III- بنية الانكسار والشجن:

هـ- زمن المناجاة والنحيب:

(وَافتَرَقنَا، وَمِلءُ نَفسِي . لَو تَدرِي . أَحَاسِيسُ هَائِمَاتٌ حَيَارَى
وَهَوَايَ المَكبُوتُ يَجهَشُ فِي صَمتٍ، وَتُهمِي دُمُوعُهُ أَشعَارًا
كَم شَجَانِي وَدَاعُكَ المُرُّ، كَم سَاءَلتُ قَلبِي المُمَزَّقَ المُستَطَارًا
كَيفَ كَانَ الفِرَاقُ ؟ كَيفَ انزَوَى وَجهُكَ فِي لحَظَةٍ وَتَوَارَى
وَافتَرَقنَا، وَبينَ كَفَّيَّ رَسمٌ لَم يَزَل كُلَّ زَادِ رُوحِيَ المُتَيَّم
كَم تَلَمَستُ عُمقَ عَينَيكَ فِيهِ وَبِعَينَيَّ أَدمُعٌ تَتَضَرَّم...
يَا لَقَلبِي، كَم رَاحَ بَينَ يَدَيهِ يَهتِكُ الحُجُبَ عَن هَوَاهُ المُكَتَّم
أَصغِ، تِسمَع عَبرَ الصَّحَارَى صَدَاهُ يَتَرَامَى إِلَيكَ شِعرًا مُرَنَّم) [1]

إنه الفراق ولواحقه النفسية؛ فالإحساس هائم حائر بين نشوة لقاء قريب، وفراق مؤلم يمتد نحو الآت المجهول، ليزداد الحال سوءا، وتتقلّب المواجع والآلام؛ حتى يجهش هواها المكبوت في صمته، وتسيل دموعه أشعارا، إنه الوداع المرُّ يشجيها ويبكيها فتنقبض أنفاسها، ويضيق صدرها، وتسيطر على نفسها أخاييل الكآبة والأسى، وهنا تتحوَّل إلى قلبها الممزق تسائله، فلا يدرك جلال رزئها غيره، ولا يتوجَّع وجعها إلا هو، أليس هو مركز الوجع ومستقره؟

ثم تنزل خليلها الغائب منزلة قلبها الحاضر، وتخاطبه مبدية حزنا عميقا وتبكيه بكاء مرا، وتصرح أخيرا بحبها وتعلنه، وهو فعل لم تقدر عليه في زمن المصاحبة. إن نغمة الحزن في هذه المرحلة من الخطاب ظاهرة..كيف لا، والموقف ظِلُّ فراق لم يبق إلا رسما، تتلمس الشاعرة عمق عيني خليلها فيه بعين دامعة. ثم لما صرخت صرختها في فضاء الصحراء، خرقت قواعد النحو وسكَّنت ما يجب نصبه في قولها: (**مرنم**)، وهو آخر لفظ في الخطاب. فإذا استثنينا الضرورة الشعرية، فإن تقدير الخرق يحيل على ثورتها على التقاليد، وعلى الانسجام الظاهر، وعلى الترتيب القامع للحرية، وعلى الأثر الباقي في النفس والحامل على كبت الإحساس. إن هذا الوضع الحزين يسري في الصيغ اللفظية كما يبينه الجدول:

[1] - الديوان ، ص 67 – 68.

