظ أنّ هذه البحور عبّرت عن مكوناتها نفسها، ويعني ذلك أنّها لجأت إلى توظيف البحور الصافية (القصيرة) لتتماشى مع تقلبات نفسها وحالتها الشّعورية، وكذا في التّعبير عن الواقع المتشظي الذي تعيش فيه، لتخرج بذلك لوحة شعرية فنيّة تؤسر القارئ وتغوص به في أعماق ذات الشاعرة.

2- حرف الروي:

ومن عناصر الإيقاع الشّعري التي تساعد على بناء القصيدة حرف الرّوي «وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم آخر كل بيت منها»[2]، وهو الحرف الأخير من البيت الشّعري.

إنّ تجديد القصيدة الحداثية تجديدا على مستوى الوزن والقافية، كان ضروريا أيضًا التجديد على مستوى الروي، ولاحظنا التجديد في الدّيوان حيث لم تلتزم الشاعرة بحرف روي واحد في قصائدها، بل نوعت فيه ما عدا قصيدتها العمومية "في حبّها.. أنا عدم.." التي اِعتمدت فيها على روي واحد وهو "الميم" تقول فيها:

في الحب لست أضاهيها، أنا عدم *** أحلوتي رصعي قلبي متى هدموا

قولي أحبك لا تخشى لنا ألق *** مهما قست درر لبى دمي قلم

[1]- عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الأثار الإسلامية، وزارة الإعلام الصفاة، ط2، الكويت، 1989، ص 279.

[2]- عبد الرحمان تبرماسين، عروض إيقاع الشّعر العربي، ص 37.

في البعد تنتحر الأشواق يا فرحي *** ليست كما نرتضى حلما لمن حرمـوا[1]

تكرر حرف الروي "الميم" في هذه القصيدة أربعة عشر مرة، وكان ذلك بوعي من الشاعرة، وإختارته كجرس موسيقى تتماشى عليه أبيات القصيدة، وهو "صوت مغنى رخو"[2] تختلف معانيه باختلاف السياق الذي يوضع فيه، وإحتكاكه بالأصوات الأخرى، فمن جهة يدل على الحركة والإضطراب، ومن جهة أخرى يدل على الهدوء والثبات حسب السياق الذي يورد فيه، والشاعرة وظفته في طبيعته الهادئة والرقيقة واللّينة لتلامس أحاسيس ومشاعر القارئ وتؤثر فيه، ويعيش معها تلك اللّحظة الشّعورية، والملاحظ أنّ إعتماد الشّاعرة على صوت "الميم" كحرف روي لإضفاء الغنة والرنة الموسيقية على القصيدة التي تؤثر في نفس السامع، ولا شك في أنّ الصّورة الموسيقية لبنية القصيدة تعدّ من أهم جوانب التّجربة الشّعرية «إذ تنساب أنغامها في وجدان الشّاعر ألحانًا ذات دلالة، وتصقل موهبته النغمية، وتوقظ لديه التّلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللّفظ، وتطبع أذنه بطابع الإنتقاء والإختيار»[3]، حيث تمثل الأنغام جزءً مهمًا من التجربة الجمالية للقصيدة، وتلتقي في النفس دلالتا المعنى والموسيقى في وحدة متناغمة متجانسة، وهذه الوحدة تتحقق بانسجام البنية الإيقاعية داخل القصيدة التي تتشكل من تفعيلة وقافية وحرف روي.

وهذه القصيدة العمودية هي الوحيدة في الدّيوان التي جاء فيها حرف الروي واحدًا أمّا باقي القصائد الأخرى فقد نوعت فيها الشّاعرة حرف الروي وتعدد فيها، منها نجد قصيدة "كذبة صادقة" تقول:

ودعت في كذبها صدقي

---

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 07.

[2]– حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشّعري، ص 45.

[3]– عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، د.ط، القاهرة، مصر، 1985، ص 64.

ولم أخن

كانت كمن يعتلي جرحًا

ولم أكن[1]

