فتنة الخطاب الشعري اللبناني المعاصر

عند ماجدة داغر

مرايا نقدية

إعداد
فاطمة بوهراكة

تقديم
سعاد الناصر

المؤلفون :

- ابتسام الخميري
- أمال لواتي
- حاتم عبد الهادي السيد
- حميد بركي
- شيماء أحمد عبيد
- عبد العزيز علوي إسماعيلي
- عدنان أبو أندلس
- عمر مراني علوي
- كفاح الغصين
- ليلى لعوير
- ليلى ممنون
- ماجد قائد قاسم
- المكاشفي إبراهيم
- ياسر العالم
- عبد المجيد علوي إسماعيلي

فتنة الخطاب الشعري اللبناني المعاصر

عند ماجدة داغر

مرايا نقدية

إعداد

فاطمة بوهراكة

تقديم

سعاد الناصر

* رقم الإيداع القانوني: 2020MO4113

* ردمد: 978-9920-32-280-5

* جميع حقوق الطبع محفوظة

افتتاحية الكتاب

بقـــــلم:

ذة. فاطمة بوهراكة

القارئ(ة) الكريم (ة):

الحرب نار تأكل الأخضر واليابس، وتنتج ثقافة القتل والتدمير والعنف، لكنها تتحول في نظر المبدعين والشعراء إلى طاقات تفجر أفكارهم، وتشعل إبداعاتهم، وهذا ما وجدته في تجربة الشاعرة اللبنانية ماجدة داغر، فقد أبدلت نار الحرب نور الحرف، وألم الأوجاع إلى أمل الإبداع، فعالجت القضايا الإنسانية من منظور إنسانية الشاعر المرهف الأحاسيس المتشبع بثقافة الحب والسلام. يتضح ذلك جليا في نفسها الإبداعي الطويل ونبضها الشعري المتدفق المعنون بـــ(زبد البحر ليس حليبا يا إلان) و(لا ماء في الحرملك) الذي أهدته إلى السّبايا الإيزيديّات في العراق. اتسعت ثقافة الشاعرة الشعرية فانفتحت على آفاق تجربتها العميقة التي استلهمت فيها قضايا فكرية وفلسفية، ووقفت عندها تسائلها، وخصوصا في ديوانيها: (آية الحواس) و(جوازا تقديره هو). تتميز تجربة الشاعرة ماجدة داغر بعمق الرؤيا وسعة الخيال، في أسلوب لغوي خاص بها وبمعجمها الثري، فجاءت نصوصها مضمخة بلغة المحبة، ومخضبة بالقيم الإنسانية، ومفعمة بالرؤى الجمالية.

وكعادتي أتعصب للفن والإبداع والجمال، وأجد في قصيدة النثر ما يجمع ذلك كله، وشغفي بالمنتوج الشعري ورواده، فقد وجدت نفسي مدفوعة لفكرة إنتاج عمل نقدي مائز، ووقع اختياري لتجربة شعرية فريدة تمثلت بالشاعرة اللبنانية ماجدة داغر لما تحفل به تجربتها من رونق وإبداع وجمالية. وقد سلكت في ترجمة الفكرة إلى عمل من خلال التنسيق بين ثلة من النقاد الأفذاذ الذين لهم بصمات فنية في مشاريع نقدية مختلفة، وبين الجهة المتبنية لإخراج هذا العمل إلى حيز الوجود بطباعته، المتمثلة بـــ (فرقة البحث الإبداعي النسائي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي بتطوان) وشخص رئيستها الشاعرة القديرة الدكتورة سعاد الناصر، التي تميزت بالجدية والرصانة العلمية.

إن تبني مثل هذه الأفكار وترجمتها عمل يحتاج إلى جهد وعزم لا يخور، ليصل المرء إلى تحقيق آماله، وشعوره بلذة الفرح، وغمرة السعادة، وهو يرى مشروعا متجسدا يخدم الإبداع، ويحافظ على جودة الحرف الشعري العربي، ويرفع من لغة القريض، ويبيّن مسار اليراع الذي لا ينظمه إلا ماهر. لا كما أجده اليوم من إسهال شعري نظرا لما أتاحته مواقع التواصل الاجتماعي، فقد ولج باب نظم الشعر من لا يتقن فنه، وفُتح الباب لكل شارد وارد.

تشرق على الساحة الشعرية العربية المعاصرة تجارب شعرية متفردة، وقامات شعرية سامقة، يتمردن على العبث الشعري، ويشققن ويعبدن طرقا شعرية عميقة، وهو ما لمحته في تجربة الشاعرة ماجدة داغر، التي خطت بأناقة حرفها ورشاقة أسلوبها نصوصا، تأسر القارئ وتسحره، ولم أكن أتجنى عليها برأيي، فقد سبقني مجموعة من النقاد الذين عبروا عن تجربتها الشعرية المختلفة، ومن ذلك ما قاله الأديب اللبناني الراحل جورج جرداق:

"ماجدة داغر عميقة التفكير، جيّاشة الشاعرية، واسعة الثقافة، وذات أسلوب شائق في التعبير يدلّ على حاسة جمالية حارة، جعلتها تدرك أن عظمة الشعر تكمن في أنه صوت الإنسان والعلاقة الدافئة بينه وبين أخيه الإنسان. في مفاوز هذا الوسط الصحراوي يطلّ شعر ماجدة داغر كما تطلّ الواحة الخضراء ذات الينابيع والأفياء"

في الختام لا يسعني إلا أن أقدم شلالات الشكر للشاعرة الدكتورة سعاد الناصر التي احتضنت العمل من خلال فرقة البحث في الإبداع النسائي، ولكل مشجع ومنتصر لقضايا الشعر النسائي العربي الفصيح.

فاس في 2020/10/7 م

هذا الكتاب..

تقديم

دة. سعاد الناصر

رئيسة فرقة البحث في الإبداع النسائي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان المغرب

يشهد الشعر العربي النسائي الحديث والمعاصر طفرة جمالية ودلالية، من خلال تبنيه لمجموعة من الاختيارات التي شكلت تنوعا وتجددا في نسغ الشعر العربي، الأمر الذي جعل الدراسات النسائية تقطع شوطا كبيرا داخل الجامعة العربية والفضاء البحثي والأكاديمي بصفة عامة. وقد دأبت فرقة البحث في الإبداع النسائي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة عبد المالك السعدي بتطوان منذ نشأتها في 2007 تعميق البحث العلمي في مجال الإبداعات النسائية، وتكوين باحثين يتابعونها بالدراسات الجادة والنقد العلمي الرصين.

ويحتل الشعر النسائي مكانة خاصة في هذا المجال، من أجل تسليط الضوء على إشعاعاته التجديدية والتجريبية، والمتجاوزة لحدود الممكن، والتركيز على منطلقاته وتشكلاته وقيمه الكونية. وإبراز تجارب سامقة، استطاعت أن تبصم المشهد الشعري العربي ببصمات متفردة. وتجربة الشاعرة اللبنانية المتميزة ماجدة داغر من هذه التجارب التي تقوم على التميز والفرادة، وتحلق في فضاءات متعددة، تؤرخ للذات الشاعرة في تلاحمها مع التجربة الإنسانية، وتنبض بفيوضات من المشاعر الرهيفة، المعبأة بأنوار الوجع والألم والأمل ونيرانها، وتهيم في دروب الواقع وتراجيدياته وضبابياته القاتمة، لتلونه بألوان شفافة، تجعل للوجود الإنساني مغزى ومعنى وجوهرا، موشحة باللغة المكثفة والصور الناطقة بالرموز والاستعارات والمخيلة الجانحة.

وضمن هذا السياق جاء هذا الكتاب من أجل الاحتفاء نقديا بالشاعرة ماجدة داغر، ودراسة جوانب من إبداعها الشعري، سواء من خلال إثارة سؤال الشعر عندها، أو الغوص في قضاياها الإنسانية، جماليا ودلاليا، ومواكبة قلقها الوجودي وارتقائها الروحي، أو رصد انفتاحها على مرجعيات كونية وعربية. وقد قامت الشاعرة المغربية والباحثة الببليوغرافية المتفردة فاطمة بوهراكة بالتنسيق بين ثلة من الباحثين من أجل إنتاج عمل نقدي، يرقى إلى الكشف عن هذه التجربة الشعرية،

والمساهمة في الكشف عن لحظاتها الشعرية المكثفة، ومفارقاتها اللغوية التي تدهش المتلقي بانزياحاتها المثيرة وغرابة أسانيدها، وتشظي انفعالاتها.

وما كان هذا العمل النقدي الجاد يخرج إلى الوجود لولا إصرار الأستاذة فاطمة بوهراكة، التي تسعى في صمت وتفان ونكران ذات إلى نحت أنموذج متفرد للمرأة المغربية، التي استطاعت أن تكون أمة لوحدها، تقوم بعملها الفردي الجبار مقام المؤسسات، وتحقق ما عجزت عنه الجماعات، وتجمع بين أحضانها ما فرقته السياسات العربية، لتجمع شمل ما تناثر، بدقة علمية واحترافية، وشاعرية تنمّ عن طيبوبة ورهافة حس، تحتجب خلف صرامة لينة، وجدية شامخة.

في تطوان 7/10/ 2020 م

سيمياء الخطاب اللوني في النص الشعري اللبناني المعاصر عند ماجدة داغر

من لون العلامة إلى فضاء الدلالة

ذ. ماجد قائد قاسم

جامعة أبين – اليمن

مقدمة:

اللون من أهم الظواهر الطبيعية، تزدان به الحياة، ويشكل كثيرا من مظاهرها المختلفة، ويضفي عليها المتعة والجمال. وترجع أهمية اللون إلى العصور القديمة قدم الإنسان الذي اهتم بها ووظفها في العملية التواصلية للتعبير عن مقاصده وحالاته الشعورية، كما وظفتها الشعوب والمجتمعات كرمز عاطفي للتعبير عن كيانها. يفضل الإنسان بعض الألوان، وينفر من بعضها بما ينسجم مع طبيعته وتفكيره ورغباته ومشاعره، ما أكسب الألوان دلالات ومعان ذات أهمية كبيرة، وهذه الأهمية انسحبت على الإبداع الإنساني عامة والشعر خاصة. حيث أصبغ الشعراء على اللون لمساتهم الفنية فتحول اللون إلى سيمياء تشكيلية وأداة تعبيرية في البناء الفني للنص الشعري، يكسوه بريقا وجمالا، ويمارس لعبة إنتاج المعنى، فاللون في النص الشعري نسق إشاري قادر على توصيل الرسالة للمتلقي عبر شفراته الرامزة، وعلى المتلقي فك هذه الشفرات.

يتمتع اللون بطاقات رمزية وإيحائية ودلالية، وقدرات تأثيرية، لذا لجأ الشعراء إلى توظيف اللون بكثافة في نصوصهم، يربطون فيها مواقف نفسية واجتماعية وثقافية وفكرية، ما ينعكس ذلك في خطابهم الشعري فيتميز بظواهر "التموج والتعديل والتراكب التي تدل على فعالية حسية – إبلاغية تشق طريقها بين صور التجلي، وهذه الظواهر الخطابية تتعلق بتوترية يكون مقامها ذات الإدراك الحسي. لكن من جهة أخرى فإن الصدع الشعوري للخطاب وبروز الجسدنة التي تقلق الصور التي تعتريها التوترية أو تقلقها، يكشفان عن نشاط حسي، تقلبي ذاتي، يطالب من خلاله الجسد الخاص لذات الحس بحقوقه في الدلالة الخطابية"[1]. فللون دور فني كبير في الخطاب الشعري، يوضح المواقف ويجسمها، ويقربها للقارئ، وينمق الصور الشعرية، ويكسوها بعدا رمزيا هادفا.

[1] – جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2003، ص16.

لونت الشاعرة ماجدة داغر خطابها الشعري بالألوان كرسام يلون بريشته لوحاته الفنية، فقد وشمت نصوصها بكثير من الألوان، وجعلت من اللون مادة فنية وعنصرا تعبيريا أساسيا في تشكل الخطاب الشعري. إن العلامة اللونية ظاهرة ماثلة في نصوص الشاعرة، تضافرت مع العلامات اللفظية لتشكل الخطاب الشعري، فشعر الشاعرة حافل بالصور اللونية كملمح ومقوّم فني تميزت به الشاعرة، وانطلاقا من أهمية الخطاب اللوني في تشكيل النص الشعري، حاولنا مقاربته في نصوص الشاعرة، والوقوف عند إشاراته واستلهام صوره، وفهم سياقاته، والتعرف على دلالاته.

إن مقاربة اللون سيميائيا يعني كشف المعنى الإيحائي الذي يحمله اللون في أعماقه، ومعرفة مدى قدرته في استثارة المتلقي، وحلق صور فنية في غاية الحسن والجمال. اعتمدنا المقاربة السيميائية للوصول إلى أبعاد الخطاب اللوني وتجلياته في شعر الشاعرة، وقد جاء تقسيم الدراسة إلى مبحثين، تناول المبحث الأول الخطاب اللوني في النص الموازي، وعُنون المبحث الثاني تجليات اللون وأبعاده الفنية والدلالية في النص الشعري عند ماجدة داغر وذيّلت الدراسة بخاتمة.

المبحث الأول: الخطاب اللوني في النص الموازي.

يعد الخطاب اللوني خطابا شعريا مؤثرا، لم يقتصر تأثيره على عالم الأبصار، بل له عميق الأثر في عالم المشاعر، فاستجابة البصر لخطاب اللون والحكم عليه بالجمال والقبح والاستحسان والنفور تنطلق من قوة إحساسية موحية، تختلج بواطن النفوس، وتوقظ المشاعر، وتثير العواطف.

يدرك اللون في العين لكنه خطاب له لغته الخاصة التي تنفذ إلى النفس وتخاطب الوجدان، فلغة الخطاب اللوني الشعري لغة ساحرة، عذبة الألفاظ، ورقيقة الكلمات، نابضة المعاني، تعزف أنغاما غناء، وتكسو النصوص الشعرية جمالا

وبهاء، وتبعث في ناظرها وسامعها روح الأمل والتفاؤل، "فاللون لا يؤثر في قدرة الإنسان على التمييز فقط، بل إنه يغير المزاج والأحاسيس، وإن الألوان من أكثر الأشياء خصوبة في حياة البشر"[1]. فاللون وسيلة للتعبير ونسج الخيال وطريقة للفهم، "إنه قوة موجبة جذابة تؤثر في جهازنا العصبي"[2]. لذا يعمل الشعراء على توظيف الألوان، وإضفاء بديع الجمال عليها، ومدها بطاقات دلالية لا متناهية؛ لمعرفتهم الواعية بتأثيراته العميقة.

يشكل اللون عنصرا بنائيا ومرتكزا مهما في أعمال الشاعرة ماجدة داغر الشعرية، ينقل تجاربها ومشاعرها وأسلوبها للقارئ، ويخلق نصا شعريا ينبض بالمعاني والدلالات. يتمظهر الخطاب اللوني في عتبات ديواني الشاعرة ماجدة داغر (آية الحواس، تقديره أنت) بما يشكله من لوحات فنية بديعة، توازي النص الشعري، وتجسد الرؤية البصرية للعمل، وتساهم في تلقيه.

لم تكن العناصر المكونة لغلاف ديوان(آية الحواس) ذات طبيعة واحدة، بل تتشكل من ملفوظات لغوية ورسوم وصور أيقونية وألوان، تناسقت فيما بينها لترسم لوحته الجذابة، فاللون هو المكون الأخير للعلامة التشكيلية، وهو في الديوان ليس مجرد تنميق وتزيين وومضات لونية ومسحات شكلية مزخرفة، بل له حمولاته الدلالية والرمزية يعبر عن تصورات الشاعرة ومشاعرها ويعكس صورا من الحياة الاجتماعية والثقافية.

هيمن اللون البنفسجي على لوحة الغلاف الأمامية، حيث غطّى اللوحة بلونه الفاتح في الجزء الأعلى من الغلاف، والداكن في الجزء الأسفل يغشاه لون بني

[1] – ليلا قاسمي حاجي آبادي ومهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، مجلة فصلية دراسات الادب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، مج 3، ع9، 1431هـ، ص84.

[2] – محمد يوسف همام، اللون، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1930، ص1.

ويتخلله تموجات تشبه تضاريس الأرض في سهولها وجبالها، فاللون والضوء في اللوحة في حالة صراع وتنافس للسيطرة على أكبر قدر من المساحة، وكلما زاد إشباع اللون تضاءلت المساحة البريقية للضوء، وهذا الصراع ينعكس في نصوص الديوان. زين اللون البنفسجي لوحة الغلاف بما يحمله من دلالة الإثارة، كما يرتبط غالبا بالعالم الأنثوي. إن اختيار اللون البنفسجي دون غيره ينم عن فلسفة عند الشاعرة ودرايتها بأهمية الألوان، فاللون البنفسجي لون جذاب وناعم "يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية وبالمثالية، كما يوحي بالأسى والاستسلام"[1]، ويرمز إلى دافقية العاطفة وقوة الحدس وغليان الحب وبلاغة الحكمة وضبابية وغموض المواقف، وتكشف التموجات اللونية في اللوحة عن تنوع شاعرية النصوص وتلون الحالة الشعورية للشاعرة.

غمر اللون البنفسجي عنوان الديوان الذي تصدر لوحة الغلاف، واسم الشاعرة الذي تموقع أسفل اللوحة، واسم دار النشر، فقد جاءت ألوان خطوطهم بنفسجية مائلة للبياض وخصوصا في خط اسم الشاعرة ما يوحي بالنقاء والبراءة والسلام والغياب والفناء، وهذه الدلالات وضدياتها حاضرة في النصوص. أما اللون البني الذي يشبه منعرجات يدل على الخصوبة والالتصاق بالأرض والتربة والأمن والعطاء. تنقسم لوحة الغلاف الخلفي لديوان(آية الحواس) إلى شقين رأسيين جاء الشق الأيمن بنفس لون لوحة الغلاف الأمامية وكتب على حافة اللوحة بشكل رأسي اسم الشاعرة وعنوان الديوان ودار النشر، بما يوحي بالتغيير والتحول حالة القارئ بعد القراءة، كون الغلاف الخلفي متمم الكتاب، وخاتمة الورق. أما الشق الآخر فجاء بلون رمادي مائلا للزرقة، يشير إلى الفضاء والاتساع، ويكشف تطلعات الشاعرة الواسعة.

[1] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص229.

الخطاب اللوني جزء لا يتجزأ من الخطاب الكلي للعتبات، عند النظر إلى الخطاب اللوني في ديوان (تقديره أنت) للشاعرة ماجدة داغر نجد أن اللون تمظهر على صفحات الغلاف بعلاماته اللغوية والأيقونية، فقد جاء اسم الكاتبة مكتوب اللون الأسود والغرض منه إبراز اسم الشاعرة كونها أول علامة لغوية تصافح عين القارئ، وكتب عنوان الديوان وعبارة (كتابات مائلة) واسم دار النشر باللون الأحمر. جاءت اللوحة الأمامية باللون الرمادي، واللون الرمادي مزيج من الأبيض والأسود ففي حال كان لونه داكنا مائلا إلى السواد يوحي بنظرة تشاؤمية وبالضبابية، أما في حال كان لونه فاتحا مائلا إلى البياض يوحي بالنظرة التفاؤلية، ويدل على الهدوء وعمق النظرة الذاتية والصراحة والشفافية. أما اللون الأحمر فيحمل دلالات القوة والغضب والحب والشهوة، وهو لون الدم الخافق، ولون النار، ويشير اللون الأحمر في الغلاف إلى العواطف والمشاعر المتأججة والنافذة، وإلى لهيب التوق والشوق، وإلى المشاعر الجياشة. فـــ "الأحمر هو لون الروح، ولون الشهوة، واون القلب، وهو لون العلوم والمعرفة الباطنية"[1]. ويرمز اللون الأحمر إلى الحيوية والنشاط، والنظارة والجمال.

يتوزع في وسط لوحة الغلاف أشكال هندسية متنوعة يغلب عليها شكل المثلثات، وجاءت ألوانها بين الأحمر والأبيض والأسود، و"يحرض تشابه الأشكال علاقة تراكب مع العلاقة التي تقيمها الوحدات الشكلية الصغرى"[2]. منحت هذه الرسومات والأشكال بألوانها وتبعثرها الغلاف رونقا وجمالا يأسر القارئ، ويشده إلى البحث عن ما وراء قوس الغلاف. يسحب اللون الرمادي ظله على لوحة

[1] – كلود عبيد، الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص74.

[2] – مجموعة مو فرانسيس وآخرون، بحث في العلامة المرئية: من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص303.

الغلاف الخلفية ليغطيها كاملة، ما يشير إلى سعة الأفق واتساع الفضاء، وقد جاء مكتوبا على ظهره مقطف من أحدى قصائد الشاعرة، يقابل المقطع بعض الأشكال الملونة نفسها التي وضعت على صفحة الغلاف الأولى، دبجت لوحات الغلافين بطريقة تقنية عالية الدقة، تسوق للديوانين، وتنشط عين القارئ، وتحمس خياله، ليقتني الكتاب، ويبحث عن ما يخفيه من درر وأصداف في عالم بحره الشعري.

المبحث الثاني: تجليات اللون وأبعاده الفنية والدلالية في الخطاب الشعري عند ماجدة داغر.

الشعر هو الأقدر على احتواء الكون بألوانه وتنوعه، واللون من وسائل التعبير الفنية يتنفس الشاعر من خلالها ويعبر عن خلجانه ومواقفه، حيث "تتوالد القصيدة الجيدة فنيا من العلاقة بين لغة اللون ولغة الإيقاع، من التداخل غير العادي بين صوت الكلمة ودلالتها اللونية، ومساحة القصيدة هي مساحة اللوحة تكتمل وتستدير في المدى المقروء بمقياس اكتمالها واستدارتها في المدى المنظور، ومن هنا قالوا عن الشعر إنه ضرب من التصوير أو رسم بالكلمات، وهو قول قديم تتغير لغة التعبير عنه ولا يتغير فحواه، وفي ضوء هذا المفهوم اللوني الإيقاعي المستمر للشعر لا يكون الشاعر شاعرا إلا بمقدار ما يجعل تجربته الشعرية تقترب من هذا المعنى وتتشابك معه في سياق طاقات تعبيرية مشحونة بدلالات اللون وتوتر الإيقاع"[1]. يشكل عالم اللون عند الشاعرة رافدا من روافد الكون الشعري، وتجليا إبداعيا فريدا في النص الشعري يخلقه خيالها وقدراتها اللغوية والشعرية، لترسم من خلاله خرائط الصور في أبهى معانيها.

يطفو الخطاب اللوني على القصيدة، ويخلق فضاء شعريا مائزا، وهو وسيلة فنية عبرت من خلاله الشاعرة عن عمقها العاطفي، وعن جوهرها الفكري، لذا

[1] – عبد العزيز المقالح، إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة، سوريا، ع284،283، 1985، ص60.

تظهر تجليات اللون في نصوص الشاعرة في البناء الفني للقصائد وتتضح آثاره على مضامينها الشعرية، وتشكيل صورها الشعرية، وتوليد المعاني الدلالية، ناهيك عن ما يضفيه على القصائد من الرونق والجمالية. "تخلق المفردات اللونية لغة خاصة في النص الشعري لها مدلولاتها، وقد شكل مرتكزا في القصيدة العربية القديمة، ولعب دورا مهما في فضاء الصورة والاستعارة والكناية إذ يكون النص الشعري قادرا على تسخير مفرداته في خلق فضاء شعري يحمل صورا وألوانا موحية تشكل عماد الصورة، وأداة فنية تقوم عليها القصيـــدة، وهو ما يشكل لغة جديدة تحتضن الإيحاء"[1]. تستثير الأنساق اللونية في النصوص حاسية البصر من خلال ما تنسجه من إيقاعات وانطباعات في الخيال، لا تقل تأثيرا عن الإيقاع الصوتي.

"إن من أهم خصائص استخدام اللون هو فهمه بوصفه رمزا، وتتركز رمزية اللون في كونه حاملا للفكرة الدرامية، ولنظام التعبير من حيث أن اللون معبر بذاته من دون تدخل أي مؤثرات أو وسيلة أخرى. أي أنه مضمون خارج الشكل، إنه تجريد. والشاعر هو الذي يمنح اللون الأفكار والأحاسيس التي يريدها، ويحوله إلى رمز"[2]. ترددت المفردات اللونية عند الشاعرة ماجدة داغر كرموز إشارية في عناوين القصائد ومقاطعها، وجسدت الرؤية البصرية عند الشاعرة وارتباطها بالعالم الخارجي وانعكاسه على رؤية الشاعرة وتجليات عالمها الخاص، وعمق نظرتها الرؤيوية للأشياء، وبراعتها في خلق صور تنبض بالحياة.

[1] – ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص18.

[2] – تيسير جريكوس، توفاديا سليمان، سيميائية اللون في شعر الماغوط، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، أيران، وجامعة تشرين سوريا، ع 24، 2017، ص32.

أصبغت الشاعرة نصوصها بالألوان، فقد تجلت مجموعة من الألوان في نصوصها، ورصفتها كأكاليل تزدان بها النصوص، فعبرت بمفردات الألوان، أو خصائصها، أو مدلولاتها، وسنعتمد في مقاربة اللون سيميائيا التدرج في التحليل من خلال النسق اللوني التنازلي، إي بالبدء باللون الأكثر حضورا في النصوص، وقد تصدر اللون الأزرق وهيمن على باقي الألوان، وحضر بصيغ مختلفة (زرقة، زرقاوان، أزرق، زرقاوين، زرقاء)، نجد ذلك في أقوالها:

ووجهك جميل كنجمة عذراء

كزرقة أرض لوحتها السماء[1]

وتلك المسافة لهاثك

تنساب كزرقة[2]

بزنبقة عالقة

فيها الأجنة تنتظر

فتتحدر

كسماء أفرغت في صدري

زرقتها[3]

تطاردني عينان زرقاوان[4]

لم يقل أحد أن الغد أزرق

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، دار المفيد، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص16.

[2] – المصدر نفسه، ص41.

[3] – المصدر نفسه، ص53.

[4] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص36.

والسوط أزرق

والساحرة الشرّيرة زرقاء[1]

مد يدك إلى قعر العينين الزرقاوين[2]

سأصغر بل أزرق عيني أبي

وبلا ظله بلون الموج.[3]

أختبئ تحت خاصرة زرقاء[4]

حنين أزرق كقافلة طوارق[5]

ويداهم سكونات الزوفى وتوت العلّيق[6]

تعددت صور اللون في القصائد، واختلف توظيف اللون الأزرق في النصوص السابقة، فتارة وظفته الشاعرة لترمز به للنقاء والبراءة والاتساع والسمو والفكر والجمال، يتضح ذلك من خلال الأنساق (الأرض، السماء، زنبقة، كسماء، الموج، كقافلة، الزوفي)، وتارة وظفته كرمز للتشاؤم والشر والتذمر، تدل عليها الأنساق (تطاردني، الغد، السوط، الساحرة الشريرة، قعر العينين، سأصغر، أختبئ، خاصرة). فالشاعرة تحاول نقل صورا من الحياة الاجتماعية بما فيه من آمال وآلام في أبهى حللها، وتنقلها واقعا فنيا وفكريا بأشكال جمالية؛ لتشارك القارئ ذلك

---

[1] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص37.

[2] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص38.

[3] – المصدر نفسه، ص46.

[4] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص59

[5] – المصدر نفسه، ص73.

[6] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص 21.

التصور. استحضرت الشاعرة كلمة اللون مفردة وجمعا في نصوصها كمؤشر لغوي؛ لوعيها بقيمة اللون، ومدى تأثيره على المتلقي، تقول:

خانت حمرتها مع لون عابر[1]

ودعني أرتشف ألوانك المتواترة

على شفتي[2]

جلدي المعروض بألوان ملك الطاووس[3]

طريق الفراشات تدلك إلى ألوان الشفق

وبيتي يسكنه الغروب.[4]

وجوه هوت مع ماء يديه

ليرسم ينابيع ملونة[5]

لم يكن حضور اللون كمفردات في النصوص، وما يرسمه من لوحات أنيقة، بل استخدمت الشاعرة مفردة اللون في عناوين قصائدها، كقصيدة (سارية اللون والشوك)، ويدل هذا الاستحضار عند الشاعرة لوعيها بقيمة اللون وما يحدثه من إثارة عند المتلقي، فقد وضعته كمؤشر لغوي على رأس القصيدة، ومنبه خيالي يحدث تفاعلا مع المتلقي منذ اللحظة الأولى. جسدت الشاعرة أحاسيسها باللون الأبيض، ورسمت به كلماتها، وعنونت به قصيدتها، في رؤية سيميائية عميقة،

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص30.

[2] – المصدر نفسه، ص57، 58.

[3] – المصدر نفسه، ص58.

[4] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص32.

[5] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص82.

وغالبا ما جاء اللون الأبيض لوصف تقسيمات الوجه، ووصف الزنابق، والنمل، وسنعرض مواطن حضور اللون الأبيض، تقول:

نقطة بيضاء على وجه أسود[1]

نقطة متزمتة ملتحية غيمة بيضاء[2]

يخطئ التعداد لحيته البيضاء..[3]

رائحة الأرض تومئ لوردي والأحزان،

تؤذن على مقام الزنبقة البيضاء، [4]

وهي ترحل

بيضاء مغسولة بماء الطريق، [5]

ونمل أبيض.[6]

إنه فراشة بالأسود والأبيض[7]

عنونت الشاعرة بعض قصائدها باللون الأبيض كقصيدة (مشرّدون وشعراء ونمل أبيض) ما أكسب القصيدة بعدا رمزيا منذ لحظتها الأولى. يقصد باللون الأبيض "اللون كما نراه في الضوء الأبيض، والشفافية، واللمعان، والبريق

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص89.

[2] – المصدر نفسه، ص102.

[3] – المصدر نفسه، ص109.

[4] – المصدر نفسه، ص117.

[5] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص19.

[6] – المصدر نفسه، ص39.

[7] – المصدر نفسه، ص40.

والصفاء"[1]. يحمل اللون الأبيض دلالات متعددة حيث يرمز به للجمال والنقاء والطهارة والصفاء والسلام، يتضح ذلك في الأنساق (غيمة، زنبقة، مغسولة، فراشة، نمل)، وهي دلالات محببة للنفس، ورمز به للشيب والاستسلام، وعلى عظم الأهوال والشدائد، وهي دلالات توحي بالتشاؤم والضعف، كما في الأنساق (نقطة، ملتحية، لحيته)، "يعد اللون رمزا لمشاعرنا المختلفة من حزن وسرور، فاللون هو البعد الإضافي الذي يمنح الأديب معان غير متناهية للتعبير عن كل شيء جميل في العالم، وبالوصول إلى معان رمزية للون تظهر خوالج الأديب وأفكاره"[2].أضفى التوظيف اللوني على النصوص طابع الرمزية، وأكسبها حلة متوهجة تثير القارئ، وتدفعه للبحث عن الدلالات المتوارية خلف ستائر الألوان.

شكل اللون الأحمر بوحا ذاتيا عند الشاعرة، فللون الأحمر أبعاد دلالية عميقة، يهيج الخيال، وينشط الذاكرة، ويبعث الحماسة، ويهيج الشهوة، وسمو بالحب، "ويقوي النفس بصورة جيدة ويساعدها على وعيها"[3]. من المواضع التي ورد فيها اللون الأحمر قول الشاعرة في قصيدة (سارية اللون والشوك) تتحدث عن المساء:

مخملي كملمسي حين كنت

وردة حمراء[4]

حين كنت وردة حمراء

---

[1] – إبراهيم علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام: قراءة ميثولوجية، دار جروس برس، لبنان، ط1، 2001، ص129، 130.

[2] – فاطمة كريمي وسيد حسين سيدي، اللون ومعانيه الرمزية في آثار محمد الماغوط، إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع16، 2014، ص138.

[3] – فاطمة كريمي وسيد حسين سيدي، اللون ومعانيه الرمزية في آثار محمد الماغوط، المرجع السابق، ص143.

[4] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص28.

طقوسها الحمراء

خانت حمرتها مع لون عابر[1]

نقطة حمراء جميلة[2]

وحدها أحمرّ شفتيها[3]

يحمل اللون الأحمر في الأبيات السابقة دلالات رمزية كالجمال والحسن والحب والحياة يظهر ذلك في الأنساق (مخملي، وردة، جميلة، شفتيها)، ويرمز اللون الأحمر للقوة والعواطف الملتهبة، كما في أنساق (طقوسها، خانت، عابر) وإلى التضحية والثورة.

حظي الألوان اللامعة باهتمام، نلحظ ذلك في استخدام الشاعرة لمفردات المعادن، (الذهب، الفضة، النحاس) مرات عديدة، تقول:

أمضي مذرورا في نثارك

كفضة لا قمر لها[4]

من صمت مضى

يغري الوقت كالذهب؟[5]

عديني ببعض عينيك

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص29، 30.

[2] – المصدر نفسه، ص103.

[3] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص15.

[4] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص 21.

[5] – المصدر نفسه، ص38.

وبنفسك المصقول بسماء نحاسية[1]

ويا ذهبا

ذاب في ولعي[2]

أفرغني حين تلتمع

إملأني فتلك أنخاب

وتلك فضة القمر...[3]

تراءيت خلسة في كفك

ذات السهول المضرجة بالذهب[4]

تحضر الألوان المتوهجة في النصوص السابقة بدلالات مختلفة، كالمكانة والقيمة والجمال، وانبعاث الحياة، والتضحية، يتضح ذلك من خلال الأنساق (القمر، الصمت، الوقت، المصقول، السماء، ولعي، تلتمع، القمر، السهول، المضرجة). حضر اللون الأسود برمزيته، من خلال مفرداته، أو صفاته، تقول:

نقطة بيضاء على وجه أسود[5]

لم تثقب الليل

ولا السواد صار عصافير.[6]

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص46.

[2] – المصدر نفسه، ص54.

[3] – المصدر نفسه، ص55.

[4] – المصدر نفسه، ص93.

[5] – المصدر نفسه، ص89.

[6] – المصدر نفسه، ص73.

شعرها الطويل

نازلا من أحداق مفتحة

مسترسلا بالسواد.[1]

الأسود أجّل التحليق، لأجل سلام الريح[2]

نقطة سمراء طوية مطفأة[3]

إنه فراشة بالأسود والأبيض[4]

يحمل اللون الأسود في الأبيات السابقة دلالات رمزية سلبية كالسكون وعدم الحركة، والخفاء والغموض، والوحشة، والفراق، وانعدام الرؤية، والظلام، تدل عليه الأنساق (وجه، تثقب، الليل، صار، أجل)، ويوحي بالجمال والأناقة، كما في الأنساق (شعرها، الطويل، نازلا، مسترسلا، طويلة، فراشة)، ويحضر اللون الأسود عند الشاعرة في مفردات تدل عليه (الليل، الدخان، سمراء، السديم، العتمة، المساء، العشاء) وهو استخدام صريح، ويدل هذا الحضور للون الأسود على انبعاثه من عمق حياة الشاعرة الذاتية، ومدى معاناتها وهمومها، وما يعيشها مجتمعها من الأحداث والوقائع والفجائع، فجاء توظيفه سلبا تعبيرا عن تجارب الشاعرة، ومرارة الحياة وتعاستها. يولد خطاب اللون في نصوص الشاعرة صورا طبيعية بديعية، كما هو في اللون الأخضر، تقول:

وأعمر في جذعك كزيتونة متجعدة.[5]

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص124.

[2] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص10.

[3] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص100.

[4] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص40.

[5] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص59.

وبأخضر مخادع ونهر آسن

يرمم عشب الوجه اليابس.[1]

بلا أغصان تورق على كتفي[2]

واللون الأخضر لون الخصوبة وعنوان انبثاق الحياة، ولون الهدوء والراحة والسلام والخصب والنماء. رمزت الشاعرة باللون الأخضر للحياة والأمل واشراقة المستقبل، (أعمر، زيتونة، تورق)، ووظفته بدلالة سلبية كالتذمر والموت، (مخادع، الوجه اليابس، بل أغصان)، فالشاعرة تربط بين اللون وبين الموقف الشعري، وتسعى لنقل الصورة في أبهى حلتها، كي تولد الدهشة والمفاجأة لدى القارئ، وتحرك خياله، وتنسج معه خيوط التواصل القرائي والبحث الدلالي.

تواصل الألوان رحلتها في نصوص الشاعرة، فقد أصبغتها بالألوان من الأزرق الفاتح إلى الأحمر والأبيض والأسود والأخضر، والرمادي، والبنفسجي، والأسمر، وهذا المزيج اللوني شكل لوحات شعرية جمالية. ومن تشظي الألوان تناسلت الدلالات، وتوالدت المعاني، من ذلك قولها:

تحت ناظري المحيط الملهم

والعنابة المنتشية[3]

فاتشحت الورود برمادي مجهول[4]

لخطوك سكون رمادي[5]

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص130.

[2] – المصدر نفسه، ص74.

[3] – المصدر نفسه، ص19.

[4] – المصدر نفسه، ص30.

[5] – المصدر نفسه، ص95.

إصفرّ صوته وتساقط.[1]

أختبئ في الغابة البنفسجة

يا بنت البنفسج المسفوك[2]

مخملي كملمسي حين كنت

متفتحة كصفار الغيوم[3]

رسمت الشاعرة بريشتها الأنيقة الملونة صورا جميلة ملونة، فقدراتها اللغوية، وسعة خيالها كانت السبب وراء الصور واللوحات الزاهية، فحضرت الفراشات، وألوان الطيف، وقوس قزح، من ذلك قولها:

كفراشة لم تجرب الضوء[4]

أغلق خلفك قوس قزح

وعلى عنق الفراشة[5]

لا تنم ملء حزنك

نقطة تحت قوس قزح[6]

تتلاعب الشاعرة بالألوان من خلال التصوير اللوني الذي رسمته، فخلقت لوحات غنية بالإيحاءات اللونية التي شكلتها مجموعة من الألوان، فالألوان في

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص114.

[2] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص58.

[3] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص28.

[4] – المصدر نفسه، ص19.

[5] – المصدر نفسه، ص57، 58.

[6] – المصدر نفسه، ص101.

النص ليست هي نفسها في الطبيعة، بل هي صور رمزية مشحونة بالدلالات، ومثقلة بالمعاني. لم تقف الشاعرة عند حدود اللغة اللونية السطحية، بل تجاوزتها إلى دلالات عميقة فكرية وسياسية واجتماعية ودينية، من خلال استحضارها المفردات الدالة على الألوان، وهذا التوظيف كثير في نصوصها، من ذلك قولها:

وجهك المائي يغرق في الدوائر
كلما سقط في المحيط
حبة عُناب[1]

بالمن يمضغ المحيط العنابي
لأشرب وجهك المغلي بالقرفة؟[2]

وجهك الجميل كسهول الضوء
جميل كآخر الضوء
كسمرة الشمس في ظلك[3]

جميل كنيزك شريد
زئبقي كأول التكوين[4]

أعد شتات وجهك المائي
لأقضم عشب مرآتي الندي[5]

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص13.
[2] – المصدر نفسه، ص14.
[3] – المصدر نفسه، ص14.
[4] – المصدر نفسه، ص16.
[5] – المصدر نفسه، ص17.

أعد وجهك الممهور بالعسل البري

لأسطع في الأقحوانة المكتئبة[1]

تحت ناظري المحيط الملهم

والعنابة المنتشية

ووجهك اللزج

يسيل في الدائرة المخمورة

كفراشة لم تجرب الضوء[2]

أنا المتعقب في هشاشتك الأزلية

أمضي مذرورا في نثارك

كفضة لا قمر لها

ويداهم سكونات الزوفى وتوت العلّيق[3]

يحضر اللون في الأبيات السابقة بصور مباشرة وغير مباشرة متنوعة، فقد أضحى اللون في الصورة الشعرية "ركنا فنيا أساسيا من الأركان التعبيرية والبلاغية"[4]. لذا تنوعت دلالات اللون في الأبيات السابقة بين دلالات فكرية وثقافية ودينية واجتماعية، حيث نلحظ التوظيف الرمزي للون من خلال الأنساق (وجهك، المائي، المحيط، عناب، العنابي، وجهك، القرفة، الضوء، سمرة الشمس، ظلك،

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص18.

[2] – المصدر نفسه، ص19.

[3] – المصدر نفسه، ص21.

[4] – علي بيراني شال وزهرة ناعمي وخديجة هاشمي، نقد اللون الأحمر والأخضر ودراستهما في أشعار نازك الملائكة، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع12، 2013، ص35.

نيزك، زئبقي، المائي، عشب، الممهور، العسل، أسطع، الأقحوانة، العنابة، فراشة، فضة، قمر، الزوفي، التوت) أخرجت الشاعرة دلالات الألوان من مألوفها وطبيعتها إلى لعبة الرمز، فأيقظت الألوان بوهج المعاني، ولمعان الدلالات، فتوهجت الصور في النصوص.

سيطر ظلال الألوان وصفاتها على النصوص من خلال توظيف الأشياء التي تحمل الألوان نجد ذلك في توظيفها لكثير من المفردات (الورود، الأيقونات، الزنابق، البنفسج، الحديقة، الفاكهة، الفراشات، الطيور، والعصافير، تضاريس الطبيعة، الليل، الصباح، الغيوم، السماء، البحر، النهر، الغبار، الشمس، الضوء، النور، الإشراق، النار، الذهب، الظل، الوجنة، والشعر، والوجه، صنوف المأكولات، فصول السنة، النخيل، الموج). استطاعت الشاعرة تغيير العلاقة بين الدال اللوني ومدلوله واستبدال المعنى المعجمي بمعنى جديد يخدم حالتها الشعورية والنفسية، فخلقت صورا شعرية في غاية الحسن والجمال.

تكررت مفردة الظل كثيرا، "فاللون – مهما جدت له من أشكال– لا قديم فيه ولا جديد، هو هذا المزج الكوني بين الضوء والظل"[1]، من ذلك ظهور الألوان واختفاؤها كقولها:

الضوء والظل والمترائي والالتفاتة[2]

أنجب أقمارا ملتحية[3]

يمثل أسلوب الانزياح اللوني أسلوبا بارزا في نصوص الشاعرة، حيث تستعير اللون، أو صفاته، وتلبسه معان جديدة متفردة، نجد ذلك في قولها:

---

[1] – عبد العزيز المقالح، إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مرجع سابق، ص60.

[2] – ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، المصدر السابق، ص43.

[3] – المصدر نفسه، ص59.

ووجهك اللزج

يسيل في الدائرة المخمورة

كفراشة لم تجرب الضوء[1]

ساقية موشومة بجدول

وتلتهم قمرا نيرا [2]

...وسديمك مطلي بالضباب.

وعلى عنق الفراشة

فتطير منك آخر الأضواء المقنعة

وآخر الاحتراقات[3]

لا تنم ملء حزنك

على سدير ارتعاشاتي المخضبة

بقمر مكسور

وارتماءة متبرجة بكحل سادي[4]

لديك متسع من النور

في الوجه الضامر[5]

---

[1] – ماجدة داغر، آية الحواس، المصدر السابق، ص19.

[2] – المصدر نفسه، ص31.

[3] – المصدر نفسه، ص57، 58.

[4] – المصدر نفسه، ص61.

[5] – المصدر نفسه، ص62.

يتضح مما سيق أن لدى الشاعرة ماجدة داغر حساسية فنية تجاه الإيقاع اللوني، وهي حساسية تضاهي حساسية الإيقاع الصوتي، فقد خلقت لنصوصها إيقاعا لونيا متفردا، من خطوط وأضواء وألوان وظلال ومشاهد بصرية. فولّد الخطاب اللوني في نصوص الشاعرة صورا دينامية، ومشاهد حيوية، عزفت الشاعرة أوتارها اللونية، وأتقنت عملية الربط بينها وبين دلالاتها السيميائية، وشيّدت بناء الصور واللوحات والمشاهد بناء فنيا جماليا.

خاتمة:

إذا كان حضور اللون عند بعض الشعراء تعبيرا جماليا، فإنه في تجربة الشاعرة ماجدة فاق ذلك ليعبر عن ألوان المكابدات التي عبرت عنها الشاعرة بوجد إنساني عميق، فترجمت همومها، واتخذت من مساحة اللون ذلك الفضاء الرحب الذي يتسع لأفكارها وطموحاتها ومعاناتها.

احتل الخطاب اللوني مساحة كبيرة في عتبات ديوانيها، وفي نصوصها، وحضر بكثافة في ديوان (آية الحواس)، كل ذلك أكسب الديوانين شعرية ورمزية، وهذه المساحة التعبيرية اللونية في توسعها وانكماشها من ديوان لآخر ومن نص لآخر ترجع إلى محاولة الشاعرة التعبير عن همومها ومشاعرها وقضايا مجتمعها، ونقلها في لوحات فنية بديعة.

يكشف توظيف الخطاب اللوني عند الشاعرة عن نظرتها الفلسفية العميقة، وخلفياتها المعرفية، وقدراته اللغوية، فقد تمكنت من رسم لوحات صورها الشعرية التي تشي بالحيوية بألوان زاهية ربطت الواقعي بالمجرد، والحضور بالغياب، والسكون بالحركة، حيث تهدف الشاعرة من خلال توظيفها للخطاب اللوني إلى البعث والتحول في النصوص، وإشعال الخيال، ونضج الأفكار التي تريد توصيلها للقارئ.

عملت العلامة اللونية في نصوص الشاعرة على إثراء الصور البلاغية، وتنسيق النغم الموسيقي اللوني للقصيدة، فلم يقتصر التشكيل اللوني على دلالات الألوان بذاتها، بل تعدت دلالاتها إلى دلالات رمزية فكرية وثقافية، وتضادت الألوان فيما بينها وشكلت صورا لونية معقدة فهزت أوتار القصيدة، لتشجي القارئ، وتكسو النص إيقاعا بصريا وبعدا جماليا.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم علي، اللون في الشعر العربي قيل الإسلام: قراءة ميثولوجية، دار جروس برس، لبنان، ط1، 2001.

2. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

3. تيسير جريكوس، توفاديا سليمان، سيميائية اللون في شعر الماغوط، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، أيران، وجامعة تشرين سوريا، ع 24، 2017.

4. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2003.

5. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

6. عبد العزيز المقالح، إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة، سوريا، ع283، 284، 1985.

7. علي بيراني شال وزهرة ناعمي وخديجة هاشمي، نقد اللون الأحمر والأخضر ودراستهما في أشعار نازك الملائكة، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع12، 2013.

8. فاطمة كريمي وسيد حسين سيدي، اللون ومعانيه الرمزية في آثار محمد الماغوط، إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع16، 2014.

9. كلود عبيد، الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

10. ليلا قاسمي حاجي آبادي ومهدي ممتحن، الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، مجلة فصلية دراسات الادب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، مج 3، ع9، 1431هـ.

11. ماجدة داغر، آية الحواس، دار المفيد، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

12. ماجدة داغر، جوازا تقديره أنت، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

13. مجموعة مو فرانسيس وآخرون، بحث في العلامة المرئية: من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

14. محمد يوسف همام، اللون، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1930.

تماهي الدلالة بين شعرية الحواس

ورمزية اللون والعبارة

في ديواني الشاعرة ماجدة داغر:

"آية الحواس" و ""جوازا تقديره هو""

د. عمر مراني علوي

المغرب

إن المتأمل في المنجر الشعري للمبدعة "ماجدة داغر" يجد نفسه أمام قصائد تبدو من الوهلة الأولى طافحة بمشاعر القلق الوجودي، تعبر عن إحساس الأنا المبدعة بأزمة ذاتية خانقة نتيجة وعيها المضني باغترابها في الكون، وإحساسها بالانتماء وانفصالها التام عن عالمها المحيط بها، والمطبق، بكلكله وطقوسه وشعائره وثقافته على صدرها التواق إلى استنشاق ذرات أكسجين مغاير ومخالف لما هو سائد ومعتاد في غلاف كوكبنا الأرضي الملوث بقيم الزيف والرداءة وسيادة ثقافة الانبطاح والتقليد والإتباع.

فنحن إزاء قصائد ذات أبعاد فكرية وفنية ونفسية متداخلة ومتشعبة، كما تضمر عبر إشارتها الملتبسة وعلامتها اللغوية مواقف ورؤية خاصة للذات والآخر وللعالم من حولها، فتتصهر كل هذه المكونات والأبعاد للكشف عن الرؤيا الفنية للشاعرة من خلال قصائد ديوانييها الشعريين.

إن دَارِسَ شعر المبدعة "ماجدة داغر" يدرك منذ القراءة الأولى أن اختيارها الفني وخطها الشعري واضح، فهي تعلن انحيازها بشكل سافر إلى اتجاه التغريب والغموض، ممتطية صهوة الخرق والانزياح والميل عما هو مألوف ومعتاد في الكتابة الشعرية الحديثة، ولعل ما يؤشر على ذلك بشكل واضح وصريح هو تصنيفها لديوانها الشعري الموسوم بعنوان: "جوازا تقديره هو" تحت تجنيس متميز ومتفرد وَسَمَـــتْهُ ب: "كتابات مائلة"، بل يمكن اعتبار خاصية الخرق والانزياح بشتى مظاهره وأنواعه مؤشرا أسلوبيا يَسِمُ بخصائصه الفنية والدلالية والرؤيوية نمط الكتابة الإبداعية لدى الشاعرة ماجدة داغر، وهذه خاصية أسلوبية وفنية، يمكن للقارئ المتبصر أن يستشفها من خلال نماذج أسلوبية متعددة في شعر الكاتبة، لعل أَوَّلَهَا وأَشَدَّها إثارةً واستفزازا للحاسة النقدية لدى المتلقي هو عنوانُ الديوان الأول: "جوازا تقديره هو"، لاعتباره أولى العتبات المفضية إلى عالم النص الشعري وفضائه القرائي والتخييلي والتأويلي.

فهو عنوان مستفز دلاليا وتركيبيا، مما أضفى عليه هالة من الغموض لاعتماده مبدأ الخرق والميل والانزياح عن السَّنَنِ المألوف في التركيب اللغوي على مستويات متعددة:

*فهناك تقديم ما حقه التأخير، وهذا خرق تركيبي لقاعدة الرتبة في عبارة: جوازا تقديره هو، إذِ الترتيب النحوي يقتضي تأخير: "جوازا" وتقديم، الجملة الإسمية: "تقديره هو"، ليكون العنوان على التركيب الآتي: "تقديره هوجوازا" فماهي الوظيفة الدلالية والإيحائية لهذا الخرق التركيبي؟

*خرق تركيبي آخر يتضمنه العنوان، من خلال تجاوز صياغته لقاعدة: عودة الضمير على آخر مذكور، ذلك أن ضمير هاء الغائب في: "تقديره" لا يعود على أقرب مذكور: "جوازا"، بل ظلت إحالته مبهمة وغامضة، إذ لا يمكن تقدير عودته على متأخر لكونه ضمير غيبة غير محدد ولا معيَّنٍ: "هو"، لذلك سماه بعض النحويين الضمير المجهول[1].

أما دلاليا، فإن العنوان بصيغته التركيبية القائمة على الخرق والانزياح يتماهى تماما مع الإشارة التجنيسية الواردة أسفل صورة الغلاف: "كتابات مائلة"، ومن ثمة فإنه يبقى مفتوحا على أكثر من فهم وأكثر من تأويل، مما يمنح أفق التلقي رحابة شاسعة للقراءات المتعددة والتأويلات المحتملة.

ففي سياق محايث للبنية اللغوية المسكوكة التي صيغ وفقها العنوان، تنقلنا هذه العبارة إلى فضاء المدارس النحوية العربية التقليدية، واختلاف تقديراتها لِحُكْمِ الظاهرة اللغوية بين الوجوب، واللزوم، والجواز، وهي أحكام قيمته مستمدة من علم أصول الفقه، حيث تقعد أحكام التحليل والتحريم والوجوب واللزوم والجواز...

[1] انظر نحو الوافي. عباس حسن. دار المعارف مصر ط 3 /ج1 /ص ص 217 -285 (مبحث خاص عن الضمائر وأنواعها)

* كما تنقلنا إيحاءات العنوان، مقرونة هنا، بإيحاءات صورة الغلاف المثبتة أسفل العنوان إلى أجواء عالم التصوف من خلال حركة دوران المريد حول ذاته، وحول الكون من حوله، ومن خلال اعتماد صيغة العنوان على لغة الإشارة عبر توظيف ضميري الغائب المتصل: الهاء في: "تقديره"، وضمير الغائب المنفصل: "هو". وهذا الضمير يحظى بفهم وتقدير خاص في الفكر الصوفي، فهو يحيل عند القوم على الذات الإلهية، بل على السر الأعظم والاسم المخصوص لهذه الذات المقدسة.

وبناء على هذا الفهم، فإن إيحاءات العنوان تتراوح بين ثلاثة منحنيات دلالية وحقول معرفية هي كالآتي:

* الحقل المعرفي اللغوي اللساني: (النحو العربي التقليدي).

* الحقل الديني–الفكري: التصوف.

* الحقل الإبداعي –الشعري: (بما أنه عنوان لديوانٍ شعري).

وغير خفي على الدارسين المختصين قوة العلاقة الجدلية الوشيجة بين أقطاب هذه المعادلة ثلاثية الأبعاد في الدرس الفلسفي واللساني الحديث، وفي النظريات الشعرية والمناهج النقدية المحايثة للنص الإبداعي.

ومن خلال القراءة الفاحصة والرصد المحايث لنصوص المنجز الشعري في ديواني الشاعرة، تسترعي انتباه الدارس والمحلل تشكيلة متكاملة ومتجانسة من الخصائص الأسلوبية والظواهر الفنية والقضايا الفكرية والموضوعية التي وسمت التجربة الإبداعية عند الشاعرة "ماجدة داغر"بمجموعة من سمات الفرادة والتميز، لعل من أشدها بروزا وتأثيرا في ذائقة المتلقي وذاكرته الفنية ما سَنُومِئُ إليه بإيجاز شديد، على أن هناك دراسات أخرى ستتناولها، ولا شك، بالتحليل النقدي والتشريح النصي الوافي.

ومن هذه الخصائص المميزة والظواهر الواسمة:

– اعتماد خاصية الانزياح التركيبي المولِّد لغموض دلالي شفيف حيناً، وموغل أحيانا في الإبهام والتجريد.

– كثافة الصور الفنية الخَلاَّقَةِ والْمُوَلِّدَةِ لمظهر الجِدَّةِ والتميُّز تخيلا وتعبيرا وتصويرا.

– نحث لغة شعرية موحية تتسم بالتحديث والتوليد والتجريب والتحرر من سطوة اللغة المسطحة المباشرة.

– شغف بإبداع جمالية تعبيرية خاصة، وخلق حساسية شعرية متميزة في الكتابة الإبداعية.

– استثمار طاقات تخيلية مثيرة ومحفزة ومولدة لصور ومعاني يتماهى فيها الواقعي بالخيالي، والكائن بالممكن، والمحسوس بالمجرد...

وبتوليف متجانس بين هذه الخصائص الفنية المميزة بجمالية الصياغة الأسلوبية وبزخم تَخْيِلِيٍّ مكتنز بالإيحاء والتوليد مُدَثَّرٍ بالغموض والتغريب، تمكنت الشاعرة بسلاسة تعبيرية ملحوظة –لا يمكن أن تخطئها ذائقة المتلقي– أسْعَفَتْهَا في إثارة قضايا وجْدَانِية ذاتية، وأخرى موضوعية فكرية، وثالثة يتقاطع عندها الشأن الذاتي مع الْهَمِّ الجمعي، دون إغفال قضايا الإبداع والفن والذوق الجمالي الرفيع.

وبالتوازي مع تلكم الخصائص الفنية والظواهر الأسلوبية المميِّزة لنمط الكتابة في المنجز الشعري، قيد الدراسة[1] تتجلَّى، بعد التأمل النظري والتحليل النصي، خاصة أسلوبية فريدة ومميزة، تتواشج بأواصر فنية وطيدة مع مجموع العناصر

[1] ينحصر المنجز الشعري، موضوع هذه الدراسة في الديوانيين الآتيين:

أ) "آية الحواس": "ماجدة داغر"، الناشر: دار المُفيد: الطباعة: مؤسسة الأرز ط1 2009 لبنان

ب) "جوازا تقديره هو": "ماجدة داغر": الناشر: دار الفارابي. ط1 2015 بيروت لبنان

النسقية المشكلة لشعرية الكتابة الإبداعية في نصوص ديواني الشاعرة، وأقصد بهذه الخاصية ما أضحى متعارفا عليه بين الدارسين والنقاد ب: الكتابة بالحواس والإحساس، أي توظيف مجموع الحواس (سواء الحواس الخمس المعروفة، أو غيرها من الحواس المرتبطة ببعض مناطق الشعور والإحساس)، واستثمار طاقاتها الوظيفية والإيحائية وإمكاناتها التعبيرية والتصويرية الثاوية بين ثناياها.

تُرى ماذا نقصد بالكتابة بالحواس؟ وما السمات الفنية والدلالية المميزة لها عن نمط الكتابة المتداول، المعتمد في الغالب على حاسة واحدة، أو اثنتين، ونادرا ما يتحقق ذلك؟ وما القيمة الفنية المضافة للكتابة بالحواس، خاصة حينما تتواشج معها خاصية التعبير بالإحساس؟

فكيف تجلى هذا التوليف الفني في نصوص الشاعرة؟ وكيف استثمرت هذا الأسلوب التعبيري التصويري المُمَيَّزِ لِلْبَصْمِ على خصوصية شعرية ودَمْغَةٍ إبداعية متفردة.

سمات الكتابة بالحواس

حينما تتولى حواسك مهمة التعبير عن وجدانك وكيانك، ونقل أفكارك وتصوير رؤيتك لذاتك، وللآخر، وللعالم من حولك، وتمثيل رؤاك وتقريبها من ذهن المتلقي، فهذا يومئ بصريح العبارة، ووضوح الإشارة إلى أن الحواس، باعتبارها من أهم أعضاء الكيان البشري، تضطلع بمسؤولية حيوية ومركزية في عمليتي التمثل والإدراك، من جهة، والتعبير والإفصاح عن الرؤى والمواقف والتمثلات والمدركات الحسية والمعنوية من جهة أخرى. ومن هنا تتجلى أهمية الحواس في عمليات التفكير والتواصل والإبداع الإنساني عامة، والفني والأدبي، خاصة. ومن هنا يمكن استيعاب وإدراكُ سرِّ إيلاء الرؤية الإسلامية للحواس اهتماما خاصا كما أولتها عناية فائقة لدرجة تحميلها مسؤولية تحديد المصير الإنساني في الدنيا والآخرة:

"إن السمع والبصر والفؤاد. كل ذلك كان عنه مسؤولا."[1]

وتحتل الحواس موقعا حساسا ومركزيا في العملية الإبداعية، نظرا لارتباطها المباشر بمركز الأعصاب في الدماغ البشري. وقد دأب عموم المبدعين والمتلقين على تذوق والاستمتاع بالأعمال الفنية اعتمادا بشكل بارز على حاسة معينة دون غيرها من الحواس، كما يتبدى ذلك واضحا في الفنون السمعية البصرية كالرسم والتصوير وفن التشكيل أو الفنون السمعية كالموسيقى وفنون السماع والإنشاد والقراءات الشعرية، وكذا العروض المسرحية، أو القصص والروايات التي تذاع على أمواج الأثير.

وقد عرف توظيف الحواس في الإبداع الشعري تطورا تدريجيا ملحوظا، أفضى إلى إحداث نقلة فنية نوعية في عملية الخلق الشعري، فبعد أن كانت حَاسَّة البصر، في المقام الأول، تتلوها على بون كبير، حاسة السمع، هما المهيمنتان في تصوير المشاهد والمواقف وتجسيد المجردات، ونقل الحوارات، خاصة في الشعر القديم ومع التيارات الكلاسيكية والرومانسية التي غلَّبَتْ التعبير بالوجدان والإحساس وأهملت أو كادت التعبير بالحواس، لكن مع ظهور شعر الحداثة وتعاقب تيارات التجريب، ذات حساسيات فنية متنوعة المناهل والمشارب، بدأنا نلمح معالم قدوم ثورة فنية في توظيف الحواس في العملية الإبداعية بأسلوب ينزع نحو: التجريب، والتحديث، والإدهاش، والتغريب، والتكثيف والتجريد، واعتماد لغة شعرية مؤسسة على الإيحاء والترميز والإشارة الموجزة، والخرق اللغوي: والتركيبي والدلالي، كما نجد ذلك حاضرا في نصوص أمل دنقل، وعفيفي مطر، ونجيب محفوظ وغيرهم من الشعراء والأدباء الذين أَوْلَوْا اهتماما كبيرا للحواس والإحساس للتعبير من خلالهما عن كينونتهم وعواطفهم وأفكارهم ورؤاهم. ومن هنا تخلق شكل فني جديد في الكتابة الإبداعية، شعرا ونثرا، جَسَّدَ حساسية فنية جديدة، عرفت بتيار الكتابة بالحس والإحساس معا، وفي آن واحد.

[1] سورة الإسراء الآية 36

وتعد الشاعرة "ماجدة داغر" واحدة من الأدبيات اللائي اشتهرن بتوظيف الحواس وتفجير طاقاتها وإيحاءاتها التعبيرية الظاهرة والباطنة، الحسية والمعنوية، الحقيقية والمتخيلة التي ينزاح بها الخيال إلى أقصى شطآن والانزياح حيث ترسوا أجنحة يراعتهن على مرافئ خلجان الوهم، غوصا على درر المطلق والمجردات... راسمة عوالم شعرية تتزين بأوشحة الغرابة والإدهاش، والتحليق بعيدا في أفضية مغرية بالخلق والتجريب.

وبالعودة إلى المنجز الشعري للكاتبة والإعلامية "ماجدة داغر"، يمكن للقارئ العادي، بَلْهَ المتخصص أن يلمس من غير كبير عناء كثافة التعبير بالإحساس والتصوير بالحواس. ويمكنك – أيها القارئ الكريم– تلمس ذلك في أول عتبة نصية من عتبات ديوانها الأول، وأقصد بذلك عتبة العنوان الذي وسمت به إصدارها الشعري الأول: "آية الحواس"، فهو عنوان مثير ومدهش، يومئ إلى عظيم التقدير والإجلال الذي توليه الكاتبة المبدعة للحواس في عملية الإلهام والإبداع الشعري، لدرجة جعلتها تُبَوِّئُ الحواس منزلة الآية العجيبة والعلامة الفارقة.

ولتعزيز هذه الإشارة اللماحة الواردة في أولى عتبات الديوان. تستثمر الشاعرة في ثاني العتبات، نصا موازيا شديد الأهمية، وثيق الصلة بإيحاءات العنوان ودلالته المباشرة على مركزية الحواس في العملية الوجدانية– الإدراكية، وفي مُتَلَازِمَتِهَا: العملية التواصلية، التعبيرية، التي تبلغ ذروتها الجمالية في العملية الإبداعية عبر مسرب التعبير بالحواس والإحساس. وهذا ما يفصح عنه منطوق ومفهوم البيت الشعري، الذي يمثل نصا موازيا، مقتطفا من التراث الشعري الصوفي لواحد من أقطاب الفكر الصوفي ممثلا في الحسين بن منصور الحلاج[1]، إذ يقول في إحدى ابتهالاته الوجدانية في حضرة الذات الإلاهية المقدسة:

[1] انظر ترجمته في: "المنتظم في تاريخ الملوك والأُمم لعبد الرحمان بن علي الجوزي. تحقيق: محمد ومصطفى عبد القادر عطا راجعه وحققه نعيم زرزور. الناشر: دار الكتب العلمية:1995بيروت/لبنان

مِثَالُكَ فِي عَيْنِي وذكرك في فمي
ومثواك في قلبي، فأين تغيب؟

بيت قوي الدلالة على تراسل الحواس وتكاملها وتضافرها في التعبير عن الكيان والوجدان والإحساس، وهو من زاوية أخرى، تجسيد شعري لمدلول الآية الكريمة السابقة: إن السمع"ذكرك في فمي" والبصر: "مثالك في عيني"، والفؤاد: "مثواك في قلبي"، كل ذلك كان عنه مسؤولا: "فأين تغيب؟"

تبرز جمالية التعبير بالإحساس من خلال هذا النموذج الشعري الراقي في تصويره انجذاب كينونة الشاعر الصوفي وفنائها في عالم الحضرة القدسية، حيث اتخذ من التعبير بالحواس، واتقاد جذوة الإحساس وفنائها في المحبوب وسائل فنية لتصوير حال الجذب والفناء الصوفيين.

ولا شك أن ظلال معاني لفظة "آية"الواردة في العنوان، إضافة إلى علاقة التضايف بينها وبين "لفظة الحواس"، واستحضارا لأجواء المعاني الروحية المنبعثة من ثنايا النص الصوفي الموازي، ستكون وارفة الحضور إن تلميحا وإيحاء، أو ترميزا وإغماضا...

ولفحص هذه الفرضيات القرائية الأولية وتمحيصها، سنعمد إلى مقاربة تحليلية محايثة لنصوص شعرية متنوعة نقتطفها من الديوانيين، بغية تلمس خصائصها الفنية وظواهر الأسلوبية لاستخلاص مجمل قضاياها الفكرية وأبعادها الدلالية، وفق قراءة ثقافية جمالية، منطلقين من تصور نظري يندرج في إطار ما يعرف بنظرية الأدب، وتحديدا النظرية الشعرية، حيث سنسعى لدراسة الخصائص المميزة للكتابة بالحس والحواس عند الشاعرة" ماجدة داغر"

إذا كان العنوان باعتباره نصا عَتَبَتِياً، والبيت الشعري للحلاج، يوصفه نصا موازيا، يحفزان القارئ، الضمني على صياغة فرضيات قرائية أولية، فإن النص الشعري الافتتاحي في الديوانيين معا يزجان بالقارئ في عالم تخييلي شعري ترسم

معالمه الفنية أقطاب ثلاثية الأبعاد تقوم بينها وشائج فنية- دلالية وطيدة التآزر والتكامل، ويمكن تحديدها في ثلاثة منحنيات:

أ-) منحنى الحواس

ب-) منحنى الإحساس

ج-) منحنى الألوان

ويبقى التخييل بفيضه المتدفق، والخرق والانزياح بتلويناتهما الدلالية والتركيبية هما عصب وشرايين سريان الإبداع الشعري في أفضية ومساريب العالم الشعري، التخييلي في كتابة الشاعرة ونصوصها الإبداعية المائلة كما آثرت تصنيفها وتجنيسها...

وتجدر الإشارة إلى أن تصنيفنا أعلاه لسمات الكتابة الشعرية في نصوص الشاعرة "ماجدة داغر" من خلال منجزها الشعري الحالي: "جوازا تقديره هو" و"آية الحواس" ليس إلاَّ تصنيفا إجرائيا ومنهجيا، وإلاَّ فالحقيقة الواقعية التي تعضدها النصوص الشعرية نفسها هي أن هذه الخصائص والمشيرات الأسلوبية تشكل مع مجموع العناصر الأسلوبية الأخرى من ترميز وتكثيف، وغموض، وتغريب، وخلق ونحت للغة شعرية مخصوصة، نسقا فنيا تتكامل فيه كل العناصر الدلالية والفنية لتشييد فسيفساء نمط كتابة تنزع نحو التميز والتفرد، من هنا فإن مقاربتنا لنماذج من النصوص، أو مقاطع منها وفق مقاربة تحليلية تميز بين المنحنيات الثلاثة، ما هو إلا إجراء منهجي:

I/شعرية الحواس:

تبرز الحواس في كتابات الشاعرة باعتبارها مقوما دلاليا، ودعامة أسلوبية تتكئ عليها لرسم ملامح عالمها الشعري، كما تتبدى الحواس بوصفها وعاء فنيا تصب فيه كل طاقتها التعبيرية والتخييلية لملامسة أو تجلية ذاتها المبدعة في شتى تجلياتها الذهنية- الفكرية- والوجدانية- الشعورية، والرؤيوية.

وتعلن الحواس عن تبئيرها لمحوريتها الفنية والدلالية منذ النص الافتتاحي الأول بالإضافة إلى العنوان: "آية الحواس"، والنصين الموازيين الشعري[1] والنثري[2] المبثوثين في الصفحتين السابقتين على المتن الشعري- فمن خلال عنوان هذا النص: "قفير في الجسد المصقول[3]"، تبدو الحواس من خلال لفظة "الجسد" متمركزة معنويا*وموقعيا* في صدر العنوان، مشكلة بذلك بؤرته الدلالية.

جاءت الافتتاحية بخطاب موجه إلى الآخر بتوظيف ضمير المفرد المخاطب المذكر، المسند إلى وجه: "وجهك"، وهي علامة لغوية مكتنزة بالحواس: البصر- السمع- الشم- الذوق- اللمس، في صورة شعرية حبلى بالغرابة والاندهاش والخرق والانزياح: وجه مائي يغرق في الدوائر، في إشارة إلى الفقد والغياب في متاهات الحياة، ولتجاوز محنة الفراغ وتخطي أزمة الفقد تستعين الشاعرة بكامل قواها الباطنية والذهنية والحسية، مستعينة بما تخزنه الحواس من طاقات تحفيزية وأسرار جمالية لعلها تعيد إلى روح الجسد بعضا من توازنها المفقود:

وجهك المائي يغرق في الدوائر
كلما سقطت في المحيط
حبة عناب
أمد ذاكرتي
يطفو غيابك
كأهدابي العائمة
كماء الزهر في ريقك

---

[1] آية الحواس: بيت شعري للحلاج ص 8.