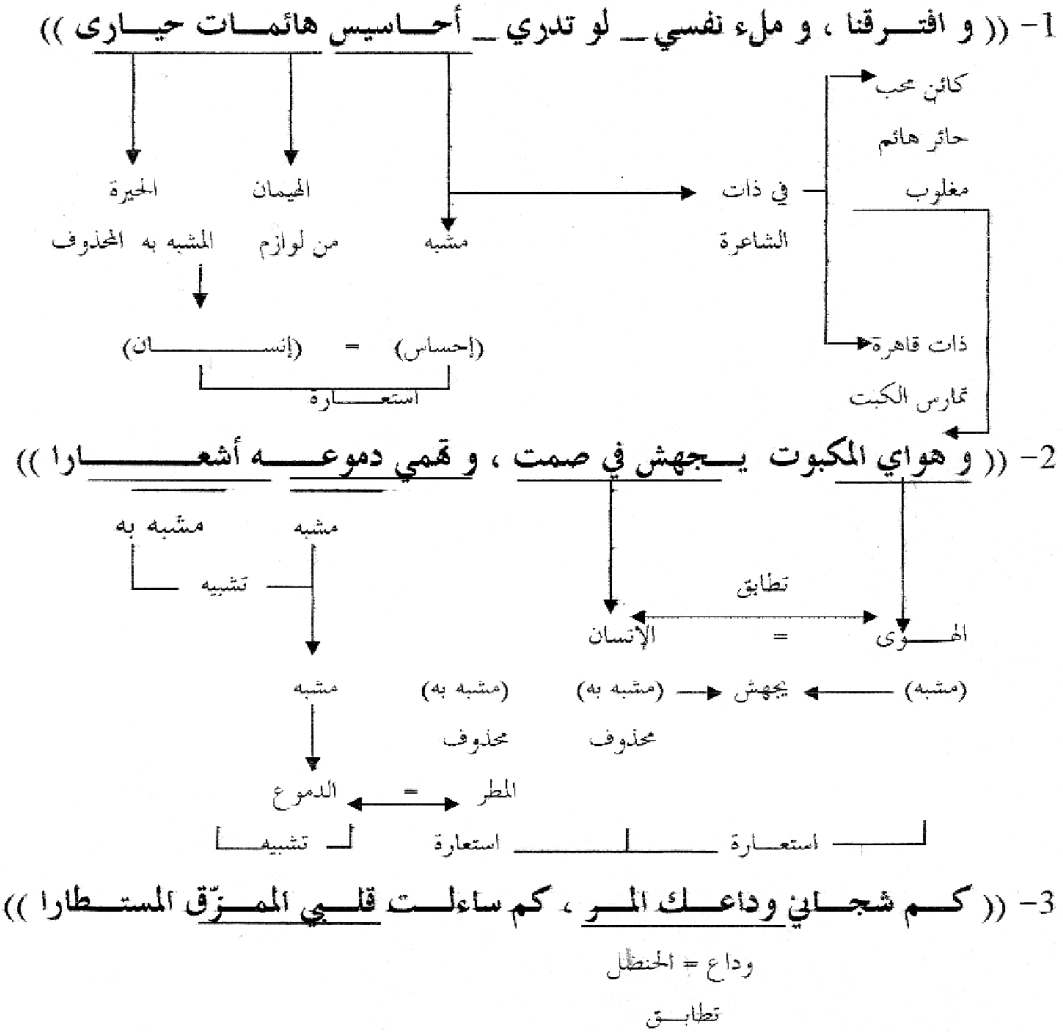
المقطع	السطر	الصيغ اللفظية		
		الاسم	الفعل	زمنه
9	1	– ملء نفسي– أحاسيس – هائمات –حيارى	–افترقنا/تدري	ماض/مضارع
	2	– هواي المكبوت – صمت– دموع – أشعارا	– يجهش /تهمي	حاضر/حاضر
	3	– وداعك المر – قلبي الممزق المستطار	– شجاني / ساءلت	ماض/ ماض
	4	– الفراق –	–كان /انزوى /توارى	ماض/ماض/ماض
10	1	كفي/رسم –زاد روحي – المتيم	– افترقنا / يزل	ماض/دلالة ماضية(لم)
	2	– عمق عينيك – عيني – أدمع	– تلمست / تتضرم	ماض/ مضارع
	3	– قلبي – يديه – الحجب – هواه المكتم	– راح/يهتك	ماض / مضارع
	4	– الصحارى – صداه – شعر مرنم	– أصغ / تسمع/يترامى	أمر / مضارع/ مضارع

يظهر الجدول الألفاظ –وهي تدل دلالة على الشجن والانكسار–؛ لأن الشاعرة تبكي وتنتحب، ولذلك اجتمعت ألفاظ: (**الهوى** و**الصمت**، و**الدموع** و**الوداع** و**القلب** و**الفراق**، ثم **الرسم** و**العين** و**الحجب**)، مع الأفعال: (**افترقنا** و**تجهش**، و**تهمي** و**شجاني** و**انزوى** و**توارى**، و**تتضرم** و**يهتك** و**يترامى**...) لتتشاكل في صورة نحوية مميزة بعمقها الدلالي. فصيغة اسم المفعول: (المكبوت، الممزق، المستطارا، المتيم، المكتم، مرنم) وردت ست مرات بوظيفة واحدة هي الوصف للدلالة على قيام واسطة مجهولة، توحي بالتعدي الذي ينتقل من النحو إلى الدلالة. كما وردت صيغة اسم الفاعل مرة واحدة بصورة جمع المؤنث السالم: (هائمات) ووظيفته الوصف أيضا. وفي ورودها على هذا النحو، وقع قوي تفقده لو جاءت على صورة المفرد المؤنث (هائمة)، كما تفقد صفة التعدد و الكثرة الملازمة لتجربة الشاعرة في مأساتها المتواصلة، ومن ثم تفقد خاصيتها التجاوزية المتناسبة مع موضوع الحال. إن مأساة الشاعرة لم تحملها العلامات الاسمية فحسب، بل نالت شطرها الأفعال الثمانية عشر؛ إذ جاءت في أغلبها معتلة بنسبة 61.11 % [1]، كما وردت منها 81.81 % [2] معتلة ومثناة بمد طويل، ومن النسبة الأخيرة 55.55 % [3] اجتمع فيها المد والعلة والروي.

والدلالة لا تحتاج إلى كثير تعليق؛ إذ العلة والتوجع والتأوه من صفات الشاعرة في هذا الزمن. وأما تعدد الأفعال فمرده إلى حركتها الدؤوبة، ومحاولة خروجها من قوقعة الصمت، أين ازداد التوتر والانفعال بفعل فقدان الحبيب، وإذا قارنَّا غيابه في بنية الفناء حيث وجدت عشرة أفعال، بغيابه في

[1]- و الأفعال هي: درى، همى، شجى، ساءلت، كان،زال،انزوى، توارى، ترامى، أصغى، أي: (18/11)
[2]- و الأفعال هي: ساءل، كان، راح، انزوى، ترامى، درى، همى، شجى، أي: (11/9)، و الفعلان: لم يزل (زال)، أصغ (أصغى)، خارج الإحصاء.
[3]- و الأفعال هي: درى، همى، راح، توارى، ترامى، أي (9/5)

