

إن الخطاب الأدبي ولاسيما النقدي يعبر عن علاقة الذات الإنسانية بالأدوات المعرفية وفق علاقة تأثير وتأثر، تصبغها صبغة جمالية تؤلف بين المؤلف معتمدة على الخيال والإبداع الأدبيين.

إذ أصبح عالم الأدب اليوم متميزا جدا، "عالم يتمتع فيه الغول ووحيد القرن بالأهمية ذاتها التي يتمتع بها الحصان والكلب، وفي الأدب الخيول تتكلم، كتلك التي في "رحلات غاليفر"، هناك مثل اعتباطي يسمى "بجعة آفون" أطلق عليه ذلك بن جوستون إن مدينة سترانفورد ناتاريو، تحتفظ بالبجع في فخرها كملمح أدبي"<sup>(1)</sup>.

والشعر على وجه التحديد شكل من أشكال المعرفة، يكسر القيود والقواعد النقدية بطرقه لعلاقة الدوال بمدلولاتها من جهة، وخرقه لبنية العقل واللغة لاعتماده على الرموز من جهة أخرى، إذ فجر في اللغة مستوياتها العميقة ومناطقها المحرمة.

فهو - أي الشعر - سحر إيجائي يجمع المتناقضات كونه حساسية جمالية خارجة وخرافة للمألوف، ومرادفة للخلق والإبداع على غير مثال سابق، فهو بحث مستمر على إيجاد المغاير البديل، بل هو رغبة للبحث عن المجهول.

الشعر اليوم يقوم بما كان يقوم به الإنسان البدائي، إنه لم ينس روحه ومهمته في الخلق والإبداع، لأنه يستمد طاقته من عناصر أصلية متجددة في الفكر الإنساني، ولا شيء أكثر تجذرا من الأساطير.

فالأساطير أرض غنية خصبة، ساحرة وسحرها يكمن في "مقدرتها على مسّ طاقات النفس الإنسانية، على تعاقب العصور، وعلى استثارة شحنات من الانفعال تستعصي على أن يستنفذ الشرح المنطقي العقلي الصاحي، وهي بذلك في ظني أقرب ما تكون إلى الموسيقى، لها لغتها الخاصة التي يستحيل نقلها إلى أية لغة أخرى"<sup>(2)</sup>.

فلقد كانت الأسطورة ولازالت مصدر إلهام لكثير وعديد الشعراء على مرّ العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة،

(1) نثرروب فراي: الخيال الأدبي، تر حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص 52.

(2) إدوارد الخراط: المسرح والأسطورة "دراسات في الظاهرة المسرحية"، مركز الحضارات العربية، القاهرة، ط1، 2004، ص 19.

"ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمق من تأثير الشعر، وتقوي من فاعليته وتكسبه بعدا إنسانيا شاملا وواسعا، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان"<sup>(1)</sup>.

فالشاعر لما يستحضر النماذج البدائية ويوظفها في شعره، يكون بالضرورة ناقد على أوضاع عصره، هارب من زيفه وتصنعه وتعقيده، وهو إذ يفعل هذا لابدّ عليه أن يمتلك قدرة على الفهم والتمثيل "فهم الموقف المعاصر وإذابته في شبيهه الأسطوري، ليكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي"<sup>(2)</sup>.

ولعل ما يربط الشاعر بالموروث الشعبي والأسطوري، هو تلك الخصائص والسمات الفنية التي تتمتع بها علاوة على قدرتها في التشخيص والتمثيل، وظلالها السحرية للكلمات والصور البيانية ورموزها التي تجعل من القصيدة مولودا جديدا.

ولهذا فإن الأسطورة الموظفة تعكس فكر الشاعر وتجربته عبر مراحل حياته وتكوينه الشعري هي: "بحث عن عزلة يرتضيها - الشعر - ويقبل بأهوالها، هناك في حدّ العزلة يسمى ذاته ليسمي زمنه له السرايب والصمت، لا يتنازل عنها، إلهما بامتياز مكان حريته التي يعيد بها صياغة الذات والعالم، إذ يخترق سيادة غيره"<sup>(3)</sup>.

وعلينا نحن القراء أمام هذه الظاهرة الفنية أن نطرح أسئلة كتلك التي طرحها "عماد علي الخطيب":

- كيف نقرأ الأسطورة في الشعر؟ وكيف نقرأ الشعر المؤسطر؟ وهل يكفي أن يشتمل الشعر على الأسطورة كي يحقق شعريته وإبداعيته وجمالياته؟ ثم كيف يفتح الشعر على الأسطورة، من غير أن يكون الانفتاح حدث التجاء وهروب؟ وهل حضور الأسطورة في الشعر يعني أنه امتلك معايير الحدائة؟.

وبصيغة واحدة ما هي جماليات التوظيف الأسطوري في الشعر المعاصر عامة؟ وشعر "سامية عليوي خاصة"؟..

وما هي الأبعاد الجمالية التي أضفتها شهرزاد على شعر الشاعرة؟.

(1) أحمد طعمة جلي: الأسطورة والتناص في شعر البياتي، المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، ع495، س، كانون الأول، 2004، ص 55.

(2) أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1997، ص 339.

(3) محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 146.

أولاً: شعرية اللغة الشعرية:

## 1- إغوائية اللغة:

لقد تحدث النقاد عن علاقة القارئ بالنص، وقامت نظريات ومناهج معاصرة تحدد هذه العلاقة التي غيبتها المناهج النصانية كالبنوية التي عدت القارئ سلبياً لا يمكنه أن يضيف شيئاً من عندياته يقول بما يقوله النص، إلا أن دوام الحال من المحال، إذ ظهرت نظريات أخرى جعلت القارئ يتربع على هرم الدراسات النقدية.

وتعدد القراء وفقاً لعلاقتهم بالنص، إذ "النص نظام يستدعي القراءة وينعكس فيها (...). وبالقارئ يكون النص وبه يتحقق حضوره، وفيه تعرف هويته ويزول الإبهام عنه"<sup>(1)</sup>، فالنص كائن ذو لسان غيري، ينطق/يتكلم عندما يكون التواصل والوصال والعشق بين لغة النص والمتلقي، الذي تملكه اللغة وترحل به عبر عوالم النص الشاسعة، فتجوب به البحار، والصحاري، وتجعله يعيش في مقام سليمان، ويعاشر الجنيات الحسان، وينتقل إلى العالم العلوي، ويهبط إلى العالم السفلي، ذلك لأن "النص هو -في آن واحد- تجسد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب"<sup>(2)</sup>.

إن التشكيل اللغوي يمارس إغراءه على المتلقي ويثيره ليتفاعل معه محاوراً إياه، وبهذا يدخله في عوالم جديدة لم تبتكر ولم تبتدع من قبل، عوالم هي ثمرة اللقاء والمرادة والتمنع، إذ "تسعى اللغة إلى فتح العالم الذي يحمل كل روابط الانتماء وغلقه على مستوى الكتابة حتى يستجمع هذا العالم معناه ثم تضمين هذا المعنى حقيقة ما، فالمعنى الذي تدفعه اللغة عبر تعبيراتها هو معنى حاضر بنفسه يتمظهر ليقول شيئاً ما هذا الشيء الكامن ليقوله صمت اللغة"<sup>(3)</sup>، هذا المعنى الذي يخلقه القارئ بعد خلق آخر.

والشاعر في عملية إبداعه الشعري ينسج خيوط نصه، ويختار ألوانه وفق ما تقتضيه رسالته الإنسانية، وما يستوجبه بعده الجمالي ولهذا يستند إلى لغة جمالية خاصة به.

(1) منذر عياشي: الكتابة الثنائية وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998، ص 9.

(2) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 15.

(3) عمارة الناصر: اللغة والتأويل "مقاربات في الهرميتوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 55.

والشاعرة "عليوي" استخدمت لغة خاصة بما حملتها رموزها ومجالها الحالم، وحطمت فيها كل العراقيل والحواجز التي تواجهها وتوجهها، فكانت بذلك أسطورة أخرى/هي بعث لأسطورة شهرزاد من جديد.

إن دوافع الشاعرة إلى تغيير أوضاع عالمها تجسد في تغييرها لطريقة الحكمي، إذ قولت ما قالته شهرزاد شعرا، وبهذا هي تدعوا إلى طريقة أخرى يستطيع فيها المجتمع المصلوب أن يتنفس ويتحرر من حالة القبوع التي هو فيها.

لقد أيقظت الشاعرة شهرزاد لتعبر عن قلقها من الواقع والوجود، اللذين باتا كابوساً يؤرقها، لقد أيقظتها لتثير روح السؤال لدى شهريار من جديد، (شهرزادي... هل تدريكين؟)، وتستنهض روح التحدي والثورة لدى شهرزاد، بل لتبعث عالم الليالي بكامل أبعاده، كون واقعها صورة مطابقة/مماثلة لصورة ألف ليلة وليلة، بل في عينها صور كثيرة تتقاطع مع ليل شهرزاد.

لقد وحدت اللغة بين ذات الشاعرة وذات الموضوع، وجمعت المتناقضات، إذ بدى حنينها للموت والدمار من جهة ورغبتها في الحياة من جهة أخرى، بل لقد استوت الموت والحياة في نظر شهرزاد الشاعرة، ولم تعد تأبه لأي شيء، تقول:

يا سادتي...

أنا عشقت شهريار

فهل سمعتم قبلها

عن مدن تحنّ للدمار؟؟

وهل رأيتم قبرة

تراود الصياد كي يصطادها

تودّ لو جلادها

في غلظة السجان - يا سجّانها-

يضيق الحصار!

(...)

كم تشتهي لو أنها..  
 كم تشتهي...  
 بقلب شهريار  
 تموت كالنهار  
 لو أنها... يأنها<sup>(1)</sup>

وتقول في موضع آخر:

"يا سيدي...  
 نضب المعين، فلم يعد  
 في القلب غير خرائب  
 لا فرق عندي إن  
 نجوت... وإن  
 كتبت نهايتي  
 \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\* \*\*"

أنا... قد... ختمت... حكايتي<sup>(2)</sup>

إن شعرية اللغة في هذا الديوان تكمن في غموضها، فالشاعرة لا تبوح ولا تصرح عن سبب تماثل الأمور وتشابهها، فشتان بين شهرزاد الأمس وشهرزاد اليوم فشهرزاد الليالي حاربت الموت باللغة وبالكلمة، أرادت الحياة والحرية فتحررت من عقدة شهريار، لكن ها هي تعود من جديد لترحب بالموت ولتطلب من شهريارها أن يكتب نهايتها.

إن جسد النص بني في أساسه ومن البداية على ثنائيات (التعارض والتآلف)، (التشاكل والتباين)، (التكاشف والتحجب)، (القول والمسكوت)، (الموت والحياة)، وهذه الثنائيات هي ما شكّلت النسق المخفي وغير المكشوف والمسكوت عنه في خطاب الشاعرة/ مما

(1) الديوان، ص ص 48، 49.

(2) المرجع نفسه، ص 65.

يتطلب من القارئ أن يقف مطولاً عند حدود كلماتها ليمارس قراءة تأويلية عساها أن تبوح له عن معنى يساير عصره، كون النسق المخفي "يمثل طبقة أو طبقات أركيولوجية كامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وما نراه على السطح (الدوال، الوعي، الواقع) ليس سوى آثار لتاريخ أعمق، حيث لا نملك سوى الحفر تحت السطح لاكتشاف الجيولوجية الخفية"<sup>(1)</sup>.

فالنص طبقات جيولوجية، تغري القارئ لدخول مغامرة القراءة، تداعبه لتسجنه داخل كهوفها المظلمة، تمنيه دون أن تنفتح له، لأن مغامرته سندبادية.

وعلى الرغم من أن توظيف شهرزاد انزاح في عديد المواضيع عن أصلها، وخرج عن السائد المؤلف بدءاً بالعنوان إلا أن شعر الشاعرة "احتفظ بنبرة تراثية، وكأنه عبر تورثه يريد إثبات هويته"<sup>(2)</sup>.

فعودة الشاعرة إلى التراث وبعثه من جديد بلغة عصرها، هو إعلان عن رفضها لواقعها الذي انغلق على ذاته ورضي عيشه كالسوام، هو دعوة بلغة العصر إلى فتح أبواب الحوار، والثورة للخروج من هذه اللعنة التي تلاحق الوضع العربي منذ ألف ليلة وليلة إلى عصر الشاعرة، (وما لم تقله شهرزاد في الليالي قالتها سامية عليوي في شعرها).

إن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر هي "عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء، لم يمتنها الاستعمال اليومي، فتخفي الأدلة ما تجنه من إيجاء"<sup>(3)</sup>. فاستلهم الشاعر للأسطورة، مصدر ومعين يستعين به -المبدع- ويوظفه في إطار فكري يكشف من خلاله عن قضايا عصره. والشاعرة استعانت في لغتها بالأسطورة الشهرزادية أولاً، واستندت إلى أسطورة تموز، وعشتار، المسيح المصلوب، هرقل، ثانياً وهذا لأن "القصيد سفر في الأسطورة... كل مستقبل فيه يشد إلى ماضيه، وكل اندفاع إلى الأمام انعطاف إلى الوراء... خطوة تتقدم... خطوة تنثني... في النص كما في الفهم تلك هي الغواية التي تبدأ من أحضانها غواية الكتابة"<sup>(4)</sup>.

تقول الشاعرة:

(1) رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار الفكر، القاهرة، 1991، ص 116.  
(2) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1998، ص 183.  
(3) أنس داوود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 12.  
(4) عبد الكريم حسن: زوس الأسطورة وإنتاج الدلالة "أنسي الحاج أنموذجاً"، مجلة ثقافات، البحرين، ع13، 2005، ص 43.

"ذري على هذا القصيد -متى انتهى-  
 أطوي الكتاب  
 ملم بقاياك التي أورتني...  
 واعشق كما حدثني...  
 واجمع شتات قصائدي  
 لتحيك حبل إدانتي"<sup>(1)</sup>

لقد أصبحت تجربة شهرزاد مكونا عصريا يكشف عن واقع الشاعرة، وعن شعورها وإحساسها، إذ فجرت -شهرزاد- الطاقة التخيلية التي تكتنرها الشاعرة مما أتاح لها التأسيس لبؤرة تحدد من خلالها علاقاتها الإنسانية، لتتخطى بذلك كل الحواجز وتكسر كل القيود، إذ تظفي الأسطورة الشهرزادية على اللغة الشعرية دفئا خاصا "فالأسطورة دفء للعقل وللجسد"<sup>(2)</sup>، وهذا ما أكده الشاعر الفرنسي "باترسي دولانوردوبان" في عبارته "الشعب الذي لا أساطير له يموت من البرد"<sup>(3)</sup> تقول الشاعرة:

"ففي القصيدة وحدها،  
 أجد الشجاعة كلها،  
 كي ما أدافع عن وجودي  
 وفي فضائها وحدها،  
 أجد المساحة كلها،  
 لأحظ خارطتي، وأبتدع بنودي"<sup>(4)</sup>

فعبير القصيدة وعبر اللغة تنقل الشاعرة أفكارها، وتحملها رؤاها ومعتقداتها وتسيح حدودها، وتضع بنودها وتصوغ قوانينها، قوانين تتماشى مع أحلامها ومبادئها ورؤاها

(1) الديوان، ص 52.

(2) قاسم الشواف: ديوان الأساطير "سومر وأكاد وأشور"، دار الساقى، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1997، ص 9.

(3) المرجع نفسه، ص 9.

(4) الديوان، ص 58.

الوجودية، فعبر اللغة فقط "تنتقل الأفكار من مجردها إلى صيغتها والمعتقدات من غيابها إلى حضورها، والتصورات من تخيلها إلى تمثلها"<sup>(1)</sup>.

فاللغة هي التي حفظت تجارب الأجناس وحفظت شهرزاد، وجعلت الإنسان يعيد صياغة تجارب أجداده ليعبر عن تجربته برؤيا معاصرة، فلولاها لما ارتقى الإنسان نحو إنسانيته، وصدق هيدغر لما قال: "اللغة هي بيت أو مسكن الوجود الذي يسكنه الإنسان"<sup>(2)</sup>، بمعنى أن اللغة كشف وإظهار للوجود، فهي مثل الشاعر لا تقول الأشياء، وإنما تقول رؤاها للأشياء.

الشاعرة أدركت هذا فراحت تصوغ رؤاها للواقع، وتعبّر عن وجودها بما ليس موجود بلغة سهلة، تواجه شهريار وتصد تاريخاً طويلاً من الاضطهاد الذي مارسه سلطة الرجل ضد المرأة، تقول الشاعرة:

"قصتها يا سيدي...

تبدأ في الختام

في الليلة الأولى انتهت

أعادت الكلام"<sup>(3)</sup>

هذا النص الذي اختزلت لغته تجارب الأجناس السابقة، وعبرت عن واقع يتكرر، عن واقع يبعث من جديد بلا تجديد، فعلا إن اللغة "أشبه بأسطورة، ومثلما أغنت اللغة الأسطورة، أغنت الأسطورة اللغة"<sup>(4)</sup>. ولغة النص شبيهة بلغة الأسطورة، لغة ديناميكية حركية بدأت بالإيماء (كابوس)، ثم تطورت إلى لغة مجازية (عشتار تشكي، شك وروود) إلى اللغة المتعارف عليها (سمير شهرزاد، شهرزاد وليلة)، كل هذا صبّ في قالب شعري أنثوي حوارى بامتياز.

(1) منذر عياشي: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، ص 9.

(2) سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 61.

(3) الديوان، ص 44.

(4) حنا عبود: القصيدة والجسد "مدخل إلى نقد الشعر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص 64.



إن اللغة/لغة النص مارست علينا لعبة حوارية حاذقة بالزمن التقليدي الشهرزادي، بكسرهما النظام الأسطوري الذي ينبنى عليه النسق الشعري، "عبثا نعمل على استنطاق النص لوضعه في زمن ما، فينفلت بكل قوة، ليصبح الزمن لعبة حيوية يتشابك بموجبها الفاعل الدلالي للنص متحديا آلية الزمن"<sup>(1)</sup>.

تصبح عندئذ شهرزاد امرأة كل الأزمنة، وشهريار رجل سالف العصور والأوان. هذه نباهة الشاعرة وشطارة الإبداع، إذ أحالتنا الشاعرة إلى مرجع أسطوري أثار الجدل في وجداننا، وأيقظ فينا هذا الواقع الذي شمل شهرزاد وعشترت، وقابيل، وهارون الرشيد وهرقل، ديانيرة، المسيح المصلوب،... لقد أدخلتنا الشاعرة في المسكوت عنه في واقعنا المعيش معتمدة لغة إيجائية رمزية، وإن كانت بسيطة.

إن هذه اللغة تحدد مفهوم الشعر لدى الشاعرة، وهو مفهوم خاص بها، حالها حال كل شاعر مسكون بإبداع، وهذا ما أقره جاكسون لما قال: "إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن"<sup>(2)</sup>.

فلقد أصبح للشعر مفهوما جديدا، وأصبحت للتجربة الشعرية لغة جديدة تختلف عن سابقتها "من حيث علاقتها بالظروف المعاشية الراهنة بالأفكار والتصورات، والآراء والقضايا وبكل ما يمثل الجوانب المادية والروحية في حياتنا، لقد أصبحت لغة نابضة بروح العصر"<sup>(3)</sup>.

لكل مبدع تجربة خاصة به، ولغة تطبع خصوصيتها، وللشاعرة "عليوي" تجربة خاصة بها، عبرت عنها بلغة أنثوية متميزة بمعجمها وتناسل معانيها وغموضها ورموزها، وهذا ما يجعل القارئ يصاب بالدهشة والغرابة لأول وهلة، ليقع في غيابات الأسئلة.

(1) علي ملاح: عن ولادة النص الجديدة من أجل طمأنينة القارئ، مجلة اللغة والأدب، دار الحكمة، الجزائر، ع12، ص 210.

(2) بسام قطوس: إستراتيجية القراءة "التأصيل والإجراء النقدي"، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الإربد، ط1، 1998، ص 22.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1979، ص

## 2- المعجم الشعري:

لكل مبدع فنان مصدر يستقي منه مادته، ولكل شاعر معجم خاص يستند إليه أثناء نظمه، وهذه الخصوصية تعود إلى تفرد الإنسان بإحساسه وشعوره وبالتالي تفرده برموزه، ودواله، وعلامة التي ترتبط بالتجربة التي يمرّ بها، والآثار التي تخلفها في اللاشعور والتي تتفاعل في أعماقه، "إذ الكلمة تحمل معناها للمعجمي فقط، بل تحمل هالة من المترادفات والمتجانسات ولا تكتفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني لكلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى لكلمات تعارضها أو تنفيها"<sup>(1)</sup>.

إن أول إطلاقة للقارئ على النص تكون بقاء الكلمة، فعبرها يصل إلى المعنى والدلالة التي تتجاوز الدلالة الحافة لها (المعجمية)، وهذا طبعا وفق النسق الذي ترد فيه ولهذا قيل إن الكلمة حرباء في تحولاتها واشتغالها الغني بالدلالات وتعدد المعنى.

فالكلمة هي وحدة النص الأساسية بحيث تعد مدخلا للقراءة، يقول "ليوري لوتمان": "رغم الأهمية التي يحظى بها كل مستوى مبين في النص الفني بالنسبة لبناء كامل بنية الأثر تبقى الكلمة الوحدة الأساسية لكل بناء فني شفهي"<sup>(2)</sup>.

فالشعر تشكيل لغوي جميل، فبالكلمة يصنع الشاعر نصه/قصيدته وعبرها يمرر أفكاره ورؤاه، ولهذا يقول مالارمي: "ليس بالأفكار يصنع الشعر بل بالكلمات"<sup>(3)</sup>، بمعنى أن جوهر الشعر هو الكلمة لا غير وهذه بديهية لا يختلف فيها اثنان، فالشعر هو الذي يحيي الكلمة بعدما كانت ميتة في متون القواميس والمعاجم، ويث فيها الروح ليقفها من بعد خلق خلقا آخر، و"حين يتكون لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكونت لدينا -بالتالي، وبصفة تقريبية- تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود"<sup>(4)</sup>.

والمعجم اللغوي للديوان متنوع متعدد بتنوع وتعدد الروافد الثقافية للشاعرة، حيث يتراوح بين المشهد التجسيمي (الأوصاف، الأماكن)، المشهد التشاؤمي (الواقع المنهار)، المشهد الأسطوري (الشخصيات). ويتشكل هذا المعجم من وحدات وكلمات على اعتبار أن

(1) رنيه ويليك وأوستين وراي: نظرية الأدب، ص 225.