[2] نفسه: نص نثري بدون إحالة ص 10.

[3] نفسه: ص 11.

* معنويا: من خلال حضور الحواس بشكل متكامل ومتجانس في كتلة الجسد.

* موقعيا: لتمركز لفظة الجسد في وسط العنوان.

كصمغك الممزوج بالسرو

يطفو غياب الوجه في الذاكرة، فترتسم في باحاتها صور جمالية في غاية الروعة، تلعب فيها الحواس: (حاسة البصر): وجهك المائي، حاسة الذوق:(كماء الزهر في ريقك) وحاسة اللمس في تماهٍ مع حاسة الذوق: (كصمغك الممزوج بالسرو).فتتشكل في مخيلة الشاعرة ووجدانها لوحات سريالية يتقاطع عندها المحسوس والمجرد، والواقعي والمتخيل، والكائن والممكن، فتلتبس عليها الرؤية، وتتيه في بحر من التساؤلات، معبرة عن حيرة أَنْطُلُوجية ودهشة جمالية أمام تراسل الحواس، وتبادلها المواقع والوظائف:

من يوقف الدوران؟

من يمضغ المحيط العنابي

لأشرب وجهك المغلي بالقرفة؟

فمن تراسل الحواس وتداخلها في لوحة فنية بديعة الخيال، مثيرة بانزياحاتها المتعالقة، حيث تتقاطع مجموعة من الحواس بشكل غير مألوف، خارقا مواضعات المنطق والقياس الموضوعي: مضغ المحيط العنابي من خلال تداخل حاستي اللمس والذوق، يبدو تحليقا بأجنحة زئبقية في قعر محيطات مُلَوْلَبَة، بلا بداية ولا نهاية من أجل اقتناص لذة هلامية تبارت عندها جاذبية الحواس في طابع متفرد غرائبي مع نشوة الإحساس بقيمة الجمال والبهاء والنور والضياء:

لأشرب وجهك المغلي بالقرفة

(تقاطع حاسة الذوق (لأشرب) مع حاستي الرؤية/ البصر واللمس (وجهك) مع حاستي الذوق ورؤية اللون الآسر: (القرفة)، فتتحول كيمياء الحواس إلى كيمياء لغة واصفة لينابع متدفقة بالبهاء والجمال لوجه ملائكي:

وَجْهُكَ الجميلُ كسهُولِ الضوءِ

جَمِيلٌ كآخِرِ الضوء

كَسُمْرَةِ الشَّمْسِ فِي ظِلِّكْ

ويستمر تناسل صور الخلق والإبداع التخييلي في تناغم آسر بين شعرية الحواس، وفورة الإحساس، وسحر الألوان، مما يؤكد بالملموس مركزية هذه الدعامات الفنية الثلاث في تشكيل معالم شعرية الكتابة في نصوص الشاعرة، وهذا ما يتبدى جليا في المقطع الأخير من القصيدة، موضوع الدراسة والتخيل:

من يوقف الدوران؟
ووجهك المجرات
من يوقف الدوران
ووجهك جميل كخيمة عذراء
كزرقة أرض لوحتها السماء
جميل كنيزك شريد
زئبقي كأول التكوين

ولا شك أن هذا التشكيل الفني المتناغم بين الحواس والألوان والإحساس يثير في المتلقي سَيْلاً من التساؤلات من قبيل:

ما سر هذا الدوران غير المتقطع؟ ولم الوجه المائي معلق بأنوار السماء، حتى إن كل التشبيهات مستمدة من العالم العُلْوي: ووجهُكَ المَجَرَّاتُ/ ووجهك جميل كنجمة عذراء/ كَزُرْقَةِ أرضٍ لَوَّحَتْهَا السماء/ جميل كنيزك شريد أو مُسْتَوْحَاة من منبع الضياء:

وَجْهُكَ جميلٌ كسهول الضوء/ كآخر الضوء/ كسمرة الشمس في ظلك.

IIرمزية الألوان:

في نصوص الشاعرة تتواشج الحواس والألوان مُدَثَّرَيْنِ بوشاح من إحساس مرهف، قلق، غني وخصيب بشتى الأحاسيس الإنسانية، لتعلن عن تفتق صوت شعري جريء ومشاكس، يعشق خوض غِمَارِ الابتكار الفني والتجريب الشعري إن على مستوى الرُّؤى والمضامين أو على مستوى الصياغة الأسلوبية، لغة، وتركيبا وتصويرا بلاغيا، وإيقاعا داخليا..

وتعتبر قصيدة حواس تجسيدا فنيا لتلاحم شعرية الحواس ورمزية الألوان وفورة الإحساس في التجربة الشعرية لدى الشاعرة ماجدة داغر، فلنتأمل هذا النص الشعري بعين متذوقة وأذن ثاقبة- على غرار حواس الشاعرة:

حواس[1]

عَلَتْ عينَاكَ كَمِئذنة
آن المُكُوثُ في الصَّوْتِ الْمُجَنَّح
وسَدِيمُكَ مطليٌّ بالضَّبابِ
أَغلِقْ خَلْفَكَ قوسَ القُزح
وَدَعْنِي أرْشُفُ ألوانَك المتَواتِرَة
على شفَتَيَّ
وعلى عُنُقِ الفَراشَة
فتطيُر منك آخرُ الأضواءِ المقنَّعَة
وآخر الْاِحْتِراقات
...
غداً عندما تصدَحُ المِئْذَنَة
تَبُتُّنِي في ابتهالاتِ عينيْكَ
أَيُّهَا المُصلَّى في آيَة الحواس
أيها المتآكِلُ كشهْوَةِ قَصِيَّة
...
لا تنَمْ مِلءَ حُزنِكَ
على سَدِيرِ ارتعَاشاتي المُخَصَّبَة

[1] ديوان آية الحواس: ص 55- 62

بقمر مكسور
وارتماءَةٍ مُتبرِّجة بكُحلٍ سَادِيٍّ
حينما الغَسَقُ أكثر غَسَقاً
والريح ترتجل الصَّرِيرْ...
لديك مُتَّسَعٌ مِنَ النُّور
في الوجه الضامر
والروح المائلة
وكثير من النوافذ
فلا تغادر سحنتك القشيبة
إلى حزني الموصول بالرنين
لأن عطري النائي
يؤجل أنفاسك
ليَطْلُعَ الصَّبَاح

تبتدئ القصيدة بإشارة واضحة إلى علو هامة الحواس في وجدان الشاعرة ومخيلتها، وتنتهي بعبارة واضحة الدلالة على بزوغ ضياء صباح جديد يغمر نوره عوالمها الداخلية والروحية، بعد رحلة عناء وجودي تتشردم من خلالها الذات المبدعة (المقنعة وراء تقنية تجريد ضمير المخاطب من داخلها) بين ضبابية، شديدة اليأس، تحظى فيها الألوان بقيمة مركزية نابعة من وظائفها الرمزية والإيحائية:

وسديمك مطلي بالضباب
***
فتطير منك آخر الأضواء المقنعة
***
حينما الغسق أكثر غسقا

***

والريح ترتجل الصرير
وسديمك مطلي بالضباب

المراجع

- سورة الإسراء الآية 36.

-انظر ترجمته في: "المنتظم في تاريخ الملوك والأُمم لعبد الرحمان بن علي الجوزي. تحقيق: محمد ومصطفى عبد القادر عطا راجعه وحققه نعيم زرزور. الناشر: دار الكتب العلمية:1995 بيروت/ لبنان.

- آية الحواس: بيت شعري للحلاج ص 8.

- نفسه: نص نثري بدون إحالة ص 10.

- نفسه: ص 11.

*معنويا: من خلال حضور الحواس بشكل متكامل ومتجانس في كتلة الجسد.

*موقعيا: لتمركز لفظة الجسد في وسط العنوان.

-ينحصر المنجز الشعري، موضوع هذه الدراسة في الديوانيين الآتيين:

أ) "آية الحواس": "ماجدة داغر"، الناشر: دار المُفيد: الطباعة: مؤسسة الأرز ط1 2009 لبنان.

ب) "جوازا تقديره هو": "ماجدة داغر": الناشر: دار الفارابي. ط1 2015 بيروت لبنان.

- ديوان آية الحواس: ص 55- 62.

فيزيائية الشعر السوريالى والمشتهى الصوفى

فى إشراقات الشاعرة ماجدة داغر

" قراءة جمالية"

ذ.حاتم عبد الهادي السيد

مصر

يعد ديوان: "جوازاً تقديره هو "؛ للشاعرة اللبنانية الشاهقة ماجدة داغر(*) من الدواوين التي تأخذنا – منذ البداية – إلى فضاءات أكثر دهشة، وإشراقاً، فحروفها تماثل الفسيفساء الذهبية، أو البلور المسحور، المخلوط بسحر النُّور، الذى يخش إلى الروح مباشرة، دون استئذان. والديوان رفدته بعنوان جانبى هو: "كتابات مائلة"؛ وهى كتابات متسقة تماماً مع ذاتها الموجوعة الشاهقة، التي تتغيَّا فضاءاتٍ جديدة للشعرية العربية المعاصرة.

لقد أهدت ديوانها إلى الشاعر والمثقف الكبير أنسى الحاج، أحد رواد الحرف الشاهقين، وفارس الشعراء العرب؛ الذي وصفته بآخر الكبار، الآباء، وأول مفتتح للقصيدة / القصائد/ للشعر الجديد الذي تغزله فيتسربل من غلالة الضوء؛ مفعماً بالوضاءة لحياة جديدة، تغايرية، أكثر إشراقاً، وجمالاً، تقول: "إهداء: إلى أنسى الحاج آخر الآباء.. أول القصيدة.. ".

وفى ديوانها: جوازاً تقديره هو؛ لابد أن نبحث معها – بدايةً –، عن الفاعل: الآخر، الظل، الحبيب، الغائب، فهو فاعل جوازى، غائب، مُقَدَّرٌ، في المخيلة، لكنه موجوداً طوال الوقت، فهو مستتر في الجواز، لكنه حاضر بروحه، تتشهاه، ولا يجيء، تعبر إليه، لكنه يختفي ويظهر، فهو فاعل لا يفعل، موجود غائب، حاضر، ولكن دون فائدة لوجوده، لكنها تتشهاه في كُلٍّ، تناغيه فلربما يصبح المستتر غير الفاعل؛ فاعلاً يوماً، ولو مرة، عبر براح المخيال، ليروِّى ظمأً طال، ويوقظ غُلالة الذكرى المجترحة على عتبات العالم، والكون والحياة، تقول:

لا حدوث خلف أبواب المدينة

قلق الريح سكناي

*- ماجدة داغر، شاعرة لبنانية معاصرة، لها عدة كتب منها: قصور ومتاحف من لبنان، بحث تاريخى 2008م، آية الحواس، ديوان شعر، دار المفيد 2009م.، بيت الذاكرة والقامات العالية، بحث أدبي، دار الفارابى، 2012م. ديوان: جوازاً تقديره هو، دار الفارابى 2015م

سكناي نائية
أبعد من حواسى
أقصى من القفز إلى شعاع،
تنأى كلما نبتت طريق...
لا حدوث خلف أبواب المدينة
لا مدينة خلف قلق الريح
سكناي نائية،
لا تسمع قرع الطبول
للوحيدة النائمة في رقاد بلا أحلام.

إنها إذن وحيدة، قلقة، تسكن خلف الريح، بلا أبواب موصدة على الحب، تسكن فضاءات ممتدة، لا مدناً تعج بالحركة والفعل، فالحبيب غير موجود، وهى ظمأى تبحث عمن اجترحها، ولم يجرحها، وشاكس روحها وخطفها ليتركها في مهب الريح، أنثى البُهَارَ الكونىِّ؛ تتشهى الحياة، ولا تخجل من البوح، عبر إيروتيكا جسدٍ يصهل، وبئر تتعطش لماء الوجود الذي لا تطاله، وهو الغائب/ الحاضر، الموجود/ المتلاشى، الصورة والظلال، وهى وحيدة تبحث عن ألوان كى تُلَوِّن الجسد؛ولو بقطر يَسِيرٍ يغمرها، أو بشلال يهصر الروح والجسد، ليعيد تشكيل عجينتها التائقة لماء العشق الآسن، ماء التلاق، وعناق البلشون الأثير، الصامت، تقول:

يعودون من منتصف الرغبة
الشعراء القادمون،
تنهرهم الريح:
عودوا بلا منازل،

سلموا مآثركم إلى العرافة

عرّوا قصائدكم من المسافات

المسافات فراشات،

وسكناي تحرسها الجوارح والإشارات الغريبة،

سكناي مسقوفة بالقصائد الرديئة،

سكناي ضيقة كبيت السلحفاة.

إنها إذن تسكن الفضاءات، الثقوب، تتشهى الحب، فلم تعد تجدى القصائد المهترءة؛ لذا تطلب من الشعراء أن يُعَرُّوا قصائدهم من المسافات، ليكشفوا عن ذواتهم الخبيئة، دون قيود، أمام مدينة الحب، وبيت السلحفاة الضيق؛ الذي تشرنَقَ على جسدها؛ فأحالها إلى مسجونةٍ بلا إفضاء، بلا بوحٍ سوى الهسيس، والهمسِ الذى لا يُدَبِّق الروح، ولا يبلل ريش العصفورة الآسنة. ولعمري فهي تجأر في بَرِّيةِ الكون، عبر لغة شعر الهايكو، وفضاءات الجمال الذاتي والكوني الصادح في الوجود الإنساني الممتد، تبحث عن ظل، ونيلٍ يروى فرات دجلاها العطشانة، تقول عبر " أغنيات بيليتيس":

وحده أحمر شفتيها يرمم وجه البحر.

فأي جمال لصورة بهية سامقة كتلك، وأي جماليةٍ لأحمر شفتيها الذي يرمِّم وجه البحر؛ بعد أن فقد زرقته، ليعود ليثور من جديد، وتعود إليه زرقته مخضبة بأحمر شفتيها الضَّاجتيَنِ بعطر أنوثتها الأشهى!!.

إنها الشاعرة التي تعيد تنوير جماليات الصورة الفنية، عبر شعرية جديدة، وصورٍ طازجة من منمنمات الهايكو؛عبر سيموطيقا الجسد الفَوَّار، والهادر كبحر ترجو إعادة ترميمه، لتعيد إليه الثورة/ الحيوية / الشباب، فيصبح فاعلاً متخلقاً،

تصنعه من عجينتها، وتشكلها بروحها النزقة؛ الجوعانة للحب الذي لا يجيء، لذا نراها عبر قصيدتها: "مرثية النزق"، قلقة طوال الوقت، إذ تمكثُ تحتها اللحظة الثابتة، والموت، وهما ضِدَّان يتقابلان لديها عبر فيزياء الشعر الذي تُخَلِّقُهُ من شهقة الأنثى ووجعها الزاعق، فهى تستلقي على الهاوية التي تتسلق الأعلى، عبر أضدَادِ الصور، تخالفية التوقع، فتستخدم الصورة وظلالها التخاتلية عابرة ما بعد–حداثة الشعر؛إلى آفاق مخيال أكثر إدهاشاً وجمالية، وأكثر جلالاً. ولعمرى فهى تشكل الصورة الفنية بأحمر شفتيها، لتعيد لها السموق والبهاء، وتلون وجه البحر بقلبها بكل الألوان القزحية لتشكل قوس الشعر الصارخ بسهام كيوبيد، وبقوة عشتار، وضراعة آمور، وعشق عبلة المشتهى القويِّ؛ الذي لا تجرفه سيول، ولا تتخطفه ذئاب البرِّيَةِ الجائعة، فهو جوع الذات، أمام عطش الجسد الفيزيائى؛ الإيروتيكي؛ الصوفي، وكأنها تصنع صوفية للذات عبر جسد رفَّ، وشفّ، وطابَ لمستساغ القطف، ولا من قطاف، فلا من فارس يجىء ليروِّى غُلَّة العطش السيموطيقي الممتد، تقول:

تحتي اللحظة الثابتة

تحتي موت يطول.

أستلقي على المسافة القاتلة

والإحساس بالهاوية

يتسلق الذروة

أستلقي على شعرية النار

أين عصفك،

ولك مديح الغربة ؟

لك لإيماءة منكسرة

وتحتي موت يطول.

تجيء والعدم المُرائي

تهز عرش الثبات

ولا سقوط.

الطريق المرصوفة بالذكريات

لا توصلك إلا إلى الحداء

وبيتي أصم قرميده.

لا طريق إلى بيتى

العاصفة سرقت الجهات

فصرتُ البوصلة.

إنها الحائرة القلقة، تعيد مواضعات الذات؛ عبر رهاب الماء، لتكوثر العناية المبتلة وتهيأ الجسد للعصف، عبر صقيع الروح التى تجأر في برِّيّةِ العالم والكون، فتصنع لنا الصورة الكونية الباذخة؛ وتسقيها بفرادة شعرية مائزة، تَتَفرَّدُ، وتفردُ مساحة البوح لتسع السماء كعصافير تحوم، وطيور قلقة تعبر إلى لا منتهى، ودون إشباع من ذلك المستتر وجوباً، جوازاً؛ الذي لا يعرف أن البئر حرون، وأن لحظة اشتهاء كفيلة بصنع فردوسٍ مفقودٍ، تريد له الحضور ليعصف بذرات الوجيب، فهى إيروتيكا تسبح عبر غُلالة الفضيلة، فضيلة الحب والعشق، والصفاء الروحي للبوح المشتهى اللذيذ، تقول:

مشردون وشعراء ونمل أبيض

ظننت أنك الغيمة الأخيرة

سقف غرفتي مازال رطباً

ووجوه كثيرة تقتات بكائنات لزجة متبسمة.

وجهك ترك صغاره هناك،

يكبرون تحت المظلة

كجزيرة لقيطة بنخلة وحيدة، ورهاب الماء.

حطامي بقى هناك

بعثره قراصنة الموج.

بقيت هناك فوق ظهر السفينة

تطاردني عينان زرقاوان

وحيدتان في نمشٍ مصاب بأرق الموت

لم يقل لي أحد إن الغد أزرق.

إنها تؤسطر الحروف، وتموسقُ الروحَ لتصنع أسطورة وجودها، عبر فضاءات البوح الرامز، والحرف الذي يُضَوِّى عتمات الطرق عبر مفاوز الحياة. تماهى الأسطورة – أسطورتها – بين الذات الهائمة، والحبيب المشتهى، وتعبر عبر الضوء المُتَكَسِّر الشفيف إلى فضاءات الهروب، تهرب إليه، ليخطفها إلى جزيرة الإشتهاء، الرَّىِّ؛ لكنه يقف مستتراً، عاجزاً أمام تأوهاتها الصائحة، وعربة روحها التى تقرقع الوجع؛ دونما وصول لنقطة، نقطة فاصلة، أو عناق لطائر البلشون الذى لا يجىء، فهى تسبح في واقع متخيل، ولا متخيلٍ قد يجىء أيضاً، عبر ما بعد حداثة

جديدة للشعر، وفضاءات ربما لم يسلكها إنس ولا جان، فهو عطش الحب وجوعه، وآهٍ من عطش العشاق، تقول:

هناك في المدينة، كتبت سيرتي

بنفط سفينة تقل محاربين

إلى الضفة الأخرى من الجرح.

لم يقل لي أحد

إن للمدينة شاربين يحرسهما حانوتيٌّ صامت،

يتقاسم مساءها مشردون وشعراء

ونمل أبيض.

هناك بقيت مظلتي

هناك بقى ظلي

ونصوصي المبللة.

إذن هي تهرب من الذات إلى ضوضاء المدينة، علَّها تشاكس العصفور الموجوع في الداخل، أو لتسكت الطنين لنحلة الجسد المقرقع دون طبول، ولا دفوف سوى طبلة الصحراء العجوز، طبلتها التي تَطِنُّ الخواءَ والإنكسار عبر عجز العاشق، رخاميته الماثلة أمام جماليات الجسد والروح الباذختين لديها، الهادرتين كبحر يريد ترميم، بحر لا يجيء بغيوم تعقبها أمطار كى تروى برعم الزرع الناشف الأصفر، ليعود الإخضرار إلى مدينة أنثاها الكونية، فيزيائيتها الصادحة مع الطيور، مع القصائد التي يبللها مطر اللُّقيا، ولا من لقاء. فالمدينة التي أرادت تزجية وقتها بذهب صخبها؛ أعادتها كذلك إلى شرنقة الذات والوجع؛ حيث الشعراء مشردون يتقاسمون جنباتها، والنملُ الأبيض – دليل الموت – يلوح بالعدم، بالقتامة

والوجع، لذا تلوذ بالضفة الأخرى من الجرح؛ عساها عبر دلتا روحها العاشقة تلقف طوق النجاة الأخير، فنراها قد تحولت إلى نقطة، تتشوَّفُ إليها لتحرسها، تتعهدها، علّها تصبح مطراً؛يعصف بمشتهاها الأخير، وبأوجاعها الزاعقة في أصقاع العالم والحياة، تقول:

أنا في عهدة النقطة:

سأسكتُ في ذلك اليوم،

سأقضم النصف المضيء، وأصير المُظَلَّلة،

وهُما، هم،

الظل والضوء والمترائى والإلتفاتة

يغادرون بقفزة واحدة.

سأصغر وأستدير كالميم في المجاز،

لن تقوى على التقاطي

وأنا مستديرةٌ كالقبضة.

إنها تصنع الصورة الجديدة، عبر التشرنق، ولهف الإحتواء المتخيل، تتخيل ذاتها مظلة تخش داخلها لا لتحجب المطر، بل لتمنع الآخرين من التطلع إلى ما بحثت عنه، تريد أن تحتويه وتظلله داخل مظلة الروح، وهدب العين، لذا ستصغر – عبر ميم المجاز – لتتحداه، وهى في ذات الوقت قابضة بيمناها عليه، وستتلوى كأفعى تَفِحُّ من وجع طال، وحان تحقيق الحلم ليصبح فاعلاً حقيقياً، وليس جوازاً غائباً، بل فعل لزج يسد مسامات الوجع لدى الأفعى التي تَفِحُّ الشوقَ، وتستعذب اللذة المشتهاة، تقول:

سأصغر حتى تبللني الرُّقع اللزجة تحت أقدام النمل

حتى أسد مسامات الأفعى الملتمعة.

سأصغر بعد أكثر

فتسقط عنى الأحمال، يسقط الغشاء

ولن تقوى على التقاطي

أنا في عهدة النقطة

أنا في سفر التكوين.

وشاعرتنا ماجدة داغر، لا تكتف بالبوح، وعراء القصيدة الروحى الشهىِّ، بل نراها عبر الصور السوريالية تعرِّى ذواتنا/ روحنا كأشجار الخريف المتساقطة، حيث تتعرى الشجرة لتصنع جماليات الصور الفيزيائية؛ عبر هندسة الجمال الذي تصنعه عرائس حروف اللغة المائزة، والدافقة، والمتراكمة لديها، وعبر إزاحة المعنى إلى معانٍ تتداور، وتتمرأى، وتتدغم، لتتغيا الجمال، وتخش إلى أرواحنا بقوة، عبر تشاركية القارىء؛ للصور المتراكبة، والمُرَكَبَة عبر التدوير الشعرى، والصور الإحالية الرامزة، المتواشجة، والتى تصنع تعالقاً بالأذهان، وواقعاً ممتداً لسحر اللغة التى تعطرها، وتمكيج وجودها، وهامونيتها؛ لتعبر بنا إلى شلالات الجمال الروحى عبر الأسطورة تارة، وجماليات الهايكو العربى؛الذي صنعته بحذق وجمالية؛ لا في وصف الطبيعة فحسب، بل للذات المتواشجة في تعالقات الجمال، عبر اشتهاء قائظ بهجير وجع دافىء لا يجىء، وبعطش سوريالى لجسد فيزيائى يعيد موقعة اللغة ودوالها، ومدلولاتها، وفونيماتها الصوتية الهسيسة، لتعبر بنا، ومعها، إلى ما بعد حداثة الصورة السوريالية؛التي تعرى فيها الذات والروح لتقشِّرَ عجينة الجسد وتجعله قطراً مبللاً في حنجرة عصفور يهمس بجمالية ساكنة، فهو أدب السكون، الصمت، البوح الذي يمرِّر الجمال، لا الفحش، ويمرر الفضيلة نحو

العشق، ويفتح كنوز ومغاليق؛ وكهف اللغة التى تبوح بالأسرار، وبالصور السوريالية الما– بعد حداثية الشاهقة الأثيرة، تقول:

ذاكرتي لا تأتى:

احتمالك فاكهة الذاكرة الآتية،

فاكهتك بوح الأمس.

للبوح نشوة مكتنزة المحاولات

للبوح عطر الصدر حين يتأوه

أتأوهك مع كل عطر.

أبوحك في استدعاء ملتبس.... فتجيء.

وفى قصيدتها الشائقة، والشائكة: "لا ماء في الحرملك" تدخلنا الشاعرة إلى خبيئات الأنثى الشاعرة؛ إلى فضاءات الوجع، والجرائم التى تنتهك في حق الأنثى، والإنسانية، حيث السجون والمعتقلات للإيزيديات العراقيات في قبضة داعش، حيث مقاصل الإنتهاك الجسدى، والحمل السفاح، والهُوِيَّةِ الملتبسة؛ لصغار أنجبتهم ريح الخيانة، والعجز العربى، والإنكسار جرّاء المغتصب، الغاصب للعذراوات، والباقر لبطون الحوامل، والخادش لوجه الإنسانية البرىء، فرأيناها تجأر من أجلهن، وتصيح في وجوهنا؛ لنغسل عار إنسانيتنا البليدة في أزمنة موبوءة، وأحزان مكبوتة، وصراخ ممتد يطول، تقول:

لا ماء في الحرملك أغسل به ذاكرتي الموءودة.

جف ماء وجهي،

ماء عيني لا يطفيء الحرائق

عطشى يا صخور سنجار.

أختبيء في الغابة البنفسجية،

تلحق بي أصوات أصوات الطبول، وأهازيج الصبايا:

" يا بنت البنفسج المسفوك

جئناك بصياح الديوك

يا بنت سنجار الشريد

جئناك بالذبح، والزغاريد".

للشرفة المستترة: جوازاً تقديرها هو

لمعاصي الذاكرة

لخواء الروح

فتحت ذراعيها،

للصمت

للشرفة المستترة، جوازاً

تقديرها هو.

هو المبتسر

هو الموصول

هو المجزوء، المبعثر.

أيتها الشمسة

" يا إلهة الحرائق"

أضرمك نارك في الذاكرة

لكي يمضى ما يمضى.

إن هذه القصيدة المغدورة؛ المُنتَهَكَة، تكشف لنا بجلاء عن سِرِّ الديوان، حيث تساوق وتمازج بين عطش الذات، وخروقات البشر، كما تكشف دوال ومرموزات عنوان الديوان السوريالى، وتحيله من الأسطوي إلى الواقعي: إلى الشرفة المستترة، وجوازاً تقديره هو، فهو هنا ليس الحبيب الذي تمنته، بل الغاصب المنتهك لأعراض الإيزيديات في العراق المسلمة، في بلد النور والحب، تنتهك البراءة بفعل الشرفات غير المستترة، وبفاعل موجود تقديره وجوباً موجود، وليس فاعلاً غائباً، أو مستتراً، بل فاعلاً يكشف المستور، والمستور، ويخرق الناموس، والقانون؛ والدستور، دستور الإنسانية الظالم، ووجع العروبة / القصيدة/ وجعها، وجعنا، وجع العالم والحياة. فهي تكشف عروة الزيف بملابسنا المرقعة، بقصورنا، وسلاطيننا، وعروشٍاً صمتت على الصراخ المنتهك، حيث الجنود يعبثون بالحب، ويخمشون بأنياب ومخالب – أوصال العذراوات، دون رادع من ضمير أو دين – جسد العروبة البرىء، جسدها، جسدنا الممزق، ونحن نقف كالمتفرجين على خيباتنا العربية، فأى سقوط بعد ذلك، وأي جرف لتتخطَّفنا الطير، كما تخطفتها يد الجِراح الآسنة الدامعة، الصارخة، على الإيزيديات العربيات، الحزانى. فنراها تنوح، تصرخ بدموع ثخينة، وتزعق في أحرار العالم، وفى الضمير العالمي، في الإنسانية الصامتة، علَّ حجراً يتحرك، وعلَّ أذناً ترى، أو عيناً تسمع، فالوضع مقلوب بالطبع، تقول:

في البئر الجديدة

لا جنود فيها

لا إبر تخيط لحم الذاكرة

على ماضٍ جديد لم يمض.

بارابسيكولوجيا

بالباء المعجمة

لأننا نموت

يمضغ القاتل أقمار المساء

يقتطع دائرة غير مكتملة من الممر اللولبى

أنصاف ملائكة نصير

أنصاف أرغفة.

إنها إذن تكشف سر التهاويم التى جرجرتنا إليها؛ عبر أقانيم فضاءاتها السوريالية، لترطمنا بصخرة الذات، لنقف أمام مراياها المُحَدَّبة، والمُقَعَّرَة، خانعين، بائسين، عرايا، كما أرادت أن تعرى القصيدة والوجود، وحسبناها تتعرى، فإذا هي تعرينا جميعاً أمام مسئولياتنا، شرفنا العربي السليب، ثم رأيناها بعد كل ذلك تهرب إلى ذاتها، تتقوقع مع ميم المجاز لتحلق في صوفية خالصة، وتنسحب من وجود الذات المفردة، إلى المثنى، الحقيقة، البرهان، الذات وسر الأسرار؛ داخل غرف الفؤاد الصوفية، تسرح في هدوء مع جلال كتاب " المثنوى"، ومولانا جلال الدين الرومى شيخ المتصوفة، لتلوذ بالخرقة السوريالية، الفلسفية، خرقة الصوفية الجميلة، لتستر عرينا، عُرى الإيزيديات، بمثنوى يَعبُرُ الواقع المشين، والظلم والرهبوت إلى الذات من جديد، لتصفو روحها مع روحه، في رهاب الماء، ورمش العين، وهدب السحر، والإرتقاء. تبحث عن الإله العظيم، خالق الكون والعالم والأسرار، تقول في رائعتها / قصيدتها: "مثنى في صحراء المفرد":

ما بقى منك

غيمة موءودة،

ذاكرة المطر.

ما بقى منك

مثنى في صحراء المفرد،

حنين أزرق كقافلة طوارق.

ما بقى منك

عشب الجدار ونملة حدباء.

إنها تتقشف عبر فيزياء الوجود، جوهرة الله ونورانيته، عبر أحد مفرد، إلى مثنى تنزع معه / معها إلى فضاءات تتمحور حول حنين الحب الأزرق؛ العاشق لنورانية جديدة، وكأنها تستدعى رابعة حين قالت:

أمَكِّنُ عاشقي من صحن خدي

وأعطى قُبلتي من يشتهيها.

أو كما قالت رابعة كذلك:

إني جعلتك في الفؤاد محدثي

وأبحت جسمي من أراد جلوسي

فالجسم مني للجليس مؤانس

وحبيب قلبي في الفؤاد أنيسي.

كما تتأنق شاعرتنا ماجدة داغر – هنا – عبر حروفها التى تزخرفها، وتعطرها، وتمكيجها لتساوق معارضةً، وأين لها أن تعارض جماليات الرومى حين قال في المثنوي متطلعاً شوفاً فقد جف الورد، وما عاد ورود للسقيا، فقد يبست في

الكفين خطوط أندلس الحياة، يقول: (جف وردك.... يبست في كفيك خطوط أندلس).. فرأيناها تستلب المخبأ في وجيب القلب، وتعمّده بريقها، عنابها، فراتها الأشهى، طهارة الذات، وصفاء النفس، الشَّوف، والشوق للقيا الله / المحبوب لتتكشف عروة الوجود، عروة المحبة؛ لعاشقة تهرب – في النهاية – من فيزياء الجسد وشهواته، إلى فضاءات الطهر وتجلياته، إلى كشوفات بهية مغايرة للذات/ للجسد العاشق، للإله المُتَجلِّى في الذات / الآخر/ الكون/ العالم / الوجود، تقول:

جف وردك

عمدتكَ بريقي،

أدخلتك في غمد مائي

قاطعاً دخلت

خارجاً بقيت.

ممدداً، آخرك امرأة زائدة

أولها رجل ناقص

وفى منتصف الخيبة

ضمير مستتر.

مثنى 4

مفرداً كنتَ

وكنتُ امرأةً مهاجرة

في معصميها أصفاد للريح

وعلى باقتها أسراب جائعة.

إنه الجوع الروحي، النفسي، والعطش لسُقيا الروح، والجسد المرجف، والرهاب الممتد، تقول عن الوحدانية / الخالق / الحبيب، عبر إندغام الروح بالروح، لا الحلول والإتحاد، كذلك، فتكتما تاء الحرف / أنثاها بالعاشق الذي تتغياه، بالهيولى الذى تسبح عبر فضاءاته إليه، تقول:

مفرداً كنتَ

وكنت امرأة بنزق البرق

بلا سترة نجاة،

بلا شبابيك،

وبحرائق كثيرة.

مفرداً كنتَ

مفرداً تبقى

لا يتم معناك

إلا بتائي.

إنها تصنع صوفيتها الخاصة، المثنوى الخاص بذاتها / المخصوص بكشوفاتها، عبر بوح الذات واللقيا، الوجع الشهى الزاعق، وكأنها كانت تخاتلنا لتصنع فرادة وجودها عبر فيزياء القصيدة، وكيمياء الصور الشعرية الباذخة، فيا لجمالية الأنثى / الشاعرة/ المتصوفة / الحالمة / السيمولوجية، السوريالية، عبر مخيال يأرجحنا على عتبات الوجود؛ ليعيد إلينا ذواتنا المُستلبَة، فهى تتلبسنا / تتلبس اللغة، بسحر الشاعرية القائظة العذبة، عبر لغة مائزة، شهية، لذيذة، كأنها فاكهة مشتهاة، نقطفها طائعين، بينما هى تقف في برِّيَة العالم السوريالية تتشهى

قطافاً، وسقيا على غير مثال، وتهرب بنا، بذاتها، إلى عتبات الوجود؛ عبر خالق الكون والحياة، تقول في قصيدتها "وصال":

أعددت وصالاً على آهٍ ممدودة

بين النشوة والدوالي

بين عطرك الحميم والكرمة،

وقفنا متعانقين: أَلِفُكَ وأنا

ووجه الهاء كوجهينا

موصول بالسارية،

بلام الكلام.

إنها شاعرة تمتشق حسام الحروف؛ لتعيد سيرورتها عبر أقاليم الروح، وأقنوم الذات/ الجسد، وتمرجحات اللغة، واشتقاقاتها الرامزة، والمتعالقة بشوفٍ، ورؤى مبعثرة، تتلاقى جمالياتها في أرواحنا كأقواس قزحٍ؛ لتعبر بنا، وبالوجود إلى عالم سرمدي جميل، ثم تزيج الكُلَّ عبر الجزء / نحن، لتعبر بمفردها، مثنواها، إلى وجود مغاير، وعالم لا نهائي يمتد عبر السباحة مع الوجود؛ للولوج إلى الخالق، تاركة فيزياء الجسد ليلجُ صخرة؛ توقظنا من أحلامنا المؤجلة، تقول عبر قصيدتها: "حدث ":

حَدَثَ

وكم يحدث،

حين أناديك

حبيبي،

أن يسقط الصوت من أعالي اللذة

فأبدأ.

وأخيراً: هنا؛ يتعانق الهايكو مع قصائدها الإبيجرامية القصيرة، وكأنها أرادت أن تأخذنا تدريجياً من ذواتنا، أو أن أنفاسها قد تقطَّعَت من رحلة البحث في الوجود، لتوقفنا إلى إبيجراما الشعر، كبسولات الحياة؛ التي تعكس فلسفة الشاعرة / الذات / فرادة الأنثى الشاعرة، تقول في قصيدتها "جسد":

يتناهى إليك جسدي،

تلتبس الرغبة المبتسرة،

حين تغادر.

أين:

أعثر على النجمة

في قبضة المجوس

أطفيء الغابة

الظلال نيام.

إنها تبحث عن النجمة، الإلتماعة للضوء؛ عبر هندسة اللغة، وتقاطعات المخيال، تبحث عن الحقيقة النائمة عبر اليقين، وفرادة الصورة السوريالية التى تُعَرِّى أوراقها المتساقطة، عبر جمالية مُتَبَدَّاة، لتكشف عن جماليات الشعر الفيزيائي، الما بعد – حداثى، عبر واقعية سحرية تستدعيها، عبر روايتها الشاعرة، قصائدها، أسطورتها، لتكتمل روايتها في دائرة التأويل والإحتمال، الشك واليقين؛ بحثاً عن الذات الواقفة خلف اليقين الشعري السامق، واللغة الأنيقة، تقول في ابيجرامتها "انتحار":

ارتطم

أرضى بلا قرار

أشجارها حافية

جذورك نائمة،

أيقظها

على حلم ارتطام.

إنها ابيجرامات الهايكو، تُفرِغُ فيها الصورة الشاعرة، وتجسِّدُ من خلالها جمالية الكون والطبيعة، عبر ذات ملتاعة، قلقة كوجودنا، وعالمنا. تبحث عن الجمال خلف قبح الواقع، وتستدعى المحارب / فهي لا زالت رغم صوفيها؛ كراهبة الدير، تنزع إلى المشتهى، لتوقظ الجسد من جديد، ولترمم وجه البحر؛ الذي كَسَاهُ الزَّبَدُ؛ فغدا الشاطىء يتيماً من وجود العاشق، وكان الآخر هنا مفرداً، وظلت وحيدة تبحث عن مثنى لذاتها، مثنوى لحياتها، لكنه كان العاشق المتكلِّس، رخاميًّاً، كتمثال، أو كجماد أرادت أن تحيله إلى الحياة، بعد أن تكلست عظامه، وذبلت أوراقه، وتعرَّت أغصانه؛كشجر الخريف السوريالي الممتد، تقول في قصيدتها: "قبل أن"، وتطلب منه العَوْدَ الأحمدَ، لتكتمل دائرة الحياة: آدم وحواء، وتفاحة الحب التي تحوطهما ليشتبكا بالوجود الأشهى، تقول:

عد أيها المحارب الذي

ذبلت على كتفيه الأناشيد

فسقطت من بين أصابعه

امرأة النار.

عد ففي العود شهوة الذاكرة

وذاكرة الشهوات.

إنها تتذكر إذن، تحلم، تتمنى، تستنطق الوجود / العاشق / الإنسان / الوجع / الماضي؛ الذي فَرَّ من حديقتها المشتهاة، لذا تختتم رحلتها الشاعرة بحكمة الوجود، حكمتها، روعة النهاية الباذخة الجميلة، فنراها تستنطق الصالحين من البشر، الأحرار، الطهر والبراءة الإنسانية، البسطاء الحالمين بكسرة خبز يتقوتون بها الحياة، فهم ملح الأرض، لهم صوت وحلم وحياة، هؤلاء المساكين الذين – لا مندوحة – من وجود أحلامٍ لديهم، وطموحات، قد تكون مؤجلة كذلك، أو أيَّ مآثر تكتب وتُخلِّدُ وجودهم عبر إعصار الحياة، وتقلبات محيطاتها وأبحرها التي تهدر مع العاصفة، تقول:

لأولئك الصالحين

صوت وحلم وحياة

لأولئك المساكين

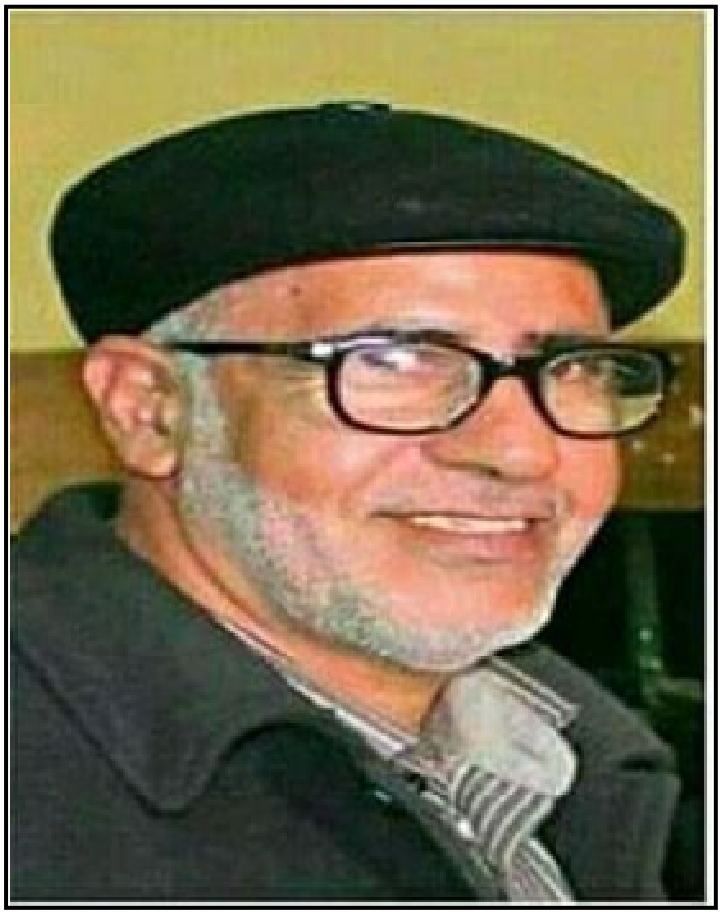
مآثر في الإعصار

ملامح في العاصفة.

وفى النهاية: نحن أمام شاعرة باذخة، تكوثر الحروف، لتدخل إلى الروح، وتعبر بجماليات اللغة إلى فضاءات القلب المزغرد بالأمل، رغم الوجع والبعاد، ورغم قبح العالم، وعواصفه المدمرة، تستنطق وجوداً مغايراً، وشعرية جديدة باذخة، أنيقة؛ للكون والعالم والحياة.

ماجدة داغر

بين ذهنية امرأة وقلب شاعر



ذ. حميد بركي

المغرب

عندما فتحت ديوان "جوازا تقديره هو" للشاعرة اللبنانية القديرة ماجدة داغر"، أثارني تموجه فيما احتوته الحروف من إيقاع دال على محتواه، وقد تكلم الشعر يتراقص نصب عيني كل مصطلح متناغم، بكل اشتعال بين ما هو نور، ليكون غيثا على أفئدة المتلقين، وبين ما هو نار، فيعم الاحتراق، كما إنه سيف ذو حدين، إما سلبا، أو إيجابا، بناء على نية الشاعر، وما تنطوي عليه الكلمة من معنى قصد الاغتراف الضمني لدى النص، ومن هنا يعتمد الاختزال مجازا كستر الحقيقة بالكناية، أو الاستعارة، أو معا، مع النقش اللفظي كتورية الغموض الفصيح، أما البديع جمالية السرد من محسنات كلامية، خروجا عن المألوف حتى إذا اعتمد أسلوب التقرير، والخطاب المباشر، كانت الاستعارة إحدى المزينات قصد التجميل السياقي التمهيدي، ما لم يتعثر به لسان، ولا تشمئز منه نفس، على مستوى البلاغة، والبيان، كما يعتمد علم المعاني، مع التوضيب اللفظي، والنسج الحرفي، إلى غاية الشطحات عبر إيقاعات تطرب الأذن، وتتلذذ بها ذات المتلقي، مما أظن الشاعرة القديرة "ماجدة داغر" حيث اختزلته عنوانا يتضمن فحوى الديوان في توضيب نحو "جوازا تقديره هو" وهو بناء على مستوى آليات النسج والسرد بما عليه الشكل من مضمون، وفكرة، وهو تام شكلا ومضمونا وهذا يبنى على إحدى الوجهين، السرد البنيوي، وهي كلمات دالة على محتوى المضمون، أو بنيوية السرد، وهو الوحدة العضوية للشكل، والمضمون وربط العلاقة بينهما كتجسيد الحدث عبر الصوت، والجرس، وهذا ما التجأت إليه شاعرتنا حين، وضعت العنوان كاختزال يشمل ما يتضمنه الديوان، وهذا قل من يستطيع ذلك،

وإذا تأملنا توضيب العنوان على سياق بنيوية السرد نجد القاعدة تقول، بأن الفرق بين ضمير مستتر جوازا، وبين ضمير مستتر وجوبا، إذ أن المستتر جوازا ما يمكن أن يحل محله الاسم الظاهر، ويكون للغائب "هو" أو الغائبة "هي".

أما المستتر وجوبا، هو ما يمكن أن يحل محله الاسم الظاهر، ويكون للمتكلم "أنا" أو المتكلمين "نحن" أو المخاطب "أنت".

وهذا هو المتعلق لفظه ببنيوية السرد بناء على مضمون الجملة، لأن جوزا تقديره هو يؤكد براعة الشاعرة، ودرايتها باللغة،

جوازا مفعول مطلق وناصبه ضمير مستتر تقديره "هو"

هو – مصدر معنوي لـــ مستتر "يتلاقيان في المعنى دون الحروف مثله" صمدت صمودا وقد يجوز إعرابه، على أنه مصدر في موضع الحال منصوب والتقدير مستتر فيه حال كون الاستتار جائزا، والأول قد يكون أفضل.

وجوازا إذا كانت حالا، أو مفعولا مطلقا، يبقى المعنى كما هو لا يتغير لأن المستتر كما في الحال أو المطلق يبقى ضميرا مستترا تقديره " هو"

لكن ماذا تريد بالضمير هو، وإظهاره في العنوان، هنا تكمن عقدة النص الذي لا حل لك فيه إلا أن تقرأ الديوان لتعلم ما هو المستتر على غرار غير العاقل، ومن هو على مستوى العاقل.

وفي هذا اختلف بعض في كون التحليل منهج أم تقنية، ومتى يقال منهجا؟ ومتى يقال تقنية؟ وما الفرق بينهما؟ إلى أن شاء التوصل لتقنية حول كيفية التوظيف كالسبيل إلى كيفية الاستفادة من البحث الاجتماعي، وأيضا، هو نفس التحليل عندما يتعلق الأمر بالنص الكتابي كما عليه الاجتماعي، والاقتصادي، لأن المصطلح دخيل على الآداب من غيره، إذ ليس له منه إلا كيفية التنظيم المنهجي كاستقراء لأجل استنباط على غرار ما جاء من كيفية تشبه استقراء تحليليا اجتماعيا اقتصاديا، بين ما يقاس على الظواهر التي هي مسلك للمعطيات الكيفية حيث لا يمكن قياسها أو عدها بما لزم الكيفية، والكمية، وهي مجموعة من الإجراءات المختلفة.

وعليه فإن المناهج الكمية قياس ظاهري مما قد يسمح لها أن تكون قياسا ترتيبيا مثل " أكثر، وأقل من – أو عددية " بناء على عمليات حسابية.

وأعتقد إن المناهج الكيفية أساسا تكون أقرب إلى فهم الظاهر كموضوع دراسة قد يكون مع حصر معنى الأقوال التي تم استخلاصها، والتي تمت ملاحظاتها من سلوك، حيث التركيز أكثر على دراسة عدد قليل من الأفراد، وهذا يشبه ما يجري على النص كهدف، أو مضمون بعد استقراء نفسية الكاتب، مقارنة مع مضمون الشخصية إن كانت رواية، أو مقارنة مع ذكر نوع معين من الكلمات دون غيرها، وكذلك القصيدة عندما نريد التعمق في التحليل الداخلي بناء على ما ظهر منها لنتوصل إلى ما تتضمنه من سر الكلمة، وما يراد بها والجملة تلك التي تكون قصد كذا، وكذا المناهج الكمية مناوئة مند عهد طويل للكيفية، إذ إن الكمية طرق رياضية للواقع وهي قد تكون أكثر صرامة، وعلمية، من المناهج الكيفية، ولذلك ترى كل من الاجتماعيين، والاقتصاديين، وعلماء النفس، والإدارة، معتمدين على الأرقام، وهي معادلات استقرائية لا يمكن الجزم بأنها تخضع الظواهر الإنسانية دائما للتحكيم، بما يمكن القول على إنها قد تحتاج إلى استخدام المناهج الكيفية استعانة بالأحكام، مع الدقة، ومرونة الملاحظة، حول الحضور، والغياب، حيث يقع التحليل الكمي، والكيفي، لأن الكلمة في حد ذاتها هي كل ما تبقى من النص إذا كانت هي العنوان، ولهذا لا تستغرب إذا كان المصطلح " جوازا " أو على سبيل اللغة هو كل ما يتضمنه الديوان بما عليه من إيحاء ورموز، ويبقى الحرف سيد الموقف، إذ دونه لا يمكن لحقيقة الكلمة أن تظهر إلا بتوضيبه توضيبا صحيحا، وهذا ما اعتمدته الشاعرة اللغوية حيث استثمرته ليكون رأس مالها اللغوي لإبراز المعنى في اختزال واختصار وإيجاز.

وأعتقد أن توظيف الحرف له سياق إيجابي حيث التواصل الذهني حتى يتمكن المتلقي من حسه، وشعوره نحو ما تنطوي عليه أي كلمة من العنوان على بعده

الثلاثي، كالبدء بحرف الجيم، وهو أحد حروف القلقة التي جمعها العلماء في "قطب جدي" وعليه لا محالة أن الجيم عند البدء يضاف إليه حرف الدال حيث ينطق، ولا يكتب كقاعدة مخرج صوتي نحو "دجوازا" وهما معا من حروف القلقلة وعند الخليل، وابن جني، وبن منظور يعتبرانه من حروف الدلق، كما هي الحروف الأخرى لدلقلتها عند النطق بها، وهنا يعتبر الجيم في البدء أقوى بنطقه بالدال نحو قولك "جابر" فتنطق "دجابر" تماما كقولك "جوازا ننطق بها د جابر بتسكين الدال، وهو خروج عن قاعدة تقول تبدأ العربية بحركة وتنتهي بسكون، فيكون هنا البدء بالسكون على الدال المذكورة لفظا، وليس رسما، وبه تكون أقوى من الجيم الوسطى، والأخيرة، لأنه في الوسط ينفرد بذاته، وفي البدء يتقوى بالدال، وتنتقل بنا من الجيم إلى الواو، وهو حرف من حروف الهمس، بجمع الشفتين وفتحهما، بألف المد، حتى كأنه للندبة إذا ما حذف الجيم وبقي مستقلا ولهذا يكون أشبه بالندبة ثم حرف الزاي، وهي علاقة اللسان باللثة،

وأظن كلمة جوازا لا تتعدى اللهاة، والشفتين، دون أن تصل الحلق، لأن الجواز، غير مؤكد مادام التأكيد له علاقة بالحلق، وهي لغة العرب على سبيل الإيجاز والاختزال ليدل الحرف، وما عليه من سياق على مضمون الكلمة نحو "دخل، وخرج" فدخل بدأ نطقها من الشفتين إلى الحلق لأن الدخول من الخارج إلى الداخل، أما كلمة خرج بدأ نطقها من الحلق، وهو داخل لأن الخروج من الداخل إلى الخارج، وهو إيجاز اللفظ للإيحاء، والإشارة بالاقتصاد اللفظي، واختصار الكلمة، وقد قيل لأبي عمرو: أكانت العرب تطيل؟

فقال: نعم لتبلغ.

قيل: أ فكانت توجز؟

قال: نعم ليحفظ عنها.

وهو في كتاب الخصائص لابن جني الصفحة 126 –

بناء على هذه الشهادة من أبي عمرو، يتبين ما مدى تعلق العرب بالاختزال، والإيجاز، حتى لا تضيع كلمتهم، ويسهل حفظها، وقد تعاملوا مع الحرف، والحركات في باب التمييز أيضا بين كلمة، وكلمة، ولهذا نجد الشاعرة قد وظفت كلمة تقديره لما لها من حروف قوية كالقاف، وهو من حروف القلقلة ويتواجد مع حروف الدلق أيضا كما يعتبر على مستوى العدد الرقم 100 وهو حرف حلقي وقد أثبتت الإيجاز بضمير "هو" بهوائية الهاء والواو، حيث الغياب بذكر أثر الفراغ وهو صوت الهواء من الفضاء الفارغ الدال عليه "هو".

وقد جاء في نفس الكتاب الخصائص الصفحة 38.

(القضية الشائكة قضية العلاقة بين الصوت، والدلالة حيث يرى أنه لا توجد مقاطع أو حروف تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ولكنه لا ينفي أن يكون لهذه الأصوات تأثير دلالي يوحي به السياق تبعا للانفعال المصاحب له ومن ثم نستطيع أن نجد للدال الصوتي قيما مختلفة باختلاف سياقاتها مع اتحاد ذلك الدال).انتهى.

إذن يبقى العنوان على نسق تآلفي بين ما هو لفظي وما هو إيقاعي حرفي، مما جعل العنوان أكثر أهمية من غيره لأنه المدخل الأول للموضوع حيث اختزال النص فيه. وعليه التـــأليف على ما يناسب الفاعل من فعل ليكون المفعول إشارة فعل فاعل كإثبات قصد التواصل الفكري لدى كل نغمة على إيقاع لفظي بتقنية النسج الحرفي حتى لا يستثقله متلق على سبيل الرسالة، أو المتعة حسب كل مؤلف، وهي ألفة ائتلاف بين الحروف، والكلمات ثم القطعة فالنص.

أما الكتابة هو كل رسم بقلم أو مرقون بآلة، وعليه كان التأليف سياقا ممهدا على إيقاع الائتلاف قياسا على حقول علمية ثلاثة وهي:

"عادية– عقلية – شرعية"

ولكل حقل مسالك ينهجها الباحث إذ إن العادي بين الناس معرفة متضاربة لا يثبتها إلا أحد الحقلين– الشرعي، أو العقلي، أو معا، والاعتماد على الشرعي عقل معادلاتي، ونقل بدليل ما يتضمنه الأصل من ثوابت فرعية كمشتق لازم به، فيعلق العادي بصاحبه حسب معرفته بالعرف، أو العلم به، والعمل اجتهاد قد يصيب، وقد يخطئ، والشرعي ثابت بالأصل.

والتأليف على العموم سياق تكاملي بين التوضيب، والسرد، وهما ممران يسلك عبرهما سياق الكلام حتى النسق المبين مما يلزم النظم توليفة يتناغم بها اللفظ، ولا يكون هذا إلا سياقا متوازيا بينهما أي التوضيب، والسرد. إلا أن العنوان سردا ولكن له قسط من التوضيب حسب ما يتضمنه الكتاب، فمثلا كلمة "جوازا" تدل على غائبية الفاعل المقدر في ضميره "هو"

وعليه كان لابد من أن يستقرأ النص من حيث الحدس بين الإدراك، وما نتوهمه للتحقق منه، وقد يكون كما توهمنا، وقد يكون عكس ذلك إلا إننا من حيث التبيين نقول على وجه الاحتمال ويقين التأكد منه وهذا يحيلك إلى منهجية الشك، إلا إن هنا يكون الاعتماد الاستقرائي على الحدس كأن نستقرئ بيتي المتنبي رحمه الله.

لكل امرئ مـــن دهره ما تـــعـــودا... وعادة سيف الدولة الطعن في العدى

هو البحر غص فيه إذا كان ساكنا... على الدر، واحذره إذا كان مزبـــــدا

إذا كان الحدس كما جاء في لسان العرب، أو كما عليه الفهم الآن، فليس لنا منه إلا أن نتخذه منهجا بناء على ما ندركه توهما من البيتين، مقابل الكلمتين اللتين بهما نستنبط معنى النص، وهما عندنا بمثابة التبيين، لما خفي عن العين، وهما "الطعن" مقابل "البحر".

لأنك عندما تُقرأ البيتين يظهر لك المدح على ظاهرهما، إلا إنك وأنت تتوهم بناء على حدسك الذي كان به توجهك العكسي على إنه هجاء بناء على مفهوم

الطعن إنه فعل يكون من الخلف وقد يكون من الأمام إلا إنه غالبا ما يكون من الخلف يؤكده لك البحر جوابا على تساؤلك بناء على تقلبه فجأة، إذ يريد قوله إن سيف الدولة وإن كان لكل امرئ ما تعوده من دهره فعادته الطعن في العدى،

ومن الطبيعي إن العدى ليس فرضا عليهم أن يكونوا أشرارا فقد يكونون عكس ذلك لأن الظالم والمظلوم معا كل عدو بالنسبة لخصمه، ولنتبين من الشرير هنا نتأمل علاقة الطعن بذكر البحر وهو يقول.

هو البحر غص فيه إذا كان ساكنا... على الدر واحذره إذا كان مزبدا

إذن بالبحر الذي هو سيف الدولة لك منه العطاء إذا كان هادئا لكن إذا تقلب موجه لا يمكنك إلا أن تكون حذرا وإلا أغرقك.

فإذا اتخذنا الكلمة للحدس بها، أيضا يمكننا أن نتخذ مسلكا آخر بناء على الحرف كمثل للتوضيح الذي لا يدرك إلا به بعد فهمنا للدلالة التي يوحي بها، في كلمة "تقديره " فهذه الكلمة وحدها بناء على حدسية الاستقراء يكون لك الفهم أنها قصد خلفية الكلمة وهو المودي إلى معاناة الشاعرة، بناء على رنة الحرف، وموسيقاه القلقلية والدلقية الممزوجة بالحروف الآسلة.

حيث كان المنهج التفكيكي فلسفة مع جاك ديريدا، وفلاسفة أوروبيين، جنحت ميلا إلى الأدب قراءة وتأويلا في الثقافة الأنجلوسكسونية وهو اعتمادهم عليه من أجل تفكيك النقد الجديد،

وهنا استعمل جاك دريدا مصطلح "التفكيك" وقد كان أولهم من استعملها في كتابة "علم الكتابة" – الغراماتولوجيا – متأثرا بمصطلح التفكيك لدى مارتن هايدجر–

الذي شغله في كتابة " الكينونة والزمان" وليس المراد بما عليه سلبية الكلمة التي ترد في القواميس الفرنسية بمعنى "الهدم والتخريب" إنها على مضمون ما

اتخذه جاك ديريدا بمعنى الإيجابي للكلمة بمفهوم الهيدجري أي يراد بالكلمة إعادة البناء والتركيب، وتصحيح المفاهيم وتقويض المقولات المركزية، وتعرية الفلسفة الغربية التي مجدت لقرون طوال، وهي مفاهيم مركزية " كالعقل، والوعي، والبنية، والمركز، والنظام، والصوت، والانسجام، وهذا ما يوحي إلى ما تهدف إليه القراءات العربية عند تحليل النصوص قصد التمييز بينها بعد تفكيكها وإعادة بناءها، لأن علماء العربية من اعتمدوا على استقراء مفاهيم صوتية لطبيعة اللغة كلغة لها إيقاعات دالة على مضمون الكلمة وما عليه النسق الحرفي من رنة لها دلالتها في الحرف، حتى على سبيل الانسجام، وهذا معروف في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، ومعروف في الخصائص لابن جني،

إذ ليس كما عليه مصطلح التفكيك بمعنى الهدم السلبي، أو النفي أو الرفض أو الإنكار إلى آخره كما هو واضح من فلسفة نيتشه، إنما هو تصحيح وترميم وتفادي الأوهام السائدة آنذاك-

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن ما يقصده "ديريدا " ليس هو نفسه ماعليه التفكيكية في البنيوية والسيميائية، إذ إن ما يتعلق به خاص ومنا عليه البنيوية والسيميائية جزئي من المفهوم. وهو مجرد تشريح للنص، مع استعمال منطق العقل والمنطق وهذا أيضا يعود بنا إلى الفرق الكلامية كالمعتزلة بالاعتماد على التفكيك العقلي ومنطق النص.

أختم بما جاء عن قناة جامعة بابل أستاذ المادة "سامر فاضل عبد الكاظم جاسم"

بينما فكيك دريدا سلبي يقوم على التضاد والاختلاف، وهدم تلك الثوابت البنيوية تشكيكا وفضحا وتعرية لأوهامها الإيديولوجية بالمفهوم السلبي والعدمي

للتقويض والتفكيك. ومن ثم، ففلسفة جاك ديريدا في مجال التفكيك قريبة جدا، بشكل من الأشكال، من فلسفة النفي لدى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه."

وإني وإن أسرفت فيما قدمته ليس إلا إشارة بسيطة إلى ما عليه الشاعرة من تميز لغوي على مستوى التميز بناء على ما استطاعته من اختزال مجمل ديوانها في عنوان " جوازا تقديره هو"

قَدِ اخْتَزلتْ ديوانـــها تـــتَوَسّـــــع.....كما الفَيْضِ في عُنْوانِهِ وَهْيَ تـــبْدِع

كَمنْ لَمْلَمَتْ بَحْراً تضمه في كأس.....وقد أشرقت شمس البلاغة تَسْـــطَع

ماجدة داغر كلمة ذات إيقاع على مستوى الرفض المعارض والتوافق المنسجم من حيث الإشراق وما يحويه النص من عمق دلالي رفيع حتى إذا أيقنت انها في الطريق أقبلت تسرع خلف السحاب تلامس القمر وقد استمد منها ما بجعله أكثر ضياء عبر نسق سلس لا يقاوم بالتغاضي ولا ينكر بالالتفاتة وإنما هو سحر الكلمة وبيان اللفظ وحكمة الشعر.

لا ماء في الحرملك

"وجعلنا من الماء كل شيء حي" سورة الأنبياء آية 30– دلالة الحياة ومحور الوجود بما عليه مشيئة الكون وقد نفي الماء من الحرملك بلا نافية بناء على جغرافية النص الذي هو "الحرملك" وهي كلمة تركية عثمانية يراد بها حرم السلطان كمدخل سعادة القصر وهو ممنوع على غيره مما وضع الحكاية محطة الأسطورة التي ألهمت الشعراء والأدباء وقد تكلم فيها الروائيون لفضاء الوصف وشساعة الحدث الذي هو بين النشر والفرع الإبداعي من الفكرة إلى المضمون حتى أن الموضوع كله لا يخلو من الإضافات وقد شاهدنا الرسامين تفننوا في وصفها على سبيل الانتعاش الذهني، والاعتماد الوجداني من باب الفكر الأسطوري كرغبة لتحقيق اللذة المفقودة خلف ما لا يرى مما سبب في إسقاط دول كما أشار إلى هذا

ابن خلدون رحمه الله بين القبيلة البدوية التي تعتمد القومية العصبية بلغة الشرف، ومسئولية الفرد، وبين أن يطول العهد على المنتصرين فيتذوقوا لذة الحياة مما يجعلهم يتراخون فتخف همتهم ليكون لقمة سهلة لغيرهم، وهي ما قد ترمز إليه الكلمة من "لا ماء في الحرملك" إذ تحمل الوجهين وهو عطش الذات من الرغبة وكأن الحرملك مغلقة أبوابه لا ماء يقصد النساء والجواري اللواتي هن في سجنه الواسع إذ يطول غياب السلطان أو يهملن دون حقهن من الماء الدال على الجنس، وقد قال الله تعالى ﴿**نساؤكم حرث لكم**﴾ بمعنى أن المرأة حرث متى جفت يبست الرغبة فيها عطشا، وقد يراد بالوجه الثاني عدم الرحمة من السلطان مع تقييد الحرية لدى كل امرأة منهن،

لا – نافية – ماء – اسمها منفي بها – في الحرملك – جار ومجرور:

وهنا نفي الماء سبب في الاجترار داخل المنظومة الحرملكية، ليأتي بعدها حرف جر آخر بدءا به في قولها " إلى سبايا الازديات " وهي عناصر مما جاء من استعباد النساء والأطفال أيزديين شمال العراق بحجة الدين وهذا مجرد فرية على الدين وإنما هي جماعة إرهابية منها جماعة داعش وغيرها يريدون ما ليس لهم به من سلطان، وهي مصيبة أخرى تقارن بالحرملك وهي مقابلة تسمى " بالمقابلة التمثيلية " وقد استعملته العرب منها ما في سورة البقرة ﴿**يأيها الناس اعبدوا ربكم الذي خلقكم والذين من قبلكم لعلكم تتقون – الذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقا لكم فلا تجعلوا لله أندادا وأنتم تعلمون – وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبنا فاتوا بسورة من مثله وادعوا شهدائكم من دون الله إن كنتم صادقين – فأن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين**﴾ صدق الله العظيم.

بدأت الآية بالأرض أنه قد جعلها لنا فراشا والسماء بناء ومن السماء أي السحاب ماء وأنت تنتقل إلى ما بعد الآية بقوله وإن كنتم في ريب أي في شك فأتوا

بسورة من مثل، هنا يمكن التساؤل حول سياق الآية إذ كان السياق حول الماء والسماء والأرض ثم مباشرة انقلب السياق إلى ذكر إتيان بسورة من مثله، وعلى هذا الإيقاع تتناغم الحيرة لمن لم يدرك المعنى وهو " المقابلة التمثيلية " إذ الماء يحيي الأرض وهو من السماء رحمة، والقرآن يحيي القلب، وهو من السماء رحمة وكلاهما يعجز الإنسان أن يأت بهما، فالماء مثلا مركب من أكسجين وهدرجين، وهذا في حد ذاته صعب الجمع بينهما حيث لا يستطيع من كان أن يصنع لنا قطرة ما، تماما كما لا يمكن الإتيان بسورة كما هي في القرآن الكريم... وعلى هذا استعملت الشاعرة المقابلة التمثيلية إذ مثلت بين الحرملك وبين نساء الأزديات وهي براعة في الصناعة وجودة النظم.وهو خطاب خاص يراد به العام على وجه عمومية المعاناة وخصوصية الذكر، وكأنها تريد أن تشير ما قالها عمر ابن الخطاب رضي الله عنه "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا"

وهي كما عليه من إيحاء الذي لا يمكنه أن يكون إلا حسرة اجتماعية وسياسية، عمق النص الذي يئن تأسفا على من هن في قيد الساديين من الإرهابيين، والإيحاء أغلب ما يكون رمزا تستعين به البلاغة وتتضح به الفصاحة لأن الخطاب المباشر التقريري لا يؤدي إلى مقصود النص، حيث أن المبهم من الإيحاء غموض، والغموض مجاز، والمجاز ستر الحقيقة بالكناية ويمكن إضافة الاستعارة، على وجه الاكتمال الضمني لدى الخطاب الشعري خاصة إذ لا يكون الشعر شعرا إلا بآلياته البلاغية،

حولي كثير من الصمت.

حولي ضجيج كثير.

حولي ظرف مكان في محل رفع خبر وهذه الخبرية تدل على تقدمه على مبتدأ الذي يمكن أن يشير المكان إليه من عنف الصمت التي به سبب كل المصائب

وهو كثير مما جعله في السطر الذي بعده يتحول إلى ضجيج وهو إما أن يكون في النفس أو يكون نتيجة تساؤلات ما يحدث بعد الصمت القاتل إذ كل يرى ولا يغير بلسانه ولا بيده ولا بقلبه يتفرج في ذعر ولا محاولة فاعل ليعدم المبتدأ خجلا من نفسه ويبقى الخبر معلنا عند مدخل أي حدث وهو المكان لكن أهله في خبر كان، حيث العدم ووجود لامبالات بهن وهن يمثلن المرأة على العموم الإنساني الذي أصبح أقل شأنا من ذي قبل،

مخلوق من طين يتشكل في حذقه السابي

سبي أنا

أحذق بلا وجل.

مخلوق اسم

مخلوق– اسم مفعول مبتدأ، أو بدل لمبتدأ محذوف نحو هذا مخلوق وهو اسم إشارة حيث الفعل بها خفي ضمن ما يتضمنه التشوير من خلف والإشارة بالإيماءة من طين – جار ومجرور إلى الأصل الذي قيل في حقه "كلكم من آدم وآدم من تراب" وهي دلالة وحدة العرق والانتماء بين السابي والمسبي وقد دل على هذا اللفظ قوله تعالى ﴿**وإذ قال موسى لقومه ياقوم إنكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجل فتوبوا إلى بارئكم فاقتلوا أنفسكم ذلكم خير لكم عند بارءكم فتاب عليكم إنه هو التواب الرحيم**﴾ –

الغرض من الآية هو أن من قتل ابن عمه أو أخاه كأنه قتل نفسه وليس يراد به قتل أنفسهم وذلك هو ما عليه كلمة "مخلوق من طين" أي إشارة إلى الأخوة الآدمية التي تجمع بين السابي والمسبي يستعطف الظالم في ظل الجفاف العاطفي، وهو يتشكل في حذقة السابي، ومعنى حذق أتقن ومهر حتى نبغ فيه ويتشكل في حذقة بدل حذق يدل على تمرن ليونة الفعل على مستوى الالتواء الذاتي لدى المسبي

لمهارة السابي وهو يتشكل في حذقته بمعنى نتأثير القوي على الضعيف وهو يلبي له طلباته بقوة السلطان.

ثم يأتي فيقول "سبي أنا" في انفراد على سطره دون أن تكون وسط الجملة لكون الانفراد الحسي لدى السبي بين ما هو ذاتي وبين ما هو شخصي وهي إشكالية لا منتهى من الضعف المجسد في كونه التابع لأوامر السيد.