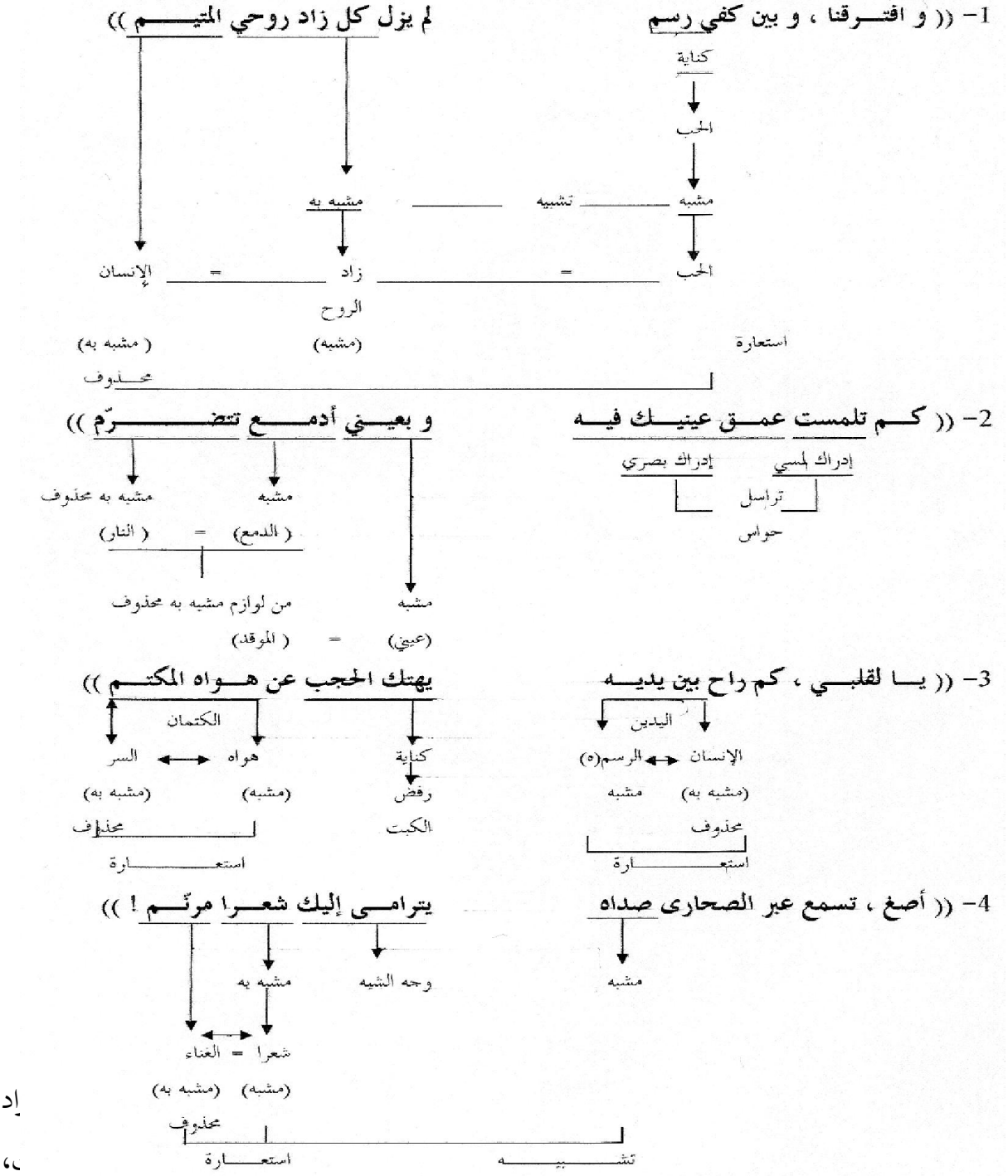
بنية الشجن والانكسار حيث وجدت ثمانية عشر فعلا؛ فإن الفرق شاسع، وحالها الثانية في كآبتها تشبه حالها عند اللقاء في سعادتها، ووضعها وشعورها[1] يترجمه تردّد الأفعال!. وفي ظل هذه المأساة، يبدو التصوير الفني حافلا، كما يبينه التشكيل[2]:



أظهرت الصورة المجازية في هذا المقطع حالا بين ذاتين في كيان واحد؛ ذات مغلوبة ولكنهاُ محبَّة مساوية لأحاسيسها وهواها المكبوت الذي يبكي بكاء المطر شعرا. وذات غالبة قاهرة تمارس الكبت على الأولى، حتى وقع الفراق المر، وكأنها لم تجد صفة له إلا الطعم، لينزل منزلة المرغوب عنه، المدفوع بحاسة الذوق. وعليه، فالتعدد الثابت في جوفها، هو جوهر الصراع بين الأنا