(2) يوسف ناوري: جماليات اشتغال النص الشعري المعاصر، علامات، ج 59، ص 15، مارس 2006، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص 10.

(4) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط 1998، ص 126.

الكلمة هي المادة الأساسية في نسيج النص، وهي لبنات تشكيلية تعطيها الحياة من خلال ثنائية الدال والمدلول.

والنص في جوهره هو جملة الوحدات الداخلية المتسقة والمنسجمة في إطار أكبر هو التركيب، فالكلمة لا تأخذ قيمتها إلا بما يقابلها و يجاورها من الكلمات/الوحدات، بمعنى أن الكلمة تأخذ دلالتها في التركيب "لأن المعجم ليس الضامن الوحيد لانسجام النص وتوالده وتناسله، وإنما المنظم هو التركيب، ولتركيب أدوات تضمن اتصال بعضه ببعض وفق منظور النحو"<sup>(1)</sup>.

والمتصفح لديوان عليوي يجدها استندت إلى المعجم الأسطوري (عشتار/ هرقل/تموز...)، والمعجم التاريخي (هارون الرشيد، المسيح، هابيل) كما استندت إلى كتاب الليلي بالدرجة الأولى، وإلى لغة الحديث اليومي أو "معجم الحديث اليومي، بما في ذلك المفردات الواقعية"<sup>(2)</sup>، وإذ نقول معجم الحديث اليومي فهذا يعني أن لغتها بسيطة ومفرداتها لا تستعصي على فهم القارئ، إذ تعود على سماعها (تمرد، عناده، كابوس، الصدر، القلب، النبض، الجرح، الكي، الحن، حزين، خادعت، استسلام، رضوخ، أغفر، ورق، حبر، قصة، كلام، عشقته أنثى، النسيم...)، وعلى الرغم من بساطة معجمها اللغوي إلا أن جمالية التركيب والوصف الفنية لبنية اللغة جعلها منها نسيجا خاصا.

وشعرية الكلمات في هذا الديوان تتجلى من خلال أن "الكلمة ترن رنينا كثيرا، وقد تذكر بنقيضها"<sup>(3)</sup>، وذلك لأن المفردة اللغوية تتجاوز إطارها المعجمي/القاموسي، إذ توظيف هذه المفردات في سياق الخطاب أعطاها قوة انفعالية تأثيرية شعورية عميقة.

### 3- انفتاح النص وتناسل المعنى:

إن النص الشعري المعاصر نص فلوت من قبضة القارئ، متمنع لا يهب نفسه في يسر، هارب من القيود والمقاييس الجاهزة، إذ يقول أدونيس "الشعر خرق للقواعد والمقاييس"<sup>(4)</sup>، يحاول التأسيس لاستقلاليته من مختلف الإيديولوجيات التيارات الفكرية، والمذاهب الأدبية.

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 164.

(2) آمنة بلعلی: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية، دراسة تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 80.

(3) مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990، ص 59.

(4) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، ص 312.

الشعر لغة تتجاوز ذاتها، لغة متحولة، متحورة، متكشفة، متحجبة، تخفي أكثر مما تفصح، فالشعر "جوهر الفنون، لأن الشعر لغة. واللغة هي أداة الإنسان لإظهار المتحجب، أو هي تجلي الآنية في العالم الخارجي"<sup>(1)</sup>.

الشعر لعب بين الدوال والمدلولات، وهو بهذا نسيج منفتح على تعددية المدلولات والمعاني، بل إن انفتاحه يولد تناسل المعنى، هذا التناسل الذي يكون في الكلمات المرصوفة أولاً، والقارئ ثانياً، لأنه بات من الضروري أن يقرأ القارئ النص وفقاً لترسانته المعرفية (ثقافية/اجتماعية/نفسية) ليخرج بعد معاشرته للنص، وبعد تلك الفعالية التي تمت بينهما (النص والقارئ) ينسل المعنى الذي يرتبط بشكل أو بآخر بالظروف والسياق الذي لفظ النص إلى الوجود من جهة، وحسب معجم الشاعر الذي يمدنا بجملة الخلفيات التاريخية للكلمة من جهة أخرى، "ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتوسع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص، حتى وإن تناقضت مع بعضها"<sup>(2)</sup>.

يولد النص الأدبي من رحم ثقافي خاص، ويلفظ إلى الوجود في فضاء وتربة معينة، ويتنفس في مناخ فكري متميز عبر رثي القارئ، حيث "يتحول النص إلى عمل فني يشكل في الوقت نفسه صياغة محددة للعالم، ورسالة داخل اللغة الفنية، ولا يمكن في كل الأحوال أن توجد خارج اللغة"<sup>(3)</sup>.

وإذا كان النص الأدبي يتنازعه قطبان، القطب الفني *Pole artistique* والقطب الجمالي *Pole esthetique*، فإن الأول يتعلق بالمؤلف، والثاني يتعلق بالقارئ الذي يخرج النص من وجوده بالقوة إلى وجوده بالفعل.

وإذا ما تبيننا تفسير كريستيفا للنص كإنتاجية وهو "مفهوم ينوب مجموع عمليات إنتاج وتحولات النص ويقدم أرضية مناسبة لكي تستطيع خطابات جديدة أن تمارس حضورها"<sup>(4)</sup>، بمعنى أن النص الأدبي له قدرة على إنتاج نصوص أخرى، فمن معنى واحد يتناسل المعنى عبر تعددية القراءات، فالنص مفتوح توالدي، لأن "الحدث اللغوي ليس منبثقا

(1) صفاء عبد السلام علي جعفر: هيرمينوطيقا "الأصل في العمل الفني"، دراسة الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2000، ص 112.

(2) عبد الله محمد الغدامي: الخطبة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، دار معاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص 81.

(3) الطاهر رواينية: النص الشعري وشعرية المناصاة، مجلة اللغة والأدب، دار الحكمة، الجزائر، ع12، أكتوبر 1997، ص 355.

(4) المرجع نفسه، ص 356.

من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له"<sup>(1)</sup>.

فمعنى النص يتحقق أثناء القراءة، إذ علامات النص التي تحمل معنى سرعان ما تندفع وتنداعى منها معاني وأفكار أخرى. ومن أول علامة نتلاقيها من الديوان ينبجس هذا النص المفعم بالمدلولات الناجمة عن نقاطه المتقطعة المتتابعة اللانهائية المعنى، فمن هذه النقاط يخرج القارئ المسكوت عنه في خطاب الشاعرة، بعدما أخرجت هي المسكوت عنه في خطاب الليالي، فما "لا يقوله نص ما، أو يسكت عن قوله، تصبح له الأهمية نفسها التي ترتبط عادة بما يقوله النص بالفعل، وكأن الخطاب المكبوت أو المسكوت عنه يقول لنا بالضبط وبالقدر نفسه الخطاب المعبر عنه"<sup>(2)</sup>. وبالتالي يصبح لدينا خطاب فوق خطاب، أي خطاب من الدرجة الثالثة.

إن هذه النقاط المتقطعة والمتتالية في المتن تحيل المتوقع إلى اللامتوقع، والمعلوم إلى المجهول، والعادي إلى الغريب واللامألوف، إنما تجعل النص بألف جناح وجناح، نص يجنبئ الواقع واللامعقول في مسافته ومساحته الإبداعية لأنه يكسر المألوف في النص الأصلي أولاً ونص الشاعرة ثانياً.

القارئ للديوان يلفت انتباهه علامات الترقيم الواردة بشكل كبير، هذه العلامات التي تحمل من المعاني الشيء الكثير، فهي تجعل منه حركي/حيوي/ديناميكي لا يقبل الثبات - وسيأتي بيان هذا في حين-.

النص متقلب تقلب أوضاع المرأة من جهة وأوضاع السلطة بمختلف أبعادها من جهة أخرى، إذ يتجلى للوهلة الأولى بإشعاعه الأسطوري المغلق، بأسطورة مغلقة معبأة بكهوف دلالية، ومناطق محرمة، وفجوات غامضة تستوجب علينا استيعاب كامل الإجراءات التي نباشر بها عملية القراءة.

هذا النص ولد من رحم الليالي، وتحل بقوانين شهرزاد التي تواجهنا عبر نسيجها اللغوي المفعم بروح الأسطورة، والذي يحتزل معاناة المرأة التي عاشت منذ غابر العصور تقاوم قدرا كتب عليها. تقاوم سلطة قبعتها من الحرية وحرمتها من الأحلام، مانعة عنها دورة الربيع

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ص 120.

(2) سوسن ناجي رضوان: المسكوت عنه في خطاب شهرزاد، ص 325.

والاحضرار، والعودة من جديد. هذه المرأة التي لو تحررت لأمطرت السماء زهوراً، ولحاورت هذه الزهور سجّاتها وحررته من عقده المستمرة عبر محاورتها وحكيها وسردها. قدمت الشاعرة سياقها اللغوي/العلامات/الألفاظ/الدوال/الكلمات بنظام تعرف أهميته مما أضفى على هذه الدوال إضاءة في المعنى المراد الوصول إليه، إذ قدمته في علاقات سحرية حيث "تتفوق اللغة في اللغة والانحسار في آن، لأنهما لغة مختلفة/مشحونة/مفتوحة، مساحة التجوهر فيها كبيرة، وعبر هذا كله كان الشعر والغراب والاختلاف"<sup>(1)</sup>. تقول الشاعرة:

"في قلعة نسر نائمة  
في حضن البرق  
تسبي أيامي تبعثري  
غرباً أو شرقاً  
يتمدد وحش قد أفلت  
من سلطة قيد"  
يتهدد قلباً بالقتل  
يقدح بالنار  
وسبايا القصر تجلّ لها  
أثواب العار"<sup>(2)</sup>

لقد حازت لغة الشاعرة على الاختلاف والاتساع في المعنى، من خلال سببها وبعثرتها، سجنها وتفلتها من القتل مما يجعل تقشير النص متعدد لا نهائي، يؤوله القارئ في إطار حدود القصر المرسوم لا غير، في قصر انزاح عن قلعة النسر النائم فهدد الأنثى بالقتل والتفديح بالنار.

(1) ناجح المعموري: الأكراس الأسطورية في الشعر الغربي الحديث، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2005، ص ص 22، 23.  
(2) الديوان، ص 14.

وعودة لأساطير النار في التحليل النفسي، سنجد كما أشار إلى ذلك "فريزر وباشلار بأن الأنتى هي التي أنتجت النار، وعلمت الإنسان صناعتها، لأنها العصب الأساسي للحضارة الإنسانية"<sup>(1)</sup>، وقد درس باشلار العلاقة بين المرأة والنار فوجدهما يشتركان في الخصوبة، فمن رماد النار تخلص الأرض/المرأة لينبعث الاخضرار أكثر فأكثر. وعبر تناسل المعنى الذي ميز لغة الشاعرة خلق عالم أسطوري سحري يتبع أثر الشخصيات، يدهشنا ويعجبنا فعلها، فهذه شهرزاد تخرج من صمتها، وتلك عشتروت تعلن تعبها لكنها تصر على الإمطار، لتبعث الزهور/تموز من جديد، وهذا هاييل وذاك هرقل الذي بعث من جديد في عالم اللغة حتى يعيد الحياة إلى مجراها الأصلي، وحتى حكمته ونباهته على جسد النص.

ها هو النص يغرينا بنظامه ولياليه الساحرة التي تراود قدرتنا وفطنتنا استنادا إلى لعبة اللغة التي صنعت اللامكان واللازمان، واللامعنى، فالعلامة/ اللفظة حقل ومجال شاسع للمعنى الذي لا يكاد ينبجس ويختلف عن نفسه، حتى يعطي الدال القدرة على استدعاء سلسلة من المدلولات الأخرى، ويغدو النص "لعبة حرة تنفتح على تعدد القراءات، بحيث ينتج كل دال دالا آخر، ويشكل كل مدلول استعارة لاستحضار مدلول غائب"<sup>(2)</sup>، إذ كل لفظة وجملة في النص تخفي وراءها مدلولات متعددة، وتكمن تحتها جمل عديدة، تتطلب تأويلات شكلية متناثرة.

فألفاظ القصيدة اكتست بأبعاد دلالية أخرى من خلال التركيب الإبداعي، إذ تأخذ أدوار متعددة مختلفة بعدما أسقطت عليها الشاعرة أحاسيسها، مما جعلها تشاركها انفعالاتها وتوترها النفسي، فلم يعد شهريار ذلك المستمع والمتلقي لشهرزاد، فاللغة انفجرت لتكسر القيود وتحطم جمود الرتابة بل لتكسر عبارة "وسكنت شهرزاد عن الكلام المباح". وتفتح أبوابها للقارئ ليخرج ما سكت عنه خطابها ويجعل نصها ولود متكاثرا متناسلا المعنى.

(1) ناجح المعموري: الأكراس الأسطورية، ص ص 11، 12

(2) علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر "مقاربة نقدية وسجالية"، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص17

## 4- علامات الترقيم ودلالاتها:

إن الديوان مفعم بعلامات الترقيم الحاملة لدلالات فنية كثيرة، فهي توحى بأن اللغة عاجزة عن البوح والتعبير من جهة، وإسرارها في منح فرصة للقارئ ليقول كلمة ويشترك الشاعر من جهة أخرى.

فلعلامات الترقيم دخل في توجيه عملية القراءة، وإنتاج المعنى، فالشاعر يضعها عن قصد لتصميم عالمه الشعري، وليجعل النص مفتوح وقابل لتعددية القراءة، كونه طاقة مخزنة ومكتنفة من الإيحاءات وهذا ما عناه رولان بارت (Roland Barthes) بقوله: "اللفظة مفصولة عن لغة الكليشيهات المعتادة وعن ردود الفعل التقنية للكاتب، تصبح عندئذ لا مسؤولة تماما عن جميع السياقات الممكنة، إلا أنها تقترب من فعل قصير متفرد يؤكد صَمَمَهُ عزلة أي براءة"<sup>(1)</sup>.

النص الشعري الحدائي متعدد الفهم ومتنوع كونه يحمل في مضانه سراديب من المعنى والرموز والعلامات الترقيم، لقد أصبح نص موسوعي ينهل من شق العلوم والمعرف (الفلسفة/الأسطورة/الأديان...) مما جعله متعدد المعنى، إلا أنه والحال هذه يبقى محبوبا/محتفيا عن صاحبه، وهذا ما يصعب من مهمة القارئ، والدلالة التي يصل إليها ما هي إلا واحدة من جملة الدلالات والمعاني التي يكتنفها في داخله، المفتوحة والمتعددة والمتنوعة.

"فالمعنى في هذا الأفق المتعدد الأبعاد والاتجاهات، متشظ، غير مستقر، حرج ليس واحد ولا وحيد البعد، إنه فضاء واسع نمارس ولوجه بالتأويل والتفكيك، خطاب عالم يضم في ثناياه تفسيراً جوانيا للذات وللوجود وللكون"<sup>(2)</sup>.

إن النص الذي بين أيدينا يستنفذ كل قوانا وطاقتنا على الرغم من بساطة وسهولة لغته، إلا أن الشاعرة أفرغت هذه الكلمات من مدلولها المعجمي وشحنتها بطاقة دلالية جديدة، عبأها في تلك العلامات الترقيم والبياضات والرموز، المتصفح للديوان تستوقفه ظاهرة بارزة ملفتة للانتباه، إذ يجد النص حافل بعلامات الترقيم كالفاصلة، الوقفة، الاستفهام،

(1) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، تر محمد يرادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للنشر المتحدين، الرباط/المغرب، ط1، 1980، ص ص 85، 86.

(2) سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب "قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة"، الدار العربية للعلوم ناشرون/بيروت، منشورات الاختلاف/الجزائر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط1، 2008، ص 367.



التعجب، النقطتين الفوقيتين، النقط الثلاث المتجاورة، نقاط الحذف، الشرطة، الوصلة، علامة التنصيص، القوسين، وهي علامات وظفتها الشاعرة عن قصد، إما لتغير الدلالة من معنى إلى معنى نقيض، أو لتغير نبرة الخطاب، فغياب علامات الترقيم أو "تغيير موقعها، غالباً ما يكون سبباً في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض"<sup>(1)</sup> ولتسهيل الدراسة نقوم بإحصاء علامات الترقيم في الديوان:

النقطتين المتتاليتين	نقطتين الرئيسيتين	علامة التعجب	علامة الاستفهام	المزدوجتين « »	الجملة الاعتراضية (-.-)	الشولتين (" ")	المطة الابتدائية (-)
104	37	48	31	4	40	6	21

### جدول رقم 5: علامات الترقيم في الديوان

لقد تميز الديوان بكثرة الفواصل والنقاط المتتالية، وهذه طبيعة القصيدة المعاصرة التي تتميز بالانسيابية وتدفق المعنى، علاوة على الروح الإنسانية التي تسكن أرجائها. وعلامات التعجب التي عكست حالة الشاعرة المتعجبة من الواقع والحياة العربية/الجزائرية، بل هي متعجبة من كل شيء، مما أضفى على كلامها هالة من الغرابة، وإعطاءه بعداً من الغموض، كون علامة التعجب وليدة الحيرة والمفاجأة، تقول الشاعرة:

أواه — يا أنت — لو تعلمين!!

(....)

مللت سماع الذي تزعمين

وأثخمت غدرا..

أما تسأمين؟

فقلبي لدمعك، لا لن يلين..

لن يلين..

لن يلين!!!

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 240.

إن تتالي علامات التعجب وراء بعضها يصعب من مهمة القارئ والناقد، ويضعهما في مفترق طرق الأسئلة، فهل حشد مثل هذه العلامات، هو ضعف من الشاعر؟ أم أنه جمالية يتسم بها الشعر المعاصر، بحيث يجد القارئ نفسه أمام لغة فوق لغة فوق لغة أي الميثاميتالغة. وبالإضافة إلى هذا نجد علامة التعجب متبوعة باستفهام والعكس، تقول الشاعرة:

(...)

"وأظل أروي قصة

بدأت هنا

من ألف ليلة

وأسأل الشمس التي

ياوي إليها: أقول؟!

لكن..

فيجيبني رجع الصدى: "(1)"

وتقول كذلك:

"خالفي.. كي أعند أكثر

وتمرد كي أغدو أخطر

فشراستي حلمك يجهلها

إني حذرتك، فاحذر!!"

وتقول في موضع آخر: أوّاه - يا أنت لو تعلمين!!

وتقول:

"قال: ارحلي

فلقد ألفت توهمي

(1) الديوان، ص 65.

وتركت قلبي للذئاب تنوشه  
قفرا، تصفق في جوانحه الرياح!!!<sup>(1)</sup>

هذا الازدواج والتتالي في العلامات له دلالات مختلفة، فتوالي علامات التعجب يكسب النص معاني ودلالات جديدة إنه التعجب المفضي إلى السؤال والاستفهام أو التعجب الفعلي من موقف ما، والتعجب في هذه الأبيات يجسد موقف الشاعرة وتسأؤها الدائم الذي يعكس حيرة شهرزاد من الواقع والتاريخ الذي يعيد نفسه يعكس حيرة الشاعرة وقلقها عن وضعية المرأة عبر العصور، ويوحى كذلك بحيرة الشاعرة من غياب ثقافة الحوار ونحن أمة حوارية، وتتساءل عن صراع الهامش والمركز وكيف يجسده شهريار بجبروته وشهرزاد برضوخها، ونحن أمة تدعوا إلى المساواة وتحرير المرأة.

إن هذا التعجب المتتالي يعكس بشكل جلي رؤيا الشاعرة وتنبؤها مما سيحدث في قابل العصور والأزمان. لقد أخذت هذه العلامة أشكالا متنوعة، إذ نجدها تتبع الفاصلة تارة (!،)، وتتبع النقاط المتتالية تارة أخرى (!..)، وفي موضع آخر تتوالى علامات التعجب (!!!/!!!/!!!)، وأحيانا نجدها تتوالى مع علامة الاستفهام (!؟) أو العكس وفي كل وضعية وفي كل محطة تأخذ دلالات متنوعة ومتعددة.

أما عن الاستفهام فهو بدوره أخذ أشكالا مختلفة ومتنوعة فنجده تارة متتالي (؟؟)، وتارة أخرى متبوع بعلامة التعجب (!؟) وفي موضع آخر تتوالى علامات الاستفهام نحو قول الشاعرة:

فيا - شهرزادي - هل تدركين؟؟

كما جاءت علامة الاستفهام متبوعة بنقطتين رئيسيتين (؟:) مثل قولها:

"وهبتك كلي، أما تقنعين؟"<sup>(2)</sup>

الأكيد أن هذا التوظيف ليس اعتباطيا وإنما هو قصدي من الشاعرة، فهي لا تهدف من وراءه الاستفهام، وإنما خرج عن معناه الأصلي وأخذ دلالات أخرى، كالتعجب مثلا.

(1) الديوان، ص 15.

(2) الديوان، ص 18.

إن هذه التساؤلات في الواقع محملة برؤى الواقع والوجود بكل تناقضاته، هذه المسألة التي تطرح تناقضاتها على القارئ، فلا يجد لها جواباً، إنه سؤال قدّم يتكرر دون إيجاد حل نهائي، ففي كل زمن تعتقد شهرزاد أنها وجدت الدواء لداء شهريار لكنه ما يلبث يعود إلى حالته وكأنه عود على بدء.

-فكلمة شهرزاد! هي البؤرة الأساسية والموتيف المحوري الذي يدور حوله الديوان، بدء من العنوان، فما لم تقله شهرزاد بالأمس، قالته باليوم، وعلى الرغم من هذا بقيت محافظة على بعض الأشياء، إذ بدى الغموض متجلياً ومشعاً في تلك النقاط المتتالية - وهذا طبعاً من طبيعة الأساطير.

إن تتالي النقاط في الديوان ظهر بشكل ملفت للانتباه، وهذا التوظيف هو دعوة الشاعرة للقارئ ليشاركها حيرتها وتساؤها، بل ليشاركها الحوار والكتابة لما لا، إذ لا تكاد تخلو قصيدة إلا وتتالت فيها النقاط المتتالية، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر بعض الأمثلة:

(...)

"فيا - شهرزادي - هل تدركين؟؟"

وقفت ببابك أشدو

غرامي..

وأرسلت شعري يشكو

هيامي...

وأرهقت دمعي يطفى

ضرامي" (1)

وتقول في موضع آخر:

"وعدت لروضك..."

أشدو بجبك.."(2)

وتقول أيضاً:

"كم تشتهي لو أنها.."

(1) الديوان، ص 17.  
(2) المرجع نفسه، ص 20.