أحدق بلا وجل

في قلبي يلتهمه السابي

معنى أحدق فعل من حدق يحدق وحدق المريض. فتح عينيه وطرف بهما وحدق به أي أحاط به من كل جهة ونقول حدق الجيش بالقلعة.

نقول وجل أي خاف وفزع كما في قوله تعالى ﴿**إنما المومنون الذين إذا ذكر الله وجُلت قلوبهم**﴾ ق

والحدق في وجل بمعنى أنه رغم الخوف يحدق به من كل جهة وهي خاصية نفسية تؤثر على فعل الذات رغم الحصار المبرمج ضدها من عنف السابي ضد الممسبي. وهي مباشر تأتي بكلم في قلبي ويلتهمه وهي مباشر تأتي بكلم في قلبي ويلتهمه إذ الملتهم مغتصب والدال عليه مصطلح يلتهمه كاستعارة لتقريب المعنى الشاذ في الذكر. حيث الأصل في اقول قد يكون هو – يغتصب قلبي كأنه يلتهمه فحذفت كاف التشبيه فبقيت يلتهمه لينقلب التشبيه إلى استعارة وحذف أحد الركنين من المشبه والمشبه به يعتبر استعارة بترك الأول والتاصريح بالمشبه به. وعلى هذا التعامل مع الاستعارة بتوظيفها حتى يتحقق المجاز بها تكون الشاعرة قد تميزت بروعتها الاستقرائية لمجتمع سادي.

ومن هنا يعتبر الالتهام صورة حقيقية لإظهار وحشية الاغتصاب، لا على مستوى الجنس، ولا على مستوى الحقوق الذاتية التي يتمتع بها الفرد كإنسان له الحق في الحياة، وقد تولد حرا يملك نفسه ولا لأحد له عليه سلطان.

كائن مؤقت أنا.

أتوق إلى شتاتي في الغابة البنفسجية

هناك حيث رحم أمي

كائن له أجله الذي لا محالة منه مما يدل على أنه مؤقت وليس رسميا مما يجعله يتوق إلى حريته المتجلية في شتاته كتعبير على مفهوم العبثية المطلقة في غابة بنفسجية المشير هذا اللون إلى أراضي الاي يسقط فيها الثلج والماء الأراضي المبللة على طول السنة، لا يريد قيدا ولا يحب الالتزام في زمن كثر فيه السبي.

وهي فلسفة تعتبر التخلص الإنسان من القيد لإدراك معنى الكون وهي غير ذي واقع على الإطلاق وإنما يرجى عند كل أزمة اجتماعية مما جعلها في الجاهلية عند الصعاليك حيث كانت العبثية حرية ضد الارتباك الحقوقي والتفاوت الطبقات الاجتماعية خلف الاستبداد، إذ لا حل إلا أن يتحرر الفرد من القيود العرفية والعادات التي بكونها خدعة الأسياد على الرعية.

هنا حيث رحم أمي.

الأم تعتبر رمزا الحب والاشتياق إلى الوطن بل الأم كناية على الوطن دون منازع، وهو حنين يتزايد مع التلاشي المؤدي إلى الشتات الذهني الذي يمكن قصده من قولها...

أتوق إلى شتاتي

إنه السر المكنون عمق المتكلم وتبقى الكلمة معلقة بين أن تكون مجازا، وأن تكون حقيقة، وهي ذات أوجه بمعنى الحال من حيث المعرفة بالذات صفة على وجه النكرة، والدال عليه هو التأوه العميق مما يجعلها أقرب إلى الحال منه إلى الصفة، وهو حنين تتموج مع تضارب العزلة البنفسجية،

يا عزلة البنفسج

يا بيتي على ضفاف النقاء

هذه العزلة والبيت على صفاء النقاء غربة تتحلى بالتصوف الروحي وهي تتجلى في كون التمييز والمفارقة الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية عبر شتات موزع غير ململم في فضاء الأزيديات من بين بعض المحاولات التنظيف كل مساء.

طريقي إليك تكنسها كل مساء

لحى غبراء.

يفهم معنى لحى غبراء بناء على كلمة غبراء وهي أرض، وفي الحديث.

" ما أفلت الغبراء ولا أظلت الخضراء أصدق لهجة من أبي ذر. "

والغبراء من السنين الجذبة، وبنو غبراء يراد بهم الفقراء ذووا الحاجة،

والدال هنا أن السابي ليس له ما يغنيه من المعرفة كما له فقر عاطفي، وهم الذين أتوا من الغبراء، وهو إيحاء دال مت ذكر التأوه، من قولها.

آه يارحم أمي المتسنج بالمساءالشرير.

لم يحن بعد زمن الحداد

لم كل هذا الليل ؟

لمَ أذات استفهام، واستفسار فلسفي لغوي حيث حنين زمن الحداد يشير إلى مغالطة الخطاب إذ الأصل فيه لم يحن أهل زمن الحداد، وهي تتساءل حول كلية الليل بقولها لم كل هذا الليل تريد الليل كناية عن الظلم العام، وبه اختلف السياق عما بدأت به ليلتقي عند الليل بيانا مجازيا بالتكنية، وهي إشكالية صعبة عند الاستقراء الضمني لدى الشاعرة وهي تركبة معقدة كما عليه مدرسة المتنبيين حيث لا يمكنك الاكتفاء بمنهج واحد. وللمنهج على مستوى الاستقراء النقدي، ما يتعلق بالنظري، وما عليه من تطبيق قصد التنقيب على مقصدية النص، وهي قد تكون مجازا تقديره حقيقة ما مستترة خلف مفهوم الكلمة، ولا يكون إلا بعد الفصل بين ذا وذلك باعتباره مجموعة طرق تختلف عند السياق لتتوحد عند ملتقى الحرف،

وإذا كانت العلوم التجريبية بناء، على الملاحظة، والتجربة، بعناصر مادية، فقد نجد العناصر الفلسفية خروجا عن المادة تفرض على المؤلف الدراية بخلفيات قد لا تنسجم مع ذهنه، لكنها متناسقة عمق كل ما يبدوا متنافرا بحكم التساؤلات التي يمكنه بعثرت الفكر في غياب الفكرة، ولهذا على الدارسين دراسة الفكرة قبل الفكر كما سبق أن ذكرنا في كتابنا السلوك والأخلاق مبادئ وقيم " الفكرة قديمة، والفكر حديث " – ولهذا أجدني أكثر حيرة أمام النص الشعري لغادة داغر حيث عظم في عيني التجربة سرب الكلمات المتوالية وهي تحوم أفئق الدلالة، والسرد البنيوي لديها وهي مدارس قد تتعدد غير أنها تصب في نفس السياق الاستقرائي وهي مناهج كثيرة منها:

(–منهج الشك –الحدس– والتمثيل– والبنيوي– المنهج التحليلي – والمنهج التفكيكي – المنهج التضاد– ثم منهجنا " الفك، والتمييز " الذي عرف به الفكمازيون)

وعليه لا يمكنني إلا أن أقطف من كل بستان وردة لعلي أتمكن من التوغل المقصدي لدى القصيدة التي تميزت بما ليس لغيرها، وقد حار النقاد قبل في المتنبي

رحمه الله حيث تجد الناقد يستعمل كل المدارس ليصل إلى حقيقة المعنى وهذا يحدث مع خاصية الخاصة من الشعراء الذين اعتمدوا الفلسفة لبناء نصوصهم الشعرية.

موت كثير قبل الموت المشتهى

مازلت أعيد الانتظار

حتى فرغت من المكان

تلاشى في المكان

موت المستضفين قبل رغبتهم التي بها انتعاش الحياة حد المشتهى خروجا عن المألوف بعيدا عن واقع الحياة ومعاناتها، موت لم يدع فرصة التمتع وإنما سرعان ما أخذ المسبي على يد السابي ليكون اليأس محوره، والغياب حاضره، هو موت أسرع بهم قبل أن يحقق الحلم المشتهى.

حتى فرغت من المكان، أي حتى انتهى دورها الذي خلقت لأجله وهي العناية بالحاضر بناء على الماض استعدادا للمستقبل، وهو قد يكون توقد لا يكون، ولأنه الموت كثير قبل المشتهى فقد لا يمكن تحقيق الحلم المنتظر، بعد تلاشي في المكان، المذكور في كل زمان، وقد تكون الأراضي العربية عامة وتقد تكون فلسطين أو لبنان وقد يكون لإنسان،

صرت اللحظات المأهولة

صار فعل ماض ناقص مما عليه من نقصان اللحظة حيث استقل الفاعل بها، واللحظات المأهولة ذات أهلية بغيرها لا بها لأنها مفعول به بإضافة تاء التأنيث، لأن اللحظة مؤنث رغم أن ما لا يبض ولا يحيض على ما جاء به النحاة يجوز له الوجهان التذكير، أو التأنيث إلا هذه اللحظات تؤنث ولا تذكر مادام القصد نساء

وليس الرجال، وعندما نريد الغاية من العاقل يبنى غير العاقل عليه وكذلك ما لا يبيض ولا يحيض

لا ماء في الحرملك أغسل به ذاكرتي الموءودة

لا نافية للجنس ماء اسمها منفي مما يظهر عن حرمان الحرملك وهي تريد أن تنسى مستأنسة بماء يسعدها وهي موءودة الذاكرة بما مرت عبره من معاناة زلزلة الأفئدة في انهيار تحت وطأت السبي، وهدم القيم.

جف ماء وجهي

ماء عيني لا يطفئ الحرائق

وقد جف الماء بعد هذا الحريق النفسي بين أن تكون النار وبين أن يطول البكاء حسرة وخيبة مخلوق تلاشت مزاياه.

عطشى ياصخور سنجار

وهو نداء الصخور التي قد ترمز إلى اليهود مما أشار إليه القرآن من قوله سبحانه، في سورة البقرة (اضرب بعصاك الحجر) حيث الإشارة إلى قسوة السابي مما هو فيه من عدم ضمير "وقال أيضا" ثم قست قلوبهم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة. وإن من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار وإن منها لما يشقق فيخرج منه الماء وإن منها لما يهبط من خشية الله وما الله بغافل عما تعملون)

والأمثلة بالصخر أو الحجارة تعتبر من أعظم الإيحاءات المجازية، كما يأتي الخطاب متوازيا مع ما بعده من التشكيل المجسد لقضية الحدث وهي العبارة الدالة على القلم، بقولها.

أتشكل كل غسق. ريشة.

أتشكل – وهو فعل مضارع على وجه استمرارية فعل التجسيد، عبر كلية ظرف الزمان الغسقي لتكون ريشة تؤرخ حدث الساعة، وهي تخبئها تحت جلدها لتكون المحرك للروح وهي ثالث اثنين "الروح والنفس" وقد وجد الصوفيون ما يسمى بالنسمة وقد يراد بها عند الشاعرة وقد تكونإضافة رابعة.

أخبئها تحت جلدي

جلدي المعروض بألوان ملك الطاووس

جلدها المعروض بألوان الفخر والاعتزاز وجمالية المظهر مع صفاء الروح على شاكلة الطاووس الذي اتخذه الشعراء رمز الدلال والجمال، لتؤكد ما مدى قوتها وهي تغزل ذاتها رغم الحصار العنيف..في غابةبنفسية.

أختبئ في الغابة البنفسية

تلحق بي أصوات الطبول وأهازيج السبايا

يابنت البنفسج المسفوك

وعندما تلحق بها الأصوات من الطبول التي قد تكون كناية عن المروجين للسابي فكرته على إيقاع السبايا.

جئناك بالذبح والزغاريد

أختبئ تحت خاصرة زرقاء

أصير مستديرة كالقمر

وعندما جيء بالذبح والزغاريد حيث الواو، واو المعية بمعنى جئناك بالذبح مع الزغاريد، وهي تختبئ تحت خاصرة زرقاء التي أنجبت أقمارا ملتحية وسبايا مستديرات، وعندما نقول مستديرات يعني لانهاية.

أنجب أقمارا ملتحية وسبايا مستديرات

يصرخ البيت في الغابة تنبت في حديقة الأقفال

أين أزرع صغاري؟

ماء كثير تحت الوسادة

تساؤل أين أزرع صغاري يدل على غربة المكان وخطورته التي لا يأمن الطير وضع بيض أفراخه، وهي تشير إلى صراخ أصابعها بمعنى الكتابة التي تعبر عما تعانيه وكأنها تستنجد كتابة، وهي صورة مجازية ذات إيحاء رمزي بني على الكانية،

بين أصابعي صراخ

وفي معصمي ندوب سادية وموت انتظار

آه يا سنجار

آه يا سنجار...

سنجار من أصول عراقية كردية وهي كلمة تستعمل كتعريف أحدى المدن الأصيلة التي لألأ ذكرها على لسان أهلها نسبة إلى جبل سنجار، وهي مقر مجموعات متنوعة من الطوائف اليزيدية والتركمانية، والعرب على إيقاع متضارب من الصراع الدموي، لهذا قد تأوهت القصيدة من قولها " آه يا سنجار...وهي نهاية القصيدة بكل اختزال مختصر تتضمن هذه الكلمة وحدها ما لا يكفيك مجلدا أو مجلدان للتكلم عنها،

آه – للتأوه من حيث التراكمات النفسية مستعملة ياء النداء واسمها سنجار منادى وقد يراد بهذا التركيب ما عليه نفسية الشاعرة نيابة عمن يعشن المعاناة بكل ما يتصوره المتلقي وما لا يتصوره.

وعليه كان لابد من أن يستقرأ النص من حيث الحدس بين الإدراك، وما نتوهمه للتحقق منه، وقد يكون كما توهمنا، وقد يكون عكس ذلك إلا إننا من حيث التبيين نقول على وجه الاحتمال، ويقين التأكد مما يحيلك إلى منهجية الشك، إلا إن هنا يكون الاعتماد الاستقرائي على حد الاستطلاع المعرفي حتى يتبين الخط الأبيض من الأسود.

فقد أبعت في ما لديها من الشعــر...كموج اعتلى بعد التلاشي على الصخر

بلاغة وصف، والبيان فصاحـــة... كما الشمس أو كالبدر منتصف الشهر

حوارية الذات والكون

في ديوان "آية الحواس" لماجدة داغر

دة. آمال لواتي

كلية الآداب والحضارة الإسلامية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قسنطينة – الجزائر

ينبثق من الكون[1] المعنى العميق للتأمل الذي لا يحدث اهتزازات روحية في النفس فحسب، وإنما يدفع للتعبير عن تلك الاهتزازات بأشكال وأنماط فنية وجمالية أيضا، إذ تتسع أبعاد الرؤية الكونية، لما يتحول التأمل والاستغراق والاستقبال إلى استجابة وحدس وإعجاب وإيمان، وقد قال الله تعالى: ﴿**سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ**﴾[2]. وهذا التعبير القرآني يرسمُ لنا صورة حية من الاستقبال للمؤثرات الكونية، وصورة حيّة من الاستجابة لهذه المؤثرات المعروضة للأنظار والأفكار في صميم الكون. وصورتا الاستقبال والاستجابة تمثلان لحظة للتأمل والتأثر يتجلى فيها صفاء القلب وشفافية الروح، وتفتُّح الإدراك، ولحظة لعبادة فكرية ووجدانية سامية[3].

وتتبين الهزة التي يفجرها الكون في الوجدان والعقل في فعل جمالي وأداء تعبيري مرسوم أو منظوم أو منثور، وبذلك فللشعر علاقته الفطرية والجمالية معه، فهو "عود الثقاب الذي يشعل روح الشاعر، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التفجّر والتدفق والانطلاق، بقدر اتصاله الروحي بموجودات هذا العالم، يكون حظه من التعرف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الروحية"[4].

انفتح كثير من الشعر الكوني على التأمل الفكري والوجداني وخرج من دائرة السلبية والانطوائية والعبثية والأسطورية، ولم تكن غاية الفرار إلى الطبيعة هروبا وانهزاما، ولا ارتماء حائرا وهائما، وإنما معانقة لحقيقتها واكتشاف لظواهرها

---

(1) تم اختيار ملفوظ الكون بدل الطبيعة، لأنّ هذا الملفوظ الثاني ذو مفهوم مادي، لا يتعدى ما وراء الطبيعة، بينما الملفوظ الأول ذا مفهوم واسع يشمل الكون المرئي وغير المرئي. المشهود والغيبي، وإن وظفت الملفوظ الثاني أيضا في الدراسة.

(2) فصلت / 53.

(3) سيد قطب، في ظلال القرآن، ط 12، القاهرة، دار الشروق، 1406 هـ / 1986 م، ج 4، ص 544 - 545.

(4) محمد زكي العشماوي، الرؤيا المعاصرة في الأدب والنقد، بيروت، دار النهضة العربية، د. تا، ص 158.

وعناصرها وإمداداتها، وإلحاح على دلالاتها للنفاذ إلى سرها المغلق، وتكون ملاذا روحيا للتفكير في الحقيقة التي تتجاوز فكرة أسطرتها وعبادتها والتساؤل الغامض عنها، إلى الدخول معها بالنشوة الصوفية في حوار خلاق يؤدي إلى تبصير حيوي للإنسان بطبيعة وجوده في الكون، وأبعاد هذا الوجود الذي يؤدي إلى توحد النفس والبصيرة للاستجابة الملحة للتعبير والتقرّب إلى الله.

تحددت أسئلة نقدية لمقاربة ديوان "آية الحواس" للشاعرة "ماجدة داغر" تستشير فينا وجوب معرفة مدى اقترابها من الرؤية الكونية التي أيقظت فيها الرغبة العميقة للبحث عن حقيقة الوجود. فهل استطاعت الاستجابة للتعبير بهذه الرؤية لإزالة شعورها بالألم والحزن والحيرة والقلق، وهل تمكنت بانعتاقها من ذاتها المتوترة وعالمها المادي، وانعطافها نحو الطبيعة المفتوحة على التنبؤ والاستشراف من مواجهة عوامل الانفصال بين الكون والإنسان، وعدم انسجام نظام العلاقات بينهما، وكيف حدد المهيمن الجمالي أشكال العلاقة الحوارية مع نسق الكون، وهل حققت من خلاله القيم المثالية والجمالية المنشودة.

أولا: ديوان "آية الحواس" نص مفتوح:

عبر الديوان عن حالة شعرية تأملية باطنية للشاعرة التي توسلت بحواسها للامتزاج الروحي بالكون، والحلول فيه لاكتشاف الحقيقة الكامنة فيه. ولم تعتد بالحوار الفلسفي معه بل اتخذت المسلك الصوفي الذي يطلق العنان للحواس لتبوح بما تريد الوصول إليه، وهو النفاذ من وراء ستائر الكون إلى دقات قلب الإنسان، وهذا الحضور العريض للكون تبسطه المعرفة العرفانية التي وسّعت مدى الشاعرة التصوري والتصويري، فتجاوزت حواسها الخمس وتعدّتها إلى حواس الطبيعة، وقاسمُها المشترك في التأمل والتدبر، الدليل والبرهان الذي عبرت عنه بـــ"الآية"، وهي لفظة دينية أفضت إلى الانطلاق من الذات إلى الكون، لإعادة صياغة المعنى الوجودي من الفهم العدمي إلى الفهم الروحي. وعبرت بحواسها عن رؤيتها

بإشراقات روحية للكشف عن أحاسيسها الوجدانية بالحياة والوجود والمطلق.

وسعت الشاعرة إلى كتابة نص شمولي بخصوصياته الرؤيوية والأسلوبية، وهو نص مفتوح على تعدد القراءات وامتداد مدلولات اللغة والسياق، وقد تمثلت تجربة متعالية تجاوزت الرتابة والمألوف الشعري والنمطية والتكرار وإعادة الصياغة والتشكيل، باستمداد مشاهدات وكشوفات ورؤى مزجت بين الفلسفة والتصوف، محاولة منها التفرد بإيجاد علاقة تجاور بين العالم المرئي والعالم غير المرئي من خلال لغة تُنحت من الخيال والمجاز والترميز والانزياح والأسطرة، وغيرها من التفاعلات الجمالية، حيث تتداخل في سرديتها الشعرية تداخل الأزمنة والأمكنة، واستنطاق الشخوص الكونية، وتلح من خلالها للوصول إلى الحقيقة، والإحالة إلى الإنسان والحياة. فمن طبيعة النص الحداثي التداخل والتشابك، بمعنى تتداخل فيه الموضوعات، وتتناغم الصور لتوليد دلالات جديدة وغير مألوفة[1]، فكان نصها يبعث على التساؤل عن مختلف الدلالات القابعة خلف الأسئلة الخفية في البنى اللغوية والأسلوبية عن المطلق والحقيقة. وكان السؤال الشعري عندها هو أبلغ الأسئلة، لأنّه لا ينتظر الإجابة، ولأنّ في منظورها القلق الوجودي مرتبط بأسئلة لا إجابات عنها، بدأت منذ فجر التكوين، وإن بقيت العلاقة بين الإنسان والله على ماهية عليه من ناحية الإيمان والرهبة[2].

واستقر المصدر الكوني في وعي الشاعرة حاملا أحاسيسها وتجربتها ورؤيتها الشعرية، متفاعلا في قصائدها، متخذا أشكالا متعددة، فهو مصدر لغوي يشمل معجما من الألفاظ الدالة على مظاهره وظواهره وكائناته، وكذلك هو مصدر خيالي تصويري يحيل مظاهر الطبيعة إلى الخصائص الإنسانية القولية والفعلية،

---

(1) سعد الدين كليب، وعي الحداثة: دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 41.

(2) حوار مع الشاعرة، حاورها: لامع الحر، مجلة الشراع، 2018/09/28. على الموقع:
http://www.alshiraa.com/topics/440

وهو مصدر جمالي فني باعتباره معادلا موضوعيا رمزيا لتجسيد القضايا الإنسانية المأساوية والمفرحة في الواقع لإيجاد عالم آخر يعادل القيم المثالية والجمالية، وقد أقامت علاقة تلاحم بين ذاتها والكون، وأضفت عليه روح الحياة. وأظهرت هذه العلاقة تعدد المحاور اللفظية المستمدة من مظاهر وكائنات الكون الجامد والحي، الحيواني والنباتي، المرئي والمسموع، والمشهود والغيبي حيث مزجت الشاعرة أجواء كونية بأفق شعري روحي، دل على تأمل وشوق وألم ذاتها من أجل الوصول إلى الحقيقة بيقينياتها وغيبياتها، واستشعارها للظاهر والباطن، واستنباط الأمل والفرح، والخير والصفاء والإشراق. واستعانت بفضيلة اللفظة[1] ذات الماء والنسغ، اللفظة الانفعالية ذات الذكريات والوشائج، اللفظة التي تفيض عن النفس والحدس[2]. وأدى تعالق الألفاظ إلى تجاور علاقات لغوية ودلالية عن طريق الاشتقاقات الصرفية للأسماء والأفعال، وأساليب الإنشاء من نداء واستفهام وأمر وطلب، وكذا عوامل التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل، كما انزاح ذلك النسق اللغوي إلى الصورة والرمز والإيحاء، إذ خرجت الألفاظ من معانيها المعجمية وملابساتها المادية، ولم تحتفل بمنطق الواقع، حيث تداخلت مدركات الحواس، وخرجت عن مألوف الصلات اللفظية والمعنوية بين أجزائها، وعملت على إثارة الخيال للجنوح إلى آفاق مُغلّفة بالغموض، وهي شغوفة باستعمال ألفاظ (الأسرار، الأحلام، الرؤى، الغيوب، الطلاسم، السراب، الأصداء، الأوهام، الشك، السحر، النسيان، الأبد، المدى، الأزل ...).

لقد حفل ديوان "آية الحواس" بتكثيف دلالي من خلال لغة كونية تشع بفيض من المعاني والدلالات من خلال "الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان"[3]،

---

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، بيروت، ديوان المعرفة، 1402 ه-1982 م، ص 35.

(2) إيليا حاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ط 2، بيروت، دار الثقافة، 1983م، ص 102.

(3) عبد الله الغذامي، تشريح النص، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987، ص 37.

وتحويلها إلى أشياء وعناصر الكون بعلاقاته المتضادة، وذلك من خلال إحالات عناوين قصائدها عليها بإيحاءاتها الغامضة: (قفير في الجسد المقصول، سارية اللون والشوك، رحيق، أنشودة للضوء المكسور، كجسر ماء، على ضوء مسنن، رقعة مجدفة لقميص المساء ...)، وتكرار لافت لملفوظات نصية دالة على ثنائية الذات والكون، (الصوت، الوجه، الجسد، الثقب، النور، العطر، الغيم، الماء، ...)، وامتزاج الملفوظات الكونية المهيمنة في ديوانها، بالملفوظات الدينية الإسلامية والتوراتية والإنجيلية (آية، الذكر، تؤم، يتلو، ترتيل، ، مبتهل، ابتهالات، المئذنة، المصلى المناسك، الملائكة، المتبتل، تصلي، تسجد، المسبحة، السبحة، المتضرعة، الميعاد ، تؤذّن، طقوس، تراتيل، سِفْر، مزمور، القديسة، المقدس، نشيد الأناشيد، العشاء الأخير، في البدء كانت الكلمة، ...) لتوحي بتداخل رؤيتها الكونية والإنسانية بما تحمله من حوارية بين الأديان، وتكشف عن جدل الصراع القيمي والديني بين المقدس والمدنس، وانفتاحها على الملفوظات الصوفية بامتداداتها الرمزية العرفانية (الخمرة، المخمور، السكر، المسكرة، التجلي، النشوة، المقام، المريدين...)، وذلك للتعبير عن غربتها الروحية الناتجة عن إحساسها بتيه هذا العالم.

ووضعت الشاعرة القارئ أمام عالم مجرد في نظام لغوي تجاوز الوزن والقافية، واكتسب مادة نغمية كامنة في صيغها البديعية من طباق وجناس وتكرار، التي تشع بطاقات موسيقية لها دلالاتها الإيحائية[1]، وخلّصتها من طابع النثر باختيار المفردة وتكثيف الصورة التي جنحت نحو تقريب حقيقتين متباعدتين، وكانت أقرب في فهمها للشعر، على أنه "صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير [2]، حيث نحت نحو اكتشاف عناصر ووظائف جديدة للصورة بلجوئها إلى

---

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ج 1، ص 88.

[2] الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط 3، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1388هـ / 1969 م، ص 131.

التجسيد والتقابل والتراسل والتجريد، والرمز والأسطورة، وهي "مجموع صور مفردة ومركبة متآزرة في وحدة عضوية، وغنية بالتنوع الذي تلاءم مع بؤرة دلالية شاملة، هي القصيدة في ذاتها"[1].

وأسهمت تداعيات الحلم وعتبات الترميز في تشكيل إيقاع شعري مواز لليقظة المرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، والتي تحاول من خلاله مصادرته وإلغائه ونقده، وأدى بها إلى التبصر في تفاصيل ذاتها ورؤاها وكيفية انفتاحها وحوارها مع الكون لتخليص ذاتها من الراهن المُستلب من خلال توصيفها لأشيائه وعناصره والغوص فيها، رغبة في تجاوز الواقع الباعث لأحاسيس الإحباط والغربة واختراقها عالم الرؤى واللاوعي والباطن، فكانت الصورة الحلم أداة لبعث الحياة من جديد والاتجاه صوب عالم التنبؤات والفتوحات[2]، فاختبأت وراء الصورة الغامضة للانفلات بالحلم من قبضة العقل والواقع، وقامت برسم واقع جديد من خلال التحامها بالكون، جسّدته صورها الحُلمية المهيمنة في الديوان.

وانتقلت من الأسطورة إلى ما هو أسطوري في الشعر الذي يتولد نتيجة فعل وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقع، وتلاقي العادي مع الخارق، وتداخلهما على نحو تضيع بموجبه الحدود الفاصلة بين هذين البعدين، وفي لحظة تقاطع خفي بين الواقع والخيال، وهي رؤية متفردة تقوم على محاورة الكون والموجودات فيه.[3]

وكان تشغيلها لحاسة الحدس قدرة على التحول من الواقع المرئي إلى اللامرئي، من مبدأ الإيمان بحركية الحياة وتجددها إلى إلغاء الفوارق والحواجز

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص 268.

(2) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 4، بيروت، دار العودة، 1981، ص 448.

(3) محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، تونس، سراس للنشر، 1992، ص 101 ــ 109.

بينها وبين الكون بتكثيف صورها من جهة، وتعتيم الدوال والمدلولات عن طريق توزيع علامات الحذف والوقف ومحددات البياض والسواد من جهة أخرى، والذي أدى إلى تعدد المعنى وتأويل الدلالة. ولم تستطيع أن تتقيد بالموسيقى الشعرية الخارجية، وانساقت إلى الإيقاع الداخلي لنقل انفعالاتها ودفقاتها الشعورية، وذلك لحساسية جمالية ترفض محاكاة النموذج، وهي المتطلعة لتحديد ماهيات الإيمان بالتغير القيمي والجمالي، وكل تلك الجماليات كانت من لوازم حداثة نصّها الشعري.

ثانيا: الكون مكاشفة شعرية:

تمظهر الكون في ديوان آية الحواس كمصدر لدهشة الإنسان، ومبعث لحنينه وإحساسه بالجمال، واحتضان للفعل الإنساني وإثارته ومحاورته، إذ أعادت الشاعرة "ماجدة داغر" صياغة علاقتها بالكون من خلال مشاعرها وأفكارها وتصوراتها ورؤاها الشعرية، فلم تتعامل مع طبيعته وكائناته وأشيائه بوصفها أشكالا جامدة، بل تمتلك الروح الإنسانية الحية، ولا تكاد تخلو قصيدة من هيمنة هذه العلاقة الكونية على بنيتها ودلالتها التي كشفت عن مسألة اغتراب الشاعرة عن الذات وعن العالم. إذ أن الاغتراب في منظور "هيجل" يمكن تحديده من خلال العلاقة التي تربط الذات بالعالم الذي يظل غريبا وبعيدا عن الحقيقة طالما أن الإنسان عاجز عن تهديم موضوعيته، ولما يحاول أن يتعرف على ذاته وعلى العالم الذي كان غريبا عنه لا يستقيم له ذلك إلا من خلال جعل هذا العالم بشكله الجوهري تحقيقا كاملا للوعي الذاتي[1].

فإحساسها المفجع بغياب حقيقة الإنسان والحياة، جعلها تحوّل الكون إلى صور من المأساة الإنسانية والحضارية، ليتفاعل ويحمل معها أو يشاركها ذلك الإحساس، وأحيانا يتقمص ذاتها ويلتحم معها حتى يصبحا كيانا مأساويا واحدا،

[1] معن زيادة وآخرون، الموسوعة الفلسفية العربية، ط 1، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1986، مج 1، ص 80.

وتارة ينفصل عنها بصوره الإيجابية، وذلك من خلال خلخلة العلاقات الدلالية للغة التي تدهش المتلقي وتفاجئه بالعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح وانحراف ظاهر عن السنن القارة، تلك المفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة[1].

فهي لم تستحضر الكون بأشكاله الظاهرية بل فجرت من خلال اللغة طاقات دلالية لها حمولتها المرجعية الدينية والتاريخية، والأسطورية والثقافية، وشكل بذلك قطبا مركزيا في ديوانها اكتسب "قيمة سحرية رومانسية قادرة على استشارة الذاكرة والطفولة، وسيْلا من التجارب الحسية والإنسانية المغيّبة[2].

ولجأت بذلك إلى إقامة حوار شعري معه يكاد يصل إلى درجة من الاتحاد الصوفي بعد تحويله إلى ذات روحانية تستوعب ذاتها، فأخرجت بعضا من المظاهر الكونية والكائنات النباتية والحيوانية (كالشمس والقمر، والليل والنهار، والغمام والمطر، والماء والنار، والورد الزهر، والعطر والرحيق، والفراشة والعنكبوت والنمل والطير والنحل، ...) من فضائها الدلالي المألوف وإكسابها بعدا إنسانيا حيث تبث أشواقها وأحلامها، وآلامها وأحزانها أمام ذاتها الشاعرة التي تفهم لغتها وتنصتُ لحركاتها وسكناتها معلنة من خلالها رفضها واحتجاجها في أكثر الأحيان من استقرارها وإيمانها، فهي تعيش معها هذه الحياة المليئة بالسأم والقلق والتيه والحيرة، لعل في محاورتها مشاركة وجدانية لإنهاء فلسفة القبح والهدم والنهايات المفجعة. حيث تتعلق دائما بموجودات الكون التي توحي بمعاني الخصب والنماء، والديمومة والتعاقب والنور والظلام، فتتعلق بها لتَخرج من حالة توترها وانفصامها عن عالمها، وإن كانت في أكثر نصوصها لم تعتبرها مهربا وملاذا، أو فضاء للحلم، أو يوتوبيا الفردوس الموعودة، أو بديلا للصبابة والعشق كما عوّدنا الشعراء الرومانسيين والرمزيين، بل كانت منسجمة مع ما تبوح به حواسها وحدسها، وما

---

[1] صلاح فضل، شفرات النص، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1999، ص 89.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ط 1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 29.

يحرك عقلها وقلبها، وتمكنت من خلال التخييل إكسابه جمالية الارتباط الوثيق بذاتها وتجربتها، واستحضار الأسئلة الفلسفية والوجودية عبر ماهية اللغة، وجسدت في عناصر الطبيعة المحسوسة وغير المحسوسة الثنائيات الضدية للكشف عن الصراع القائم بين متناقضات الحياة (الجسد والروح، الحب والكره، الحق والباطل، الخير والشر، النور والظلام، التفاؤل واليأس، النصر والهزيمة).

وكان تجسيد الكون رغبة منها في إنشاء حوار نصوصي لكسر كثير من المفاهيم والقوانين المتحجرة في واقع الحياة الإنسانية. وقد غلّفتها بأحاسيسها الأنثوية الباحثة عن الدفء والسكينة والأمان، متمثلة موقف الرفض والتمرد، ومجسدة توترها وقلقها بين الحاضر والمستقبل، حاضر متأزم ومثقل بالهموم المتراكمة والقضايا العالقة، ومستقبل يستشرف التغيير والازدهار. ولهذا مازجت بين هذا العالم المادي والعالم الكوني المجرد، تريد أن تحقق عبر اللغة عالما جديدا متحولا بأبعاد وجودية وفلسفية وصوفية للاقتراب من جوهر الكون والوجود من خلال مساءلة الذات والآخر، وإقامة حوار ينبني من وعيها بفاعلية الرموز والأقنعة والمرايا، يتجه لتأويل وقائع وأحداث العصر، مستندة إلى التراث والتاريخ وحركية الزمان والمكان.

وقد تراسلت الشاعرة[1] بحسها الشعري مع الشاعرين "بودلير" و"رامبو" اللذين حوّلا العالم في قصائدهما، إلى وحدة عميقة تجاوزت فيها الروائح والألوان والأصوات[2]. وتماهت مع الشاعر الصوفي الحلاج الذي آمن بأن الكون تحكمه

---

[1] تذكر الشاعرة في إحدى حواراتها أنها متأثرة بالشعراء: أرثو رامبو، شارل بودلير، جلال الدين الرومي، الشاعرة الإغريقية سافو. حوار مع الشاعرة، حاورها إسماعيل فقيه، في قناة لها: 08 يونيو 2019، في الموقع: https://www.lahamag.com/article/132038

[2] ترجم وحلل علي عشري زايد، قصيدة شارل بودلير Correspondances، «التراسلات أو المطابقات، وكذلك قصيدة آرتو رامبو Voyelles» الحروف الصائتة. ينظر: علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، القاهرة، مكتبة ابن سينا، 2002، ص 78.

روابط وعلاقات لا يمكن أن تدرك إلا بالغوص في عوالم الصوفية، وبذلك افتتحت ديوانها بمقولة تناصية، تداخلت دلالاتها الامتصاصية مع قصائد الديوان: "مثالك في عيني، وذكرك في فمي، ومثواك في قلبي، فأين تغيبُ"، وهي بذلك لا تفتأ أن تستضيئ باللمحات والإشارات والمعاني السوريالية حينا والصوفية حينا آخر. فهي تؤمن بأن القصيدة المعمّقة هي التي تجنح نحو الصوفية بالبوح والاعتراف، ولكنها تُقر بأن القدرة اللغوية التعبيرية تبقى محدودة جدا، مستشرفة عبارة جلال الدين الرومي "كلما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة"[1].

ثالثا: تماهي الذات والكون:

تتجلى تجربة الانفتاح عند الشاعرة من خلال حضور الآخر الإنساني في الكون، واتخذ حضوره أشكالا مختلفة، ومستويات متعددة وقد برز "عالمان متداخلان ومتعاكسان في آن واحد، عالم الآخر المجسّد في عالم الذات، وعالم الذات المنبثق عن عالم آخر ومتجاوز له، وكلا العالمين مجسد لتلك العلاقة الاندماجية بين الذات والعالم" [2]. وإن تحولت الشاعرة عن عالم الآخر المأساوي إلى العالم الممكن في الشعر، تبحث من خلاله عن طريق آخر للخلاص، وبالتالي تكون قد "عاشت التجربتين معا تجربة الاندماج بالواقع، وتجربة التحول عنه بحثا عن ممكن بديل عنه"[3]. وقد جسّدت رؤية الذات لحقيقة علاقتها الوجودية بالعالم الآخر علاقة اندماج وتوحد مع الكون تحقق من خلاله خلاصا لذاتها وعالمها عن طريق اللغة، إذ يتحقق عالم الممكن للذات الذي تُلح الشاعرة من خلاله على إعادة بناء العالم

---

[1] حوار مع الشاعرة، حاورها: إسماعيل فقيه. كما تعبر في حوار آخر: «لو قدر لي لعدت مئات السنين إلى الوراء واستقريت في قلب الشيخ ابن عربي أو عبق سلطان العاشقين ابن الفارض». حاورها: لامع الحر. في الموقع: http://www.alshiraa.com/topics/440

[2] عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999، ص 27 – 28.

[3] المرجع نفسه، ص 28.

الذي تنتمي إليه.

وهذا العالم الممكن بدأ أيضا عالما مأساويا يفيض بالعبثية واللاجدوى من خلال تجسيد مكونات الطبيعة للتعبير عن الانكسار الراهن الذي تعيشه الذات الشاعرة في عالم واقعها العاطفي والوجداني، والسياسي والاجتماعي والإنساني. وهي تفتتح ديوانها، بأن طريق الحياة تتجه نحو التيه والعبث، والإنسان تدركه النهايات، وهي متجرد من التفاؤل والفرح، رغم الضوء المشع من عمق الكون:

طريق لا تقودُ إلى مكان

وفي مسقط الضوء

ثمة وجوه تلجُ النّهايات الغابرة

مجردة من اللحظة الأولى

... ومن الغناء[1]

إن رؤية الشاعر ارتبطت بحلول الإنساني المطلق للتخفيف من عمق إحساسها بالمأساة، وشعورها بالاغتراب الناجم عن القلق والحزن، بتطلعها وتشوقها إلى عالم ممكن للوجود، وهذا ما جعل ذاتها تنفتح عليه، بدلا من الانكفاء على ذاتها، والانخراط في العالم عبر الممكن بدلا من التقوقع عن العالم[2]، وهي تحولت بذلك إلى العالم الممكن لتصوغ من خلال اندماجها بالكون تجربة حضور جديدة مع عالمها الحقيقي فلم تبق مستلبة، تابعة له وجسدت بذلك "اندثار تلك المسافة بين الذات والعالم[3]–التوحد المطلق بينهما، وأصبح لا يوجد في هذه التجربة سوى عالم واحد هو عالم القصيدة الممكن، وبالتالي تحولت ذاتها "من وصف التجربة مع العالم

---

[1] ماجدة داغر، آية الحواس، دار المفيد، بيروت، ط1، 2009، ص11.

[2] عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

إلى معاناة التجربة معه"[1].

تحولت الذات بعد حالة انفصامها عن الواقع إلى حالة اندماج مع العالم الممكن، وفعل التحول جاء استجابة طبيعية لمأساة الخارج، فعملية التحول "تدخل الذات في لحظة الاستغراق، بل لابد أن تصحبه، وأن تتآزر معه، حركة تشويش شاملة، ومنظمة لكل الحواس"[2]. وهذا التحول اندرج ضمن نصوصها في التحول المأساوي إلى عالمها الممكن، أي تحويل مأساة الواقع إلى محاولة إيجاد واقع بديل في العالم الممكن يعوضها الشعور الحاد بالمأساة فهي بمعنى آخر "تنفصم عنه، ولكن لتندمج به، وتنفصم عن وجوده الفيزيائي في الخارج، لتندمج بوجوده الميتافيزيقي في الداخل، ومن ثم كان الكون موضوعا لتجربة "الاندماج في الحلم، لا لفعل الاندماج في الواقع[3]، فانطلقت من موقف الانفصام الظاهري إلى فعل الاندماج الباطني:

تركت أشيائي الصامتة

على مقربة من الحلم

وعلى خطوات من القصيدة[4].

والاندماج بالكوني هو تجاوز لمأساة الوجود بعامة في لحظة الاستغراق، إذ تتوحد الذات مع عالمها الذي تنظر إليه "بعين الفن بما هو شكل ولون ولا تنظر إليه على أنه ذاته العادية، فلا تعود الصورة أو المنظر أو الواقعة الجمالية شيئا خارج الذات، بل يصبح الاثنان كيانا واحدا، ويُمحى الزمان والمكان، ويتملك الذات وعي

---

[1] عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

[4] آية الحواس، ص 73.

واحد»[1]، وهو الذي يقودها إلى لحظة الأبدية، وهي لحظة لا زمنية [2]، تعبر عن إحساسها العميق بالخيبة والفجيعة أمام فراغ العالم وخواء الآخر من مشاعر الحب الذي يجعل الحياة مقفرة ومعدمة:

شيء ما ...

شيء ما يشبه الضوءَ

ينثال ويقترفُ لي وجهًا

مغمورا بمطر بري

وأشجار وحشية[3]

تأملت الشاعرة أهم شفرة سيميائية هي الوجه الذي يشكل أحد مظاهر التكثيف الدلالي للكشف عن تشظي الإنسان القيمي والأخلاقي المرتبط بالكذب والنفاق، والذي لا تتفرّس في تقاسيمه الحسنة والتفاؤلية بقدر ما تكشف فيه عن كيفية فقده لإشعاعه النوراني الذي يتحقق من خلال صفائه وصدقه.

وراحت ترسم صورة الوجه البشري الإنساني وتمنحه لونا وحركة ومعنى من خلال عناصر الكون بحثا عن الصفاء والضياء، وجه من الماء والضوء، تبحث عنه في المحيط الشاسع ذي الامتدادات البعيدة الأغوار والدلالات لتلمس فيه اتساع وتنوع الملامح والتقاسيم، فهو رمز العمق الإنساني، الذي يخفي ما لا يطفو على سطحه متسائلة عن تلازم وجهين نقيضين في وجه واحد، وتشكل نمطين متضادين في كون واحد، وكلما تحرك المحيط يغرقان حينا، ويطفوان حينا آخر في حركته الدائرية ولا يبدو لها الوجه الجميل والمضيء، فتسقط فيه حبة عنّاب، باحثة عن

---

[1] شكري عياد، دائرة الإبداع، القاهرة، دار إلياس العصرية، د. تا، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

[3] آية الحواس، ص127.

وجهه المائي، ليطفو غيابه وكذا غيابها، وقد غرقت في عمقه إلا أهدابها التي ظلت عائمة على سطحه، وهي صورة كونية تجريدية عميقة:

وجهكَ المائي يغرقُ في الدّوائر

كلّما سقطتْ في المحيط

حبّة عنّاب.

أمدُّ ذاكرتي

يطفو غيابُك

كأهدابي العائمة

وجهُك الجميلُ كسهول الضّوء

جميلُ كآخر الضوء

كسمرة الشمس في ظلّك[1].

ويزداد التجاذب الكوني بين الأنا والآخر في محيط الحياة، الذي لا يتوقف عن الدوران بمائه وملحه وزبده، وتريد أن تجد له صورة أو شبيها في السماء (زرقة، نجمة، نيزك، مجرات ...)، ولكنه يتراءى لها وجها زئبقيا متغيرا غامضا، كأنّه الإنسان الأول في بداية الخلق والتكوين:

من يوقف الدّوران؟

ووجهّك المجرّات؟

من يوقف الدّوران؟

ووجهك جميل كنجمة عذراء

---

[1] آية الحواس، ص13-14.

كزرقة أرض لوحتها السّماء

جميلُ كنيزكٍ شريد

زئبقي كأوّل التّكوين[1].

وتبلغ درجة من التجريد الكوني لما تتساءل عمّن يوقف الدوران، وهو الحركة الصوفية المنتشية والمرتعشة التي أوصلتها إلى لحظة التماهي معه، أصبحت عُنّابة منتشية مخمورة في دائرة المحيط ، لا ترى إلا وجها لزجا سائلا:

لمن ترتعش المحيطات

ووجهُك اللزِج

يسيلُ على عنق تهوي

في الدَّائرة المخمورة

كفراشة لم تجرّب الضوّء[2]

ويتواصل بحثها عن جوهر الإنسان بأحاسيس ومشاعر حواسها، وتتحول في حالة من الاستغراق الصوفي إلى فراشة تبحث عن الضوء لترى وجهه ووجه الحقيقة، وهو يتّحد بسديم الكون وضبابه وألوانه وأضوائه، بتشبيهات واستعارات دون أدوات للشبه وعلائقه:

... وسديمُك مطليّ بالضباب.

أغلق خلفك قوسَ قزح

ودعني أرشف ألوانَك المتواترة

---

(1) آية الحواس، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص19.

على شفتيّ

وعلى عنق الفراشة

فتطير منك آخر الأضواء المقنّعة

وآخرُ الاحتراقات[1].

ولما يخيب أمل الشاعرة في إمكانية تجاوز الواقع عبر إمكانية الرمز في سياق معاناة وعي الحقيقة، راحت تستبدل بوضع الرمز الممكن وضعا للرمز غير الممكن، ويتحدد في سياق وعيها بانكسار علاقتها بالرمز الكوني، وهي تعيش حالة توتر ذاتها مع العالم، فلم تعد تتماهى مع أشيائه وموجوداته، وكل ما حولها تراه مليئا بالثقوب "البدر المثقوب، غريبة مع تلك الثقوب، فيتراءى من ثقوبه، طارت ملائكة من جسدي المثقوب، نقطة في قعرك المثقوب، لافتة دقت بمسامير الكفين المثقوبتين، والثقبان يتسعان للسقوط الأخير، نقطة تثقب سطح الجحيم، إله ينتشي من ثقب السماء"[2]، وفي ذلك دلالة على التأله والتسلط والاهتراء والخلل والفراغ الذي عمّ الذات والعالم، ولم تعد ترى في الكون خلاصا رؤيويا ممكنا، بل قد يؤدي إلى النهاية:

كم غريبة كنت مع تلك الثقوب

بلا أعشاشِ

بلا صغارٍ

بلا أغصانٍ تُورقُ على كتفِي

بلا غُرابٍ ولا يابسة.

---

(1) آية الحواس، ص58.

(2) المصدر نفسه، ص 22، 74، 75، 77، 98، 99، 110، 116.

لم أرسلتَ مطرك إلى جوفي

فابتّلّتْ رؤوسً أحلامك عند أوّل الطّوفان

وراحت تكشف عن عمق وجوهر الإنسان ومصيره من خلال تفاصيل السرد والوصف السريالي، منها إحساسها بافتقادها للآخر الذي يشاطرها همومها وتطلعاتها الوجدانية والفكرية، و"هو إحساس محفوف بطبيعة النسق الاجتماعي والقيمي الذي يدين رغبة الأنثى بالاكتمال بالآخر"[1]. وتشتد حدة اغترابها بهروبها من الواقع، والتلبّس بحالة شعرية كونية:

في قلقي سرّة

..حبلى

بزنبقة عالقة

فيها الأجنّة تنتظر،

فتنحدر

كسماء أفرغت في صدري

زرقتُها

وملائكة،

سقطتْ من عريها

في جسدي[2].

---

[1] وجدان الصايغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ط 1، الجزائر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429هـ/ 2008 م، ص 33.

[2] آية الحواس، ص 53.

وتتابع الشاعرة حركات البحث عن الاكتمال الممكن وتتلاحق، حتى يتحقق للأنا ما أرادت حتى تتجاوز اليأس والقنوط والشعور بالفراغ والوحدة "من خلال إمكانية رمز الوجود الممكن في عالم اللاوجود"[1]، وقد انتهت حركة الكون إلى المصير المأساوي نفسه. وتريد أن تنفك من عزلتها ووحدتها وشعورها بقسوة الآخر / الإنسان، وأن تتزامن وتلتئم معه، وهو جذع الشجرة الممتدة الذي تريد أن تعمر فيه زيتونة متجعدة:

دعني أتزامن مع التئامكِ الأبديّ

في جوفي

أرتكضُ في أواني الزّهر

وأعمِّر، في جِدعك، كزيتونة متجعِّدة[2].

وتتم رؤية العالم الممكن من خلال حالة تماهي الكائن الرائي في عناصر هذا الكون ممثلة في (الأرض، والسماء، والمطر، والريح، والبحر، والشمس، والقمر، والزهر، والنهر، ....)، والتي توحي بحالة علو الذات وتعاليها، أو حالة التوحد والكشف، وقد تعالت حالة الاندماج والاتصال الكوني بالعناصر الكونية إلى مقامات العبودية وأداء فروض الطاعة، أو أماكن للعبادة، وبذلك تحاول الشاعرة التطهر والتعبد والخلوص الروحي والانعتاق نحو الغيب والمطلق:

رائحة الأرض تومئ لورودي والأحزان

تؤذّن على مقام الزنبقة البيضاء

لم هذا التراب كلّه؟ [3]

---

(1) آية الحواس، ص 365.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 59.

وتتمحور الذات في بناء التناقض من خلال تشعب صور الخلق والفناء، المرتسمة بين المتباعدات والمختلفات، وهو ما يلاحظ في الحركة المتبادلة التأثير بين الفضاء الذاتي والعالم الخارجي[1]. إذ عبّرت الشاعرة عن رؤيا فناء الكون الذي تضمحل فيه بـــالذبول والجفاف، والانكسار، والغروب. وذلك للانفلات من قبضة إحساسها بالاغتراب ووعيها بصراع القيّم والواقع المثقل بالطبقية والدونية والفكر السلطوي والاستلابي، وتبحث من خلاله عن مؤشرات الانعتاق من هيمنة الراهن السياسي والاجتماعي المتكئ على إثارة الصراع وتأجيجه، والحط من إنسانية الإنسان:

وقت مفترس

ينوء في حشرجة الصبار

يمدّ شوكه

يغرزه في الوثن المتدارك

آلام المخاض،

فيعبر هو

في التمتع الجسد المسجّى

على حافة الصيرورة[2].

واستحضرت الشاعرة في محاورة الكون ازدواجية الذات الإنسانية التي يتصارع فيها الشيطان والملاك للتعبير عن زيف العالم وشروره وتناقضاته.

---

(1) العربي الذهبي، شعريات المتخيّل، اقترابٌ ظاهراتي، ط 1، الدار البيضاء، المدارس، 2000، ص 308.

(2) آية الحواس، ص 87.

فاستجلبت صورة الشيطان، وهي صورة كونية تجريدية غيبية، تجسّد في الفهم الديني والإنساني رمز الشر والغواية والضلال، وعمقّت هذا الفهم بسياقات دالة عليه في أكثر من نص: (الأبالسة، لوسيفورس[1]، السم، اللعاب، اللسعات، الشبق، الجحيم، البغاء، المعصية، الخطيئة، الآثام، الوثن، الوثنية، رجم، المس ...)، ومن ذلك نموذج صورة الإنسان المتلبس بالشيطان:

يعبر اللسعات الناتئة

مغمض الأحلام

ولعابه

يغروْرق بملامح مشتهاة

يصنع زبدا وترياقا وسكّرا

و ...

ويتجرع المس والمدارات

شيطانا شيطانا[2]

كانت غاية التحول عند الشاعرة عن العالم الواقع تهدف إلى الكشف عن الحقيقة "وأن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها ليست شيئا أكثر من كشفها عن تجربتها، وهي تحاول إيجاد نفسها في الزمن، وفاعلية الكشف لا تعني كشفا أو إيجادا للذات بمعزل عن العالم الذي يعد موضوع تجربتها الاندماجية[3]، ومحاولة

---

(1) هو إبليس عند الغرب. وكان رئيسا لمجموعة من الملائكة، تمردوا معه على الله، فطردهم من السماء إلى الأرض.

(2) آية الحواس، ص 83.

(3) عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 62.

الكشف تتم عبر اللغة لتحقق "الوجود الكينوني اللغوي"[1]، وتصل إلى لحظة الأبدية الجمالية أو لحظة الاندماج بعالم القصيدة"[2]، وتهدف من خلال ذلك إلى "إنقاذ الوجود الفردي والجماعي على السواء"[3]. وتتآزر العناصر الكونية لتوحي بكينونة الذات، وارتباطها الوثيق بفكرة التحول والتغير، حيث يتماهى الكون والإنسان مع المطلق:

غدا عندما تصدحُ المئذنة

ثبتني في ابتهالات عينَيك

أيَها المصلّى في آية الحواس[4]

وتريد الشاعرة أن يتجاوز الإنسان العذابات والآلام التي جسدتها أسطورة سيزيف المعبرة عن عبثية الحياة، ويكون زاهدا في مناسك الحياة، وهي تتابع تحفيز حواسها للعثور على النور في الذات والكون. فتكررت في قصيدة "كجسر ماء" عبارة "مناسك العودة" إلى الذات والروح ... وكذا عبارة مساكب النور التي عكست صور المآل والمصير في الكون:

أداعبُ صوتَك في مناسكِ العودة

ألاعبَ مساكبَ النور

أعثُر عليَّ تحت النّداء

سفْرَ فناء

---

[1] عبد الواسع الحميري، المرجع السابق، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] المرجع نفسه، ص 73.

[4] آية الحواس، ص 117.

بيني وبعض سيزيف[1]

وتلحّ عليها رؤية النور والضوء وهي تراقب حالات السقوط في الظلام وما يقترن به من ليل وسواد وعتمة، باعتبارهما رمزين متناقضين للنور، ومقترنين بثنائية الأنا والآخر ما يمكن أن يؤدي إلى الضلال والشك والتيه والحيرة والإثم والخطيئة والجهل، والتخبط في الوثنية ومنازع الغريزة والأفعال غير الأخلاقية، والظلم وضياع الحق والعدل في ظل الدساتير والشعارات المزيفة والقوانين الخاطئة:

نذرْتُ لك صمتي وبقايا المساء

شيءُ ما سقط في الظلام

شيء ما سقط من الظّلام

.. نقطةُ من وجهك

نغمة من جسدي،[2]

وتنساق لتداعيات اغترابها عن واقعها المليء بالصور الظلامية، الذي أدى بها إلى انكفاء ذاتها على حركة السفر الداخلي الذي تتسع له العناصر الكونية من خلال حركتها المؤنسنة[3]، لتجسيد رغبتها في الرحيل والحرية والأمل:

أيها المغادر تحت زخات الصّمت

لإيقاعك غناء يستجلب الظل

لكثافتك أشباح تمتلئ

---

(1) آية الحواس، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 73.

(3) العربي الذهبي، المرجع السابق، ص 309.

ويصير لها منكباك مكلّليْن بالرّحيل[1]

ويفترض أنّ لاوعي الشاعرة بقي محافظا على منطقة متعلقة بالنور الخالص، ظلت تمدها "بقاموس النور وتداعياته قدر ما تمدّها بمعالم النور وصفاته[2]، ما كشف عن تعلقها بعالم المعنى والخوض في التجريدات المستمرة لإيراد حقيقة دينية روحية وأخرى أخلاقية إنسانية، مما جعله رمزا ثريا بمختلف مشتقاته النورانية وسياقاته الشعرية التي تتجه نحو إحداث التوازن بين متطلبات الجسد ومآلات الروح:

لديك مُتّسع من النّور

في الوجه الضّامر

والرّوح المائلة

وكثير من النّوافذ

فلا تُغادرْ سحنتكَ القشيبة

إلى حُزني الموصول بالرّنين[3]

رابعا: كوننة الجسد:

غيرت الشاعرة المنظور المادي للجسد الذي هيمن على الفكر والإبداع الحداثيين إلى المنظور الأخلاقي والقيمي، وعملت على التحويل الدلالي لسيمائية

---

(1) آية الحواس، ص 91.

(2) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1987، ص 175.

(3) آية الحواس، ص 62.

الجسد التي أدت إلى إيحاءات جديدة مختلفة في محاولة منها لتحويل الجسد الإنساني – وبخاصة جسد المرأة – من البعد الشيئي إلى البعد الروحي والإنساني، فهي لم تسع إلى تحرير الجسد بقدر ما عملت على تشظية الدلالات الرمزية التي توحي بالفساد والاستعباد والرذيلة والفسق، وإلى إحاطته بدلالات روحية وإنسانية تخلصه مما أورثته المرجعية الاجتماعية البائدة، والثقافة المسطحة. إذ أن عملية الإلغاء الطوعي للجسد، سواء في الواقع المعيش أو في الواقع الخرافي، أمر محير، ولأنه ينزاح من كونه صيرورة يقتضيها الناموس الطبيعي للحياة، إلى المقام الخرافي الأسطوري، ليتخذ أبعادا دلالية متباينة داخل خريطة يُتم النص الشعري[1].

لقد انفلت الجسد في ديوان "آية الحواس" من معناه المعجمي والتداولي إلى دلالات احتمالية مضاعفة "يفرضها السياق والقرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة تحقق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء"[2]، فتمثلت من خلاله هوية الذات/ الأنثى في تفردها واختلافها، ومن خلاله ندرك أهمية "وعي الجسد كمجال له حدود أو حواجز تمثل معطى أساسي في بلورة وعي الذات"[3]، فالتداخل الموجود بين اللغة والجسد، جعل الجسد نصا موجودا ضمن سياق اجتماعي وإيديولوجي، ومبررا لظهور أشكالا متعددة من الخطاب»[4]، وهي من فعلّت حواسها لمساءلة الآخر/ والرجل بتصور نوعي يعزز وعيها الإبداعي بالجسد الذي انزاح عن التصورات التقليدية التي تنظر إلى الجسد من منظور أخلاقي ضيق»[5]،

---

(1) أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ط 2، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2002، ص 203.

(2) الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة: قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ط 1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2011، ص 128.

(3) خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ط 1، بيروت، جداول للنشر والتوزيع، 2011، ص 23.

(4) المرجع نفسه، ص 29.

(5) رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، ط 1، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2006، ص 123.

على أنه «الجسد الأنثوي المشتهى بل تحركه اللغة برمزيتها التأويلية التي تحيل إلى المعاني المجردة والشحنات العاطفية»[1] غير المرتبطة بفعل الإغراء والغواية والخطيئة. وتتسامى بالذات الأنثوية في نص آخر "سارية اللون والشوك" لتكشف عن المنظور الجسدي الغريزي للرجل، وقد تشبّه به المساء في خطوه ونظرته ولمسته:

يأتي المساء وله شبق عينيك

يستعير خطوَك

ويمشي في الثّنايا النّاتئة

قيدَ رعشةٍ

من الجسدِ الضّامرِ

واللذائذ المعصوبة المزاج[2]

وأقامت حوارا مع الآخر بعدم الإصغاء والرضوخ للصورة المادية والغريزية العابرة التي تصادر إنسانية المرأة، فلم تتلبس المرأة بالأنوثة الفاضحة والعارية، ولم تستدرج حواسها إلا لإطلاق الطاقات الكامنة في اللغة للاندماج مع المطلق الكوني والإنساني، فاستحال جسدها بفعل التجريد شكلا هلاميا لا يحيل إلى المفاتن الحسية، وتجاوزت ماهيته الواقعية بتحويله إلى معطى جمالي من خلال صورة مفارقة مختلفة عنه، معتبرة إياه علامة أنثوية تتخلق حول دلالات من القيم الوجدانية والوجودية في علاقتها مع الآخر. وهي تلك الوردة الحمراء التي تعيش عالم الحب والحلم مع عناصر الكون (النهر الماء، المطر، الغيوم، الندى، الصباحات، العصافير) لكنها ترفض أن تكون لونا وترابا عابرا، وهي تفضح

---

[1] الأخضر بن السايح، المرجع السابق، ص 221.

[2] آية الحواس، ص 27.

طقوسه ورغباته:

حين كنتُ وردةً حمراء

تغتسلُ في النّهر المتفشّي

...

تراودُ الوردةَ عن عطرها

وتتلصّصُ على عذارى الرّياحين

(تستحمُّ في بال ساقية موشومٍ بجدْول)

...

وتلتهمُ قمرًا نيئًا

وترمي ضوءه إلى كوكب مسعور[1]

ويتحول خطاب الأنا / المرأة إلى خطاب الآخر/ الرجل في قصيدة "أتسمر في مشيئة ظلك"، وتتحدد العلاقة الكونية بينهما فهو ما زال يحسبها ضعيفة رقيقة، فراح يتعقبُ هشاشتها الأزلية ناثرا وراءها مشاعره القديمة كفضة غير مضيئة ولم يكن يدري بتحول أنوثتها، فارتطم بكسر الضوء، لـــمّا انقاد لعطرها الذي اتخذ شكل الريح المُداهمة بقسوة حركتها، وتبدو في صورة من التوحّش والافتراس :

وأنتِ الطّالعة من بال ذئابٍ

تلثَغُ بعوائها،

تراقصين البدر المثقوب

بأنياب منتصف الليل

---

[1] آية الحواس، ص 29 ـــ31.

كأنكّ أنجزت كل النّهارات

المتلعثمة بشمسها[1]

وتساوت عند الآخر / الرجل صيغ التفضيل والتوكيد، (أكثر، أقل، كل، بعض)، فمخاطبته لها بتلك الصيغ دلالة على مقام المفاضلة بينهما، وعلى أن الكلية متعلقة به هو / الكل، ثم هي الضمير المتصل المضاف إليه، فهي مجرد اتصال بالكلية لإظهار عدم الانفصال بينهما، هو / هي. وفي ذلك إثبات لأناه مستقلا، وهي ليست مستقلة، فلا تمثل إلا جزءا من الاتصال به، وحقق لنفسه الكلّ، فهو المبتدأ والخبر، وهي الجزء المضاف إليه من الاتصال لا الاستقلال، وهي تبدو له بمزج لغوي وكوني بذورا نابتة في العطاء حينا، ومزامير مترنحة باللامبالاة حينا آخر:

أنا أكثرك وأقلّك

أنا كلّك المخلّعة كنوافذ المنام

وأنتِ ... أنتِ النّاسية

بعضَك المُجنّح في بذورٍ نابتة

وبعضّك يترنّح كالمَزامير[2]

وتريد الشاعرة من خلال ذلك الإقرار بهشاشة العلاقة الفوقية والذكورية للمرأة ... لإنهاء قصة الصراع الوهمي بينهما، وقد استعارت من الملفوظ الصوفي "المشيئة" التي هي أهم من الإرادة في تجلية الذات وإظهار قوتها.. والأزلية والتي هي تجاوز الوجود لفكرة العدم، والتأكيد على اللابداية واللاأولية:

أنا المتعقّب هشاشتك الأزلية

---

(1) آية الحواس، ص22.

(2) المصدر نفسه، ص59.

أمضي مذرورا في نُثارك

كفضة لا قمر لها

مرتطما بكسر الضّوء

منقادا بعطرك الذي يتخذ شكل الريح[1]

وحددت في قصيدة "ألف عام فبدأــتَ" المفارقة الزمنية والمكانية لامتداد علاقة الرجل بالمرأة من ألف عام من الانتهاك إلى ألف هاوية من السقوط، لتظل حواء المتهمة بتفاحة الخطيئة رغم أنها هي عنقاء الخصب والحياة. وقد أحالت حركة الكون (العطر الرياحين الساقية، الجدول، القمر، الضوء، الكوكب)، إلى عذابات كل امرأة تعاني هتك عذريتها وبراءتها، وانتهاك جسدها متأملة في ذلك دورة الزمن المنتهكة لألف عمر من نساء، جفت فيه مشاعر الحنين، وهو ما زال يتشبه بالمساء في غوايته:

تلك المنحولة

المنذورة لتفَاحة

المرصودة على جانح عنقاء

تلك الخُرافة

حين سالت في راحتَيك

لزجة صارت

أصابعُ المساء،

تُسرفُ في طقوسِك

---

[1] آية الحواس، ص 24.

فتنزلِق، تلك المُنحدرة

كألف هاوية وألفِ ارتطام ... [1]

وقد أفرغت ما يحمله هذا الجسد الأنثوي من ثقافة السلطة السائدة، وكرست حضوره النصي الذي تمثل انخراطا في الصيرورة للانتقال من رهن السكون والحصار إلى الاندماج في حركة المتغير الثقافي[2]. ومن هنا «يبرز التفاعل مع الجسد بوصفه مكان لتجلي الذات والروح والفكر»[3]، وأسست بذلك لخطاب الجسد الأنثوي، وهو «مُتخَم بفضاءات رمزية متعددة على ألَق اللغة وشعريتها وإنسانيتها، إنها تضع رغبتها في اللغة قبل أن تُودِعها جسدها»[4]، فهي ترفض أن تكون جسدا يكتمل بصورة التمثال الذي تمارس عليه طقوس الغواية والعبادة (الانعتاق، الوثنية، الصلاة، السجود، الآثام)، وهي صورة متفردة لرفض تدنيس هذا المقدس الكوني:

جسدي ليكتمل التمثال

جسدي لِتنعَتِق

جسدي لوثنيَّتِك

جسدي لتصلّي

لتسجد على تلالٍ مقشعرّة

جسدي ليبلغَ وجهُك الضّوء

---

[1] آية الحواس، ص 40.

[2] فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ط 1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 183.

[3] المرجع نفسه، ص 182.

[4] عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، ط 1، الجزائر، ردمك، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، 2015، ص 42.

فيتراءى من ثقوبه

جسدي اشتهاءُ ظلّ آثامِك

على بقَع النّهار

وغابةُ حصى لرَجم الفجر[1]

وتعتبر الشاعرة أن الجوهر الأنثوي هو الخاصية الأساسية الأولى التي مكنت المرأة من اعتلاء مكانتها الجمالية، التي جسدتها الآلهة الأسطورية رمز المنظومة الدلالية الشعرية الإنسانية (أفروديت، إيزيس، عشتار، عشتاروت، العنقاء، إنانا، ...). فهي رمز الخصب والنماء والعطف والسكينة والحنان والجمال:

غريبُ يُهجئ تفاصيلي

واللقاء

يُعدّ لي كسرة ضوءٍ

ورشفةً عتيقة من نبيذ انتظاره

وقربانةُ على مذبح إنانا[2]

تشي بليلهِ المُبتهِل[3]

وعبرت الشاعرة عن ذاتها التي برزت بؤرة أساسية في ديوانها، وارتبط وعيها الشعري باستدعائها للآخر/ الرجل، الذي تنامى حضوره من خلال إظهار الفوارق الخلقية والايديولوجية، وعقد المقارنات في نواحي التضاد والاختلاف،

---

(1) آية الحواس، ص 45.

(2) إنانا هي إلهة بلاد الرافدين في القديم، ومخصصة للحب والخصوبة والسلطة والحرب والعدالة. كانت تعبد عند السومايين، وبعدهم عند البابليين والأشوريين. وهي نفسها عشتار.

(3) آية الحواس، ص 23.

والتوافق والتشابه. وبدأت رحلة الوعي بالذات من خلال تلك العلاقة الجدلية التي تؤدي إلى البحث عن المعنى وسؤال الوجود، وهي ترى أن الآخر جزء من الذات التي لا تكتمل كينونتها إلا بوجود الآخر/ الرجل، كونه جزء من فطرة المرأة، ومحرك لفيضها الشعوري واللاشعوري[1]، فهي بذلك تطمح إلى كوْننة الجسد لتأكيد جماليات الروح والباطن، وتجاوز الثنائية الضدية، وفتح الحوار المسؤول، ونشدان التكامل الإنساني:

لم تعُد ذراعي لي

إنّها تنتمي إلى عناقٍ آخر

مبتورِ الأطراف

فكيف أحمل تلك الورود

المتفَّتحة على زنديَ؟[2]

خامسا: المهيمن الجمالي وأشكال العلاقة الحوارية مع الكون.

تتحدد علاقة الشاعرة مع الكون من خلال مستويين: التخييلي والدلالي. ومن خلالهما تتضح طبيعة تعامل الشاعرة مع الكون وأشكاله وأشيائه المختلفة، وكشفت حواريتها عن تلك العلاقة. فهي لم تنظر إليه خارج ذاتها الإنسانية، فهي منجذبة لسحر الكون وأسطوريته وغموضه، الذي أثار فيها الكثير من الأسئلة بعد "تصدع الذات وانشقاقها نتيجة لعدم توائمها وانسجامها مع المجتمع الذي تعيش فيه"[3].

---

[1] الأخضر بن السايح، المرجع السابق، ص 193.

[2] آية الحواس، ص 113.

[3] زكي محمد العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 38.