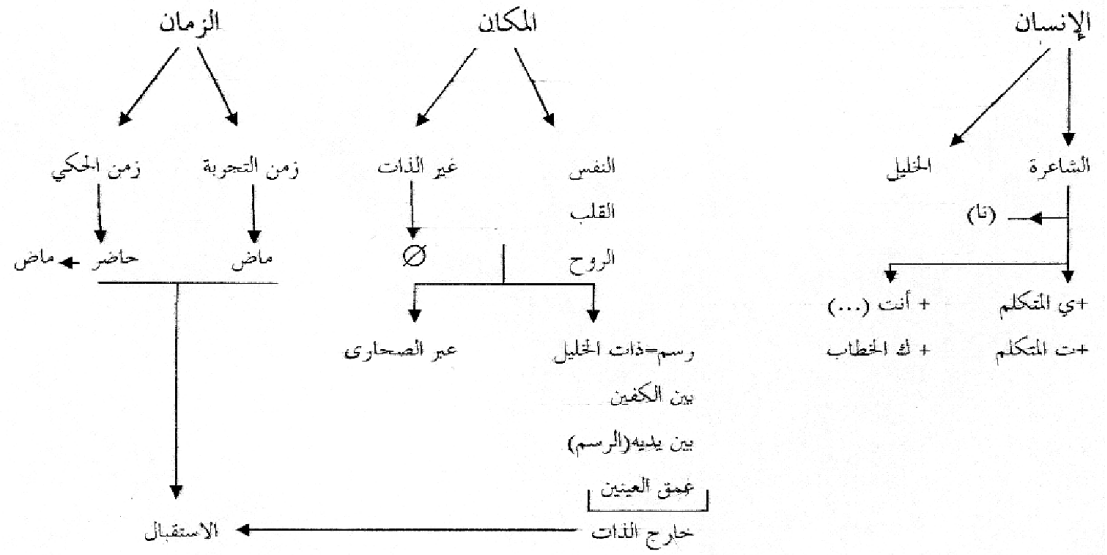
[1]- في مرحلة ما قبل اللقاء كان عدد الأفعال عشرة في مقطعين، و في مرحلة ما بعد اللقاء توزعت الأفعال كالتالي:
- لحظة اللقاء: 14 فعلا (المقطع 3).
- زمن التوتر: 30 فعلا، المقطع الرابع: 11 فعلا، و الخامس: 2 و السادس: 6، بينما السابع: 11.
- لحظة الفراق: 5 ! تضمنها المقطع الثامن، و فيها رحلة الترقب.
- زمن الانكسار و الشجن: 18 فعلا (المقطعان الأخيران).
[2]- طريقة التحليل عند: J.M.Adam: Op.cit, p200.

القاهرة والأنا المقهورة، وقد حان الوقت لتتخلص من ضعفها، وترد القهر بصرخة تفرغ مكنوناتها في العالم الخارجي بعد أن اشتد بها الأمر وقسا، فتنفعل في المقطع الأخير:

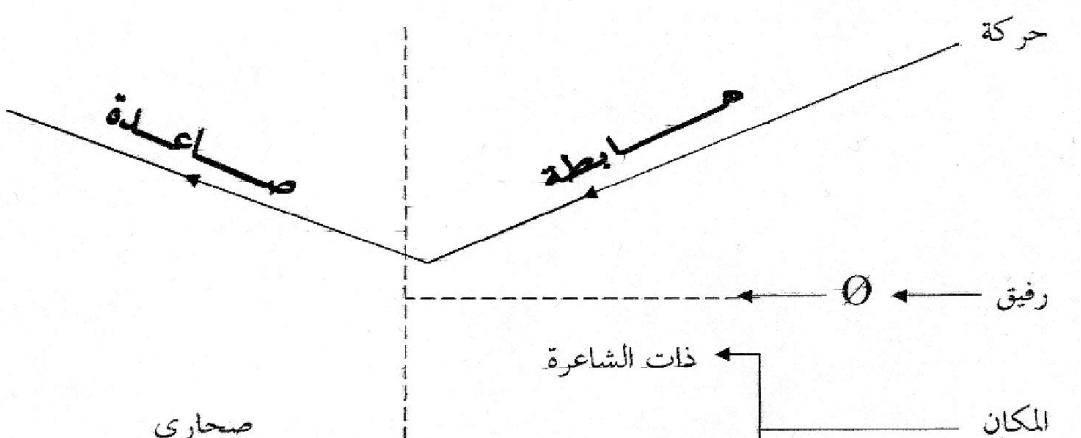


أثارت حرقتها ذاتها المستضعفة، لتجهر بصوتها عبر الصحارى وتُبلِّغ هواها المتحرر أخيرا لخليلها، كاسرة شوكة الذات القاهرة، تاركة لغة العينين ولعبة الألم إلى فاعلية القول وواقعية التصريح، حاسمة صراعها لحبها بعد أن أدركت علة الفراق والفشل، فما تساوى وجدان العين وصرامة اللسان، ولذلك تقابلا حبا مكتوما بحب صريح، انتهى بالوداع ورحلة من الشجن العميق.

على هذا الأساس، أخرجت ما بذاتها من ضيق النفس إلى سعة العالم الخارجي، وكانت هذه رسالتها لخليلها الغائب. ولغيره وله خصوصا صاغتها شعريا في قوالب استعارية وتشبيهية شيقة تميزت حينا، وتداخلت حينا لتنقل إحساسها وشعورها المجروح، بقصد منها ترجو أن يفهم على حقيقته تحت مظلة شعرية الانفعال، وهو ما تبينه شبكة المعينات:



وعليه؛ فالمكتوم من الهوى احتوته الصحارى الشاسعة على امتداد زمن المستقبل، بعد أن كان حبيس ذاتها، بماضيها الحاضر، كما تبينه الخطاطة الإجمالية للصورة في المقطعين:



إن تأمل المقطعين من خلال الصورة الكثيفة الواردة فيهما، يفضي إلى حقيقة تميز بها الشعر المعاصر وبالغ في بلورتها، وهي فضاء الموت بعناصره الطبيعية الثلاثة: الماء والنار والتراب؛ حيث **(تتحول في النص الشعري المعاصر إلى دوال، كل منها يبني نسقه الإيقاعي الخاص به)** [1].