كم تشتهي..  
 بقلب شهريار  
 لو أنهما.. يا أنهما" (1)

وتقول:

"لملم بقاياك التي أورثتني..  
 واعشق كما حدثتني..  
 واجمع شتات قصائدي..  
 لتحريك جبل إدانتي..." (2)

وتقول أيضا:

متعبة أنا..  
 أعاني السفر..  
 لكنما في خطواتي أنا..  
 ما يحمل المطر! (3)

فهذه الأمثلة وغيرها من المقاطع التي حفلت بنقاط الحذف هي فراغات يملأها القارئ، كما يشاء، وهذا ما يجعل النص يشهد عمقا وتنوعا في الدلالة، إذ تجاوزت دلالاتها الدلالة المعجمية للألفاظ.

لقد أطلقت الشاعرة العنان للنقاط المتتالية أو بالأحرى للغة الثانية حتى تجعل منها دلالات لمدلولات لا متناهية، وحتى تكسر أحادية الدلالة، وتجعل نصها مفتوحا وسيفا مسلولا على الزمن كما الأسطورة.

فالنقاط المتتالية "إذ تتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة يستغل البياض بين الكلمات والجمل نقطا متتابعة، وقد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث فقط أو أكثر" (4)

(1) الديوان، ص 49.

(2) المرجع نفسه، ص 52.

(3) المرجع نفسه، ص 59.

(4) حميد المبداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص

ومن علامات الترقيم الموظفة في هذا الديوان/النص نجد مزدوجتين، وإن كان ورودها قليلا بالمقارنة مع علامات الاستفهام والتعجب ونقاط الحذف والفواصل التي سيأتي الحديث عنها فيما بعد.

إذ نجد هذه العلامة في قصيدة "سمير شهرزاد"، تقول:

«لا تعبري أبدا إليه

فبحاره

سكن الأسي شطآنها

وتساوت الدنيا لديه

ماذا تأمل طفلة

لا زال يغفو في مآقيها

الهوى

فتوى الدين في ساعديه

– ماذا تؤمل لو تطوقها يده

براعم سكب النسيم

سلافها في مقلتيه؟»

وتعود تصرخ في مسامعي الوسادة:

«أبدا ستثمر نبتة في مزهرية

مدي جذورك يا غبية!

لا تعبري إليه

مخملا في مسمعيه»<sup>(1)</sup>

وتقول أيضا:

«قد كان.. يا ما كان.. يا مولاي

يا ملكي السعيد

:

(1) الديوان، ص ص 66، 67

:

مطرا يلون وجنتيه»!(1)

هذه العلامة أسندت إليها وظائف أخرى علاوة على وظيفتها العادية، فأخذت مثلا وظيفة الاقتناع بالشيء والإصرار عليه لتذكير شهرزاد اليوم بأن قصتها بدأت منذ ألف ليلة وليلة وقصتها اليوم ما هي إلا رجوع الصدى لقصة الليالي. فالشاعرة هنا تصرح بقناعة أن عالمها هو إعادة عالم الليالي، وأن شهر يار اليوم هو شهر يار الليالي، وشهرزاد هي شهرزاد قابل العصور والأزمان. وأن الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي والفكري هو ما لم تصرح به، فاخترته في تلك الكلمات الرامزة بين مزدوجتين. وكذلك كانت الشاعرة تسعى إلى جعل القارئ يتساءل عن سبب تقييد هذه الكلمات بالذات بين مزدوجتين، لتصبح بعد ذلك مفتاحا ودافعا قويا للبحث عن الحلول، وإعطاء البديل لتغيير الوضع وجعل النبتة تزهر في حقول لا في مزهرية، بل ليبعث عهد جديد هو عهد الحرية، لتبعث زهورا جديدة بألوان جديدة، وما يمكن أن نقوله عن هذه العلامة أنها أخذت معنى التأكيد والإثبات، هو إثبات لحقيقة الوضع العربي المتكرر.

كما نجد الشاعرة استخدمت الفواصل بشكل كبير جدا، إذ وصلت عدد الفواصل في الديوان نحو مئة وخمسة فاصلة (105)، وهذا يدل على تنوع وظائفها وبالتالي دلالاتها، فهي تدل على إطالة الزمن وتمديده، وتدل على استمرارية الزمن الشهرياري بكامل حيثياته وتفصيله.

ومن التوظيفات المتنوعة التي استخدمتها الشاعرة نجد قولها:

وهبتك كلي، أما تقنعين؟:

- من الصدر: قلبه،

- من القلب: نبضه،

- من النبض: صدقه،

(1) المرجع نفسه، ص 69.

- من الجفن: ضوءه،<sup>(1)</sup>

وتقول أيضا:

وجئتك جرحا طفا عن جراحي،  
وخلدت حبك بين الأقاح  
وأطرقت عندك، أصغي إليك،

قطعتي وريدي بكلتي يديك،<sup>(2)</sup>

وفي موضع آخر تقول:

والأشعار، والسحر الحلال  
من القماقم، للبحار،  
إلى الصحاري والبلاد<sup>(3)</sup>

وتقول أيضا:

لشهرزاد يا مليكي قصة،  
لو أرهف لها النجوم سمعها،  
تساقطت من هو لها،  
واحتجبت من خزنها،<sup>(4)</sup>

فالفاصلة هنا تأخذ تقريبا وظائف ودلالات متعددة تتجاوز وظيفتها المعتادة، فهي هنا لها قدرة على تمديد الزمن وإطالته، فالوضع كان ولا يزال مستمرا على حاله بل سيستمر كذلك لقابل العصور.

إن هذا الارتباط في الزمن وهذا التداخل اللانهائي هو جمالية من جماليات الحدائث الشعرية.

(1) الديوان، ص 18.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

(3) المرجع نفسه، ص 32.

(4) المرجع نفسه، ص 45.



كما وظفت الشاعرة النقطتين الرئيسيتين (:): أو نقطتا القول بشكل كبير وهذا لأنها تقول ما لم تقله شهرزاد من جهة، وراجع إلى البنية الحوارية لنصها من جهة أخرى، إذ وردت هذه العلامة في الديوان سبع وثلاثين مرة (37)، نذكر على سبيل المثال قولها:

«يا شهرزاد..»

رفقا بقلب قد تقلى

حيران بنشد جنة: ماء ظلا

هزي بكفك نخلة بالحب ثملى

تسقيك من نبع الهوى:

شهدا وثمرًا<sup>(1)</sup>

وتقول:

ووقفت أسأل - بعدما أعطيتني كل الدين -:

هل من مزيد؟؟

وتقول:

أتراك تجهل - يا مليكي - ما أريد؟؟

: أني أريدك ساجدا

أو ما عرفت مطالي - يا سيدي -؟

: غادر وريدي

: ذرني أتم ما تبقى من فراغات القصيد<sup>(2)</sup>

والملاحظ أن هذه النقاط (:): أخذت وضعيات مختلفة، أحيانا نجدها في وسط الكلام، وأحيانا أخرى نجدها في آخر الكلام، وتارة نجدها في بداية السطر، وتارة أخرى نجدها متبوعة باستفهام وهكذا، وهي في كل هذا تأخذ معنى جديد يختلف من وضع لآخر.

(1) الديوان، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 57.

وبالإضافة إلى هذه العلامات نجد الجمل الاعتراضية (-...-) التي وظفت بشكل يستحق الالتفات والانتباه، إذ وردت أربعين مرة (40)، خاصة في قصيدة مطالب شهرزاد:

وسألتي -يا شهرياري- جاهدا عما أريد  
ووقفت أسأل -بعدها أعطيتني كل الدين-:  
هل من مزيد؟؟(1)

وتقول:

وأنا أريد من البحار مياهها  
كي أطفئ اللهب ال -توقد في الوريد-  
:

أترأك تجهل -يا مليكي- ما أريد؟؟(2)

وفي موضع آخر تقول:

أنا قد سيجت -يا ملك الزمان- سواحلي،  
فذرني -كيفما شئت أنا-(3)

إن كثافة هذه الجمل الاعتراضية التي وقفت حائلا بين شهرزاد وشهريار، وبرت حلم شهرزاد في الحياة بحرية وسعادة إلى جانب شهريار، هذه الجمل التي تعكس معاناة وعذاب وحرمان وقهر الملك/السلطان/الرجل لشهرزاد/المرأة.

#### 4- التكثيف والغموض:

إن لغة النص متأججة، تعود بنا إلى أسطورة شهرزاد، لتشكّل بذلك نسيج مكثف، ملتحم، حي، عصي على التفسير، فمنذ خروج الشاعرة عن صمتها إلى نداءاتها المتكررة لفتح أبواب الحوار التي أغلقت العالم الأنثوي في أوهام بدائية، بدأ اشتباك والتحام الأسطورة باللغة من الوهلة الأولى مما أعطى الشاعرة طاقة تخيلية تنضح بكل ما هو مسكوت عنه في خطاب شهرزاد، وبكل ما هو خارق وغموض في الواقع وفي الليالي.

(1) المرجع نفسه، ص 55.

(2) الديوان، ص 55.

(3) المرجع نفسه، ص 58.

لذا جاءت لغة النص سلسلة حيناً ومنفتحة ومخادعة حيناً آخر، ومنطوية على ذاتها أحياناً أخرى.

لقد حققت القصيدة ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الأنتوية الخاصة أولاً، وعن طريق تحرير الأسطورة من مرجعياتها الأولى ثانياً، هذا التحرر والتمزق للأسطورة أعطى لها أبعاداً أخرى، بل جعل ألفاظها مكثفة، لكل دال مدلولات متعددة، وصدق لونع عندما أقر "أن المتكلم بالصورة البدائية يتكلم بألف صوت"<sup>(1)</sup>.

يزدحم هذا النص بلغة بالغة التكثيف مما أكسب القصيدة فضيلة شعرية، وأعطاه حيوية مضاعفة، إذ يتلبد النص شيئاً فشيئاً بغيومة متنوعة، فمرّة بالتمرد والتحدي، ومرّة بالرّضوخ، وبالقوة مرّة وبالضعف مرّة أخرى، أحياناً باليأس وأحياناً أخرى بالأمل، ناهيك عن غيمة الموت والحياة، حتى تحول النص إلى خلية من الصراع يتبادل فيها شهريار وشهرزاد الأدوار بالنصر والهزيمة.

كل هذا زاد من تكثيف ألفاظ النص وغموضها، حيث إن ألفاظ الديوان مكثفة، كل كلمة فيه حبلية بالدلالات تحمل من المعاني ما تنأى الجبال عن حملها، فكلمة "شهرزاد" تحمل معاني عدة، أو تحمل موتيفات متنوعة فهي (امرأة/ساردة الليالي/متنفة، عالمة متأدبة/مضحكة/مخلصة شهريار من عقده/راضخة/جميلة/ أول امرأة تفتك سلطة اللغة من الرجل...) واستخدام الشاعرة لهذه اللفظة يوحي بدلالات متعددة ومعاني متنوعة، مختلفة، متناقضة، مما أدى إلى غموض هذا النص بالنسبة للقارئ.

إن النص لعبة كلامية، والقراءة لعبة ثانية تخرج من الدال الواحد آلاف الدلالات، ما دام محتوى الشعر غير ثابت، والنص الأسطوري على وجه التحديد نص ملغم يلفه الغموض والضبابية، لأنّ: "الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملغم بالغموض والضباب والفتنة"<sup>(2)</sup>.

إنّ الغموض في الواقع يعود إلى طرفي العملية الإبداعية، المؤلف والقارئ فالأول يحمل في أغوار نفسه وفي لاوعيه معابد أسطورية متآكلة، وتجارب إنسانية صاغها المجتمع وطبعها اللاشعور ورمى بها في سراديب النفس لتنتعش من حين لآخر.

(1) راثنين: الأسطورة، ص 41.

(2) وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 36.

أمّا الثاني -القارئ- فهو في الغالب يعود إلى عجزه في اقتحام تلك المعابد، وقد يكفيه أن يعايش تجارب الشاعرة اللاواعية في صمت. فقد كتب "السياب" في إحدى رسائله إلى خالد الشواف يقول: "كنت في كثير من الأحيان تأخذ علي الغموض في شعري، ولكنني أدركت الآن أن الغموض كان العقدة المسحورة، التي أوجدتها العاطفة في ساعة جنون، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تتمات عبقر"<sup>(1)</sup>.

والغموض الذي يتلقاه القارئ من الديوان، يعود بالضرورة إلى تلك الرموز المستخدمة. والتي يستعصي على القارئ العادي فك طلاسمها، مثلاً: "قاييل، هرقل، المسيح المصلوب،..."، وقد يتساءل القارئ في نفسه إذا كان العنوان نص مكثف فما علاقة هذه الرموز به؟ ثم ما الجامع بينها وبين شهرزاد وشهريار؟ وهل يستدعي المسكوت عنه في خطاب الليالي كل هذا الحشد من الرموز؟ ألا يسيء هذا إلى الشاعرة؟.

دعونا نسلّم بما سلم به بعض النقاد، في أن "الغموض ظاهرة إيجابية لأنه كهف لميلاد المعرفة الشعرية الحقة، فالركام المعرفي والثقافي الذي غلفت به النصوص الشعرية هو الذي أدى إلى إضفاء صفة الغموض عليها"<sup>(2)</sup>.

إن هذه الرموز المستخدمة تعكس بشكل أو بآخر تلك العلاقة الوطيدة بينها وبين شهرزاد وشهريار، فكل رمز يحيل إلى التضحية، ولا سبيل إلى الحياة والعيش دونها، فدائماً لا بد أن يضحي الواحد ليعيش الآخرين بسلام وحرية، وشهرزاد هي مثال للتضحية. كما أن هذه الأشخاص المضحية كان لا بد أن تمارس عليها قوى اضطهادية سلطوية تقبع من حريتها، وتسخرها لتلبية حاجات نفسها مثل شهريار.

وعلى الرغم من أن الغموض جمالية من جماليات الشعر المعاصر على حد تعبير فخر الدين الصابي إلا أنه والحال هذه يبقى هذا الحشد من الرموز يسيء إلى الديوان، وإن كان الغموض سمة الأسطورة البارزة.

وفي نظرنا أن الشاعرة عمدت في عديد المواقف إلى توظيف رموز كان بالإمكان الاستغناء عنها، كقولها مثلاً:

(1) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي "بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي"، "دراسة مقارنة"، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص 66.

(2) بشير تاوريرت: رحيق الشعرية الحدائبة "في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين"، مطبعة مزوار، الجزائر، دط، 2006، ص 71.

«ولقد شحذت أظفري، فاحذر وعيدي  
ولقد طردتك -آدمي- من جنتي،  
وبعثت قابيل... بأرضك من جديد».

فتتالي هذين الرمزين (آدم، قابيل) في نفس المقطع يجعل القارئ يستنفر من هذا. ومن الرموز التي وفقت الشاعرة في استخدامها وأفادت منها سواء ما تعلق بالخيانة أو التضحية هو رمز هرقل الذي يذكرنا بمسحة عامة على الجو الذي خيم على نص الليالي.

### 6- الرمز الأسطوري:

"إذا كانت الأسطورة نمطا علويا كونيا، فإنها -أيضا- استحضار للماضي، وتمثل للحاضر، واستشراف للمستقبل، وهي كذلك انصهار الجزئي في الكلي والذاتي في الموضوعي، وامتزاج الرؤيوي بالحدسي، والجوهري بالعرضي، والدرامي بالشعري"<sup>(1)</sup>. ورغم ما يقره الناقد "عبد القادر فيدوح" عن غربة الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر، وبعدها عن فضائه بالموازاة مع شعراء عرب آخرين أمثال "صلاح عبد الصبور"، "بدر شاكر السياب"، "خليل حاوي" وغيرهم. إلا أننا نجد من الشعراء الجزائريين من استند إلى الموروث الأسطوري، أمثال: "عبد الحليم مخالفة"، "عبد الله حمادي" وهناك أقلام نسوية نهلّت من هذا الفضاء كسامية عليوي" التي أخذت من "شهرزاد" أسطورة شخصية لها حتى قالت ما لم تقله.

إذ نجد الشاعرة استغلت سكوت شهرزاد عن الكلام المباح استغلالا جماليا/ دلاليا/بنائيا، فقالت ما كان يؤرق وجودها ويشوش كينونتها في بناء درامي لولبي أصبح القول فيه للطرفين "شهرزاد وشهريار"، وهذا ما أكده رولان بارت عندما تحدث عن وظيفة الأسطورة المتمثلة "في إفراغ الواقع وصعود الطقسي/المتخيل والممنوح قدمته من خلال الاتصال التبادلي... لكنها الأسطورة لحظة إفراغها للواقع وإزاحته والإعلان عن تفاصيل

(1) عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل "مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة"، دار الوصال، ط1، 1994، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ص 118.

مركزه لا وجود لها في اليومي مباشرة، هو سعي عن البنية الذهنية الأسطورية للإمساك بالواقع من خلال إفراغه<sup>(1)</sup>

إن محاولة التأمل المتأني في هيكل الديوان الرمزي المتجسد في بناء الرؤى الأسطورية، والقارئ المتأمل في أجزاء وموتيفات هذا النص يكشف تلك الأنماط التعبيرية التصويرية المتكررة المرتبطة بنماذج عليا ذات طابع أسطوري، تمس في أساسها معاناة المملكة الشهرزادية في تجربة وجودها الاضطهادية، التي تهيمن عليها السلطة الشهريارية القابعة لحريتها، وهذه الصورة لهذا الواقع الشهرياري - الشهرزادي - ليس واضح بصورة كاملة، إنما ينبثق من طبيعة اللغة الشعرية وبنيتها الرمزية.

"فالرمز الأسطوري يحوي إشارة حرفية، ومدى عظيما يتجاوز حدود المعنى والتضمين والعاطفة، لأنه يعبر عن موتيفات غريزية كونية مختلفة وأنساق من السلوك والمعتقدات الإنسانية مشحونة بزخم الدفء العاطفي البدائي"<sup>(2)</sup>. وتمثل أسطورة الليالي بنمطها الظاهر والمتخفي رموزا نمطية عليا تساهم في بناء البنية الرمزية للقصيدة، بحيث تؤدي إلى الكشف عما يعرفه المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، ويؤمن به في ذاته وعلى هذا كانت شهرزاد في هذا النص تتبع وتنبثق عن سراديب اللاشعور الدفينة.

والتعبير الأسطوري عادة هو محاولة الإنسان/المبدع التعبير عما لا يمكن التعبير عنه صراحة، ومن خلال الديوان يتضح أن الشاعرة عادت بوجودها ومخيلتها لحظة مخاضها الشعري إلى أغوار لاوعيتها الدفينة، إلى زمن شهرزاد وإلى عصرها ومما عاناه المجتمع آنذاك، والقصيدة بعد الولادة أمحى فيها عامل الزمن وامتزج فيها واقع الشاعرة مع الواقع الأسطوري، حتى بات من الصعب على القارئ أن يلج عالم لغة النص لسبر أغوار الماضي والوقوف على تلك الموتيفات التي تمثل رؤى الشاعرة الكونية، فرمزية اللغة هنا لا تعني "رمزية بمعناها البسيط، فالناقد يبحث في ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة، من أجل الوصول إلى الرمزية المنبثقة من دلالات الأسطورة التي تتميز بالشمولية"<sup>(3)</sup>

(1) ناجح المعموري: الأطراس الأسطورية، ص 10.

(2) سالم مرعي الهدوسي: الطقسية الأسطورية في عينية أبي ذؤيب الهذلي "مشهد مصرع الجنون نموذجاً"، أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، م 22، ع 2، 2004، ص 268.

(3) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد المقارن، ص 265.

القصيدة المعاصرة اليوم تبحث عن محمولات ترميزية لتتخطى بإنتاجها الإبداعي الحدود الإقليمية الضيقة وتصل به إلى الحدود العالمية الإنسانية، وإلى هذا أشار "كارل غوستاف يونغ" بقوله: "من خلال الرموز الأسطورية نجد أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقا<sup>(1)</sup> كان النص أقرب للعالمية والشمول الإنساني" وهذا ما فعلته الشاعرة إذ استندت ووظفت رموزا أسطورية عالمية، فبمزجها بين الشعر والأسطورة في بوتقة واحدة، وإخراجها في لغة إيحائية - إلى حد ما - عبّرت عن قضايا عصرها.

لقد استعانت الشاعرة أولا برمز أسطوري عالمي خطف الأبصار وشغل العقول، وهز الوجدان وحرك الأقلام المبدعة للكتابة. فكانت شهرزاد رمزا للمرأة عبر العصور ترتدي في كل محطة ومع كل مبدع زيا جديدا، يعبر عن روح العصر. ولهذا استندت الشاعرة إلى شهرزاد متخذة منها قالبا رمزيا، إذ ردت فيه كامل شخصيتها وأحداثها ومواقفها بروح عصرية.

بحيث تعد أسطورة شهرزاد رمزا لتجربة الهامش التي تقص مأساة المرأة التي تتأرجح بين قوة المركز وطغيانه وجاذبية الحياة، مواجهة شهريار رمز التزعة الذكورية التي تريد أن تجس الأنثى في محراب القتل فشهرزاد وإن كانت أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها المركز اتجاه خيانة الهامش، عفوا بل عانتها الأنثى أمام سلطة وجبروت المركز الذي منح نفسه حق وضع حد لحياتها متى شاء. تقول الشاعرة:

"لملم بقاياك التي أورتني..

واعشق كما حدثني..

واجمع شتات قصائدي

لتحيك حبل إدانتي..

وتصوغ أحكاما، وتبتدع العقابا

وتدس نصلك في الضلوع

(1) وجدان الصائغ: النسق الأسطوري والخطاب الشعري المعاصر "مقاربة تأويلية لبلاغة الصورة في مجموعة (كتاب الغربية) للشاعر عبد العزيز المقالح"، مجلة ثقافات، مملكة البحرين، ع11، 12، 2004، ص 45.

كأنما نحيا بغاية!!<sup>(1)</sup>

كما نجد الشاعرة عبرت عن قضايا عصرية برموز أسطورية أخرى، "فالرمز الأسطوري في الأثر الأدبي يعد بمثابة تمثيل حدسي يقوم به الكاتب أو المبدع (...). وهو في رأي البعض لا يتطور إلا داخل العلاقات البشرية"<sup>(2)</sup>، ومن الرموز التي وظفتها نجد: قابيل، هرقل، تموز، المسيح المصلوب، الصلاة وتراتيلها، الطقوس البدائية، هارون الرشيد، آدم، كسرى... هذه الرموز التي ساهمت في بناء القصيدة وخلقت انسجاما بين الواقع والشاعرة. ثم إنها ساعدتها على إدراك الواقع وتقبله بالرضى وهذا ما حدثنا عنه ريتشاردز "الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيها بينهما وتقبلها بالرضى"<sup>(3)</sup>. تقول الشاعرة في قصيدتها عشتار تشتكي:

"متعبة أنا..