فاغتراب الكون عندها هو محاولة لتحويله إلى الإنساني والوجداني والروحي رغم المظهر المأسوي الذي توشّحت به صوره ومعالمه.

وتتّحد هذه العلاقة من خلال قدرة اللغة على فعل تسمية أشياء الكون ووصفه وتشبيهه بالإنسان، كما تعد فعلا ميتافيزيقيا ذا قيمة مطلقة، إن التسمية هي وصلة الربط القريبة الحاسمة بين الإنسان والشيء. استطاعت عن طريق الخيال إعادة ترتيب الكون بعد إحساسها بالرتابة والجمود والتشيؤ، باعتباره إحدى الحواس الباطنة التي تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك[1]، فهي لم تركز على فعل التخييل لمصطلح المحاكاة، الذي تتوجه به إلى المتلقي وتحدثُ فيه التأثير المقصود، وإنما تجاوزته إلى فاعلية التخيل[2] المرتبط بإبداعيتها، والذي يعيد تأليف المدركات والربط الجديد بينها ودون أن تُقر بانتمائها إلى مذهب أدبي ضمن الرومانسية والرمزية والسريالية. وحررت الشاعرة الخيال من سلطة العقل ليمارس فعل الخلق بمعناه الإنساني، وتتشكل طاقاته من خلال تأكيد التناقض والتنافر بين الأشياء والموجودات، وقلب النظام المألوف وتحويل الكلمات إلى رموز واختراق حدود اللاممكن واللامعقول[3]، والذي من خلاله شكلت قصيدتها الاحتمالية الزاخرة بالتعدد والإيحاء والغموض كمعادل موضوعي للذات والعالم. وقد أصبح الغموض هو «تلك الغلالة الشفافة التي تتراءى الأشياء من خلفها، أو أنها مثل مياه الغدير عميقة وحلّيّة»[4].

---

[1] التهانوي (محمد علي بن علي بن محمد)، كشاف مصطلحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن سبج، ط 1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998، ص 70.

[2] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974، ص (65) ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ط 1، بيروت، دار الطليعة، 1981، ص 114. كذلك :جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث العربي ط 4، نيقوسيا، مؤسسة فرج للصحافة والثقافة، 1990، ص 122- 126.

[3] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1982، ص 90.

[4] إيليا حاوي، في النقد والأدب، ط 1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980، ج 5، ص 64.

وبذلك أكدت الشاعرة وجودها الفعلي خارج إطاري الزمان والمكان وحدود اللغة المألوفة، مؤمنة برؤية شعرية حداثية، حيث كانت لها في ديوان "آية الحواس" رغبة قوية في هزّ مسلمات الحواس وثوابت الفكر، وتحجر المعطيات الفكرية العربية في مستوياتها السلطوية. وهذه الرغبة في هزّ الثوابت وتحريك الجوامد، بدت في إعادة النظر في مسلمات الحواس الإنسانية بالدرجة الأولى، إن هناك رغبة عميقة في إعادة الاعتبار للحواس الإنسانية، باعتبار أن "الحواس نوافذ للإدراك الإنساني للعالم، ونوافذ تكوين الموقف الفكري والموقف الوجداني من العالم"[1].

لقد عملت الشاعرة على إسقاط الحواجز التي تفصلها عن الكون، وتمكنت من الاقتراب منه وتبادل الأحاسيس والأفعال والصفات معه، ولم تنظر إليه على أنه «عالم من مجموعة من المصنفات والمفاهيم المجردة والقوانين العامة»[2]. وقد تشكلت هذه العلاقة الحوارية من خلال مهيمنات جمالية بلاغية وأسلوبية برزت على مستوى اللغة والصورة.

وتمكنت الشاعرة من خلال تراسل الحواس إلى تجاوز الحواجز المنطقية واللغوية التي تفصلها عن الكون وأحدثت تواصلها الحواري المتفاعل عن طريق تراسل الحواس[3]، أو ما يسمى بالحس أو الإدراك المتزامن[4]. وهو نوع من الحس تفقد فيه الحواس هويتها، وتتبادل في ميادين حسية مختلفة شمية وبصرية ولمسية وسمعية، إلا أنها تجاوزتها إلى حاسة داخلية أعمق هي حاسة الحدس التي من

---

[1] عبد الله أبو هيف، الأدب العربي وتحديات الحداثة، دراسة وشهادات، ط1، بيروت، دار الصداقة للطباعة والنشر، 1987، ص 161.

[2] مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون، 1987، ج1، ص 62.

[3] يطلق عليه الصور المتجاوبة، أو المتراسلة، أو المزدوجة، أو المحولة...، ينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983، ص 195.

[4] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ط 3، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص 556.

خلالها تجاوزت الوصف الخارجي للظواهر والأشياء الكونية ومحاولة الغوص في عمقها وجوهرها، بحثا عن ماهيتها الشعرية في حالة موازية للحالة الفلسفية الميتافيزيقية.

فيطالعنا هذا النسق التراسلي في كل موضع شعري بتحول حاسة من دلالة إلى دلالة أخرى عند ارتباطها بإحدى الحواس الأخرى، كحاسة المسموعات التي شكلت محورا أساسيا في نصوصها (الصوت، النداء، النغم، الغناء، الوتر، الناي، الشدو، النشيد ...)، ومن أمثلة هذا التداخل الحسي "تجر الصوت، أطفأ الغريب صوته والأنشودة، نداء متشقق، صمت يهدر وجعي، صمت تدثر بالظل، الصوت المجنح، أداعب صوتك، ألاعب مناسك النور، أشارف صوتك العالق، زخّات الصمت، غناء يستجلب الظل، أنتمي إلى مقام الصوت، أصفر صوته وتساقط..."[1]، وحاسة المشمومات (العطر، العبير، الشذى)، والتي تحولت إلى أكثر من مدرك حسّي "عطرك الذي يتخذ شكل الريح، ليفيء فيها عطري، وجفت في عطره حواس، منديل مقلّم بعطر قرمزي، عطري النائي يؤجل أنفاسك ..."[2]. وتمازجت حاسة المذوقات مع الملموسات ومدركات حواس أخرى (الماء، الخمر، النبيذ، الرحيق، الملح، الزبد، اللزوجة ...)، مثل: "وجهك المائي، وجهه اللزج، الغيوم اللزجة، الملح العالق في غناء النورس، الزبد الطافح في الرغبات ..."[3]، وبرزت حاسة المرئيات بوفرة في شعرها من خلال مظاهر ومشتقات ومترادفات وأضداد النور والظلام، (الضوء، الضياء، الشهاب، الشعاع، النهار، الفجر، الضحى، الليل، الشمس والقمر، العتمة، الدجى، السراج ...)، والتي تراسلت مع الصوت والمذاق واللمس، مثل "صباحات مبللة، تلتهم قمر نيئا، ترمي ضوءه، ترشق بقايا الليل، أصنع من ضوئك قمرا، ويعجن الليل الناقص قمرا وحبة قمح،

---

[1] آية الحواس، ص 38، 48، 51، 54، 57، 65، 67، 91، 114

[2] المصدر نفسه، ص 21، 33، 39، 47، 63.

[3] المصدر نفسه، ص 13، 19، 29، 115.

تفتحت نجوم في راحتيك، رجع ضياء، رجم الفجر، تطعم سراج الليل" [1].

ومن المرئيات ظاهرة أخرى تراسلية وهي جزء من نظرية العلاقات الرمزية لها دور أيضا في تجريد الصورة، وهي إيحاءات الألوان، فالألوان عندها ليست مدركات متميزة بل هي مشبعة بالإيحاءات والمعاني المبهمة "أرشف ألوانك، تقتفي لونا يسيل من جناحيه الضوء..."[2]، فاستخدمته على سبيل التراسل بينه وبين معطيات الحواس الأخرى، لوصف معنى أو فكرة مجردة، وتماهت الألوان عندها. ولم تتحدد إلا مع اللون الأسود الذي ينزاح عن اللون الأبيض، الذي ورد أيضا لونا مضادا له وأدى معنى الطهر والصفاء والانشراح، وغلب على نصها السواد ليدل على اليأس والحزن والحيرة والغموض والإبهام، وقد أوردته بصوره المتناقضة والمتقاربة أحيانا مع اللون الرمادي للبحث عن المثل العليا في الحياة:

لم يبق من البحر

سوى لون الغروب

المنقوع بالملح والأشرعة[3]

وتمكنت الشاعرة من خلال هذه الظاهرة التراسلية إعادة صياغة نسق الكون وفق تصور مختلف عبرت عن ذاتها لإحداث التوازن بينها وبين العالم، حيث يتشكل الكون من جديد بعيدا عن الإدراك العقلي والمنطقي من خلال نقل المدركات من حاسة إلى حاسة أخرى، الذي يعجز العقل عن تفسير هذا التراسل المركب الذي يجمع بين العالم المادي والعالم المجرد، ويجاورُ بينهما:

رأيتُ صوتك يرقص في جوف الطّبول

---

[1] آية الحواس، ص 29، 31، 33، 49، 55، 66، 75، 132.

[2] المصدر نفسه ، ص 58، 94.

[3] المصدر نفسه، ص 136.

يلتهم الدّوار والمريدين

يتقصّى حلقة النّسوة الغائرة

في بطن الضّوء الساكت[1]

ولم يكن ذلك للكشف عن التجربة الإنسانية فقط، بل تتزاوج لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني[2]، فهي قد أحدثت هذا التقارب بينها وبين الكون عالما شعريا غير مألوف، حيث حلّ اللاتجانس محل التجانس، والتنافر محل التلاؤم، وحققت من خلاله تلاحما روحيا بعد إدراكها الحسي "لسر التجانس في الأشياء غير المتجانسة"[3]. وكلما كانت العلاقة بينهما وبين الأشياء والموجودات متباعدة، كلما كان التداخل والتزاوج مؤثرا ومدهشا وهي تتأمل صورة اغترابها واغتراب المدينة:

المدينة التي صارها وجهي،

قناديلُها تبتلع الأزقة كلّ غسق

تخيط الدّروب والنّوافذ

وتطعِم سراجَ الليل ضوءَه المشْدوه[4]

---

[1] آية الحواس، ص125.

[2] أرشيبلد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، بيروت، دار اليقظة العربية للطباعة والنشر، 1963، ص 81.

[3] المرجع نفسه، ص 98.

[4] آية الحواس، ص 132.

لقد أخذ التجسيد[1] عند الشاعرة بعدا شعريا انفتح على إنزال الأفكار والمعاني والجمادات منزلة الصفات البشرية، وأدى إلى انتقال الكون من حالته السكونية إلى حياة تنبض بالإحساس والحركة، ويَصُبّ في" مقولة ما هي حسية، ولا هي معنوية خالصة، وإنما هي الدنيا السحرية التي تجمع الظاهر والباطن والحسي والمعنوي"[2]، وإن عملية أنسته هذا الكون بإضفاء الذات عليها يعني وصول هذا الإنسان إلى نقطة قصوى في مجابهة العدم، ويتضح هذا البعد الدلالي لما تصبح الأشياء والموجودات والظواهر "حية، ومنسجمة مع نظام الحياة، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي"[3].

إن البناء الاستعاري الذي يقوم على التجسيد قد ترك قصائد الديوان تبدو

---

[1] صادفني في مرحلة البحث عن إشكالية تحديد المصطلح بين هذه الدلالات الثلاث "التجسيم، التجسيد، التشخيص". إذ رأيت خلطا اصطلاحيا لدى النقاد المحدثين حول تلك الدلالات، وبخاصة مصطلح التشخيص الذي تبناه بعض النقاد وأصبح هو المصطلح الموظف في النقد المعاصر، على الرغم من أنه منقول من المعجم الاصطلاحي الغربي الذي يقابل كلمة personification التي تستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء الطبيعية والمادية والتصورات العقلية والمجردة. ولكن البحث في تراثنا اللغوي والنقدي يجعلنا نكتفي بمصطلحي "التجسيم" و"التجسيد" اللذان يجب توضيح دلالتهما اللغوية قبل توظيفهما في دراستنا هذه. إذا كان الجسم هو الهيكل المحسّ لكل ما يشغل حيزا من المكان، فإن الجسد مختص بجسم الإنسان (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: جسد) ، والتجسيد بذلك يُكسب الصور المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان أو صفاته أو أفعاله، وهو أعمق في هذا المعنى من التشخيص الذي يعني سواد الإنسان أو غيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه (ينظر: المصدر نفسه، مادة: شخص). ونستطيع القول إن لكل ذي جسد جسما أو شخصا، وليس لكل ذي جسم أو شخص جسد، فمصطلح التشخيص الذي ظنه المحدثون تجسيدا وتعقيلا، لا ينهض له سند لغوي، وخير المصطلحات ما رُوعيَ في لفظه المماثلة والمشاركة بين الدلالتين اللغوية والوضعية (ينظر: عبد الإله الصايغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، ط 1، بغداد، دار الشولانة الثقافية العامة، 1987، ص 419).

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.تا، ص 137.

[3] عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، ط 1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 138.

بروح شعرية حداثية مختلفة، استبطن حدس الشاعرة أبعاد العلاقات والروابط التي أسهمت في تشكيل صور تلاحم الذات مع الكون.

فأكدت بذلك من خلال إضفاء السمات الإنسانية على أن هذا الكون له فاعلية الحياة، وقد حوّلته من حالة الجمود والتشيؤ إلى كينونة إنسانية مستقلة من خلال الإحساس والتفكير، بل تتجاوز ذلك إلى أنها صارت كائنات بشرية لها وجودها النوعي، مخترقة بذلك حدود الممكن والعادي والمتواتر إذ «يتحول العادي والمتجانس إلى اللامعقول واللامتجانس بل الخارق»[1]، حيث عبرت الشاعرة عن ذروة الأزمة الروحية والأخلاقية والحضارية التي يعيشها الإنسان المعاصر من خلال إحساسها بالتناقض الصارخ في هذا العالم الذي ألغى مسلمات الكينونة والوجود، فهي تحوّلت إلى شيء مادي، بينما الكون من حولها ممتلئ بالحياة والقيم، تحقق معه علاقة انسجام وغبطة، أو علاقة توجس وشك. وهذا التداخل غير المنتظر للطبيعة في سياق الحدث الإنساني واحد من أكثر الوسائل شيوعا لتحقيق عدم الاتساق»[2]، الذي يعد مفارقة شعرية حولت النص إلى كتل من الاستعارات المدهشة والمفاجئة.

واتسعت الحوارية بين الذات والكون عند الشاعرة من خلال الإسقاط، بجعل الذات محور هذا الكون، بحيث تتجلى الحياة البشرية من خلال الاتحاد به وإسقاط نفسها وفكرها عليه بتجسيد آمالها وآلامها وأحلامها وهواجسها وأفراحها وأحزانها وتأملها وتساؤلاتها. وعكست رؤيتها الإنسانية والروحية البحث عن التقارب الحسي والمعنوي وإمكانات الإسقاط الذي يزداد تأويله كلما اقترب القارئ من أعماق الذات الشاعرة، وقد جسدت ذاتها الحائرة المحاطة بشتى النوازع والمتناقضات. ومن

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ط 1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987، ص 131 .

[2] جان كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص 196.

صور التجسيد التي تعتمد استقصاء العناصر التصويرية وأنماطها ودوائرها المجازية، ايجاد علاقة جمالية بين الكون والإنسان باستحضار الصور الحياتية المشتركة مثل (العزلة، الألم، الحكمة، الإيمان، الجمال، القبح، الضلال ...) المتمثلة في بعض الصفات الخُلُقية والخَلْقية: "العنّابة المنتشية، الأقحوانة المكتئبة، صغار الغيوم، بال ساقية، كوكب مسعور، النهارات المتلعثمة، أصابع المساء، أنياب منتصف الليل، الفجر الجائع، بال تفاحة، ذاكرة المساء، ليل مبتهل، العتمة العائدة، بال غيمة، لؤلؤة ضجرة، زيتونة متجعدة، تلال مقشعرة، عطش الأرض، حشرجة الصبّار، صدر الظل، شمس آثمة، غابة سادية، أخضر مخادع، الغيم الحائر"[1].

كما تم إسناد الفعل الذي يحقق التجسيد في صورة استعارية تظهر تأثير الفعل على حركة الكون بكل أزمنته مع مكملات أخرى لطبيعة الجملة الفعلية. حيث كان الفعل أداة للمفاجأة والاستعطاف المصحوبة بأساليب التمني والرجاء، وأداة للتحقيق الفعلي أو عدمه بأساليب الأمر والطلب أو بأداة المضارع لتأكيد دور الديمومة والاستمرار في الماضي والحاضر والمستقبل. (شمس هوت، ترتعش المحيطات، تتثاءب عصافيري، ظن المطر، أفرغت السماء، تأكل الصحراء رمالها، الغيمة ترتشف أمطارها، يجري الغدير في أضلعك، النار ترقص على أغنية المطر، المطر يغني، وصغار الضوء يكبرون في ظلمة شفيفة[2].

إن التجريد هو المعنى المجرد من اللبوس والحدود المكانية، وبالاعتماد على ما تقع عليه الحواس تنزع الصورة التجريدية إلى تقريب المعاني بإلباس المحسوسات تلك المعاني المجردة والتي استمدت منها مظاهرها، ويتم ذلك تخطي المحسوس والانعطاف اتجاه الحياة الباطنية بما فيها من مجاهل وأعماق وعناصر

---

[1] آية الحواس، ص 21، 27، 31، 38، 39، 40، 45، 48، 51، 59، 75، 81، 87، 88، 121، 130، 137.

[2] المصدر نفسه، ص21، 29، 51، 53، 86، 98، 109. 138

غيبية[1]، فرأت العالم المادي بصورته التي تلمسها بحواسها قابل للتغيير والتبديل عن طريق التشكيل التجريدي الذي تنهار فيه الحواجز بين الواقع وما وراءه تشكيلا ذاتيا مثاليا[2]. وكانت المزاوجة بين المادي والمعنوي من خلال استبطان المحسوس للوصول إلى الوحدة الكلية التي تجمع مظاهر الوجود، ويتجاور معها الواقع المثال:

نقطة تدخل سطح الجحيم

ليشهق الأبرار

نقطة تؤجل الصيّاح

فيتشقّق النّدى

نقطة بيضاء على وجهٍ أسود

ينشطرّ الكون[3]

وتستعيدُ بمظاهر الطبيعة حينا وخصائص الإنسان حينا آخر.. وتتخطى بالمنظور المحسوس للوصول إلى ما يشبه الرؤيا أو الكشف أو المشاهدة. وقد اعتمدت في تجريدها لمظاهر الكون المحسوسة على المعاني الحياتية المجردة من مشاعر وأفكار وقيم، لتبيّن أن طبيعة الكون ليست فيما يُرى بعين البصر وإنما بما يُدرك بالبصيرة، وعكست المزج بين الحسي والمعنوي على ذاتها بإسقاطها عليهما، حالتها النفسية والشعورية مندمجة مع الكون، وهي تتفرس في صورة لوجه تجريدي: "وجهك المائي، وجهك المجرات، وجهك نيزك شريد، وجهك المغلي بالقرفة، وجهك الممهور بالعسل البري، وجهك اللزج يسيل على عنقي، الوجه

---

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1978، ص 100.

[2] المرجع نفسه، ص 220.

[3] آية الحواس، ص 98.

المتبتّل، وجهك المهجور، الوجوه الغائمة،..."[1]، وهي تتأمل عالم الأنا والآخر وقد اندمجا بالتجريد الكوني: "تراقصين البدر المثقوب، ظن المطر أن حزنك الصغير يكبر في بال غيمة، سديمك مطلي بالضباب، أُعمّر في جذعك، على سدير ارتعاشاتي المخضبة بقمر مكسور، في غديرك المسكون بالعطش، الفردوس الطالع من عنقي حتى السماء، فطارت ملائكة من جسدي المثقوب، فتتطاير ذاكرتي المكومة في بال فراشات، الحجر مثلي ممتلئ بالأمطار، أنا تعويذة علقت فوق خشبة" [(2)].

ويعد الرمز أفضل العلامات السيمائية وأكثرها تجريدا، وارتباطا بالفعل الإنساني القادر على الغوص في أعماق الأشياء واستبصار مكوناتها، وقدرتها على التحكم في العلاقة بين الدال والمدلول[(3)]، ومنه الرمز الطبيعي الذي يعد معادلا رمزيا موضوعيا للإنسان وقضاياه، وذلك من خلال الارتباط الذاتي المكثف مع الطبيعة التي تصبح جزءا من صورة عامة لحقيقة، عاطفية أو أخلاقية[(4)]، وقد انكشفت أمام الشاعرة رموز الطبيعة التي أوصلتها إلى رؤية تستبطن النفس والوجود، الذات والكون، فوراء أحزان الطبيعة وحيرتها وعزلتها تحقق للشاعرة وحدتها وعزلتها الروحية، وتتخلص من ضياعها وغربتها، وتجد طريقا للصفاء والرؤيا الأعمق.

وتمكنت الشاعرة في تحقيق الحوارية بين الذات والكون من خلال الدلالات الجمالية للرمز الكوني المجسد في الأرض والسماء، مرتكزة على عناصر الماء والتراب والنور، وهي التي يتشكل منها نسيج الكون وجوهره بإيحاءاتها الدينية

[(1)] آية الحواس، ص 15، 16، 19.

[(2)] المصدر نفسه، ص 38،51، 55، 59، 61، 67، 76، 77، 91، 117، 123.

[(3)] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط 1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980، ص 125.

[(4)] إليزابت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مطبعة عيثاني الجديدة، 1961، ص 228.

والصوفية والأسطورية. ويعتبر الماء جوهر الكون وأصل العناصر والأركان في كل التصورات[1] الدينية والصوفية والفلسفية، ومن هذا المحمول الدلالي يعد بديلا للحياة، وقد قال تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُون**﴾[2]. وكان الماء عنصرا دلاليا مهيمنا على البنية الدلالية لقصائد الديوان، من خلال أبعاده الرمزية الدالة على الخصب والنماء والحياة والديمومة والسعادة التي واجهت بها الشاعرة صور الجذب والقحط والجفاف، التي تلفّ بالإنسان، وشكل أهم إشارة دلالية في نصوصها، إذ يصعب فك شفرتها وسريتها وخباياها: "وجهك المائي، ماء الزهر، جسر ماء، وجوه هوَتْ مع ماء يديه، وجوه الماء..."[3]. وتعالق مع المطر الذي يُعدّ أهم العناصر المائية تمثيلا لرمزية الماء بوصفه ينبوع الحياة المرتبطة بالحلم والأمل، والديمومة والبعث، فهو الذي يعمل على إحداث التغير وإعادة الحياة، والتخلص من حالة الشحوب والجذب:

ألحجر مثلي ممتلئ بالأمطار

والأسرار

فلم هذا التراب؟[4]

وارتبط الماء بالنار، فهما من الثنائيات الضدية البارزة، ولكن الشاعرة جمعت بين الصفتين المتناقضتين في الذات التي تخاطبها، فأدى هذا التجاور غير المتوقع بين الضدين: الماء/ النار، إلى مضاعفة الانزياح الدلالي بين هذه العناصر الكونية، وقلب المعادلة بينهما، فالنار لم تعد قطبا سلبا، والماء/ المطر قطبا موجبا:

---

[1] عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط 3، بيروت، دار الأندلس، 1982، ص 274-275.

[2] الأنبياء / 5.

[3] آية الحواس، ص 13، 66، 82.

[4] المصدر نفسه، ص 117.

غيمة

حشوتها ترابُ لا يتساقط

والمطر المحترق في القعر القريب

يغنّي لتخمد النار

والنار ترقص على أغنية المطر[1]

وتعد الغيمة أحد أهم العلامات الرمزية للمطر، فهي قرينة الأمل والتفاؤل الدالة على اقتراب هطول المطر وتحقيق الخصب والنماء، فهي مرتبطة بولادة المطر، ولهذا شُبهت بالمرأة[2]. فهي في الأصل "الغيمة الأنثى المفعمة بالحركة والارتحال نحو الغيوم الأخرى للتلاقح معها، فتصبح حبلى بضوء البرق والرعد وولادة المطر"[3]، ولكن الشاعرة تجاوزت هذه العلاقة القائمة على النماء والعطاء، إلى تغيير النسق الرمزي للغيمة بتقاطعها الدلالي مع مشتقاته: (الغمام / الغمامة / الغيوم / الغيم)، منها للدلالة على حالتها النفسية والعاطفية معادلا موضوعيا لحالة كشف كوْني:

ولا يبقى في أعالي الصلاة

سوى الغيم الحائر

بين السجود والمطر[4]

كما حوّلت صورة المطر من دلالته الدالة على الخصب والحياة إلى صورة الطوفان بوصفه رمزا مائيا للدلالة على القوة المدمرة، حيث يتحول من رمز للحياة

---

(1) آية الحواس، ص 109.

(2) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2، بيروت، دار الأندلس، 1981، ص 172.

(3) أسيمة درويش، تحرير المعنى، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 78.

(4) آية الحواس، ص 137.

والأثر الصالح إلى رمز للمعاصي والخطايا المؤدية إلى الموت والخراب:

لم أرسلت مطرك إلى جوفي

فابتلّت رؤوس أحلامه عند أوّل الطوفان[1]

نقطة جافة في بال الخطيئة

يهذي الطوفان[2]

وإذا كان الماء هو الذي يمنح الوجود، فإن النور هو الذي تتكشف من خلاله حقيقة الوجود، وهو الذي يمنح الحياة قيمتها وجماليتها، فهو يرمز إلى الحق والإيمان، والخير والفضيلة والفرح، ونقيضه الظلام رمز الضلال والشر والرذيلة والشقاء، ويحقق فعل الانتصار وهو يتكرر بمشتقاته ومرادفاته لمواجهة الظلام بدلالاته، لما لها من إيحاءات الغربة والحزن واليأس والألم، وإن كانت الشاعرة قد حوّلت ذلك لانتصار الأمل والعودة إلى منابع الضوء:

أطفأ الغريب صوته والأنشودة

ليضيء شمعة لعشاء الضوء المكسور

والرشفة المنتظرة

ظن أن العتمة العائدة إلى منازلها

أخذت معها الخبز المتخفّي

في ثنايا الوليمة[3].

وتعد الشمس من الرموز النورانية، فهي مبعث الضوء والدفء والأمان

---

(1) آية الحواس، ص 74.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

والطمأنينة والحياة. ولكن الشاعرة لم ترتبط بفكرة علاقة الشمس بالحياة بقدر ما استوعبت دفقاتها الشعورية المكتنزة بكم هائل من الدلالات الواقعية والاجتماعية للتعبير عن فكرة السمو والارتقاء، وتؤسس رمزيتها من خلال نسقها الارتقائي بتفريعاته الرمزية الذي يتعارض مع نسق الهبوط والسقوط المرتبطة بالرموز الظلامية. إلا أن الشاعرة استدعت دلالة الهبوط والسقوط للشمس مكنتها من التوهج الفني من جديد، وهذا ما بينته هذه الدلالات: "شمس هوَت من عينيك، سقط فيّ غد وشموس، شمس بلا منازل، لدمك المجفف تحت شمس آثمة ..."[1].

ويعتبر التراب أهم العناصر الكونية، فهو رمز الصيرورة وموطن الموت والحياة والتقاء الخصب والعدم، وفي دلالته الدينية والميثولوجية، فهو أصل خلق الإنسان، وإليه يعود حفنة من تراب، والأرض موطن النار والماء، والرمل والثمر، والعشب والحجر، سَكَنُ الأشياء ونقيضها في آن واحد"، وهذه الطاقة الدلالية جعلته قاسما مشتركا للمعاني الكيانية الكبرى في الحياة، للجمال الشامخ في الوجود[2]، انعرجت به الشاعرة نحو عوالم ميتافيزيقية تأملية لحقيقة الإنسان والكون والوجود تمظهر في قصائدها رمزا شاردا على حد تعبير "يورى لوتمان" "كرة من الكريستال التي تشع بما لا يعد من الإشعاعات الضوئية"[3]. وهي تريد أن تنفصل عن ترابيتها من خلال أسئلتها المنفتحة على تلك الدلالات الرمزية: " أرض بلا تراب ... لِمَ هذا التراب كله ... فلِمَ هذا التراب"[4].

وارتقت الطيور إلى الفضاء الرمزي لقيمة التحليق والطيران الذي لا يتحقق إلا بفعل الجناح فهو "الأداة الارتقائية الأولى كما يعتبره "دوران" ويؤكد بذلك ارتباط رمز الطير بالفعل وليس بالاسم، ويتم من خلال ذلك على حد تعبير "باشلار" سموا

---

(1) آية الحواس، ص 33، 46، 94، 121.

(2) أسيمة درويش، المرجع السابق، ص 85.

(3) المرجع نفسه، ص 88.

(4) آية الحواس، ص 85، 117.

إلى الإشراق الروحي، ووسيلة من وسائل التطهر العقلاني، وتوقا إلى الملائكية، إلى عالم يسوده الصفاء والطمأنينة[1]، فكانت العصافير عند الشاعرة هي الأداة الارتقائية التي حولت مشاعرها من النسق الأرضي إلى النسق السماوي توقا للحرية والأمن والاستقرار، وتجاوزا لضعفها وعزلتها:

العصافير التي طارت مني

لم تثقب الليل

ولا السواد صار عصافير[2].

لقد حولت الشاعرة المواقع الدلالية لرموزها الكونية، فتحوّل من خلالها الكون إلى مفارقة شعرية، لأن نسق العلاقات التي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم هو ما "يحقق للشاعر خصوصيته، ويخلق له لغة تميزه، وتخص عالمه الشعري دون سواه"[3]. وشكلت بذلك المعاني الرمزية الدالة على المختلف من خلال مدركات حواسها الواعية بحوارية الذات والكون.

ونستخلص من خلال استقراء ديوان "آية الحواس" أن جمال الكون عند الشاعرة لم يكن هدفا بحد ذاته كما يدعو مذهب الفن للفن، وإنما كان مصدر إلهام فكري وفني، تجاوزت شكله الخارجي وصولا إلى الجوهر الإنساني من خلال اختيار مشاهد التناسق والانسجام والحركة والعبرة، وإظهار مواقع التفكك والخلل والتنافر والجمود والقبح، فتماهت الشاعرة مع ظواهر وكائنات الكوْن بعد أن دبت فيها الحياة ولفّها ستار من القداسة والإيمان استوحته من حسها الإنساني والديني والصوفي، ولم تكن رؤيتها الكونية مجرد تأمل فلسفي أو وجد روحي، وإنما كانت

---

(1) أسيمة درويش، المرجع السابق، ص 105.

(2) آية الحواس، ص 73

(3) أسيمة درويش، المرجع السابق، ص 87.

تصورا جماليا حدده نسيج شعري يحفّز على التأمل والاستقصاء والقراءة المُمعنة في تأويل المجاز والغموض الذي كان مقترنا بوعي "آية الحواس" وقدرتها على البوح والاعتراف عن كوامن وأسرار الذات والوجود. وقد هيمنت على بنية نصها محددات جمالية منها: التكثيف الدلالي، والجمع بين المتناقضات، والانزياحات الموغلة في التراسل والتجسيد والتجريد والترميز والسرد الغرائبي، فكسرت أفق التلقي بالمفاجأة والإدهاش والمغايرة الشعرية التي تسعى من خلالها إلى استشراف عالم يحقق فعل التغيير والتحوّل بحوار كوني وإنساني وروحي وحضاري.

مستندات البحث

ــ القرآن الكريم

ــ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

ــ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ط 2، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2002.

ــ أرشيبلد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، بيروت، دار اليقظة العربية للطباعة والنشر، 1963.

ــ أسيمة درويش، تحرير المعنى، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1997.

ــ الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة: قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ط 1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2011.

ــ التهانوي (محمد علي بن علي بن محمد)، كشاف مصطلحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن سبج، ط 1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998.

ــ الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط 3، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1388 هـ / 1969 م.

ــ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ط 3، بيروت، دار النهضة العربية، 1982.

ــ الموقع: http://www.alshiraa.com/topics/440

ــ الموقع: https://www.lahamag.com/article/132038

ــ إليزابت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مطبعة عيثاني الجديدة، 1961.

ــ إيليا حاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ط 2، بيروت، دار الثقافة، 1983م.

ــ إيليا حاوي، في النقد والأدب، ط 1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1980، ج 5.

ــ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974.

ــ جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث العربي ط 4، نيقوسيا، مؤسسة فرج للصحافة والثقافة، 1990.

ــ جان كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000.

ــ خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ط 1، بيروت، جداول للنشر والتوزيع، 2011.

ــ رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، ط 1، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2006.

ــ زكي محمد العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.

ــ سعد الدين كليب، وعي الحداثة: دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

ــ سيد قطب، في ظلال القرآن، ط 12، القاهرة، دار الشروق، 1406 هـ / 1986 م، ج4.

ــ شكري عياد، دائرة الإبداع، القاهرة، دار إلياس العصرية، د. تا.

ــ صلاح فضل، شفرات النص، ط 1، بيروت، دار الآداب، 1999.

ــ عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط 3، بيروت، دار الأندلس، 1982.

ــ عبد الإله الصايغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، ط 1، بغداد، دار الشولانة الثقافية العامة، 1987.

ــ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ج 1.

ــ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، بيروت، ديوان المعرفة، 1402 ه-1982 م.

ــ عبد الله أبو هيف، الأدب العربي وتحديات الحداثة، دراسة وشهادات، ط1، بيروت، دار الصداقة للطباعة والنشر، 1987.

ــ عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، ط 1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994.

ــ عبد الله الغذامي، تشريح النص، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987.

ــ عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، ط 1، الجزائر، ردمك، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، 2015.

ــ عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط 1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999.

ــ عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ط 1، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980.

ــ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 4، بيروت، دار العودة، 1981.

ــ علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، القاهرة، مكتبة ابن سينا، 2002، ص 78.

ــ فاضل ثامر، اللغة الثانية، ط 1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1994.

ــ فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ط 1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005.

ــ كمال أبو ديب، في الشعرية، ط 1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987.

ــ ماجدة داغر، آية الحواس، دار المفيد، بيروت، ط1، 2009.

ــ مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، بغداد، دار المأمون، 1987، ج1.

ــ مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ط 3، بيروت، مكتبة لبنان، 1984.

ــ محمد زكي العشماوي، الرؤيا المعاصرة في الأدب والنقد، بيروت، دار النهضة العربية، د. تا.

ــ محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1978.

ــ محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، تونس، سراس للنشر، 1992، ص 101 ـــ 109.

ــ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ط 1، بيروت، دار الطليعة، 1981، ص 114.

ــ مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، الاسكندرية، منشأة المعارف، 1987.

ــ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.تا.

ــ مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2، بيروت، دار الأندلس، 1981.

ــ معن زيادة وآخرون، الموسوعة الفلسفية العربية، ط 1، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1986، مج 1.

ــ نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983.

ــ وجدان الصايغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ط 1، الجزائر، منشورات الاختلاف، الجزائر،1429 ه/ 2008 م.

تخييل الحقيقة وتحقيق الخيال

في ديوان "آية الحواس" للشاعرة ماجدة داغر

د. عبد المجيد علوي اسماعيلي

المغرب

على سبيل المقدمة:

تحوز الشاعرة والإعلامية اللبنانية ماجدة داغر- كقامة فنية سامقة-رتبة متميزة في المشهد الشعري العربي المعاصر إنتاجاتها النصية التخيلية، في الغالب الأعم، كما لو أنها مشرعة مفتوحة على تعدد القراءات والتأويلات نتيجة عمق وخصوبة وحرارة الأسئلة الصوفية الإلهامية التي تثيرها في لاوعي المتلقي، مع ما يتولد عن ذلك من صراع التأويلات وانتشار تاريخي للأكوان الدلالية بفعل تناسل وتوالد السيرورات التأويلية والصيغ القرائية اللامحدودة واللامتناهية، مما يجعل نصوصها متعالقة ومتواشجة مع شعرية الأثر المفتوح على حد تعبير الناقد السميائي الايطالي"أمبرطو ايكو".[1]

نصوص الشاعرة ماجدة-كصوت إبداعي متوهج في سماء القول الشعري- تنصهر في بوثقة الحلم والكشف والاستبطان، واستدماج اللاشعور أثناء استنطاق صمت المعنى الكامن في كوامن الذات العاشقة لفن الكتابة الشعرية المرتهنة، بشكل أو بآخر، لنبض التاريخ المسكونة بالأسئلة الكبرى للإنسان الصوفي بحمولته الدلالية الإيجابية، والمقدسة لقيمة الحياة التي تستحق أن تعاش رغم ثقل المرارات

[1] للمزيد من التوسع والاستزادة يمكن الرجوع الى الكتاب (ايكو/امبرتو: الأثر المفتوح، دار الحوار للنشر والتوزيع،2001،ط2) ف"في بعض الأحيان يتحدث علماء الجمال عن الاكتمال وعن الانفتاح في الأثر الفني وذلك بقصد إضاءة ما يحدث أثناء استهلاك الموضوع الجمالي. فالأثر الفني هو من جهة، موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل، كما تصوره المؤلف وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها في عقل المستهلك وإحساسه، وهكذا يخلق المؤلف شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه، مثلما أراده هو؛ لكن، ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك-وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، ويحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها-يمارس إحساساً شخصياً وثقافة معينة وأذواقاً واتجاهات وأحكاماً قبلية، توجه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق، فإن الشكل يكون مقبولاً جمالياً، وبالضبط، عندما يكون ممكناً تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة، وعندما يحمل تنوعاً كبيراً في المظاهر والأصدية، دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه".(ص:17).

والإكراهات والتحديات[1]. وبهذا المعنى تبدو لقارئها عبارة عن حديقة سحرية وسرية لا تبوح بأسراها وهواجسها وانشغالاتها، منذ أول اندماج ظرفي لحظي، و"صدام جمالي"معها[2]، مما يجعلها نصوصا تثير لذتها[3] و"براقشيتها"المتجددة

[1] الحسين/ابراهيم: التربية على الفن (حفر في آليات التلفي التشكيلي والجمالي)، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ط1 ،2009ص:18-19

[2] يتحدث الناقد الالماني ايزر عن "الوقع الجمالي"أو الأثر النفسي/الوجداني الذي يمارسه الانتاج النصي (القطب الفني) على المتلقي (القطب الجمالي) منذ أو التقاء بينهما، مما يولد انتاج المعنى وتشييد الدلالة أو الدلالات بصيغة الجمع ذلك أن فعل القراءة يستدعي حتما فعل الكتابة ف"نحويا يعتبر فعل القراءة فعلا متعديا. ونفس الشيء يقال عن التعددية المجازية للفعل، ففعل القراءة يتطلب وجوبا فعل الكتابة حيث تتحول القراءة من فعل استهلاك لفعل انتاج. ولتحقيق هذا الشرط وجب الرقي بعملية القراءة الى مدارج المعايشة الحميمة لفسيفساء النص." (فعل القراءة: نظرية التجاوب الجمالي في الادب، ترجمة وتقديم الدكتورين حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل فاس، (دط ت) ص:98.

[3] يميز الناقد الفرنسي رولان بارت بين نوعين من النصوص:نص اللذة ونص المتعة؛ فنص اللذة "هو النص الذي يرضى فيملأ فيهب الغبطة،انه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة" (لذة النص لبارت ترجمة منذر العياشي،دار توبقال للنشر البيضاء، 2001، ص:35). هذا هو نص اللذة عند بارت، فهو نص يجعل القارئ يشعر بالرضا ويغتبط، وهو مرتبط بالقراءة الريحة المسلية. أما نص المتعة فهو النص"الذي يجعل من الضياع حالة. وهو الذي يحول الراحة رهقا، فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ نسفا. ثم يأتي الى قوة أذواقه وقيمه أوذكرياته فيجعلها هباء منثورا وانه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة." (ص:36 من المرجع السابق). وقد عرف أبو حامد الغزالي اللغة أنها (لفظ دال بتواطؤ) ومعناه انه لا لغة في لفظ غير ذي دلالة، وبالتالي فانه كمعنى يتحول الى جسد بارد. وهناك أيضا أشياء أخرى بالنص غير المعنى؛ فنحن أحيانا نعبر النص نتلمسه ونسمعه ونحاوره وكأن النص جسد حي، وكذلك بما أن النص يعتبر حيا، فانه بذلك يعد مادة للمحبة والكراهية والعشق. كما أن النظرية الخاصة بالنص تعتمد علي مجموعة من العلوم (اللسانيات والمنطق والمادية والجدلية والتحليل النفسي). وترى النظرية أن علي من يستخدم النصوص يجب أن يميز بين مفهومين:

الأول: بنية النص والذي يعني ما يعرض له التحليل البنيوي أو العلاماتي من أنظمة سردية وبلاغية وأسلوبية.

الثاني: حيث يخلق النص وذلك بما يناسبه من علاقات متبادلة بين الكاتب والنص وأيضا بين القارئ والنص وذلك لاستكشاف المعنى والتأويل واللذة.

باستمرار لكثافة حواملها ومصادرها التي تمتح من ثقافة كونية إنسانية واسعة لأن الشاعر الكبير الحقيقي لا يمكنه أن ينأى بنفسه عن التطورات الهائلة التي راكمتها الإنسانية، في مختلف عصورها وأزمنتها، وإلا سيتحجر وينطفئ ويتوقف ماؤه عن الجريان. نصوص الشاعرة ماجدة داغر بؤر دلالية صوفية ملء العواطف والدأب، أو حقل ألغام يقتضي السير بمحاذاته التسلح بقدر كبير من الحيطة والحذر لاسيما إذا علمنا أنها شاعرة/ إعلامية اغترفت من وادي عبقر، وصوت صداح يخترق آذاننا ووجدانا تناولا وعينا بدون استئذان. الشاعرة ماجدة وهي تشتغل على"عنف المتخيل"[1]تكتب نصوصها الإبداعية على امتداد شذري ومحاولات متفرقة من

[1] يعود الانتشار الواسع لمصطلح المتخيل لبشلار سنة1943 في كتابه (الأهواء والأحلام). ومعلوم أن هذا المصطلح يقترب من عالم الممكن أو المحتمل أو المأمول الذي تقترحه النصوص الجمالية التخييلية (ما يعتقد ويتصور أنه عالم فعلي) بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع. ولأن المتخيل يفهم في الغالب الأعم كونه نقيضا للواقعي على اعتبار أن معناه يقوم على فرضية حدسية وتلقينا له غالبا ما يحدده تواطؤنا مع منتجه. ومن هنا فالمتخيل يدل على شيء مشكل تاريخيا في الذاكرة الجماعية او في الذهن.انه شبكة من الصور التي تستثار في أي لحظة بشكل لا واع وكنوع من رد الفعل. وقد اعتبر الباحث "جلبير دوران" في مقاربته الانثربولوجية لعالم الصور والأساطير أننا ننتمي لعالم الصور والرموز أكثر من انتمائنا لعالم الأفكار. كما أن الباحث "لوسيان بلاكا" في مقاربته البلاغية كون الاستعارة تجاوزا للواقع نحو عالم المتخيل، فالاستعارة هي مصدر قوة الصور، كما أن الصور أساس المتخيل. كما تحدث"مالرو" في مقاربته الإبداعية عن "الكتابة المتخفية للمتخيل"، وعرض السورياليون ل"لمتخيل اللاشعوري"، ورصد "كابرييلكلرسياماركيز" ل"لواقعية السحرية"، كما آمن "ماريزكوندي"ب"المتخيل المنفتح على العالم". وعلى هذا الاساس يمكن أن نتحدث مع"لوسيانبوا"في كتابه "من أجل تاريخ للمتخيل"عن نمطين من المتخيل: "نمط المتخيل المدرك الذي يعاش باعتباره متخيلا؛ فنحن ندرك عند مشاهدتنا لشريط سينمائي أننا في عالم متخيل ينتهي بانتهاء الشريط. و"نمط المتخيل المدرك" باعتباره حقيقة أكثر واقعية من الواقع المتعين."ومن ثمة فما دام الانسان انسانا فانه سيبقى مسيجا بحقيقة متعالية، وسيظل يتخيل دلالات فيماوراء المظاهر"Lucian Bio، pour une histoire de l imaginaire، veritè des myths، collectiondiregee par bernardDeforge، paris، les belles lettres، 1998، pp:10-25-43.كما يمكن مراجعة في هذا الصدد كتاب"عنف المتخيل الروائي في أعمال اميل حبيبي"للباحث سعيد علوش،مركز الانماء القومي الطبعة الاولى، 1986.

التشظي في شكل صور وجمل تتأرجح بين الطول والقصر بحسب دفقتها الشعورية، وأحيانا كلمات وحيدة عزلاء تتحول لاحقا إلى أركان لا محيد عنها في البناء والتركيب الى أن تجدلها أفقا أو مخرجا بعد حزنها وعزلتها خارج سياق القصيدة. وقد تحدت "يانيسريتسوس"عن أمر كهذا في قصيدته الشذرية الطويلة "فوق حبل"، كما كتب "سركونبولص"مرة: "أكتب كلمة واحدة في دفتري، وأغلقه. حركة تكفي لكي تتغير الدنيا."[1]

هكذا تبدو لنا الإعلامية ماجدة داغر، ومنذ الوهلة الأولى، أنها إلى حد ما شاعرة مقلة إذا ما قورنت أعمالها الشعرية بغيرها من الشعراء الذين يخترعون القصائد، وإنما هي في كل مكان عليهم فحسب الكشف عنها على حد تعبير "يانسكاسل" نتيجة كثرة التعديل والتشذيب والتهذيب التي يمارسها الشاعر المبدع في ورشة الكتابة الشخصية لتكتمل القصيدة كأنها خطاطات فنان تشكيلي يرسم ويصور لا شاعرا يكتب ويلعب في حدائق التلفظ السرية.

1-بين الحقيقة والخيال:

يشكل الخوض في موضوع العلاقات المفترضة القائمة بين الحقيقة والخيال نوعا من المغامرة والمجازفة لارتباطه بتيمتين متغايرتين ومختلفتين إحداهما- رغم زئبقيتها وانفلاتها والتباسها باستمرار- تتعلق بمعطى أقرب ما يكون للواقع والتجربة والمشاهدة البصرية (الحقيقة أو الحقائق)، وثانيهما تتسامى عن الواقع العيني المباشر وتؤسس أنطولوجيتها الميتافيزيقية المجنحة (الخيال) رغم وجود مياه كثيرة تجري تحت الجسر بين الحقيقة والخيال. لذلك، فالبحث في هذا الموضوع يقتضي عملية أشبه ما تكون بالعصف الذهني باعتباره موضوعا لطالما كان

[1] الكتابة النسائية (التخييل والتلقي) مؤلف جماعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الاولى، 2006، ص:132.

حاضرا في الكثير من لحظاتنا، ولكن الكثير منا يجهل كنهه وجوهره.إنه الخيال في تعالقه بفعل الكتابة عموما والكتابة الشعرية النسائية تحديدا.[1]

ويؤكد بعض علماء النفس الإكلينيكي أن العقل لا يفرق بين الحقيقة والخيال؛ فهو لا يفرق بين ما يستقبل ويرى بالعين وبين ما يستقبل ويرى بالمخيلة على اعتبار أن الخيال هو القدرة على إطلاق العنان للأفكار دون التقيد بالجوانب الواقعية والالتزامات المنطقية بما يجعله يمثل أعلى مستويات الإبداع لان ما نقوم به من أفعال يكون نتيجة لما نقوم به من تخيلات: فكلما غذى المبدع عقله بالأفكار والصور الإيجابية حقق من النجاحات مالا يستطيع تحقيقه من يغذي عقله أو يفكر في السلبيات، وإنما نراه في عقولنا يمكننا إمساكه بأيدينا. يقول العالم الفيزيائي أنشتاين:"إن القدرة على التخيل أهم بكثير من المعرفة. "لأن الخيال هو القدرة على صنع أحداث أثناء اليقظة، والأحلام هي القدرة على صنع أحداث أثناء النوم. ومن هنا كان التخيل أداة من أدوات حل المشكلات والتخفيف من التوتر لأنه يشكل تصورا معينا يضع له عدة احتمالات ويقترح ردود فعل لكل احتمال. والحصيلة أن الخيال يرتبط بالعقل الباطن وبالماضي، مما يستلزم تغيير الماضي المحبط والتحرر منه حتى لا يؤثر على التصور والخيال رغم عدم قابلية الماضي للتغيير وإمكانية تصحيح ردود أفعالنا إزاءها وما نكون قد ارتكبناه من أخطاء وتجاوزات بتغيير مشاعرنا اتجاه ذاك الماضي لأن المشاعر السلبية تشكل معيقا كبيرا لانسيابية الخيال، وفتح قنوات الإبداع والابتكار أمامه. ويعتبر التأمل أحد أعمدة الخيال الذي يجب ممارسته يوميا لتحقيق الأمن النفسي والوجداني؛ فلنجعل الخيال والتأمل طقسا

[1] محكي الكتابة النسائية في المغرب، محمد الداهي،ضمن كتاب الكتابة النسائية (التخييل والتلقي)، م،س، ص:57-59

يوميا للتخلص من أوجاعنا وأعطابنا وأمراضنا لأن الأول يساعدنا على التصالح مع الماضي، والثاني يجسر طريقنا نحو المستقبل والأحلام (الحق في الحلم)[1]

يتداخل مفهوم التخييل بالحقيقة، إذن، في العملية الإبداعية باعتباره احد الخصائص الفنية المميزة للغة الأدبية بوجه عام والشعرية بوجه خاص؛ فالتخييل عند حازم "أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الإنبساط والإنقباض. "ومن هنا، يربط حازم القرطاجني بين التخييل والجانب النفسي لدى المتلقي ف"ليس التخييل الشعري سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته.". يفهم من هذا الكلام مدى اهتمام الفلاسفة بفعل التخييل الذي يرتبط ب"سيكولوجية التلقي"أكثر من اهتمامهم بفعل التخيل الذي يهتم ب "سيكولوجية الإبداع "على اعتبار أن المتلقي هو الذي يمنح النص الشعري كينونته وتحققه؛ فبدون اصطدامه (أي النص الشعري) بأذن المتلقي وانفعاله به يظل عبارة عن حروف مكتوبة تسود الصفحة البيضاء فحسب إيمانا من حازم أن العملية الشعرية تتبلور وتتشكل عبر تفاعل أربعة عناصر وهي: العالم الخارجي، والمبدع، والرسالة الشعرية، والمتلقي من منظور أن غاية كل عمل فني تحقيق المشاركة الوجدانية بين الإنتاج النصي والمتلقين والتأثير عليهم وإمتاعهم عبر ممارسة ما وصفه أرسطو ب"لعبة الإغواء الجمالي". وكل تجاوز لهذا الحضور النوعي للمتلقي هو بمثابة إلغاء ل"هوية الشعر" لأن المعتبر في حقيقة الشعر المحاكاة والتخييل كمنتج للشعرية بوصفها علامة مميزة للنص الأدبي"فما كان من الأقاويل القياسية

[1] رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، افريقيا الشرق، 1994، ص:75.

مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل"[1]. ولذلك لا أدب بدون تخييل؛ فكل قول شعري ينبني على التخييل وليس كل كلام ينبني على التخييل فهو قول شعري. وبالجملة فالتخييل يتصل مباشرة بالمتلقي بما يحدثه فيه الأثر الأدبي من"وقع جمالي" و"أثر نفسي"، في حين ترتبط المحاكاة بالمبدع الذي يسعى جاهدا إلى محاكاة وتقليد الأشياء التي قامت في نفسه سواء بصورتها الحسية أو المجردة أو الوهمية ويصوغها بلغة فنية جمالية.

2- بياضات العتبات وفجواتها

*عتبة العنوان:

يعتبر العنوان طاقة دلالية مهمة لاستقراء النصوص وصوغ فرضيات حول محتوياتها المعرفية وذلك من خلال تعالقه مع باقي المؤشرات خارج النصية، لذلك سنحاول تفكيك مكوناته من أجل خلق تصور مبدئي عن المتن المدروس.

لقد جاء العنوان من حيث التساند التركيبي على شكل جملة اسمية بين طرفيه علاقة الإضافة، أما معجميا فيتكون من كلمتين كل واحدة منهما تحمل دلالة خاصة ف "آية"-باعتبارها اسم علم- جاءت مفردة نكرة حمالة عدة أوجه دلالية منها علامة وإمارة ومعجزة وبرهان قال تعالى: ﴿**وجعلنا بن مريم وأمه آية**﴾. "(المؤمنون:50)، ومنها عبرة وعظة قال تعالى: ﴿**فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية**﴾. "(يونس:92)، ومنها الجملة والعبارة كوحدة قرآنية منفصلة عما قبلها وبعدها بعلامة وعدد آيات القرآن قال تعالى: ﴿**وإذ بدلنا آية مكان آية والله أعلم بما ينزل قالوا إنما أنت مفتر**﴾ (النحل:101). والآية القرآنية هي التي تنتهي بنقطة

[1] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، 1986، الطبعة الثالثة ص:83.

وقف، ومجموع الآيات تؤلف سورة.وقد ترد الآية مفردة كما في قوله تعالى: ﴿**هذه ناقة الله لكم آية**﴾. (الأعراف:73) وقول المصطفى ﷺ: "بلغوا عني ولو آية."، أو جمعا(وتجمع أيضا على آي) كما في قوله تعالى: ﴿**تلك آيات الله نتلوها عليك بالحق**﴾. (البقرة:252) أو للدلالة على الجمال الخارق فنقول فلان"آية في الجمال"أي كامل الخلق (بفتح الخاء) والخلق (بضم الخاء) كما في مدح حسان بن ثابت لرسول الله :ﷺ

خلقت مبرأ من كل عيـــــب.....كما لو خلقت كما تشاء

فأفضل منك لم تر قط عيني.....وأجمل منك لم تلد النساء[1]

كما نقول "آية ناسخة" لما قبلها في الحكم، أو آية منسوخة وهي التي نزلت بعدها آية غيرت حكمها. ومنها "آية الرجم" التي تحض على رجم الزاني، ومنها آية الكرسي قال تعالى: ﴿**وسع كرسيه السماوات والأرض**﴾ (البقرة:255). وعلى هذا الأساس، تدل كلمة "آية" في القرآن الكريم على ثلاثة معان (آيات كونية باعتبارها رصيدا نظريا في الإيمان بواجب الوجود قال تعالى: ﴿**ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر**﴾. وآيات إعجازية خارقة لنواميس الكون للدلالة على صدق البلاغ عن الله قال تعالى: ﴿**يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم**﴾. وآيات الأحكام الفقهية الدالة عليها نصا أو استبطانا ويستفاد منها حكم شرعي معين قال تعالى: ﴿**يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا انه لا يحب المسرفين**﴾.[2]

أما مصطلح الحواس (جمع حاسة)، فقد ورد معرفا جمعا للدلالة على الحواس الخمس (الشم والسمع البصر والذوق واللمس)، مما يجرنا إلى التساؤل عن

[1] ديوان حسان بن ثابت، شرحه وضبط هوامشه وقدم له الأستاذ أمهنا، دار الكتب العلمية بيروت (دت) ص:37.

[2] صفحة العارف بالله الشيخ عبد الغاني النابلسي على الفايس بوك

أوجه التعالق الدلالي بين كلمة آية" وكلمة "الحواس.فهل للحواس آية أم آيات؟ وإن كانت لها آيات فما هي؟ وما طبيعتها؟ وما نوعها؟ وما مقدار كل آية من تلك الحواس؟ ما علاقة الشاعرة بالحواس بوصفها مصدرا للمعرفة والإدراك رغم أن الفلاسفة اللأدريون يؤكدون أن الحواس تخدعنا لأن الحاسة الواحدة تقدم لنا، أحيانا، حقيقتين مختلفتين عن الموضوع الواحد؟ كيف تتخيل المبدعة و"تشعرن "تيمة الحواس وهي تتفاعل وكيمياء اللغة؟ ما حدود الواقعي والخيالي بين الحواس واللاوعي أو اللاشعور مادام فعل الكتابة تعبيرا عن استيهاماتنا وأمراضنا وأوجاعنا وآلامنا؟

3-من تخييل الحقيقة إلى تحقيق الخيال:

إن المتأمل والقارئ الصوفي لديوان"آية الحواس" للشاعرة اللبنانية ماجدة داغر ليقف عند الطاقة الجبارة للمبدعة وهي تفسح المجال للحواس لكي تبوح بمكنونات صدرها ولواعج نفسها بكل حرقة داخلية، فاتحة الباب على مصراعيه لعنان خيالها لتأثيث فضاء الصورة وبناء أكوانها الدلالية وتشكيل معمارية وجمالية نصوصها التخييلية بدءا ببيت شعري للشاعر الصوفي الحلاج (ما اختلاف في القائل هل الشبلي أم الحلاج) "مثالك في عيني وذكرك في فمي..... ومثواك في قلبي فأين تغيب؟"

الذي يندرج في إطار ما يسمى في الأدبيات الصوفية ب"العشق الإلهي" إذ حكي أن الشيخ الشبلي "رأى مجنونا في بعض الأيام يعدو والصبيان خلفه يرمونه بالأحجار وقد أدموا وجهه وفتحوا رأسه فقام له الشبلي في زجرهم عنه.

فقالوا يا شيخ دعنا نقتله لأنه كافر قال وما الذي بان لكم من كفره فقالوا أنه يزعم أنه يرى ربه ويحادثه.

فقال أمسكوا عليّ قليلاً حتى أسأله ثم تقدم الشبلي إليه فوجده يتحدث ويضحك ويقول في أثناء ذلك هذا جميل منك تسلط عليّ هؤلاء الصبيان يفعلون بي هكذا فتقدم إليه وقال له يا أخي أصحيح ما يقول هؤلاء الصبيان عنك قال يا شبلي وما يقولون قال يقولون أنك ترى ربك وتحادثه فصاح صيحة عظيمة ثم قال يا شبلي وحق من تيمني بحبه وهيمني به بين بعده وقربه لو احتجب عني طرفة عين لتقطعت من ألم البين ثم ولي وأنشأ يقول

خيالك في عيني وذكرك في فمي.....ومثواك في قلبي فأين تغيب

خليلي ما للعاشقين قلـــــــــــوب.....ولا للعيون المغيّرات ذنوب.[1]

تسعى الشاعرة ماجدة داغر إلى التعبير عن حالة باطنية وجدانية شديدة الإلتصاق بهمومها الداخلية ودفقتها الشعورية مازجة بين بلاغة الغموض وعنصر المفاجأة وكثافة الصور، تحيل عليها عناوين فرعية، حبلى بالدلالات الرمزية منها (قفير في الجسد، المقصول، أتسمر في مشية ظلك، سارية اللون والشوك، رحيق كجسر الماء، على ضوء مسنن، سفر الوحدة، رقعة محدقة لقميص المساء، منفى الذاكرة الآتية...).

واللافت للنظر أن الديوان مسكون بثلاثة هواجس تشكل مدار الخطاب أو الشعر الصوفي والتي تستلزم رؤية فلسفية عميقة لاستبطان كوامنه والمسكوت عنه أو ما يسمى في أدبيات جمالية التلقي ب"بياضات أوفجوات أوفراغات النص وهي:الهاجس الوجداني العاطفي

- الهاجس الفكري التصوري،

الهاجس الأخلاقي السلوكي(كيف ندهتها، فتركتها، يغري الوقت بالذهب، كيف دنوت، كيف رجوت، ما كان زمنا فانقضى؟(ص:38).

[1] موقع الشيخ متولي الشعراوي.

وتحاول الشاعرة جاهدة اقتفاء أثر الشيخ محي الدين بن عربي بحثا عن حلول جذرية لمعضلة الوجود في خضم الحياة المعلقة بالريح كالندبات وسط زوابع الفضاء في أفق استعادة طائراتها الورقية تقول الشاعرة:

"يا من تيمني، بحبه وهيمني، بين بعده وقربه، ليتني أتحقق".

هكذا تطوع شاعرتنا ماجدة لغة البيان وتسخر ملكاتها البلاغية بهدف دمج كل شيء في اللاشيء والهروب، عبر امتطاء أجنحة الهبوب، إلى أقصى الأقاصي وتجسيد، عبر لعبة التخييل، فلسفة الحب الإلهي وتشييد أكوان دلالية عصية على الإدراك إلا من خلال السفر عبر الحلم والمعاناة والمعايشة الروحية للحظة الإبداع الراقي من خلال احتواء وتجاوز الموت الوجودي بالإستناد على شعلة إيمانية مقدسة ومتدثرة بعباءة كل ما هو الهي من أجل معانقة اليقين، على اعتبار أن الإلهي أصل وجود الحب عند الصوفيين وهم يسبحون في عوالم العشق والهيام والصحو والغياب برمزيات اللغة وإشارات الدلالة، وإعادة فهم الزمن الجديد عبر خلق مسافة بين الشاعرة والأوقات القديمة من خلال استدعاء أسئلة الذات وهواجسها بعاطفة الحب الإلهي المثالية، مما يؤكد اغترافها من معين رسالة ابن سينا في العشق وميتافيزيقيات سراج الطوسي.

"اقرعني...تنفتح في قلقي سرة...حبلى بزئبقة عالقة فيها الأجنحة تنتظر، فتنحدر كسماء أفرغت في صدري زرقتها وملائكة سقطت من غريها في جسدي. أفرغني حين تمتلئ صمتا يهدر وجعي صوتا تدثر بالظل فيا فيئي، ويا شمسي، ويا ذهبا ذاب في ولعي(ص:53-54).

وبهذا الفهم، فقصائد "آية الحواس"تكشف أقنعة الذات المبدعة حيث تتحول كل بنية معجمية إلى طاقة دلالية خلاقة مكتنزة بالإيحاءات الرمزية، من زاوية أن الشعر أقرب الفنون إلى اللاشعور واللاوعي بتطويع الدلالة وتسخيرها لتحقيق

المصالحة مع الذات، وتجذيرها وتأهيلها للصمود والمواجهة أمام عواصف وأعاصير الواقع المر اللعين. وبذلك تتجاوز الشاعرة التعبير عن حواس الإنسان الخمس إلى رصد حواس الطبيعة من خلال نحت معجم شعري دال: وجهك المائي، أهدابي العائمة، صمغك المزوج بالسرو، ترتعش المحيطات، وجهك الممهور بالعسل البري، تراقصين البدر المثقوب، يجري الغدير في أضلعك، نقطة لتنزل مع المطر، الظلمة في العروق ارتعاشاتي المخضبة.....

وتتوسل الشاعرة، تحقيقا للخيال وتخييلا للحقيقة، بلغة استعارية مؤسسة على الألسنة والتشخيص والتجسيم وبلاغة الكناية التي ترفل في جلباب الرمز والإشارة، وصور تشبيهية متنوعة تشرك القارئ في إعادة تفكيك الخطاب الشعري وفهم سننه بهدف إنتاج المعنى يسايره في ذلك البناء الإيقاعي الجميل الآسر:

نقطة ويكتمل النهر

ويجري الغدير في أضلعك(ص79).

الحجر مثلي ممتلئ بالأمطار(ص117).

...وعند الفجر الجائع،

وقف الغريب يبلل رغيفا يابسا

ونداءه المتشقق

ويعجن الليل الناقص قمرا

و..حبة قمح(ص:49)

هكذا تؤسس الشاعرة ماجدة لغة شعرية خاصة قائمة على الرمزية والسرد الغرائبي بنثر بهي ينهل من معين الشعر للتعبير عن الدفقة الشعورية لداغر التي وسمت كائناتها بسمات خاصة: وجهك المائي، المحيط العنابي، وجهك المجرات،

أقحوانة مكتئبة، البدر المثقوب، هشاشة أزلية، منام سريع الذوبان، قصائدي مائدة متهدجة، حائط الخطيئة، رحم الصدفة، قارورة ملعونة الغطاء...، متقنة لعبة التجاور بين المصطلحات (تشكل الجسر من ماء وامتلاء الغدير بالعطش...)

عابرا كجسر ماء

نسائم قدر يهل

من سكون في قرون (ص:66)

أشارف صوتك العالق كنصفي الآخر

في هديري

في هديرك المسكون

بالعطش (ص:67)

وبذلك يقوم ديوان "آية الحواس"على فلسفة البوح والإعتراف بكل رغبات الشاعرة اللا متناهية.لذلك لم ينل منها فراغ أو ترياق أسود بالرغم من كون الشاعرة تكتب بالألم الذي يفصح عنه المعجم الشعري العميق:

ضيقة كانت الممرات

وسيد الباب الملتهب

يسن انتظاره

على بعد غيمتين

من الخطوات المتعثرة

ويشحذ سنه الوحيدة

لوليمة الأرواح الناضجة

على نار مغرية(ص:106).

من هنا يحضر سؤال الذات في ديوان الشاعرة معبرة عن هواجسها وانشغالاتها وتأملاتها بلغة صوفية مجنحة تروض الخيال بحثا عن حقيقتها هي، مما طبع الديوان بومضة رومانسية عاشقة للحياة إلى حد الهيام والتقديس:

مدني سريرا لأحزانك

ومظلة في فيء عينيك

تتلو أغنية الرحيل

كلما ظن المطر

أن حزنك الصغير

يكبر في بال غيمة(ص:51).

ضجيج الحواس الخمس في ديوان

آية الحواس لماجدة داغر

رؤية انطباعية من ذات الخندق

دة. كفاح الغصين

فلسطين

لطالما آمنتُ بأن النقد يتكئُ على عصاتين، عصاة الأكاديمي الذي يفند النص من عتباته إلى نهاياته بدقة المحترف الذي يقلّبُ حروفه مخضعاً إياها للقياس والأحكام، والاعتبارات المنهجية، يخيم عليه الاستمتاع بما يبحث فيه وعنه، وعصاة المتذوق الذي يلوك النص مستشعرا جمالياته بتفحص، كصاقل الماس الذي يدقق في كل تفاصيل العمل بحواسه، لا بأدوات قياسه الأكاديمية العلمية المنهجية، مصفحاً بذائقته التي يجب أن تكون مميزة، وبوعيه الرصين اللازم لذاك الاستمتاع، ولأني أتشارك مع الشاعرة ماجدة داغر في الوقوع في فخ كتابة الشعر، أجدني أميل إلى تلمس ديوانها الموسوم ب.. آية الحواس، بحواسي الخمس كمتذوقة، أنقد الديوان بذلك النقد الانطباعي، الذي أجدني أقرب إليه من الأكاديمي المتخصص، وأبعد عن ساحته التي يصول بها ويجول... مدركة تماماً بأن النقد الانطباعي لهو بالأهمية التي لا تقل قيمة عن سواه، لأنه يستند إلى حصيلة ضخمة من القراءة والمقدرة على التمييز، والاستناد لنظريات القبح والجمال، والرداءة والجودة.

لذلك، أسجل هنا تلمس ضجيج الحواس الخمس التي رافقت الشاعرة وقت كتابة قصائدها التي يتضمنها هذا الديوان، متلمسة ذلك الضجيج بحواسي الخمس أيضاً، آملة أن تكون حواسي يقظة، واستشعاري بها كما عهدته..

تبدأ الحواس لدى ماجدة داغر في تلمس الطريق منذ عتبة النص الأول، قفيرٌ في الجسد المقصول، فنراها تشكل لنا الانطباع الاستباقي بحاسة البصر التي تأخذنا إلى تصورٍ رمادي لجسدٍ تم قصله وإعدامه مجازياً لفقدانه الحب الذي هو الحياة، مما يعطينا ذلك التصور بأن القصيدة التي ستتبع عتبة النص ستكون حول حب لم يكتمل، حب تم القضاء عليه، ولم يبق منه سوى ضجيج الحواس التي تشي به..

في متن القصيدة صاحبة عتبة النص تلك، يبدأ ضجيج الحواس في النمو، الحركة هنا لهطول الذكرى لذلك الوجه الغائب تبرق في العين، في حاسة البصر، التي تنقل لنا رؤى بصرية متلاحقة، يغرق في الدوائر/ سقطت في المحيط/ حبة

عناب/ يطفو غيابك، كأهدابي العائمة، مشتبكة مع حاسة السمع التي تبدو في/ سقطت في المحيط/ فالسقوط بصوته الواضح يضج بحاسة السمع بوضوح، وأيضاً مشتبكة مع حاسة التذوق/ كماء الزهر في ريقك/ فنجد الشاعرة تسترجع العذوبة التي كانت في ريق المحبوب، هذا الغياب الذي هو كصمغ السرو الباسق، ..

هكذا تتناثر الحواس الخمس بين جنبات الديوان، وسأستعرضها بادىء ذي بدء في عتبات النصوص الأخرى، أتّسمر في مشيئة ظلك/ تتوقف هنا الحركة، تضج حاسة البصر، تتوقف حاسة السمع في الثبات، /سارية اللون والشوك/ تضج حاسة البصر والرؤية مشتبكة مع حاسة البصر التي تدرك اللون، وحاسة اللمس التي تدرك الشوك، / رحيق/ في عتبة النص هذه تشتبك حاستي الشم والتذوق بوضوح، لتستشعرا كنه الرحيق الذي تقصده الشاعرة، / ألف عامٍ فبدأت/ تحتار هنا الحواس جميعها لتشابكهها مجتمعة، فاحتساب ألف عامٍ قبل البدء يشي بضجيج الحواس جميعها لإدراك تفاصيل تلك الألف بما فيها، وحتى إدراك البداية التي اختلفت عن الألف المحتسبة، والتي أدركتها الشاعرة بحاسها مجتمعة على الأغلب...