يحمل البيت الثاني من المقطع التاسع، صورة استعارية يتساوى فيها المطر والدموع بقرينة **(تهمي)** والتي تعني الانهمار، و هو ما يقوم مقام عنصر الماء [2]. وفي البيت الثاني أيضا من المقطع العاشر صورة استعارية أخرى يتساوى فيها الدمع بالنار بقرينة لفظ **(تتضرم)** حيث قالت: (...**وبعيني أدمع تتضرم**)[3]، وهو ما يقوم مقام العنصر الثاني[4]، وبينه وبين الأول ارتباط وثيق، ليس لوقوعها في آخر البيت الثاني من كل مقطع فقط، ولا لكونهما صورتين استعاريتين، بل لحصولهما من مصدر واحد هو العين. فلما كانت العين تدمع منهمرة انهمار المطر، ما نال الشاعرة غيثه النافع الباعث للحياة، بل وابله الجارف المفني رثاءً، و لما كانت دموعها تحترق احتراق النار في ذاتها، ما نالها منها الدفء المساعد على لحياة، بل لهيبها الحارق المعدم. ولو تمَّ الربط بين قوليها:

(ويذري الرماد عن روحي الخابي، و يذكي ناري، و يحيي مواتي) [5]

و: (كم تلمست عمق عينيك فيه وبعيني أدمع تتضرم...) [6]

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، ص 218.
[2]- المرجع السابق، ص 219. وعنصر الماء شائع كثيرا في ممارسات بدر شاكر السياب الشعرية.
[3]- الديوان ، ص 68.
[4]- محمد بنيس: السابق، ص 222. و النار لها مع أدونيس ارتباط بالموت، كما يؤكده صاحب الكتاب.
[5]- الديوان ، ص 65.
[6]- المصدر نفسه، ص 68.

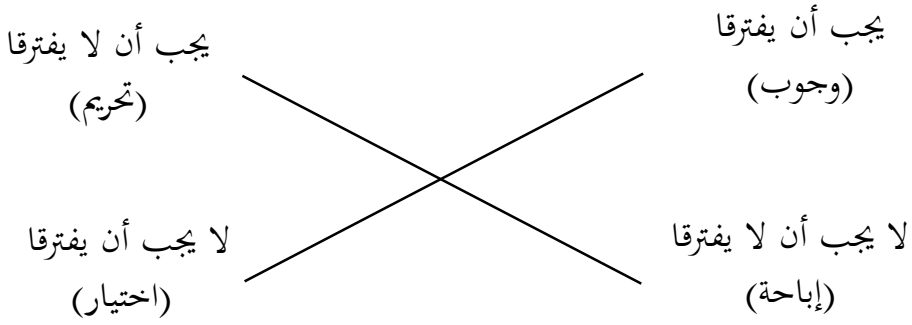
لكان في توهج النار بذاتها (بداخلها) رمزية الحياة، فقد لاقت من يكمل نقصانها، بينما تضرم دموعها يحمل رمزية الموات لأنها تبكي خليلها الذي كان يحيي مواتها! ولذلك فلا تناقض في انفعالها كما يبدو.

وآخر العناصر التراب[1]، ويتجلى عند الشاعرة في قولها:

(أصغ، تسمع عبر الصحارى صداه يترامـــى إليـــك شـــعرا مـــرنم !)[2]

والصحارى في حقيقتها تراب ورمال وحجارة، وهي أرض شاسعة، تتقلب فيها الحرارة والجفاف، وتنمو فيها القساوة والجدب، ورغم ذلك فهي مهد لقصص الحب والهوى في تاريخ العرب، وكأنها مقبرة يدفن فيها الأحياء، وتبقى آثارهم حكايا للبشر من بعدهم، فيها آلامهم وفيها عبرهم، ومنها يأخذون سلوانهم من خلال التصوير الشعري.

وبشيء من الاختصار؛ فإن فدوى طوقان في خطابها جمعت ما تفرق عند غيرها من رواد الشعر الحديث، لنضع أيدينا على مصابها الجلل في تجربتها التي تحكيها، بتفاصيل ظواهرها وبواطنها داخل حدود عالمها الخاص الذي تعينت معالمه، وهو المفتوح على فضاء الموت الواسع. وتحليل أفعالها القولية في المقطعين، بحثا عن خصائص هذا العالم، يبدأ بقولها: **(وافترقنا)** الكائن في بداية كل منهما (المقطعين) والمربع السيميائي يحيلنا إلى:



كان يمكن للأمر أن يصير إلى التحريم، فلا يكون بينهما فراق، ولكن الفراق حصل، ليبقى حصوله يتقلب بين الوجوب والإباحة والاختيار. فأما الإباحة فليس لها موقع في مثل حال الشاعرة، ولا يعقل أن تستبيح فراقه بعدما كانت عليه قبل اللقاء من فناء وضياع. وأما الاختيار فمنه نصيب، ليس في ذاته، وإنما وقوعها (**الشاعرة**) تحت سلطة الذات القامعة جر إلى الفراق وجوبا. وهو ما جعل

[1]- ينظر: الشعر العربي الحديث، ص 226. والأرض ميزة ينسبها محمد بنيس لمحمود درويش والكنوني في شعريهما.
[2] - الديوان ، ص68.