أعاني السفر..

لكنما في خطوتي أنا..

ما يحمل المطر"<sup>(4)</sup>

فعشتار ربة الطاقات الخصبة، سافرت لأجل لقاء حبيبها تموز لكن دون جدوى، وعلى الرغم من ذلك تحمل المطر، إذ تنبعث عشتار رفقة "تموز" مرة إثر مرة كل شتاء (مطر) لتعود الحياة كل عام، "والمغزى الكامن وراء تلك الأسطورة هو أن البعث لا يتم إلا من خلال التضحية وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الغذاء"<sup>(5)</sup>.

وهو المغزى نفسه الذي هدفت إليه الشاعرة، بتوظيفها لشهرزاد وعشتار، فشهرزاد أيضا رمز للتضحية فلقد ضحت بنفسها لأجل إنقاذ بنات جنسها، وإنقاذ الملك من عقده التي أبادت نصف مجتمعه، والشاعرة هنا تدعوا نساء العرب/الجزائر إلى التضحية والثورة، والعمل لأجل الخروج من زمن شهريار إلا أن دعوتها هذه فيها نوع من الحكمة والتعقل، إذ

(1) الديوان، ص 52.

(2) سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر "قضاياها واتجاهاته"، ص 70.

(3) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 289.

(4) الديوان، ص 59.

(5) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 29.



وهي تدعوها للتمرد والثورة، تنصحها بالاهتمام بالطرف الآخر، والمحافظة عليه لأن الحياة عطاء وتضحية، حيث لا يمكن استغناء أحدهما عن الآخر، لهذا نجدها وظفت "رمز آخر" وهو "هرقل"، ورموزا أخرى تدل على التضحية، وهي رموز تاريخية دينية مسلم بها كقاييل والمسيح المصلوب، إذ وقفت الشاعرة على فكرة الصلب والفداء 'يماننا منها أن التغير وانتصار الإنسان لا يكون إلا من رماد التضحية.

والملاحظ على الديوان هو ذلك الحشد المتنوع في استخدام الأساطير -والذي قد لا يكون ضروريا أحيانا- ولعل هذا استمدته الشاعرة من الرموز الموظفة في الليالي والتي أخرجتها إلى دائرة العالمية، بمعنى آخر أن الشاعرة تريد لديوانها أن يتخطى الحدود الجزائرية والعربية لأن محنة شهرزاد هي محنة كل امرأة.

والحقيقة أن القارئ لا يتفاعل مع كامل الرموز الأسطورية إلا إذا تمكن المبدع/الأديب/الشاعر من دمجها في قالب فني جديد يضي عليها قوة إعجازية غامضة "فبعد ما يحدث موقف فيه نوع علوي نشعر فجأة بإحساس غير عادي من الارتياح كما لو مسنا السحر أو حرفتنا قوة عاتية، ونحن لا نعود أفرادا، في تلك اللحظات بل نصبح الجنس نفسه، ويدوي داخلنا صوت الإنسانية كلها، وتنجم القوة المؤثرة العجيبة للأدب -قدرته على أن يحملنا معه- من تفعيله للمواد الأسطورية التي يحتاج للوعي والإرادة والقصد الفردي عند القراء وعند الشعراء على حد سواء"<sup>(1)</sup>، فالشاعرة تدعو القارئ إلى مشاركتها والمساهمة في كشف المعاني الخفية في ديوانها، بعدما كشفت هي المعاني الخفية في الليالي تدعوه إلى كشف المسكوت عنه في خطابها، "فالقارئ مدعو إلى المساهمة في فكرة المؤلف، وإلى ملاقاته في تفكيره وهذه القراءة الواعية المسماة لاحقا، تقرب القارئ من المقروء"<sup>(2)</sup>.

والشاعر في لجوءه إلى الرموز يعمد إلى استشارة القارئ المثقف وإثارة الدهشة والغرابة في نفسه، فالشاعرة مثلا عندما تقول:

"يا شهرياري المصلوب في دمي

يا غنوة رددتها

(1) محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة (مدخل فلسفي)، تقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص 269، 270.

(2) هنري بير: الأدب الرمزي، تر هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص 10.

كما الصلاة في فمي" (1)

وتقول أيضا:

"ولقد طردتك -آدمي- من جنتي،  
وبعثت قابيل.. بأرضك من جديد" (2)

تجعل القارئ -في هذين المقطعين- مندهشا أمام رموزها لأنه يدرك واجبه إزاء تلك النقاط، فعليه أن يكمل القصيدة وهو يعي أن قراءته هذه هي واحدة من جملة القراءات التي يمنحها النص للقارئ.

إن المحلل للرمز يجد نفسه أمام دوال مكثفة تؤدي إلى ضبابية الرؤيا عنده، و تقود المفاهيم عنده إلى الغموض، و هذا ما انتبه إليه بيار امانويل عندما قال: " أن تحلل عقليا رمزا ما، يعني أن نقشر بصلة لتجد البصلة" (3).

و النص الذي بين أيدينا بصلة لا ينتهي تقشيرها، و قراءتنا هذه ما هي إلا واحدة من جملة القراءات التي سيحتضنها النص مستقبلا.

## 7- الانزياح الأسطوري:

تمتلك اللغة طاقة تعبيرية إيحائية، تستمدتها من خلال السياقات التي ترد فيها، و التراكيب التي تشكلت فيها عبارات جديدة، تنتهك المؤلف و تخرج عن العادي، هذا الاستخدام المنحرف للغة جعلها تصدم القارئ و تفاجئه و تكسر توقعه و تزيد من حدة توتره، و تعمق الفجوة بين واقعه وواقع النص.

و يعرف النقاد مثل هذه الحالة بالانزياح أو الإزاحة (des placement) و هو في الأصل مفهوم نفساني، يعتبر في نظرية فرويد " و أحد آليات الدفاع، فحين يخفق الفرد في إشباع دافع أصلي، أو يخفق في تحقيقه يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرضا و الإشباع و مثل هذا التعديل أو التحويل يدعى الإزاحة" (4)

(1) الديوان، ص 46.

(2) المرجع نفسه، ص 57.

(3) جيلبير دوران: الخيال الرمزي، تر علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص

41.

(4) أحمد محمد ويس: الانزياح "من منظور الدراسات الأسلوبية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،

2005، ص 58.

يشهد هذا المصطلح انتقال إلى مجالات أخرى، كمجال النقد وقد ذكر "جراهام هو" أن نورثروب فراي يرى "أن كل الأدب التخيلي أساطير مزاحة عن معناها الأصلي، أي أنها تحوي نماذج بدئية أسطورية كامنة [ربما] لا يكون الكاتب ومعظم قرائه على علم بها"<sup>(1)</sup>. إذ المبدأ المركزي للانزياح عند فراي هو "أن ما يمكن مماهاته مجازيا في الأسطورة لا يمكن ربطه في الرومانس إلا صيغة من صيغ التشبيه: المماثلة، التداعي ذو المغزى، تخيلات عرضية مرافقة، وما أشبه"<sup>(2)</sup>.

وفي الحقيقة إن الأدب ما هو إلا أسطورة متزاحة، يستند إليها الكاتب/الشاعر في عمله إلا أنه يوظف مهاراته ليكشف طرق جديدة لكتابتها -الأسطورة- وتحميلها بروح العصر. مما يستثير وعي القارئ ويلفت انتباهه تلك الاستخدامات المقصودة للغة، التي أصبح لا يطمئن ولا يؤمن لدلالاتها السطحية، كونها ترسم مسافة واضحة بينه وبين النص، بأبعادها الإيحائية التي تصطدم توقعه وتخلخل خبرته. بحيث تأخذنا الشاعرة "سامية عليوي" فجأة، وبمباغتة ومشاكسة إلى الخطاب الشهرزادي/الليالي، فتمتدنا أكثر من طريق/جسر نحو عالم الأسطورة الشهرزادية التي أسهمت في صياغة عدد من المجالات الفكرية/الثقافية/الاجتماعية، للشعوب مختلفة (عربية، هندية، فارسية).

فندفع بنا عليوي في خطابها الشعري والنقدي إلى الإمساك بأطراس شهرزاد الأسطورة، إذ نجد في خطابها النقدي الشهرزادي إحالة إلى عناصر الأسطورة وإحالة إلى ترحال شهرزاد عبر ترجمة جالان إلى عوالم مختلفة، إذ كل ما حطت في بلد إلا ونزيت بزي جديد، وكأنها عنقاء/فينيق تبعث مع كل دورة حياة، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن الأطراس الشهرزادية، ويحتم علينا الوقوف لنعرف خصائص ذلك الخطاب العربي الذي ارتحل إلى الغرب؟ بل لنقتحم عوالم الأنا والآخر في هذا الخطاب.

إنّ الشاعرة أسست خيوطها الناظم بين صوت شهرزاد وإصغاء شهريار، بل أسسته بين "ما لم تقله شهرزاد" وما لم يستوعبه "شهريار"، وبهذا أعطت للأسطورة بعدا آخر، بل ألبستها ثوبا جديدا آخر تظل خيوطه منسوجة حول العلاقة بين طرفي الحياة (الرجل-المرأة)

(1) جراهام هو: مقالة في النقد، ص 87.

(2) نورثروب فراي: تشريح النقد، ص 199.

مركز لهذا النص الشعري الذي أعاد صياغة أسطورة شهرزاد واستثمارها استثماراً جديداً حيث تمكن من قول المسكوت عنه الذي سكنت عنه شهرزاد.

لقد تغير فعل الكلام الذي كان لشهرزاد الليالي، إذ أصبح حوار بين شهريار عليوي وسامية، هذه المفككة بين واقعين/عالمين، عالم الليالي الخيالي، الهادئ الذي تفضل العيش به، هذا العالم الافتراضي/المثالي الذي أصبح فيه عليوي شهرزاد لياليها، وبين عالم واقعي تسكنه العفاريت/الجان المارقات الساحرات/الحاسدات من بني البشر.

فلقد تغير فعل شهريار ودوره في النص، وحصل عليه استبدال واضح، وصار ساردا يتكلم بعد أن كان في الليالي مستمعا صاغيا بامتياز.

يقدم النص "شهريار" بصورة مغايرة، صورة معاتب، مقررّ بالاعتراف على البقاء في فلك شهرزاد "شهرزادي هل تدركين؟". إلا أنه يبقى على صورة شهرزاد المضحية/الوفية تقول الشاعرة:

"لو تنصف القلب الذي  
يهواك كالكلب الوفي  
لخلقت للقلب الجناح  
ليطير من فرط انشراح"<sup>(1)</sup>

كما تتجلى قدرة الشاعرة على استحضر علاقات غير منطقية للأشياء، وهذا وفق موتيف وعنصر التحول الذي يظهر هذه العلاقات، إذ ثمة تسام كبير بين الصمت والكلام، بين الموت والحياة، بين التحدي والرضوخ، تقول الشاعرة، "عشتار تشتكي"، فهنا الشاعرة تخرج عن المؤلف لتجعل عشتار ربة الخصب تشتكي من تعبها وترحالها في العالم السفلي، وهذا ما يخلق لدى القارئ فجوة ومسافة توتر بين النص ونفسه، غير أن هذا ما يميز الشعر، إذ قال كمال أبوديب: "إنّ ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغية فيه، في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"<sup>(2)</sup>.

(1) الديوان، ص 47.

(2) كمال أبوديب: في الشعرية، ص 21.

وفي ظل حركة التوسع، يصبح الديوان سردا شعريا لما لم تقله شهرزاد، إذ استخدمت الشاعرة صورا تنتمي إلى عالم الليالي، تجسيدا لفجوة ومسافة حادة، تنشأ بين محورين/مستويين:

- المستوى الأول يرتبط بما قالته شهرزاد/المقول.

- المستوى الثاني يرتبط بما لم تقله شهرزاد/المسكوت عنه.

ويتداخل ويتماهى هذين المستويين، بسبب شخصية شهرزاد التي سكتت في لياليها الأسطورية عن عدة أمور، وعادت لتقول ما لم تقله شعرا في ليالي الشاعرة.

ومن خلال هذه الشخصية الساردة يندفع محوران للنمو، وتزيد حدة التوتر وتتسع الفجوة كون المسكوت عنه قمع المقول في ألف ليلة وليلة، وهنا طبعا بفاعلية السياق، إذ يخلق المسكوت عنه خطابا شعريا بلغة أسطورية تعبر عن رؤيا العالم لدى الشاعرة، هذا العالم الذي دخلت إليه شهرزاد وحاورته لتخرج من صمتها وتقول ما كان يجب أن تقوله في غابر العصور والأزمان.

لقد خرجت شهرزاد/المرأة من زمن الحكيم إلى زمن الكتابة، إلى زمن تتحرر فيه من سلطة الرجل، فبعدها كانت كائنا شفاهيا يسعى بحكيه لإمتاع السلطان المتوحش، أصبحت ذاتا مستقلة بصوتها وإبداعها.

فتحولت بذلك من جارية إلى سيدة لها سلطة القلم، وانتقل سلاحها من اللسان إلى القلم، فسيجت بذلك عالمها ودافعت عن أفكارها ومبادئها ورؤيتها للعالم، وبذلك تكون مستقلة "تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف"<sup>(1)</sup>. خرجت شهرزاد من ليل الحكيم إلى نهار الكتابة، وهي تشتكي وتبكي، خرجت وهي متعبة أعيانها طول السفر لكنها استمرت لتحمل المطر فتقول:

متعبة أنا..

أعيان السفر..

لكنما في خطوتي أنا..

ما يحمل المطر!

(1) عبد الله محمد الغدامي: اللغة والمرأة، ص 131.

فالسفر هو كتابة على البياض، وهو تعب وإرهاق، هو حزن وشكاية، هو الم عشتار، وسفرها لجمع شتات وأشلاء ذاتها التي تتطاير في الكون، هي دموع وهي مطر تتساقط لينبعث الربيع من جديد، لينبعث عهد جديد تحياه المرأة يوما ما مع ربيع آت.

خرجت شهرزاد من عالم الحكيم إلى عالم الحوار وتبادل أطراف الخطاب، في فضاء مفتوح وتحديث معلن، تتبادل فيه الأدوار والعلاقات بين الإلقاء والاستماع، خرجت شهرزاد الشاعرة من عباءة شهرزاد الليالي.

"مولاي! هذي قصتي  
أرويهها في وضح النهار  
وأنا أراقب مدينة الجزائر لا أحشى  
لثورتك انفجاراً"<sup>(1)</sup>

لم تعد شهرزاد كائنا شفاهيا ليليا لا يملك قدرة الكتابة التي حرمتها منه الأعراف الثقافية والتاريخية منذ قرون، ولم يعد الليل الجناح الذي تحتمي تحت ظلّمته لتقول لغتها، وإذا ما حلّ الصباح تسكت عن الكلام المباح.

فشهرزاد الشاعرة تدخل إلى لغة النهار، لتخط بقلمها وتكتب أوجاعها وأحلامها وتخلدها على الورق، وهي لا تخشي ثورة الرجل، إذ تكسر مسلمة التاريخ والثقافة التي جعلت القلم ووسائل الكتابة حكرا على الرجل. لقد طلع نهار جديد على شهرزاد لا تسكت فيه عن الكلام، ولكنها شحذت أظافرها وأصابعها ومدت يدها إلى القلم لتكمل كتابة القصيد/بل فراغات القصيد تقول:

(...)

"غادر وريدي

: ذرني أتمم ما تبقى من فراغات القصيد

ففي القصيدة وحدها،

أجد الشجاعة كلها،

(1) الديوان، ص 35.

### كي ما أَدافع عن وجودي"<sup>(1)</sup>

إنَّ القارئ الذي يحاول رصد تموجات النص وتغيراته لا بدَّ أن يضع يده على تلك الألغام النصية التي تفجر دلالات إذ لامسها، ويجب عليه أن يحدد دلالات الحضور والغياب لهذه الألغام التي تساهم في توسيع الفجوة "إذ كل تكوين شعري هو بلورة على المحور المنسقي، لعنصر من بين عدد لانهائي من العناصر الممكنة: أي أنه تحقيق لاختيار محدد على حساب اختيارات عديدة ممكنة، وما يتحقق يصبح حضوراً، أما ما يظل ممكن فإنه غياب"<sup>(2)</sup>.

الشعر جدل بين الحضور والغياب، الحضور الذي يضم تلك العلاقات التي تصف فيها جملة العلامات التي تتسع من بين علاقات الغياب الخفية الكامنة وراءها"<sup>(3)</sup>، وهنا تتحقق شعرية النص أي بين ما يحمله الفرد في ذاكرته وبين ما يغيب عنه أي في اللاوعي الجمعي.

### ثانياً: الصورة الفنية

عرف العرب الصورة منذ أن عرفوا الشعر، فلا نكاد نجد قصيدة تخلو من تصوير، وهذا ما جعل النقاد يولونها فائق العناية، فمن الجاحظ إلى ابن رشيق و"الجرجاني" وصولاً إلى "حازم القرطاجني" و"ابن خلدون" نجد صورة تأخذ معانٍ متعددة وترسم بحدود تتماشى مع توجه كل من هؤلاء، فمنهم مضمها في مبحث المعاني كحازم القرطاجني، ومنهم من جعلها مجردة ذهنية كابن خلدون.

إلاَّ أنَّ "الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بما يظل قائماً مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه"<sup>(4)</sup>.

بمعنى أن مفهوم الصورة متغير حسب الزمن، ولهذا يقرُّ البطل أنَّ المفهوم القديم لها قائلاً: "إذا كان المفهوم القديم قصر المفهوم على التشبيه والاستعارة فإنَّ المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل تخلو الصورة \_بالمعنى

(1) الديوان، ص 57.

(2) كمال أبوديب: في الشعرية، ص 106.

(3) المرجع نفسه، ص 106.

(4) جابر عصفور: الصورة الفنية، في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط3، 1992، ص8.

الحديث\_ من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقة الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"<sup>(1)</sup>.

فمن المستحيل أن نقدم ونقف على مفهوم دقيق للصورة بل من الصعوبة تحديدها وتأطيرها، إذ "إن أية محاولة لايجاد تحديد نهائي مستقر للصور غير منطقي إن لم يكن ضرب من المحال"<sup>(2)</sup>.

لذا سنحاول أن نقف على مفاهيم بعينها كتلك التي وقف عليها نعيم اليافي في كتابه "مقدمة لدراسة الصورة الفنية".

\_فالدلالة اللغوية/المعجمية لمفهوم "الصورة" تعني نسخة طبق الأصل "copy" أو صورة picture أي تمثيلاً مباشراً أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري على الأغلب حياً أو عديم الحياة"<sup>(3)</sup>

غير أن المفهوم لا يليق أن يصدق على الشعر، لأن هذا المكون يقتصر على جانب صغير من مكونات الصورة الجمالية.

أما الدلالة الذهنية فتستعمل في ميدان الفلسفة عموماً "وتشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء ذهن الإنسان ووسيلته الوحيدة لتعرف الأشياء، وتوجيه السلوك أو تحديده بالنسبة إليها"<sup>(4)</sup>

غير أننا لا يمكن أن نفصل بين الصورة والمادة فهما وجهان لعملة واحدة في حين أن الدلالة النفسية لها كما يراها "براي" (a.w.Bray) فهي "التذكر الواعي لمدرک حسي سابق أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة"<sup>(5)</sup> وبكلمة أخرى إن الصورة هي "انطباع واسترجاع أو تذكّر لخبرة حسية أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية"<sup>(6)</sup>

(1) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تصوراتها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص25.

(2) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، 1994، ص19.

(3) نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، سوريا، دط، 1982م، ص42.

(4) المرجع السابق، ص43.

(5) المرجع نفسه، ص43.

(6) المرجع نفسه، ص44.



أما الدلالة الرمزية فقد استعملت في الدراسات الأنثروبولوجية والصورة لديها هي "القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزا حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه، إنه خلق يعادل به الشاعر حسه أو يقدم رؤيته"<sup>(1)</sup>.

أما الدلالة البلاغية فقد ورد في معجم أكسفورد أن هذه اللفظة حديثة الظهور، فلم تظهر إلا عام 1676م، وكان هذا أول ظهور لها لذا فهي حديثة الدلالة.

ومهما اختلفت الآراء حول إعطاء مفهوم محدد للصورة، فإن الثابت هو أنه لا يمكن أن يخلو أي عمل أدبي مهما كان جنسه، فهي تشكيل جديد لشيء موجود مستمد من الطبيعة.

ويرى بعض الباحثين أن أي "تعريف للأسطورة ينبغي أن يبدأ من اللغة، انطلاقا من أن الظاهرة الشعرية \_ في حقيقتها \_ ظاهرة لغوية"<sup>(2)</sup>.

ويؤكد "عماد علي الخطيب" على أن المستند الأساس للشاعرة هو مرتكز تراثي أسطوري، فنحن الآن نتساءل عن علاقة الأسطورة بالصورة؟.

يجيبنا عماد علي الخطيب قائلا: "إن الأسطورة تثبت الأعمال الطقوسية ذات الدلالة وتتجلى الأسطورة من خلال ما يتحقق في صورتها من وظيفة رمزية أي في ما لها من قدرة على الكشف عن صلة الإنسان بطقوسه"<sup>(3)</sup>.

ولهذا فهي عند جابر عصفور "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة وتنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته"<sup>(4)</sup>.

والصور التي يقدمها الشاعر ما هي إلا ترسبات تجمعت في اللاوعي وخرجت إلى حيز الفعل في لغة الرمزية التي تتدخل وتشارك فيها الصورة والأسطورة لذا فإن الصورة الأسطورية التي يسعى البحث لاستجلاءها تمثل "صورة لما يفترض أنه لا يوصف"<sup>(5)</sup>.

والواقع أنه لدراسة الأسطورة بشكل جيد ربطها "ألمان ستيفن" بالسياق وقد قال: "إذا كانت الصورة جزء من التجربة وبنيات القصيدة فإن دراستنا لها بمعزل عن السياق الذي

(1) نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص45.

(2) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا "دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، جبهة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2006، ص41.

(3) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، ص47.

(4) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص323.

(5) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، ص51.

وردت فيه يبدو أمراً مستحيلاً، إذ ليست الصورة زحرفاً زائداً، بل تؤيده الصورة الأخرى في القصيدة، فالسياق إذن هو الذي يمكننا من معرفة ما إذا كانت الصورة أصلية أولاً، فإذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا تبرره مقتضيات السياق، فإننا سنحصل على صورة غير متناسبة<sup>(1)</sup>.