أنشودة للضوء المكسور/ تتصاعد حاسة السمع مشتبكة مع حاسة البصر في تاغمٍ موجع يشي بالنهايات، / مُدني سريراً لأحزانك/ استشعار للحزن واضح بحاستي البصر واللمس، فحينما تتجسد الأحزان تتكور في الروح حقيقة، / حواس/ يبدو هنا من هذه العتبة للنص، أن النص سيكون خليطاً متجانساً من حواس الشاعرة جميعها، تضج بها وتدور معها في فلك القصيدة.

كجسر ماء/ تعلو حاسة البصر هنا بوضوح ربما تتخللها حاسة التذوق، / نقطة من وجهك نغمة من جسدي/ ضجيج حواس مختلفة البصر، واللمس، والسمع، تجعل من التذكر واحة تعب..

في البدء كنت الكلمة في الآخر ماذا تكون.؟/ تساؤل محموم تتصدره حاسة السمع بوضوح، الشاعرة هنا بحاجة لإجابات مطمئنة، وربما بحاجة للإحساس بوجود ذلك الحب رغم غيابه،

على ضوءٍ مسنن/ هذا الضوء الذي له أسنان تصدح فيه حاستي البصر، واللمس، بوضوح وتشيان بعدم إحساس الشاعرة بالسكينة والراحة وعدم إحساسها بالنور الثابت، والاستقرار الداخلي، / سفر الوحدة/ للوحدة صوت أيضاً تشي به حاسة السمع، فللوحدة صوت الموات، والوحدة تشي بها أيضاً حاسة اللمس وحاسة البصر، جميعها تشي بالوحدة التي تعقب الرحيل..

نقطة نائية دمعة قريبة/ الشاعرة هنا استحضرت حاسة البصر أولاً كي ترى النقطة النائية تلك، والدمعة القريبة تلك، ثم استحضرت حاسة اللمس حين لامست الدمعة جفن العين فأعطتها الإحساس بالرغبة في البكاء، وأيضاً الإحساس بتوغل تلك النقطة الغائرة.. /جحيم/

الشاعرة هنا استحضرت الحواس الخمس بضجيجها الصاخب، وهي تصف الغياب بالجحيم، فهو يُدرك بالبصر، وبالشم وبالتذوق وبالسمع وباللمس، الجحيم يصهر الحواس جميعها حين استشعاره، وهو يعبر الحواس جميعها حين تداعيه، لذلك فالشاعرة هنا تشابكت لديها الحواس الخمس حين استعرضت واستحضرت التوصيف..

في / القديسة العارية/ تصدح حاسة البصر عالياً في اكتشاف حالة العاشقة المبتعد عنها، تلك العاشقة البتول، التي تماهت مع الحب حد القداسة ولكن العشق ترك تلك المشاعر وحيدة عارية في فناء الحياة الواسعة.

في / رقعة مجدفة لقميص المساء/ يعلو هدير حاسة البصر، والسمع، واللمس لتنسج لوحة سرياليه لهذا الفضاء الحزين.

أما في العنوان / المدينة التي صارها وجهي/ فنجد أن التحول الذي شاب المدينة لتصبح مطابقة لوجه الشاعرة بتفاصيل حالاتها، إنما عبر هذا الإحساس بالتحول من خلال الرؤية البصرية ومن خلال اللمس، ومن خلال حاسة الشم أيضاً، فللأماكن روائح خاصة بها كما لها ملامح أيضاً تشي بها..

في عتبة النص الاخير/ منفى الذاكرة الآتية/ يدب الصمت الملاصق للمنافي فيخترق السمع، متشابكاً مع الحضور للذاكرة الآتية بصخبها المرتفع الذي يدوّي في الآذان، متوغلاً في الرؤية التي تتابع الحضور للذاكرة القادمة، رغم صمت المنفى.

إذن.. فالعناوين التي استند عليها ديوان ماجدة داغر" آية الحواس"، والتي تشكل عتبات للنصوص هي عتبات عامرة بمختزلات الحواس، تنتشر فيها وتشكل معانيها بحزم..

وللاستطراد في البحث عن آثار الحواس في متون الديوان سنجد أن الحواس توزّعت في كل ركنٍ فيه بوعي وبنضج، وبإحساس عالي للحالة الشعورية المرافقة للشاعرة وقت كتابة القصائد فنرى ذلك متمثلاً في اختيارها للمفردات الدالة على حضور الحواس إما منفردة وإما متشابكة مع أخرى مشكّلةً لوحات تعبيرية وصور بلاغية، ومواطن جمالية، وتعبيرية تشي بحالات القصيدة في استدعائها لذاكرتها المتعبة، أو في البكاء على نوافذ الغياب الكثيرة، المتناثرة على سور الديوان..

ضجيج حاسة البصر في ديوان "آية الحواس":

عند استعراض ديوان الشاعرة ماجدة داغر "آية الحواس"، نجد أن حاسة البصر ضجّت بها جنبات المتون جميعها، فالرؤية البصرية كانت حاضرة برؤيتها الحقيقية والمجازية وذلك عبر المفردات والسياقات المختلفة، ومن خلال الأشياء الواقعة عليها الرؤية بنوعيها الحقيقي والمجازي والتي منها:

طريق/ مسقط الضوء/ وجوه/ قفير/ وجهك المائي يغرق/ سقطت في المحيط حبة عناب/ يطفو/ أهدابي العائمة/ كصمغك الممزوج بالسرو/ الدوران/ يمضغ/ وجهك كآخر الضوء/ كسمرة الشمس في ظلك/ إليك ذاكرتي ومائي وخلطة مسكرة/ الزبد الطافح/ وجهك جميل كنجمة عذراء/ كزرقة أرض/ قطرة قطرة/ عشب/ قسماتي النابتة/ الجسد المقصول/ الأقحوانة المكتئبة/ تنتصب المناقيد/ التين الشهي في ذبولك/ الرعشة/ العنّابة المنتشية/ وجهك اللزج/ يسيل على عنق/ فراشة/ الضوء/ كقامة طويلة/ ظلّك/ المتعقب/ نثارك/ مرتطماً/ شكل الريح/ سكونات الزوفي/ وتوت العليق/ ذئاب/ تراقصين البدر المثقوب/ أنياب/ شمسها/ الزغب المتساقط/ مقاسات/ يرمقك/ المخلعة كنوافذ/ بذور نابتة/ يترنّح كالمزامير/ حلقات الذكر/ ثغرك/ سارية اللون والشوك/ خطوك/ يمشي/ الجسد الضامر/ مخملي كملمسي/ وردة حمراء/ متفتحة/ الغيوم/ كحدقتيك المتسعتين/ أمام/ تغتسل في النهر/ تغمس عنقها الوحيدة/ صباحات مبللة/ بقايا الغيوم/ سريع الذوبان/ فتفتح فمك لتتثاءب عصافيري/ على مرأى من نعاسك/ جسدي المتحلّق حول الطوفان/ تؤم الصلات/ كالهذيان/ لون/ برمادي مجهول/ شبق عينيك/ تتلصص/ تستحم في بال ساقية/ تلتهم قمراً نيئاً/ ترمي ضوءه/ تشعل لفافاتك/ وجهٌ يطفو/ مرآة/ خطوط جبينك/ حين أضمك/ أمد سماء/ تفتحت نجوم في راحتيك/ تلك التي جنّت/ مسبحة/ ومض/عربة تجر الصوت/ دنوت/ الصدأ/ المنحولة/ سالت في راحتيك/ لزجة صارت/ تنزلق تلك المنحدرة/ ألف هاوية/ ذات سقوط/ ذات دوار/ خدشت/ الحارس المسجى في الهيكل الملعون/ تأوي كل مغيب إلى شجرة/ تقطع حبلاً وسرّة/ الضوء المكسور/ اللقاء/ رشفة عتيقة من نبيذ/ مائدة متهدجة/ بمنديلك المقلم/ العتبة المنتفخة/ قدميك النائيتين/ أطفأ الغريب/ ليضيء شمعة/ العائدة إلى منازلها/ الخبز المتخفي في ثنايا الوليمة/ عند الفجر/ يبلل رغيفاً يابساً/ يعجن الليل/ حبة قمح/ سريراً/ مظلة/ المطر/ غيمة/ بخطوط يديك/ يغفو حين تمضغها/ تتفتح في قلقي سرة حُبلى/ زنبقة عالقة/ يا شمساً يا ذهباً ذاب/ أنخاب/ علت عيناك

كمئذنة/ سديمك مطلي بالضباب/ أغلق خلفك قوس قزح/ أرشف ألوانك/ عنق الفراشة/ فتطير منك آخر الأضواء.../ كحقل قمح/ كزيتونة متجعدة/ أيّها المصلي في آية

الحواس/ أيّها المتآكل/ بقمرٍ مكسور/ بكحلٍ/ الريح ترتجل الصرير/ الوجه الضامر/ الروح المائلة/ كثير من النوافذ/ كجسر ماء/ مناسك العودة/ بيني وبيني/ أنت وضفتاك/ أعثر عليك/ في غديرك/ هناك مساكب النور/ نقطة من وجهك/ لا تحفر وجهك/ تتعثر الملائكة/ ليكتمل التمثال/ لتنبت الأجنحة/ تركت أشيائي/ على مقربة/ على خطوات من القصيدة/ الليل الكثيف/ شيء ما سقط في الظلام/ العصافير التي طارت مني/ أغصان تورق على كتفي/ يابسة/ أول الطوفان/ التمثال/ تلال/ فيتراءى/ غابة حصى/ جنادب/ مسنن/ كثباناً/ قوافل/ ليرسم ينابيع ملونة/ يصطاد/ المرأة النائمة/ زبداً، وسكر/ عنكبوت/ شمس الصحراء/ جلد الثور/ فراشات/ مقلّم/ دمعة قريبة/ يجري الغدير/ الهارب من الصاعقة/ نقطة بيضاء على وجه أسود/ إسفنجة خل/ نقطة شاحبة زرقاء/ نقطة حمراء جميلة/ ضيقة كانت الممرات/ ريش/ حبات السبحة/ ماء مقدس/ بخور/ القدور/ القعر القريب/ ترقص النار/ العارية/ الورود المتفتحة/ الكمان/ كتفي/ الوجوه/ عرّافة/ تجاعيدها/ النوافذ/ الزنبقة البيضاء/ الأذرع/ تغسلين أوراق التين بحجرٍ أملس/ يدك تتسلل/ رأيت أمرأه/ إبرة حادة/ تحت الأظافر تحت الغطاء/ خشبة/ عتبة/ ضفيرة لامرأة/ مسترسلاً في السواد/ جوف الطبول/ يغمس ريشته/ الوجه اليابس/ فزاعة/ طائرة الورق/ قرميد/ الجسر المعلق/ ساعة رملية/ سوراً من زجاج/ لون الغروب/ السجود والمطر/ قلادة....

أما حاسة السمع فنراها تجسّدت في مفردات عدة متناثرة بين جنبات الديوان ومنها:

سقطت/ غناء النوارس/ الريح/ تلثغ بعوائها/ المتلعثمة/ المتساقط/ المزامير/ حلقات الذكر/ تؤم الصلات/ كالهذيان/ ترشق/ هوت/ كانت تتلوها/ كيف ندهتها/ تجر الصوت/ كألف هاوية وألف ارتطام/ أنشودة/ يهجيء/ المبتهل/ متهدجة/ صوته المقنع بالأناشيد/ لفظتني/ ناديني/ أصرخيني/ أصوات مدججة بالصراخ/ نداءه المتشقق/ تتلو أغنية الرحيل/ يهدر/ الصوت المجنح/ أرشف/ تصدح المئذنة/ الريح ترتجل الصرير/ حزني الموصول بالأنين/ النداء/ أشارف صوتك/ هديري/ مزمور عبور/ لهاثك المتصاعد/ وجنادب تغني/ جسدي المستغيث/ شلال/ القيثارة/ أصوات/ دافقاً كنشيد الأناشيد/ آلام المخاض/ زخات/ غناء/ يجري الغدير/ يهذي الطوفان/ تتلاطم فيها الأكتاف/ ينفخ على غيمة/ يكمل التعداد/ دقت بمسامير الكفن/ المطر يغني/ يسيل الكمان/ اللحن شجياً/ تؤذن/ تندهين المارقين/ تعويذة/ في جوف الطبول....

الشاعرة أيضاً كتبت قصائدها متكئة في إحساسها العميق بحاسة الشم إذ يبدو ذلك من خلال بعض الدلالات اللفظية مثل:

ماء الزهر/ القرفة/ خلطة مُسكرة/ عشب الندى/ عطرك الذي يتحذ شكل الريح/ عطرها/ لتشعل لفافاتك/ رحيق/ عطري/ رائحة القمح النابت/ عطرٍ قرمزي/ خميرة قدميك/ عطري النائي/ نسائم/ العود المحترق/ خل/ شلح معطر لتغليه/ بخور/ بخر القدور/ الورود/ رائحة الأرض...

وكتبت أيضاً وحاسة التذوق حاضرة لديها وواضحة بين طيات الديوان تبدو على سبيل المثال في: كماء الزهر في ريقك/ يمضغ/ خلطة مسكرة/ الملح/ لأقضم/ العسل البري/ التين الشهي/ توت العليق/ رشفة عتيقة لنبيذ انتظارك/ ثنايا الوليمة/ تمضغها/ أرشف/ طعم الفردوس/ زبداً وترياقاً وسكر/ تقضم...

أما حاسة اللمس فلم تخلُ منها مفردات الديوان والتي جاء منها: المتعقب/ مرتطماً/ مخملي كملمسي/ حين أضمك/ تحت جلدك/ في راحتيك/ ألمستها.؟/ سالت في راحتيك/ لزجة صارت/ تنزلق/ ألهو بخطوط يديك/ تحفر وجهك/ تحت جلده/ جلد الثور/ على صدر الظل/ في أضلعك/ ريش/ ارتعاشات الأصابع/ حشوتها تراب/ مسامير الكفين/ عناق/ المتفتحة على زندي/ نزولاً على كتفي/ تغسلين أوراق التين بحجر أملس/ دروع المحاربين المجروحة/ أنا تعويذة علقت فوق الخشبة/ تجدلين حبل السرة/ نمل يرعى نمش الوجنتين/ السجود/ قلادة على الصدور...

في استعراضي للمفردات التي استخدمتها الشاعرة ماجدة داغر كان واضحاً أن حواسها الحاضرة جميعها وقت كتابة قصائد ديوانها، كانت تضج بالإحساس بما تكتب، بما تُبصر عينها الحقيقية والمجازية، بما تبصر عين القلب، فتنقل لنا الصور جميعها بعين ناضجة يقظة قصدية متعمدة تلك الصور بدلالاتها المعبرة عما تريد البوح به، وبما تسمعه بإذنها في مسارات القصائد وغابات البوح، وبساتين الوله الموجع بالغياب، فتصطدم أذنها بما يمكنها سماعه حقيقة، او مجازاً بما يخدم المعنى والحالة الشعورية التي كانت تعتريها وقت الكتابة، كذلك كانت الشاعرة مستحضرة حاسة الشم القوية التي نتجت عن تماهيها مع ما تشعره وتبوح به، فنراها تغرس في نخاعها روائح الأمكنة والشخوص والأشياء بدلالاتها المختلفة والتي تشي جميعها بتماهي الشاعرة مع ماتكتب، فهي ليست مجرد مفردات تنثرها هنا وهناك، بل هي مفردات لها وبها حياة، ونجد ذلك ايضاً في بزوغ مفردات تشي بحاسة التذوق التي تجعل من المفردات وجبات شهية، بمذاقات مختلفة، حسب وليمة الدفقة الشعورية التي تقصدها وقت البوح، هكذا أيضاً جاءت حاسة اللمس التي تجسد المحسوسات وتدب بها الحياة حال اقترانها بمسام الشاعرة الحقيقية والمجازية أيضاً، فنراها تبوح بما تريد دون وجل، لكونها حمّلت حواسها مهمة ومسؤولية إيصال المراد قوله،

وإيصال المراد البوح به عن حالة عشق أصبحت على زند الذكريات، تسترجعها بحواسها اليقظة، حواسها الناضجة، حواسها التي لا تخطئ وظيفتها، لذلك أستطيع القول بأن ديوان " آية الحواس"، هو تتبع سير امرأة عاشقة حواسها تشي بها، ولطالما قلت بأن الحواس هي أصدق ترجمان عما يعترينا، وأن حواسنا بوصلة لا تخطيء حين الاغتراب...

ولذلك أستطيع القول بأن العتبة الأولى للكتاب ذاته والموسومة ب" آية الحواس" كانت دقيقة للغاية، وذات دلالات عمدية تفتقت فيما بعد بين رياحين الديوان...

الرمزية الدلالية لنبرتي التفاؤل والأسى

في ديوان آية الحواس

لماجدة داغر

ذة. ليلى ممنون

المغرب

ما أكثر زفرات الحزن والأسى التي تتخم ديوان الشعر العربي، وما أخفت سراج التفاؤل والأمل في بوح الشعراء منذ العصر الجاهلي إلى عصرنا الحالي، وكأن هذه النفس الشاعرة مجبولة على التعبير عن معاني الصد والهجر والفراق، والفقد، والبكاء، وكأن اقتناص لحظات الفرح لا مكان لها بين الوجدان والأفئدة.

ولعل هذا ما نلمسه في ديوان ماجدة داغر آية الحواس، الذي توسلت فيه بنبرتين مختلفتين: الأولى سوداوية حزينة هي المهيمنة على الديوان، والثانية تفاؤلية مستبشرة لكنها خافتة وشحيحة الحضور.

فمن خلال عباءة الحزن جرّت الشاعرة نفسها إلى دائرة الألم بقوة، وزجت بنفسها في دوامة من الانفعالات المتصارعة التي كثفت صور البكاء في مشاهد مختلفة كألم الحب، والصد، والهجر، والغياب.

ومن أقسى اللحظات التي اصطادتها الشاعرة من محيط الأسى، ألم الجوى الذي يغدق فيه صاحبه على المحب بكل ألوان العطاء، لكن يقابل بالنبذ والرفض، وأظن أن هذا المشهد الذي يدمي الجوارح بين العاشق والجلاد، قد هيمن على مجاميع الشاعرة حتى استحوذ على حصة الأسد من معاني الديوان ككل، ولتبين ذلك سأقف عند بعض من وجوه البذل التي قدمتها الذات الشاعرة لاستمالة قلب معذبها، كما سأعرج على مواطن الوجع التي تجرعتها.

قدمت العاشقة الولهانة لونين من العطاء: عطاء عاطفي وجداني، وآخر مادي جسدي، مستعينة في إبراز ذلك بأقوى هياكل التشكيلات اللغوية المعبرة عن السخاء اللامحدود، في مقابل الجفا والجحود.

الإغراء بالجسد:

من المغريات الجسدية المقدمة كقربان للذات الهاجرة، التحلي بالجمال وبأغلى ما تملك من مفاتن الأنوثة، وبأهدابها القائمة،[1] بجمال فراشة بكر لم تجرب الضوء بعد،[2] وببهاء وردة حمراء متفتحة كصغار الغيوم،[3] استوعبت بطقوسها الحمراء رغبات عشق لا تقف عن الهذيان.

وتجلت على معذبها بصفاء وبهاء كالمرآة حين تنزع عنها ثوب جلدها:

تتعرى كمرآة خدشت بلعاب عينيك،[4]

أغرته بجوى، ورقة وعذوبة المساء، حين يسود الصمت، ويعم السكون، فقالت:

نذرت لك صمتي وبقايا المساء.[5]

ولملمت الجراح، وطوت المسافات، ولم يبق بينها وبينه سوى نقطة ليتدفق الغدير والندى، وتطفأ لظى الفراق:

نقطة ويكتمل ماء النهر

ويجري الغدير في أضلعك

نقطة تثقب سطح الجحيم

ليشهق الأبرار

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، الطبعة الأولى 2009 ص: 13.

[2]- نفسه، ص: 19

[3]- نفسه، ص: 28.

[4]- نفسه، ص: 41.

[5]- نفسه، ص: 73

نقطة تؤجل الصباح

فيتشقق الندى[1]

وعندما لا تحرك جرعة الحب الجارف أي ساكن في جنباته، ويهم بالرحيل تقف بأعتابه متسلحة بالإلحاح الذي لا يكل ولا يمل:

ردني إلى راحتيك

ألهو بخطوط يديك[2]

اقرعني...تنفتح

في قلقي سره

تراقبه، تتعقبه، وتتسمر له في الطرقات:

أنا منافيك الآخذة مقاسات الرجوع

أتسمر في مشيئة ظلك

حين يرمقك الرحيل[3]

الإغراء بالعاطفة:

بالإضافة إلى قربان المفاتن الجسدية، وهبت لهاجرها حبا جارفا، ممتد الأطراف، لا يسعه زمان ولا مكان، ولا أرض ولا سماء، وللإفصاح عنه، أخذت في التنقيب عن كل ما يتسم بالشمول والاتساع، وكل ما يعبر عن لظى الجوى المشتعلة بين جوانبها.

---

[1]- اية الحواس، ماجدة داغر ص: 97-98

[2]- نفسه ص: 52

[3]- نفسه، ص: 53

فتوسلت بسعة المحيط،

من يمضغ المحيط العنابي،

لأشرب وجهك المغلى بالقرفة.[1]

واستعانت بقوة دوار محيط وبارتعاشه:

إليك دوار المحيط[2]

وبارتعاشة المحيط التي لا تهدأ

لمن ترتعش المحيطات

ووجهك اللزج يسيل على عنق تهوى[3]

وعندما لا تسعها سعة المحيطات، ويبلغ بها الحب عنان السماء، تشرئب بعنقها إلى الغمام:

ومن رائعة الغمام فيك

أمد سماء[4]

وعندما خافت رحيله هددته بالجنون:

أعبرتها؟

تلك التي جنت

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 14.

[2]- نفسه، ص: 15

[3]- نفسه، ص: 19

[4]- نفسه، ص: 34

فصارت، فيك سنينا[1]

وبلغ بها الأمر حد التهديد بالموت:

هناك...حيث أداعب صوتك

وأتلو الموت قبلك.[2]

وفي بعض الأحيان تتحول عن لغة الإغراء إلى التباهي بما تملك من جلال وجمال، لتشعر الآخر باحتياجه إليها، وأنه لا شيء بدونها، لأنها اكتماله، وحريته، وروحه، ونوره،

جسدي ليكتمل التمثال

جسدي لتنعتق

جسدي لوثنيتك

جسدي لتصلي

جسدي ليبلغ وجهك الضوء[3]

ثم في لحظة ترتفع من نبرة تعاليها، فتتغاضى عن مخاطبة الهاجر، إلى مخاطبة العوالم التي تشتهي وصالها، فتقول: جسدي اشتهاء الفصول المترف.[4]

وظلت مفاتن الجسد تغري، وتقاوم إلى أن سقطت ذراع العناق، فلم تعد قادرة على اللقاء، على حمل ورود حب عظيم، ارتمى في أحضان عناق آخر هشمت نوائب الزمن أطرافه ليجمع شمل الألم، ويستمر النزيف والمعاناة.

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 37

[2]- نفسه، ص: 69.

[3]- نفسه، ص: 75.

[4]- نفسه، ص: 75.

لم تعد ذراعي لي

إنها تنتمي إلى عناق آخر

مبتور الأطراف

فكيف أحمل تلك الورود

المتفتحة على زنْندي؟[1]

هدايا الجلاد:

وبقدر ما قدمت للمحبوب الجاحد من قربان، وقربات، وهدايا، وعطاء، بقدر ما أهداها أطباقا متنوعة من الألم، وألوانا من العقاب.

الإنتظار:

ومن أكثر معاني العذاب التي تجرعت مرارتها الذات الشاعرة معاناة الانتظار، التي جرت خلفها قوافل، وجحافل من الأحزان، ومن معانيها:

انتظارالأراضي العطشى من البخيل العابر عطفة رضى:

في انتظار ما

يعبر هو

عطش الأراضي المصبرة

كثبانا في الهواء[2]

ومداعبة مساكب الأمل ريثما ينهي مناسك عودته:

أداعب صوتك في مناسك العودة

---

[1]– آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 113.

[2]– نفسه، ص: 81.

ألاعب مساكب النور[1]

والانتظار الأشد ألما، أن تنتظر الخواء المستحيل إلى أن:

تَأْكُل الصَّحْرَاءُ رِمَالَهَا

والغيمة ترتشف أَمْطَارَهَا[2]

وإلى أن يقشر الغائب الجلاد "الكثبان الناضجة، ويغشى غباراً".[3]

وعندما يطول الغياب، يتحول الانتظار إلى إذلال، وهو نوع آخر من أنواع القسوة الأشد مرارة.

ويتراءى إحساس الإذلال الموجع عندما تصبح لا شيء عند من تعتبره كل شيء، وعندما تصبح صغيرا حقيرا عند المتعالي صاحب "السهول المضرجة بالذهب"[4] فيزيح عنك كل ما تملك، وأغلى ما تملك.

تَراءيْتُ خِلْسَةً فِي كفّك

ذات السهول المضرجة بالذهب.[5]

ويسلب من حلمك سنابله وحصاده،[6] وقمحية البال الغبية:[7]

أهدت بيادرها إلى شمس بلا منازل.[8]

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 65.

[2]- نفسه، ص: 86.

[3]- نفسه، ص: 86

[4]- نفسه، ص: 93.

[5]- نفسه ص: 93.

[6]- نفسه ص: 94.

[7]- نفسه ص: 94.

[8]- نفسه ص: 95.

الهجر:

ومن معاني الشجن التي تجرعتها الذات الشاعرة، معنى الهجر وهو إحساس مؤلم ينفطر له الفؤاد، وقد استطاعت العاشقة التقاط صور مؤلمة لهاجرها تستدر بها الأدمع، وتهتز لها الجوارح.

ومن أكثر الصور ألما، أخذ قرار الرحيل في وقت البقاء، فنادته بحزنها:

يا المغادر أوان البقاء[1]

وشحذت المعنى بالدلالة الرمزية للطلل، التي تحمل بين ثناياها في الوجدان الشاعري، الأسى والحزن العميقين، فقالت:

لخطوك سكون رمادي المنثور

تحت طلل كنته

فصرته

ذاتا ملبدة بالوداع[2]

تم تنتقل بنا إلى صورة أخرى أشد ألما، وهي الهجر دون تحديد لموعد الرحيل، ودون سماع لكلمة الوداع:

أيها المغادر تحت زخات الصمت[3]

الإذلال:

ومن أوجه الإذلال أن تفني عمراً فيمن تحب، فتجد نفسك كمن يسبح في الخواء:

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر ص:95

[2]- نفسه، ص: 95.

[3]- نفسه، ص: 91.

وفي عُمْرٍ عبر

كانت تتلوها كالوقت

مسبحة خواء

ومن أشده قتامة أن يضيع المضحي زهرة عمره في الانتظار كالبهيمة إلى أن يصدأ العمر، ويجف العطر، وينتحل الجسد، تقول الشاعرة متسائلة:

كيف ندهتها

فتركتها

عربة تجر الصوت

واسترسلت في نفس المعنى قائلة:

أَلَمَسْتها؟

تلك المنتحلة

ألف عام...من الصدأ

وفي صورة أكثر بشاعة، تمتد يد الإذلال إلى المنتحلة وهي جسد مسجى، تتلو تراتيل الموت، ليعبر هو، ويتلذذ بطعم الحياة المنبثقة من رحم الأموات:

يَمُدُّ شَوكَهُ

يغرزه في الوثن المتدارك

آلام المخاض

فيعبر هو

في التماع الجسد المسجَّى

على حافة الصيرورة

سيرا على الأحلام

وينام

الصمت:

ومن معاناة الوجدان لغة الصمت، وأظن أن هذه اللغة شكلت هاجسا لدى الشاعرة التي تفننت في ابتكار المصطلحات التي تناسبها، فهي الوجع المؤلم الذي يهدر بين ثنايا السكون:

صَمْتاً يهْدِرُ وجعي.[1]

وهي الصوت، الكلام الموجع، والحديث المؤلم، ولكنه متدثر بالظل:

صَوْتاً تدَثَّر بالظل[2]

ونظير الصمت في الألم، الوحدة القاتلة التي يموت فيها طعم الحياة، وقد توسلت إليه بوحدتها، وهو الكثير الذي يملك كل شيء:

أيها الكثير كحقل القمح

أيها الكثير كوحدتي[3]

ولعلها ارتضت بالصمت بديلا، وآمنت به كذات قائمة، فاستعطفت ملهمها الذي يؤرقها غياب صوته، أن يمن عليها ولو بلهاثه فقالت:

وعلى خطوات من القصيدة

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 54

[2]- نفسه، ص: 54

[3]- نفسه، ص: 59

لم أقترب إلا من لهاثك المتصاعد[1].

المعاناة الجسدية:

بالإضافة إلى التشظي العاطفي، هناك ألم فظيع تعرض له هذا الجسد المتهالك، وأظن أن الجلاد لم يترك عضوا سالما فيه إلا ومنحه نصيبا من الوجع.

وللدلالة على ذلك استعانت الشاعرة بلفظة التقشير للإحالة على القسوة الشديدة، التي تعرض لها الجمال الآخاذ للذات المعطاءة:

..... وهو

يقشر الكثبان الناضجة

كشمس الصحراء

ويغشى غبارا

في رحم المرأة الغض

كالرطب المنبلجة[2]

والأشد من ذلك ألما، عندما أشارت إلى عضو الذراع الذي بترته من جسدها، ومنحته لشخص آخر، في تماهٍ قوي مع محمود درويش حين قال: سقطت ذراعك فالتقطها.

وما فائدة الذراع إن لم تبطش، وتعانق، وتتحسس الأشياء، وما جدواها إن كانت تتسلل، كالمقترفة ذنب الخطيئة:

يدك تتسلل

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر ص:72

[2]- نفسه ص: 86

على مرأى من الحنين

وتتلاشى خلف قسمات متفرقة

كحائط الخطيئة[1]

وفي لحظات من الوجع الشديد أعلنت عن رفضها لهذا الجسد الذي لا يمنحها إلا الألم، وتركت وراءها كل شيء جميل فيه، تركت ضفائرها، وشعرها الطويل:

رأيتك يا امرأة،

تقصين

تجدلين حبل السرة

ضفيرة لامرأة نسيت شعرها الطويل[2]

تركت كل شيء عندما خشع صوته، وسمعته يقول بملء فمه:

أنا لست امرأة

أنا لست امرأة[3]

ثم أخذها العناد وهي في قمة الوهن، لتترك الحياة تدب في أحشائها، فخاطبته بكبرياء:

انا المتعقب هشاشتك الازلية[4]

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر ص: 120

[2]- نفسه، ص: 124.

[3]- نفسه، ص: 125.

[4]- نفسه، ص: 21

النبرة التفاؤلية:

رغم هيمنة النبرة السوداوية على البوح الشعري في ديوان آية الحواس، فإن بارقة الأمل ظلت متقدة، والغريب في الأمر أن الشاعرة نقبت عنها في مواضع الألم والوجع، ويزداد الأمر غرابة عندما يلبس الجلاد لباس الكريم المعطاء، فيصبح منبع الأمل والفرح.

فكما أغدقت عليه بالهدايا الثمينة المقتصة من الوجدان والجسد، أغدقت عليه بالمدح والإطراء، وعددت محاسنه، عسى أن تفتح قفيرا في جسدها المنحول، وعسى أن تسطع أقحوانتها المكتئبة.

ويمكن تقسيم مواطن الأمل كما تمثلت للشاعرة في جسد معذبها إلى صنفين: مواطن خلقية، وأخرى وجدانية.

خلقيا، أبرزت معالم الجمال التي تبعث على التفاؤل فتملت بعينه قائلة:

علت عيناك كمئذنة[1]

ثم أضافت:

تبتني في ابتهالات عينيك[2]، عندما تصدح المئذنة بالآذان.

ثم شبهته بأواني الزهر الفواح:

دعني أركض في أواني الزهر

وأعمر، في جدعك، كزيتونة متجعدة.[3]

وتجلى بجماله لديها، كمساكب النور، الوضاء:

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 58

[2]- نفسه، ص: 60.

[3]- نفسه، ص: 14

ألاعب مساكب النور[1]

وقد أحضرت الشاعرة جمال النور بمرادفات متعددة كالضياء، والقمر، والشمس.

قالت في ضياء جماله:

جميل كسهول الضوء

جميل كآخر الضوء

وتغزلت بمقلة وجهه التي تشبه كواكب السماء والنجوم البكر:

ووجهك جميل كنجمة عذراء

كزرقة أرض لوحتها السماء

جميل كنيزك شريد[2]

جميل كشمس سال شعاعها ذهبا براقا:

فيا فيئي، ويا شمسي، ويا ذهبا ذاب في ولعي

وأخاذ:

كسمرة الشمس في ظلك[3]

وترنمت بجمال صوته الذي تعلوه رقة ولطافة:

أداعب صوتك في مناسك العودة[4]

---

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 18.

[2]- نفسه، ص: 16.

[3]- نفسه، ص: 14

[4]- نفسه، ص: 65

أنت وبعض صوتك المبلل

حين تجلى

زاهدا في مناسكي[1]

أما محاسنه الوجدانية التي ما فتئت تلهث وراءها بكل أنواع الإلحاح، فهي شاسعة ومترامية الأطراف، لأن شغف الذات الشاعرة في الرشف من جوى المحبوب كبير، لذلك وجدناها تخاطبه بأغلى ما تملك من إحساس عسى أن تستدر منه عطفة، أو نظرة، فنادته بالكثير للدلالة على عظم قدره لديها:

أيها الكثير كحقل قمح

أيها الكثير كوحدتي[2]

ولأنه وجودها الأبدي:

دعني أتزامن مع التئامك الأبدي

في جوفي[3]

هو الضفة والسكينة والطمأنينة:

بيني وبيني

أنت وضفتاك

وعبور يديك[4]

بوجوده يؤم الوجد، والسكينة:

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر ص: 66.

[2]- نفسه، ص: 59.

[3]- نفسه، ص: 59

[4]- نفسه، ص: 65

نسائم قدر يمل من سكون في قرون

أمه وجدٌ[1]

وهو الحلم، الذي رواد مشاعرها زمنا قصيا:

تركت أشيائي الصامتة

على مقربة من الحلم[2]

هو غناء شعرها، وبهاء قصيدتها:

وعلى خطوات من القصيدة

اقترب إلا من لهاثك المتصاعد[3]

ثم لا تكفيها كل هذه المحاسن، فتعتبره الأصل في وجودها، فتقول له:

دعني، أرتكض في أولني الزهر

وأعمر، في جذعك، كزيتونة متجعدة[4]

[1]- آية الحواس، ماجدة داغر، ص: 66.

[2]- نفسه، ص: 72

[3]- نفسه، ص: 72

[4]- نفسه، ص: 59

خاتمة:

من خلال نبرتي الأسى والتفاؤل، يمكن القول بأن الشاعرة قد توسلت بهما تأسيا "بتجربتي الغربة والضياع، وتجربة الحياة والموت"،[1] اللتين اضطلعتا بترميم الشروخ الاقتصادية والاجتماعية، والنفسية التي عانى منها العالم العربي بعد نكبة 1948، ونكسة 1967م.

وإذا كان شعراء التجربة الأولى تنحوا جانبا عن معنى البكاء، الذي لم يعد يقدم ترياقا شافيا للأمراض المستشرية في جسد الأمة العربية الآيل للسقوط، وارتموا بقوة في أحضان التجربة الثانية التي تبشر بالأمل، وتتفاءل بغد مشرق سيرمم الصدع، ويلملم الجراح، فإن ما متحته الشاعرة من التجربتين قد نحت به منحى آخر، مغاير تماما لتطلعات سابقيتها.

فدلالة السواد التي وشحت بها جسدها الآيل للسقوط، كانت جرعة الألم فيها أكثر حدة وأشد وقعا، وما رست جلدا مبرحا، عم جميع ما يمت بصلة إلى هذه الذات المتهالكة.

وإذا كانت المرأة في تجربة الغربة والضياع، تطمح بجسدها وأنوثتها إلى تخليص الشاعر من همه القاتل، فإن الشاعرة هنا لا تريد تخليص الشاعر من وحدته وألمه، لأن المحبوب مكتف بما يملك، ومستغن عن عطفها وحنانها. فعاشت في كل أطوار التجربة الشعرية، "شقاء السفر الدائم إليه، وشقاء الانتظار خلف السور بعد الوصول".[2] وهي في تناقض تام مع ما قاله عبد المعطي الحجازي "إن وقت الحب فات، أو قوله أن الحب مات".[3]

---

[1]– ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، طبعة 2010/4، ص: 107.

[2]– نفسه، ص: 77.

[3]– قصيدة نهاية من ديوان لم يبقإلا الاعتراف، دار الآداب طبعة 41، ص: 75–76.

وإذا كان شاعر تجربة الحياة والموت، انتزع الحياة من أنياب سلطان القهر، "وتحمل فسبيل ذلك النبذ، والغربة، والوحشة، والصمت"[1] وتعرض لأبشع أنواع القتل،[2] ودخل في حرب ضروس مع معذبه، فجابهه بالجلد والصبر والإصرار، والشجاعة، والإقبال على الحياة وهو في جحيم الردى، فإن الشاعرة ماجدة في ديوان آية الحواس قلبت الآية، فوهبت الحياة لقاتلها، مقابل موتها هي، وارتضت بالشقاء كي ينعم هو بالسعادة، فشيدت بصنيعها هذا معنى جديدا للحب، "وظلت متشبثة بالتوق والشوق إلى هذا القصي"[3] الذي لم يمنحها لحظة واحدة من السعادة.

وقد استطاعت الشاعرة بتوجهها الفريد في تذوق الحب، سبر أغوار كل عاشق معذب، وعبرت بشكل دقيق عن مكنون شخصيتها الخفي، وتكوينها العاطفي الرقيق، وأفصحت عن عوالم روحها الطموحة، الملحاحة والمتمردة، متسلحة في ذلك بشبكتين: الأولى بعاطفتها الجياشة التي التقطت بها أترع لحظات العشق ألما، والثانية باللغة التي اصطادت بها أجمل العلاقات بين الكلمات[4].

ولكن، في خضم كل هذا الأسى الذي تكبدته الذات الشاعرة، هناك نقطة ضوء انتصرت فيها الشاعرة لنفسها، فهاجمت جلادها بكل ما أوتيت من قوة، بل واعترفت بغبائها، واستفاقت من غفوتها، وهذا ما أعلنت عنه في بعض المقاطع:

كم غريبة كنت مع تلك الثقوب

---

[1]- كتاب "تجربتي الشعرية" عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، 1968 ص، 71.

[2]- كمثال على ذلك قصيدة تيمور ومهيار من ديوان المسرح والمرايا، للشاعر أدونيس والتي حلل فيها أحمد المعداوي، المجاطي ألوان القتل التي تعرض لها مهيار رمز الشعب، على يد تيمور رمز الاستعباد والقهر والموت: ظاهرة الشعر الحديد، أحمد المعداويالمجاطي ص: 122، 125،124،123، 126.

[3]- العقل الشعري، خزعل الماجدي الطبعة 211، ص: 444.

[4]- نفسه، ص: 4435

بلا أعشاش

بلا صغار

بلا أغصان تورق على كتفي[1]

ثم تتمرد على سادية معذبها، وتعيد الاعتبار لجسدها بقولها:

جسدي ليبلغ وجهك الضوء

فيتراءى من ثقوبه

بل وتحمله كل ما تجرعته من ألم ووجع فتقول:

جسدي ظل آثامك

على بقع النهار[2]

[1]– آية الحواس، ماجدة داغرص 54

[2]– نفسه ص 75

لائحة المصادر والمراجع

1. آية الحواس، ماجدة داغر، الطبعة الأولى 2009
2. قصيدة نهاية من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف"، دار الآداب طبعة 1.
3. كتاب "تجربتي الشعرية" عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، 1968
4. العقل الشعري، خزعل الماجدي الطبعة 211.
5. ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، طبعة 2010/4،

وجهان لانشطار واحد" جدلية الضد والمعنى ــ قراءة في: جوازا تقديره هو لماجدة داغر – دراسة ميدانية

د.عبد العزيز علوي إسماعيلي

المغرب

تعددت صور الآخر في خطاب الشعرية العربية بين الاتصال والانفصال، حسب السياق والمقام، ومن خلال الجدلية القائمة بين تشكيل الذات/الأنا والموضوع/الآخر، انطلاقا من زاوية رؤيته، وكثيرا ما يصبح الآخر ذاتا، والعكس صحيح، لأن الأنا تلعب دورا في تشكيل ذاتها / أناها، وبالتالي بناء رؤية عن الآخر، وتتحكم في هذه الرؤية ما تحمله الأنا من رواسب ثقافية، بالمفهوم الواسع للثقافة، الأمر الذي يحدد طبيعة الجدل القائم بينهما، ليكون مبنيا على الاتصال أو الانفصال، مع ضرورة مراعاة ما يتولد عن المفهومين من معان متقاربة، لهذا، فإن هذه الجدلية اتخذت مجموعة من التمظهرات قي الشعر العربي.

يعتبر الشاعر العربي "أنا" مركزية، وهكذا يرى نفسه، وتتعدد من موقفه كمحور صور الآخر، فهناك من بنى تصوره انطلاقا من موقع القبيلة، واعتبر نفسه أحد أفرادها، وكان البحث عن الأمن والاستقرار يتحكم في تشكيل الآخر الذي يوفر الحماية للقبيلة التي تدين له، ومعها الشاعر، ــ كملوك المناذرة والغساسنة ــ على سبيل المثال، وهؤلاء الملوك يصبحون "أنا" من خلال وفائهم للإمبراطورية الرومانية أوالبيزنطية، ويتحول الآخر إلى "أنا" يبقى في ظل الشاعر الذي يصنع أناه... فيختلف عن النموذج الأول الموالي للقبيلة، ليشكل آخره من داخل القبيلة.... وهنا تتعدد أنماط الجدلية القائمة بين الأنا والآخر، فتكون انفصالية من منطلق العداء، كالشعراء الذين تمردوا على القبيلة وأعرافها، ويمكن الإشارة إلى الصعاليك، وهنا يمكن تداول مفهوم الصعلكة لغة واصطلاحا ومذهبا شعريا...

وتكون اتصالية مبنية على النوال كالشعراء المادحين/المداحين، مع اختلاف النوال لدى شعراء الغزل مع اختلافه بين الماجن والعفيف، هذا الأخير الذي بلغ فيه الاتصال درجة الاتحاد حتى ارتبط اسمه مع صاحبته ولزمه وإن ارتبطت بغيره، ومنهم من تكلف واعتبر سعادا في ميمية كعب التي مدح فيها النبي محمد صلى الله عليه وسلم هي السعادة، وجدار بيت ليلى بالنسبة لقيس جدار الكعبة، ونار صخر

على قنن الجبال هي نار موسى عليه السلام....ويمكن الاسترسال عبر هذه الكرونولوجية، ونعتبر الآخر عند محمود درويش هو العدو الإسرائيلي من زاوية الانفصال، وهي ريتا من باب الاتصال... ويبقى الباب مفتوحا على قراءات متعددة من هذا المستوى، مع إمكانية اعتبار الآخر بالنسبة للشاعر هو "القصيدة" كبنية لغوية دالة، الأمر الذي يجعلنا نحتكم إلى البنية المادية/اللغوية كعتبة أولى لكشف مظاهر الآخر.

من خلال وقوفي على المتن الشعري "**جوازا تقديره هو**" للشاعرة **ماجدة داغر**، استرعاني الوصف الذي وسمت به عملها: "**كتابات مائلة**" وهي خصوصية تبعث على نوع من الدهشة الجمالية؛ فسلمت بداهة أن الميل لن يكون بالمعنى السلبي، وإلا لما كان وصفا لديوان شعري، ويبقى التصريح بهذه السمة ليس مجانيا، حاولت تحسس مفهوم الميل، فوجدتني المائل نحو هذه النصوص المخملية للمتن الشعري، العبق بالدلالة والإيحاء، فصارت الإمالة ميلا من الميول، وبما أنهما من نفس الحقل، حتما سيمنح الأخير من بعض معينه/معناه.. إنه ميل لا يفضي إلى السقوط.

اعتبار "**كتابات مائلة**" تنزح نحو (الجندرة)، والنزوح ضرب من الميل، لأن **ماجدة داغر** من الشواعر القلائل اللواتي سلكن هذا الدرب في الكتابة، فهو ميل نحو كتابة نوعية خاصة، إنها كتابات الأنا تبحث عن ذاتها، وإذا تتبعنا المكون اللغوي للذات المتكلمة بين دفتي الديوان الشعري، سوف نجدها قد اتخذت منحى خاصا غنيا بمفهوم "**البحث**"، سواء ما ارتبط بمفهوم الـــأنا من ناحية التعبير الاسمي أو الفعلي وما دل عليه، أو ما جاء ضمنا على صيغة المتكلم من خلال الغائب (ة).

الحضور المعبر عن موطن الاستقرار والسكينة، والبحث عن الملاذ:

قلق الريح سكناي

سكناي نائية

أبعد من حواسي

أقصى من القفز إلى شعاع

تنأى كلما نبتت طريق[1]

المقطع الأول في المتن الشعري من "**لا حدوث خلف أبواب المدينة**" حيث الحضور القلق لمكان السكينة والاستقرار، وقد تكررت كلمة "**سكناي**" في النص الأول ست مرات مرتبطة بالبعد الفاصل بين الذات /الأنا وسكناها:

سكناي نائية

لا تسمع قرع الطبول[2]

ثم تسترسل:

سكناي تحرسها الجوارح والإشارات الغريبة

سكناي مسقوفة بالقصائد الرديئة

سكناي ضيقة كبيت سلحفاة[3]

ليذهب بنا المقام الشعري من "**سكناي**" بما اشتمل من دلالات سلبية لا يحبذ ارتباطها بالسكن؛ قلقا ونأيا وضيقا.... إلى مقام آخر من نفس الحقل الدلالي لتقيم الذات في "**بيت**" ودائما بنفس القلق:

---

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. دار الفارابي. بيروت لبنان. الطبعة الأولى2015.ص:9

[2]ــ نفسه، ص:12

[3]ــ نفسه. ص:12

لا طريق إلى بيتي[1]

لينضاف مفهوم الضياع إلى ما سبق:

لن تصل إلى غبار نافذتي [2]

فبالأحرى الوصول إلى البيت، الذي رسمت له مجموعة من الكنايات، بليغ أثرها في تعميق الإيحاء الذي يجعل البيت معزولا حتى عن الكائنات النشيطة التي لا يعجزها الوصول إلى البيوت وطرقها من خلال توليف أسلوب اعتمد التقسيم في تحديد القيم الدلالية المرادة:

طريق النمل تقودك إلى قمح العيد

وبيتي لا غناء فيه

طريق النمل تقود إلى المملكة

ولا تاج في بيتي

طريق الفراشات تدلك عاى ألوان الشفق

وبيتي يسكنه الغروب [3]

إنه بيت مؤسس على العوالم السالبة

---

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:31

[2]ــ نفسه. ص:31

[3]ــ نفسه. ص:32

بيتي

↙ ↓ ↘

لا غناء لا تاج الغروب(لا ضوء ــ لا نور)

↓

أصم قرميده

لتبقى الأنا المتكلمة / الشاعرة في حمأة التحدي، وصراع الوجود الفعلي في وجه الضياع المحدق الذي حولها إلى ذات محورية مصرة على تطوير مكونات الآخر، وتكييفها لصالحها:

فصرت البوصلة[1]

علها تحدد معالم الذات نحو المصالحة النفسية مع المحيط الذي تألبت مكوناته الطبيعية من أجل ترسيخ سبل الضياع والغربة، لتتوجه البوصلة إلى الأسفل من خلال"**مرثية النزق**" ليزداد تأزم الوضع:

تحتي اللحظة الثابتة

تحتي موت يطول[2]

لتدخل الأنا في صراع وجودي بين مثبطات الحياة وصراع الحضور، لنجد أوبة نحو الذات المشرئبة نحو الأفق باحثة عن نفسها، في محاورة مع الآخر من خلال استحضار واقعة الطف، ودخول بنات النبي صلى الله عليه وسلم سبايا على بزيد بن معاوية بعد استشهاد الحسين ومن معه في كربلاء:

حولي كثير من الصمت

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:33

[2]ــ نفسه. ص:24

حولي ضجيج كثير

سبي أنا[1]

وهكذا، فالتعبير بالجملة الاسمية يرسخ حالة من الثبوت للوضع الراهن للأنا بهذه الدلالات، وسوف نلحظ أن مجموع الأفعال المعبرة عنها تدور أيضا في نفس الفلك الذي يجعل هذه الأنا في صراع حول تأكيد الحضور من خلال تأمل داخلي:

أستلقي على المسافة القاتلة

والإحساس بالهاوية

يتسلق الذروة[2]

أو

هناك في المدينة كتبت سيرتي[3]

إلى أن تتحول هذه الأنا إلى نوع من الحلم، والبحث عن الأمل في تحقيق أنا منشودة ساهم في بنائها تصدر السين جملة من الأسطر الشعرية مع أفعال دالة:

سأسكت في ذلك اليوم

سأقضم النصف المضيء وأصير المظلله

.....

سأصغر كلما تسارعت خطواتي

سأصير بحجم كرزة

---

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:54

[2]ــ نفسه. ص:39

[3]ــ نفسه. ص:24

سأصير بعمر مرآتي

.....

سأصغر وأستدير كالميم في المجاز

....

سأصغر بلا ثدي أمي

سأصغر قبل أن يمتلئ الجرن

....

سأصغر بلا أزرق عيني أبي[1]

فنلاحظ قسوة الفعل، وصدى المكابرة في تحقيق ما تصبو الذات إليه في حركية مستمرة:

مازلت أعيد الانتظار

حتى فرغت من المكان

تلاشى في المكان،

صرت اللحظات المأهولة[2]

وثمة أفعال أسندت في المتن إلى الغائب، ولعل الإسناد كان وجوبا هذه المرة، وذلك من أجل التخفيف من عبء تحمل الأنا لأحلام دائمة الركض خلفها بين الظل والضوء، بين النور والعتمة، لتتوحد في السيطرة حلى وحدتها:

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:24ــ44ــ45ــ46

[2]ــ نفسه. ص:56

سأقضم النصف المضيء وأصير المظلله[1]

فكان الخروج من الضوء وتلبس العتمة قد ألهم الذات/الأنا الخروج من ضمير المتكلم، وإسناد أناها لضمير الغائب لتتحدث عبره، ويتحدث باسمها من خلال قاموس غني بالجسد والرحيل والوجدان، عبر استدعاء بيليتيس[2]:

وهي ترحل
لا تعر كتفيها من اللحظة المنتشية
وحدها تعبئ الوراء في حقيبتها[3]

راسمة صورة من الأخيلة للشاعرة القديسة في صراع مع الأزرق والغد والسوط والساحرة....[4] لتغلق المظلة وتتوارى مع الظل في نعش مضوع بالعطر[5] لتترك سيرة في "**المدينة الذئبة**" التي:

يتقاسم ماءها مشردون وشعراء
ونمل أبيض[6].

إن جدلية الأنا والأنا الأخرى في المتن الشعري محاورة مرآوية بما فيها من تأمل واسترجاع واستشراف للغد، تجلى ذلك من خلال حضور لافت للآخر/الموضوع، إنه الأنت، أو كاف المخاطب، الذي حضر خطابه قاسيا، فكان التباين مهيمنا على طبيعة الحوار الذي لفه النفي من خلال لغة دالة:

---

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:44

[2]ــ شاعرة يونانية (610ــ675 ق م)

[3]ــ الديوان نفسه. ص:15

[4]ــ الرجوع لقصيدة "أغنيات بيليتيس" من الصفحة 14 إلى 22

[5]ــ الرجوع لكتب الميتولوجيا للوقوف على سيرة مفصلة للشاعرة بيليتيس من قبيل، الغصن الذهبي لفيزر أو يوكيبيديا الشبكة العنكبوتية.....وقد قدم أدونيس،واعتبرها سورية، ترجمة لأشعارها،

[6]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:36

ارحل

لا تمد عنقك

ارحل ولا تنظر[1]

فنزل منزلة النبي لوط عليه السلام وهو يخرج من المدينة الملعونة التي تحولت وأهلها حجارة، والرحيل من الدناسة بحثا عن القداسة، قاسية طريقه:

لك بعضي المقلوب

لن تصل إلى غبار نافذتي

.....

الطريق لا توصلك

وجهك ترك صغاره هناك

....

لا تأت إلا وقت النداء

....

لن تقو على التقاطي[2]

وهذا الرفض من الأنا للآخر، جعل العلاقة مبنية على الحضور الغائب، إذ لا يطلب الرحيل إلا من الحاضر المقيم، ولا الابتعاد إلا من القريب، ويتجلى عبر حضور مشتهى:

احتمالك فاكهة الذاكرة الآتية،

---

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:22

[2]ــ نفسه. ص:22ــ33ــ35ــ44ــ47

فاكهتك بوح الأمس

....

أتأوهك مع كل عطر

أبوحك في استدعاء ملتبس... فتجيء[1]

وللترقيم دلالته بين ملتبس وتجيء مع فاء الترتيب.

ويتدرج الخطاب في الخروج من الظل إلى النور، بعد الرفض والاحتمال، يأتي الانتظار كمرحلة للتقارب بعد التباين:

دع لي القليل من الطيوب قبل مجيئك الملكي

....

لا تغسلها تلك القصيدة من لهاثك

.....

دعني أمرر أطراف انتظاري على سكينتك[2]

لينتهي المطاف بانبلاج الظل، وبالحضور المرتجى:

أغمض القصيدة، تشرق أنت

أشرق كالقصيدة... تشرق أنت

تجيء.[3]

---

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:15

[2]ــ نفسه ص:50ــ51

[3]ــ نفسه. ص:52

بعدما كان الحضور في منطقة الظل، كانت الرؤية معتمة، وانعكس ذلك على اللغة، لتتحول دال **النشيد** في إزاحة بديعة إلى جيم **النشيج** قلب مفهوم السياق المترقب من الحبور إلى الحزن:

لك النشيج الموزون[1]

لأن الوزن برتبط بالنشيد أكثر مما يرتبط بالنشيج.

إن جدلية الضد والمعنى، وصراع الذات مع الآخر، من المظاهر القائمة غي الخطاب الأدبي، والشعري على وجه خاص، إذ لابد من استحضار المتكلم لمخاطب سواء كان يشكل حضورا فعليا قائما، أو حضورا وهميا، ويبقى أثره مساهما وفعالا في تحديد الأنا، وهناك من جعل من العملية الإبداعية والشعرية موضوعا للمحاورة، انحبس ذلك في حضور خجول لبعض الأعلام الأولى كالنابغة الذبياني، والمتنبي، وما كان ضمنيا لدى رواد الشعوبية، وشعراء المهجر، وشكل حضورا متميزا لدى محمود درويش.... وها هو ذا يسجل حضوره لدى ماجدة داغر، وقد تم الإعلان عن ذلك من خلال الوسم الذي ذيل، العنوان"**كتابات مائلة**"، أو ما نجده في ثنايا النصوص من داخل المتن الشعري للديوان، وأخاله رغبة في تأسيس نمط إبداعي متميز، ينطلق من استحضار الموروث الثقافي بكل تشعباته....حيث وظفت الشاعرة شخصية بيليتيس، ومأساة سنجار واستغلال الديني إسلاميا ومسيحيا، وصوفيا، وأدبا عالميا....مع حضور وعي محض بخوض التجربة الإبداعية.

جاء حوار الشاعرة للقصيدة من خلال رغبة في الخروج كمن الظل:

عروا قصائدكم من المسافات

المسافات فراشات

[1]ـــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:52

.....

وسكناي مسقوفة بالقصائد الرديئة

.....

لا حدوث خلف القصائد المنهكة

...

والشعراء القادمون

يقتاتون بقوافيهم

قبل وصول العصافير[1]

إنها دعوة لكتابة الجديد والجيد، ونبذ الارتزاق بالفن ومنه الشعر الذي قامت الشاعرة عبره باستدعاء نمط شعري ياباني؛ **الهايكو** على سبيل التشبيه، وهو شكل شعري قصائده مختزلة من حيث الشكل، والمعنى يقوم على التماعة في ذهن المتلقي كالبرق شعلة واحدة، وقد خاض التجربة عدد من الشعراء العرب وسموه بقصيدة الفلاش أو شعر اللمحة:

دعها تبتعد وتنأى

دعها تصغر كالهايكو

وكسماء الملحدين[2]

والملاحظ أن مقاطع النصوص في بعض توزيعها جاءت على هذا النمط، وهو تجسيد فعلي لهذا الأسلوب، الذي ورد الاعتراف به على مستوى المضمون:

---

[1]ـــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:12ـــ13

[2]ـــ نفسه. ص:18

أستلقي على شعرية النار[1]

أو على مستوى الشكل:

سأصغر وأستدير كالميم في المجاز[2]

وقد تناهت في الدقة لتصير أقل مستوى:

سأصغر بعد أكثر

فتسقط عني الأحمال، يسقط الغشاء

ولن تقوى على التقاطي

...

أنا في عهدة النقطة

أنا في صفر التكوين[3]

وأشير هنا إلى ضرورة الوقوف على الإزاحة الصوتية الدقيقة ثانية بين السين والصاد لتحول سفر، وهو ما يستدعي المقام حضوره، إلى صفر، مع التقارب بين الصوتين، **وسفر التكوين** أول أسفار التوراة في العهد القديم.

كما عبرت عن ذلك الغسل المبتغى للشعر مما يلحقه من شوائب وحشو دونهما الإطناب:

فقدما القصيدة حافيتان[4]

---

[1]ـــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:24

[2]ـــ نفسه. ص:45

[3]ـــ نفسه. ص:47

[4]ـــ نفسه. ص:50

لقد جعلت الشاعرة من الشعر موضوعا لها، في ثورة جمالية على النوع، والإستعاظ عنه بالنموذج، وهي إشارة صريحة للتجربة التي خاضتها بنجاح:

أغمض القصيدة، تشرق أنت

أشرق كالقصيدة... تشرق أنت[1]

في تصالح مع الذات والموضوع، وتواصل بين الأنا والآخر:

أعددت وصالا على آه ممدودة

بين النشوة والدوالي

بين عطرك الحميم والكرمة،

وقفنا معانقين: ألفك وأنا

ووجه الهاء كوجهينا

موصولة بالسارية،

بلا كلام.[2]

أسطر متدفقة بالشاعرية على اختزالها، بين ظهرانيها تتقرفص الأقطاب البارزة في شعر الوجد كابن الفارض والحلاج وابن عربي، وجبران.....[3] والجميل

---

[1] ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو.. ص:52

[2] ــ نفسه. ص:85

[3] – يمكن الاستشهاد مثلا ببيت ابن الفارض:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها قبل أن تخلق الكرم

وقول الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

وقول جبران " إن العبارات مهما تسامت وتجسمت، تبقى ضعيفة أمام عظمة المشاعر وامتداد المعاني هذا على سبيل المثال لا الحصر مما أوحى لي به المقطع الشعري

عند ماجدة داغر الشاعرة، أنها تقدح القارئ بلمسة تراثية، وتجعله يجري وراءها في لهاث شهي.

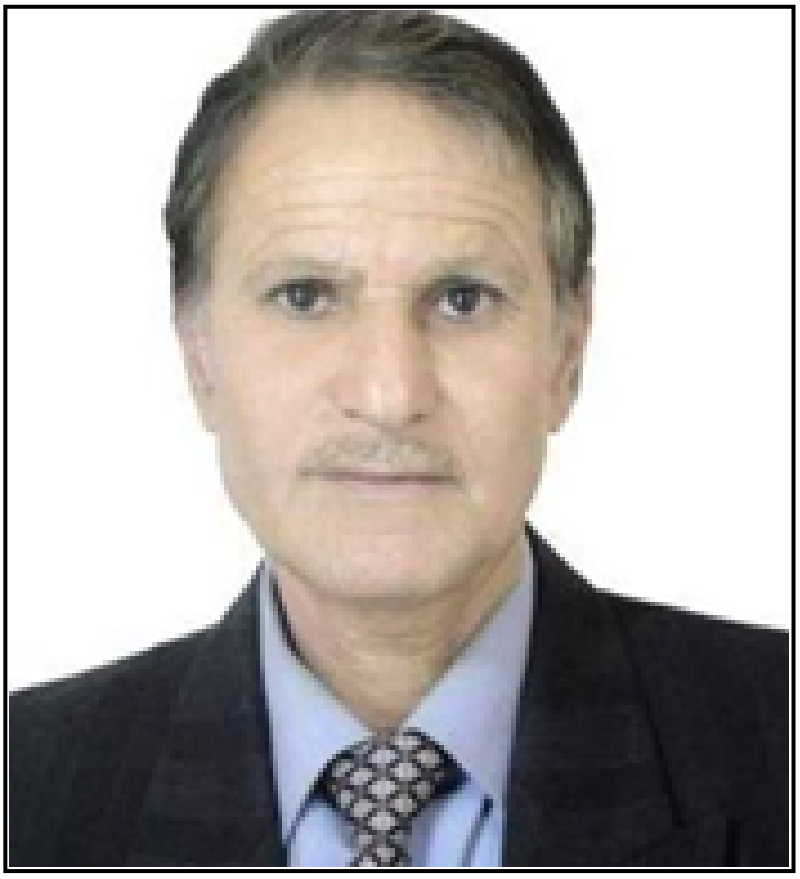
هذه الجدلية بين الأنا والآخر، جسدتها الشاعرة بتقنية كبيرة من خلال التنصيص بآية من القرآن الكريم:

"**ألم تر إلى ربك كيف مد الظلّ**[1]

إشارة منها إلى ما بين طلوع الفجر وطلوع الشمس، لتجعل من الظل والضوء تيمة تلقي مطارفها على الديوان كله، تباينا وتلاحما بين الأنا والآخر، بين اللغة والمعنى، بين الشاعرة والقصيدة.

[1]ــ ماجدة داغر. جوازا تقديره هو. ص:42
الأية 45 من سورة الفرقان

عنونة التركيب النحوي، وشعرية المواربة بتشكيل اللغة في ديوان "جوازاً تقديرهُ هو" للشاعرة ماجدة داغر



ذ. عدنان أبو أندلس

العراق

تصدير:

إن التَطلع لأي إصدار ما، يبدو من النظرة الأولى بأن التحسس الأولي يكمن في ماهية هذا الإصدار من حيث صورة الغلاف التي تتجلى أمامه في التصميم والتخطيط، كذلك العنوان الراسخ والبارز ذهنياً في تناوله، كلاهما يستنبطان أي "التصميم \ التخطيط" يستعاران من المتن التغطية الكاملة لجسد النصوص "هي اللغة غير المرئية \ غير الناطقة التي نتحسسها من خلال الخطوط والأشكال المتداخلة "[1]. هنا نلاحظ هُنا بأنها اعتمدت على التطابق والمقاربة والتناص اليومي حسب ظروف الحياة التي واكبتها من تضاد \ مقاربة \ مفارقة\ في التسمية، كي يتعرف القارئ بأن ما يمور في الأعماق يتجسد مثل البصمة \ الاستنساخ = كتابة، أو السماع \ المشاهدة = رؤية، لذلك الغطاء، وهذا ما يُطلق عليه بـــ العتبات الكاشفة، والتي حسب "جيرار جينيت، المنطقة الفضائية" والتي تمثل مجموعة البيانات المحيطة بجسد النص وتشكل غطاءً خارجاً "[2]، والمفاتيح التي تدلنا إلى داخل المسار الذي تناولتهُ.

ما يُثرنا بالدهشة ولأول وهلة ونحن نلقي نظرةُ عجلى على الكتب الصادرة والمرصوفة في المكتبات والأرصفة والأرصفة، هو عنونتها، إذ تُشكل في مخيلتنا نصف ما نبتغيه من ضالتنا المنشودة إلى تحقيق ما نصبو إليه من تقصي النصوص، أي "العنوان الخارجي" تلك الواجهة التي تلفت نظرنا وتغرينا باغتناء ذلك الإصدار، كونهُ ذاك المفتاح الذي من خلالهِ يُمكننا الدخول للمستغلق – متن الكتاب – الذي هو بالأساس مفتاح اللغز الذي ربما نتحرى منهُ الكشف لكل الدلالات التي يذخرها بتلك الكثافة والزخم، قدْ نتحسس قرائيا من هذا التوظيف

[1]- جوليا كريستيفا، التحليل السيميائي للنصوص الأدبية، مجموعة plus، 10- مارس -2018.

[2]- بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، بيروت 2008.

الحافل بمنهجية أكثر الدراسات التي عاصرناها، قُدماً، لكن حينَ نسترسل بقراءة الصفحات الأولى من أي إصدار ما، تنفتح علينا كوة تُطلعنا عن رؤية باصرة حتى نتفاجأ ونعود نحدق مجددا في واجهة صورة الغلاف الأمامية التي نراها هي الدليل القطعي ونشم من ورائها رائحة المتن الداخلي. وما مجموعة الشاعرة ماجدة داغر "جوازاً تقديرهُ هو" الصادرة عن" دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى 2015" إلا هو وفق هذا التكييف وتلك النظرة السامقة في المخيلة.

العنونة وشعرية الموارية:

جاءت شعريتها موارية للتخفي والمراوغة، والتي تحمل الشكل للملامح بصيغة تركيب نحوي، التي وظفتها كـــ عنونة معنية "، وما أن اسم الإشارة ورد ضميراً مستتراً جوازاً، ولفظة جوازاً مصطلحاً وارداً كثيراً عند النُحاة ودلالتهِ تعني يمكن أن يحلُ محل الاسم الظاهر، وكما ورد في شرح " قطر النَدى" بالمستتر جوازاً " ما يمكن قيام الظاهر مقامهُ"[1]. أي يقصد الاسم، لكنها أربكتنا بتأويلها من ناحية التركيب النَحوي؛ أولاً، ثم الاسترسال وكشف فحوى هذه التسمية بذات البصمة التجريدية والمهيمنة على رؤى المتن النَصي كلياً، رغم التنوع من بلاغة الحس الصوفي والعرفاني والسوريالي والتجريدي، والمتنوع الظاهر بين أسطرهِ، والتي جاءت على صيغة المعلوم جوازاً – هو – وموارية للمجهول الذي شاع واقتحم بنية النصوص في أكثر الأحايين؛ وقدْ قيل:" هي أمر يجعل المُتكلم كلامهُ بحيث يمكنهُ أن يغير معناهُ بتحريف، أو تصحيف.. أو غيرها كي يسلم من المؤاخذة "[2]" وكذلك ورد أيضاً "من يتتّبع مصطلح "الموارية" في المعجمات اللغوية أو البلاغية، وهي دائماً تحمل معنى الدهاء والمخاتلة والكذب والمغالطة، ومن يمعن النظر في شواهدها والأشعار التي يستشهدون بأمثلة عليها، يرفض أن يكون هذا

[1]- ابن هشام الأنصاري، شرح قطر الندى، القاهرة، ط10.

[2]- أحمد الهاشمي، المحسنات اللفظية، جواهر البلاغة، مؤسسة الهنداوي، 2019.

المصطلح ذا صلة بالبديع أو بالبلاغة العربية التي عرفناها عند العرب متّسمة بالوضوح والسلامة وعدم التكلّف أو التعسف".[1]. لو أردنا القول: بأن الشعرية هي مهمة الشاعر ليست نقل الواقع الحرفي، لكن في إعادة تشكيلهِ بروح شعرية والتي يمكن بوصفها وظيفة حياتية خالصة، لكن هل بإمكانها أن تقف وتصمد بوجه التحدي مستقبلاً وتلبي طموح الفرد كونها قريبة شعورياً من الهم الإنساني ولواعجهِ، وذلك من خلال التوظيف وصياغة رؤيتها كلياً، وهل تخدم الإنسان لاحقاً في مسيرة حياتهِ ؟..، لاسيما في الحالة المتأزمة التي يحتاجها واقعياً؛ وهو الالتفاتة إليهِ ومعالجة وجعهِ ونداءاتهِ المستغيثة كـــونهُ الصوت المسموع والمخترق للضجيج الناتج عن الطغيان؛ ليس إلا، هذا الدور المطلوب الذي يحتاجهُ منها، ولكونها أعلى الأصوات في حاضرتهِ فهو المطلوب من وراء ذلك، فالمراهنة على ذلك يمكن أن تجدي نفعاً في الإصغاء لحظتها، وهي المقاربة للـــ ميديا العلنية التي تأتي أُكلها في لقطة تصويرية مباشرة تختصر تأليف كتاباً بأكملهِ، لكن كان توظيفها في أكثر المسارات بتشكيل "المواربة" شعرياً، وعودةٍ للقول: هل نستطيع تحقيقهُ من وراء توظيف الأشكال الشعرية والأجناس الأدبية الأخرى في خدمة الإنسان مستقبلاً؟..عليهِ؛ ومما سبق؛ وتعزيزاً للقول، فقد كانت التسمية تركيبية وبتشكيل في مجال النحو في التوظيف الغريب، والدليل هو استمكانها من اللغة وتطاوعها مع الأدوات والمفردات المنتقاة دليلٌ على ذلك، حيثُ شكلت برمتها؛ بعداً جمالياً لهذا الفيض من المشاعر والأحاسيس والدفقات الشعورية المقترنة بالصوفية والسوريالية، وما إلى ذلك من هواجس التَخيل الحتمية في توظيفها.