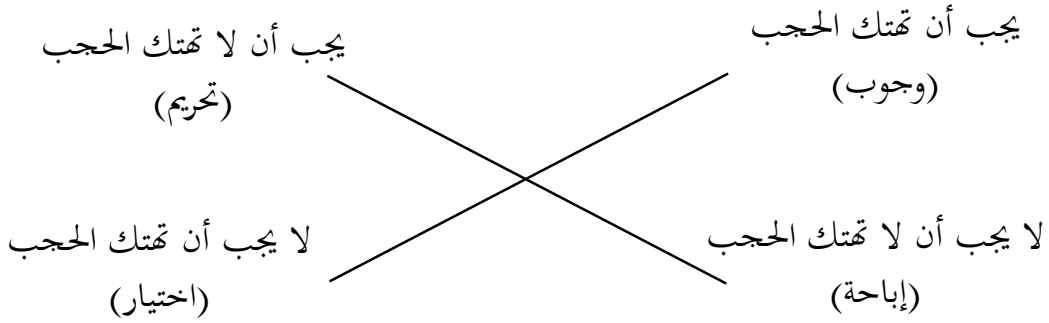
دموع هواها تهمي أشعارا على نحو الوجوب أيضا، تقريعا لنفسها التي تسببت بسكوبها في وقوع الوداع الذي أشجاها وأبكاها وقصم ظهرها، ونال منها نيلا عظيما؛ فهو علَّة وقعت وجوبا، فتابعها حكما كما تابعها أثرا. على أن إخبارها هذا يقين عندها لا يتحول إلى غيره، فهو عند غيرها احتمال وارد؛ يقوم على أساس عدم اليقين.

ولما كان الأمر عندها كذلك استباحت لنفسها مساءلة قلبها عن حدوث الفراق، وقد كان يمكن أن توجهه إلى نفسها وتوجبه عليها، غير أن إدراكها لعلة حدوثه جعلها تميل إلى الاستنكار والاستهزاء بذاتها التي ضيعت فرصة تشبثها بالحياة كما يدل على ذلك السياق، ولفظ التكميم كم.

كما استباحت لنفسها أن تتلمس عمق عيني خليلها في رسمه الباقي رغم تكرار الفعل كما يبدو، ولم توجبه لعلمها بوقوع الفراق؛ إذ هي تروي قصة انتهت على عكس قولها:

(يـــا لقلبـــي، كـــم راح بـــين يديـــه يهتـــك الحجـــب عـــن هـــواه المكـــتم)[1]

فهتك الحجب وقع وجوبا والدليل التكرار الحاصل بلفظ (كم)، وكون الحجب علة الفراق. ولنتأمل المربع:



يظهر بجلاء أن تحريم هتك الحجب بعد وقوع الفراق غير وارد إطلاقا، ليتقلب الهتك بين ثلاثية الوجوب والإباحة والاختيار. ولما كان الوجوب يحتوي الإباحة والاختيار في مضمونهما، شملهما في هذا الموقف، ليبدو أظهر من غيره، فهو رد فعل يساوي في شدته شدة الفراق الحادث بفعل السكون ولذلك تتوجه بالأمر: (**أصغ، تسمع... صداه**) على نحو الوجوب، كسرا لكل كبت، ونشرا لكل طي، فما كان سكوتها إحجاما عن حبه، ولكنه الطبع والكبت والسائد المعروف الذي هجرته اقتناعا بعدم جدواه، وفي هذا تبرير لما حدث.

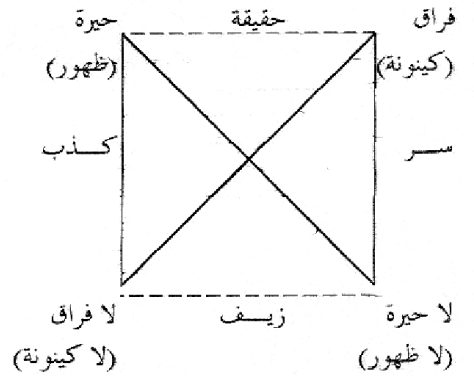
[1] - الديوان ، ص68.

إن المخاطَب المفترض-وهو خارج عالمها- ينتابه شعور بأنّ سمع الخليل مرتبط بالشرط، ليحصل الجواب؛ فإن صيغة (**أصغ، تسمع**) تتحول في شطرها الأول إلى الاختيار، ليصير الشطر الثاني تأكيدا للوجوب؛ فباختياره الإصغاء، ووجوبا يقع سمع الصدى، على نحو الضرورة واليقين.

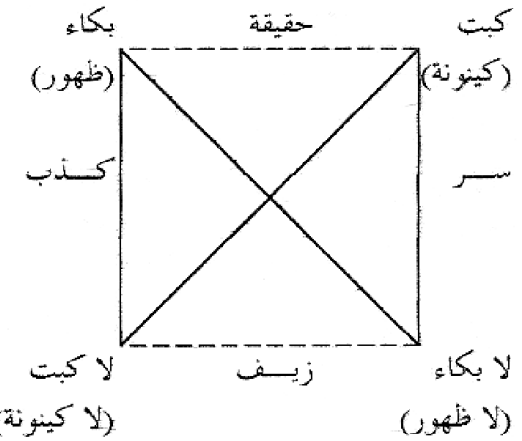
ومن الضرورة واليقين، أن تتضرم دموعها، وتهيم أحاسيسها وتحير، بعيدا عن كل مصادفة أو إمكان أو استحالة، ونفيا لعدم اليقين والاحتمال. إن الشاعرة تجزم يقينا بما تقوله وتشعر به، كما تجزم بوقوعه ضرورة في عالمها الخاص، حيث صدق القضايا فيه ضروري لا مطلق. وما تراه هي كذلك، ليس شرطا أن يراه غيرها كما تراه، فقد لا يتعدى الإمكان والاحتمال، أو ربما حتى المصادفة وعدم اليقين، وقولها: (**وبعيني أدمع تتضرم**) مؤشر ما سبق تقريره.