فالسباق هو الذي يمكننا من فهم الصورة الشعرية، ويوضح لنا وظيفتها ومقصدها في العمل الأدبي، كما أنه يساهم في بلورة معالمها وإيضاح جوانبها الخفية التي لم توصف. ولقد سبقت الإشارة إلى أن لغة الشاعرة لغة أسطورية مفعمة بالرمز الأسطوري الشهرزادي، مما ساهم في بلورة معالم الصورة الأسطورية الشهرزادية لدى الشاعرة، والديوان ملئٌ إلى حد ما بالرموز الأسطورية التي جعلت صورته تستوحي طقوساً تعبدية قديمة في شكل صلوات مترددة في الفم، وعادت إلى طقوس الموت والحياة التي كانت تنعكس في الدورة اليومية (الليل والنهار)، إذ الليل ينذر بالفناء والنهار يوحي بعودة الحياة وإذا ما طبقنا المنهج الأسطوري، وطريقة تحليله على الديوان، فإننا نرى ميله إلى وصف الواقع الذي تغيب فيه الفوارق وتزول فيه الاختلافات ويسوده التفاهم والحب والحرية مثلما كان في حالته السدّيمة الأولى، لهذا نجد الشاعرة ركزت على قطبيه الأساسين (الذكر/الأُنثى)، (المرأة/الرجل) فكانت بذلك أسطورة الليالي هي المركز الذي يحدد هذه العلاقة، التي حوّرتها الشاعرة الشاعرة وفق ما يخدم مقاصدها، ورمزت بذلك إلى المرأة بشهرزاد، ورمزت إلى الرجل بشهريار، وسخرت مختلف الوسائل والصور لجعل علاقتهما علاقة أسطورية يحلم فيها الاثنان بالعودة إلى الجنة.

## 1\_ صورة المرأة:

استأثرت شهرزاد باهتمام كبير منذ أن سافرت إلى الغرب مع تجربة جالان، ومنذ ذلك الحين إلى اليوم لازالت مصدر إلهام ومشرق وحي للمبدعين. وشهرزاد في ترحالها كانت تشغل الشعراء ويشاغلوها، تشاركهم حياتهم فيطمئنون لها، لتنشأ جسور حب وثقة متبادلة بينهما، فتكون بذلك الحضن والملاذ الذي يستأنسون به، سيما إذا كانت تقاسمهم حالاتهم وظروفهم، وكل هذا يظهر في عملهم الإبداعي، إذ

(1) أحمد الطريسي: النص الشعري، بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية وتطبيقية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، ص101.

يصوّرن مشاغلهم من جلالها، وهذا ما أكده المؤرخ الإيطالي (فيكو VICO) عندما ذهب إلى أن الصورة الأسطورية ما هي إلا رموزا لحالات وظروف اجتماعية وثقافية. والواقع أنّ نظرة الإنسان عامة والشاعر خاصة إلى المرأة منذ القدم هي نظرة أسطورية فكانت ربة الخصب والنماء، وسميت الأرض بالأم لاشتراكها مع المرأة في الخصوبة، فهي الشمس، وهي عشتار، وهي ربة العطاء وهي الحياة. وهذه الصورة نجدها ماثلة في الديوان. لذا تتكاثف الصور في النص، وتسترجع الشاعرة الماضي، لذا تنظر إلى واقعها نظرة أسطورية، إذ شكلت هذه النظرة رؤيتها للعالم (الوجود/الحياة) فكانت بذلك أسطورة شهرزاد (عشتار/تموز) الواقع الذي يعبر عن واقع الشاعرة، الذي فضحت فيه حال المرأة والرجل الجزائري والعربي. إذ قدمت لنا الشاعرة في القصة الإطار لديوانها حال المرأة في العصر الحديث، كما صوّرت لنا حالة الرجل تقول:

"في قلعة نسر نائمة  
في حضن البرق  
تسبي أيامي تبعثني  
غربا أو شرقا  
يتمدد وحش قد أفلت  
من سلطة قيد  
يتهدد قلبا بالقتل  
يقدّح بالنار  
وسبايا القصر تجلّلهما  
أثواب العار"<sup>(1)</sup>.

يبدأ النصّ برسم صورة موحية تخرج القارئ من عالم الوعي لتأسره داخل سطور النص/قلعة النسر، فيعيش مع سبايا القصر خوفهم من الموت واستعدادهم له.

(1) الديوان، ص14.

وهنا تقدم لنا الشاعرة صورة المرأة المسيية، المسلوبة الحرية، التي تسعى لإرضاء الوحش الذي تمدد في القصر ويتوعد بالقتل، وهذا بطبيعة الحال هو استدعاء لصورة المجتمع القديم/ مجتمع شهريار الذي حرك شهرزاد في زمانها وهو يحركها اليوم في زمان غيرها، وهذا اختيار للقضاء والفناء والحياة والحرية.

وشعر الشاعرة في الواقع يثير مسألة وجودية شبيهة بالفلسفة الوجودية اليوم، فموقف المرأة كله فيه شعور دائم بتهديد القضاء وتوعد الفناء ورغبة البقاء.

وفي هذه القصيدة صورة صادقة لواقع المرأة العربية منذ عهد شهرزاد إلى زمن الشاعرة. فصورة القصر والسبايا والجلاد والملك والقيود والسلطة م هي إلا صورة المجتمع، للفكر، للسياسة، للعادات والتقاليد في زمن الشاعرة، التي صورت الرجل على أنه وحش أفلت من سلطة قيد يترصد المرأة ليقتلها بعدما أدانها المجتمع وقدمها في كل ليلة قربانا للملك. والشاعرة لما رسمت هذه الصورة ركزت على جوانب محددة نوصفها في المخطط التالي:

قلعة نسر = قوة + سلطة + افتراس

وحش = قتل + موت

يقدح بالنار = الاضطهاد والقوة

سبايا القصر = الجارية/ المرأة/ اللاحرية

أثواب العار = المدانة بشكل أو بآخر

وتقترن هذه الصورة بصورة المجتمع الذي يرفض أن ينفذ ريشه ليعت من جديد بصورة أخرى تسعى الشاعرة لتجسيدها وإن لم تكن في واقعها ففي خيالها ولم لا.

وإذا ما دققنا النظر في الديوان نجد أن هذه المرأة المذكورة ليست هي شهرزاد نفسها، وإنما هي المرأة التي تريدها الشاعرة أن تكون على شاكلة شهرزاد متحدية، مضحية، لا تخاف الموت وهذا ما أعلنت عليه الشاعرة في عدة مواقف.

ولتوضح الشاعرة العلاقة التي يجب أن تكون بين المرأة والرجل (المجتمع) تأخذنا إلى صورة أسطورية أخرى هي صورة عشتروت، صورة مريم، تموز، هرقل، كسرى،... فتظهر علاقة "الرجل بالمرأة في تمفصلات أنثروبولوجية معقدة تربط بقضية الطهارة والحمى"<sup>(1)</sup>.

(1) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، ص165.

وتبين الشاعرة صورها عن طريق المقابلة بين المواقف المختلفة، التي تقص فيها الأحداث مستندة للماضي، فلقد نسبت الخصب والخراب للمرأة، فقالت عن الأولى "عشتار تشيكي".

"متعبة أنا

أعياني السفر

لكنما في خطواتي أنا..

ما يحمل المطر"<sup>(1)</sup>.

فالمطر رمز للخصب، وعشتار رمز للتضحية والخصب والنماء، وعن الثانية تقول:

"وأريد قلبك \_ سيدي \_

كي ما يجيئي رافلا بين القيود

ولكي تمزقه يداي،

كي لا تورثه سوايا،

وأراها ترفل كالمهاة بلا حدود

سأحرّق الحقل الذي زرعت يدي،

وأخرّب الرّوض الندى

وسأحمو اسمك \_ يامليك \_ من غدي"<sup>(2)</sup>.

فإذا كان شهريار/الرجل سلطان يملك القوة، فإنّ شهرزاد المرأة جمعت بين أوصاف البشر والآلهة فكانت عشتروت ربة العطاء والخصب والنماء.

فلقد منحت الشاعرة شهرزاد القدرة على منح الخلود فتقول:

إني أريد من السماء نجومها

ومن الرّياض ورودها

كي يشتعل هذا الجليد

وأنا أريد من البحار مياهها

كي أطفئ اللّهب الـ - توقد في الوريد -.

وسألتي، وسألني عمّ أريد

(1) الديوان، ص1.

(2) الديوان، ص56.

أترك تجهل \_ يا ملكي \_ ما أريد؟؟ أني أريدك ساجدا  
 كي ما تسبح جاهدا،  
 باسمي أنا مثل العبيد..  
 وأنا أريدك لاهثا كالطفل خلفي،  
 لا تكلّ إذا نهرتك أو تحيد  
 وأنا أريد بأن تكذ وأن تجحد، لعلي.  
 أرضى، فأمنحك الخلود"<sup>(1)</sup>.

فالصورة هي المعادل الموضوعي لإحساس الشاعرة، وهي رؤيتها التي تسعى لا يصلها للقارئ والمتلقي، لهذا عمدت الشاعرة إلى خيالها وفكرها لتشكّل من صورة شهرزاد صورة أخرى خرقت المؤلف وخلقته الدهشة، فبدت وكأنها عنقاء جديدة بعثت من رماد الاضطهاد والقمع البطريكي.

والشاعرة في رسمها لصورها تستند إلى العاطفة والخيال فهي تصور واقعاً تخيلياً متميزاً لحظة تدفقها الشعوري، ولهذا قال س.دي لويس أنها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالاحساس والعاطفة"<sup>(2)</sup>.

لقد رسمت الشاعرة صورتها بكلمات موحية تنفجر دلالات وتخزن فيها من المشاعر، وإن مالت إلى الغموض والابهام في جوانب متعددة، وهذا رغبة منها لجعل القارئ يساهم في تكوينها وصياغة معالمها تقول:

"ومضت تداعبه المنى  
 كملائك الرحمن بالملكوت  
 أ ويوسف أهلّ  
 فدنّت ورود الروض تخطب ودّه  
 متمنعا، متعففا"<sup>(3)</sup>.

وإذا كانت قوة الصورة وإيحائها تكمن في غرابتها وخروجها عن المؤلف من جهة وعن تموضعها من جهة أخرى تقول الشاعرة:

(1) الديوان، ص ص 55، 56.  
 (2) سمير خوراني: المرأة ز الناقدة، ص 36.  
 (3) الديوان، ص 75.

يا سادتي  
 أنا عشقت شهريار  
 فهل سمعتم قبلها..  
 عن مدن تحنّ للدمار؟  
 وهل رأيتم قُبيرة  
 تراود الصياد كي يصادها،  
 تودّ لو جلاّدها  
 \_في غلظة السّجان\_ يا سجّانها..  
 يضيق الحصار ←<sup>(1)</sup>

إنّ قوة خيال الشاعرة خلقت عناصر جديدة من كلمات بسيطة مألوفة، فلقد أصبحت المدن تحنّ للدمار والقبرة تراود الصياد، والرقبة تود تقبيل سيف السّجان الجلاّد، وأصبحت شهريار تحنّ للموت وتتمنى النوم بقلب شهريار، إليها صورة تدعو القارئ إلى المشاركة وإمعان النظر بغية الوصول إلى المسكوت عنه في كلامها والمبثوث في نواتها حتى يستطيع تأويلها والوصول إلى أنّ الشاعرة تسعى لتوحيد المملكتين والعيش في سلام.

## 2\_ صورة الرّجل:

تعود الشاعرة إلى التراث، في أولئك الرّجال الذين ذكرهم جيلهم بعد موتهم/شهريار، هارون الرشيد، كسرى، هرقل، قاييل، المسيح المصلوب، لترسم من خلالهم الرجل العربي في جيلها، ولنقرن بينه وبين هؤلاء.

بل راحت الشاعرة ترسم ملامح الرجل انطلاقاً من كابوس على أنّه إنساناً يجسد صورة شهريار ورغبة في القتل، وهي صورة الرجل الشرس القوي الذي ملته الرغبة في الانتقام وافتراس ضحيته. ومهما يكن فالرجل الذي صورته الشاعرة هو بشكل أو بآخر شهريار الذي يجب السلطة، ويستهو به القتل والانتقام والابادة تقول:

"لابدر من بعد الظلام أنار  
 وعلى جماجم الشعب المكابر

(1) الديوان، ص48.

قد تمطى شهريار  
 سحب الدخان تلفه  
 وبقلبه وهج ونار.  
 وأقام يزبد معلنا عن ثورة  
 خمدت، وينذر بالدمار"<sup>(1)</sup>  
 وتقول: "لما رأيت مليكي المخدوع في همّ  
 ولازمه السهاد  
 ورأيت سيفه يعمل النصل الصقيل  
 بأعناق الغيد الحسان  
 وبيت الثأر المقيت  
 ونصف شعبة قد أباد"<sup>(2)</sup>.

فكرة شهرزاد الفاقد للثقة بالنساء، الذي عممّ خيانة امرأتين على كافة النساء، وأعلى لنفسه شرعية القتل والاستبداد والاضطهاد الذي بنى نظرتة على سوء الفهم الذي تكرر لقابل العصور والأزمان هذه الصورة التي سعت شهرزاد لتغير معالمها وألوانها وفقها، وهي تسعى اليوم لمحوها وطمسها وبناء أطروحة أخرى وفكرة مغايرة يكون فيها شهريار سيد نفسه أولاً وسلطانا عادلاً على المجتمع ثانياً.

تسعى الشاعرة لتغيير صورة الرجل/الوحش/النسر الذي أنشبت أظافره في جوارح المرأة وخلفها قفرايبابا، لذا عطلت دورة الحياة.

إنّ صورة الرجل في الديوان هي صورة النسر/الحيوان الجارح الذي يترصد فريسته للقتل، هذه الصورة المغايرة لصورة الرجل الشهم، الذي تحدثت عنه الأساطير القديمة، الفرس، الشهم، التّيبيل الذي قال عنه مصطفى ناصف: "إنّ صورة الفرس هي صورة الرجل التّيبيل الذي ملأته العزّة والثقة، وعلينا ألاّ نغتر بظاهر الأمور فهذه الصورة ذات صبغة إنسانية مثالية"<sup>(3)</sup>.

(1) الديوان، ص 30.

(2) الديوان، ص 33.

(3) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، ص 87.



فالشاعرة أرادت أن تبعث هذه القيم من جديد لهذا تسأله عن عيشته التي تحط من قيمته فتقول:

فيا نسرًا يسافر للغمام

أرضيت عيشك كالسوام

من حياتك بالرغام؟

وهي تدعوه ليوظ موات القلب لأنّ بين ظلوعها الشّهد المدام، وهو إن تحلّى على مملكة "هارون الرّشيد" - الذي أغرق نفسه بالتمتع بالجواري الحسان - سيعيش في جنة. ولتصوّر الشاعرة ما آل إليه شهريار بعدما أصبح وحشا بل إنسانا وغداً لا يبقى ولا يذر، ولهذا وصفته الشاعرة بقولها:

يا سيدي، يا شهريار زماني

يا من بعثت بعالمي

كي ما تهدّ كياني

أنشبت بين جوانحي ظفرا ونابا

وزرعت سيفك ناقما في عنقي

ومضيت تمشق الخرابا

لن تنتعش هذه الأزهار بعدما

خلقتني فقزايابا"<sup>(1)</sup>.

### 3\_صورة الحيوان:

يعد الحيوان من الصوّر التي ألهمت خيال الشعراء، بل هو من الصور التي عبدها الإنسان القديم، فهو "إما طوّم الجماعة وجدّها الأعلى، وإما معبودها الممثل والرمز للإله السماوي، الكوكب الذي تتوجه إليه الجماعة في صلواتها"<sup>(2)</sup>.

فلقد العربي القديم الثور الوحشي لذا وظفه الشعراء بشكل لافت للانتباه، كما ذكر الناقة في أشعاره اللاحقة، ويلتفت أحمد كمال زكي في أسطورة الناقة إلى نوع من المعرفة هياً في الواقع لظهورها "ناقة صالح" حيث قيل إنّه وهبها الله ونهاهم عن قتلها، وهذا النوع من

(1) الديوان، ص51.

(2) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطورية، ص243.

المعرفة هو ما تحدث عنه الشعراء في ذكرهم للثور، والنملة، والناقة، والهدهد، حيث أصبحت هذه الحيوانات وغيرها طوطمية أو مقدسة يخطر قتلها في ظروف معينة ومن الحيوانات التي وظفتها الشاعرة نجد:

#### أ\_ النسر:

لا تخرج صورة النسر في هذا الديوان عن صورة الرجل / شهريار في افتراسه، وقوته، وعرف النسر على أنه ينهب لحوم القتلى، يقرن الشعراء ما بين الحرب والنسر، "كما أن ارتباط الطير والنسر منه خاصة بالحرب قد يشير إلى أن صورة النسر رمز للقوة القاهرة والرتبة العظيمة، وهذا مع الإنسان القديم، فقد ورد أن سلمان الحكيم جعل النسر عريفا للطير وكان النسر، أو الصقر برأس شعار القوة والملك عند البابليين القدماء، والنسر \_ كما نعلم \_ صنم من أصنام الجاهليين \_ أما ارتباط النسر بطلب الخلود فقديم، يعود إلى زمن لقمان بن عاد" (1).  
وشهريار هو نسر، قوي، سلطان ذو رتبة عظيمة قضى نصف حياته في حرب لا فائدة منها، قادها ضد طرفه الثاني حتى تحجر وكاد يصبح بلا قيمة لو لا تدخل شهرزاد، فما حدث له حدث تماما للنسر الذي تحجرت قيمته، "وتحجر معناه في حكاية (رمزية) تتعلق بشخصية لقمان ونسوره السبعة، وتروى عنه أساطير شتى تلتقي جميعا عند القول بأنه قد طلب عمراً طويلاً، فأعطى عمر سبعة أنسر، كان آخرها ليد" (2).

#### ب\_ الحمام:

الحمام هو من الصور التي تعرض لها البطل في صورة المرأة بين المثال والواقع "صورة مرتبطة بالمرأة، هي صورة الحمام والقطا، وهو نوع من الحمام البري وقد ارتبط أيضا بالدين القديم" (3).

والدّارس للشعر القديم والمتبع للحياة البدائية الأولى يلحظ ذلك التقديس للحمامة، ونحن اليوم لازلنا نقدها بشكل أو بآخر، أليست هي رمز للسّلام، بل تستعملها بعض المجتمعات في الزفاف، إذ تقوم كل من العروس والعريس بإطلاق حمامة بيضاء.

والواقع أن الحمام هو الطائر المقدس لربة أفروديت آلهة الجمال النسوي، وربة العلاقات الجسدية، لما له من لمحات غزلية لفتت نظر الإنسان من أقدم العهود كما أن بين الحمام

(1) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، ص241.

(2) المرجع نفسه، ص248.

(3) المرجع نفسه، ص238.

والساميين علاقة حميمية ظهرت في نظر السامي القديم إلى هذا الطائر الوديع، حيث جعلته أساطير الطوفان السامية هو الدليل الذي شيد بالأرض اليابسة وانحسار الماء<sup>(1)</sup>.

من أين أبدأ قصتي؟

من أي باب سوف أدخلها؟

وأنسج أحرف

كي ما تطير حمامةً

بيضاء

تسبح في فضاء سلامي<sup>(2)</sup>.

فالشاعرة هنا ترسم صورة مغايرة لصورتها المعتادة، فهي كانت تبدأ قصتها والخوف من الموت يحوم في جدران غرفتها، لكنها هنا تبدأ حكاياتها بسلام وهي لا تخشى الموت. فهل خمدت ثورة الوحش؟.

وإلى جانب الحمام نجد الشاعرة وظفت طائراً آخر وهو طائر العنقاء الأسطوري الذي يوحى بالحياة والبعث بعد الموت، هذا البعث الذي تزهر في الأرض وتخضر، وتطير الفراشات هي صورة للربيع والحياة.

"حدثيني عن بساتين حزينة

وفراشات ترفرف حولنا

وتخط كلمي في يدينا

كم بتُ أخشى أن تباد"<sup>(3)</sup>.

وهنا نجد مفارقة في الصورة، فلا يمكن للفراشات أن تكون حيث الظلام والموت، لا يمكن أن تعيش في أرض مباداة، لكن يمكن أن تعيش في بساتين حزينة/بساتين شهرزاد وشهريار.

"قد كان.. يا ما كان.. يامولايَ

يا ملكي السعيد

فراشةٌ

قدراقها وهج هنا

(1) المرجع نفسه، ص 239.

(2) الديوان، ص 61.

(3) الديوان، ص 31.

فدنت تُراقص ظلّها

فوق الدّخان

وتنتهي من جهلها بين يديه

طفلاً" (1).

وهذه الصورة تؤكد على أن الفراشة/ المرأة لا يمكنها/ أن تعيش في جو مغيم بدخان لأنها سوف تموت وسوف يخنقها مثل النبتة التي لا تزهر في مزهرية.

### ج - صور الظواهر الطبيعية أسطوريا:

**1\_ المطر:** ترتبط الحياة بشكل أو بآخر بالمطر فهي رمز الخصب والنماء، وهي رمز الرحمة والعطاء، هي الحياة و الوجود، والمقام، فلقد سكن الإنسان قديما الموطن التي يتوفر فيها الماء والكألاً لأنّهما عنصرا الحياة المهمين فهي العامل القوي للنشاط البشري، فلقد كان الإنسان قديما يقوم بطقوس أسطورية إذا ما توقف المطر، والإنسان اليوم يقوم بصلاة الغيث ليتزل المطر، لأنّ في نزولها رحمة ونمو ونبات وعودة للحياة تقول الشاعرة:

وتدافعت دُرر الكلام على

لهاته

كالمطر

أهداها نفحة عطره

وبجيبها انطلق الوتر

هزت بجذع فؤاده

فتساقطت

رطب القريض على جبينها كالثمر" (2).

فهذه الرّطب لا تتساقط لو لا المطر، وهذه الحياة لا تعود لو لا الماء، وهنا هي صورة للرجل المعطاء، للرجل الشهم الرّحيم كما صورته الأساطير القديمة، صورة للرجل المثال، والمطر أيضا هي صورة المرأة الرّبة، ربة الخصب والنماء تقول:

متعبة أنا

(1) الديوان، ص62.

(2) الديوان، ص23.

أعياني السفر  
لكنما في خطواتي أنا  
ما يحمل المطر.