القصيدة بوصفها إشعاع ذهني:

لأي إنسان ما في حياته، حالة من مراجعة الذات، والاختلاء مع النفس نتيجة للضغوط والصراعات الحادة، واللتان تحتمان على المرء أن يفضي إلى جلسة

[1]- محمد عزة، موقع شمرا، دمشق، 2011.

فكرية هانئة، هذا الاختلاء عده علماء النفس مراجعة الذات ساعة من النور، لا تعوض لأنها خارج حدود التوقيت الزمني تأتي دائما بغتة نتيجة الم أو فرح، تنير فيها المعرفة وتكشف سبل العتمة أنها لحظة انتشاء لا توصف، ربما ترتبط بوعي اللامعقول من حدس لحظوي طارئ، تأمل، استبصار، إشعاع عقلي، تنبؤ، إشراق، هذه هي كما يعدَها علماء النفس، لحظة اختراق العقل للزمن.

هذا الاستبصار ناجم عن قوة فكرية تمتلكها الشاعرة، وفق ارتداد الزمن إلى الوراء وخلق مكانه زمنا أخر.. يلاحظ هذا الاختراق نتيجة تلاقح حضاري بإشعاع فكري متوهج، عبر كوة تسرب إليها تسرب إليها الإشعاع المتوهج شحنت العقل بطاقة تنويرية مطلقة أزاحت الستار عن كوامن النفس لما تمتلك من قدرة بديعة في تخيله لعالمي الأساطير والتراث عبر الرؤيا المعبرة بالمعرفة الثرة.

إن التوهج ناجم من ارتداد نحو الماضي نتيجة للضغوط المأزومة والتي دفعتها بالتصريح، خيالاً، بأن كل شيء أصبح يتلاشى إلا الروح، بهذا صاغ المشهد الأسطوري برؤيته وفق فضاءات متداخلة من الرؤيا والرؤية؛ معاً. يبدو إن الإخفاء والكتمان لا بد أن يأتي يوماً ويتجلى تاركاً ومضات تشي بالإفصاح، هُناك أسرار، وهناك مهيمنات للكشف، فالقلب الذي يكتنز، والذهن الذي يكشف رغم منغصات الألم التي تفتح حيناً، وتواسي حيناً آخر.. هذا التناص كان من ورائه كماً هائلاً من تجليات القسوة وخشونة الطبع في العنونة، يبدو إن تطلب الأمر ذلك، لابد من مراعاة الوضع الحياتي. نلمس من عنونة النصوص – الفرعية – الشعرية. يكاد أن يكون بارزاً في توظيفه ربما لغاية تبنتها الشاعرة من صوت "صراخ" مكتوم تداري بهِ غضبها، فانعكاس حالة التأثر الحياتي نتيجة عوامل كأنها متنفس ما آلت إليها الحياة التي شابتها القسوة وقوة الصراع ألمعاشي من إرباك يومي معاصر، هذا البعد السيكولوجي نلتمسه جلياً من خلال قصائدها المبثوثة في المتن."

من هنا بدأت الاستحالة كما عنونتها دون أن أقرأ هذا النص، بل تمعنتُ ملياً وتفحصتُ الكتاب جلياً، فكان حدسي كما يَراد منهُ. هذا هو الذي طابق رؤيتي لها قبل البدء، نرى المحاكاة الثنائية والحوار بين الذات والآخر "هي \ هو = أنا \ أنت" الواحد مكمل للآخر، لكن حوار الهمس اخذ طابع حواري واحد، غير أنها زجت الآخر كتواصل، . من التضادات التي رأيتها في التوظيف الجميل، إستحالات ممكنة واختراق مشرعن عقلياً في تطويع المفردات من أجل الشعر الذي لا تحدهُ بعض التطاولات التي قدْ تحجم من دورهِ، لاسيما وهي ابتكرت في خدمة البشرية سابقاً وحتى اللحظة.

تعاود لمسيرتها الحافلة بالحوار الثنائي كما أسلفنا، لكن هذه المرة عبر أسئلة حيرى تود الإجابة ولو بالصمت، كثيرة هي الخيارات التي طرحتها لبلوغ المراد، هي أسئلة على ما يبدو سهلة بسيطة تكتنفها الحيرى، فطرحت كل خياراتها عسى أن تجدهُ متأصلاً بذاتهِ.الدلالات والحمولات التي تزجها عن دراية في نصوصها هي كفيلة بالمعرفة الحقيقية لكنهة التوظيف الذي ينم عن شاعرية عصرية تواكب عصر الإختزال الزمني.الوضع الحياتي من الأنساق التي تواكب تجربتها.

التأطير الخارجي:

إن لعتبة العنونة تأثير فعال في إظهار الجمالية المتوخاة، ضمن أطار خاص يُنتقى ليأطر "المؤَلف – الإصدار" جمالياً، فهي – أي العنونة – تشكل العلامة الدالة لهُ، تلخص ما يدور في المتن، فالعنونة لها دور فاعل في التقاط الانطباعات النفسية والحسية والذوقية لدى القارئ، لما لهما من إيحاء يجذبهُ كـــ غرابة التسمية "فالعناوين هي علامة فارقة من حيثُ التسمية والرسم والخطوط. تُلخص مدار التجربة والأبعاد الرمزية لها، فهي مفاتيح دلالية تؤدي وظيفة إيحائية"[1]، نعم؛

[1]- مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، السياق والوظيفة، 1- يناير – 2009.

وتشكل الإطار النموذجي الفاعل في تغطية المتن النصي، وحتى الأعمال اليدوية البسيطة لا بد أن يضع لها إطاراً جمالياً يضيف لها رونقاً وأُبهة، فكيف بالقصيدة التي يحلم شاعرها بأن يجعلها عَروس فكرهِ المخيالي، لابد أن يؤانقها \ يزوقها بـــ" العنوان" الجميل الذي يُكسيها، " كي يجلب ذائقة المتلقي.

ليس العنوان زائدة لغويّة في النّصّ الأدبيّ، أو عنصراً من عناصره انتُزِع من سياقه؛ ليحيل على النّصّ كلّه، بل هو بنيةٌ لغويّة، تتصدّر النّصّ، وتتعالق معه دلاليّاً، وهو جزءٌ عضويّ، ذو دلالة رمزيّة عميقة، بوصفه النواة التي بنى المبدع عليها نصّه[1]، فهو "العتبة القرائية \ الفاعل القرائي \ ثريا النَص" هذه المسميات لها تأثير حتى في ذائقة الاختيار.

فالعتبات كما نراها هي سر المغلق قبل محاولة الكشف بمفتاح الدلالة "تشكل العتبات فضاءً جمالياً في الدراسات السيمائية باعتبارها إشارات تُبشر بمحتوى النص" وتكشف أسراره فهي مفاتيح النص الأصلي "المتن"،[2] ثم تأتي اللواحق تباعاً التي تدور في فلك النص منها العنونة بالذات، وصورة الغلاف بدءاً، وقدْ زينتها بلوحة تجريدية مشتملة على أشكال هندسية من المثلث والمربع والمستطيل متراكمة بعضها البعض ومتشابكة، وشحتها في لوحة تجريدية وصبغتها بالألوان "الأحمر، الأسود، الرصاصي" كمثل عرض ربما جاءت على هيأة سرب طيور تود التحليق، وفي أسفل الغلاف وتحت التسمية، ذكرت عبارة " كتابات مائلة، وتحتها مقلوبة كما في صورة انعكاس الماء أو المرايا. وهي تمثل أوليات الدخول لجسد المتن النصي بهذه المفاتيح الدلالية.

[1]- قصي عطية، العتبات النَصية في مجموعة " عناقيد الزَبد، للشاعر سليطين، 10-7-2016.

[2]- ماجد قائد قاسم، سيميائية العتبات في الشعر السوداني الفصيح، جمالية التلقي – جمالية العلامة وبلاغة العبارة – 2019 م

المتن النَّصي الداخلي:

بعد أن استمكنا استنطاق واجهة الصورة الأمامية "الخارجية" للغلاف وبينا مفعولها الدلالي وتأويلها "نحوياً" انفتح لنا المستغلق، وماهية الإهداء التي تُعلن الإفصاح العياني "الى أُنسي الحاج، آخر الأدباء...أول القصيدة" إهداء يليق بعراب قصيدة النثر ورائدها المُشارك منذ بواكيرها والتعامل معها كنص حداثي مستقل، وكانت عنونة قصائد المتن لا تخلو من نكهة نحوية في التوظيف كونها متمكنة من اللغة ومجرياتها في متغيرات الجملة، لذا تعاملت مع أدوات فاعلة في المشهد الشعري من ضمائر وحروف ومتضادات ومتقاربات وغيرها، مما زاد في نضوج تجربتها الشعرية في فضاء قصيدة النثر الحالمة في بلوغ غايتها، لذا تعاملت مع أدوات فاعلة في المشهد الشعري من مجهولية توظيف، ومعلومية إشهار وإفصاح وبوح بصيغة من مفارقات ومتضادات لغوية.

حين تتصفح المجموعة بعنونتها المواربة عن الإفصاح، وذلك باستخدامها لغة أُخرى متفردة جاءت من حوافي الحروف وانعكاساتها "ظلية" تعود لها توظيفاً كي تحتمي من ورائها في احتيال ومخادعة في تجاوز المساءلة ربتما، أو لتصل إلى مقصدها دون إعلان مسبق، هذه اللغة التي استحدثتها لا تعطي نفسها بسهولة.. بل تشُدك أكثر للتقصي والمطاولة معها، حتى يُخال لك بأنها وقعت –أي الشاعرة – في مرتكس من التشابك بالمواربة والطقس الصوفي؛ معاً. لذا انهمرت بدفقتها سيلٌ من مفردات متصدعة بكثافة بائنة فتراها قدْ أجهدت نفسها بالتوظيف في بانوراما الحياة والمشهدية الفاعلة في استقطاب أكثر المفردات المخملية التي تُحفز ضربات القلب، تلك المفردات وقرائنها قد ناورت بها بمقاربة ومقارنة من اشتغالها في التناص والاقتباس المتوهج والتكرار والتكثيف حتى أصابتها متلازمة التشخيص.

كان الولوج للمتن النَصي بكل يسر، لكن ليست بالسهولة التي نعنيها، لأن مازالت أمامنا مصدَات لا تعطي نفسها بسهولة وقد تقف عائقاً أمام رغبتنا التي تود الإستمكان من الرؤى التي سطرتها الشاعرة بروح معجونة بتوجع للواقع المُلثم بكل أسى، والذي اجتاحنا بقوة التوحش والذي أربك الحياة وصدَعها، لهذا جاءت رؤاها بولع تكثيفي كي تسدُ شرخاً ماثلاً لنصوصها من خلال التعاطي بكل دراية عن ذلك الزخم المبثوث فيها، كون أدواتها طوع إرادتها في التوظيف، لما لها من روح سيالة شمولية في الاستدلال لما تعنيهِ.

فالمقدمة من أكثر المفاتيح المستعملة في فتح المستغلق. كونها عتبة تشي إلى خلاصة كاملة." المقدمة من أهم العناصر الموجودة في البحث، فهي تعتبر سرد للبحث لكي يجذب انتباه القراء، ومن الممكن ايضا تحديد مدى إقبال القراء على الباحث، كما أن عمل خاتمة بحث علمي يصل من خلالها شعور للقارئ أنه تم بذل الكثير من الجهد العقلي من أجل القيام بالبحث، مما يدل على أن الخاتمة تلعب دور كبير في تحديد قيمة البحث وأهميته وخاتمة البحث العلمي تعتبر هي بداية بحث جديد وليس نهاية لهذا البحث فقط "[1]. يبدو إن الإخفاء والكتمان لا يستمر طويلاً، بل لابد أن يأتي يوماً ويتجلى تاركاً ومضات تشي بالإفصاح المُعلن، هُناك أسرار كامنة، وهناك مقابل ذلك مهيمنات للكشف، فالقلب الذي يكتنز، والذهن الذي يدخر رغم منغصات الألم التي تفتح حيناً، وتواسي حيناً آخر. ثم لا نتناسى الإهداء الذي يساير الهدف من حيث المساندة والاستعطاف العيني في التعامل المماثل.

فيوضات الحس الصوفي:

إن العشق أسمى شعور إنساني يمر به المرء، من خلال تجربة عانى فيها، إذ يحسبها ألذ ما تكون رغم قساوتها المرة. إنه أعلى مراتب الحب رائد الجمال وقوة

[1]- شركة امتياز، خاتمة البحث العلمي – المعايير والشروط، 18-مارس – 2020 م.

روحية عظمى تسيطر على حواسه وتحصي سكناته وحركاته." فالحب كما يفهمه الصوفيون، فناء عن الذات أو الأنا وبقاء بالأنت أو بالله، إن حقيقة المحبة أن تهب كلك من أحببت، فلا يبقى لك منك شيء"[1]

إن أهل التصوف أحبوا قصة مجنون ليلى" لما رأوا فيها من أسنى الكناية عن أسرار النفس البشرية ومن الرمز إلى اشتياق النفس الخالية من الأهواء الدنيئة إلى الرجوع إلى الله والاقتران به"[2]

كذلك تناول إخوان الصفاء في رسائلهم الموسوعية- الرسالة ٣٧- منها وقد جعلوا عنوانها: - ماهية العشق-؛ وخلاصتها " إن الله هو المعشوق الأول، والفلك إنما يدور شوقا إليه، ومحبة للبقاء والدوام المديد على أتم الحالات وأكمل الغايات وأفضل النهايات"[3]

إن الاقتحام شيء رائع لما يخلق من العدم عوالما ناطقه خاصة به، ومن اللاشيء هياكل ماثلة حيث ابتكار مساحات مزدحمة من البياضات الزاخرة بالتأملات العرفانية والشطحات الصوفية الناطقة هذا ما فاجأتنا به الشاعرة، عند الإمعان جليا يتضح لدينا بان اللغة الصوفية الموشحة بمفردات البياض يكثر انتشارها بين النصوص وتزخر بمفردات عالقة بين الأذهان لا يمكنها ان تنزاح عن ذاكرتنا ويصيبنا نوع من الهلع حال سماعنا اقتراب الموت الماثل كل لحظة ورموز تسجى هي الأخرى بالبياضات، إضافة إلى إنها تتربع على خزين ثقافي واسع لاطلاعها الشامل على ثقافات الشعوب الأخرى، وهذا ما يضفي على

[1]- علي أحمد سعيد "أدونيس"، الثابت والمتحول، ج2، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1982م، ص 94.

[2]- عبد اللطيف شرارة، فلسفة الحُب عند العرب، دار مكتبة الحياة، 1960م، بيروت، ص 113.

[3]- المصدر نفسه ص 147.

نصوصها صفه التنوع لتأخذ طابعا موسوعيا وموروثا أبى أن يغادر دائرته المحلية ويجوب سوح العالم وهو متكئا في مكانه وهذه مفخرة احتسبت لها.

إن المعرفة الحدسية الباطنية كما عند الحلاج والبسطامي وابن عربي وجنيد وغيرهم، هذا العشق الذي يغزى المرء في حالة استرخاءه التام وعينيه تحدقان صوب الحقيقة في هباب ابيض يملأ المكان وبهذا يمكن استقراء الإملاءات في اللغة البيضاء – الدينية، الصوفية – كي تظهر المفردات المشعة حصرا والتي وردت في طيات مجموعتها.

يلاحظ من أنها تزاوج اللغة الدنيوية مع اللغة الدينية كي تبتكر أبجدية أخرى عند بث مشاعرها عبر أحاسيسها الإشراقية خلال شطحاتها حيث تتداخل لغتها مع اللغة الشفافة إلى يراد منها كي تلائم خلجاتها ولتكون قريبة من المعنى الديني في النص القرآني[1]. ونأخذ الأقرب لنصوصها وكما ورد.

ولها في قصيدة " أنا في عهدة النقطة":

بُعداً يوائم ذلك. ص42

تراءى خلف التفاتة مكتومة، يسيرُ وراء ظلٌ أنهكهُ مكرُ الضوء

"لا تُطِل اللعبة، أضجرني التَظاهرُ بالاختباء".[2]

قال المتراني للظِل، والالتفاتة أبت إلى الكتمان

لم يحن ضجرَك بعد

"ألمْ ترَ إلى ربك كيفَ مدَ الظِلَ..."؟

[1]- صلاح حسن السيلاوي، اللغة الصوفية والمعنى في "الفجر وما تلاهُ" صحيفة الصباح "العراق"، العدد 1699 في 4-11-2009، ثقافة، ص 11.

[2]- ماجدة داغر، مجموعة "جوازاً تقديرهُ هو" دار الفارابي، بيروت، ط1، 2020 م.

تمتم الآية، والمتراني يغيب في الضوء، ويلعن العُتمة والالتفاتة.

إن العاشق تسري فيه حرارة تمده بالحس وان يجسد اتصالاته الهادرة وان يحول الحرف إلى كائن يحتضن قلبه لعله يحس بما فيه من حرقة اللوعة ووقدة العاطفة والقدرة الشائكة و"الحلاج" وتحولاته يشتركان في الحرمان ذاك.

إن ظاهرة الحلول جلية في هذا المقطع المتسربل بالغموض والعصي على الإدراك المنطقي الذي تجرد به عن بشريته واتحد مع الله لان الفناء هو اتحاد بلسان الحقيقة وهذه الظاهرة كلها ذوقية وجدانية.

تكثيف الحمولات الدلالية:

حين تغور بأعماق نصوص المجموعة المُكثفة بحمولاتها الدلالية، لابد أن تجد فيها كتغطية من حوافي اللغة من موارية ومخاتلة كتورية، ربما، فما عليك أن تساير مفضيات النَص شيئاً فشيئاً الى أن يتوالد لديك نمو بفاعلية مؤثرة ناتجة عن إخصاب لغوي، فبدت الرؤى الشعرية التوليدية في مؤشراتها وبناها المحركة للنسق الشعري إبداعياً، ولهذا، يمكن اعتبار الشعر– من منظور أدونيس: "هو محاولة الشاعر أن يدرك ما يتعذر إدراكه، وانهماكه الأساس، إذا، ليس في أن يصور الواقع أو ينقله، وإنما هو أن يبقي اللغة متوفرة، مرتبطة بحيوية الحدس كأنها التموج لا يهدأ"[1].

لذا نجدها استهلت قصيدة: "لا حدوث خلف أبواب المدينة" ص9:

قلقُ الريح سُكناي –[2]

سُكناي نائيةٌ

[1]– علي أحمد سعيد "أدونيس"، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، ص 84.

[2]– عصام شرتح، ديوان العرب، تشكيل اللغة عند وهيب عجمي، 28–12–2018.

أبعد من حواسي

أقصى من الفقر إلى شُعاعٍ

تتأى كُلَما نبتَت طريق

لا إياب

والذهاب أيقونة العودة.

كما أعلنا بأنها تشتغل على مرتكزات قيمة في الاستدلال رغم جفوة المفردات التي بتتها في فضائها التشكيلي والتي تولدت لديها واستنبطت منها لغة "ظِلِّية" حافلة بالتفرد من أسطرة حافاتها التي تمحورت على تغطية بموارية ومخاتلة وشيئاً من التورية المغطاة بشفيف المفردات والتي يبان منها، فالريح تلك المفردة التي تُبعثر الدلائل والقرائن المبثوثة في جسد المقطع وتزيح أمامها كل شيء، إلا أنها تستمد منها العون للوصول إلى الحقيقة الكامنة من خلفها بـــ لا النافية التي استهلت القصيدة، فكان دورها تأكيدي في إظهار تلك المحمولات التي تجلت في بعضاً من أسطرها منها: الأسودُ أجل التحليق، لأجل سلام الريح / لا مدينة خلف قلق الريح / الشعراءُ القادمون، تنهرهم الريح/ دعها تتلو الريح... الخ، لذا جاءت أكثر نصوصها موارية للمعلوم حيناً، ومخاتلة للمجهول أيضاً، تناور بين الإخفاء والتجلي، الكتمان والعلن.يلاحظ هُنا من أنها تتخفى في استبطان القلق المفضي الى الحذر، لهذا كانت رؤاها مراوغة بلواعج نحسبها بالضائقة التي نمر بها، هذه المدلولات الكثيفة التي أثقلت الرؤى بـــ لا النافية التي يتحسسها المتلقي باطمئنان تأكيدي رغم مجهولية ما يتراءى عما تخفي ذلك من أقدار قد تقع حتماً.

وفي مقطع آخر من قصيدة "أُغنيات بيليتيس" ص17

دعها ترحل[1]

" آهٍ يا حبيبي

لا أزل جميلةٌ في الليل

وخريفي

أكثر دفئاً من ربيع النساء"

يا حبيبها المفجوع بخفر قدميها

وهما تعبران لازمة الجسر

تُغنيان "أناشيد مالدورور".

من خلال اطلاعي على مجموعتها تمعنتُ جيداً، واستقريتُ بدءاً، استنبطت جزماً بأنها مُطلعة على ثقافات الشعوب بحكم مهنتها، مما أمكنها من مواكبة لعصر الحداثة الأدبية بسهولة، حيثُ زجت فيها تأصيل قصيدة النثر، ولأن أكثر كتاباتها من هذا الباب، لهذا وظفت هذه العنونة "أغنيات بيليتيس" بدراية واطلاع تام على مؤلفات الغرب لما لها من جذور قيمة في قصيدة النثر الفرنسية الأصل والمنشأة" وهي: "مجموعة تضمّ 143 قصيدة من الأشعار الإيروتيكية، بالإضافة إلى ثلاثة تاريخيات، أو بالأحرى منقوشات ضريحية في رثاء الذات لفّقها بيار لويس، ونُشرت في باريس عام –1894– مثيرةً ضجّة كبرى آنذاك، باعتبارها قصائد من زمن غابر ومهم أدبياً وثقافياً، وُجدت محفوظة في مكان سرّي من دون نقص أو تشويه"[2].

[1]– ماجدة داغر، " مجموعة " جوازاً تقديره هو " قصيدة " بيليتيس، ص17.

[2]– المصدر نفسه.

وكذلك "ألفتها امرأة تدعى "بيليتيس"، شاعرة يونانية من القرن السادس قبل المسيح، وأشعارها كانت محفورة على جدران قبر أكتشفه مؤخرا في قبرص العلامة الكبير "غوستاف هايم"[1].

أناشيد مالدورور: هو كتاب للشاعر الفرنسي لوتريامون، ويعتبر من أول الكتب التي تضمنت قصيدة النثر وذلك سنة 1867 ترجمه إلى العربية المترجم سمير الحاج شاهين وقام بنشره سنة 1982 عن دار المؤسسة العربية للدراسات[2].

يلاحظ أكثر كتاباتها بما يشبه " حافات الكلمات – الظِلية " التي تراوغ ما بين الواقع والخيال البعيد وذلك لتحسسها من واقع حياتي مُزري، فنصوصها أشبه بكوكتيل يتماوج بانوراميا ليشع من بعيد، وما الأنا إلا مسحة تتخذها كمسار يمهد لها طريق التوظيف كموارية من ورائها تكمل مشروعها.

أما قصيدة "مرثية النَزق" ص25، فلا تتخطى هذا المسار الموارب للمسيرة، وكما في مقطع منها[3]

لكَ مرثيةُ النَزق

وغواية النِسيان

في بعض الزَمان

لك بعض المغلوب

في انسحاق الجسد

تحتي اللحظةُ الثابت

---

[1]- عبد القادر الجنابي، الترجمة كقصيدة نثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، موقع ايلاف، 30 – نوفمبر –2004 م.

[2]- المصدر نفسه كما في تسلسل 15.

[3]- سمير الحاج شاهين، أناشيد مالدورور، شعرية الأرق.

وأصواتُ المطرقة

عند أوان التشكيل

تحتي موتٌ يطول.

بدءاً، كان الآخر مستهل الرؤى في بناء سردي متدرج بـــمفردات معتمة بلونية حُزن مسكونة بوصايا مثل: مرثية، غواية، المغلوب، انسحاق، المطرقة، هذه الأدوات قد أضفت على النَص مواكبة الحدث الحتمي، والذي هو ربما النهاية الحياتية للمرء. ونأخذ المقطع من قصيدة "أنا في عهدة النقطة" ص 42. كمثال يتلاءم مع تسطيرنا:

لن تقوى على التقاطي[1]"

وأنا مستديرة كالقبضة

سأصغر بلا ثدي أُمي

سأصغر قبل أن يمتلئ الجرنُ

ويحفظ جبيني رائحة النهر

سأصغر حتَى تُبلِّلني الرُقعُ اللَزجة تحت أقدام النَمل

حتَى أسدُ مسامات الأفعى المُلتمعة.

كما ارى من استنطاق النَص بأن حساً صوفياً يتخلل رؤاها، والتي خزنت فيها كوامن وخلجات النفس كالزهد والتصوف والفلسفة وراحت تبصر بعين ناسك، وتظل كذلك مهما تعاقبت السنون منزوية ــ كذكرى طيبة ــ في ركن قصي للنفس ما تزال حرارتها تسري فيه وتحس بدفقها. حاولت جاهدة أن تجسد اتصالاتها

[1]- المصدر نفسهُ كما في تسلسل 18.

الهادرة وأن تحيل الحرف إلى كائن يحتضن قلبها لعله يحس بما تعاني من حرقة اللوعة ووقدة العاطفة التي تحيلها أحيانا إلى دفقة تأمل فلسفي نابع من الأعماق التي لا ترتكن الى الثبات والانغلاق: "النقطة أصل كل خط، والخط كله نقط مجتمعة. فلا غنى للخط عن النقطة، ولا الخط عنهُ. وكل خط مستقيم أو منحرف فهو متحرك عن النقطة بعينها، وكل ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين. وهذا دليل على تجلّي الحق من كل ما يشاهد وترائيه عن كل ما يعاين. ومن هذا قلت: ما رأيت شيئاً إلاّ ورأيت الله فيه."[1]

ولها في التَوجع شأن آخر، وكما في مقطع من قصيدتها "لا ماء في الحرملك" ص 46.

لا ماء في الحرملك أغسل به ذاكرتي الموؤدة[2]

جفَ ماءُ عيني

ماءُ عيني لا يطفئ الحريق

عطشى يا صخور سنجار

أتشكل كل غسقٍ، في حدقة السَابي

وأصوات الطبول تسجد لمديح الصمت

أصوات الطبول تشتهي انتفاخ البطون

أقتلعُ كل غسقٍ، ريشة

أخبئها تحت جلدي

جلدي المعروض بألوان الطاووس

[1]- المصدر نفسهُ.

[2]- عمران سلمان، الحلاج " أنيتي، وأنيتهُ، الله " موقع الحُرة، 7 –ديسمبر – 2018.

اختبئ في الغابة البنفسجية.

استهلت بـــ لا النافية التي هي نقطة ارتكاز يتكأ عليها النَص، هي التي أحرقت الذاكرة بتوهجها توظيفاً، وما "الحرملك" إلا بيت الحريم "السلطاني" وسباياه وجواريه، المكان المخصص لهُنَ، ولو اخذنا جذرهُ اللغوي، لظهر لنا من أن جذرهُ "حرم" وقد أضيفت لهُ زيادة "اللام + الكاف" ليصبح "حرملك" بلكنة "عثمانية – تركية" وكأنهُ ملك للسلطان من سبايا وجواري، يلاحظ بأنها تناصت مع أحوال القصور العثمانية وما تحتوي "عند ذكر كلمة "حرم" أو "حريم" يتبادر إلى الذّهن قصر "طوب قابي" الذي يوجد في وسط مدينة اسطنبول القديمة بجانب حديقة "كول خانه" على ساحل مضيق البوسفور. ويُصور المرشدُون السّياحيّون والموظّفون المسؤولون عن قصر "طوب قابي" هذا القصر وكأنّه مركز لمجون السّلاطين وملذاتهم، بل ويتصدّرهم بعض رجال العلم والفكر عن قصد، ويصوّرون حياة السلاطين بأنّها كانت حياة عابثة ومرفّهة إلى درجة أسطورية"[1]، لهذا شكلت فاجعة "سنجار" مبدئياً قمع الحرية الدينية وسلب الإرادة، وتحول الأمر احتسابهن غنائم وسبايا يبيح للطرف الآخر عرضهن في الأسواق للمتاجرة بعد أن كُنَ بنات وطن عفيفات، لقد تعرض هذا المكون للإبادة، فما كان من الشاعرة أن وظفتهُ بهذه الصيغة وأضفت على حسها التعاطف من أجل الخلاص والحرية، فما كان من اهدائها إلا بهذه الصورة المطابقة للحدث المفجع؛ صدقاً، وما كانت ولادة هذا النَص؛ إلا التعاطف مع سبايا سنجار.

وقصيدة "للشَرفة المستترة جوازاً تقديرها هو" ص 62. وها هو مقطع منها.

لمعاصي الذاكرة[2]

---

[1]- المصدر نفسه كما في تسلسل 21.

[2]- أحمد آق كوندوز، النساء في قصور السلاطين العثمانيين، اساطير وأكاذيب، 20-مايو -2016.

لخواء الروح

فتحت ذراعيها

للصمت

للشرفة المستترة جوازاً

تقديرها هو

هو المستتر

هو الموصول

هو المجزوء المبعثر.

قدْ تكون هذه القصيدة هي المعنية بتركيب النحوي للعنونة، فـــ الشرفة جاء توظيفها المكشوف هُنا فجاءت على نفس المسار التشكيل للعنونة، وتعاملت مع مفرداتها بسياق مماثل لتقبل السيرورة منها، المعاصي – الروح – ذراعيها، وما إلى ذلك من التأكيد المتكرر تقديرها هو – هو المستتر – هو الموصول – هو المجزوء والتي تعاطت على قدر من التكثيف المُحبب في التكرار.

وفي قصيدة " بارايسيكولوجيا " تقول فيها ص 68:

لأننا نموت يمضغ القاتل أقمار السماء[1].

يقتطع دائرة غير مكتملة من المُمرَ اللَولبي

أنصاف ملائكة تصير

أنصاف أرغفة

لم يبكي الأحبة

[1]- المصدر نفسه كما في تسلسل 23.

موتناً نوم الغزلان

موتُنا نوم الله.

يبدو إن الموت بأحقيتهِ قد لازمها في أكثر من قصيدة، ولأنهُ حتمية تشكلت لديها حالة فلسفية للتعاطي بخفتهِ التي تراوغ بين سبب وآخر، فإن الحالة بالصيرورة أخذتها في التغيير والتحول "عضوياً" كأنصاف حلول من أنصاف ملائكة، أنصاف أرغفة، هُنا تكمن الدائرة الحتمية في الحالة الاستثنائية للموت بالتغير إلى نوم الغزلان المتحفز لأدنى خطر، فالاستحالة في نوم الله جاءت على شكل مواربة، ويحسبها المتلقي ربما.

متضادات ومتقاربات:

تُحيلنا بنية قصائد الشاعرة إلى عدة أوجه من حيث تناولها المتنوع لواقع الحياة، وهُنا قد قسمنا ما نراهُ مُناسباً لرؤيتنا، فقد وجدنا المتضادات والمتقاربات والومضات المتوهجة في رؤى تجعلك تساير الحدث أولاً؛ بأول، فاخترنا من ذلك التقارب المتضاد حيناً، فـــ قصيدتها ذات الأبعاد الرباعية في التسمية والمفارقة في تشكيل وتركيب الجملة – مُثنى / مفرد "مُثنى في صحراء المفرد " ص 74، فكانت في مقاطعها الأربعة ما بقي منك[1].

ما بقي منك

غيمةٌ موبوءة

ذاكرة المطر

.....

ما بقي منك

[1]- المصدر نفسه.

مُثنى في صحراء المفرد

عشب الجدار ونملة حدباء

.....

ما بقي منك

اسم منقوص آخره ياء مكسورة ما قبلها

كل ما قبلها

أفرغ منها

.....

ما بقي منك ياءٌ ممتلئة، منتشية

امتلاء الأكمة

انتشاء الهواء.

يمكننا القول بأن متقاربات القصيدة جاءت العنونة فيها متعاكسة أو قلَ متضادة نحوياً، ومتقاربة لغوياً في مناورة مُحببة تسهم في التقاطها الجميل، والتي ناورت فيها من الواقع ومواربات الحياة فيها حيثُ نجدها تتوجع ألماً مما يحدث من هذا الواقع المتغير والماثل بكل قسوتهِ أمام أعيننا المُحدقة بالاندهاش والحيرة مما ولدت لدينا الانقباض النفسي، لذا كانت الحياة في بنية نصوصها تسودها نوعاً من المفاجآت والغرائبية والتْواد وشطحات تغطي جس النَص وحوافي المواربة.

وفي مقطعٍ آخر نتحسس التضاد والمسببات الناتجة.

جف وزنك

يبست في كفيك خطوطاً أندلسية

.....

جف وزنك

يوم أصبت بدوار المولد

.....

جف وزنك

عمدتك بريقي

.....

مُمدداً

آخرك امرأة زائدة

أولها رجلٌ ناقص

وفي منتصف الخيبة

ضمير مستتر

.....

مفرداً كنت

وكنتُ امرأة مهاجرة

في هذه المقاطع من قصيدة "مُثنى في صحراء المفرد" التي راعت بتوالد المعنى وبتشكيل موارب مما نتج من تلاشي الجسد أو خفتهِ في حالة الدوار في طقس صوفي، ربما الدوار المتعاقب يخفف الوزن بالتحليق الروحي وكما هي في رقصة "الدراويش المولوية" هي المحرك الفاعل في اتصاله الروحي فتراهُ يدور فيها مع حركة الأفلاك وكأنهُ مركزها، وهو جزء منها بهذا التحليق الروحي، لذا يمد

ذراعيه للموازنة في الدوران، أي ذوبان هذا وأي مكاشفة تلك ؟!..، هذا التجلي يمر به لحظة الحدس واليقين خارج البصر انه يدور حول نفسه ولم يتعب حاله حال المتصوف " المولوي" الذي يجسد بحركته تلك حركة الكون الأثيرية فيشعر بشعور أخاذ نحو خفة البدن "الروحية" وكأن الدنيا هي الأخرى مسرورة لحظة دورانها معه.

إن ظاهرة الحلول جليه في هذا المقطع المتسربل بالغموض والعصي على الإدراك المنطقي الذي تجرد به عن بشريته واتحد مع الله لان الفناء هو اتحاد بلسان الحقيقة وهذه الظاهرة كلها ذوقيه وجدانيه.

مثلما تروم الروح بالقدرة إلى السمو كذلك الشاعر يعلو بالمفردة ويسمو بها إلى مصافي البلاغة ما أن يصل إلى مقصده منها يرميها من هناك فتكون مهمة الناقد حال هبوطها أن يرويها بالمعالجة التفسيرية والتحليل.

مع العرض إنها تزحم إيقاعاتها من وراء الكواليس لتتقمص مشهدا أليفا مخافة أن ترفع الستارة عن فصل موسمي قابل للتلاشي. إن حالة الحلول تتجسد في أهل التصوف، فلهم دراية في أحوال لم نفقهها أمام خيالاتهم وأخيلتهم كحدس ملموس والتنبؤ بما سيصار إليه من كشف وتخامر الغيبوبة لحظة الصراع النفسي من الهذيان والذوبان والتقمص حتى يقول الواحد منهم للآخر يا " أنا ".

إن ظاهرة الحلول جليه في هذا المقطع المتسربل بالغموض والعصي على الإدراك المنطقي الذي تجرد به عن بشريته، واتحد مع الله لان الفناء هو اتحاد بلسان الحقيقة وهذه الظاهرة كلها ذوقيه وجدانيه. أي ذوبان هذا وأي مكاشفة تلك؟!..، هذا التجلي يمر به لحظة الحدس واليقين خارج البصر انه يدور حول نفسه ولم يتعب حاله حال المتصوف "المولوي". يؤمن "المولويون" بالتسامح غير المحدود، بتقبل الآخرين، التفسير والتعقل الإيجابي، الخير، الإحسان والإدراك

بواسطة المحبة. ويقومون بالذكر عن طريق رقص دوراني مصاحبا الموسيقى وتسمى السمع، والتي تعتبر رحلة روحية تسمو فيها النفس إلى أعماق العقل والحب لترقي إلى الكمال. وبالدوران نحو الحق، ينمو المريد في الحب، فيتخلى عن أنانية، ليجد الحقيقة فيصل إلى الكمال. ثم يعود من هذه الرحلة الروحية إلى عالم الوجود بنمو ونضج بحيث يستطيع أن يحب كل الخليقة ويكون في خدمتها. [1]. الذي يجسد بحركته تلك حركة الكون الأثيرية فيشعر بشعور أخاذ نحو الخفة " الروحية " وكأن الدنيا هي الأخرى مسرورة لحظة دورانها معه.

فيوضات روحية بالتأمل:

ولها في ص 92، ثنائية " نشوة 1و2"[2]

أرتكب بعض خطواتك

نزولاً

نزولاً

بغير اهتداء

حتى رمق الماء

.....

أمض[3]

إلى حيث تلفحُك المسرة

وارتياب المسافات

---

[1]- المصدر نفسه.

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه.

نزولاً

نزولاً

حتى رمق الماء.

وصال: ص 85

اقتبستُ الفجر العالق في انبساط أذرعهم[1]

في الأرض بعض التَلاقي

في وجهك كلُ الوصال.

....جسد: ص 90

يتناهى إليك جسدي[2]

تلتبس الرغبةُ المُبتسرة

حين تُغادر.

مقفل: ص 94 *

وحيداً[3]

مثل بنات المطر

وحيداً تنتهك الإياب

ولا عودة

ولا عودة

---

[1]- المصدر نفسه.

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه.

انتحار: ص 94

ارتطم[1]

أرضي بلا قرار

أشجارها حافية

جذورك نائمة

أيقظها

على حُلم ارتطام.

عُدْ: ص99

ففي العود شهوة الذاكرة[2]

وذاكرة الشهوات

عُدْ من صرير الأقفال

الأبواب أيضاً أغواها الدخول.

ملامح: ص 106

أيها الموج[3]

أيها المووو...

لأولئك الصالحين

صوتٌ وحلم وحياة

---

[1]- المصدر نفسه.

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه.

لأولئك المساكين

مآثر في الإعصار

ملامح في العاصفة.

هذه النصوص القصار والتي أعدتها بما تشبه " الضربة " أو قُلْ " الكبسة " أو التوقيعية الشعرية، أو ربما اللمعة البرقية – الضوئية التي تقدح ثم تختفي تملأ الذهن صورة حسية تلتقطها العين، حيثُ تشكل عند المتلقي ربما إحساس ذلك الناتج من ثمرة العقل، هذا هو نتاج شعري واضح في الإيجاز والتكثيف والخصوبة، والذي ينم عن بصيرة مُتقدة في لحظات من الخلوة والتأمل وهذا ما يُسمى عند المتبصرين من وقدة التأويل بـــ الهايكو الذي يمنح ذلك من التشخيص الدقيق للحالة في ماهية الأشياء، وقد تُراعي ما يحيط بك من ظروف قاهرة تجعلها في خلوتك كما في مفازة بعيدة، ناهيك عن الهدوء والاطمئنان الروحي بخفة جسدك، وحسب برتراند راسل ك "لحظات من الخلوة والتأمل تحقق لي الهدوء والتوازن والتركيز، وتدفع في نفسي قوة هائلة لمواصلة الطريق"[1]. هي رياضة روحية لترويض الذهن والجسد معاً، تُعززك موقعاً مميزاُ حين تؤديها في طقوس صامتة في الاستغراق في عالمك الحسي عبر مشاعر تسطرها على الورق بكثافة مضغوطة، تستلهم من الطبيعة ودوران فصولها في زمن المضارعة، تجعلك تلتقط دون دراية لحظات من المشاعر الدفينة، تلك الطاقة الكامنة بشحنتها لدى المرء الذي يوظفها كعلاج نفسي؛ ربتما، لكن بصبر وتأني وتأمل من لحظات فاعلة في قوة احتياطية تستنجد بها في حالات طارئة لكن في نفس عميق.

[1]- برتراند راسل، أقوال، حكم نت.

الخاتمة:

إجمالاً تمتلك الشاعرة حساً رؤيوياً باذخاً في التوظيف باعتمادها على لغة من طراز الومضة والعبارة الواحدة التي تجيد صياغتها، لاقتدارها شعرياً أضفى لمساحة نصوصها متسعاً من الانسيابية التي يتحكم في بلورتها المتوهجة شذرات لامعة من الترصيع، فشعريتها هذه قد اخترقت المألوف تلاقحاً مع بنية خاصة وفاعلة في المشهد الشعري، حتى أضحت نصوصها مجتمعة على هذا النوع والطراز المخملي الصادح بين قلوب العشاق أبداً. لها رؤى شعرية جيدة تتمكن من استعمال أدواتها بروية، وقد يبان من توظيفها الذي ترسخ عمقاً في بعض قصائدها، إلا أني لاحظتُ بأنها أي "القصائد" تخلو من الصورة الشعرية المتوخاة والتي قد تدعم رؤاها، بل كانت في أكثر نصوصها تميلُ للتجريب والسوريالية بمجافاة وموارية وحسب فضائها النَصي.. لكن ومضاتها المُثيرة حقاً اقتربت من قصيدة النثر الحديثة.. وغيرها من الومضات الكثير الذي أمل منها هذا التوظيف وبتلك الرؤى لاحقاً.

ختاما أود القول بأن للخاتمة تأثير في ذهنية المُتلقي والتي تترك لهُ أثراً في التذكر النهائي، كما هو الحال في قراءة المُقدمة: "يجب أن تبدأ الخاتمة بكلمة تُشير إليها، كأن نختم هذا البحث، أو في نهاية بحثنا، وأخيراً، بحيث يُشير الباحث بأن بحثه انتهى وأنه سيقدم ملخصاً مختصراً على شكل جمل استنتاجية تمثل الفكرة الرئيسة للبحث في البداية أي عنوانه ولكن بطريقة غير مباشرة "[1].

حقيقة وللأمانة أشهد بأن أعمالها الشعرية تستحق القراءة أكثر؛ وبإمعان، ومن المؤكد أن تجربتها بهذه الفرادة في إصدار عمل مثقل بهذا الكم من النصوص الزاخرة بالمفردة العذبة الرشيقة، والتي تحاكي بانسيابيتها تلك الهموم اليومية التي

[1]- جلال الدين الرومي، المولوية، ويكيبيديا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

نكابدها، متمنيا لها المزيد من العطاء وهي ترفل بحيوية الفكر والجسد معا كي تستنطق مزيدا من البياضات التي تلوح في ركن السعادة القصي.

الصوفي والسوريالي في ديوان جوازا تقديره هو للشاعرة اللبنانية ماجدة داغر

دة. ليلى لعوير

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قسنطينة /الجزائر

إن التصوف ظاهرة عامة في كل المجتمعات على اختلاف دياناتها ونزعاتها وهي مشترك إنساني تسعى فيه الأمم إلى استكمال مطالب الروح والمعرفة، وكل إنسان خلق وفي داخله حس تصوف تؤطره وتزيد فيه أو تنقص توجهاته وقناعاته وهو يبحث في عوالم الوجود عن ذاته وكيانه المشتت بأسئلة الغياب ومفاهيم تتجاوز الأنا لتستغرق آراء الأغيار التي تتعدد معها معاني الصوفية فترتبط بالرومنسية لتعطي دلالة "جهد الهروب من الواقع، وسوداوية عاطفية وتشرف مبهم"[1] وتتحد بالوجودية لتعني" السعي نحو المطلق أما مع السوريالية فهي تتجاوز الواقع لترسم خرائط وجود للإنسان "فيغوص في لا وعيه لمساءلة ذاته مقصيا بذلك آليات العقل ممتلأ بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي احتفاء بالعالم الفني هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها، وتسكن إليه في ألفة"[2] ومن ثم فالتصوف لم يرتبط بالديني وحده بل له أبعاد وتمظهرات أخرى لعلّ أبرزها بعد اللغة التي يتشكل بها الخطاب بعيدا عن تجارب الصوفية في علاقتهم مع الله.

والحق أنّ هذه الموجات التعريفية حضرت **وأنا أقرأ ديوان جوازا تقديره هو للشاعرة اللبنانية ماجدة داغر** حيث لبستني حالة صوفية استغرقتها لغتها وأنا أحاول أن أفكك العنوان الذي وقفت عنده طويلا أسأل عن جواز التحوّل من الأنا إلى الهو والأصل في الأنا الثبات هل هو الحلول في الآخر هل هو الـــاتحاد فيه. هل هو الاستتار والغيبة إذا حل ّ، ومن هو هذا الآخر الذي يتشكل في الديوان بضمائر مختلفة لم الاشتغال على ثنائية الوجوب والجواز أي خيط فلسفي يربط اللغة بالمعنى هل هو التصوف أم التسريل الذي ينفي سلطة العقل ويعرض المتناقض واللامنطقي وسيلة للتخاطب.

---

[1]–انظر: موسوعة المصطلح النقدي:وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، مج1، بغدادسنة1982ص164

[2]–عبد القادر قيدوح: الرؤية والتأويل ديوان المطبوعات الجامعية ط1 الجزائرسنة1992ص61

دلالة العنوان / المعنى الحلول:

أبحرت في عوالم الديوان الذي ضم اثنين وعشرين قصيدة، جاءت كلّها بصيغ اسمية لتفيد الثبوت على قناعات الرؤية التي تحمل، والتي تمنحها مشروعية الاشتغال على أناها كما تشاء هي، وهي تمتطي التخييل والصور والإيحاء وسيلتها في التّعاطي مع المعاني لتجعل من الشعر كائنا لغويا يلبسها كما تشاء.

لم يكن إهداؤها الديوان لأنسي الحاج اعتباطا" إلى أنسي الحاج آخر الآباء، أول القصيدة "[1] بل هو يرسم ملامح طريق في تبني خط حداثته الشعرية وتتمثله نموذجها الأول والأوحد في الكتابة بتشكيلاته التي تراها ذروة الإبداع ومنتهاه وقد سمت قصائدها **كتابات مائلة** لميلها عن السائد والمألوف والعاقل إلى ما هو مختلف وهي تبني رؤيتها الشعرية تماما كما هو نهج أنسي الحاج. "فالشعر هو الأكثر حقيقة وهو لا يصبح الحقيقة الكاملة إلا في عالم آخر أما هذا العالم فهو قاموس طلاسم، وبهذا التصور يصبح الشاعر هو الذي يملك الحقيقة، وبما أن الشاعر هو الذي يملك أكثر الحقائق اكتمالا فإنه يتجاوز بذلك دور الفيلسوف وحتى النبي لأن كليهما محصور في عالم الحقيقة الضيق"[2] ومرتبط حسبهم بالحضور حيث تصبح الحقيقة جوازا تقديره هو.

وهذا الهو، هو المطلق أو الآخر الذي يصنعه الشعر ولا يحتكم إلى مرجع. ويلبس المحلات باعتبار الجواز، أين يصحّ أن يحل محله الاسم الظاهر بصفة الضمير(هو)

---

[1]– ماجدة داغر: ديوان جوازا تقديره هوــ كتابات مائلةــ دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص2

[2]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة منشورات الاختلافط1 سنة2008ص 327

وكأنّ حضور المسمى يمنع حضور الاسم وغياب المسمى يسوغ ظهور الاسم وهذا التداول الحتمي بحسب القاعدة اللغوية[1] يعيد النظر في طبيعة العلاقة بين الذات الشاعرة والآخر والذات الشاعرة والوجود، والذات الشاعرة والحياة، والذات الشاعرة والكون والذات الشاعرة والمطلق والتي يحملها سؤال الجواز المتعالي عن الوجوب والذي يظهر جليا في العنوان "**جوازا تقديره هو**" أين يتلبّس الصوفي بالسريالي والسريالي بالصوفي **عبر فلسفة الحلول** والتي تقضي بثنائية الطبيعة الإنسانية: اللاهوت والناسوت النصرانية، فتصبح الأنا الشاعرة مركز الفكر بتداعياته المتكررة التي تخترق عوالمها فتعبر عنها بما تحسّه وتتبناه "من خلال رمزية وراء التعبير تدهش المتلقي وفي ذات الوقت تربكه لعسر الوصول إلى المعنى الذي يتجاوز الحسي ويتجه وجهة صوفية نفسية تبحث عن كل مثالي وجمالي أغرقت فيه الشاعرة وهي تبحث عن العالم الكامل الجميل والأبدي الدائم بحس الأنثى التي تمركزت في قصيدتها **أغنيات بليتيس** كرمز فينيقي أسطوري لبسته الشاعرة في إشارة إلى تفردّ أشعارها وتفرّد لمستها الأنثوية الشعرية الخاصة تماما كما تفردت الشاعرة الفينيقة بليتي وهي تكتب أغانيها من وحي عيش في الطبيعة كراعية في أعالي الجبال أين استيقظت الموسيقى في كلماتها[2] التي تتجاوز

---

[1]– للتوسع انظر: للتوسع انظر: علي الجارم ومصطفى أمين:النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع (دت)، (دط)، ج 2، ص228، وانظر أيضا عباس حسن:النحو الوافي، دار المعارف، ط15، ج1، ص 228

[2]– يقال أن بليتس أو بيليتي هي شاعرة سورية عاشت منذ ما يقارب 2400عام وهي راعية في أعالي الجبال خفق قلبها فاستيقظت الموسيقى من كلماتها، وقد عاشت بين 610و675 قبل الميلاد شمال الحدود التركية السورية وقد ولدت من أم سورية فينيقية وأب هيليني، وقد عاشت مع شمس المتوسط وجمال الطبيعة قبل أن تنتقل إلى قبرص العاصمة الدولية الفينيقية التي تمتزج فيها الموسيقى وأحلام وأساطير العالمين الفينيقي والإغريقي، وأغاني بليتي هي مجموعة شعرية من 143 قصيدة مكتوبة على نمط أشعار سافو وقد ترجمه الشاعر السوري أدونيس إلى العربية ونشره تحت نفس العنوان. للتوسع انظر كمال شاهين: صفحة سوريا التاريخ والحضارة aljaml.com تاريخ الدخول 2020/10/03

مخيال الإنسان وتتعداه فتقفز أناها عن أنا الوجوب المتعلق بالآخر والمتمركز في الأنا الجمعي على أنه التفوق والإبداع والتفرد ليصبح جوازا تقديره هو، فتحلّ هي بما عندها من قدرات وتصبح الوجوب الذي يتحرك في عوالم القصيدة كما يشاء مرة بآليات الصوفي وأخري بآليات السريالي مرجعا وممارسة حسب الأنساق والرؤى. التي تتشابك فيها عناوين الديوان وتتحد لتومئ إلى ما ورائيات الشاعرة وهي تلتحف، "لا حدوث خلف أسوار المدينة" و"قلق الريح"، و"مرثية النزق "وأنا في عهدة النقطة" وغيرها من غوايات العناوين وسحرها الباذخ. التي تأخذك لا شعوريا إلى حيث الحضرة الصوفية اللغوية وإغراءاتها المتوارية خلف الكلمات والرموز لتؤسس لعالم صوفي سوريالي، الحلول مطيتّه واللغة التخييلية بنيانه قد تظهر وتتجلى في ما يلي:

الذات الشاعرة ومدار التصوف:

إنّ الحديث عن الذات عموما يشكل جزء من الذات الشاعرة الحاضرة في التجربة الشعرية والتي عادة ما تعكس تصوراتها وآفاقها وطموحاتها الإبداعية وهي تتعالى بالنص عن واقعها ومدركاته الحسية إلى ما هو تخييلي تلخص عبره نظرتها للوجود في نسق فلسفي عاتي ومدار الصوفية في مناخ الشاعرة ماجدة داغر لا يتحدد بتلك الثنائية التي تحدث التوافق بين العبد والرب وتنزع بالعبد نحو تحقيق العبودية لله خضوعا وانكسار بأبعاده المختلفة كما هو الشأن في التصوف الإسلامي، وإنما عوالمها مختلفة تماما تنزع منزعا صوفيا مسيحيا يجعل من الحلول والاتحاد والانفصال أيضا وسيلتها في التباهي بالكلمات وصناعة كيمياء الشعر ولمحاته أين يتشكل الأنا وفق رؤية شعرية تتجاوز الشخصاني إلى المطلق والغيبي إلى الظاهري **حيث تحل الذات الشاعرة في الأشياء** لتؤكد أنّ "الحقيقة في مثل هذه اللحظة لا تجيء من خارج الكتاب أو الشرع أو القانون أو الأفكار والتعاليم وإنّما تجيء من الداخل من التجربة الحية من الحب ومن التواصل الحي

مع الأشياء والكون"[1] أين يتشكل وعي مختلف تماما عما هو سائد يحققها انخراطها في الوجود عبر:

1ــ الطبيعة: تمثل الطبيعة لدى الشاعرة هاجسا محوريا تطوف حوله لتنخرط بها في عوالم الكون بتفاصيل الأنثى التي تتجاوز المتناهي فيها إلى اللامتناهي من خلال انخراطها في عوالم الكون فتلبس الريح وتتماهى في تفاصيله كقوة عاتية تحاول أن تغير واقع المدينة كمعادل موضوعي للوطن الميت الذي لا تغيير فيه ولا أمل في تغييره للأحسن رغم ثورتها التي تلبس قلق الريح والتي تتمثل طموحها البعيد اللصيق بها والمتجذر فيها والذي يزداد ابتعادا كلما نبتت طريق أمل في إحداث القطيعة مع الجمود والسكونية ولما تعتقد أنّ إحداثه حياة في مدينتها تقول:

قلق الريح سكناي

سكناي نائية

أبعد من حواسي

أقصى من القفز إلى شعاع

تنأى كلما نبتت طريق[2]

وعبثا تسعى لذلك ولكن يبقى هذا المعنى يتناثر في أجزاء القصيدة، بعدا صعب المنال ينأى عن التحقق، برغم مسارات الأمل التي تنبت في طريق، يعتقد بها الوصول إلى مبتغى حدوث التغيير التي تمنعه جدران التشبث بالساكن ونوافذ قديمة أفقها سوداوي غرباني لا يعبر إلى عوالم أرقى في التغيير قابع في المكان قد أجّل التحليق إلى حيث الحداثة والتجديد:

---

[1]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة ص 63

[2]– ماجدة داغر: الديوان ص9

لا حدوث خلف أسور المدينة

خلف التوحد بالجدران

النوافذ صارت غربانا

الأسود أجّل التحليق، لأجل سلام الريح[1]

وتستغرق الشاعرة هذا البعد الطبيعي وهي تجعل من مسميات الطبيعة وسيلتها في تمثل القدرة عبر صياغات التحوّل التي تلبسها دلالات الغيمة والمطر والماء كمقابل للإنتعاش والحياة والتي لا تكاد تخلو منها قصيدة والتي تومئ إلى تمظهرات القوة في أناها الملتحف بضمير الغائب والعازف عن كل ضعف والعارف بالأسرار تقول:

ضع الغيمة تكبر في رأسها الصغير

وحدها تعلم أوان المطر

وحدها تترقب حليب الأنابيب

وهي ترحل

بيضاء مغسولة بماء الطريق

لا تدر ظهرك ناحية الجثة[2]

ليصبح رحيلها وسفرها الدائم عبر الأشياء الكامنة في الطبيعة حالة صوفية تتطلع باستمرار لتقديم القوة الكامنة في العالم بطريقة مختلفة تنبذ السائد وتتغيّ الجديد المختلف الذي يسكن باطن الذات والقائم دوما على الاستمرار في التطلّع إلى اللامتناهي.

---

[1]– ماجدة داغر: الديوان، ص 10

[2]– المصدر نفسه، ص19.

2 ــ الأنثى المتفردة: إن النموذج الأغلى للأنثى كحالة تصوف في الطبيعة عند ماجدة داغر مرتبط ارتباطا وثيقا بأغاني **بليتي** التي قابلت لها على مستوى النصوص بنص أغنيات بليتيس وعلى مستوى الذات بذاتها التي حلّت فيها رمزا أنثويا باذخا متميزا يتجاوز الآخر لينخرط فيما يعمق شعورها النفسي بالخصوصية والتفرد على مستوى تجربتها الشعرية بما يعطي مساحة كبيرة للتأويل، على اعتبار أنّ حدود التجربة الصوفية عادة ما ترتبط بالمطلق (الذات الإلهية) ولكن في الخط الحداثي تتجاوزه إلى ما يحقق مركزية الأنا الشاعرة في لبوس قوة خارقة تجعل الأنا الراحلة المستغرقة جسد القصيدة تتخلى عن كل ماضي طقوسي بالنسبة لها، لا يمنحها اللحظة المنتشية بالتجديد حيث ترمي الوراء خلفها لقناعاتها بضرورة التنصل من كل معوق ورميه في الحقيبة التي ترمز لكل قديم بالي من الضروري تجاوزه، أين تتمركز اللغة وتسبح في عوالم التخييل الذي يعطيها من خوارق القوة ما يجعلها كإلهة أسطورية تستحضر المحيطات لتفرز ما يليق بها من معاني وفهوم حيث تحل الذات المتكلّمة جوازا في ضمير الغائب هي كضمير منفصل عن المكان ويتصل بالزمن الحاضر والمستقبل كفعل تغيير تقوم به هي دون سواها:

وهي ترحل

لا تعرّ كتفيها من اللحظة المنتشية

وحدها تعبء الوراء في حقيبتها

وحدها تتقن استحضار المحيط

لترميها فصلا فصلا، أغراض الحقيبة[1]

[1]– ماجدة داغر: الديوان، ص 15.

إنها بالمتخيل الشعري تدعم أناها المستغرقة في الغياب بأغاني بليتيس كأنثى متلبسة بالحلول في الطبيعة والتي ظلت تقاوم حزنها، بقوة فاستيقظت الموسيقى في كلماتها حياة تقول:

وهي ترحل

أنشد لكتفيها أغنيات بيليتيس

دعها تتلو للريح:

" آه يا حبيبي

لا أزال جميلة في الليل

وخريفي أكثر دفئا من ربيع النساء"[1]

إنّ الأنوثة فيها متفردة مقاومة، لا تستسلم / تتحدى الآخر بالجمال الذي يسكن الليل المقابل للهدأة والسكون وبالخريف المقابل للحكمة لتي تغيب في ربيع النساء، وهي صورة مبدعة يمتزج فيها الجسدي بالكوني عبر انخراط ضمير المنفصل الغائب في الأنا المتكلمة التي تتحوّل بفعل الحلول إلى قوة صادمة لكل آخر لا يرى هذا الجمال والذي يعبر عن ضمأ نفسي لمعانقة الحلم الذي لم يأت. عبر صيرورة انفعالية تتكسب بعدها الأقصى في تصوير حالة هي أشبه بحالة صوفية تلبسها الذات الشاعرة وهي تعبر جسر الحياة المليء بالخطايا تغني أناشيد مالدورور[2]

---

[1]–ماجدة داغر: الديوان 16.

[2]– أناشيد مالدورور: هي مجموعة شعرية للشاعر الفرنسي لوتر يا مون واسمه الحقيقي ازودور دوكا س المولود سنة 1846 والمتوفي سنة1890 وقد قيل أنه مخلوق غريب الأطوار غريب التكوين، كان طويلا نحيفا محدوبا، أشعث الشعر، أجش الصوت، ناتئ الصدغين، في لسانه حبسة وتلفّه كآبة ظاهرة، كان دائم الصداع ومؤرق لا يعرف للنوم سبيلا، وإذا غفا سكنته الكوابيس التي عانى منها الأرق المضني فكتب أناشيد يصور فيها ضعفه الجسدي والنفسي وحرمانه من تذوّق مباهج الحياة. للتوسع انظر و موقع نيل وفرات. كوم

كرمز مقابل للتعاسة والحزن وفقدان التمتع بمباهج الحياة وفكرة مهيمنة على الآخر المفجوع فيها، لكنّها عبر الصفة الملحقة الأخرى المستشرفة تصير معنى جديدا يحضر حياة، كمقابل للماء وجمالا، كمقابل للعطر، وغيمة كمقابل، للإنبات أين تزهر أنثى متفردة هي أم للزنابق تحمل بهاء مريم العذراء كرمز مقدّس عندها إذا حلّت في الأمكنة صنعت جمالا مختلفا يطوقه النقاء والتواضع والعذوبة والتعدد وبهاء القلب وتلفّه البهجة والحبور تقول:

يا حبيبها المفجوع بخفر قدميها

وهما تعبران لازمة الجسر

تغنيان أناشيد مالدورور

لا تبحث عن مائها

صار عطرا

صار غيمة

صار أمّ للزنابق[1]

إن الحلول والتحوّل، هنا دليل على التماهي مع الغيب المطلق تماهيا وجدانيا يتجاوز الذات إلى التفرّد.عبر حافز صوفي، سرعان ما يتسريل. بجمع ما لا يجتمع في حيزّ يغيب فيه العقل والوعى بضرورة الفصل بين الإلهي والإنساني.

3 ــ **الانخراط في الأبدي:** إن لحظة الأبدية التي تقابل لمفهوم التجلي في حسّ الشاعر عادة ما تختار لها المكان الذي تشق سبيلها فيه للانخراط في اللازمني توقا للحقيقة وطلبا لها وماجدة داغر كواحدة من الشاعرات المميزات في تقويض المعنى وتوسيعه بالمتناقض والمتآلف والضد وفق الخط الحداثي تشتغل عبر

[1]–ماجدة داغر: الديوان ص17

نصوصها على تلبس هذه الحالة الصوفية بطرائق مختلفة تتحدد روافدها من ذلك الزخم الفكري والثقافي الواسع الموصول بالديانة المسيحية واليهودية والذي يتجاوز الزمن المادي بالانخراط في اللازمني الذي يعني تجاوز المطلق أو الانخراط فيه وبالتالي الانخراط في الأبدي ففي قصيدة للشرفة المستترة جوازا تقديرها هو نلمح بوادر هذا الوجود والشاعرة تطل من شرفة الحياة مستسلمة للآخر(الهو) لتتجاوز معاصي الذاكرة أين تحل الخطيئة في مخيالها وجعا يلفظ خواء الروح فتفتح له ذراعيها وهي تركن للصمت تتحسس ولادة لم يكتمل نموها بعد، ولادة مبتسرة منشطرة مجزوءة تحتاج لعناية خاصة كي تنمو مكتملة، لتكتشف أنّ ذاتها تضمن وجودها الأبدي الذي هو روح الزمن بأن تستمر هي ذاتها فيه عبر كل أجزائه تقول:

لمعاصي الذاكرة

لخواء الروح

فتحت ذراعيها

للصمت

للشرفة المستترة جوازا

تقديره هو

هو المبتسر

هو المبعثر

هو الموصول[1]

[1]–ماجدة داغر: الديوان. ص63

إنّ معنى الاكتمال هنا موصول بوجود داخل وجود، وزمن داخل زمن، حضور الأول فيه يعني حضور الثاني أو العكس بكل مواصفاته تقول:

للشرفة المستترة وجوبا

تقديرها أنتِ

أنتِ المبتسرة

أنتِ الموصولة

انتِ، المجزوءة المبعثرة

تقيمين طقوسك في العراء

لتتسع دائرة الخواء

ولا ابتداء

إلاّ هو[1]

وهذا التداخل الوجودي والزمني هو انخراط في الأبدي الذي يعني الوصول إلى الحقيقة في مظهرها الخارجي الذي يبدأ من حلول المادة في الروح. والأنا في الهو تقول:

مفرد كنت

مفرد تبقى

لا يتمّ معناك

إلاّ بتائي[2]

---

[1]– ماجدة داغر: الديوان ص 64

[2]– المصدر نفسه ص 83

وهو مظهر من المظاهر التي ترى فيه الشاعرة أن الحقيقة مثنى في صحراء المفرد[1] بدأت في عهدة النقطة كحلم سوريالي "ينعدم فيه التناقض بين الحياة والموت الواقعي والخيالي الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن، الأعلى والأسفل"[2] نقطة عليا، التقى فيها الإنسان بالإله فشكلّ علاقة حميمة صبغت صفتها على كل الموجودات في العالم. وبها تحدد عندها الوجود الأبدي.

إن ما نلاحظه على مستوي هذه المدارت أنّ الذائقة الشعرية لدى الشاعرة تحتكم إلى رؤية حلولية مستقاة من منابع عقيدتها المسيحية التي ترى في الحلول واجهة الحقيقة وتمتد في آلياتها إلى السوريالية لتلخص أبجدياتها في كتابة النص الذي يحتكم في الديوان إلى "الحلم الذي يقدم للإنسان واقعا جديدا يتيح له مطابقات جديدة بينه وبين الوجود ويفتح أمامه أبعادا جديدة"[3] تتفق فيها الصوفية والسوريالية وهي وحدة المتناقضات ووحدة الوجود[4] كما تتكئ على لغة شعرية خاصة، "تكتفي بذاتها وبعناصرها لتبني عالما شعريا تجهله عناصره الأولية، متخذة من وحدة الأضداد حقلا للعبة اللغوية"[5] ومن المتناقض والمتعارض والإشاري والرمزي وسيلتها في الكشف الغامض عن المقول الملغم بالكلمات الغامضة أين يعسر الفهم فيفتح أبواب التأويل والتخييل على مصراعيه حيث تتعدد المعاني المنتجة في القصيدة وينتفي المعنى الواحد الوحيد الذي يجعل من تخريجاتي مجرد تأويل في متعدد، أمام نسق مخفي غير مكشوف لا يقول ذاته بسهولة وإنما يحتاج ضرورة إلى ممارسات قرائية تأويلية تفتحه على المعنى الذي نحتاجه كما هي معطيات الفلسفة السوريالية.

---

[1]– ماجدة داغر: الديوان ص72

[2]– أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 3، سنة2006ص49

[3]– المرجع نفسه ص48

[4]– المرجع نفسه ص49

[5]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة ص370

ومن ثمّ فإني لا أعتبر ما كتبته عن هذا الديوان وشاعرته المتميزة سوى بداية قرائية استرعت اهتمامي لكي أنفتح على مغاليق وإشكالات فلسفية وجودية تراهن على آليات قرائية ارتبطت بنصوصها الأخرى، تزيد في تفعيل المعرفة ووصل البعد الحداثي بعرض بديل يستلهم من ثقافات غيرية لينقد المختلف في الرؤية والآلية.

المراجع:

1. أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 3، سنة 2006 ص49

2. سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة منشورات الاختلاف، ط1، سنة2008.

3. عبد القادر قيدوح: الرؤية والتأويل ديوان المطبوعات الجامعية ط1 الجزائرسنة1992.

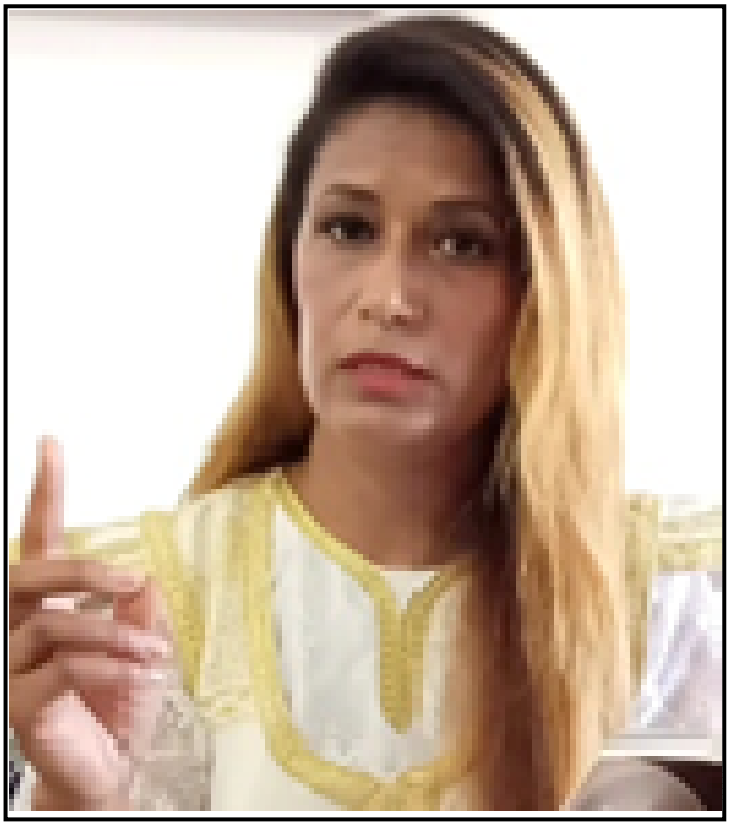
4. علي الجارم ومصطفى أمين: النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع (دت)، (دط)، ج 2، ص228، وانظر أيضا عباس حسن:النحو الوافي، دار المعارف، ط15، ج1.

5. كمال شاهين: صفحة سوريا التاريخ والحضارة aljaml.com تاريخ الدخول 2020/10/03

6. ماجدة داغر: ديوان جوازا تقديره هوــ كتابات مائلةــ دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

7. موسوعة المصطلح النقدي: وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، مج1، بغدادسنة1982.