جاء حرف الرّوي في هذه القصيدة متنوعًا، ففي البيت الأوّل جاء في حرف "الياء" أمّا في البيت الثّالث جاء في حرف الحَاء، وفي البيتين الثّاني والرّابع ورد حرف الروي متحركًا "النون" «وهو صوت مجهور متوسط الشدّة والرخاوة، ففي النّطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين، ثمّ يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى يصل إلى أقصى الحلق وأقصى الحنك الأعلى فيسد هبوطه فتحة الفمّ وتسرّب الهواء من التجويف الأنفي محدثًا في مروره نوعًا من الحفيف لا يكاد يسمع»[2]، وهو الحرف الوحيد الذي تكرّر مرتين في القصيدة ليمدها نغمة موسيقية إيقاعًا صوتيًّا ملائمًا، ودلالة تنوّع حرف الروي وتعدده في هذه القصيدة هو تغيّر الحالة الشعورية لذات الشّاعرة وعدم ثباتها واِستقرارها ونفسيتها المتذبذبة، إذ تعبر عن حالتها النّفسية القاسية التي تمر بها بسبب الخيانة التي تعرضت إليها من أقرب شخص لقلبها، حتى قررت في النهاية أن تودع صدقها وثقتها في ذلك الشّخص، وهذا الشّعور شكّل بداخلها صدمة نفسية جعلتها تنحصر في دائرة الإكتئاب والحزن، وأسقطت هذه الحالة الشعورية على كلماتها، وأحدثت فيها رنّات ونغمات موسيقية حزينة تدّل على الإنكسار، فشكّل حرف النون نسقا صوتيا تلائم مع صفة النون التي تدّل على الترديد المناسب لمشاعرها وعواطفها ومع مستوى النغم الحزين والتجنيس المرتبط بإنكسار النون الذي اِنسجم مع مضمون القصيدة، أما عن تنويعها في حروف الروي الأخرى كان اِنعكاسا لحالتها غير المستقرة، شكلتها لتستوعب تجربتها الشعورية وتترجم اِنفعالتها التي تتلاءم مع النغمة الختامية للقافية، وتلونها بدلالات حرف الروي النابع من الإختيار الواعي.

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 85.

[2]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة، مصر، 1975، ص 58.

ومن نماذج تنوّع الروي نأخذ قصيدة "مثلها" التي تعدّد فيها حرف الروي، تقول فيها الشّاعرة:

كالأمّ..
تغضب من طفل لها
غضبا
لكّنها في الهوى..
نار أتت
لهبا[1]

والملاحظ هنا أنّ الروي جاء متنوعًا، حيث جاء في البيت الأوّل حرف "الميم"، وفي البيت الثّاني جاء في حرف "الهاء"، وفي البيتين الثّالث والأخير جاء في حرف "الباء"، أمّا في البيت الخامس جاء في الألف المقصورة، والبيت السّادس جاء في حرف "التّاء"، وهذا التنوّع أضفى جمالية على القصيدة، وساهم في خلق نسيج متناغم بنبرات مختلفة وفي تحقيق التّلوين الإيقاعي، لأنّ وحدة الرّوي تؤدي حتمًا إلى وحدة الإيقاع، لهذا سعت الشّاعرة جاهدة إلى التخلّص من وحدة الصّوت وتردده وتكرار نغماته بتنويع حرف الرّوي، فكانت معظم أصواته من حروف الذلاقة، وتعدد حرف الروي في هذه القصيدة الذي إرتبط بقيمة الأم، وساهم في تحديد الصورة التي رسمتها الشاعرة للأم المثّالية المتمثلة في حسن تربية أولادها والخوف عليهم من كل سوء، فمهما قست معاملتها وكانت صارمة معهم إلاّ أنّ مشاعر الحب والحنان التي تمنحها لهم لا يضاهيها إنسان ولا يستطيع أن يبلغ ذروتها، لأنّ قيمة الأمومة لا يعرفها أحد إلاّ من ذاق دفئ أحضانها، فتغدو الأمّ رمزا من رموز الحنان والعطف والرقة، وبذلك يكون هذا التنويع في حرف الروّي ترجمان لإنفعالات وعواطف الشّاعرة التي تحتاج لهذا الشّكل من التّلوين والتّجانس الإيقاعي الّذي يعمق الدلالة ويتماشى مع تجربتها

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 87.

الشّعورية وهذا الإنسجام والتداخل بين الإيقاع والقيمة أضفى نغمة موسيقية على النصّ، وساهم في التأثير على السامع.

من خلال هذا التّحليل، يتضح لنا أنّ الشّاعرة لم تعتمد على روي واحد في قصائدها بل نوّعت فيه باعتباره عنصرًا مهما في بناء القصيدة، لما يضفي عليها نغمًا موسيقيًا ويعمق دلالتها ويكشف عن الحالة النّفسية المتقلبة والمضطربة للشاعرة، فتراوحت هذه الحروف بين الميم والياء والنون والحاء والهاء وغيرها من الحروف، وبهذا التنويع تسعى إلى التجديد والتخلّي عن النمط التّقليدي السّائد، كما لاحظنا من هذا التّنويع أنّه يشمل كامل قصائد الدّيوان إلاّ فاتحته التي جاءت على شكل القصيدة العمودية وبروي واحد متناسق في جميع أبياتها وتفاوتت نسبة وروده في الدّيوان لأغراض تخدم الشّاعرة، فكأن بهذا التّنويع تحاول التنفيس عن روحها.