فالمطر هي بعث بعد موت، اخضرار بعد اصفرار، لكن المطر التي تصورها الشاعرة هي المطر التي فيها رحمة، المطر الرقيق الذي يتدافع كدرر الكلام، حتى ينفع ولا يضر وكي تتساقط الرطب، وتنمو الأزهار ويعود الربيع.

## 2\_ الزهرة:

الزهرة هي عششروت، وهي الإله عششتر، "وهي العضو الثالث في هذه الأسرة الإلهية، غامضة على كثرة ورود اسمها في كتابات العربية الجنوبية، ويظهر أن صفة الأنوثة قد غلبت فيها الذكورة، وقد اتخذها عبادها رمزا مزدوجا على الحب والحرب"<sup>(1)</sup>.

- كيف للأرض أن تنتج دون مطر؟ و كيف لها أن تزهر بدون حب؟ تقول الشاعرة: "عششتر تششكي"، إنما تششكي من هذا الواقع، ومن حالها وحال ربة الجمال التي تعشق السهول والمساحات الشاسعة، هي امرأة تعشق الحرية، معطاءة تقول الشاعرة:

«أبدأ سشثمر نبتة في مزهريّة

مدي جذورك يا غيبة ←

لا تعبري أبدا إليه

وذري فؤادك روضة

يسمو هواه بقلبها»<sup>(2)</sup>

عششروت التي تصور واقع المرأة على لسان شهرزاد فتقول:

سأقصّ \_يا مولاي\_

عن قلبي أنا

عن مبدئي \_عند اللقاء\_

وعن دنوّ نهايتي

لما أتيتك طفلة

(1) عماد علي الخطيب: الصورة الفنية أسطوريا، ص288.

(2) الديوان، ص67.

وكان حبك روضي  
 سأقصّ كيف تحوّلت  
 تلك الرياضُ ← ←  
 فقاراً بعدما..  
 داست خيولك  
 وردّها  
 وعاد الظلام على ضياء  
 عبارتي<sup>(1)</sup>

ولهذا تعدّ الأرض أمّاً، وتعد الرياض والورود، والأزهار ثمرة الزواج بين القمر والشمس. لكن إذا حدث الفراق وانقطعت الحياة، فإنّ الحقول لا تزهر، وهنا إشارات إلى الموت وانقطاع الحياة، فالمرأة تخاف من الموت الذي يبطل الخصب لديها ويعطل الوجود.  
 ياسيدي ..

نضب المعين، فلم يعد  
 في القلب غير خرائب  
 لا فرق عندي إن  
 نجوتُ .. وإنّ  
 كتبتَ نهايتي  
 أنا .. قد .. ختمت حكاياتي.

### 3\_ القمر والشمس:

لقد ارتبطت الشمس قديماً بالمرأة، والحياة والخصب، والقوة، والعطاء لذا عبدها الإنسان العربي قديماً، فهي الآلهة "السيد" في جنوب الجزيرة العربية.  
 فالشمس هي رمز الأمومة والخصوبة وعودة الحياة، تقول الشاعرة:  
 "الشمس داعب ضوءها جفن النهار  
 والوحش أغمد سيفه مستسلماً

(1) الديوان، صص 64 65.

ولصوتها.. أذنا أعار

يا شهرزاد<sup>(1)</sup>

ففي هذا المقطع تصور لنا شهرزاد عودة الحياة مع بداية إشعاعات الشمس إذ في كل طلعة لها يوم جديد في حياتها، بداية أخرى عليها أن تنسج حكايتها لكي يسمعها القمر/شهريار مع حلول الظلام.

والقمر هو الإله الأب، أو الإله الأكبر الذي رمز له بالثور، لذا كانت الثور والوحشية أحد صيغاته قالت:

«هي قصة شاعر عشق القمر

ألف بصيرة فكره وبه انبهر

وتدافعت درر الكلام على لهاته».

وتقول: "وأظل أرسم وجهه

قمرا

تلاً في ليالي الطويلة"<sup>(2)</sup>

وتقول: " أن يبقى سميري في الغرام

يدعونه القمر البعيد "

فظهر القمر كان يؤرق شهرزاد، ويهدد وجودها لذا حافظت له الشاعرة على صورته الأولى / القوة والربوبية .

#### 4\_ صور أخرى:

إذا كانت الأرض رمزاً للأمم تمثل الحياة والخصوبة، فإن المزهريّة تمثل الموت والعقم، وهنا ترسم الشاعرة لوحة نفسية بنتها بإشعاعات وألوان تأسر القارئ وتجعله يتساءل عن الحياة في مزهريّة.

كما استحضرت الشاعرة صورة للأمل الهارب، صورة إرم ذات العماد، المدينة الفاضلة للحقيقة المجهولة، صورة الغاية الجوهرية من الوجود، صورة الاستمرار والأمل في المستقبل، صورة المدينة التي تسعى لتكوينها.

(1) الديوان، ص37.

(2) الديوان، ص65.

لقد أرادت الشاعرة أن تصور معاناة المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، فاستندت إلى صورة المسيح المصلوب، الذي هو رمز للمعاناة التي كانت جراء العذاب المستبد بين جنسيها.

وهناك صورة أخرى هي صورة تموز، رمز الحب/الحياة/الأمل.

لقد جعلت الشاعرة هذه الإشارات والصور الأسطورية، بدلالاتها وأجوائها جزءاً نفسياً لإحساسها ووعيتها بقيمة الحياة.

لذا عبّرت شعرياً عمّا تعانیه المرأة جرّاء احساسها بالرّكود والجمود في الانفتاح على العالم، وما تتوق إليه من حرية وتقدم، وعليه نجدّها تننفس بأحاسيسها الإنسانية من خلال معاناتها ومعاناة بني جنسها المتواصلة والمستمرة عبر تاريخ الإنسانية، وعبر شهرزاد بحثاً ومعاناة وانهماكاً.

### ثالثاً: الصورة الاستعارية

الاستعارة لون بلاغي قديم شائع في الشعر العربي قديمه وحديثه، وهذا لا يعني أنّ الشعر الأجنبي / الغربي يخلو منها، فهي سمة أساسية يتمتع ويتحلّى الشعر بها، وقد قال أرسطو قديماً: "إنّ أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات. الاستعارة علامة العبقرية، إنّها لا يمكن أن تعلّم إنّها لا تمنح للآخرين.<sup>(1)</sup> وهنا يقرّ أرسطو بالبعد الجمالي الذي تلعبه الاستعارة في بناء النص الشعري.

والاستعارة لا تكون بين الحسي و الحسي، أو بين المجرد و المجرد، أو بين الحي و الحي، أو بين الجماد و الجماد، بل قد تكون بين الجماد و الحي و العكس. بمعنى استعارة بعض صفات الحي للجماد أو استعارة بعض صفات الجماد للحي.

و الحقيقة أنّه لا يخلو أي تفكير من صور و استعارات، أذ لكل تفكير بعداً تخييلياً رمزياً، وما دمنا نفكر باللّغة بما فيها من أنظمة رمزية و فضاءات مجازية فإن تفكيرنا مفعم بالاستعارات، فمخطئ من يعتقد أن الاستعارة ترتبط فقط بالجانب الأدبي و الخيال الشعري و الزخرف البلاغي، فهي على عكس ذلك تماماً "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنّها

(1) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص124.



ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا، إن النسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس<sup>(1)</sup>.

فالاستعارة تحضر في حياتنا اليومية، وفي مختلف الخطابات إذ تمتدّ حتى الخطاب الرمزي السيميائي، "حيث الفكر استعارة، والحلم استعارة، واللعب استعارة، الصورة استعارة، واللون استعارة، فالإنسان موجود في الاستعارة وبالاستعارة يوجد الإنسان"<sup>(2)</sup>.

و على الرغم من هذا فالاستعارة تختلف عن الرمز "الاستعارة ابتكار خطابي متحرر و الرمز مقيد بالكون"<sup>(3)</sup>، و يقرّ بول ريكور بهذا الاختلاف إذ لا يمكن للرموز أن تعبر إلى أرض الاستعارات قائلا: "الاستعارة تحصل في اللغوس الخالص تماما، بينما يتردد الرمز على الخط الفاصل بين الحياة و اللغوس، فهو يتحقق في نقطة التجذر الأولى للخطاب في الحياة لأته يولد حيث يتطابق القوة و الشكل"<sup>(4)</sup>.

و مهما يكن فالاستعارة بناد ول الشعر و محور دورانه الناظم، و قد أكدّ رومان جاكبسون "أنّ الشعر و بخاصة الرومانسي و الرمزي، تطغى عليه الصور الاستعارية، التي تمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية و أحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد المتطور و القائمة على علاقة مشابهة بين ذات الشاعر و العالم الخارجي الحسي"<sup>(5)</sup>.

وما يعنيه جاكبسون أنّ الشعر استعارة ثابتة تجسد العالم في عقل الشاعر لتحوّله إلى قالب كلامي، لفظي، موسيقي، تصويري، يجسد العالم في المتلقي الذي يذهله الخيال وتأسره الصورة، فالاستعارة إذن هي "السر الكامن في الكلمة الموروثة، الكلمة الحبلية بخيالات المتعبين، ورؤى المهمومين، الذين ينسجون من هذه الخيالات حللا ملموسة ويشيدون من هذه المفردات بنايات محسوسة"<sup>(6)</sup>.

ولقد عاين تشومسكي الاستعارة على أنّها انحراف في نسبة اللغة، وعدّها ريكور حل للغز لذا قال: "الاستعارة ليست اللغز بل هي حل للغز"<sup>(7)</sup>.

(1) جورج لاكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 21.

(2) عمر أوكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق/ المغرب، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص123.

(3) بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفانض المعنى، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي/ بيروت، لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ط2، 2006، ص106.

(4) المرجع نفسه، ص102.

(5) عبد العزيز الحويذق: الاستعارة عند رومان جاكبسون، مجلة علامات، جزء 54، م14، ديسمبر، 2004، ص238.

(6) شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية احصائية، دار المعلم والایمان للنشر والتوزيع، دط، 2009، ص34.

(7) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص140.

لقد اهتم النقد القديم سيما النقد العربي بالاستعارة، فأقام لها كتباً وخصص لها مباحثاً كونها سمة شعرية لا مفرّ منها وعدّها المتأخرون أكثر من ذلك، فالشعر عندهم صناعة استعارات، والبحث في الاستعارة "كان في صميمه بحثاً في وسائل معالجة الاختلاف، ليس ثمّ اختلاف مطلق، وليس ثمّ تشابه موسع له بحيث يعيد ويلتمس صفوا لا كدر فيه"<sup>(1)</sup>.

ومن منطلق البحث في الاختلاف والتشابه للصورة المستعارة، نبحت في صور استعارة شخصية شهرزاد، مقتفين في ذلك ما قدّمه "علي عشري زايد" في كتابه استدعاء الشخصيات التراثية.

إنّ الاستعارة التي يسعى البحث لاستجلاء تقنيات توظيفها، هي تلك الأساليب و الصور والطرائق التي لجأت إليها الشاعرة أثناء توظيفها لشخصية "شهرزاد" قصد التعبير عن واقعها و مشاعرها في صيغة فنية جمالية طوّعتها للتعبير عن تجربتها المعاصرة.

و الشاعرة لما وظفت شخصية "شهرزاد" (تراثية/أسطورية) و استعارات ملامحها و صفاتها كانت بالضرورة تعي أنّها الشخصية التي تناسب تجربتها، لهذا نجدها حورّتها بما يناسبها من جهة و يناسب روح العصر من جهة أخرى، بمعنى أنّها صبغت عليها ملامح عصرية تسائر رؤية العالم لديها، فالصورة الاستعارية تسهم بطريقة و بأخرى في رسم الشخصية و نمو الحدث، و تدخل بالضرورة في نسيج السرد"<sup>(2)</sup>

وإذا أخذنا شخصية كشخصية "شهرزاد" فسوف نجدها متعددة الجوانب، تصلح لتحميلها بالقضايا المعاصرة، فهي أولا ساردة الليلي، ومن أعظم النساء المثقفات المتعلمات المتأدّبات، القارئة لألف كتاب والمتطلعة على التاريخ وأخبار الأمراء، وهي ثانياً أوّل امرأة عربية تفتك سلطة اللغة من الرجل، وهي ثالثاً مثالا للمرأة المتحدية، المثابرة، المضحية، الرّاجحة العقل، القوية الايمان، الثابتة العزيمة/ التي قالت على لسان امرأة الصندوق "إنّ المرأة منا إذا أرادت أمرا لا يغلبها عليها أحد"

والشاعرة لما وظّفت هذه الشخصية أخذت العديد من ملامحها، بل جعلت جسد ديوانها ذاتان حلّتا بدنا، إذ تماهت ذات الشاعرة مع ذات شهرزاد فقالت ما لم تقله في لياليها، ولهذا

(1) مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1990، ص202.

(2) وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث "رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير"، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص88.

حافظت على سمة شهرزاد الأساسية وهي السرد والحكي والقص، وهي إن فعلت هذا أعطت لديوانها مدلولاً شاملاً بحيث إن شهرزاد الليالي هي شهرزاد كل الأزمان وما عالجته طيلة ألف ليلة لا يزال يستمر على مرّ العصور، في إطار هذا التأويل تصبح شخصية شهرزاد وشهريار رمزاً لعلاقة المرأة بالرجل من جهة وللسلطة والتّحدي نحو التحرر من جهة أخرى، بما اكتسبها من طاقات إيجابية، حيث يصبح شهريار رمزاً شاملاً لكل رجل عربي يجبّ السلطة ويسعى لفرضها، في حين تصبح شهرزاد رمزاً شاملاً لكل امرأة عربية تسعى جاهدة لتغيير قدرها والتحرر من سلطة القمع والتقييد التي تفرضها الأوضاع الاجتماعية والثقافية والفكرية للمجتمع.

تغدو شهرزاد رمزاً للحياة والتّحدي، والبعث من جديد، لهذا تأخذ صورة عشتروت، ومريم، وتموز، تأخذ صورة البعث بعد الممات، والتحرر بعد القيد:

"متعبة أنا..

أعيان السفر..

لكنّما في خطوتي أنا..

ما يحمل المطر"<sup>(1)</sup>

وتقول: "هزت بجذع فؤاده..

فتساقطت

رطب القريض على جبينها كالثمر

فغدت تميم بقلبه

عطرا تضرّع من زهر

عشقتة أنثى"<sup>(2)</sup>

وهنا يظهر الجانب التخيلي للشاعرة وحرصها على حصول اللذة والمتعة النفسية من جهة، وإثارة الدهشة لديه من جهة أخرى، ولعلّ هذه هي وظائف الاستعارة التي حددها أرسطو عند حديثه عن الوظائف الجمالية لها (الإفهام والتغريب والمتعة)<sup>3</sup>

(1) الديوان، ص 59.

(2) الديوان، ص 25.

<sup>3</sup> الإفهام عندما يكون وضوحاً والتغريب عندما يخرج القول عن المألوف، والامتاع واللذة فهو تلك المتعة التي يكتسبها القول لدى القارئ.

وفي قصيدتها: عشّار تشتكّي تعطي لنا الشاعرة رؤية مفعمة بالقوة الحجاجية تتجلى في دموع عشّار الرّحيمة، فالمطر رحمة، ودموع عشّار لا تتوقّف ولا تنضب حتى لو كانت متعبة، في دموعها تخضّر الأرض بعد موتها، وتعود الحياة وتزهر الحقول، وهذا يعكس دراية الشاعرة لمواطن الجمال والبعث لدى عشّاروت، هذا البعث وهذه الصورة التي تعبّر عن رؤية العالم لديها، فحين تقول :

"أبدا ستثمر نبتة في مزهرية

مدّي جذورك يا غيبة"<sup>(1)</sup>.

فالمزهرية هنا لا تستعمل على أساس أنّها وسيلة جمالية، وإنما تطرح من خلالها الشاعرة رؤيتها للوجود التي تتجلى في أنّ الإنسان/المجتمع/المرأة لا يمكن أن تعيش مقيدة في حيز محدد، ولا يمكن أن تغرس وتمدّ جذورها في فضاء مغلق.

لهذا أضفت الشاعرة على رمز شهرزاد مدلولاً جديداً استعارته للتعبير عن التجربة المعاصرة، التي جعلتها خطاباً وحواراً بينها وبين شهريار الذي تحوّل من مستمع/ متلقٍ إلى متكلم ومتلقٍ في آن واحد فشهريار الذي ألف سماع الحكايا، تكلم معلنا ملله من سماع ما تسرده شهرزاد، ومخبراً عن بعث ثورته وغضبه الذي أُخمد وينذر بالدمار:

"قد تمطّى شهريار

سحب الدّخان تلفه

و بقلبه وهج ونار

وأقام يزبد معلنا ثورة

خمدت، وينذر بالدمار:

وتأخذ شهرزاد الشاعر ملمح شهرزاد المتحدية للموت، القاهرة لسلطة شهريار لأنّها لم تعد تخشى أن تباد:

"يا سيدي..

نضب المعين، فلم يعد

في القلب غير خرائب

لا فرق عندي إن

(1) الديوان، ص67.

نجوت... وإن

كنتت نهايتي

أنا.. قد.. ختمت.. حكايتي"<sup>(1)</sup>

وهنا تستوحي الشاعرة صورة الموت الذي كان يهدد شهرزاد استيحاء عكسي / دلالة مضادة، فلم يعد الموت يخيفها، فالموت عندها أصبح رمزا للتحدي والقوة وسببا من أسباب الاستمرار والبعث، بعد أن كان بالنسبة لها عاملا من عوامل الخوف والرّضوخ لسلطة شهريار، وبعد أن كان شبها يورّق لياليها ويأخذ هنائها، فكلما حلّ الليل تذكرت سيف الجلاد الذي تخشى أن يقبل رقبتها.

وهكذا بدأت الشاعرة حكايتها مع شهرزاد، تستعير منها ملامحها البسيطة لتبني بناءً معقدا متشابك الرموز والدلالات، وتنسج نسيجاً يذوب فيه الماضي بالحاضر "ويتبادل التراثي والمعاصر ملامحهما فتغني التجربة وتكتسب شمولا ورحابة وعمقا"<sup>(2)</sup>

فما الملامح التي استعارتها الشاعرة من شخصية شهرزاد؟

وما هي الأبعاد التي أضفتها عليها؟

لقد استعارت الشاعرة من شهرزاد ملامح وصفات متعددة انفصلها فيما يلي:

### 1\_ استعارة صفة من صفاتها:

عديدة هي الأوصاف التي تتمتع بها الشخصيات التاريخية والتراثية، والأسطورية التي تغري الشعراء والأدباء للتحلي بها، واستلهاها في ابداعاتهم للتعبير عن تجربتهم المعاصرة، التي قد تفتقد هذه الصفة.

"فقد يجد الشاعر أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشخصية التراثية صفة من صفاتها، فيستعير هذه الصفة، ويجعلها هي محور عمله الشعري"<sup>(3)</sup>، كما فعلت الشاعرة في ديوانها حيث استعارت من شخصية شهرزاد صفة الحكيم والسرد التي بدأت منها بل جعلتها عنوانا لديوانها (ما لم تقله شهرزاد.. قالته سامية عليوي) إذ أولت الشاعرة سكوتها وصمتها وأضفت عليه صفة الشمولية لتضم كل امرأة راضخة، صامتة، قابعة لا تحرك ساكنا أمام حالها، لذا تدعوها لتكون على شاكلة شهرزاد الليالي، إذ تدين الشاعرة هذا الرضوخ

(1) الديوان، ص65.

(2) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص193.

(3) المرجع نفسه، ص194.

والاستسلام وتدعوها للنهوض واستنهاض الهمم التي بدأتها شهرزاد بالحكي والقول وتدعوها  
للتكلم والصراخ لتغيير حالتها ووضعيتها:

"\_ من أين أبدأ قصتي

\_ من أيّ باب سوف أدخلها؟

وأنسج أحرفا

كي ما تطير حمامة

بيضاء

تسبح في فضاء سلامتي

يا سيدي"<sup>(1)</sup>

وهنا تسرد الشاعرة حكايتها هيَّ (حكاية شهرزاد) التي تروي قصتها الأخيرة، معلنة اعترافها  
بأنّ حياتها مرهونة بكلمة، ورقبتها بين يدي الجلاد لو خانتها اللغة، وعجزت مرة على سرد  
باقي الحكايا، هذه الحكاية التي أردتها شهرزاد أن تكون قصة حكايتها هي، لا حكاية  
الجواري الحسان والملوك ذوي التيجان، والمردة والشياطين، حكايتها مع الحياة والموت الذي  
لم تعد تخشاه بل استوى لديها، ولم يعد سيف الجلاد ووعيد شهريار يحرّك مشاعر الخوف  
عندها:

يا سيدي..

الفجر ينذر بالفناء

وها أنا كالطفلة الجدلى تسابق ظلها

نحو الحياة

والموت يربض في نهاية خطوتي

من أين أبدؤها؟

أنفذ وعيدك

قد مللت ترقبا

والسيف يلمع فوق مفرق هامتي"<sup>(1)</sup>

(1) الديوان، ص 61.

(1) الديوان، ص 61.

فما قيمة الحياة بدون حرية؟ ← وما قيمتها إن غاب الحوار وساد الظلم والقهر؟ ما قيمتها لو استفحل الوحش وعاد كما كان، وعاد المجتمع/المرأة يسير في ركاب ظلمه وفساد يباركه.

## 2\_ استعارة بعض أحداث حياتها:

لقد استعارت الشاعرة بعض أحداث حياة شهرزاد فمثلاً نجدتها استعارت أحداث القصة الإطار و دواعي السرد و الحكى في قصيدتها "كابوس" و "تمرد عناده و عنادي"، كما استعارت أحداث بعض الحكايا وزمن السرد لليالي لكنّها سرعان ما قلبت هذا الزمن إلى نقيضه/ زمن النهار تقول، مولاي هذه قصتي أرويها في وضح النهار، وتقول:

قد تمطي شهر يار

لابدر من بعد الظلام أنار

وعلى جماجم الشعب المكابر

سحب الدخان تلفه

وبقلبه وهج ونار.

(..)

يا شهرزاد ←

أين العمالقة السّداد؟

أين النسور؟ وأين لقمان بن عاد؟

(..)

مولاي أرهف سمعك الظمآن لا تعجل

حكايي، ولا تخش انتقاد

كل الحكايا صغتها

كي ما أجنب سيدي

ويل المكائد والشدائد والفساد

وسهرت ألف من ليالي الطوال

ألغن الطفل المشاكس أعذب الألمان" (2)

(2) الديوان، صص 30، 31.