قداسة المكان وتحليق الذّات الملتهبة
"في ديوان: "جوازا تقديره هو" لماجدة داغر
دراسة تحليليّة ذرائعيّة.



ذة. ابتسام الخميري

تونس

مقدّمة:

ويستمرّ الشّعر كفنّ من الفنون يعانق الرّوح ويلامس الواقع برسمه لمعالم داخليّة وخارجيّة في آن، بصور ارتآها قائله... هو الشّعر الّذي ما يزال يحافظ على قيمته الإنسانيّة على رغم التّطوّر والتّقدّم العلميّ والتّكنولوجيّ، ولعمري إنّه يتأقلم معه ويواكبه في دفاع مستميت عن بقائه. حيث تطوّرت أشكاله وأساليبه (نثري، حر، قصيد ومضة، هايكو...) محافظا على بعض أغراضه أو كلّها منذ القديم، فالشّعر العربي ترك أغراضا محدّدة سبحت في لجّها الأصوات الشّعريّة على اختلاف مضاربها، من هذه الأغراض الشّعر الغزليّ، الغزل العذريّ، الشّعر الصّوفي... ولأنّ الشّاعر هو مرآة عصره يكشف لنا بعضا من ذلك قد يُجيزُ لنا القول أنّه المؤرّخ من نوع خاصّ، وهو المتنبّي: الحالمُ الرّافضُ الطّامحُ إلى الأجمل والمغاير، وقد يسمح لفكره أن يسافر ويحلّق هناك. بعيدا. سفرة بلا جواز، رحلة أجنحتها حروف وكلمات وصور شعريّة مكتنزة مشاعر متباينة مختلفة، ترافقه في تلك الرّحلة ذوات حاضرة غائبة(أنا/ هو/ هي/ أنتِ/ هما/ هم.)

من هذا المنطلق، سندرس ديوان " جوازا تقديره هو" للشّاعرة اللّبنانيّة "ماجدة داغر" والّتي تأخذنا معها في رحلة وجوديّة نستمتع بأغنياتها ورقصها ونزفها في آن...

سنقدّم دراسة وفقا للنّقد الذّرائعيّ كنظريّة تحليليّة علميّة تأتي على مداخل محدّدة ونظريّات فلسفيّة...

في البدء، سنتعرّف على شاعرتنا:

التّعريف بالشّاعرة:

– ماجدة داغر هي شاعرة إعلامية من مواليد بيروت، هي معدّة ومقدّمة برامج إذاعة الشّرق ببيروت، هي ناشطة في الحياة الثّقافيّة في لبنان والعالم العربي

وقد شاركت في العديد من المهرجانات والأمسيات الشّعريّة والمؤتمرات والنّدوات الثّقافيّة...الخ

شاعرتنا صدر لها:

-"قصور ومتاحف من لبنان" بحث تاريخيّ عمراني. 2008

-"آية الحواس" ديوان شعر. 2009

-"بيت الذّاكرة والقامات العالية" بحث أدبي. 2012

-"جوازا تقديره هو" ديوان شعر. 2015 وهو الدّيوان حيز الدّراسة.

ولأنّ النّظريّة البراغماتيّة تعطي النّصّ الأدبيّ والشّعريّ قيمة مختلفة ومن نوع خاصّ معتمدة على مراحل علميّة ونفسيّة فسنأتي على:

1)البؤرة الثّابتة في النّصّ:

ديوان " جوازا تقديره هو" رحلة وجوديّة تحلّق فيها الذّات الملتهبة، ذات الشّاعرة، بحثا عن الخلود لتعلن قداسة المكان في هذه السّفرة. هو ديوان جمعت فيه صاحبته بين صدق المشاعر تجاه المكان(السّكن/ الغرفة/ الوطن...) وخصوصيّة اللّغة الشّعريّة الباذخة معانٍ ودلالات واستعاراتٍ... تحدو بها منحى جماليّ خاصّ يميّزها عن غيرها من الكتابات الشّعريّة فيصبح التّجديد نبراسها تعلنه الكلمات والصّور الشّعريّة في حبكة وحنكة في آنٍ. في دعوة للغائب (هو) كصحوة ضمير ترجوه، فتُجدّف نحوه بحثا عن الموت، الخلاص، حياة أخرى أو هي اللّحظة المنتشية الّتي سيرسمها الشّعراء القادمون، منغمسة في بئر من نوع خاصّ، حفرت الشّاعرة في أغواره لتكشف عن بعض من خبايا روحها المتماوجة بين الأمل واليأس، بين البياض والسّواد، وهذا البين بين تتركه للآخر، الـــ "هو"، هي الذّات

المقابلة الّتي تعلن وتعترف بوجودها رغم إحساسها بالوحدة، هذه الذّات الأخرى لها القرار. لها الاختيار.

"هي هذا الجزء من ذاك الكلّ" هي الذّات من ذوات ارتسمت لتكشف لنا عن معالم المكان، الوطن، هو لبنان في تلك الحقبة من الزّمن (2015/2014) وهذه الرّغبة الجامحة من الشّاعرة في السّفر: تراه هروبا؟؟ أم عروجا إلى الملكوت؟؟

الجدير بالذّكر، أنّ الشّاعرة قد ألّفت لها كونا شعريّا خاصّا يقرّبها من الشّعر الصّوفيّ حيث اعتمدت ألفاظا صوفيّة (يصّاعد/ يعلو...) مع بروز علوّ الحسّ وعدم وضوح الدّلالة دائما. عسانا نلحظ أنّ ديوان "جوازا تقديره هو" يحمل في ثناياه المجاهدة بالنّفس والزّهد في الدّنيا والفيض الربّاني، إنّه العالم الشّعريّ لماجدة داغر المتّسم بالضيق في صورته الأولى ليتماهى مع الكون الخارجيّ وترسم أوجاعها كذات متّصلة بما يحيطها ثمّ تعلو وتصّاعد إلى عالم السّموّ والأمل في الموت والّذي هو نوم بل هو أرقى مراتب التّجلّي عبورا بالوصال والعشق...

إنّ كلّ هذه العوامل بالإضافة إلى اللّغة المتراوحة بين السّلاسة حينا والغموض حينا أخرى، والدّلالات والمعاني المؤجّلة، تجعل من الدّيوان كنزا للمكتبة اللّبنانيّة والعربيّة والعالميّة... هي سفرة في عرسات الوجود والوجد تأمل في الارتقاء والتّغيير من مكان مغلق إلى مكان مفتوح أكثر رحابة.

2)المدخل البصريّ:

"جوازا تقديره هو" ديوان شعري للشّاعرة الإعلامية اللّبنانيّة "ماجدة داغر" من الحجم المتوسّط، عن دار الفارابي بيروت، جاء في مائة وإحدى عشر صفحة، تضمّن تسعة عشر قصيدة وهي:

1-لا حدوث خلف أبواب المدينة 2-أغنيات بيليتيس 3-مرثيّة النّزق

4-بيت 5-مشرّدون وشعراء ونمل أبيض 6-أنا في عهدة النّقطة

7-ذاكرة لا تأتي 8-لا ماء في الحرملك 9-للشّرفة المستترة جوازا تقديرها هي
10-بارابسيكولوجيا 11-مثنّى في صحراء المفرد(1) 12-مثنّى في صحراء المفرد(2)
13-مثنّى في صحراء المفرد(3) 14-مثنّى في صحراء المفرد (4) 15-وصال
16-و هكذا... 17-قبل أن... 18-قال:" 19-ملامح

وسّمتها صاحبتها بكتابات مائلة كُتبت باللّون الأحمر، يمكننا اعتبارها مراوحة بين القصائد النّثريّة وقصائد الومضة الّتي ظهرت مؤخّرا في مجتمعاتنا العربيّة بإطناب مواكبة للتّقدّم التّكنولوجي وسطو هذه الأخيرة إضافة إلى قدرة الشّاعرة على تكثيف الصّور الشّعريّة...

قبل الولوج إلى محتوى الأثر نتوقّف عند الغلاف وهو لوحة للرسّام "فرانسوا طربيه" هذه اللّوحة حوت مجموعة من الأشكال الهندسيّة: مثلّثات ومكعّبات سوداء باستثناء ثلاث مثلّثات جاءت باللّون الأحمر وشبه منحرف أحمر. كما جاء العنوان باللّون الأحمر، لون الدمّ، يعلو هذه اللّوحة اسم الشّاعرة الّذي جاء باللّون الأسود، لون الحزن، بينما بقيّة الغلاف يكسوه البياض، أشكال تبدو كأنّها امرأة ترقص بأجنحتها أو كحمامة ترفع رأسها للسّماء، للعلاء. هذه المثلّثات تصغر لتصل حجم النّقطة تقريبا، كأنّه الكون بكواكبه قد ارتسم بلون السّواد وبعض البياض، وما الحياة سوى بعض البياض وكثير من السّواد... هي رحلة أو سفرة تدعونا إليها الشّاعرة الّتي كُتب اسمها باللّون الأسود: فهل الحزن وحده ما يسكن هذه الذّات؟؟ هل الكون يصغر حدّ النّقطة الّتي في أقصى اليمين حقّا؟؟

تساؤلات تروم أجوبة تسكّنها، لكن وجب الوقوف عند هذا العنوان: "جوازا تقديره هو" الّذي جاء مغايرا لمَ هو متعارف عليه من العناوين كأن يرد لفظة واحدة أو لفظتين، لقد ورد العنوان هنا جملة اسميّة بدأت بمصدر لفعل جازَ وتأخّر الضّمير "هو" وهو ضمير الغائب، فمن هو هذا الغائب؟ تراه الحبيب؟ إنّه الفاعل

الّذي له مجال فعل التّقدير، قدّر يقدّر أي بيده أن يمنح ويسمح بما يشاء، وهنا تعلن الشّاعرة أنّ الغائب "هو" له القدرة المطلقة والسّماح بالجواز، بالعبور. بالمرور، وجوازا هو مصدر من جاز يجوز إجازة وجوازا وهو جواز سفر يمنحه الغائب "هو" متى أراد ومتى شاء، فهل حقّا سنجد هذه السّلطة المطلقة للـــ "هو" عندما نغوص في أعماق هذه الكتابات المائلة؟

من توليفة مميّزة قدّمت لنا "ماجدة داغر" ألواحا تعبيريّة مختلفة متباينة وإن انضوت جميعها تحت لواء الذّات المتألّمة، المتوجّعة، تعلن لنا بإصرار ورفض مستميت: "لا حدوث خلف أبواب المدينة." المدينة الّتي هي الإطار المكانيّ والّتي تمثّل الأمن والأمان والسّكينة إضافة إلى الانتماء... لا يحدث خلف أبوابها شيئا... فالبيت لا خريطة تؤدّي إليه وتبرز الأنا مكبّلة مقيّدة في عهدة النّقطة ما عادت الأغنيات تعنيها حينما تهرب منها الذّاكرة وتركن للرّثاء وتغادر"أناها" لعالم المشرّدين والشّعراء، هذه الرّحلة، السّفرة تعمّق فيها الشّعور بالوحدة والألم فتكون القصائد جملة من التّراتيل أو الإنشاد الصّوفيّ لتخلق جوّا مختلفا تستمدّه من الشّعراء القدامى قد تجد في الصّحراء ملاذها؟ لكنّ الوجع يستمرّ ويتواصل...

وما الوصال إلّا هدأة لتعود لرقصات سريعة...

إنّ رصدنا للمشهد الظّاهريّ والشّكليّ للأثر يجعلنا نستمتع بمقطوعة موسيقيّة قسّمت إلى ثلاث مقاطع: ورد المقطع الأوّل طويلا، حزينا، تلاه مقطع ثان بإيقاع سريع (قصائد الومضة) لتختم بعودة إلى البدء: عزف بطيء نسبيّا. هذه الثّلاثيّة جاءت متماسكة المعنى مسترسلة محافظة على ذات الموضوع: تحليق الذّات الملتهبة الباحثة عن خلاص. مترابطة المعنى بحبكة ودراية للشّاعرة، متلائمة الألفاظ والمفردات والسّياقات الشّعريّة. حيث أنّ "ماجدة داغر" قد اعتمدت ضمائر معيّنة بارزة في هذا الأثر: الأنا/ أنتِ/ هو/ هما/ هم، لتكون ختاما قد انتصرت للمجموعة (هم) بعد أن انطلقت من الذّات (أنا) كما اعتمدت أفعال في الأمر (دع/

دعها/ ارحل/ مدّ...) وأخرى في زمن المضارع (أختبئ/ أبوحكِ/ أتأوّهكِ/ تقيمين...) كما نشيد باستعمالها للتكرار والتّشبيه والأسئلة الاستنكاريّة والنّداء المباشر دون أن تتقيّد بقافية معيّنة على غرار أنماط الشّعر المتعارف عليها... ممّا يجعل الدّيوان في مصافي شعر الحداثة والتّجديد. كما نلحظ البياض الّذي عمّر بين سطور الكلمات والمقاطع كفسحة تعمّدت الشّاعرة تركها تُهدينا بها فسحة للتّحليق معها وتدغدغ الخيال فيرتحل حيثما شاء...

إنّها الذّات الّتي تتأمّل الواقع فتحسّ مرارته وتحلّق بعيدا مرتحلة عن المكان المغلق المفتوح القاسي لتلامس اللّا محدود واللّا مكان... ذلك هو الشّعر الصّادق إن لم يكن جوازا لرحلة تلامس فيها الرّوح الجمال والبهاء والخلود والخلاص، فسيكون مجرّد سرد خالٍ من الجماليّة.

3)البيئة الشّعريّة:

"جوازا تقديره هو" ديوان كُتب في حقبة زمنيّة معيّنة (2015) والمعلوم أنّها فترة عرفت بعض التّغيّرات والثّورات ببعض الدّول العربيّة، وكذلك ما عاشته سوريا سنة 2014، عندما أعلنت قوّات الدّولة الإسلاميّة في العراق والشّام السّيطرة على الفلّوجة وأجزاء من مدينة الرّمادي في محافظة الأنبار... وظهرت عدّة أمراض وكوارث (شلل الأطفال بالعراق وسوريّا) ولم يكن الأمر أفضل في غرب القارّة السّمراء، إفريقيا، ولا في شمالها خاصّة إثر الثّورات العربيّة وما أحدثته من تغيّرات في الخارطة السّياسيّة... فما كان الوضع آمنا في الجزائر ولا في المغرب أو حتّى توضّحت الخارطة السّياسيّة في تونس ناهيك عن تدهوره في ليبيا إلى اليوم...

في تلك الفترة عاشت لبنان تأزّما سياسيّا... حيث اندلعت الاحتجاجات اللّبنانيّة سنة 2015، والّتي تعرف باسم "طلعت ريحتكم" في أغسطس 2015،

لتراكم النّفايات في الشّوارع أمام عجز السّياسيّين عن معالجة الوضع... وقد سبقتها سنة شديدة الصّعوبة (2014) حيث عرف لبنان شغورا رئاسيّا فهي "سنة المآسي والأمل أيضا" حسب تعبير الكاتب "خير اللّه خير اللّه"، سنة "داعش" السّنيّة و"داعش" الشّيعيّة التّي هدّدت الوطن الصّغير، لكنّ اللّبنانيين استمرّوا في المقاومة رغم أنّ بلدهم دون رئيس للجمهوريّة، وهو همّ اللّبنايين وحدهم آنذاك. كانت هناك أكثريّة تقاوم ثقافة الموت الّتي يسعى "حزب اللّه" إلى فرضها.. رغم كلّ ذلك ظلّ لبنان صامدا أمام الدّواعش، إنّه دفع ثمن بداية تمدّد الحريق السّوري إليه... وهجمات على طرابلس... هي تضحيات قدّمها اللّبنانيين لإنقاذ بلدهم... 2014هي سنة لانتخاب رئيسا للجمهوريّة.

ولا ننسى نكبة "داعش" وآمال الحكومة الجديدة في العراق، وسيطرة الدّولة الإسلاميّة، 2014 هو العام الأسوأ على مستوى الوضع الإنسانيّ في العراق بسبب موجة النّزوح الّتي ضربت عددا كبيرا من المدن بعد سيطرة مسلّحي تنظيم داعش عليها. وتعدّ منطقة سنجار موطن الأقليّة الإيزيديّة الّتي تعرضّت إلى إبادة على يد داعش بحسب الأمم المتّحدة، فقد شهدت قتل المئات من أبنائها وخطف آخرين وسبي النّساء والفتيات. كان الهجوم على مناطق الإيزيديين والمعاناة الّتي تعرّضوا لها احدى الأسباب المعلنة لتشكيل واشنطن تحالفا دوليّا يقوم بشنّ ضربات جويّة ضدّ مناطق سيطرة التّنظيم. الحدث الإيجابيّ الوحيد في العراق هو اجراء الانتخابات التّشريعيّة...

جملة هذه الظّروف المحيطة بالشّاعرة فجّرت في داخلها الوجع وبدت لنا كرسّام يرسم حقبات تاريخيّة بمصداقيّة كما الحال في قصيدة "مرثيّة النّزق" وقصيدة "لا ماء في الحرملك" و"بيت"... فهي هذه الذّات التّي تحمل همّ الأنا والآخر تتلبّس به وتأمل في تغييره أو الخلاص منه.

4)الاحتمالات المتحرّكة في النّصّ: شكلا ومضمونا:

انبثق معين الشّاعرة وتسربل الوجد مترعا ألما ونزفا ورقصا في حبور صوفيّ مسكر مدهش، فانفجرت من أعماق خلجاتها ورؤيتها للكون وللحياة، تأوّهات، تراتيل تفرّدت بها وخصّتها وقد نهلت من نهر الذّاكرة حينا والأسطورة حينا أخرى والماضي البعيد... وكذلك من المكان القريب أسمى الصّور والمعزوفات لتنبثق ألواح قُدّت بلغة مكثّفة، بإيقاع سريع بدت نوتات لمعزوفة راقية أنيقة بلسان صدق ونقاء...

هذا الدّيوان هو لوحة بديعة غاية في الاتقان عنوانها الذّات المتألّمة السّابحة في "المكان" أو الأمكنة على رغم تنوّعها واتّساعها، ليصير فضاء شعريّا خالصا، ثمّ ترنو هذه الذّات إلى فضاء مفتوح، ترنو إلى الموت كخلاص أو هو رحلة صفاء ونقاء من "ذاكرة موؤودة". "جوازا تقديره هو" وكأنّ الـــ "هو" الغائب له كلّ أدوات السّلطة للتّقدير ووزن العمل حسب قيمته، وفقا لمنظوره الخاصّ، لكنّ الشّاعرة، كإمرأة واعية مثقّفة لها ما لها من اسهامات في الحياة العامّة ولها بفضل اهتماماتها تلك، الشّعور بالفخر والاعتزاز لكلّ إمرأة عربيّة، شاعرتنا المنحدرة من بيروت بلد الرّقي والتّميّز الذّوّاق الخلّاق، تُراها ستخضع لهذا الغائب، الحبيب أو العدوّ حتّى؟؟؟

هي تتململ على الورق فتتكتب صورا شعريّة أقرب منها لمسرحة الأحداث المحيطة بها في الغالب، مستفيدة بذلك من انشغالها بأمور ممثّلي المسرح والتّلفزيون... مع اتّساع رقعة اهتمامها بالأعمال الخيريّة وبالطّفولة... ها هي تتحوّل إلى مؤرّخة بامتياز حينما ترسم لنا تلك الحقبة الزّمنيّة الصّعبة الّتي مرّت بها أغلب المناطق العربيّة خاصّة لبنان والعراق... فتهدينا مكاشفة فاضحة تنسكب في الأذن بسخاء... وهي الّتي سكنها القلق وتعمّق فيها الإحساس بالوحدة والقنوط، بالحيرة والمتاهة، فتعلن:

قلقُ الرّيحِ سُكنايَ

سُكنايَ نائية

أبعدُ من حواسيّ

أقصى من القفز إلى شعاع،

تنأى كلّما نبتَت طريق. ص 9

وهي تشخّص الرّيح لتتسربل دهشة تُدميها، فلا مسكن يأويها... وهكذا صار المكان قفرا. بعيدا. " لا حدوث خلف أبواب المدينة" إصرار منها على غياب الأمل أو غياب الحافز للتّغيير والمواصلة، نتيجة لوضع مبهم غير بائن المعالم... (وضع مخيف ربّما في لبنان سنة غياب رئيس الجمهوريّة...) وتُكرّر اللّفظ كترتيلة حزن يرتجّ صداه:

لا حدوث خلف أبواب المدينة،

لا مدينة خاف قلق الرّيح.

سُكنايَ نائية،

لا تسمعُ قرع الطّبول

للوحيدة النّائمة، في رقادٍ بلا أحلام. ص 11

إذن، لا أحلام، لا حياة تستحقّ الحياة، لا أمل... فالذّات الشّاعرة هي "ذات ناظرة تبصر بالبصيرة وذات متأمّلة عالمة بالحدس تتحرّك خارج سياقات المكان والزّمان".[1]

[1]- عثمان بن طالب –باحث تونسي – المسار 2018

هذه الحالة النّفسية للشّاعرة "ماجدة داغر" تستوطن في أغلب نصوص الدّيوان لتؤكّد أنّ الشّاعر مرآة عصره وهو جزء من ذلك الزّمن رُغما عنه يتأثّر به ولا مناص له منه.

لعلّ استعمالها للفظة "المدينة" تحيلنا إلى نظريّة الفارابي: "نظريّة المدينة والسّعادة" وبذلك يمكننا اكتشاف وضع الإنسان/ الشّاعرة ونطرح سؤالا: هل ما زال لدينا الآن شيئا نأخذه عن القدامى في فلسفة الأخلاق والسّياسة؟ وكأنّ طرح شاعرتنا يحيلنا إلى ذلك عنوة، التّفكير في مسألة المدينة والسّعادة، لعمري " ممّا تشهده المدينة عامّة والمدينة العربيّة تخصيصا من أزمة الإنسان تدقيقا، بعد أن صار الشرّ يدور فيها دورته كنتيجة مباشرة لاستشراء مظاهر الفساد والاستبداد في شتّى مناحي الجسم السّياسي بلا هوادة وانحراف بعض النّظم السّياسيّة."[1]

وذلك ما يزيد الشّاعرة نزفا وضياعا، فبعد أن تنطلق من المكان الضيّق- سكنايَ- وهو السّكن والسّكينة، تتّسع أوجاعها ويزيد عدم وضوح الرّؤيا اتّساعا عندما تقول:

"لا طريق إلى بيتي،

رسالةٌ على ورقة خريفيّة

بريدٌ مضمون." ص 31

إنّها تنبش في خبايا البيت الصّامت الحزين الخالي من السّعادة إذ لا أحد يسكنه أو يترأّسه فلا يطيب فيه العيش وتقول:

"طريق النّمل تقودك إلى قمح العيد

وبيتي لا غناء فيه.

[1]- سعيد الجابلي- جامعة تونس

طريق النّحل تقود إلى المملكة

ولا تاج في بيتي.

طريق الفراشات تدلّك إلى ألوان الشّفق

وبيتي يسكنه الغروب." (ص 32)

هو لبنان الّذي قاوم طيلة سنة كاملة ولا رئيس للجمهوريّة...

برزت أهميّة المكان في هذه المجموعة الشّعريّة وقد ألفنا اعتماد المكان في الدّراسات المتّصلة بالسّرد لمَ له من قيمة، وهنا تُظهر لنا الشّاعرة قيمة المكان عندها فهو يكشف عن حالتها النّفسيّة بدرجة أولى، حيث نجده متّصلا بها، قريبا كلّ القرب بل هي القريبة منه، ثمّ يتّسع هذا المكان حتّى يحوي الآخر(بمعناه الإجماليّ) فمن "سكنايَ" إلى "غرفتي" فـــ "حولي" إلى " الشّرفة المستترة" ثمّ "الحرملك" حيث تصف معاناة المرأة داخل أسوار ذلك المكان وأين تقمّصت فيه دور المرأة الإيزيديّة... فتتّسع دائرة المكان أكثر لتصل "الغابة البنفسجيّة" ف "البحر"، "هناك" و"الصّحراء" ثمّ "الأرض".

في قصيدة "لا ماء في الحرملك" تتلبّس الذّات الشّاعرة بالنّساء الإيزيديّات في العراق اللّاتي تعرّضن إلى الإنتهاك من طرف الدّواعش، فتصرخ:

" حولي كثير من الصّمت

حولي ضجيج كثير

سبيٌّ أنا...

مخلوق من طين يتشكّل في حدقة السّابي.

سبيٌّ أنا

أحدّق بلا وجَل

في قلبي يلتهمه السّابي." (ص 54)

فالحرملك كلمة تعبّر عن المكان المخصّص للحريم وهي تأتي من الكلمة العربيّة "حرام" أي مكان يتمتّع بالحماية، وهو الشّيء الّذي حُرِّمَ فلا ينتهك، وارتبطت هذه الكلمة بالجناح الضّخم الملحق بقصر السّلطان إبّان الحكم العثماني، والّذي يضمّ والدته وزوجاته وجواريه وبناته، والدة السّلطان أو السّلطانة الأمّ هي المسؤولة عن الحرملك، وهو مكان غامض ألهم ما وراءه خيال الأدباء والرّسّامين.

رغم أنّها تعلن أنّه مكان لا حياة فيه ولا ماء يحييه، فإن ماجدة داغر تعلن رفضها لهذا الوضع:

" آه يا رَحِمَ أمّي،

يا رحمها المتَشحة بالماء الشرّيرة

لَم يحن بعد زمن الحداد

لمَ كلّ هذا اللّيل؟ " (ص55)

على رغم ظهور الزّمن اصطلاحا بين سطور الدّيوان، نجدها تذكر: في اللّيل/ الغروب/ المساء، فهو زمن في علاقة متينة بحالة الشّاعرة النّفسيّة وبالمكان الّذي يحيطها أم تراه الفضاء الّذي تحلّق روحها فيه مرفرفة كضحيّة تستنجد... ولا يكون له وجودا أصلا سوى رمزيّا؟ وهنا نستحضر ما ذكره هنري لو فيقر عن الفضاء: "لا يوجد في أيّ مكان، لا مكان له، ذلك أنّه يجمع كلّ الأمكنة ولا يملك إلّا وجودا رمزيّا."[1]

[1]- هنري لوفافر: مقدّمة الفضاء ص 273

كما بيّن قاستون باشلار في كتابه الشّهير "شعريّة الفضاء" "أنّ الفضاء الأدبي عموما هو هندسة باطنيّة لإعادة توزيع ورسم المسافات والمساحات وتأثيثها بالرّموز حسب منظور إبداعي يقودنا إلى مركز الرّؤية الشّعريّة وتفرّعاتها."

على هذا الأساس، يتوجّب علينا القبول بأنّه لا يمكن التّمييز بين المكان والفضاء كإطار تنسج فيه الشّاعرة قصائدها وتعيد رسم الواقع مهما كان مريرا... ف "الفضاء تصنعه التّصوّرات والصّور الشّعريّة باعتباره حيزا من الوجود لإقامة الشّاعر نصّه، وهي مدوّنة الشّعريّة الحديثة إقامة متحرّكة... قلقة... باطنيّة... موغلة في الوحدة..."[1] إقامة تبسطها الشّاعرة من رحم اللّغة ويهندسها بعمارة الكتابة ثمّ تؤثّثها بهواجسها وأحلامها ودهشتها ورغبتها الجامحة إلى الانفصال عن المكان.

في قصيدة "مرثيّة النّزق" يستمرّ ألم الذّات في علاقة وطيدة مع المكان الّذي بات قريبا شديد القرب منها فتقول:

"لك مرثيّةُ النّزق

وغوايةُ النّسيان

في بعض الزّمان.

لك بعضي المغلوب

في منافي المسرّة،

في انسحاق الجسد." (ص28)

[1]- عثمان بن طالب: مدخل إلى شعريّة الفضاء

لقد تحوّل عويل الرّوح رثاء وغربة ومنفى، فالمكان غير بعيد، فما الّذي يحول بينها وبينه؟؟ وما هي هذه الغربة؟ هي غربة المشاعر لروح أُسرتْ وهي تحاول البحث عن ولوجه أو عن التّغيير لكن عبثا تحاول، إنّها تصطدم بواقع مغاير، نلمس ذلك في قصيدة " مشرّدون وشعراء ونمل أبيض" إذ تقول:

"تركتُ مظلّتي هناك،

طننتُ أنّكَ الغيمة الأخيرة في نصوص المطر

سقفُ غرفتي مازال رطبا

ووجوهٌ كثيرة تفتات بكائنات لزجة متبسّمة." (ص35)

كأنّها في انتظارها للحبيب هي تنتظر الوطن، أن يركُن للسّلام، فينبجس غيمة أخيرة في نصوص المطر، متاهة في فسحة الأمل، ترى ما عاد للأمل مجال؟؟

ثمّ تظهر الجزيرة فالبحر وينتصب الإحساس بالهزيمة فتستسلم معلّلة ذلك بجهلها فتعلن:

"لم يقل لي أحدٌ إنّ الغد أزرق

والسّوطَ أزرق

والساحرةَ الشرّيرة زرقاء." (ص37)

إذن، الغد مجهول وهي تجهله لأنّها بريئة في تصوّراتها وتوقّعاتها، قد تحتاج إلى من يخبرها، يحوّل البراءة فيها، فهل الذّات الشّاعرة هنا قد أصابت؟ ها هي تحوّل اللّون الأزرق بما هو تعبير عن الرّحابة والاتّساع ومبعث للرّاحة النّفسيّة إلى خلاف ذلك، تحوّله من معناه الإيجابيّ إلى معنى سلبيّ عندما تقرنه بمفردة السّوط، باعتباره أداة للعقاب، وكذلك بمفردة السّاحرة كعنوان لانتشار الشرّ... في تأكيد لذاتها البريئة المسالمة الخيّرة. فتطلب مجيء الحبيب فقدومه خلاصا لها من هذا

الكمّ من الشرّ والضّياع والضّبابيّة... وهي تحمل طاقة للتّغيير والعودة إلى زمن البراءة والبداية الخالصة حيث تعلن:

"**تعال،**

لِتخرُجَ الوجوهُ الصّغيرة،

لِتُغلَق المظلّة.

تعال،

لأتذكّر بأي لونٍ كُتب رقم النعش.

مُدّ يدَك إلى قعر العينين الزرقاوين.

أعدني إلى ما قبل الشّاطئ،

إلى ما قبل المرفأ،

وإلى ما قبل المدينة الذئبة." **(ص38)**

الشّاعرة، ماجدة داغر، تطلب العودة إلى ما قبل "المدينة الذّئبة" في إشارة منها إلى الذّئب بما هو حيوان عُرف بمكره ودهائه... فمدينتها المحيطة بها هي مدينة المكر والدّهاء والغشّ وهي بذلك ترفض البقاء فيها، لا تحتملها، وهي بذلك تكتب سيرتها: مدينة الحزن والألم.

هكذا، يتواصل المدّ الشّعوري لهذه الذّات الملتهبة على مدى الصّور الشّعريّة الّتي ترسمها لنا صاحبتها في هذا الأثر، فنستشفُّ أنّ المكان يحمل ذكرى جميلة وحزينة في آنٍ. هو مكان للذّكريات ببهائها وقبحها... لا مهرب منها سوى إليها: "إنّه وجهي الّذي لا أراه."

بل لا تقف الشّاعرة عند هذا الحدّ إنّما تواصل رحلة الألم والأنين ورفض العبوديّة فيصرخ البيت في الغابة في حيرة دافقة: "أين أزرع صغاري؟".

"أنا في عهدة النّقطة": في هذه القصيدة ترسم لنا الشّاعرة جملة من التأوّهات والأنين تتقاسمها مع ما يحيط بها، لكنّها تصرّ على استمراريّتها معلنة إنّ المستقبل ستشكّله دون حاجة منها للأمّ (الأصل) ولا حاجة لها برعاية أبويّة فتقول:

"سأصغرُ بلا ثدي أمّي، " (ص45)

و تقول: "سأصغر بلا أزرق عينَي أبي

وبلا طلّه بِلون الموج." (ص46)

وتؤكّد على قدرتها على التّخلّص من الأتعاب والمعاناة بالرّجوع إلى مرحلة البداية الكونيّة:

"سأصغر بعد أكثرَ

فتسقط عنّي الأحمالُ، يسقطُ الغشاء،

ولن تقوى على التقاطي

...

أنا في عهدة النّقطة

أنا في صفر التّكوين." (ص47)

وكذلك في قصيدة " ذاكرة لا تأتي" ذات ملتهبة، رغم ما تحمل في أغوارها المتناقضات: الأمل واليأس، يسكنها الحلم والأمل اللّامتناهي حيث يظهر الشّعور الصّوفي في أبهى تجلّياته: بوح ورقص ونبيذ، صخب ونور، هو اشراق الرّوح حيث لا فضاء يكبّله وحدود... وحده الولَهُ والشّبق:

"دعها ترقص بقدمَيها الطّريّتين على دهشتي

فيسيل النّبيذ.

دعني أمرّر أطراف انتظاري على سكينتك

فيولد الصَّخب. " (ص51)

هذا هو الشّعر الصّوفي حيث استخدمت رمز الخمر (النّبيذ) ويعني عند شعراء التّصوّف سكر الأرواح وعشقها للخالق كوسيلة خلاص وجوازا للارتفاع أو العلوّ عن الواقع المتّشح بالخيبات والمآسي...

"للشّرفة المستترة جوازا تقديرها هو" مواصلة في طلب الخلاص، تفتح ذراعيها محلّقة مرفرفة فيعيدنا المشهد إلى صورة الغلاف حيث تبرز لنا إمرأة فاتحة ذراعيها تشكّلت من مكعّبات وبعض المثلّثات... هي الشّاعرة إذن، تصبو إلى الأمل والتّغيير والتّحليق هناك... هروبا، ربّما؟ كرقصة على موسيقى صاخبة تصمّ الآذان وتهزّ الأوصال ترسمها لنا فنحلّق معها... إذ تقول:

"انبسطت ذراعاها

قاعدتين،

شريعتين،

سُنّتين،

خرافتين كجناحي عنقاء،

شمسين كقلب التّبريزيّ.

أيّتها الشّمسة

«يا إلهة الحرائق»

أضمري نارَك في الذّاكرة

لكي يمضي ما مضى." (ص63)

ها هي الشّرفة كمكان مغلق، تسمح لروحها بالتّحليق بعيدا حتّى تصل "الأرض الجديدة " فتصبح الشّرفة هي تذكرة السّفر والإلزام... تقول:

" في الأرض الجديدة

لا جنود فيها". (ص66)

تذكر الشّاعرة الصّحراء كفضاء لا حدود له، أو حدوده غاية في الإتّساع، قد استعملته كتأكيد على تنقّل حال الآخر: رحيل أو ذهاب، هو الحبيب، تبعده عن عالمها وتحتقره رغم الحنين وبعض الصّور الغائمة، الضّبابيّة في الذّاكرة، هي لا تُبقي عليه نظرا لغروره وكبريائه، إنّها تحتقره حدّ محو ذاكرته الجميلة، بل لا جمال في ذاكرته أصلا فتعلن قائلة:

" جفَّ وِردُك

يبستْ في كفّيك خطوطٌ أندلسيّة.

أنبأَتني دومًا تلك الخطوط

بعلامات اليوم الأخير." (ص76)

"مثنّى في صحراء المفرد" قصائد تبدو كتراتيل أو إنشاد صوفيّ في ولهٍ تقيمه الشّاعرة حيث يظهر ضمير الأنتَ (الحبيب) بيد أنّه يبدو بلا معنى، ممدّدا، مستسلما لذلك هي تبعده عن عالمها... فهو الموت والفناء ولا حياة تنبعث معه... بقي خارج كونها: "خارجا بقيت." لأنّها تحمل في باطنها مفهوما مغايرا، مختلفا عن الرّجل لا ضميرا مستترا، وهي إمرأة مهاجرة باحثة عن معنى آخر لا يستوعبه هو، ذات لا

تملك سترة نجاة ولا مدى مفتوح لكنّ لها حرائق كثيرة تدميها: "في معصميها أصفادٌ للرّيح". (ص82)

شاعرتنا تعلن أوان الوصال المنتشي، أوان انتشاء الرّوح وحبورها، ومن جديد نلمس الشّعر الصّوفي حيث الشّاعر يصف الوصال واللّوعة وكلّ ما يمرّ به من أحوال ومقامات ويحمل في طيّاته المجاهدة بالنّفس والزّهد في الدّنيا والإلهام القلبيّ والفيض الربّاني، فتقول:

" أعددتُ وصالًا على آهٍ ممدودة

بين النّشوة والدّوالي.

بين عطرك الحميم والكرمة،

وقفنا متعانقَين: أَلِفُك وأنا

ووجه الهاء كوجهَينا

موصولٌ بالسّارية،

بِلام الكلام." (ص85)

رقصها المنتشي بالفعل المستقبليّ يبيح لها أن تخيط لوحة ممسرحة غاية في الإبداع، كتسبيح في الكون اللّا محدود:

"في الأرض بعضُ التّلاقي

في وجهك كلُّ الوصال." (ص86)

ويمتدّ حبل الوصال، والرّقص الصّوفي عندما تقدّم لنا سبع قصائد ومضة تحت عنوان يضمّها: "هكذا..." تُجيزُ فيها الحبّ والعشق والنّشوة، إنّها تطلب الحبيب، فتنتصب الرّغبة ويرتسم المكان مجهولا: "أين؟" تنشد شاعرتنا:

" أعثُر على النّجمة

في قبضة المجوس

أطفئ الغابة

الظِّلال نيام." (ص90)

فالأرض، المكان، بلا قرار، غير مستقرّة، لا حياة ولا ولادة فيحدث ارتطام الحلم، في قصيدتها "انتحار" تقول بكلّ شجن:

" ارتطم

أرضي بلا قرار

أشجارها حافية

جذورك نائمة،

أيقِظها

على حلم ارتطام." (ص94)

يستمرّ رفض الشّاعرة للآخر(الحبيب) في قصيدة: " قبل أن..." فهي قد ملّت الانتظار: "عد من حيث كفّنتك بالانتظار" (ص96)

ويتجلّى المكان فضاء وجع: "عد من نقائك المحبوس." (ص 98)

هكذا، يتبلور المكان، الفضاء، مرتعا لانتصارات الذّات الشّاعرة على الحبيب، وهي في الآن نفسه مرتعا للهزائم والأوجاع... فتنتفض وتبحث عن سبيل للخلاص، تُراها "أغنيات بيليتيس" تستعيد بهجة الحياة ورونقها؟

تستخدم الشّاعرة الأسطورة كفضاء للمخيال البوحي عندها إذ "بيليتيس" هي الشّاعرة السّوريّة المعروفة باسم "بيلتي" والّتي عاشت في قرية جبليّة شمال الحدود

السّوريّة التّركيّة، قضت طفولتها في الحقول والجبال ورعي القطعان قبل أن تغادر إلى "ميتيلينا"... أغاني بيلتي" هي مجموعة تكوّنت من مائة وثلاثة وأربعين قصيدة من الأشعار الإيروتيكيّة وثلاث منقوشات ضريحيّة في رثاء الذّات، ترجمها الشّاعر السّوري "أدونيس" إلى العربيّة، "بيلتي" تتميّز بالتّفرّد في أشعارها والتّميّز الخاصّ لحياتها وسيرتها وتفاصيل الحياة الرّعويّة في ذلك الزّمن (القرن السّادس قبل الميلاد).

تتلبّس شاعرتنا الفذّة بالشّاعرة "بيلتي" لتعلو الذّات وترسم لنا لوحة عن حياتها أو رحيلها الّذي تكرّره:

" وهي ترحل،

أنشد لكتفيها "أغنيات بيليتيس"،

دعها تتلو الرّيح:

آه يا حبيبي

لا أزال جميلةً في اللّيل

وخريفي

أكثر دفئا من ربيع النّساء". (ص16)

"بارا بسيكولوجيا": تستحضر الشّاعرة علم النّفس، حيث يشير المعجم إلى أنّ هذه المفردة تتألّف من شقّين: أحدهما البرا ويعني قرب أو جانب أو وراء، والشقّ الثّاني: سيكولوجي يعني علم النّفس، وهناك من أطلق عليه اسم الخارقيّة/ علم القابليّات الرّوحيّة أو علم النّفس الحاسّة السّادسة، استخدمه الفيلسوف الألماني "ماكس ديسوار" عام 1889 ليشير خلاله إلى الدّراسة العلميّة للإدراك فوق الحسّي والتّحريك النّفسي (الرّوحي). "بارا بسيكولوجيا" تكشف قدرات الإنسان الكامنة،

وهنا "ماجدة داغر" ترنو إلى كشف عالم الماورائيّات حيث تستدعي الموت بإطناب وتجعله خلاصا من واقع منحدر متردّي فيصبح رغبة وشهوة إذ تقول:

" لأنّنا نموت

يكتئب القاتل كبابٍ مغلق

يخاف كنافذةٍ تُطلُّ على منحدر." (ص69)

الموت إذن، مشتهى وهو نوم جميل، ولقد حضر الموت في الأدب " باعتباره تجربة خاصّة وحضورا جديدا يواجهه الشّاعر، يقلقه ما يكتنفه من أسرار ولكنّه يغريه لا باعتباره نهاية بل بداية."[1]

وشاعرتنا تنظر إليه كسفرة رائقة جميلة تشبّهه بنوم الغزلان" كأنّه راحة من تعب أو هو تماهي مع الذّات الإلهيّة... هو مفهوم جديد باعتباره المجال الّذي تحتمي به الشّاعرة من غربة الواقع وعذاباته وهو الخلاص، تجربة تريد اقتحامها فيتحوّل إلى قوّة بنّاءة تغيّر عالمها فالحياة تصفو بالموت... وهي تلتقي مع مجموعة من الأدباء قد سبقوها نذكر مثلا على سبيل الذّكر لا الحصر: "شاتوبريون" في ما وراء القبر، "جون ميلتون" في الفرودس المفقود، "بودلير" في أزهار الشرّ، أبو القاسم الشّابيّ" في قصيدته " في ظلّ وادي الموت" الّتي يختتمها بقوله: "هيّا نجرّب الموت هيّا."

"جوارا تقديره هو" هو رحلة الذّات عبر عرصات الوجد سكنها القلق حينا والسّكينة والهدوء أحيانا أخرى، مخضّبة بالمكان الّذي إليه تركن وإن رفضته، وعلى إنشاد صوفي ترقص لتحلّق يعيدا وقد علت ذاكرة الصّمت وشهوة الذّاكرة، تقدّس للوصال والنّشوة فتُعلي الذّات الشّاعرة المتلبّسة ببعض من أساطير... فترفعها هناك حيث الموت بداية أخرى مشتهاة.

[1]- رفيقة البحوري – جامعة تونس

5)التّيمة ومقياس الدّقة في الإبداع الشّعري:

ذات ملتهبة تشرّبت ألما ومتاهة، حملت جراحا غائرة متّصلة بواقع مرير، واقع بلدها وما يحيط به، وقد تغلغل عشق الوطن حدّ العوس، مبدعتنا "ماجدة داغر" مرهفة الحسّ تدرك العوامل الّتي تحيط بها فتنزف على الورق أنغاما على ناي حزين لذات متوجّعة متعلّقة بالمكان متأثّرة به... وتحلّق بأجنحة قدّت من أغنيات مميّزة وشطحات روحيّة تسمو بها عن المكان/ الفضاء، قد تعانق استفاقة إنسانيّة؟

صور واقعيّة غاية في القتامة والحزن خدشت القلب فانفجر ديوان " جوازا تقديره هو" سفرة صوفيّة تَذكِرتها بعض الأغنيات والّتي كشفت عن رؤية وإيديولوجيّة الشّاعرة.

أ-مقياس نقد المعنى:

ديوان "جوازا تقديره هو" هي ذات الشّاعرة وأغوارها جاءت غاية في الصّدق عندما نخضعها لمقياس نقد المعنى وفق النّظريّة الذّرائعيّة، وعليه نجد مقاييس تابعة لها علاقة متينة ببعضها البعض:

*مقياس الصحّة والخطأ:

لا بدّ أنّ شاعرتنا قد نسجت لنا حبائل واقع قد أحاطها بكلّ أمانة وصدق في تلك الفترة الزّمنيّة، وهي بذلك تعانق الصّدق وكأنّها تحوّلت إلى مؤرّخ نقل أحداثا فعلا مرّت بها وعاشتها الإنسانيّة أيضا..

*مقياس الجدّة والإبتكار:

يبدو الإبتكار والجدّة من خلال العنوان الّذي جاء مميّزا، مدهشا، إضافة إلى العناصر الّتي ركنت إليها شاعرتنا بين ثنايا الدّيوان، حيث نجد الأسطورة، الماضي البعيد (بيليتيس) ونجد علم النّفس، كما نجد التّكرار كإنشاد للرّوح السّابحة في

الملكوت، هي مشاهد مسرحيّة ميّزت قصائد الإثر فكان خالصا خاصّا للشّاعرة، كلّ هذه العوامل جعلت منه ابتكارا في عالم الشّعر خاصّة شعر الومضة الّذي يشهد بذلك.

*مقياس العمق والسّطحيّة:

المؤكّد أنّ القصائد كلّها ذات عمق ودقّة حيث المواضيع، فهي رسمت الذّات بألمها ووجعها فكانت موغلة في العمق خاصّة إنّها نقلت لنا واقعا عربيّا علمناه جميعا، دون زيف كشف عن إيديولوجيّة الشّاعرة، وكأنّها تنير دربنا وتعرّفنا بما حدث في ذلك الزّمان، بكلّ تفاصيله وأمكنته، فكان الأمل (الموت) هو الخلاص من ذلك الواقع... هي رسالة تبعث بها إلينا.

ب-مقياس نقد العاطفة:

لا يختلف إثنان إنّ شاعرتنا الإعلاميّة المميّزة ذات القيم والأخلاق الرّاقية قد كشفت عن عاطفتها، مشاعرها الباطنة بكلّ صدق وأمانة وحرفيّة، جعلتها تتميّز بهذا الأثر أكثر. هو أبداع خاصّ بها دون سواها وهو فضاؤها الخاصّ والّذي قدّمته لنا بين ماض مرير وحاضر غامض وغد غاية في الغموض بيد أنّ الأمل والطّموح في التّغيير لمسناه من قصائدها.

***مقياس الصّدق والكذب:**

إنّه لا مجال سوى للصّدق والّذي لمسناه على كامل الدّيوان، فرغم الحَزن والشّجن فإنّ ذات الشّاعرة ركنت إلى الحلم، التّحليق في فضاء هناك، حيث الخلود والسّلام، مكتنزة نشوة وعشقا، فكانت اللّغة والرّقص الصّوفي والتّعبير الرّمزيّ كشعر صوفيّ شديد الصّدق والمصداقيّة بلا زيف.

***مقياس الضّعف والقوّة:**

بدء من عنوان الدّيوان الشّعري ولوحة غلافه المركّبة من البياض والسّواد وبعض الأحمر نستنتج قوّة لا محدودة تجذب إليها المتلقّي وتجعله يغوص بين سطوره سابحا غائصّا في أعماق صوره الّتي هي تنمّ عن قوّة شخصيّة الشّاعرة وجرأتها في فضح واقع مرير صعب عاشته الإنسانيّة (في العراق...) بلغة خاصّة جعلت لها قاموسها المتفرّد إضافة إلى رموزها الخاصّة وانزياحاتها وإيقاعها.

6)المدخل الجماليّ:

هو مدخل مهمّ في النّظريّة الذّرائعيّة، حيث يجب رصد الموسيقى الشّعريّة (أ) والصّور الشّعريّة (ب) ودرجة الانزياح نحو العاطفة (ج) ثمّ التّجربة الإبداعيّة (د).

أ-الموسيقى الشّعريّة:

على إيقاع موسيقى داخليّة وخارجيّة رفلنا مع الشّاعرة في ما قدّمته لنا، عزف على نوتات ذاتٍ ملتهبة متعلّقة بالمكان/ الفضاء شديد التّعلّق، فكان غوصا في عمق تجربة إنسانيّة من نوع خاصّ، تُهدينا عدّة صور في آن واحد، تُعطي فسحة للخيال أن يرقص رغم أنين الذّات، فهي تخلُص إلى الأمل: فلولا الأمل ما تواصلت الحياة. ولتأكيد الموسيقى نجد عدّة استعمالات خدمت هذا العزف/ الإيقاع ليبرُز.

-**استعملت أفعال في زمن المضارع:** دلالة على الاستمراريّة والتّواصل الزّمني في الفعل، انتصارا للغد، تصرّ على تواصل الحياة عنوة: أتأوّهكَ- أبوحكَ- أختبئُ- أنجبُ- تبتعدُ – تنأى – تترقّبُ – ترقص – تفتح – تسجد – تغتسل – أستلقي – تجيءُ – تهزّ – يتصاعد – يعلو – يسري – تدُلّكَ – يقتاتون – ترحل – تُعبّئُ – تتقن – يُرمّمُ – تعيران – تغنّيان – يعودون – تسقطُ – يسقطُ – يولد – أغمضُ – تُشرق – أنزع – يصير- يتشكّل – أتوق – أغسل – أتشكّل – تسجد –

تشتهي – أقتلع – أخبّئُها – أنجب – تقيمين – تتّسع – ينسلخان – نموت – يكتئب – يخاف – يمضغ – يقتطع – أبدأ – أهوي...

–**استعملت أفعال في زمن الماضي:** بقيتُ – قال – قالوا – بقي – تراءى – تمتمَ – استدار – تلاشى – سقطا – جفّ – يبستْ – عمّدتُكَ – أدخلتُكَ – دخلتَ – بقيتَ – كنتَ – كنتُ – أعددتُ – وقفنا – سبّحتُكَ – اقتبستُ – سقطت.

–**استعملت صيغة الأمر:** تدلّ على الرّغبة الشّديدة في التّغيير والثّورة: دع – ارحل – تعال – مدّ – أرهف – دعها – عودوا – عرّوا – سلّموا – أنشدْ – أعدْني – دعني – أضرمي – ارتكبْ – إمضِ – ارتطم – أيقظها – عدْ.

–**استعملت الضّمائر صراحة:** هيمن في الديّوان استعمال ضمير المتكلّم المفرد (أنا) فحضوره كان طاغيا، ثمّ ضمير الغائب المفرد المؤنّث والمذكّر (هي / هو) والغائب المثنّى (هما) وكذلك الجمع الغائب (هم).

–**استعملت التّشبيه:** رنّ للشّاعرة استعماله في عدّة مواطن قصد خلق إيقاع إنشاديّ حزين: كلحظة شعر – كخطيئة – كقصيدة مائيّة – كعطر مسموم – كباب مغلق – كنافذة – كالقبضة – كجزيرة لقيطة – كالميم في المجاز – كالقمر – كجناحيْ عنقاء – كقلب التّبريزيّ – كوجه منهزم – كقافلة – كوجهينا – كالعائد – كوسادة – كالوهاد.

–**أسلوب نداء:** استعملت الشّاعرة " ماجدة داغر" النّداء المباشر في بعض المواطن: يا حبيبها – يا حبيبي – يا عزلة البنفسج – يا رحم أمّي – يا بيتي – يا صخور سنجار – يا بنت البنفسج – يا بنت سنجار – يا إلهة الحرائق – يا سنجار – أيّها الصّمت – أيّها الموج – أيّها المو...

-**استعملت صيغة النّهي:** لا تسمعُ – لا تعر – لا تبحث – لا تُدرْ – لا تمض – لا تمدَّ – لا تنظر – لا يايقُ – لا تطلْ – لا يحفظ – لا تغسلها – يطفئُ – لا تبدأُ – لا تُشرْ – لا تقفْ.

-**استعملت صيغة النّفي:** لتأكيد معاني معيّنة اعتمدت الشّاعرة النّفي: لا حدوث – لا نوم – لا آثام – لا مدينة – لا طريق – لا غناء – لا تاج – لا جنود – لا إبر وكذلك: بلا سترة – بلا شبابيك – بلا ماض – بلا أحلام.

-**استعملت زمن المستقبل:** للحلم مكان رغم الجراح فكان المستقبل فسحة بين سطور الأثر: سأسكتُ – سأقضمُ – سأصغرُ – سأصير

هذا، وكان للتّكرار حضورا هيمن بين الجمل الشّعريّة كعزف وإيقاع مميّز وإثبات...

-**استعملت الأسئلة الاستنكاريّة:** رغم المتاهة والحيرة الّتي عاشتها الشّاعرة فإنّ الأسئلة الاستنكاريّة الاستفهاميّة كانت نادرة باستثناء ثلاث أسئلة كأنّها تملك الإجابة بل لا حاجة لها بذلك ولتعلن لنا أنّ ذلك لا فائدة منه: أين عصفك ومديح الغربة؟ – أين أزرع صغاري؟ -لمَ يبكي الأحبّة؟

لا يفوتنا الإشارة إلى ظهور أساليب أخرى من حين لآخر على غرار الحصر(لا... إلّا...) والتّأكيد (إنّ...) -لا يتمّ إلّا بتائي/ -لا تهوين إلّا في صوتي/ – إنّ الغد أزرق/ إنّ للمدينة شاربين/ إنّ الظلّ وجع/ إنّه وجهي/ إنّنا نموت...

مع بروز بعض المفردات من المعجم الدّيني (تسجد/ سبّحتك/ وردُك...) وأخرى تُحيل إلى الشّعر الصّوفي...

ب-الصّورة الشعريّة:

تفرّد الدّيوان "جوازا تقديره هو" حيث الإيقاع المختلف والصّور الشّعريّة الجميلة رغم الألم المرتسم فيه، فكانت مقطوعة موسيقيّة ذات ثلاث قطع متفاوتة في توزيعها الزّمني توقض الاحساس وتدعونا إلى صحوة...

ج-درجة الانزياح نحو العاطفة:

المؤكّد إنّه انزياح عال النّسبة، فالموسيقى والصّورة الشّعريّة تدلّ على درجة عالية من الإبداع، هو ابتكار بلغة خاصّة رغم سلاستها تحمل بعض الغموض... مرتكزة على إيديولوجيّة الشّاعرة، هي صاحبة العاطفة الجيّاشة في أرقى درجاتها.

د- التّجربة الإبداعيّة في الدّيوان:

لعَمري هي تجربة خاصّة جدّا بصاحبتها تطرح أمامنا ثقافة الشّاعرة وتبسُط لنا نبل مشاعرها متماهية مع التّجديد الشّعريّ الّذي وسّم الدّيوان (قصيدة الومضة).

7)المدخل الرّقمي:

إنّنا ملزمون بولوج هذا المدخل لمدى أهميّته، باعتبارنا نطبّق النّظريّة الذّرائعيّة في دراستنا لديوان: "جوازا تقديره هو" لصاحبته " ماجدة داغر". فهو تحليل رقميّ علمي قويّ يجعلنا نأتي على حقول دلاليّة مترابطة فيما بينها اعتمدتها الشّاعرة وهي:

-الحقل الدالّ على الطّبيعة: الرّيح -البحر - المحيط - غيمة - سماء - مطر - نهر - البركان - النّار - العاصفة - الماء - الموج - الغابة - عرش النّبات - نخلة - أقمار - نارك - الشّمسة - الغيوم - الصّحراء - الأرض - الكون - الغبار - طين - حديقته -عشب الجدار - الهواء - أسراب - أرضي - أشجارها - جذورك - غصن - رياح - أنهارا - الوهاد - موجة - الإعصار

-الحقل الدّال على الزّمن: منتصف الرّغبة – اللّيل – خريفي – ربيع النّساء – أوان المطر – اللّحظة الثّابتة – الغروب – أقمار المساء – أوان التّشكيل – يوم القيامة – الشّفق – ما قبل المدينة الذّئبة – وقت النّداء – الأمس – زمن الحداد – اللّحظات المأهولة – كلّ غسق – زمن لا يتزامن – اليوم الأخير – منتصف الخيبة – الفجر – المساء – الزّمن المضارع – ساعة الرّمل – الوقت – الشّتاء – عدّاد الزّمن – عرّافات الوقت – ماض – عمر الموج

-الحقل الدّال التّديّن والتّصوّف: سماء الملحدين – تسجد – المرأة المصليّة – تناجي – السّادي الأكبر – ملائكة – اللّه – وردُك – سبّحتُك – آيات بيّنات – اللّحظة المنتشية – نشوة – وصال – يسري – يتصاعد – يعلو – مولانا ينشد – عمّدتك

-الحقل الدّال على الموسيقى: قرع الطّبول – تغنّيان – أناشيد مالدورو – ترقص – النّشيج الموزون – لا غناء فيه – أصوات المطرقة – مديح – أنشد

-الحقل الدّال على الأمل: الشّعراء القادمون – اللّحظة المنتشية – لا أزال جميلة – لا سقوط – أوان المطر

-الحقل الدّال على اليأس والألم: بلا أحلام – الوحيدة – الإحساس بالهاوية – الغربة – حطامي – وحيدتان – رقاد – أزمة الجسر – إيماءة منكسرة – البكاء الأسير – صراخ – ندوب – موت – مرثيّة – منافي – بيتي أصمّ – دائرة الخواء – قلق – سلّموا – عودوا – عرّوا – ضيّقة – المفجوع – ترحل – العدم المُرائي – موت يطول – الغروب – الجرح – وجعٌ – الصّمت – المساكين – مضجرة – يردمون – تقعين – موتي – تنحدرين – خيبة الأرض – بكاء المنامات – أختبئُ – يصرخ – صراخ – ندوب – العراء – منهزم – يكتئب – يخاف – الخيبة – بلا سترة نجاة

-الحقل الدّال على الفناء: ترحل – الجثّة – النّهر العظيم – موت يطول – المسافة الفاصلة – العدم – الهاوية – يوم القيامة – حطامي – نعش – أرق الموت –موتنا – انسحاق الجسد – القاتل – موت مشتهى – موتي

-الحقل الدّال على الألوان: الأسود – بيضاء – أحمر – أزرق – ألوان الشّفق

-الحقل الدّال على الحيوان: السّلحفاة – فراشات – فراشة – الجوارح – العصافير – النّمل – الدّيوك – الغزلان – الأفعى – النّحل

-استعملت التّشبيه والنّداء المباشر إضافة إلى الصّيغ النّحويّة كالأمر والنّهي والأسئلة الاستنكاريّة...

كلّ ذلك يجعل الدّيوان غاية في الرّصانة والإبتكار من لدُن شاعرة متمرّسة في اللّغة.

الخاتمة:

سفرة عبر مقامات الوجد المؤتلق نزفا يؤرّقه على مدى الأمكنة... فارتحل عبر ثنايا الرّوح وخلجاتها يصنع أجنحة للخلاص وإن كان عبر الموت نافضا عنه عباءة الذّاكرة الموجعة فيصّاعد هناك...

سفرة قدّمتها لنا الشّاعرة الفذّة "ماجدة داغر" في إصرار جميل معلنة إنّه "جوازا تقديره هو" قدّ متناغما مع الصّورة الحداثيّة للشّعر حيث كان التّصوّف وعلم النّفس والماضي التّليد البعيد وومضات بدت رقصات روح منبعها الحلم... هي مشاعر صادقة انكتبت فعنّ لها أن تنضاف إلى المكتبة العربيّة وأن تسجّل بصمتها عن جدارة.

المدينة... في ديوان "جوازًا تقديره هو"

للشاعرة ماجدة داغِر

ذة. شيماء أحمد عبيد

ماجستير البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن

جمهورية مصر العربية ــ كلية دار العلوم ــ جامعة الفيوم.2020م.

تُعَد "المدينة" ــ بوصفها موضوعًا شعريًا ــ أيقونةً إبداعيةً تواتر الشعراءُ على تضمينها قصائدهم، وهي ظاهرة لها حضورها في الشعر العربي قديما وحديثا بدايةً من الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، ووصولًا إلى الصدمة الحضارية لدى شعراء العصر الحديث نتيجة الانفتاح على عوالم وآفاق ذات قيم وظواهر مختلفة عن تلك التي اعتادوا عليها في بيئاتهم الخاصة، وذلك انطلاقا من واقع تجاربهم ومواقفهم تجاه تلك المدينة سلبًا كان أو إيجابًا.

وقد أشار النقاد إلى مصدر هذا الاهتمام بموضوع المدينة وذهبوا إلى " أن الدافع الأول إليه دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي، وبقصيدة " الأرض الخراب" لإليوت "على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته من تمزق للنفس الإنسانية وللعلاقات الإنسانية التي تربط بين الناس. "[1]

إلا أنه كان للمدينة في هذا الديوان ــ "جوازًا تقديره هو" ــ خصوصيتها وتفرُّدِها؛ وذلك لخصوصية التجربة التي مرت بها الشاعرة، وكذا خصوصية التعبير عنها؛ فالشاعرة لم تتناول المدينة في إطار ثنائية المدينة / والقرية، وإنما في إطار من الرمزية الشفيفة لعوالم مُتَخَيَّلَة بعضها ناشدت فيه المثالية والنقاء هروبًا من الواقع الأليم ــ مثاله قصيدة " لا ماء في الحرملك "، والبعض الآخر جاء في صورة ملؤها الكآبة والاضطراب ــ ومثاله قصيدة "لا حدوث خلف أبواب المدينة". وذلك في إطار ما يعرف بمصطلح " اليوتوبيا "[2] وهي تعني "نموذجًا لمجتمع

---

[1] الدكتور عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ط3: دار الفكر العربي، د/ت، ص326.

[2] كان توماس مور Thomas More (1478 ــ 1535) هو أول من صاغ كلمة يوتوبيا أو " أوتوبيا" في نطقها اليوناني. وقد اشتقها من الكلمتين اليونانيتين Ou بمعنى " لا" و Topos بمعنى "مكان"، وتعني الكلمة في مجموعها " ليس في مكان"، ولكنه أسقط حرف الـ O وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح Utopia، ووضعها عنوانًا لكتابًا له هو أشهر يوتوبيا في العصر الحديث." المصدر: ــ ماريا لويزا برنيري:المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة: د. عطيات أبو السعود، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، سبتمبر 1997م، العدد 225، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ــ الكويت، ص9

خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال أو يقترب منه، ويتحرر من الشرور التي تعاني منها البشرية.."[1] وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم هذه اليوتوبيا من خلال القصائد المنوطة بـــ " المدينة " في هذا الديوان إلى نوعين:

الأول: يوتوبيا الوحي والإلهام الشعري، ومثاله قصيدة "لا حدوث خلف أبواب المدينة".

الثاني:يوتوبيا الإنسانية / المدينة الفاضلة، ومثاله قصيدة "لا ماء في الحرملك".

ويمكن للصورة أن تتضح لدى القارئ أكثر وأكثر بافتراض البحث مجموعة من النقاط ذات الصلة بعلاقة الشاعرة بالمدينة يتناولها في إطار من الموضوعية والمنهجية، وقد تمثلت تلك العلاقة في أربع صور رئيسية حدَّدها الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل من خلال استقصائه وتتبعه لكثير من القصائد المعاصرة التي اتصلت بموضوع المدينة على النحو الآتي[2]:

أولًا: وجه المدينة ذاتها.

ثانيًا:طبيعة التجربة في إطار الحياة بها.

ثالثًا: الموقف الجدلي الذي خَلَّفَتْهُ هذه التجربة في نفس الشاعرة.

رابعًا: العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة.

ويمكن تحديد وجه المدينة أو صورتها لدى الشاعرة ماجدة داغر من خلال تحديد ماهيتها أولًا، فعلى سبيل الرصد والتأويل يمكن تحديد ماهية المدينة في قصيدة " لا حدوث خلف أبواب المدينة" على أنها رمزٌ رمزت به الشاعرة إلى عالم الوحي والإلهام الشعري، ومعاناة الشاعر في اصطياد قصيدة، ذلك العالم الذي

---

[1] السابق: ص9.

[2] انظر: عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ص329.

ضَجَّت جنبات المدينة بتفاصيله وحدوده العصيَّة على التحديد والاستواء، والضَّاربة في عمق القلق والاضطراب الدَّائمين لذاتٍ شاعرةٍ طاقت ذات شِعْرٍ إلى إشراقةِ وحيٍ أو إلهامٍ تمنحُهَا فرصةَ البوحِ والتعبير. الأمر الذي يمثل معاناة لدى المبدع ــ بموجب استبطائها أو غموضها ــ وحالة من الاضطراب الممتزجة بالقلق وانتظار لحظة الوحي ومن ثَمَّ التنفيس والبوح والراحة النفسية المترتبة على ذلك؛ حيث جسدت العتبات الأولى من متن النص وصفًا جامعًا مانعًا لأجواء ذلك المسكن الذي تعيش فيه ــ عالمها الشعري قيد تلك اللحظة ــ أعني لحظة الوحي والإلهام حيث عدم الاستقرار؛ إذ كيف لحال مَسْكَنٍ كانت مادته الرياح المتأرجحة في كل اتجاه سوى القلق والاضطراب:

ــ قَلَقُ الرِّيحِ سُكْنَاي

سُكْنَاي نائية

أَبْعَدُ مِنْ حَوَاسِيَ

أَقْصَى مِنَ القَفْزِ إلى شُعَاع[1]

إنها تسكن القلق، هو تلك القصيدة التي تأوي إليها وبالرغم من ذلك وصفتها بالنأي والابتعاد حتى عن مجال حواسها، وكأنها عالقة بالمنتصف بين فيض العاطفة، وشرود الفكرة، بين الواقع والمأمول، بين الحادث والمُتَخَيَّل، فكلما حاولت الاقتراب هربت منها ونأت!

تَنْأَى كُلَّمَا نَبَتَتْ طَرِيق.

لا إياب،

[1] ماجدة داغر: ديوان "جوازًا تقديره هو"، قصيدة "لا حدوث خلف أبواب المدينة "، ط1: دار الفارابي، بيروت / لبنان، 2015م، ص9،10.

والذِّهَابُ أَيْقُونَةُ العودة.

لا حدوث خلف أبواب المدينة

خلف التوحُّد بالجدران.[1]

ليسدل الصمت أستاره على نوافذ تلك المدينة حيث لا حركة ولا انفعالا(**لا حدوث خلف أبواب المدينة**)، ومن ثَمَّ احتراف الذات الشاعرة للصمت والعزلة (**التوحُّد بالجدران**) رغم الضجيج الكامن بروحها؛ " فلا يمكن أن يستقر الأنا في مثل هذه الحال؛ لأن الاستقرار لا يتم إلا إذا كانت أجزاء المجال واضحة المعالم واضحة الصلات...، فيندفع الفنان في نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان، ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار، فتكون النتيجة قصيدة..."[2] إلا أن الشعراء في تلك المدينة يعودون بقرائحٍ خالية الوِفَاض، وقد سلبتهم تلك الرياح القلقة منازلهم ــ قصائدهم المَرْجُوَّة ــ:

يَعُودُونَ مِنْ مُنْتَصَفِ الرَّغْبَة

الشُّعَرَاءُ القَادِمُون،

تَنْهَرْهُم الرِّيْحُ:

عُودُوا بِلا مَنَازِل،

سلِّموا مآثِرَكُم إلى العرَّافة

عرُّوا قصائدكم من المسافات.[3]

---

[1] ماجدة داغر: ديوان "جوازًا تقديره هو"، ص10،9.

[2] الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ــ في الشعر خاصة، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص289،288 (**بتصرف**).

[3] ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ص12.

وهي معاناة فسرتها وأكدت عليها تلك الجوارح التي تحرس مدينتها، وما وصفته بالإشارات الغريبة والمبهمة، وذلك في إشارة منها إلى استعصاء الأفكار تارةً وغموضها تارةً أخرى:

وسُكْنَايَ تَحْرُسُهَا الجَوَارِحُ والإشَارَاتُ الغَرِيْبَة

سُكْنَايَ مَسْقُوفَة بالقصائد الرَّدِيئَة

سُكْنَايَ ضَيِّقَة كَبَيْتِ السُّلْحُفَاة.

لا حدوث خلف القصائد المُنْهَكة.[1]

ومن ثَمَّ فقد استطاعت الشاعرة من خلال تلك اليوتوبيا أن تبني مدينة متخيلة خارج حدود الواقع تجسدت فيها ملامح من عالم الإلهام الشعري ومعانيه ومفرداته، وأحداثه وصراعاته تلك التي أفضت إلى صورة رئيسية تداعت حولها باقي الصوروهي صورة "القلق والاضطراب". تلك التي يمكن تلَمُّسها في عناصر المدينة والتي تمثلت في (الرياح، الجوارح، الإشارات الغريبة، النوافذ التي صارت غربانًا..).

ثانيًا: يوتوبيا الإنسانية/ المدينة الفاضلة:

وفي هذا النوع من اليوتوبيا يتشوَّف المبدع إلى مدينة أكثر سلامًا وأمانًا وواقعًا أفضل مما هو عليه، وهو ما فعلته الشاعرة ماجدة داغر في قصيدتها "لا ماء في الحرملك"، وذلك في سياق التعبير عن مأساة النساء الإيزيديات بمدينة سنجار شمالي العراق وقد أُخِذْنَ سبايا على يد تنظيم الدولة الإرهابي المعروف بداعش وما قاموا به من انتهاكات، وجرائم قتل، وذبح، وسرقة، وإكراه، وكذلك حالات الاغتصاب الجماعي، وعن هذه الأخيرة تتمحور تلك القصيدة، حيث قدَّمت فيها

[1] ماجدة داغر: ديوان "جوازًا تقديره هو"، ص12، 13.