3- القافية:

القافية جانب هام من جوانب موسيقى الشّعر، إذ أنّها شريكة الوزن في الإختصاص بالشّعر، ولا يسمى الشّعر شعر حتى يكون له وزن وقافية، إذ تنبه القدماء إلى أثرها الموسيقي، وإلى ضرورة اِرتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى والغرض الذي نظّم فيه.

ويتضح اِهتمام القدماء بالقافية في نصحهم للشّعراء بأن يستحضروا معانيها، ثم يعطوا لها وزنًا وقافية تناسبانها، لأنّ بعض المعاني يمكن نظمها في قافية دون غيرها، وقد أشار المعري إلى أهمية القافية «فقسمها إلى ثلاثة أقسام: الذلل، وهي ما كثر على الألسن، النفر، وهي أقل اِستعمالاً من غيرها كالجيم والزاي، والحوش، وهي التي تهجر ولا تستعمل»[1]، فالقافية لا تشكل لدى الشّاعر المتمكن مشكلة تستعصيه على نظم قصائده، بل إنّها توسع

[1]- أحمد الفوزي الهيب، إيقاع الشّعر العربي من الدائرة إلى الحرف (دراسة في فلسفة العروض)، ص 143.

معجمه اللّغوي وتزيد شعره جمالا، وخاصة في اللّغة العربيّة الغنية بمفرداتها ومترادفاتها التي ليس لها نظير في اللّغات الأخرى.

والقافية كما ورد تعريفها عند الخليل بن أحمد الفراهيدي هي «من آخر ساكن البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[1]، وقد تحدث حازم القرطاجني عن صور القوافي وأضربها فذكر منها: المتكاوس المتراكب، المتدارك، المتواتر والمترادف[2].

ومن أمثلة القوافي التي اِعتمدتها الشّاعرة في ديوانها، نأخذ على سبيل المثال ما ورد في قصيدة "لوهجي" تقول فيها:

وجه وجهي ينام الليل من أرقي
أصحو على ورق يغفو على ورقي
وحرف يمناي يدنو من دنا ولعي
تبت يدي ما دعت في وهجها ألقي[3]

يظهر في هذا النّموذج توالي القافية التي تحقق التنوّع والإنسجام في التراكيب اللّفظية الأخيرة وهي: من أرقى، على ورقي، دناو لعلي، وهجها ألقى، وهذه هي التفعيلات الختامية الواردة بصفة مقطعية، عمقت تجربة الشّاعرة، وحققت نغمة موسيقية في نهايات المقاطع المتجانسة المماثلة، محدثة توازي صوتي وتناغم يستأنس بها السامع ويتوقع سماعها، أمّا بالنسبة للقافية باعتبار الحركات والسواكن، فنجد الشّاعرة قد اِستثمرت تشكيل واحد من أنواع القوافي وهي القافية المتراكبة (/0///0) بهدف تحقيق التجانس الإيقاعي في القصيدة، وجاءت هذه القوافي مكسورة الروي لتشكل ملمحًا أسلوبيًا له مسوغاته وقيمته الفنيّة في موسيقى الشّعر، فالكسر دلّ على اِنكسار ذات الشّاعرة النابعة من الغربة النّفسية، والشّعور بالوحدة والوحشة في واقع تجرّدت فيه المشاعر الإنسانية، وزالت فيه الأخلاق والقيم النبيلة

[1]– أحمد الفوزي الهيب، إيقاع الشّعر العربي من الدائرة إلى الحرف (دراسة في فلسفة العروض)، ص 145.
[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 146.
[3]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 37.

وساد فيه الفساد والظلم، فولّد ذلك في نفسها العزلة والإنطواء، حيث اِرتبطت القافية في هذا النصّ بالحالة النّفسية واِلتزمت سائر القصيدة، ودلّ ترديدها على الإنكسار والألم، كما اِلتزمت الشّاعرة بالقافية المتراكبة في كل أبياتها، لتستوعب تجربتها الشّعورية، وتترجم اِنفعالتها ومشاعرها التي تتلاءم مع القفلات الأخيرة للقصيدة وتسمى كذلك بالنغمات الختامية للقافية.