**3\_ استعارة بعض أقوالها:**

ونعني بهذا الاقتباس "الذي يكون مقصودا به استدعاء شخصية صاحبه ولا يكون مقصودا لذاته، فالشاعر قد يوظف نصا ما لقيّمته الخاصة بصرف النظر عن ارتباطه بقائل معين"<sup>(1)</sup> والشاعرة اقتبست من خطاب الليالي أقوالاً محددة ومعينة لأنها تخدم مقصدها وتعزز رؤيتها، والملاحظ على هذا الاقتباس هو محافظتها على ألفاظ تدل على سلامة التواصل بينهما وبين شهریار نحو قولها:

يا مولاي.. الليل آذن بالرحيل

وللديوك علا صباح<sup>(2)</sup>

وتقول أيضا: "يا ملكي السعيد

يا سيدي.."<sup>(3)</sup>

وتقول: قد كان يا مكان يا مولاي

يا ملكي السعيد

قد كان.. يا مكان"<sup>(4)</sup>

وهذا الاقتباس الحرفي لأقوال بعينها يثبت تلك المسافة التي كانت بين شهریار وشهرزاد وبقيت مستمرة إلى عهد الشاعرة.

وفي نسيج صور استعارية متعددة طبعتها الحركية بطابعها الإنساني الإنسيابي النابض من خلال ألفاظ التفخيم والتعظيم (مولاي\_سيدي\_ملكی السعيد) التي اقتبستها الشاعرة من خطاب الليالي مباشرة أو قامت بتحويلها وتحويلها.

هذا الطابع الذي يعكس علاقة المرأة بالرجل من جهة، وعلاقة الرعية بمسؤوليها من جهة أخرى.

**4\_ استعارة مدلولها العام:**

لقد عاشرت الشاعرة نص الليالي، وتأثرت به أيما تأثر حتى قالت ما لم تقله شهرزاد، هذه الأخيرة التي جاءت لتغيير مفهوم القوة والسلطة لدى شهریار، ولتغيير مفهوم الحياة عنده،

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، التراثية، ص196.

(2) الديوان، ص34.

(3) الديوان، ص45.

(4) الديوان، ص74.



ولتصحح فكرة الخيانة التي غرست في ذاته، ولتخرجه من حالته ومرضه الذي رضي به دون أن يسعى لتغيير وضعه.

وهي في كل هذا تسقط واقع الرجل العربي عامة والجزائري خاصة الذي أحيا مملكة شهريار من جديد، ولهذا أخذت الشاعرة تلك الأبعاد المبتوثة في خطاب الليالي لتحملها أبعادا جديدة تسير روح العصر.

كما استعارت من شهرزاد صورة التحدي والثورة والتمرد ضد الأوضاع التي تقيدها، وتحذ من حرّيتها.

وإذا كانت هذه الصور المختلفة التي استعارت بها الشاعرة شخصية شهرزاد، فجدير بنا أن نتوقف برهة للسؤال عن موقفها منها، فما موقف الشاعرة من الشخصية المستدعاة؟

يتخذ الشاعر من الشخصية التي يستدعيها واحد من المواقف التالية:

"إما أن يتحد بها و يتخذ منها قناعا ييئ من خلاله أفكاره و خواطره و أراءه، مستخدما صيغة ضمير المتكلم، و إما أن يقيمها بإزائه و يحاورها متحدثا إليها و مستخدما صيغة المخاطب و إما يتحدث عنها مستخدما صيغة ضمير الغائب"<sup>(1)</sup>.

و الملاحظ أنّ الشاعرة اختارت الموقف الأول بمعنى أنّها اتحدت معها، و اتخذتها قناعا تبث عبره أفكارها و خوطرها و تمرر من خلاله رؤاها، إذ اتحدت في صوت واحد هو صوت شهرزاد الشاعرة أو الشاعرة شهرزاد، فضمير المتكلم هو ما يوضح هذا الاتحاد و الامتزاج، حت باتت شهرزاد تحكي ليالي الشاعرة و تقص ظروفها و معاناتها، أو باتت لسان شهرزاد الذي سكت عن امور عديدة في ألف ليلة و ليلة، و عاد ليتحدث بلسان "عليوي".

غير أنّه و الحال هذه لا يتحد الشاعر مع شخصية ما إلا حين يشعر و يحس أنّ صلته بها قد بلغت حدّ التماهي، و أنّ"الشخصية قادرة-بملاحظتها التراثية-على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، و من ثمة فإنّه يتحد بها و يتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه، مضيفا عليها من ملامحه و مستعيرا لنفسه من ملاحظتها، بحيث يصبح الشاعر و الشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر، و ليس هو الشخصية، و هو-في نفس الوقت-الشاعر و الشخصية معا"<sup>(2)</sup>.

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 198.

(2) المرجع نفسه، ص 198.

لقد استعارت الشاعرة شخصية شهرزاد، وارتدت عباؤها، \_شهرزاد\_ وتحلّت من ملامحها ما يتلاءم مع تجربتها، وقد يبدو غريباً للوهلة الأولى أن تتكلم امرأة شاعرة من خلال لسان شهرزاد، والأغرب أن تستمر الليالي بعدما ثبت سكوت شهرزاد عن الكلام المباح بعد الليلة الواحدة بعد الألف، وقد يتعجب القارئ من سرّ هذا التوظيف وعن اختيار هذه الشخصية بالتحديد.

فالليالي عامة وشهرزاد خاصة لم تكن تحتل مكانة كبيرة في المجتمع القديم، بل كان يرفض أن يوضع كتابها على رفوف المكتبات فما يحتويه عالم الليالي، و ما يتضمّنه في مضانه يثير الكثير من الجدل عن صدق الكلام والأخبار المبنوثة فيه.

ولعلّ هذا الجدل هو ما أثار إعجاب الشاعرة وجعلها ترتمي في أحضان شهرزاد وتستعير لسانها لتعبّر عن واقعها وعالمها.

الشاعرة استطاعت أن تلتقط السمات البارزة في شخصية شهرزاد التي تعبّر عن فكرها وثقافتها وحياتها، لتستعيرها وتحملها آرائها وأفكارها الاجتماعية والسياسية، ولقد أحسنت الشاعرة تحميل شهرزاد دلالة المرأة/ الشعب المغلوب على أمرها التي لا تمتلك إلاّ الانصياع والتمثل لمطالب السيد المتجبر، وتعيش في " رعب دائمٍ ممّا يأتي به الغد من نزوات السيد الدّموية"<sup>(1)</sup>.

#### رابعا: الموسيقى:

إن انسجام القصيدة وتوافقها وتناسق بنائها يعود إلى الإيقاع الشعري كونه التعبير الأصيل والبصمة الخاصة للشعر، إذ عرّف الشعر قديما على أنه كل كلام موزون مقفى. فوظيفة الإيقاع على هذا الاعتبار هي انسجام النص وتوافق الكلمات وتناسق المعنى، قصد التأثير في المتلقي وأسرّه في نسيج النص. ولهذا كانت الموسيقى هي العمود الفقري الذي يقوم عليه الشعر عند النقاد والشعراء القدامى، وهذا لا ينفي عدم وجودها عند المحدثين، بل هي ركيزة لا مناص منها، باعتبارها المحرك والفيصل بين الشعر والنثر، "ففي الموسيقى قداسة، لا تغيب في الشعر لأن الشعر لا تغيب منه الموسيقى، فالموسيقى انغراس في

(1) المرجع نفسه، ص214.

لحظة الخلق الأولى واستعادة للمكونات التي تشكل العالم وفقها وهي النار والماء والتراب والهواء"<sup>(1)</sup>.

فالموسيقى الشعرية موضوعا حاز عناية خاصة من النقاد، إذ راحوا يضعون له القواعد، ويضبطون له الضوابط، التي كانت بين الفينة والأخرى تتعرض لمحاولات إلغائها والتخفيف من حدتها، وليس أدل على ذلك من "الموشحات" التي تعتمد على الإيقاع العيني، وظل الحال على هذا الرفض والثورة للتخلص من القيود الشعرية العروضية التي وضعها الخليل، وفي منتصف الأربعينيات وأوائل الخمسينات شهد الشعر نقطة تحول حاسمة على يد "نازك الملائكة" في قصيدتها "الكوليرا" التي تقول فيها:

"طلع الفجر  
أصغ إلى وقع خطى الماشين  
في صمت الفجر أصغ، أنظر ركب الباكين  
عشرة أموات، عشرونا"<sup>(2)</sup>

كما لخصت "نازك الملائكة" موقفها من العروض ودعوها إلى الشعر الحرّ (التفعيلة) في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" قائلة: "إننا نلحّ مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كل شيء"<sup>(3)</sup>.

ومن النقاد من أرجع بدايات هذا الشعر "لبدر شاكر السيّاب" في قصيدته "هل كان حبا" التي نشرت في ديوانه (أزهار ذابلة) سنة 1947م، وبعدها تلتهم ثلة من الشعراء نهجوا نهجهم وبهذا أثبت هذا الشعر مكانته في الوسط الأدبي والنقدي بعدما قوبل بالرفض. والواقع أن التجديد لم يمس الموسيقى فحسب بل تعداه إلى جوانب فنية أخرى، وهذا نتيجة لتلك التحولات الثقافية والفكرية التي طرأت على تاريخنا الشعري التي تتطلب خلق فضاء جديد واسع يستوعب تلك الحرية وذلك التحرر الذي يناشده المجتمع عامة والشاعر خاصة.

(1) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، دط، 2006، ص 18.  
(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007، ص 18.  
(3) المرجع نفسه، ص 69.

وإذا قلنا الشعر الحرّ فهذا لا يعني أنه يتجرد من الوزن والقافية وإنما لم يعدا نهاية ضرورية لكمّ متساو من المقاطع الصوتية.

على الرغم من أن الإيقاع ينتج أولاً من النظام الصوتي الذي يساهم "مساهمة فعالة في مقارنة الخطاب الأدبي وتصيد مواطن الجمال فيه، ذلك لأن العناصر الصوتية كثيراً ما تناط بدور مساعد على تشكيل الدلالة"<sup>(1)</sup>. فالصوت أول تركيب في القصيدة والنص "ينبني من جمهرة من الفونيمات ترتبط بينهما جميعاً سلسلة من العلاقات تنتظم في أنساق تبدو للمتأمل بأنها اعتباطية في حين أنها علاقات خفية تنبع من فرادة النهق الشعري"<sup>(2)</sup>، والصوت في القصيدة رمز لمعان خاصة تأخذ شكلاً وبعداً جمالياً عن طريق علاقات التشابك والتراكيب، هذه العلاقات التي تنتظر القارئ ليفك شفراتها ويحدد معناها.

إلا أن البحث سيركز على ثلاثة جوانب تساهم في بناء البنية الإيقاعية للقصيدة وهي الوزن والقافية والتوازي.

## 1- الوزن:

إن الحلة التي يتزين الشعر بها عن بقية الفنون الأخرى هي الوزن، وقد قال ابن رشيق: "إن الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولها به خصوصية"<sup>(3)</sup>.

ولا تزال هذه السمة تميزه حتى يومنا هذا، رغم كل المحاولات الحدائثة التي شهدتها الشعر العربي المعاصر، ويؤكد عديد النقاد على أن الوزن ليست السمة الوحيدة التي يتمتع بها الشعر، فالشعر ليس وزن وقافية، وإنما هو أكبر منهما، وأياً يكن الأمر فالوزن "قالب، أي فضاء صوتي محدد ومغلق، في حين الإيقاع ليس إلا مبدأً للموسيقى للنظم الشعري"<sup>(4)</sup>.

وإذا كان الوزن هو إحساس وشعور بالآثر الموسيقي، فإنه ينبع من "تألف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغة ذاتها، أي من اللغة"<sup>(5)</sup>.

(1) سامية راجح: تجليات الحدائثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، رسالة ماجستير (مخطوط)، بسكرة، 2006، ص 180.

(2) مصطفى السعداني: البنيات الأسلوبية "في لغة الشعر العربي الحديث"، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص 18.

(3) ابن رشيق: العمد في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص143.

(4) محمد الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، مطبعة المعرف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص 160.

(5) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي "دراسة جمالية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998، ص 121.

والديوان الذي بين أيدينا شهد تنوعا وتباينا من حيث الوزن/البنية العروضية، إذ جاءت أوزانه متباينة، فكان رباعي النسيج بمعنى أنه يحتوي على بحور أربع هي: الرّجز، والكامل، المتقارب، المتدارك، وهي كلها بحور صافية ذات وحدات مفردة.

"والواقع أن نظم الشعر الحرّ، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلا على أنها لا تتعب الشاعر في التفعيلات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"<sup>(1)</sup>.

وتوظيف الشاعر لتفعيلات البحور الصافية يعكس صفاء التجربة الشعرية من جهة، وينم عن صدق ونية الطرح من جهة أخرى. فمن البحور التي وظفتها كما سلف ذكره: تفعيلة المتدارك.

1- في قلعة نسرنا / ثمتن  
 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /  
 فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ

2- في حضن لبرق  
 0 / 0 / 0 / 0 /  
 فَعْلُنْ / فَاعِلُنْ

3- تسبي أيامي تبعثري  
 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /  
 فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَاعِلُنْ / فَعْلُنْ

4- غربا أو شرقا  
 0 / 0 / 0 / 0 /  
 فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَا

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 80.

تفعيله المتدارك: فاعلن ، وهي تفعيله مستخرجة/مولدة من تفعيله المتقارب أي مقلوب المتقارب، تتشكل سبب خفيف و وتد مجموع.  
و تفعيله المتدارك تتعرض للخبن فتصير فَعْلُنْ أو لَعْلَة التشعيث فتصير فَالْنْ و تقرأ فَعْلُنْ و هو المستعمل و هذا يشيع كثيرا في الشعر المعاصر.  
كما استخدمت الشاعرة تفعيله المتقارب "فعولن"، وهي تفعيله أصلية لإبتدائها بالوتد.  
وسمي بحرهما بالمتقارب "لتقارب أوتاده من أسبابه"<sup>(1)</sup> وإيقاع هذا البحر إيقاع عسكري "متدفق متلاحق، يحس معه سامعه بالتجذر والمتابعة وتولي الوقع، وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل مناسب، ويصح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بحرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر"<sup>(2)</sup>.

1- منحتك يا أنبت ما تشتهين  
0/0/// 0/0/// 0/0/// /0//  
فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ

-التفعيله الأولى تعرضت للقبض، و هو حذف الخامس الساكن.

2- هويتك صبا كما ترغبين  
00/// 0/0/// 0/0/// /0//  
فَعُولُ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ / فَعُول

-التفعيله الرابعة تعرضت لعله القصر و هي حذف الساكن الأخير و تسكين ما قبله.

3- وأنفذت عمري بين يديك  
/0/// /0/// /0/// 0/0//  
فَعُولُنْ / فَعُولُ / فَعُولُ / فَعُول

التفاعيل 2، 3، 4، تعرضت للقبض /حذف الخامس الساكن.

(1) محمد الكاشف وآخرون: العروض بين التنظير والتطبيق، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص 128.  
(2) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة/بيروت، ط1999، ص 86.

4- فيا شهرزادي/هل تدر كين  
 /0//0/0// /0// 0/0//  
 فَعُولُنْ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ / فَعُولُنْ

التفعيلتين الثانية و الثالثة تعرضتا للقبض.

وقد اختارت الشاعرة تفعيلة هذا البحر لما يتمتع به "من جدية وحزم وحماسة وسرعة في الإيقاع"<sup>(1)</sup>، هذه الأوصاف والسّمات التي تتماشى مع قصد الشاعرة، وهي الجدّية التي يجب أن يتمتع بها شهريار للبحث عن الحلقة المفقودة بينه وبين شهرزاد، والسؤال على مطالبها التي لم يسألها عنها في الليالي، الجدّية التي لا بد أن يتحلى بها لفتح فضاء السؤال والحوار، والتقرب أكثر من الواقع للخروج به من انغلاقه بسرعة وحماسة هو وطرفه الآخر. كما وظفت الشاعرة بحر الرجز الذي هو من البحور القديمة التي نظم الشعراء على إيقاعها قديما العديد من قصائدهم، إلا أنه شهد استخداما أكبر لدى الشعراء المعاصرين الذين ينظمون قصيدة التفعيلة (الحرّة)، واعتبره النقاد أسلوبا حديثا يعبر عن الثورة والتغيير والتجديد.

والرجز "من البحور الأحادية التفعيلة ووحدته تتألف من مستفعلن"<sup>(2)</sup>، أي من سببين و وتد مجموع و عندما يتعرض للخبن يصير مُفَاعِلُنْ ، و حالة تعرضه للطّي يصير مُفْتَعِلُنْ ، و يقرأ مُسْتَفْعِلُنْ .

1- لشهرزاد قصصتن  
 0//0// 0//0//  
 مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ (تقرأ مفاعلن)

(مخبون)

2- قصصتها يا سيدي  
 0//0/0/ 0 ///0/  
 مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

(مطوي)

(1) عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 316.  
 (2) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 59.

3- تبدأ فلختام

$$0//0//0/$$

$$0//0//0/$$

$$\text{مُفْتَعِلُنْ} / \text{فَعِلْ}$$

4- فليلة لأ ولنتهت

$$0//0/0/$$

$$0//0/0/$$

$$\text{مُسْتَفْعِلُنْ} / \text{مُسْتَفْعِلُنْ}$$

واللافت للنظر أن بعض تفعيلات هذه القصيدة دخل عليها زحاف الخبن والطي، فالخبن هو حذف الثاني الساكن أما الطي فهو حذف الرابع الساكن.

أ- الخبن:

مستفعلن تحولت متفعلن (مفاعلن)

$$0//0/0/ \leftarrow 0//0//$$

ب- الطي:

مستفعلن تحولت مفتعلن

$$0//0/0/ \leftarrow 0///0/$$

والزحافات تغيير لرتابة البحر وإطراهه الكمي، و في وروده كسر للرتابة التي اعتاد عليها شهريار وألفها، فلقد ألف سماع قصص وحكايا عن الجان والمردة، والجواري والحسان والسندباد... ولكنها في هذه القصيدة تحكي قصتها هي لا غير قصة المرأة التي تبحث عن كسر رتابة حياتها للتحرر والانعتاق من القيود.

وليكتمل شعور الشاعرة، ولتكتمل رغبتها في تغيير الأوضاع وكسر رتابتها استخدمت تفعيلة البحر الكامل. وسمي هذا البحر بالكامل "لكمال أجزاءه وحركاته وحروفه، ولم ينقص منها شيء، وقد جاء على اثنين وأربعين حرفاً، منها ثلاثون متحركاً، فلما كثرت حروفه المتحركة، وزادت على سائر الضروب سمي كاملاً"

1- اششمس دعب ضوءها/ جفن نهار

$$0//0/0/$$

$$0//0///$$

$$0//0/0/$$

$$\text{مُتَّفَاعِلُنْ} / \text{مُتَّفَاعِلُنْ} / \text{مُتَّفَاعِلُنْ}$$



2- ولوحش أغمد سيفه / مستسلما  
 0//0/ / 0// 0/// / 0//0/0/  
 مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَعِلْ

3- ولصوتها أذنا أعار  
 0//0/// / 0//0///  
 مُتَّفَاعِلُنْ / مُتَّفَاعِلُنْ

4- يا شهرزاد

0//0/0/  
 مُتَّفَاعِلُنْ

تفعيلة بحر الكامل هي متفاعِلن، والملاحظ أنه دخل تغيير على تفعيلاته، إذ أصابها الإضمار (متفاعِلن)، فصارت مُتَّفَاعِلُنْ، وقرأ مُسْتَفْعِلُنْ. والاضمار هو: تسكين الثاني المتحرك، وكثرة الزحافات يعود إلى الحالة النفسية للشاعرة، القلقة على الوضع، والساخطة على شهريار الذي لا يزال يعيش بحالته حتى اليوم. وما يلاحظ أن الشاعرة عدت توظيف البحور الصافية، وفي كل مرة كانت تفاجئنا بنمط متميز ومغاير، و ذلك يعود لحالتها النفسية من جهة وطموحها الشهرزادي من جهة أخرى.

## 2- القافية والروي:

إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، إذ عرف هذا الأخير بهما فليل هو كل كلام موزون مقفى، فالقافية ركيزة شعرية بمعنى أنه لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي لا بد منها.

فالقافية ترتبط "بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت، خاصة أن القافية مركز ثقل مهم في البيت، فهي حوافز الشعر ومواقفه، إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"<sup>(1)</sup>. والقافية في الشعر العربي بدأت في شكل "أسجاع ثم أحكمت قوانينها مع الشعر الجاهلي، واستمرت القوانين العروضية هي القوة الحاكمة في القصيدة، ولكن لم يمنع بعض محاولات

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، دط، 1982، ص 329.

الخروج على هذا النظام المحكم وهي محاولات تبدت في أشكال مختلفة مثل المزدوج والمربع، والموشح،...، وتواصلت هذه المحاولات في العصر الحديث في دعاوى الشعر المرسل والمقطعات وهذه كلها عناصر انتهاك لنظام القافية"<sup>(1)</sup>

فإذا كانت القافية أساس ثابت في الشعر العربي القديم، فإن الشعر الحدائي والشاعر المعاصر تحرر منها بعدما كانت لازمة تبرز مع نهاية كل بيت، حيث أصبحت تتغير وتتبدل بتبدل الحالة الشعرية للشاعر، والقافية المتحرر بالنسبة لنازك الملائكة بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نغما موسيقيا (الوزن) تستحسنه الأذن، وتطرب له النفوس، لأن القافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية"<sup>(2)</sup>

ودعوة الشعراء إلى التحرر من القافية يعود لإيمانهم بأنّ "القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة"<sup>(3)</sup> كونها ناتجة عن مخاض عسير للتجربة الشعرية ذاتها، ولهذا أصبحت هي "النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري"<sup>(4)</sup>

ومهما يكن فالقافية عنصر من عناصر البنية النصية وبالتحديد الإيقاعية منها، ولكونها تحمل دلالات متعددة في النص الحدائي/بل النص الواحد. فإنّ الشاعرة نوعت في قوافيها ولم تلتزم بقافية واحدة، ففي كل دفقة شعورية كانت توظف قافية تعكس بالضرورة حالتها المتقلبة نحو قولها:

الشمس داعب ضوءها جفن النهار

والوحش أغمد سيفه مستسلما،

ولصوتها.. أذنا أعار:

يا شهرزاد

ما قصة القلب المشرع للرياح؟

وللذئاب تنوشه من ألف ليلة،

ما أراح ولا استراح؟؟

(1) سيد الجراوي: الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 31.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص 246.

(3) رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1985، ص 133.

(4) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1984، ص 11.