وتتواصل في هذا العالم الخاص كينونة الأشياء والأحاسيس التي لها ظهور بذاته، وما يتمخض عن ذلك من العلاقات، ويكون عرض أقوالها على مربع الكينونة والظهور كما يلي:

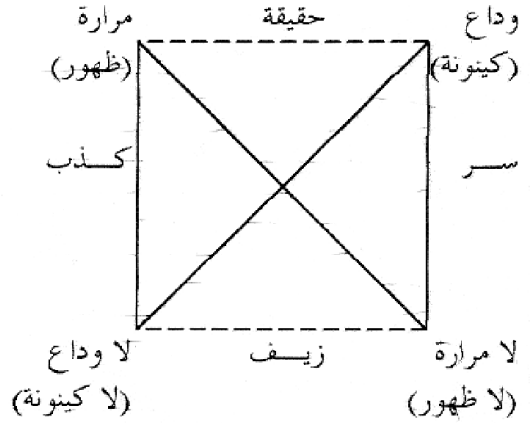
فمن قولها: (**وافترقنا، وملء نفسي... أحاسيس هائمات حيارى**) يُؤخَذ المؤشر (**افترقنا/حيارى**)، وما ينطبق على حيارى، ينطبق على هائمات، وبذلك يبدو المربع السيميائي:



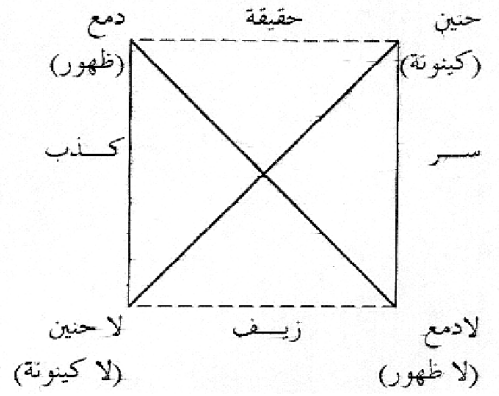
وفي قولها: (**و هواي المكبوت يجهش في صمت، وتهمي دموعه أشعارا**) مؤشر الكبت والبكاء.



وفي قولها: (**كم شجاني وداعك المر...**) مؤشر المرارة والوداع.

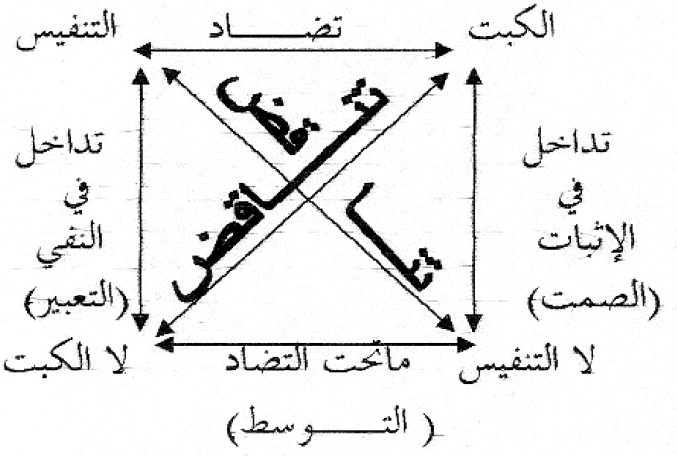


وفي قولها: (**كـم تلمسـت عمـق عينيـك فيـه وبعينـي أدمـع تتضـرم**) مؤشـر الحنين والـدمع (البكاء).

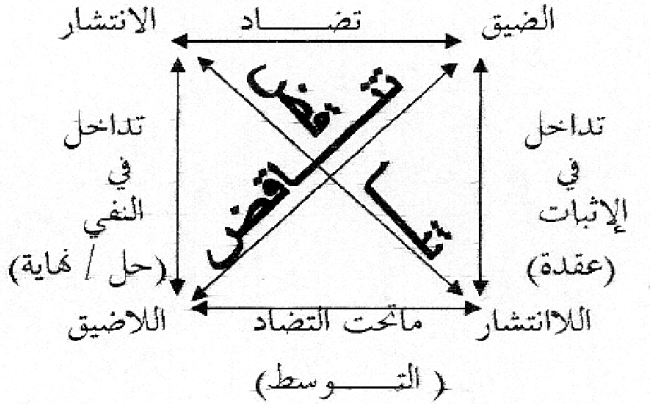


من مجمل المربعات يتعالق على وجه الحقيقة (الفراق والحيرة)، و(الكبت والمرارة)، و(الحنين والدمع)، وترى الشاعرة اعتقادا أن السر يكمن في الفراق واللاحيرة، والكبت واللابكاء، والوداع واللامرارة، والحنين واللادمع؛ فقد يخفي الإنسان ما هو كائن وموجود. وترى الزيف في التوسط كما ترى الكذب في الحيرة واللافراق، والبكاء واللاكبت والمرارة واللاوداع، والدمع واللاحنين، وكأن تجربتها القاسية غيرت المفاهيم عندها بما يتعارض وعقائد الغير.