وفي قصيدة أخرى "نكاية في غدي..؟؟" تقول الشّاعرة:

نم في خيال الأمس

نائية كل مشاورينا نحو الديار

لا الأرض تعرفنا

والدرب ليست تذكر خطونا[1]

ما نستشفه في هذه الأبيات هو التلوين الإيقاعي للقافية باعتبار الحركات التي تكون بين ساكنيها، حيث برزت المتواترة (/0/0) في كلمة "الأمس"، وفي كلمة "الديار"، وبرزت المتراكبة (/0///0) في كلمة "تعرفنا"، والمتداركة (/0//0) في كلمة "خطونا"، وهذه التشكيلات الثلاثة للقافية حققت تنويعًا إيقاعيًا عمّق من دلالة النصّ، واِنسجم مع طبيعة الحالة الشعورية لذات الشّاعرة، فكل كلمة أخيرة في هذه الأبيات تقف عندها وتستحضر ذكرياتها الماضية، وأيامها الجميلة التي عاشت فيها تجارب ومواقف مختلفة، فصارت عندها تراكمات نفسية ولّدت فيها الشوق والحنين إلى الماضي وعمّقت في مخيلتها ذكرياته الجميلة، فعبّرت عن ذلك في قولها: "نم في خيال الأمس"، وتقصد بخيال الأمس زمن الماضي بأحداثه وتجاربه ومواقفه الذي تستحضره الشاعرة حينما تشتد لوعة الشوق والحنين إليه، لتعيش فيه كل لحظة بتفاصيلها العميقة، لكنّ الواقع أحالها عن ذلك ليجعلها تعيش فقط خيالها وأوهامها، فتناسقت تجربتها الشعورية مع الكلمات التي عبّرت بها، خاصة أنّ الشّاعرة

[1]– عفاف فنوح، إنّا للحب وإنّا إليه راجعون، ص 50.

حرصت أن تكون قوافيها مناسبة لدلالات النصّ، فتطلقها بحركاتها، لأنها أفضل من أن تقيدها فيصعب عليها التّعبير عن خلجاتها النّفسية، أو أن تضطر إلى التكلّف والحشو الذي لا فائدة منه.

ويتضح من القصائد السّابقة أنّ الشّاعرة لم تضع كلماتها تحت قيد القافية التّقليدية الرتيبة، بل تجاوزت نمطها إلى تشكيل القوافي المطلقة التي ساهمت في تحقيق وحدة متناغمة ومنسجمة في النصّ الناتجة عن ربط أجزاء النسيج الدّاخلي للقصيدة، مما أكسبها غنائية تطمئن لها نفس السامع وتطرب سمعه، وتناسبت مع الحالة الشعورية للشاعر التي تمازجت بين الحزن والألم، وبين الحنين والشّوق، فحقق ذلك تعالقا وتداخلاً بين المستويين الإيقاعي والعاطفي.

خاتمـــــة

خاتمة:

بعد الجولة الماتعة في رحاب الدّيوان، حرى بنا التوقف من أجل رصد أهم النّتائج التي توصلنا إليها، والتي نوجزها فيما يلي:

- تأسّس البحث على مصطلحات أساسية هي: "الخطاب" و"القيمة" فأمّا الخطاب هو المنحى الأدبي الذي اِتخذه البحث في مقاربته للدّيوان، وهو مصطلح يرفض التحديد أو أن يختزل في تعريف معين، لأنّه ذلك الفضاء الذي يوحي على الممارسات والفعاليات القرائية، أمّا القيمة مفهوم واسع اِكتسح عدّة مجالات إنسانية مختلفة، فتعدد تعريفها من ميدان لآخر، ومدت جذورها إلى الحقل الأدبي حتى أصبحت موضوعا قائمًا بذاته.
- ينبني البحث على قيمتين أساسيتين هما: القيمة الموضوعية والقيمة الفنية، وقد شكلتا وحدة متكاملة في الدّيوان، حيث لم تكتمل دلالة كل منهما إلا بإجتماعهما واِتساقهما معًا، فساهم ذلك في اِثراء النصّ.
- مزجت الشّاعرة بين هاتين القيمتين مزجًا فنيًّا رائعًا، ينم عن مدى تمكنها من توظيف الآليات الفنيّة في نصوصها الشعرية التي عبرت بها عن تجاربها ومواقفها ورؤاها بلغة شعرية جمالية، وعالجت الواقع برؤية فنيّة خالصة، فقدمت للقارئ عملاً أدبيًا ناضجًا.
- طرحت الشّاعرة العديد من القيّم الموضوعية ذات أبعاد دلالية مختلفة منها: القيمة الصوفية ذات البعد الديني، وقيمة المرأة والإلتزام والطفولة والوفاء والحرية ذات البعد الإنساني، وقيمة الغربة ذات البعد النفسي، فشكلت بها موضوعًا شعريًا هادفًا، باعتبار أنّ القيم هي التي تحرك الفاعلية الإنسانية، وتؤسس لحياة اجتماعية مبنية على الفضائل والمبادئ الأخلاقية.
- شكّلت الشّاعرة خطابًا شعريًا متميّزًا تحكمت فيه جملة من الأنساق الفنيّة والقيم الجمالية التي جمعت بين اللّغة والصّورة والإيقاع في وحدة متكاملة ومنسجمة أثّرت على بنية النصّ معنى ومبنى.