صحراء أضحى مقفرا  
وهواك أرخى حوله ألقى جناح!  
ربان أمسى من هواه  
ضمآن في صحراء تاه

هلا ختمت حكاية أدمت فؤادي المستباح..<sup>(1)</sup>

وتوظيف الشاعرة للقافية متنوع و متعدد لأن قيمة القافية لا تنبع من قيمتها الدلالية فحسب، وإنما تنبع كذلك من قيمتها الإيقاعية، وبسبب وقوعها في آخر البيت فإنها "تتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيها القافية في ذاكرته، فإنها تكون أعلق بالحافظة وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت"<sup>(2)</sup>.

والملاحظ على القافية في الديوان ذلك التعدد والاختلاف والتنوع الذي مسّ القصيدة الواحدة. بل بنجدها وظفت أصواتا بعينها تكررت في قصائد الديوان وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

الصوت	عدد القصائد	الصوت	عدد القصائد
ت	7	ب	2
ق	2	ك	1
ي	11	ن	3
د	8	ح	5
ل	5	و	1
ر	10	ف	2
هـ	14	م	6
		ء	4

جدول رقم 5: الأصوات المتكررة في القافية

(1) الديوان، ص ص 37، 38.

(2) حسين أبو النجا: الإيقاع في الشعر الجزائري، دراسة، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص 245.

وواضح من الجدول أن الشاعرة توجهت إلى خمسة عشر (15) حرفا من مجموع ثمانية وعشرين حرفا (28)، أي بنسبة 53,57% من مجموع الحروف العربية. ولقد توجهت الشاعرة إلى حروف بعينها (الهاء والياء والذال والراء) بشكل مرتفع ينسجم مع واقعها من جهة، ومع قدرة نظمها من جهة أخرى.

وقد وظفت بشكل متوسط حرف: التاء، والميم، والحاء، والهمزة، بينما كان توجهها قليلا إلى حرف الباء، والنون، والكاف، والقاف، والواو. وهذه الحروف/الأصوات نطلق عليها الروي.

والروي هو الحرف الأخير من كل بيت، ولقد التزم به القدماء غير أن المعاصرين فقد "أبدوا من الاستخفاف به مثل الذي أبدوه من الاستخفاف بالإيقاع. وهم في ذلك مخطئون لأن وحدة الموضوع تقتضى في ذلك مثل الذي تقتضيه في الإيقاع"<sup>(1)</sup>.

فلقد سميت القصائد قديما بحرف رويها، فقالوا لامية العرب و سينية البحرى وهمزية شوقي، ذلك لأن للحروف "أجراسا مختلفة في ما تحدثه من الأثر والانطباع، وليست النون والميم والسين والحاء مثل الباء والذال والقاف والراء، تتناسب المجموعة الأولى والمواضيع الوجدانية لتصوير الانكسار والأنين، وتتلاءم المجموعة الثانية مع الأغراض الحماسية لتصوير المهرج وقعقة السلاح"<sup>(2)</sup>

وما يميز الروي في الديوان هو تعدده شأنه شأن القافية، وهذا التعدد "لم يكن فوضى، وإنما نظام لسيولة الدلالة، وإن تراوحت الأرواء، اختلافا، من مقطع إلى آخر"<sup>(3)</sup>

والشاعرة نوعت في رويها وقوافيها لتمنح لنفسها أكبر قدر ممكن من الحرية ولتترك العنان لسردية القصيدة نطقا، كي تتمكن من نفث أكبر قدر ممكن من الشحنات الإنفعالية التي تتطفئ نار الجمر الموقدة في نفس الشاعرة، و توقد نارا ثانية تلهب صور القصيدة لتنفث سحر الشعر و البلاغة و الأسطورة في نفس المتلقي.

و هذا التعدد يوضحه الجدول الآتي:

(1) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، دط، 1976، ص 327.

(2) المرجع نفسه، ص 327

(3) مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، ص 241.

القافية	القصيدة
ت-ق-ي-د-ل-ر	كابوس
ر-هـ	تمرد عناده وعنادي
ن،و،ي،ر،هـ،ك	شهرزادي..هل تدركين؟
ر-هـ	استسلام رضوخي وتعاليه
ب-ي	إغراء
ح،ي،هـ	أوراق كتابي أجمعها
ر-هـ-د-و-ح-ت-ن-ل	شهرزاد في الليلة الثالثة بعد الألف
ر-م-ح-هـ-ء-ل-ي-ر-د	شهرزاد في اليوم الخامس بعد الألف
ي-ت-م-هـ	لشهرزاد قصة
ي-ا-م-ب-ن-هـ-ر-ع	دموع شهرزاد
د-هـ-ي-الألف	مطالب شهرزاد
ر-ن	عشتار تشتكي
ي-م-هـ	شوك وورد
ي-ها-د-ق-ر-ء-ف-ن	شهرزاد تروي قصتها الأخيرة
هـ-ر-الألف-ل-ن-ت-د-م-ح	سمير شهرزاد
هـ-ي-د-ق-ل-ت-ح-ث-ت	شهرزاد وليلة

### جدول رقم 6: تعدد حرف الروي

وما يلاحظ على حرف الروي هو سيطرة حرف الهاء، هذا الحرف الحلقي الجهور، الشديد الذي يميز بالاستفال والانفتاح، المهموس، فإذا كانت شهرزاد تمس في حكاياها

لشهر يار ليلا، فإنها في الديوان تهمس له لتطلب منه الانفتاح على عالم آخر عالم يسوده التفاهم والحوار.

والهاء حرف عبرت به الشاعرة عن شعورها الداخلي العميق (قلبه، نبضه، صدقه، ضوءه...) هذا الشعور الذي يحرق الشاعرة ويفجر رغبة الكتابة لديها، أملا في تغيير الوضع والسير به نحو الأفضل ثم يلي حرف الهاء عدة حروف الياء والذال والراء، والمعروف أن لكل حرف من هذه الحروف معاني، فالشاعرة عندما تريد أن تمرر خطابا هادئا لا بد أن تلجأ إلى أصوات مهموسة، رخوة لكنها عندما تكون غاضبة منفجرة، مستاءة من الأوضاع الجزائرية والعربية تستخدم حروفا/أصواتا انفجارية كالباء، والتاء، والذال.

والأكيد أن حرف الرّوي يتنوع بحسب التضاريس الوجدانية التي يتطلبها كلّ مقام (رغبة الحرية، رغبة التحدي، مواجهة الموت، القبالة عاى الحياة)، ويبقى هذا التنوع في الروي والقافية يعكس ويوحى بهدوء النبرة التأملية لدى الشاعرة.

هذا التنوع الذي خلق لوحة شعرية متناسقة الأجزاء، محكمة السبك وجيدة الحبك، متماسكة الأدوار، متفتحة على عالم القراءات المتعددة والمدلولات اللامتناهية، لوحة/مزهرية من الصعوبة بمكان أن تفسر أو تؤول تضاريسها وتفكك شفراتها بمعنى أنه جسد ينطلق في اللا محدود، مثلما انطلقت شهرزاد في اللا محدود لتفتح عوالم مختلفة.

## 3- التوازي:

التوازي أحد "المفاهيم التي احتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب الشعري وأصل هذا المفهوم المجال الهندسي، ولكنه نقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص"<sup>(1)</sup>

وعندما نقول التوازي يستلزم بالضرورة وجود طرفين متماثلين متعادلين وإن صح التعبير وجود صورتين متشابهتين مزدوجتين متماثلتين، أي الصورة (أ) توازي الصورة (ب) بمعنى (أ)//(ب).

وكما قلنا إن هذا المصطلح شائع في الهندسة الرياضية، وإن توظيفه الأدبي حديث نسبياً، إذ يعد الراهب "روبرت لورت (1753م) أول من استعان به في تحليل الآيات التوراتية"<sup>(2)</sup>.

ويحدد الباحث البولندي "ر. أوسترليتز **Auterlits**" مفهوم التوازي على هذا النحو: "كل شطرين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيين، إذا كانا متطابقين فيما عدا جزءاً واحداً يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريباً"<sup>(3)</sup>.

فالتوازي يكون بين أجزاء متعددة من القول، تفوق الاثنين شرط أن تكون متناسبة والمناسبة هي ترتيب القول في جزئين فصاعداً، كل جزء منها إلى الآخر منسوب إليه بجهة ما من جهات الإضافة ونحو ما من أنحاء النسبة"<sup>(4)</sup>.

لقد كان فضل دخول هذا المصطلح إلى الدراسات النقدية يعود إلى رومان جاكسون، إذ على يده "أصبح التوازي وسيلة نقدية لا تهتم بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية"<sup>(5)</sup>.

ولقد اقتنع ياكسون، منذ البداية بأن التوازي هو المبدأ الباني في الشعر وهو يتبنى في ذلك وجهة نظر هوبكانز، إذ شرحها وطورها رغم هذا فهو يعتبر التوازي

(1) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص 97.  
(2) حسين تروش: التضايف الأسلوبية في قصيدة "أسخى وأسمح من الخيال للشاعر بهاء الدين زهير"، دراسة تطبيقية، دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 59.  
(3) يوري بوتمان: تحليل النص الشعري، ص 129.  
(4) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص 98.  
(5) حسين تروش: التضايف الأسلوبية، ص 59.

(Parallelisme) مفهوم حديث\* وإن كانت له ومضات في القرون الوسطى سرعان ما نسيت ولم تتطور، وهو يردد كلما سمحت له الفرصة قوله في "أن الجانب الصناعي في الشعر، بل قد يجوز القول بأن الشكل الصناعي كله يرجع إلى مبدأ الموازنة، فبنية الشعر تتميز بتوازي مطرد من الموازنة التقنية. في الشعر العبري، ومن ترتيبات الموسيقى الكنسية إلى تعقيد النظم الإغريقي والإيطالي والإنجليزي"<sup>(1)</sup>.

وبعد ياكبسون جاء نيكولا ريفي (Nicolas Rewet) ليتجاوز مفهوم التوازي الياكبسوني ويقر أن ما يميز النص الشعر هو إقامته "علاقات تعادل مقننة بين مختلف نقط سلسلة الخطاب، علاقات محددة في مستوى التمثيل (السطحي) للسلسلة حيث ينبغي أن يفهم من "السطحي" أنه الصوتي المونولوجي والصرفي/أو التركيبي السطحي"<sup>(2)</sup>.  
لقد حدد يوري يوتمان العناصر الإجرائية التي يحلل الناقد من خلالها الخطاب الشعري بقوله "يمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة في التوازي بهذه الطريقة، التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الأخير بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعي أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق"<sup>(3)</sup>.  
والتوازي أنواع، فقد يكون:

"- مترادفا: بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعبير أخرى.

- متضادا: بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول.

- توليفيا: بحيث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول"<sup>(4)</sup>.

وإذا كان التوازي خاصية أساسية في الأشعار العالمية حسب رأي محمد مفتاح فإننا في دراستنا للتوازي في هذا الديوان سنتبع ما قدمه -مفتاح- في دراسته التطبيقية لقصيدة "النبى المجهول"، إلا أننا بطبيعة الحال سنتقي ما يتواءم مع دراستنا، التي اعتمدنا فيها على العناصر الآتية:

\* عرف كذلك عند العرب القدامى بمصطلح التسميط والموازنة.

(1) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص 31.

(3) يوري يوتمان: تحليل النص الشعري، ص 129.

(4) ينظر محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص 97.



أ- التوازي التام:

### 1- التوازي العمودي:

"وهو في اعتبارنا ما تجاوز ثلاثة أسطر"<sup>(1)</sup>.

ومن أمثله في الديوان:

وقفت ببابك أشد وغرامي  
وأرسلت شعري يشكو هيامي  
وأرهقت دمعي يطفي ضرامي

ففي هذا المثال هناك تطابقاً في (الواو) وحرف و حرف التاء الذي تنتهي به الأفعال (وقف، أرسل، أرهق)، إضافة إلى تماثلات أخرى يوضحها المخطط الآتي:

تماثل في الموقع الأول المقدر	اتفاق في الصيغة الصرفية (فعلت)	تطابق في	تطابق في الحرف الأخير	تماثل في الموقع الأخير
شهرزادي هل تدرकिन	وقف	ت	أشد و	غر امي
شهرزادي هل تدرकिन	أرسل	ت	أشك و	هي امي
شهرزادي هل تدرकिन	أهرق	ت	يطو ي	ضر امي

وفي مثال آخر تتطابق الجمل في البدايات (من) وفي الصيغة الصرفية (فعله) كما هناك تماثل في الفاصلة والنقطتين الرئيسيتين (:)، بل هناك نوع من التكافؤ في الفضاء الكتابي من وتكافؤ في الأصوات المستخدمة:

<sup>(1)</sup> عبد الرحمن تيرماسين ولكل فهمية: اللغة الشعرية في ذاكرة الجسد، مجلة النص والناص، منشورات جامعة جيجل، جيجل، الجزائر، 8ع، مارس، 2008، ص 98.

من	الصدر	:	قلبه	،
من	النبض	:	صدقه	،
من	الجفن	:	ضوءه	،

وفي مثال آخر الثاني نلاحظ تطابق في البداية، في حرف الاستفهام "أين" وفي الأخير في أداة الاستفهام، كما نجد توازي في القافية،

أين	العمالقة الشداد	؟
أين	النسور	؟
أين	لقمان بن عاد	؟

وفي أمثلة أخرى وهي عديدة نلاحظ توازي في حرف الواو، بالإضافة إلى توازي الصيغة الصرفية (فعلت): عصيت، طويت، نسخت:

و عصيت أمرا

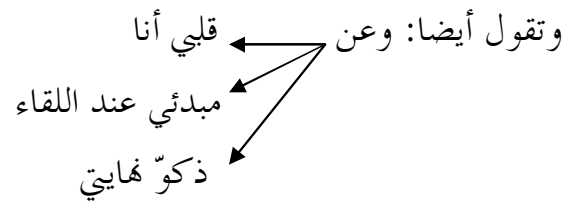
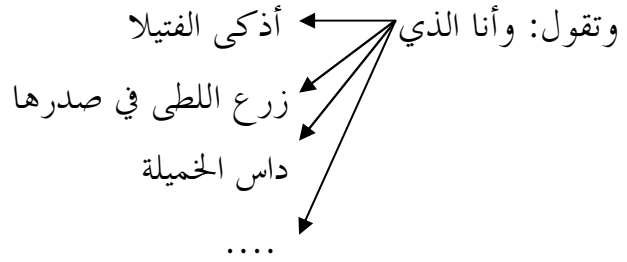
و طويت حبك في الفؤاد

و نسخت بعده كل فكرة

وفي مثال آخر يمكن أن ندركه بصريا نحو:

أ حرق	الحقل الذي زرعت يدي،	وسـ
أ حרב	الروض الندى	
أ محو	اسمك - يا مليكي - من عليها	

و بالإضافة إلى التوازي البصري نجد: توازي الصيغة/صيغة مبالغة و هذا لتوضيح الشاعرة قدرة شهرزاد على القول و الفعل معا.



فالتوازي في هذه الأمثلة يدرك بصريا إذا ما وضعناه بالمخططات السابقة. وقد دل هذا على: بث إيقاع بصري نتج عن توزيع الكلمات في فضاء الصفة وفي تشكيل حروف البدايات. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشكل إيقاع داخلي نتج من تكرار كلمات عقولها: (أنا الذي..). إذ نلاحظ أن التماثلات مازالت لم تنتهي وهذا ما تترجمه الحروف المتتابعة.

## 2- التوازي المزدوج:

"وهو التوازي الذي يتكون من سطرين"<sup>(1)</sup>.

ومن أمثله في الديوان نجد:

أكثر	أعند	كي	خالفني
أخطر	أغدو	كي	تمرد
تماثل في الصيغة أفعال	تماثل أفعال		

(1) عبد الرحمن تيرماسين ولكل فهيمة: اللغة الشعرية في ذاكرة الجسد، ص 101.

و:   و قال	شهر يار	في	سالف العصر	و	الأوان
و قالت	شهر زاد	في	قابل العصور	و	الأزمان
تماثل	تماثل	تماثل	تطابق	تماثل	تماثل في صيغة الأفعال

و   و أرسلت	خنجر	غدر	صقيل
و أعمدت	نصلا	بقلبي	القتيل
تماثل في	تماثل	تماثل	تماثل
الصيغة			

وهناك تماثل مطلق في قولها:

لملم	بقاياك	فلم	يعد	قلبي	أنا
لملم	بقاياك	فلم	يعد	قلبي	أنا

وأيضا: | كم | تشتهي | لو أنها  
| كم | تشتهي | ...

وفي مثال آخر نجد تماثل في الصيغة الصرفية (أفعلت)

وأرعدت وأزبدت

وهددت، ونددت

إلى جانب هذا تماثل في (لكم)، (فلكم) وسقاك، سفينته:

فلكم	سقاك	من الهوى
ولكم	سقيته	علقما

توازي في الفضاء وفي الموقع الأول أي بين (فراشة) و(نسر) و(تصير)

و	تصير	ما بين	الضلوع	فراشة
و	يصير	فوق	جيينها	نسرا
	تماثل		تضاد	

وتقول: إني | أريد | من | السماء | نجومها  
أنا | أريد | من | البحار | مياها

و هناجمل تحمل دلالة الترادف في ذاتها نحو قولها:

و | الكي | تمزقه | يداي  
 كي | لا تورثه | سواي

ترادف بين (تمزقه) و (لا تورثه) فالشيء الممزق لا يورث، وإنما يصبح بلا قيمة في ذاته فكيف حاله بالنسبة للآخرين.

كم نلاحظ في الأمثلة السابقة تماثلا في البدايات، وهذا التماثل له أثر إضافيا على ما يحدثه في مستوى الفضاء البصري للنص، فهو يمتد ليشكل توازيا على المستوى السمعي للمتلقي أيضا، لكونه يثير توقع القارئ ويحدث توترا على مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة، فإيقاعيا تمنح الأذن رنة موسيقية متساوية، وتركيبيا تتماثل الكلمة في كونها فعلا يتكرر في بداية كل جملة، وأما على المستوى الدلالي فغنها تعكس الهاجس الانفعالي<sup>(1)</sup>.

(1) عبد الرحمن تيرماسين ولكل فهيمة: اللغة الشعرية في ذاكرة الجسد، ص 102.

ب- شبه التوازي:

### 1- التوازي السطري:

"قد لا يتوازن الشطران ولا يتعادلان، وإنما يتوازي ويتعادل أحدهما مع نفسه، وقد تخلو من التوازي"<sup>(1)</sup>، بمعنى أنه يكون في السطر نفسه ومن أمثله في الديوان نجد:

إني حذرتك فاحذر!

هناك تواز بين (حذرتك) و(احذر)، تماثل في المصدر (الحذر) إذ نلاحظ أنهما يحتويان على الحروف نفسها تقريبا (ح، ذ، ر)، وليس بعيدا عن هذا نجد قولها:

- وجفتك جرحا طفا عن جراحی

- ما أراح ولا استراح

وتقول أيضا:

- فلطالما قرأت عيوني في عيونك تلك غدرا

- ليثور قلبي ضد قلبي في الهوى

وتقول: وجذور شوق لا تضيم ولا تضام

وأيضا: في غلظة السجان يا سجانها

وأيضا: قد كان ... يا مكان

ونلاحظ في هذه الأمثلة أيضا ما يمكن أن نطلق عليه شبه التوازي الظاهر الكمي (التصدير والترديد) نحو:

حذرتك ← احذر

جرحا ← جراحی

أراح ← استراح

عيوني ← عيونك

السجان ← سجانها

(1) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص 103.

## 2- شبه التوازي الخفي للأصوات:

"وهو يشمل أصوات الكلمات وصيغتها الصرفية والوزن والإيقاع، وعليه فإن، هذا النوع هو شامل لكل أبيات المقطوعة أو القصيدة، وسيكون مقياسنا في رصد شبه التوازي الخفي بين الكلمتين أو الكلمات هو الاشتراك في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة"<sup>(1)</sup>.

ومن أمثله: متمنعا = متعففا

تشابه في الصيغة الصرفية (متفعلا) ومضارعة بين (ع،ف،ف)، (م-ن-ع) على الترتيب.

م	ت	م	ن	ع	ا
م	ت	ع	ف	ف	ا

تمائل تماثل مضارعة تماثل

وبالإضافة إلى التماثل في الصيغة الصرفية، والمضارعة نجد تماثلا في الابتداء (م، ت).

ونجد أيضا: غرامي = هيامي = ضرامي

فعالي = فعالي = فعالي

فهذه الكلمات متماثلة في الصيغ الصرفية (فعالي)، واشتراك في تماثل الموقع الأخير.

غ	ر	ا	م	ي
ه	ي	ا	م	ي
ض	ر	ا	م	ي

مضارعة تماثل

- تشتهين = ترغبين = تعلمين = تفعلين.

(1) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، ص 104.

مماثلة في الصيغة الصرفية، وموقع الابتداء (ت) وتمائل في الموقع الأخير (ين) وهناك مضارعة بين (ش،ر،ع)، (هـ،ب،ل)

- أنفذت عمري  
أرسلت شعري  
تمائل في الصيغة الصرفية (أفعلت).

أ	ن	ف	ذ	ت	ع	م	ر	ي
أ	ر	س	ل	ت	ش	ع	ر	ي

تمائل مضارعة تمائل مضارعة تمائل

والتوازي هنا مترادف ويجمع بين الكلمتين (عمري-شعري) تمائل في الصيغة الصرفية، وتمائل في أغلب المواقع ما عدا بين (ع،م)/(ش،ع) التي تختلف فيها، ونفس الشيء بالنسبة لـ: أرسلت - أنفذت.

والهدف من هذا التوازي هو تقوية الفكرة والتأثير في شهرزاد أولا والمتلقي ثانيا.

اعتذار = انتظار = افتعال

تمائل في الصيغة الصرفية، وتضارع في حرفين (ع،ذ).

ا	ع	ت	ذ	ا	ر
ا	ن	ت	ظ	ا	ر

مضارعة مضارعة

وما يلاحظ على الديوان غياب التوازي التضاد، وهذا يدل على أن الشاعرة بعيدة عن المواقف المتضاربة والمتعارضة فهي ترفض أن تكون المملكة الشهريارية ضد المملكة الشهرزادية، لهذا نجد لها لجأت إلى التماثل حتى تستميل القارئ، وتحدث في نفسه إيقاعا



موسيقيا يجعله مشدودا إلى ديوانها وإلى سماع المسكوت عنه في خطاب شهرزاد، التي جعلتها تماثل ذاتها فكانت لسانها الناطق الذي يرفع شعار العدالة والحرية والمماثلة.