الشاعرة صورة لمدينة محاطة بالمخاوف والمخاطر والضجيج، في حين تتبنَّى هي موقف استسلام المُرْغَم، وهو ذلك الشخص الذي لا يجد حيلة سوى الاستسلام لواقع لا يألفه ولا يطيقه لكثرة ما يُمَارَس عليه من ضغوطات، وصورة مثل هذه يسهل التعرف على صاحبها وهو " السَّبِيّ":

حَوْلِي كَثِيرٌ مِنْ الصَّمْت

حَوْلِي ضَجِيجٌ كَثِير

سبيٌّ أنا...

مَخْلُوقٌ مِن طِين يَتَشَكَّل فِي حَدَقَة السَّابي.

سَبِيٌّ أنا

أُحَدِّقُ بِلَا وَجَلٍ

في قلبي يلتهمه السَّابي.[1]

فقد استهلت الشاعرة النص الشعري بصورتين متناقضتين للواقع من حولها لحظة الأسر، حيث الصمت الكثير وفي الوقت ذاته كثرة الضجيج الذي ربما كان مصدره قلوب السبايا المرتعدات حيث النبضات المتلاحقة واللاهثة خوفا وذعرا وشتاتا وتصورًا للحظاتٍ قادمةٍ لا يدرين على أي حال ستكون وبأي شكل ستمر؟!

والذات الشاعرة إذ تستغرق في تلك المشاعر المتناقضة تتذكَّر ــ أوبتعبير أدق "تختلق" ــ عالمًا ملؤه السِّلم والسلام، وذلك في محاولة منها للهرب من واقعها المرير ولو للحظات قليلة تمنح روحها المذعورة بعض الأمان المؤقت الذي يتماهى وكينونتها المؤقتة كذلك:

كَائِنٌ مُؤَقَّتٌ أَنَا

[1] ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ص54.

أَتُوق إلى شتاتي في الغابة البنفسجية

هناك حَيْثُ رَحِم أمي،

آه يا عزلة البنفسج!

(يا بيتي على ضِفَاف النَّقاء)

طريقي إليكَ تكنسها كلَّ مساء لحىً غبراء،

آه يا رحم أمي،

يا رَحِمَها المتَّشِحة بالماء الشريرة.[1]

فيلاحظ من خلال المقطع السابق تجلي فكرة اليوتوبيا بصورة واضحة خاصة في ذلك النداء المتحسِّر الممزوج بنبرة الاستغاثة الموجَّهة لبيتها / عالمها السالف الموسوم بالنقاء، وكذلك رغبتها في العود إلى لحظة الصفر حدّ العدم فلا لها ولا عليها هناك حيث رحم الأم الذي رمزت به إلى تلك الإنسانية المفقودة، ويؤكد على ذلك قولها: "**يا رحمها المتَّشِحة بالماء الشريرة**" في إشارة منها إلى تلك البذرة الشيطانية التي أخذت تنمو وتتشكل حتى صارت إلى تلك النماذج التي لا تمت للإنسانية ومبادئها بصلة.

كما أنها استطاعت أن تعبر عن قسوة التجربة وضراوة وَقْعِهَا على النفس من خلال فكرة الانتظار الملول، واستبطاء الزمن في إطار تلك اليوتوبيا، حيث تلاشي المكان والزمان من كثرة الانتظار وعدم القدرة على التحمل واستبدالهما بلحظات مستقبلية تحمل معها الواقع المأمول:

لَمْ يَحِنْ بَعْدُ زَمَنُ الحِدَاد

لِمَ كُلُّ هذا الليل؟

---

[1] ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ص55.

موتٌ كَثِيرٌ قَبْل الموت المشتهى.

ما زلت أُعِيدُ الانْتِظَار

حتَّى فَرِغْتُ مِن المكان،

تلاشى فِيَّا المكان،

صِرْتُ اللَّحَظَات المأهولة[1]

فمن الملاحظ أن الذات الشاعرة تثور على واقعها في محاولة منها لمحو كل أثر يدل على مظاهر العنف ودواعيه؛ فلقد أخذت ملامح المدينة تنطلي بملامح من سيطروا عليها من الأعداء المتأسلمين فباتت كل العناصر المادية والمعنوية بها عميقة الشبه بهولاء:

أَصِيرُ مُسْتَدِيرَةً كَالْقَمَر،

أُنْجِبُ أَقْمارًا مُلْتَحِيَة، وَسَبَايَا مُسْتَدِيرَات.

يَصْرُخُ البيتُ في الغَابَةِ، تَنْبُتُ فِي حَدِيقَتِه الْأَقْفَال.

أين أزرع صغاري؟

ماءٌ كثيرٌ تَحْتَ الوِسَادَة

بَيْنَ أَصَابِعِي صُرَاخ،

وفِي مِعْصَمِي نُدُوبٌ سَادِيَّة ومَوْتُ انْتِظَارْ.

آه يا سِنْجَارْ

آه يا سِنْجَارْ....[2]

---

[1] ماجدة داغر: ديوان "جوازًا تقديره هو"، ص56.

[2] السابق: ص59، 60.

فيلاحظ من خلال المقطع السابق أن الشاعرة قد وظَّفت المجاز والمبدأ الرمزي توظيفًا جماليًا بارعًا في سياق التعبير عن حجم المأساة التي تعيشها المدينة وذلك من خلال ما يعرف **بتراسلال مدركات** ويعني "نقل صور العالم الخارجي ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعي البصري..... وبنقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاعت الشاعرة أن تضعنا بإيزاء صورة لا هي وهمية بحتة، لأن بعض عناصرها واقعي، ولا هى حقيقية بحتة لأن العلاقات القائمة بين هذه العناصر علاقات ذاتية، فهي بين الوهم والحقيقة وليست أحدهما بعينه."[1]، ومن ذلك (الأقمار الملتحية، صراخ البيت، نبت الأقفال بدلا من الزروع والزهور والثمار دلالة على فكرة الأسر والقيد..، وغيرها).

وعن **أثر تلك الصورةفي مستوى البناء الشعري** فيمكن للمتلقي أن يجد صداها واضحًا خاصة في **البناء اللغوي والمعجم الشعري** الذي انتقت منه الشاعرة ألفاظها للتعبير عن حالة القلق والكآبة والاضطراب في قصيدة "لا حدوث خلف أبواب المدينة"، ومن ذلك استعمالها ألفاظا دلت على الحركة ومن ثَمَّ دلالة الاضطراب مثل (الريح، القفز، شردت، تنأى، إياب، ذهاب، المسافات، القادمون، التحليق، ....وغيرها)؛ وذلك لتعزيز الشعور النفسي المسيطر على الذات الشاعرة ومن ثم أجواء النص الشعري حيث الاضطراب وعدم الاتزان وذلك نتيجة التوتر المسيطر على نفسيتها؛ ذلك لأنه عادة ما تطمح للتنفيس عن رغباتها المكبوتة في اللاشعور، وتصوراتها للعالم والأشياء من حولها، وكلما أخذت معالم تلك التصورات في الوضوح والظهور في صورة مترابطة ومتجانسة، انخفض هذا التوتر، وأوشكت القصيدة على نهايتها.

[1]– دكتور محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د/ ط: دار المعارف، القاهرة،1977 م، ص252 (بتصرف).

كما يمكن تلمس الأثر ذاته في المعجم الشعري الخاص بقصيدة "لا ماء في الحرملك" وأجواء المدينة الباعثة على الحزن والخوف والذعر تحت وطأة القيد والأسر ومن ذلك استخدامها ألفاظًا وتراكيبا تنتمي لهذه الحقول الدلالية مثل (ضجيج، يلتهمه، لحىً غبراء، الماء الشريرة، الحداد، موت، ذاكرتي الموؤودة، البنفسج المسفوك، سنجار الشريد، الأقفال، صراخ، ساديَّة..)

وهناك عنصر **الموسيقى** خاصة الموسيقى الداخلية، وهي مجموعة من العناصر الصوتية داخل النص الشعري تتآزر مع نظيرتها الخارجية ــ الوزن والقافية ــ فتعمل على إحداث جرسًا موسيقيًّا يمنح النص اتساقًا ونغمًا مطَّردًا تطرب له الآذان وتثير في النفس انفعالًا ما يؤدي إلى التفاعل مع التجربة الشعرية **كالتَّكرار** وذلك لإحداث لازمة موسيقيَّة يتم الوقوف عليها عند كل عدد معين من المقاطع أو الأسطر الشعرية بغرض إحداث توافق في النغم بين مقاطع القصيدة، ومن ناحية أخرى **التأكيد على دلالة المقطع الذي عمدت إلى تَكراره**، ومن ذلك:

تكرار أداة النفي "لا" ثماني مرات، وجملة "لا حدوث خلف أبواب المدينة" مرتين؛ وذلك للتأكيد على دلالة الصمت والسكون تلك التي تطرقت إلى ما هو أبعد من مجرد الصمت والسكون بل إلى انتفاء الأحداث (لا إياب، لا تسمع، لا نوم، لا آثام، ...) وكأنها مدينة قابعة خلف حدود العدم.

أما يوتوبيا المدينة الفاضلة التي جسدتها قصيدة " لا ماء في الحرملك " فقد تكررت أداة النداء "يا" ــ وهي لنداء البعيد ــ بصورة ملحوظة حيث تكررت ثماني مرات، والغرض الدلالي من ذلك هو الإمعان في وصف حالة الفراق والابتعاد فيما بينها وبين مجال مدينتها سنجار، ورحم أمها المرموز به إلى "الإنسانية"، وبيتها وضفافه النقية.

وإذا كان الهدف من تكرار هذه الأداة على هذا النحو للغرض سالف الذكر ــ وهو التعبير عن الفراق والابتعاد ــ رغبة في التقرب من المنادى في أساليب النداء السابقة أو استغاثته، فإنه يأتي للغرض ذاته ولكن في سياق مختلف من خلال السطور الشعرية التالية:

تَلْحَقُ بِي أَصْوَاتُ الطُّبُول، وأَهَازِيْجُ السَّبَايَا:

" يا بنت البنفسج المسفوك

جئناكِ بصياح الديوك.

يا بنت سِنْجَارِ الشَّرِيد

جئناك بالذَّبْحِ والزَّغَارِيد".[1]

حيث إيهام الذات الشاعرة بالابتعاد عن أجواء ومسببات الخوف والذعر من خلال استخدامها لأداة النداء "يا" وهي لنداء البعيد، في حين أنها لا زالت تعيش أسيرة وسَبِيَّة داخل المدينة، ففي الشاهد الأول تتألم لهذا الشعور، وفي الثاني تريده وترغب فيه.

كذلك ورود الأصوات الطويلة الممثلة في (ألف المد) في قصيدة "لا ماء في الحرملك " أعطت دلالة الصياح والصراخ ومن ثَمَّ مناسبتها لتلك الحالة التي كثيرا ما يلازمها الانفعال الحاد والخروج عن السيطرة على النفس، ومن ناحية أخرى تكريس فكرة استبطاء الزمن وطول الانتظار، في حين أنها تمنح القارئ لقصيدة "لا حدوث خلف أبواب المدينة "دلالة البعد وطول المسافات فيما بينها وبين مجال الشاعرة ومجال سكناها / قصيدتها/ عالم إلهامها الشعري.

[1]– ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ص58.

ومن العناصر الموسيقية التي استعانت بها الشاعرة في تجسيد تجربتها الشعرية كذلك استخدامها **للألفاظ ذات الدلالات الصوتية**، وهي تقنية ذات إيقاع صوتي وإيحائي ينتج عنها ما يعرف بالموسيقى التصويرية، وكأن القارئ أثناء عملية التلقي يسمع في الخلفية أصواتًا موسيقيَّةً تعبر عن الانفعالات المصاحبة للموقف الشعري على اختلاف سياقاته وتنوعها، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "لا حدوث خلف أبواب المدينة" وورود لفظة " قَرْع" في قولها:

سُكْنَايَ نائية،

لا تُسْمِعُ قَرْعَ الطُّبُولِ

للوحيدةِ النَّائِمَةِ، في رقاد بلا أحلام.[1]

فمن المعروف أن قرع الطبول له صلة وثيقة بتحريك الشعور الإنساني سلبًا كان أو إيجابا، وذلك حسب الموقف الذي يتم فيه (الحرب، أو السِّلم)، ولما كانت أجواء المدينة منذرة بالصمت والسكون وانتفاء الأحداث والأشياء وصفت سكناها بالنأي والابتعاد ومن ثمَّ عدم سماعها لأصوات الطبول وبالتالي عدم الانفعال والذي يأتي هنا بوصفه مثيرًا للتجربة الشعرية. أما قصيدة "لا ماء في الحرملك " وسياق يوتوبيا المدينة الفاضلة فقد استخدمت ألفاظًا مثل: (أهازيج، الزغاريد، صياح..) وذلك تعزيزًا لفكرة الشعور بالضجيج الذي أعربت عنه في مطلع القصيدة.

وبعد... فقد استطاعت الشاعرة أن تضعنا بإيزاء صورتين لمدينتين اتفقتا في الانفعال المسيطر وهو الكآبة والقلق والاضطراب، واختلفتا في السياق الشعري وطبيعة التجربة وموقف الذات الشاعرة منها؛ ففي يوتوبيا الوحي والإلهام يلاحظ سيادة حالة من الاستسلام والركون إلى الصمت والعزلة فسَّرتها السطور الشعرية التالية:

[1]– ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ص11.

لا حدوث خلف أبواب المدينة

خلف التوحُّد بالجدران.[1]

أما يوتوبيا المدينة الفاضلة فقد بدا فيها الموقف أكثر إيجابية وهو ما يمكن ملاحظته في قولها:

بين أصابعي صراخ،

وفي مِعْصَمِي نُدُوبٌ ساديَّة ومَوْتُ انْتِظَارْ.

آه يا سِنْجَارْ

آه يا سِنْجَارْ....[2]

حيث يلاحظ إشارتها "للمعصم" من دون أجزاء الجسد الأخرى للدلالة على المقاومة والرفض ومحاولة الدفاع عن النفس.

وذلك في إطار من الرمزية والتكثيف للغة الشعرية، حيث جاءت الأسطر الشعرية في صورة قليلة من الكلمات في حين أنها تنطوي على الكثير من المعاني الإيحائية والدلالية، مما يجعل من عملية التلقي عملية إيجابية وليست سلبية، يتفاعل معها المتلقي بإعمال العقل والفكر، وكذلك التأثر بها نتيجة صدق الشعور في التجربة؛ فمن خصائص التجربة الأدبية "أن تأخذ صفة العموم حتى ولو كان مصدرها الخصوص، ومقياس نجاح هذا العموم أن يتعاطف الآخرون مع صاحبها، وأن يشاركوه عاطفته ويقاسموه وجدانه، ويشاطروه فكره أو قضيته..."[3]. وهو ما لا يتم إلا بتوفر عامل الصدق في التجربة، وذلك بأن ينأى المبدع بألفاظه عن مواطن الإبهام والغموض غير المستحسن مما يمثل عائقا بين العمل الأدبي ونفوس

---

[1] ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ص10.

[2] السابق نفسه: ص60.

[3] د.أحمد هيكل: في الأدب واللغة، ط: الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م ص16.

متلقيه، وكذلك وجود حالة من التطابق بين دلالات تلك الألفاظ والحالة الشعورية التي يريد الكاتب ترجمتها شعرا أو رواية أو قصة.. إلى غير ذلك من فنون الأدب، وهو ما يمكن تلمسه في قصائد الديوان بشكل عام والقصائد محل الدراسة بشكل خاص.

(قائمة المصادر والمراجع)

أولا: المصادر:

ــ ماجدة داغر: ديوان " جوازًا تقديره هو "، ط1: دار الفارابي، بيروت / لبنان، 2015م.

ثانيا: المراجع:ــ

1ــ د. أحمد هيكل: في الأدب واللغة، د/ط: الهيئة العامة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

2ــ الدكتور عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ط3: دار الفكر العربي، القاهرة، 1966م.

3ــ دكتور محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د/ ط: دار المعارف، القاهرة، 1977 م.

4ــالدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ــ في الشعر خاصة، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

ثالثا: المجلَّات والدوريَّات:ــ

ــ ماريا لويزا برنيري:المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة: د. عطيات أبو السعود، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، سبتمبر 1997م، العدد 225، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ــ الكويت.

دلالات الاستعارة في ديوان "جوازاً تقديره هو"

لماجدة داغر

د. المكاشفي إبراهيم عبد الله محمد

جامعة الخرطوم – كلية التربية – قسم اللغة العربية

مقدمة:

تمثِّلُ الاستعارةُ وسيلةً من وسائل البيان التي يستخدمها الشُّعراء في إيصال المعاني التي يرمون إليها، وهي عند كثير من الأدباء والنقاد جوهر البيان وتاجه، وفيها بسط لمعاني عديدة بألفاظ قليلة، إضافة إلى أنها تمكن الأديب من إثارة خيال المتلقي وتهيئته لاستقبال التجربة الشعرية التي عايشها هو، ليعيشها المتلقي ويستمتع بها، وذلك لما في الاستعارة من دلالات وإيحاءات، لا تتوفر لغيرها من ضروب البيان الأخرى بالقدر الذي يتوافر لها، وتبعاً لذلك يتفاوت الشعراء في إبداعهم للاستعارة فيما هو بسبيل شعرهم، وليس الشاعرة اللبنانية ماجدة داغر إلا واحدة من المولعين باستخدام الاستعارة، حتى لا يكاد تخلو عبارة من عبارات شعرها إلا وضمت بين ثناياها استعارة مشحونة بدلالات لمعاني يستوحيها المتلقي ويستمتع بجمالها وألق صورتها، ولما كان الأمر كذلك اعتزمت الدراسة تناول دلالات الاستعارة في ديوان "جوازاً تقديره هو"، لماجدة داغر، بغرض تحقيق الأهداف التالية:

أوّلاً: معرفة دلالات الاستعارة وإيحاءاتها المعنوية التي يتوفر عليها ديوان "جوازا تقديره هو" لماجدة داغر.

ثانيا: إبراز القدرة الفنية والإبداعية للشاعرة ماجدة داغر من خلال ربطها بين طرفي التبشيه في استعاراتها.

ثالثاً: استخلاص الخواص البلاغية التي تتسم بها الاستعارة من خلال ديوان "جوازاً تقديره هو".

وبناء على ذلك التزمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وجاءت تفاصيلها في محورين، تصدرهما تعريف وجيز بالشاعرة ماجدة داغر، هذا وقد تناولت الدراسة في محورها الأول في شيء من الإيجاز تعريفا للاستعارة في اللغة،

وعرضاً لبعض تعريفات الأدباء والنقاد لها، فيما اختصَّ محورها الثاني بعرض نماذج لدلالات الاستعارة في ديوان "جوازاً تقديره هو"، ثم أعقب ذلك خاتمة تضمّنت أهم النتائج التي تُوصِّل إليها.

ولا يفوتني ختاماً أن أسوق شكري وتقديري للأستاذة الفُضلى والباحثة المغربية فاطمة بوهراكة، لما تنهض به من دور عظيم في خدمة الشعر العربي المعاصر، ولما توليه من اهتمام بشعرائه عامة وشاعراته خاصة؛ وحسب هذه الدراسة بدعوة كريمة منها.

أوَّلاً: التَّعريف بالشَّاعرة ماجدة داغر:

جاءت ترجمتها في كتاب "سبعة وسبعون شاعراً من المحيط إلى الخليج" في النقاط التالية:

- ماجدة داغر، شاعرة لبنانية، من مواليد مدينة بيروت.
- معدة ومقدمة برامج بإذاعة الشرق ببيروت.
- مديرة الدائرة العالمية، ومديرة (دائرة المنشورات) وقسم الأنشطة الثقافية في الجامعة الأمريكية للعلوم والتكنولوجيا (AUST) – بيروت.
- ناشطة في الحياة الثقافية في لبنان والعالم العربي.
- شاركت في العديد من المهرجانات والأمسيات الشعرية والمؤتمرات والندوات الثقافية والأكاديمية وورشات العمل داخل وخارج لبنان.
- مؤسسة ومديرة بيت الشعر اللبناني (قيد التأسيس والإنشاء).
- عضو في نقابة ممثلي المسرح والتلفزيون والسينما والإذاعة.
- عضو الهيئة العامة في النادي الثقافي العربي – لبنان.

- عضو في هيئات وجمعيات ثقافية لبنانية وعربية.

- حازت على جوائز تقدير ودروع تكريم من جهات ثقافية عدَّة.

دواوينها الشعرية: آية الحواس 2009م. جوازاً تقديره هو 2015م. (بوهراكة، 2017م، 272).

ثانياً: تعريف الاستعارة لغة واصطلاحاً:

الاستعارةُ لغةً، من أعاره الشيء إعارة، وعارة: أعطاه إياه عارية، واستعار الشيء منه: طلب أن يعطيه إياه عارية. ويقال: استعاره إياه. (مجمع اللغة العربية، 2008م، 636).

واصطلاحاً: لها عدة تعريفات عند الأدباء والنُّقاد، منها:

- استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه، في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه. (الآمدي، ب ت، 266).

- الاستعارةُ ضربٌ من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهامُ والأذهان، لا الأسماع والآذان. (عبد القاهر الجيلاني، ب ت، 20).

-الاستعارة ما أُكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتى لا تكون بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر.

(الجرجاني، ب ت، 41).

– الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك باثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.

(السكاكي، 1987م، 369).

– الاستعارة من المجاز اللغوي، وهي تشبيه، حُذِف أحد طرفيه، وعلاقتها المشابهة دائماً، وهي قسمان: تصريحية ومكنية.(علي الجارم وآخر، ب ت، 77).

– وهي من الجانب النفساني استبدال صورة أو معنى أو موقف محل آخر.

(الجويني، 1985م، 156).

عليه – وبحسب قول النقاد آنفاً– فإنَّ الاستعارة لا تخرج عن أمور ثلاثة هي:

أوّلاً: إنها ضرب من المجاز اللغوي، علاقته المشابهة دائماً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

ثانياً: هي في حقيقتها تشبيه حُذِف أحد طرفيه.

ثالثاً: قرينة الاستعارة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، قد تكون لفظية أو حالية. (عبد العزيز عتيق، 1985م، 175).

ومن خصائص الاستعارة أنها تعطيك الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدةً من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، وإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأجسام الخُرَّس مبينةً، والمعاني الخفية بادية جلية. (عبد القاهر الجرجاني، ب ت، 43).

يقولتيرنس هوكس:إنّ الاستعارة عادة ما تدرك على أنها الصيغة الأكثر جوهرية، للغة المجازية، واللغة المجازية هي اللغة التي لا تعني ما تقول،

فالسيارات لا ترتدي قبعة، والناس ليسوا سفناً، والزمن ليس نهرا، وإنّ أثرها يحدث من خلال ضم المألوف إلى ما هو غير مألوف، فهي تضيف السحر والاختلاف إلى جانب الوضوح.(تيرنس هوكس، 2016م، 13).

وعطفاً على ما سبق فستتقصى الدراسة وتتبّع ما تواتر– ضمناً– من تعريف الاستعارة وذكر خصائصها، وعمق المعاني التي تدل عليها، من خلال مفاتشة ديوان " جوازاً تقديره هو"، للشاعرة اللبنانية ماجدة داغر، وما فيهمن استعارات لها دلالات وإيحاءات لمعاني دقيقة، تُستخلص فيما يلي من نماذج.

ثالثاً: نماذج لدلالات الاستعارة في ديوان جوازاً تقديره هو"، لماجدة داغر.

يزخر الديوان بكثير من الاستعارات التي تواترت منثورة في قصائده، غير أن الدراسة –التزاما بالحدود المتاحة لها– ستنتخب بعضاً منها لدراسته وتحليله، وصولاً لما يرتجى من نتائج. وأوّل ما اُلتقط من استعارات في ديوان "جوازاً تقديره هو"، قول الشاعرة " قلق الريح سُكناي" من قصيدتها " لا حدوث خلف أبواب المدينة": (داغر، 2015م، ص9).

حيث استخدمت عبارة " قلق الريح سكناي"، على سبيل الاستعارة المكنية؛ إذ أنَّ لفظ الريح في معناه الحقيقي، يدل على الهواء فحسب، ولعل في التعبير عنه بالقلق إشارة لشدته وعنفوانه، وفي جعله مسكناً للشاعرة دلالة على حالتها النفسية المضربة أو دلالة على غضبها، وفي هذا تشخيص للريح، يدل على معاني شتَّى، وفيه كذلك، ربط وثيق بين طرفي الاستعارة (قلق الروح، وشدة الريح)، ينبئ بالتشابه الدقيق المشار إليه بين حالة الشاعرة ومشابهتها لصورة الريح، بعد أن أضفت عليها ثوب التشخيص. وهو حال ضجر، يفسره قولها في ختام القصيدة، وقد ضاقت بشعراء عصرها: (داغر، 2015م، 14).

والشعراء القادمون

يقتاتون بقوافيهم.

وأما قصيدتها " أغنيات بيليتيس" فقد ساقت فيها عبر الاستعارات المشحونة بالدلالات والإيحاء، نقداً للجيل الجديد المراهق ونظرته الشبقة، رابطة ذلك بأسطورة "بيليتيس" التي تعد نموذجا للتمرد على الأعراف والانقياد لرغبات النفس ونزواتها، منها:(داغر، 2015م، 15-16).

وحده أحمر شفتيها

يرمِّم وجه البحر.

وهي ترحل

أنشد لكتفيها "أغنيات بيليتيس"

دعها تتلو الريح:

"آهٍ يا حبيبي

لا أزالُ جميلة في اللَّيل

وخريفي

أكثر دفئاً من ربيع النساء".

ولا يخفى ما في الأبيات من استعارتين تصريحيتين تدلان بمعاني ترمي الشاعرة إلى إيصالها، والاستعارتان في كلمتي (خريف وربيع)، وقد خرجت الشاعرة بهما من معناهما اللغوي الذي وضعتا له في الأصل إلى معاني تدعم فكرتها ونقدها الذي تسوقه للمتلقَّي فحسب، وقد وفقت في ذلك إلى حد كبير.

وفي أبيات أخرى جنحت الشاعرة إلى تجسيم الاستعارة في قولها من قصيدتها (مرثية النزق):

أستلقي على المسافة القاتلة

والإحساس بالهاوية

يتسلَّق الذروة.

(داغر، 2015م، 24).

حيث جعلت إحساسها شيئاً محسوساً يتسلَّق، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، لأنَّ حقيقة الإحساس شعور، يستحسه الإنسان نحو شيء ما، ولكن في تجسيمه صورة حسية، أدعى للوضوح والكمال ومشاركة المتلقين لها الشعور بما تحس.

ونحو قولها كذلك: (داغر، 2015م، 51).

طريق النحل تقود إلى المملكة

ولا تاج في بيتي

طريق الفراشات تدلك إلى ألوان الشفق

وبيتي يسكنه الغروب.

فالسَّكن يستعمل للإنسان الذي هو من طبيعته وطبيعة نفسه أن تسكن إلى مأوى حسي يريح جسده، أو تسكن إلى مأوى معنوي، يبعث الراحة والسكون في داخله، ولكنها استعارت السكن هنا للغروب لتوحي بمعاني هي نقيض لما ما ذكرته من معاني في العبارات التي سبقت هذه الاستعارة، وفي استخدامها لهذه الاستعارة، إيحاء ما بعده إيحاء، حيث عبَّرت بالصورة المحسوسة عن معانٍ ومشاعرَ تكمن في نفسها إزاء ما تعانيه وتعالجه في هذه الحياة.

وتكتمل هذه الصورة –على سبيل الاستعارة المكنية– في قولها:

لا طريق إلى بيتي

العاصفة سرقت الجهات.

فالعاصفة لا تسرق وإنما تمحو الأثر، ولكن في استعارة لفظ السرقة لها إيحاء بمعنى يتوافق ويتلائم مع ما تريد الشاعرة أن تبثه للمتلقي فحسب.

ويبدو التجسيم كذلك في قولها:"دعني أمرر أطراف انتظاري على سكينتك فيولد الصخب.".(داغر، 2015م، 51).

وقد أجرته على سبيل الاستعارة المكنية فاستعارت للانتظار أطرافا كأطراف أصابع إنسان وُضِعت على آلة سكين حادة، بداعي التشابه بين ألم الانتظار وألم الأطراف عندما تقطعها السكين، وقد تعكس هذه الاستعارة الحالة التي يعيشها الإنسان وهو رهن الانتظار عامة، فما بالك فيما يتعلق بأمر الأحبة، فالشوق يشعلهم والانتظار يجعلهم يحترقون على نار هادئة، ألا تنم دلالة هذه الاستعارة بإيحاءات يكون أثرها بالغاً في نفس المتلَّقي؟.

وقد أحسنت الشاعرة عن طريق الاستعارة وما فيها من دلالاتها بعيدة الغور والمدى، وما تحمله من معاني أن ترسم الحال البغيض المُشفِق الذي آلت إليه الفتيات الإيزيديات، من العراقيات السبايا اللائي أصبحن في قبضة الإرهابيين من داعش، ينتهكون أعراضهن ويحولون حياتهن إلى جحيم باسم الدين والدين براء، تقول: (داغر، 2015م، 55-56).

يا بيتي على ضفاف النقاء

طريقي إليك تكنسها كل مساء لحى غبراء

لا ماء في الحرملك أغسل به ذاكرتي الموءودة.

لعل في وصف الذاكرة بالوأد، استعارة مكنية تحتوي على تشخيص بائن، هذا وتكمن دلالة الاستعارة وقوة إيحائها في الربط بين الذاكرة التي طُمست بما استقر فيها من صور الوحشية والعذاب، بصورة الفتاة الصغيرة التي تدفن حية في أيام الجاهلية، وهي صورة بشعة لا تُمحى آثارها، فكذلك ذاكرة الفتاة الإيزيدية، التي تعرضت لأحداث وحشية نُقشت على ذاكرتها كالنقش على الحجر، فلا ماء يغسل آثارها..فكأن الشاعرة أرادت أن تحي لنا من خلال ربطها لوحشية ما لقيته تلك الفتيات واستقر في ذاكرتها بوحشية ما لقيته الفتاة في زمن الجاهلية، ولعل الدلالة المستفادة من خلاصة المعنى، أن الحال لا يختلف عن جاهلية مضت وجاهلية تبدو في عصرنا الحاضر، لكنها أنكى وأشدُّ ألماً، لأنها على مرأى ومسمع الناس ولم يكن ذلك متاحا في الجاهلية لجهل الناس بالدين وحقوق الإنسان عامة.

وأما قولها "أنجب أقمارا ملتحية وصبايا مستديرات

أين أزرع صغاري.(داغر، 2015م، 57-59).

فتتوارد المعاني تباعا وتصطف لتقف أمام استفهام كبير نهاية البيت، وهو على سبيل الاستعارة المكنية، أين أزرع صغاري؟ يفهم من الاستعارتين، مآساة الفتيات المغتصبات ومأساة أطفالهن، فإن هن عشن في حاضنة داعش، فبئس حاضنة الحرب والتطرف، وإن هنّ تمكن بالهرب بأطفالهن، فلا قبول لهم وسط أهلهن، وبين الخيارين عذاب نفسي لا يطاق، فثمة انسجام بين عناصر الصورة الحسية التي تولدت من الاستعارتين، (الأطفال والقمر والغرس أو النبت) باعتبار أن طرفي الاستعارة حسيّان، فكانت إيحاءات الاستعارة بأن المعنى المقصود من التحاء القمر هو التطرف الذي سيفسد براءة الأطفال ويشين جمالهم، وكذلك المعنى المراد من زراعة الصغار وهو تربيتهم وتنشئتهم، كان متلائما، حيث أن الزرع لا يصلح إلا بصلاح التربة التي يغرس فيها، وهو أمر مفتقد بالنسبة لهن. فتلك الصورة الحسية كانت بالغة الدقة في وصف حال الفتيات وأطفالهن ومآلهن المرير،

فبانت الفكرة وتجملت الصورة وتحسنت بهذه الاستعارة. ولو أن شخصاً سرح مع خياله وتعمق في هذه المعاني التي تحملها الاستعارة لكفاه وأغناه عن أن يقرأ كتباً أو يسمع أخبارا عن واقع الفتيات الإيزيديات وما آلت إليه حياتهن من حجيم لا يطاق بسبب الإرهاب والتطرف والغلو في الدين.

وفي قولها:(داغر، 2015م، 99).

عُدْ

ففي العود شهوة الذاكرة.

تبدو الاستعارة في عبارتها (شهوة الذاكرة) حيث جعلت الذاكرة تشتهي كما النفس البشرية، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، فالذّاكرة لا تشتهي وإنما يشتهي صاحبها، لكنها بتخزينها لكل ما هو محبب لنفسه تكون هي الباعث على الاشتهاء باستدعاء ما يسر صاحبها، وفي هذه الاستعارة حُذف المشبه به (الإنسان) ورُمزَ له بشيء من لوازمه وهو صفة الاشتهاء، وقد وفِّقت الشاعرة في اختيار الالفاظ ودقتها وتلائمها وتجانسها وانسجامها مع المعنى المراد، فالعلاقة وشيجة بين عودة ما هو جميل وانتعاش الذاكرة به. وقد أضفت دلالة الاستعارة إيحاء عميقاً يرسم معاني عديدة تتواتر إلى ذهن المتلقي عن مدى تصور نشوة ذاكرة الإنسان بعودة ما هو جميل ومحبب.

هذا ما وقع الاختيار عليه في ديوان "جوازاً تقديره هو" لماجدة داغرة، وهو غيض من فيض استعارات تلون بها ديوانها وامتاز بها وسمه.

خاتمة:

تناولت هذه الدراسة دلالات الاستعارة من خلال ديوان " جوازاً تقديره هو "، للشاعرة اللبنانية ماجدة داغر، وبعد تطواف مع جمال التركيب الاستعاري، وقوة

إيحائه بمعاني كثيرة عبر ألفاظ قليلة- أوصلت الدراسة إلى نتائج يجملها الباحث فيما يلي:

1/ حقيقة جمال الاستعارة عامة وآخذها للألباب؛ لما ما فيها من سحر وسعة خيال.

2/ غلبة التصوير الاستعاري على النواحي الفنية في ديوان " جوازاً تقديره هو".

3/ قدرة الشاعرة ماجدة داغر وتمكنها من ناصية البيان فيما هو بسبيل الاستعارة وما تُحملَّه إياها من معان.

4/ تناسب طرفي الاستعارة في ديوان " جوازاً تقديره هو " وانسجامهما في رسم الصورة أو إيصال المعنى الذي تريده الشاعرة.

5/ امتياز الاستعارات التي تواترت في ديوان "جوازاً تقديره هو" ببعض سمات بلاغة الاستعارة والمتمثلة في: التجسيم والتشخيص.

6/ تألق الاستعارات التي جاءت في قصيدة "لا ماء في الحرملك"، واشتمالها على خاصية تكثيف المعاني، وبراعة التصوير التي تذهب بخيال المتلقي وتحرك كوامن عاطفته حزنا وشجنا.

وبناء على ما توصَّلت إليه الدراسة من نتائج آنفاً، يقترح الباحث إجراء دراسة حول قصيدة "لا ماء في الحرملك" لتحليلها وإخراج ما فيها من معاني الإنسانية في مشاركة الآخرين مشاعرهم رغم اختلاف الدين والعرق، وكذلك إبراز الدور البياني الذي رسمته الشاعرة عبر التركيب الاستعاري البديع.

المصادر والمراجع:

1/ الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، ط4، ب ت، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار المعارف، مصر.

2/ بوهراكة (فاطمة بوهراكة) 2017م، سبعة وسبعون شاعراً وشاعرة من المحيط إلى الخليج (2007–2017م)، ب ن.

3/ تيرنس هوكس، 2016م، الاستعارة، ت/ عمرو زكريا، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

4/ الجرجاني(علي بن عبد العزيز)، ب ت، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت/ محمد أبو الفضل إبراهيم وآخر، عيسى البابي الحلبي، مصر.

5/ الجويني(مصطفى الصاوي) 1985م، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية.

6/ داغر(ماجدة داغر) 2015م، جوازاً تقديره هو، دار الفارابي، بيروت.

7/ السكاكي (أبو يعوب يوسف بن أبي بكر) 1987م، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه/ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت.

8/ عبد العزيز عتيق، 1985م، علم البيان، دار النهضة العلمية، بيروت.

9/ عبد القاهر الجيلاني، ب ت، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه/ محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

10/ علي الجارم وآخر، ب ت، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر.

11/ مجمع اللغة العربية، 2008م، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر.

الانزياح التركيبي والتغريب في شعر ماجدة داغر

بالتطبيق على ديوان: جوازاً تقديره هو

د. ياسر محمد أحمد عالم

كلية البيان للعلوم والتكنولوجيا الخرطوم – السودان

مدخل:

الحمد لله ربِّ العالمين، وصلى الله على نبينا محمد، سيد الأولين والآخرين، وخاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحابته أجمعين، وسلَّم تسليماً كثيراً إلى يوم الدين، وبعد:

فقد قدَّمتِ البلاغةُ العربية خدمةً جليلة للغة العربية وللقرآن الكريم، ولكنها دخلَتْ بعد ذلك في عصور الجمود والتَّكرار، مما فرض تجاوزَها في الدراسة النقدية الحديثة، ولكن هذا لا يعني القطيعةَ مع البلاغة، بل مجرد تطوير، وهكذا أصبح الحديثُ عن الأسلوبية يعد بلاغة جديدة.

وقد تعدَّدت مصطلحات الأسلوبية، ومفاهيمها، وآليات اشتغالها، ويعتبر الانزياحُ مِن أشهر هذه المفاهيم التي ظهَرت مع الشِّعرية الحديثة؛ وذلك لأن اللغة الشعرية تختلف عن غيرِها اختلافاً كبيراً، فاللغة العلمية مثلاً تميل للأسلوب التقريريِّ المباشر الذي تكاد تنعدِم فيه نسبةُ التأويل، مما يضع المتلقيَ أمام دلالة واحدةٍ على العموم، رغم اختلاف المتلقِّين ومستوياتهم ومشاربهم الثقافية.

إن هذا الأمر نجده معكوساً في الشِّعر؛ حيث يعتمد الشِّعر على لغةٍ لها حظُّها من التقريرية في بعض الأحيان، لكنها إيحائية في الغالب الأعم، بل يجب أن تكون كذلك، وهي تفتح بذلك المتلقِّيَ على عالَمٍ مِن التأويلات المتعددة التي تفرضها طبيعة اللغة، صوتيّاً، وصرفيّاً، وتركيبيّاً، ودلاليّاً.

إن الشاعر يهدفُ إلى إبهار المتلقِّي وشدِّه لقصيدته، مستعملاً عدداً من الوسائل في تحقيق غايته، وما الانزياحُ إلا وسيلةٌ من هذه الوسائل، بل هو أشهرها وأهمها، وجامعها وبوتقتها التي تنصهر فيها؛ فالانزياح من الظواهر المُهمَّة في الدراسات الأسلوبية التي تقارب النص الأدبي عموماً، والنص الشِّعري على وجه الخصوص، باعتبار أن النص الشعريَّ يُميِّز نفسه بالخروج عن المألوف.

الانزياح:

التركيب عنصر مهم وفاعل في عملية الإبداع الشعري؛ إذ يمثل حالة رصد قائمة على التفاعل الإيجابي بين مكونات اللغة. والدرس الأسلوبي يهتم بالتركيب فضلاً عن اهتمامه بمعرفة الأبعاد الدلالية لهذا التركيب، فالنص لا يجرد من قيمته الدلالية عند الحديث عن ميزاته التركيبية، بل يتضافر فيه هذان العاملان ليشكلا بنية فنية ذات نسق جمالي، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في نظرية النظم حين قال: "والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عداً كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه...أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[1]

تعريف الانزياح:

الانزياح لغة: مصدر من الفعل الخماسي انزاح، أي ذهب وتباعد[2].

وجاء في مقاييس اللغة: "الزاي والياء والحاء أصلٌ واحد، وهو زوال الشيء وتنحِّيه، يقال: زاح الشيء يزيح، إذا ذهب."[3]

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة: "انزاحَ انزياحاً، فهو مُنزاح، والمفعول مُنزاحٌ عنه، وانزاح الشَّيءُ: زاح؛ ذهب وتباعد، وانزاحَ عن مقعده: تنحَّى عنه وتباعد[4]".

---

[1]– الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، ياسر أحمد فياض، م.م. مها فواز خليفة، البنى، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العدد الرابع، المجلد الأول لسنة 2009م، ص 373.

[2]– القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي مجلد1، مطبعة دار الفكر، بيروت، 1993، ص32.

[3]– مقاييس اللغة، ابن فارس، دار الفكر، 1979، ج3، ص39

[4]– معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط1، ج2، ص1014

وهكذا؛ فالانزياحُ في اللغةِ يرتبط بالذَّهاب والتباعد والتنحي، وفي كل هذا تغييرٌ لحالة معينة وعدم الالتزام بها، وإن كانت الدلالة اللُّغوية الأولى مرتبطةً بالمكان، فإن الأمر يتوسَّع لغيره، فيقال: زاح عنِّي المرضُ أو الباطلُ: زال عنِّي.

واصطلاحاً: قصد به الانزياح النحوي، أو ما يعرف بالعدول عن القواعد المألوفة، وهذا الانحراف التركيبي يمثل تقنية أسلوبية يعتمدها المبدع لإثراء النص بالالتفاتات الدلالية والتي تكشف من خلال القراءة الدقيقة لبنية النص ونسيجه أهداف ومقاصد المبدع[1]، "إذ إنه يحدث نتيجة لعلل بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه "[2]

ويعرفه أحمد قاسم الزمر بقوله: "إنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين، كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي"[3]

واشتَهَر مفهومُ الانزياح وانتشر في الدراسات النقدية والأسلوبية، وكان السببُ في الاهتمام بهذا المفهوم يرجع بالأساس إلى البحث عن خصائصَ مميزة للغة الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً.

---

[1]– الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، ياسر أحمد فياض وآخرون، ص 373.

[2]– الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، عكابطرموز علي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2002، ص 186.

[3]– الانزياح الدلالي، دراسة تطبيقية من خلال نظرية النظم. وفاء أبو الحسن دفع الله، ومحمد داؤد محمد،ورقة علمية،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، كلية اللغات، العدد الثاني، 2014م،، ص 210.

وقد تبنَّى هذا المفهومَ عددٌ مِن الباحثين والنقاد، ومنهم جون كوهن الذي يرى "أن الشرط الأساسي والضروري لحدوثِ الشِّعرية هو حصول الانزياح، باعتباره خرقاً للنظام اللُّغويِّ المعتاد، وممارسة استيطيقية."[1]

وهكذا؛ فالانزياح كما في دلالته اللُّغوية خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوُزٌ للسائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافةٌ جمالية يمارِسها المُبدِع لنقل تجرِبته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه، ومِن ذلك لا يُعَد أيُّ خروج عن المألوف وتجاوُزٍ للسائد وخرقٍ للنظام انزياحاً إلا إذا حقَّق قيمةً جمالية وتعبيرية.

ويقول جون كوهن: "الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عاديّاً ولا مَصُوغاً في قوالبَ مستهلكة...، هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذاً خطأٌ مُراد."

ومن أهم التعريفات تعريفُ فاليري، الذي قال: "إن الأسلوب في جوهره انحرافٌ عن قاعدةٍ ما".

ويرى ريفاتير أن الانزياح "يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر حيناً آخر، فأما في حالته الأولى، فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذاً تقييماً بالاعتماد على أحكامٍ معيارية، وأما في صورته الثانية، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة."[2]

وفي العصر الحديث اهتمَّ بعض النقَّاد العرب بمفهوم الانزياح، وعلى رأسهم عبد السلام المسدي، في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)، وصلاح فضل، وتمام حسان، ومحمد العمري، وغيرهم، إلا أن المُلاحَظ هو أن النقاد العرب يصطلحون على

[1]– نقد مفهوم الانزياح، إسماعيل شكري، مجلة فكر ونقد، العدد 23، نونبر 1999

[2]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط3، 103

المفهومِ اصطلاحات مختلفة؛ حيث تتداخل مع مصطلح الانزياح عدةُ مصطلحات، أهمها العدول والتغريب.

العدول: لغةً: هو الميل والانعراج، وبذلك فإن العدولَ في اللغة هو دلالةٌ على حياد الشيء عن وجهته وإمالته عنها[1].

أما العدول في المعنى الاصطلاحي، فهو مَيلٌ عن النظام أو الأصل اللُّغوي[2].إنه الانتقالُ بالألفاظ في النصِّ مِن سياقها المألوف إلى سياق جديد غير اعتيادي، مما يثير التساؤلَ، ويَلْفِت النظرَ والانتباه .

وقد عدَّ أبو عُبَيدة العدولَ مِن أشكال المجاز في القرآن الكريم، بقوله: "ومجازُ ما جاء لفظه لفظ الواحد ووقع على الجميع، ومجازُ ما جاء لفظ الجميع ووقع معناه على الاثنين، ومجاز ما جاء لفظه خبر الجميع على لفظ خبر الواحد، ومجاز ما جاء الجميع في موضع الواحد...، وكلُّ هذا جائز قد تكلَّموا به".[3]

التغريب: مصطلحٌ مِن أدبيات الشكلانِيِّين الرُّوس، وهو سِمَة أدبية تُميِّز النص الأدبيَّ عن غيره، وهو فعل قصدي من المبدع كما يظهر من دلالته الصرفية؛ فالمُبدِع للنص الأدبي – خاصة النص الشعري يسعى إلى تغريب لُغَة نصِّه لصدم المتلقِّي، من خلال الخروج على ما هو معتاد؛ وذلك من أجل كسبِ تفاعُلِه مع النص، وقد كان أول ما دعا إليه الشكلانيون ضرورة تجاوز الطابع التقريريِّ للأدب، واقترحوا من الوسائل لتحقيق ذلك مفهومَ التغريب؛ أي: جعل المألوف لدى المتلقي غريبًا، عن طريق التنويعات الفنية.

---

[1]– معجم العين، الفراهيدي، مادة (عدل)

[2]– الإعجاز الصرفي، عبد الحميد هنداوي، ص141

[3]– مجاز القرآن، أبو عبيدة، مكتبة الخانجي، القاهرة طبعة 1381 هـ، ص18 – 19

ولذلك كان شلوفسكي يربِطُ هذا المفهوم بمفهومَيِ الأداة والإدراك؛ حيث يقول: "إن أداة الفنِّ هي أداةُ تغريب الموضوعات وأداة الشكل التي بها يصير صعباً، وهي أداة تزيد مِن صعوبة الإدراك ومدته؛ لأن عملية إدراك الفنِّ هي غاية في حدِّ ذاتها؛ ولذلك ينبغي تمديدها[1].

أنواع الانزياح:

يمكن تقسيمُ الانزياح عموماً إلى قسمين: انزياح لُغَوي، وانزياح غير لُغَوي.

فأما الانزياح غير اللُّغوي، فخروجٌ على السائد والعُرف في المجتمع، وخرق للتقاليد والأعراف، فهو ذو طبيعة اجتماعية وثقافية.وأما الانزياح اللُّغوي فيرتبط بالنص، وينقسم بدوره إلى نوعين اثنين:

1- الانزياح الدلالي (الاستبدالي):

وهذا النوعُ مِن الانزياح هو الأشهر والأكثر دلالةً وتأثيراً في القارئ، يقول عنه صلاح فضل – رغم أنه يسميه انحرافاً:- "الانحراف الاستبدالي يخرجُ على قواعد الاختيار للرموز اللُّغوية؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف."[2]

وهذا النوع يُعرَف في البلاغة بالصورة الشعرية أو البلاغية، ويُعَد التشبيه والاستعارة والمجاز مِن أهم أشكال هذا الانزياح الدلالي.

[1]- نظرية التلقي، روبرت هولاب، ص 20. عن الطيب الرحماني، مجلة أدب وفن الإلكترونية

[2]- علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 212

2- الانزياح التركيبي:

يرى صلاح فضل أن هذا النوعَ مِن الانزياح يتصل "بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللُّغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات."[1]

فإذا كانت اللغةُ تفرِضُ نمطاً أو قانوناً تركيبيّاً مُعيناً، فكل خروجٍ عن هذا القانون يُعَدُّ انزياحاً تركيبيّاً، سواءً أكان هذا الخروج يَمَسُّ ترتيب السلسلة الكلامية؛ أي: التقديم والتأخير؛ كقوله تعالى:﴿ **إِنَّا نَحْنُ نَرِثُ الْأَرْضَ وَمَنْ عَلَيْهَا وَإِلَيْنَا يُرْجَعُونَ**﴾ {مريم: 40}؛ ففي الآية تقديم الجار والمجرور (إلينا يرجعون)؛ لإفادة القصر؛ أي: لا يرجعون إلا لله، أو الحذف، أو كان يمس نظام اللغة النَّحْوي.وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذينِ النوعين من الانزياحاتِ لا يمكن الفصلُ بينهما دائماً، بل قد يتداخلان ويترتب أحدهما عن الآخر.

وخلاصة القول إن الانزياح ظاهرةٌ مُهمَّةٌ في اللغة العربية؛ فهو وسيلة لتوسُّعها، وأداة فنية وجمالية عرَفَتْها اللغة منذ القديم؛ حيث نجد أن العرب قديماً تنبَّهوا للظاهرة، ولو بمصطلحات أخرى أهمُّها العدول؛ كما نجد عند ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق القيرواني، وغيرهم.

وفي العصر الحديث ظهر مفهومُ الانزياح، سواء عند العرب أو عند الغرب، بمصطلحات كثيرة؛ كالانحراف، والميل عن القاعدة، والتغريب، والجسارة اللُّغوية.

وقد ارتبط الانزياح بالدراسة الأسلوبية؛ حيث عرَّف بعضُهم – ومنهم فاليري – الأسلوبَ بأنه انحراف عن قاعدة، وانزياحٌ عن قانون أو عرف لُغَوي، وخروج عن المألوف، وخرق للسائد، إلا أن الذي يجب الاتفاق عليه هو أن الانزياح يتطلب

[1]- المرجع السابق، ص 211

أن تكون له دلالة، وأن يحقِّق إضافة جمالية للغة، وإلا فهو مجرد شذوذ لغوي لا يقدِّم ولا يؤخِّر.

الانزياح التركيبي والتغريب في شعر ماجدة داغر

القارئ لشعر الشاعرة ماجدة داغر يستوقفه أول ما يستوقفه التغريب الذي يسكن شعرها، وكثرة الانزياحات الرائعة والمدهشة والمبتكرة، فهي متمكنة من الإدهاش، وبارعة في التغريب، ولك أن تقرأ أبياتها:

قَلَقُ الرّيحِ سُكنَاي

سُكنَايَ نائيةٌ

أبْعدُ مِنْ حَواسي

أقْصَى مِنْ القَفزِ إلى شُعاع

لترى الشاعرة تعمد إلى التغريب والانزياح باستخدام الاستعارة في عبارة (قلق الريح)، لتجسد لنا الريح في صورة إنسان يقلق، وكأنما تريد أن تعكس إحساسها على الريح التي شاركتها هذا القلق، بعد أن وجدت في قلقها موطناً يناسبها في هذه الحالة التي تعيشها.

وتستمر في التغريب بتصوير بعد سكناها البعيدة وتصفها بأنها أبعد من القفز إلى شعاع، فالقفز إلى الشعاع أمر مستحيل، لكن الجديد في هذه الصورة هو استخدام هذه الصورة المبتكرة في تصوير بعد المكان، فأنت إذا أردت أن تصل إلى سكناها فعليك أن تقفز إلى شعاع، وحتى بعد أن تقفز إلى الشعاع – وهذا أمر مستحيل – فلن تصل إلى سكناها لأنها أبعد من ذلك.

وفي مقطع آخر تقول:

لا حدوثَ خلفَ أبوابِ المدينةِ

خلفَ التّوحدِ بالجدرانِ،،، النوافذُ صارتْ غِرباناً

وتكمن الغرابة هنا في تشبيه النوافذ بالغربان، والغراب معروف في الشعر القديم، إذ كان يرمز به للشؤم والتطير، قال الشاعر حسان بن ثابت:

يا غرابَ البينِ أسمعتَ فقلْ ** إنما تنطقُ شيئاً قد فعلْ[1]

ولكن الجديد والغريب هنا هو تشبيه النوافذ بالغربان، فكأنما التشاؤم قد ملأ المكان حتى سكن النوافذ فصارت النوافذ ترمز للشؤم حتى في حالة عدم وجود الغربان لأنها صارت هي الغربان.

وفي مقطع آخر تقول:

دعها تتلو الريح:

"آه يا حبيبي

لا أزالُ جميلةً في اللّيلِ

وخَريفي،،، أكثرُ دِفئاً من رَبيعِ النّسَاء".

والاستخدام المجازي واضح في عبارة: (تتلو الريح)، وهي صورة فيها من التغريب والروعة ما فيها، وكونها جميلة في الليل فهذا أمر ليس فيه غرابة فالمرأة يجب أن تكون جميلة في الليل، ولكن الشاعرة تعود بنا إلى عالم التغريب مرة أخرى في عبارة "وخَريفي،،، أكثرُ دِفئاً من رَبيعِ النّسَاء"، فهي لم تقل ربيعي أكثر دفئاً من ربيع النساء حتى تكون المقارنة واضحة لنا لكنها تمعن في المبالغة والانزياح لتقارن بين خريفها وربيع النساء في مفاضلة فيها من الروعة ما فيها، والعبارة مليئة بالإيحاءات العميقة.

[1]- ديوان حسان بن ثابت، ص، 180.

وفي إدهاش جديد تقول:

"أستلقي على المسافة القاتلة

ولك النَّشيجُ الموزون

لك تَردُّدُ الصّدرِ

لك مُراوغةُ الحنين

وبقايا البكاء الأسير

تحتي موتٌ يطول

تحتي أحضان الغول".

جاء في لسان العرب لابن منظور: "نشج: النَّشِيج: الصَّوت، والنَّشِيج: أَشدُّ البُكاء. وقَالَ أَبو عُبَيْدٍ: النَّشِيجُ مِثْلُ البُكاء للصبيِّ إِذا رَدَّدَ صوتَه فِي صدرِه ولَمْ يُخْرجه"[1] ولكن المدهش في هذه الصورة المجازية الغريبة هو أن يكون هذا النشيج موزوناً، فالنشيج يخرج من أحاسيس عميقة بلا استئذان وبطريقة ليس للإنسان مجال ليتحكم فيه، ولكن الشاعرة بروعة خيالها وعمق إحساسها تجعل هذا النشيج موزوناً. وإغراقاً في هذا الإحساس العميق تردف بعبارة: "لك تردد الصدر"، بما فيها من حذف بديع، فالصدر لا يتردد ولكن يتردد فيه النشيج مثلاً، فالعبارة كاملة تجدها تحمل تكراراً غير محمود إذا قلنا: { لك النَّشيجُ الموزون، ، لك تَردُّدُ النشيج في الصّدرِ}، لذلك تعمد الشاعرة إلى هذا الحذف لتزيد العبارة روعة. والعبارة بعد ذلك حافلة بالانزياحات المجازية مثل: "البكاء الأسير"، و"أحضان الغول" التي تضفي على العبارة أو المقطع روعة على ما فيه من روعة.

ومن الانزياحات المجازية المدهشة قولها:

[1]– لسان العرب، ابن منظور، ج2، ص 377.

"تركتُ مظلتي هناك،

ظننتُ أنّكَ الغيمة الأخيرة في نصوصِ المطر".

فما أجمل تشبيه تتابع الأمطار بالنصوص، فكأنّ الخريف ديوان شعر، وفيه النصوص تتالى تباعاً تستمتع بها الأرض البكر كما يستمتع القارئ النهم بنصوص الشعر العذب، وبالمطر تخضر الأرض وتزهر كما يخضر الخيال ويزهر بنصوص الشعر والأدب.

وهذا يجب ألا ينسينا روعة الإحساس بالمشهد، فالشاعرة قد تركت مظلتها ظناً منها بأن الخريف على أبواب الوداع، ولعلها تفاجأت بأمطار أخرى إمعاناً في الخذلان الذي تعودت عليه من هذا المخاطب المحذوف جوازاً "تقديره هو".

ومن هذا الخذلان تعرج بنا الشاعرة إلى دنيا السياسة، المليئة بالخذلان والمآسي، فتقول:

"هناك، في المدينة، كُتبتْ سيرتي

بنفطِ سفينةٍ تُقلُّ محاربين

إلى الضفّة الأخرى من الجرح".

فالعبارة مليئة بالانزياحات الرائعة وبالأحاسيس العميقة، فهي تبدأ بالتقديم والتأخير، بتقديم الظرف والجار والمجرور "هناك في المدينة"، على الفعل "كُتبت"، وهي بذا تلفت نظرنا إلى المكان الذي هو عندها في هذا الحدث أهم من الفعل، فالمكان هو: "هناك في المدينة"، المثقلة بالجراح والمؤسف أن هذه الجراح تتحمل تكلفتها "بنفط سفينة" من إنتاجها، لتحمله سفينة تقل محاربين إلى "الضفة الأخرى من الجرح".

ما أروع هذا المشهد الذي يصور حال عالمنا العربي الذي يئن بالجراح، والمؤسف أن طرفي القتال منه، فالقاتل منه والمقتول منه، والأكثر أسفاً أن تكلفة القتل أيضاً منه. والشاعرة تصور لنا إحساسها بهذا الجرح العميق بعبارات مليئة بالتغريب والانزياح، فعبارة الضفة الأخرى من الجرح فيها من الانزياح المجازي ما يجعل هذا الجرح في صورة نهر له ضفتان، والضفتان تقتتلان، وتسيل دماؤهما على هذا النهر، والسفينة تقل المحاربين بين هاتين الضفتين لتزيد الجراح تعميقاً، في صورة تخلب الألباب.

وعن البوح بالأحاسيس تقول:

للبَوح نشوةٌ مكتنزة المحاولات

للبَوح عطر الصّدر حينَ يتأوّه

أتأوّهك مع كلّ عطر

أبوحك في استدعاء ملتبس فتجيء.

من الصور الغريبة في هذا المقطع: "عطرُ الصدرِ حينَ يتأوّه"، فالتأوّه يعني خروج الآلام من الأعماق، ولكن الشاعرة تجعل هذه الآهات عطراً، في صورة غريبة مبتكرة، فكأنها تشتم رائحة عطره – هذا المُستدعَى – عند التأوّه، فمع كل آهة تستعيد الذكريات وتستدعي معها عطرها الخاص، وكلما تأوّهت فاح العطر، وكلما فاح العطر تأوّهت، "أتأوّهك مع كلّ عطر". وتتكرر المحاولات للبوح في نشوة مكتنزة المحاولات.

وتواصل في هذا المشهد الساحر، المكتنز بعطر التأوه قائلة:

"دع لي القليل من الطُّيوب قبل مجيئك الملكيّ

فقدما القصيدة حافيتان،،، وفي انتظار طيوبك والحنّاء"

لتقدم لنا انزياحا مجازياً بديعاً في عبارة: "قدما القصيدة حافيتان"، لتجسد القصيدة في صورة فتاة تسير حافية، تنتظر الطيب الذي يحمله ذاك المجيء المنتظر بفائق اللهفة، وتنتظر تلك الحناء التي يحملها ذاك الحضور فتزينها وتجعلها أكثر جاذبية، لتتجمل بما يناسب هذا الحضور الملكي، أو المجيئ الملكي كما تقول.

وفي موضع آخر تقول:

"لأنّنا نموت،،، يكتئب القاتلٌ كبابٍ مغلق

يخاف كنافذةٍ تُطلُّ على منحدر"

وهنا تبدأ الشاعرة انزياحاتها بالتقديم والتأخير، فتقدم لنا السبب "لأننا نموت"، قبل الإتيان بالمسبب، وتواصل في انزياحاتها الغريبة في تشبيه القاتل في اكتئابه بالباب المغلق، وهي هنا بما لها من حس عميق وشعور مرهف تدرك إحساس هذا الباب المغلق، وكأنما إغلاقه بسبب الاكتئاب، فالإغلاق تعطيل للأحاسيس ومبعث للاكتئاب، على عكس الباب المفتوح الذي يسمح للأمل بالدخول.

وتغوص بنا الشاعرة في سباحة ماهرة في صورها الغريبة المدهشة، فتجعل القاتل يخاف "كنافذة تطل على منحدر"، لتجسد من النافذة إنساناً تسقط عليه إحساسها بالخوف، عندما يرى المنحدر أمامه، في جسارة لغوية غير معهودة في شعرنا الحديث.

وإذا وقفنا مع نظرتها لعلاقة الرجل بالمرأة وجدناها ترى أن كل منهما مكمل للآخر، إذ تقول:

"مفرداً كنتَ...

مفرداً تبقى...

لا يتمّ معناك إلا بِتائي"

والعبارة فيها انزياح عن التركيب المألوف، حيث قدمت خبر كان"مفرداً" عليها وعلى اسمها المستتر، وقدمت الحال "مفرداً" على الفعل وفاعله المستتر، والتقديم والتأخير هنا له الكثير من الدلالات الشعورية والدلالات التركيبية.

ففي اللغة يفيد التقديم والتأخير هنا القصر، حسبما يقول أهل البلاغة، ولكن هناك الكثير من الدلالات الشعورية التي تخفيها الشاعرة داخل هذه العبارات، التي تختمها بقولها: "لا يتمّ معناك إلا بِتائي"، والتاء هنا هي تاء التأنيث التي تكمل للرجل معناه، فالرجل ناقص لا يكتمل إلا بالمرأة، حتى وإنْ أنكر ذلك تعالياً.

وفي مقطع آخر نجد الشاعرة تتقمص دور الرجل الذي يخاطب محبوبته، قائلة:

"تعبرين من هنا

قريبة جدّاً

بعربتك المتخفية

تقطعين أواصر الانتظار

حميمةً كوسادة

تُغرقين في هُوّتي بكاءَ المنامات"

وهنا يتواصل الانزياح المجازي في عبارة: "تقطعين أواصر الانتظار"، فالتجسيد واضح في العبارة، التي تجعل من الانتظار شيئاً حسياً تقطع أواصره، ولكن الغريب في المقطع أن تكون هذه الفتاة حميمة "كوسادة"، فحميمية الوسادة لا يعرفها إلا الذين عاشوا كثيراً معاناة الشوق والحرمان، وآلام الوجد والهوى، فلا يجدون من يعانقهم في تلك الوحدة والوحشة غير الوسادة، التي تشاطرهم الحزن والشوق، وتمسح دموعهم، فيجدوا فيها الحميمية التي يبحثون عنها.

وتكمل الصورة الرائعة بالانزياح المجازي في عبارة: "تُغرقين في هُوّتي بكاءَ المنامات"، فالمنامات لا تبكي كما هو معلوم، ولكن الشاعرة جعلت المنامات تشاركها إحساسها.

وفي هذه المشاركة تتجلى براعة الشاعرة في التغريب المحمود في اللغة الشعرية التي تتطلب التغريب والبعد عن المألوف، ولكن هذا التغريب لا يتأتى إلا إلى شاعر ذي خيال خصب، وقريحة صافية، ونفس مترعة بالإبداع، وتمكن من اللغة يعينه على تحقيق غاياته.

الخلاصة:

القارئ لشعر الشاعرة ماجدة داغر يستوقفه أول ما يستوقفه التغريب المدهش، فهي تجيد فن التغريب والانزياح، وبالأخص الانزياح المجازي الذي تعشقه كثيراً. فهي تسوق الألفاظ مع المعاني سوقاً فيه من البراعة الكثير، فتجعلك تقرأ شعرها وأنت تسبح في عوالم الخيال، وتغوص في غياهب المجهول، حتى يلوح لك من بعيد ضوء النص في آخر النفق.

وبالرغم من عدم التزامها بالوزن والقافية لأنها تكتب الشعر المنثور، إلا أن روعة الانزياحات البديعة في شعرها تعوضك عن عدم وجود الوزن والقافية، خصوصاً وهي تتفنن في اختيار العبارات الساحرة التي تجذبك للقراءة ومواصلة رحلة المتعة والإدهاش.

ديوان الشاعرة حافل بالانزياحات التي ذكرتها، ولها ديوان آخر لا يقل روعة عن هذا الديوان، ولكن بما أن المجال لا يتسع للاسترسال والغوص معها في عوالم الدهشة، فسأكتفي بهذا القدر من النماذج المختارة من شعرها، أملاً في أن تتاح لنا فرصة أخرى في دراسة نقدية أخرى مع رحلة جديدة من الإدهاش والتغريب والجسارة اللغوية مع هذه الشاعرة بمشيئة الله.

المراجع والمصادر:

1. الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، عكابطرموز علي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية – جامعة الأنبار، 2002م.

2. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة.

3. الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، د. ياسر أحمد فياض، م.م. مها فواز خليفة، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العدد الرابع، المجلد الأول لسنة 2009م.

4. الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى 2008م.

5. ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه وقدم له: الأستاذ/ عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1993م.

6. علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

7. القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، مطبعة دار الفكر، بيروت، 1993م.

8. لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1414هـ.

9. مجاز القرآن، أبو عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: محمد فواد سزگين، مكتبة الخانجي، القاهرة 1381 ه

10. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا، كلية اللغات، العدد الثاني، 2014م.

11. معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، مؤسسة الأهلي للمطبوعات، بيروت، لبنان.

12. معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الأولى.

13. مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1979م.

14. نظرية التلقي، روبرت هولاب، عن الطيب الرحماني، مجلة أدب وفن الإلكترونية.

15. نقد مفهوم الانزياح، إسماعيل شكري، مجلة فكر ونقد، العدد 23، نوفمبر 1999م.

فهرس

افتتاحية الكتاب بقلم ذة: فاطمة بوهراكة..... ص: 3

مقدمة الكتاب بقلم دة: سعاد الناصر..... ص: 7

1) سيمياء الخطاب اللوني في النص الشعري اللبناني المعاصر عند الشاعرة ماجدة داغر من لون العلامة إلى فضاء الدلالة..... ص: 11
بقلم الأستاذ ماجد قائد قاسم من اليمن.

2) تماهي الدلالة بين شعرية الحواس ورمزية اللون والعبارة في ديواني الشاعرة ماجدة داغر: "آية الحواس"و ""جوازا تقديره هو""... ص: 37
بقلم الدكتور عمر علوي مراني من المغرب.

3) فيزيائية الشعر السوريالى، والمشتهى الصوفي في إشراقات ماجدة داغر..... ص: 55
بقلم الأستاذ حاتم عبد الهادي السيد من مصر.

4) ماجدة داغر بين ذهنية امرأة وقلب شاعر..... ص: 77
بقلم حميد بركي من المغرب.

5) حوارية الكون والذات في ديوان "آية الحواس" لماجدة داغر..... ص: 101
بقلم الدكتورة أمال لواتي من الجزائر.

6) تحقيق الخيال وتخييل الحقيقة في ديوان "آية الحواس" لماجدة داغر ص: 155
بقلم الدكتور عبد المجيد علوي إسماعيلي من المغرب.

7) ضجيج الحواس الخمس في ديوان" آية الحواس " لماجدة داغر... ص: 171
بقلم الدكتورة كفاح الغصين من فلسطين.

8) الرمزية الدلالية لنبرتي التفاؤل والأسى في ديوان "آية الحواس " لماجدة داغر..... ص: 183
بقلم الأستاذة ليلى ممنون من المغرب.

9) "وجهان لانشطار واحد" جدلية الضد والمعنى ــ "قراءة في: جوازا تقديره هو" لماجدة داغر – دراسة ميدانية..... ص: 205
بقلم الدكتور عبد العزيز علوي إسماعيلي – المغرب

10) عنونة التركيب النحوي، وشعرية المواربة بتشكيل اللغة في ديوان "جوازاً تقديرهُ هو " لماجدة داغر..... ص: 223
بقلم الأستاذ عدنان أبو أندلس من العراق.

11) الصوفي والسريالي في ديوان "جوازا تقديره هو" لماجدة داغر. ص: 253
بقلم الدكتورة ليلى لعوير من الجزائر.

12) قداسة المكان وتحليق الذات الملتهبة: دراسة تحليلية ذرائعية لديوان جوازا تقديره هو "لماجدة داغر..... ص: 269
بقلم الأستاذة ابتسام الخميري من تونس

13) المدينة في ديوان "جوازا تقديره هو " لماجدة داغر..... ص: 301
بقلم الأستاذة شيماء أحمد عبيد من مصر.

14) دلالة الاستعارة في ديوان "جوازا تقديره هو" لماجدة داغر..... ص: 317
بقلم الدكتور المكاشفي إبراهيم عبد الله من السودان.

15) الانزياح التركيبي والتغريب في شعر ماجدة داغر بالتطبيق على ديوان جوازاً تقديره هو..... ص: 331
بقلم الدكتور ياسر العالم من السودان.