- تعدّ اللّغة الشّعرية عند الشّاعرة عنصرًا أساسيًا في بناء منجزها الشّعري، إذ أفضت عن مكامنها التّعبيرية والأسلوبية، ونقلت ما في وجدانها من مشاعر وعواطف بألفاظ مكثفة العناصر الجمالية التي تثري بها قصائدها في قوالب فنيّة جديدة تنأى على القوالب التّقليدية النمطية.
- براعة وتمكن الشّاعرة في تشكيل صورها الشّعرية وتطويرها وإسقاطها على الحاضر وشحنها بالدلالات النّفسية، إذ اِستمدت موضوعات صورها التّشبيهية والإستعارية والكنائية من تجربتها الشّعورية، ونسجت بناءها الفنّي من الخيال الشعري والواقع المزري.
- تكمن وظيفة الإيقاع في الديوان في اِستنفاذ الطاقة الشعورية للذات، وهو جزء من التّعبير يأتي كرابط بين القيمة الموضوعية والفنية، فهو كفيل أن يربط بينهما، وإنّ تناسق القيم الموضوعية مع القيم الفنية شكّل نغمًا موسيقيا تناسب مع شحنات الألفاظ ودلالتها النفسية، وهذا ما يوصف بالعمل الأدبي المتكامل.
- اِستطاعت الشّاعرة التوفيق بين القيمة الموضوعية والقيم الفنية من خلال التّعبير عن عوالمها الدّاخلية وتداعياتها الوجدانية في صورة شعرية فنيّة ونمط إيقاعي مناسب لجوّها النّفسي.

وفي الأخير نجد الشّاعرة سارت على نهج المحدثين في طرح القضايا المعاصرة ومعالجتها بآليات فنية وموضوعية، ممّا جعل من هذا الديوان لوحة فنيّة تقوم في أساسها على أسس دلالية وجمالية، تجذب القارئ وتغريه بلغتها من حيث كثافة دلالاتها ورموزها وإيحاءاتها ، وتفتح باب المتعة الجمالية من جهتين هما: الإبداع والتّلقي.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أوّلاً/ قائمة المصادر:

1. عفاف فنوح، الديوان "إنّا للحب وإنّا إليه راجعون"، المؤسسة الوطنية للإتصال، النشر والإشهار (منشورات ANEP)، د.ط، رويبة، الجزائر، 2013.

ثانيًا/ قائمة المراجع:

أ- باللّغة العربية:

1. أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، تح: جميل صليبا وكامل عياد، دار الأندلس، د.ط، لبنان، 1967.
2. أبو زيد إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1983.
3. أبو قاسم القشري، الرسالة القشرية، تح: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار الكتاب العربي، د.ط، العراق، 2003.
4. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة والبيان والبديع، مؤسسة الهنداوي، ط1، القاهرة، مصر، 1905.
5. أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف (دراسة في فلسفة العروض)، دار الرفاعي، ط1، 2004.
6. أحمد محمد الفيومي المقري، المصباح المنير، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، 1996.
7. إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة، مصر، 1975.
8. باسم الأعسم، الجميل والجليل في الدراما، دائرة الثقافة والإعلام، ط1، الشارقة، الإمارات، 2002.

9. الجاحظ البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، مصر، 1988.
10. حامد زهران، علم النفس الإجتماعي، عالم الكتب للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1984.
11. حسن طبل، الصور البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، ط1، المنصورة، مصر، 2005.
12. حسن محمد حسن حماد، الإغتراب عند إلريك فروم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، 1995.
13. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1979.
14. خليل مصطفى أبو العينين، القيم الإسلامية والتربية، مكتبة إبراهيم حلبي، د.ط، الرياض، 1988.
15. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، دار الكتب والوثائق القومية، ط1، القاهرة، مصر، 2009.
16. زيد كامل خويسكي، أحمد محمود مصري، رؤى في البلاغة العربية، دار الوفاء، د.ط، القاهرة، مصر، 1996.
17. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان، الشعر العربي الحديث (البنية والرؤية)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011.
18. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، د.ط، القاهرة، مصر، 2005.

19. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي: الزمن، السّرد، التبشير، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997.

20. اِنفتاح النصّ الرّوائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989.

21. سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، دمشق، سوريا، 2015.

22. سليمان علوان العبيدي، البناء الفنّي في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011.

23. سليمان فتح الله، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تق: طه، وادي، مكتبة الآداب، د.ط، القاهرة، مصر، 2004.

24. سمية درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1932.

25. شعيب خلف، التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري (دراسة أسلوبية إحصائية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2009.

26. صالح خرفي، الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1977.

27. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1989.

28. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1987.

29. عباس بيومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، د.ط، القاهرة، مصر، 1985.

30. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

31. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2004.

32. عبد الرحمان حسن الدمشقي، البلاغة العربية، ج3، تح: خليل الدويهي، دار الشامية، ط1، بيروت، لبنان، 1997.

33. عبد السلام الميساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، دمشق، سوريا، 2015.

34. عبد العزيز القلقية، البلاغة الإصطلاحية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، مصر، 1983.

35. عبد العزيز المقالح، صدمة الحجارة، دراسة في قصيدة الانتفاضة، دار الآداب، د.ط، بيروت، لبنان، 1993.

36. عبد الفتاح فيود بسيوني، علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مؤسسة المختار، ط4، القاهرة، مصر، 2015.

37. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، مصر، 1975.

38. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس، ط1، الجزائر، 2009.

39. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

40. عبد الله اِبن إبراهيم الطريقي وآخرون، الثقافة الإسلامية تخصصًا ومادة وقسما علميا: دراسة تنظيرية وتعريفية موجزة، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، الرياض، 1996.

41. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام الصفاة-، ط2، الكويت، 1989.

42. عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 1982.

43. عبد الوهاب الشعراني، لواقح الأنوار القدسية المنتقاة من الفتوحات المكية لمحي الدين اِبن العربي، ج2، تح: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، ط1، القاهرة، مصر، 2015.

44. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، ط4، القاهرة، مصر، 1984.

45. عصام شرتح، ملفات حوارية في الحداثة الشعرية، دار آمنة للنشر والتوزيع، د.ط، عمان، الأردن، 1988.

46. علي عشري زايد، اِستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، مصر، 1997.

47. علي أحمد سعيد (أدونيس)، الصوفية والسوريالية، دار الساقي للطباعة والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1992.

48. قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، د.ط، بيروت، لبنان، 2001.

49. قاسم محمد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار الدجلة، ط1، الأردن، 2008.

50. كمال أبو ديب، كتاب الحرية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2012.

51. كمال الدسوقي، ذخيرة علوم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 1988.

52. مانع بن محمد علي مانع، القيم بين الإسلام والغرب، –دراسة تأصيلية مقارنة–، دار الفصيلة، ط1، الرياض، السعودية، 2005.

53. ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، د.ط، القاهرة، مصر، 1971.

54. محمد أركون، الفكر العربي، تر: عادل العوا، دار العويدات، د.ط، لبنان، 1982.

55. محمد السيد اسماعيل، بناء فضاء المكان في القصة العربية المعاصرة، وكالة الصحافة العربية، د.ط، مصر، 2023.

56. محمد أنور البدخشاني، البلاغة الصافية (تهذيب مختصر تفتازاني)، في المعاني والبيان والبديع، بيت العلم، د.ط، بيروت، لبنان، 1476هـ.

57. محمد راضي جعفر، الإغتراب في الشعر العراقي "مرحلة الرواد"، منشورات اِتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1999.

58. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اِتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2001.

59. محمد عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د.ط، الأردن، 2004.

60. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984.

61. محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز: قراءة في الشعر الصوفي، دار بهاء الدين، د.ط، الجزائر، 2010

62. محي الدين إسماعيل، من ملامح العصر، الدار العربية للموسوعات، ط2، لبنان، 1982.

63. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط2، مصر، 1995.

64. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، مصر، 1987.

65. منير الحافظ، الوعي اللّغوي الجمالي في فلسفة الكلام، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، دمشق، سوريا، 2005.

66. الموسى خليل، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة السورية للكتاب، ط1، دمشق، سوريا، 2010.

67. نازيك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، د.ط، بغداد، العراق، 1965.

68. نجم الدين، المكان في النصّ الشعري، دار الطليعة للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، 1989.

69. النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني،: الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 1982.

70. يوسف أبو العدوس، التشبيه والإستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن، 2007.

71. مدخل إلى علم البلاغة (علم المعاني، علم البيان، علم البديع)، ج1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007.

72. يوسف محمد عباس، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للنشر، د.ط، القاهرة، مصر، 2004.

73. يوسف واغلسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، الدار العربية ناشرون، ط1، بيروت، 2008.

ب- المترجمة:

1. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2005.
2. جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد الهري، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
3. رالف بارتين بيرى، آفاق القيمة: دراسة نقدية للحضارة الإنسانية، تر: عبد المحسن سلام، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2011.
4. روبرت شولز، السمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، ط1، بيروت، 1994.
5. روجرز فرانكلين، الشعر والرسم، تر: مي ظفر، دار المأمون، ط1، بغداد، 1990.
6. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد والي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
7. رينه ويلك، واستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، د.ط، دمشق، سوريا، 1972.
8. سارة مليز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2009.
9. كوربان هنري، تاريخ الفلسفة الإسلامية، تر: نصيرة مروة، حسن قبيسي، دار عويدات للنشر والطباعة، ط2، بيروت، لبنان، 1998.
10. أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، ج3، تر: خليل أحمد، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 2001.

11. نيقولاي بريديائف، العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل، مر: علي أدهم، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، القاهرة، مصر، 1960.

ج- باللّغة الأجنبية:

1. Johna Laird, The idea of value, Cambridge et the university press, Hardcover, Jannuary, 1997.
2. Milton Roreach, Understanding human values: Individual and societal, The free press, 1979.

ثالثًا/ المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط5، القاهرة، مصر، 2011.
2. إبن منظور، لسان العرب، ج4، دار صادر، ط2، بيروت، 2002.
3. عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، لبنان، 1986.
4. الفراهيدي، معجم العين، ج5، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، ط2، العراق، 1973.
5. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، 2005.

رابعًا/ المجلات والدوريات:

1. أحمد حاجي، مطاردة النص: بين صور الإستحضار وأسلوبية التقمص نحو قراءة بديلة للشعر العربي أبو حمو موسى الزياني أنموذجًا، مجلة الآداب واللّغات، ع3، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، 2004.
2. جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج3، ع5، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1997.

3. حسن حماني، الأجهزة المفهومية للتحليل النقدي للخطاب: الخطاب والسلطة، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية، مج3، ع12، المركز القومي للبحوث، غزة، فلسطين، 1997.

4. حفيظة روابنية، صورة المرأة ودلالتها في ثلاث مقموعات شعرية جاهلية، مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية، ع8، دراسات في اللغة والأدب، جامعة عنابة، مارس 1990.

5. حفيظة مخنفر، مقارنة سوسيو–لسانية لتحليل خطاب الحياة اليومية النظرية والمنهج–، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، مج15، ع26، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، ماي 2018.

6. شاكر عمري وآخرون، إستدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع25، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، فيفري 2016.

7. عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة الفصول، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس، 1984.

8. عمار عكاش، صورة المرأة في الشعر العربي المعاصر، الحوار المتمدن، ع1131، https://m.ahewar.org مارس 2005.

9. محمد إبراهيم كاظم، التطوّر القيمي وتنمية المجتمعات الدّينية، المجلة الإجتماعية القومية، ع3، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية، القاهرة، مصر، 1968.

10. محمد بلقان، قراءة في مفهوم الخطاب وخصائصه عند العرب والغرب: مقاربة نظرية، مجلة العلوم الإنسانية، ع1، جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، جوان 2016.

11. مراد عبد الرحمان مبروك، الإنزياح في النص الشعري، مجلة فكر وإبداع، ع3، رابطة الأدب، مصر، سبتمبر 2000.

12. مصطفى اللوازي، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جذور، ع27، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 2003.
13. ميخائيل باختين، مسألة النص، تح: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع36، مركز الإنتماء القومي، بيروت، 1985.
14. مريم عبد الرحمان النعيمي، تمثلات الآت الأنثوية في شعر علي بن مسعود آل ثاني: ديوان في غدير الذّكريات أنموذجًا، مجلة حوليات الآداب واللّغات، كلّية الآداب واللّغات، جامعة بوضياف، الجزائر، 2019.
15. قيس النوري، الاغتراب اِصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا، مجلة عالم الفكر، مج10، ع1، الكويت، 1979.

خامسًا/ الرسائل الجامعية:

1. أحمد بوزيان، المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر من خلال الرواد: السياب، صلاح عبد الصبور، خليل الحاوي، أدونيس، البياتي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1998.
2. خالد اِبن عبد الله الرومي، القيم الخلقية في المنظور السلفي، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير في الثقافة الإسلامية، جامعة الإمام محمد السعود الإسلامية، الرياض، السعودية، 2018.
3. عمر أحمد ربيحات، الشّاعر وذاكرة الطّفل في الشّعر العربيّ الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة، تخصص: أدب عربي حديث، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2010.
4. غادة عبد العزيز منهوري، الصور الإستعارية في شعر طاهر الزمخشري، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، مخطوط، جامعة أم القرى، السعودية، 1422هـ.

5. هشام بن جدو، إشكالية القيمة عند لويس لافيل، رسالة ماجستير غير منشورة، الجزائر، 2012، ص 128.

سادسًا/ المواقع الإلكترونية:

1. جميلة شريم، الإنسان الفنان، صحيفة الشرق، الموقع الإلكتروني: m.al-shariqa.com تاريخ النشر 2016/02/04، تاريخ الإطلاع: 2023/06/22.
2. خلود المعاويد، أمثلة عن الكناية، صفحة موضوع، الموقع الإلكتروني، www.mawdo3.com تاريخ النشر: 2022/03/24، تاريخ الإطلاع: 2023/08/12.
3. محمد سالم الصالح، أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية: www. shamila. org تاريخ النشر 2018/12/17، تاريخ الإطلاع: 2023/08/15.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء.

شكر وعرفان.

مقدمة 02

مدخل

تحديد المفاهيم والمصطلحات

تمهيد 07

أولاً: مفهوم الخطاب 08

ثانيًا: مفهوم القيمة..... 13

الفصل الأوّل

تجليات قيمة الحبّ

تمهيد 22

المبحث الأوّل: القيمة الصوفية 23

المبحث الثّاني: القيمة الإنسانية..... 35

المبحث الثّالث: المرأة قيمة..... 50

المبحث الرّابع: الغربة قيمة..... 65

الفصل الثّاني

التشكيل الفني في خطاب القيمة

تمهيد 87

المبحث الأوّل: التشكيل اللغوي..... 87

المبحث الثّاني: التشكيل البلاغي..... 123

المبحث الثّالث: إيقاع القيمة 150

- خاتمة 173
- قائمة المصادر والمراجع 176
- فهرس الموضوعات 189
- ملخص البحث 191

ملخص البحث:

تناول هذا البحث موضوع "خطاب القيمة في ديوان إنَّا للحب وإنَّا إليه راجعون لعفاف فنوح"، ويهدف إلى رصد أهم القيّم الموضوعية والفنيّة المستوحاة من الدّيوان بأبعادها الدّلالية والجمالية، وبعد الخوض في مغامرة هذا البحث كشفنا عن ميزات في كتاباتها الإبداعية التي نبدأها بشعرية المزج بين القيم واللّغة الفنيّة المقرونة بنبرة عاطفية، وكذلك اللّغة الشّعرية التي تميّزت بالعدول والخروج عن المألوف بمقابل ذلك شكلت الصورة الشّعرية تناسقًا وانسجامًا مع التجربة الشّعورية، فكان التّشخيص والتجسيم سمة بارزة في صورها، أمّا عن الإيقاع فقد شكل رابطًا قويًا بين القيم الموضوعية والفنيّة من حيث مناسبة نغماته وموسيقاه مع الدلالات النّفسية للألفاظ، ومن أجل رصد كل هذه الظواهر، اِعتمدنا في هذه الدّراسة على مجموعة من الآليات المنهجية منها: آليات المنهج الموضوعاتي والمنهج الأسلوبي والمنهج البنيوي حسب ما اِقتضته طبيعة الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب، القيمة، التّشكيل الفني.

Research summary :

This research dealt with the topic of value discourse in diwan that for love and to him we shall return for Afaf Fanouh, it aims to monitor the most important objective and artistic values, inspired by the diwan with its sematic and aesthetic dimensions.

After delving into the adventure of this research, we revealed features, in her creative writing, we begin with a poetic blend of values and artistic language coupled with an emotional tone as well as poetic language that was characterized by aggression deviating from the familiar, in return the poetic images formed consistency and harmony with emotional experience, personification and anthropomorphism wer a prominet feature in her images, as for rhythm, it formed a strong link between objective and artistic values, as for in terms of the suitability of its tones and music with the psychological connotations of the words, in order to monitor all these phenomena, we releid in this study on a set of methodological mechanisms, including the thematic approach, the stylistic approach, and the structurelle approach as required by the study.