هـذا عالمهـا الـذي شـكلته بأفعالهـا القوليـة والخاضـع للتجربـة الشـعورية، خاصـة في مرحلتهـا الأخيرة –بنية الانكسار والشجن–، التي تنبني على ثنائيتي :(الكبت/التنفيس) و(الضيق/الانتشار)، وكل منهما تتفرع حسب المربع:

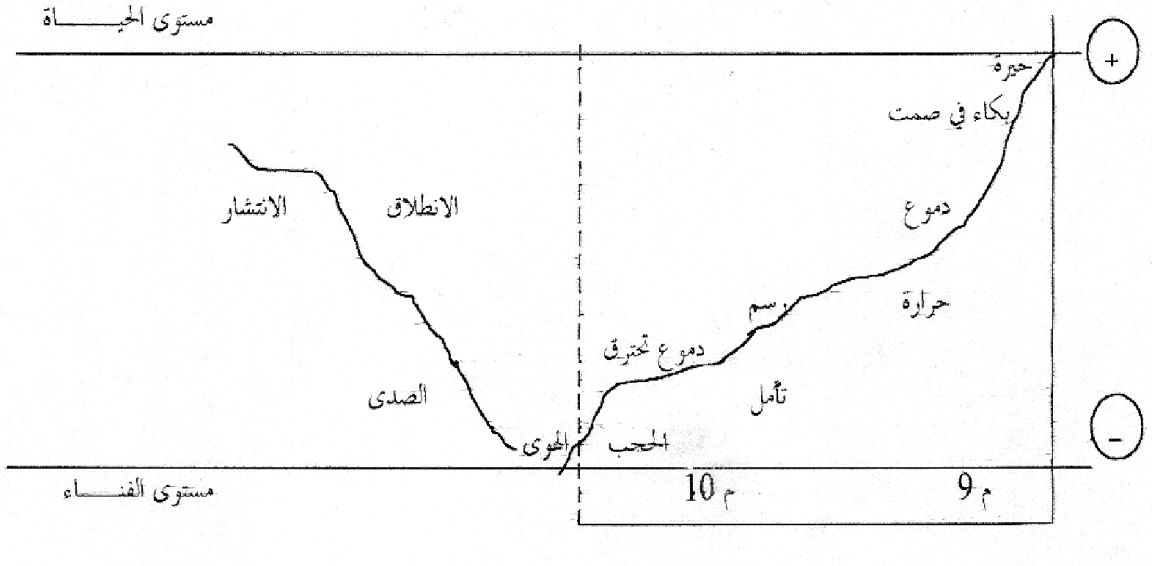


إن صـمتها واقـع بـين الكبـت المفـروض عليهـا، ولا التنفـيس النـابع منهـا، بعلاقـة التـداخل في الإثبات، وبين التنفيس واللاكبت يقع التعبير بالتداخل في النفي بما يوافق حال الشاعرة. وهو الوضع الذي يتساوق مع الثنائية الثانية: (الضيق/الانتشار) المختلفة عن (الضيق/الاتساع) التي انبنى عليها ما بعد اللقاء؛ حيث يمثل الاتساع الحياة والرغبة فيها والإقبال عليها، في حين يتمثل الانتشار في الفناء والضياع وغياب الأثر، فلم يبق إلا الصدى.



إن العقـدة تكمـن في الضـيق واللاانتشـار، والحـل في الانتشـار واللاضـيق، وإن كانـت العقـدة تترافق مع الحياة، والحل يترافق مع الفناء؛ لأن حلقة المغامرة قد وصلت منتهاها، وبانتهائها كسرت الشاعرة جدارا، وحققت حريتها الذاتية، وطغى عندها التعبير على الصمت، وغابت سطوة الذات القاهرة القامعة وتجلت مملكة الوجدان وسادت، وغاب الخليل ولم تثبت له الفناء، وغيبت نفسها وتسترت وراء صدى الهوى وهو يجوب الصحارى، ويكفي خليلها أن يصغي فيسمع ترانيمه.

هذه هي نظرة الشاعرة الباكية في محاكاة مطابقة رهيبة [1]، وفي موقف تنقبض له النفس ولا تنبسط. وهكذا تتجلى حركة شعور الشاعرة، وهي تهوي لينفصل عن صداه، وينتشر في فضاء واسع:



اختارت الشاعرة محطة ما قبل اللقاء عتبة، وجعلت بعدها محطة اللقاء ركنا وما ينجر عنه من مواقف وأحاسيس تحدث تحولات مبعثها التوتر والصراع النفسي الحاد، قبل أن تبني ركن خطابها الثاني وهو الفراق بعد ذلك، وقد تموضع الكل على قاعدة الترتيب السهل، بما يضفي على محمول الخطاب ملامح الواقعية وصفته الشعرية في متعة ورسائلية واضحتين.

وبالتوازي مع هذا البناء، تتناسب البنيات الدلالية، وما تحمله من صور، فبنية الفناء تسبق بنية التحولات في لقائها وفراقها وما بينهما، وبنية الشجن والانكسار تعقب الفراق، وهو ترتيب على أقل تقدير يوافق المنطق ويسايره.

بل إن المنطق في التسلسل، – **وقد يكون جانبا من التجربة الشعرية عند الشاعرة –**، امتد إلى الزمن؛ فلما طالت فترة الضياع والتيه بدت لنا زمنا، كما بدا لنا في اللقاء والفراق وميض اللحظات الفارقة بين وضعين مختلفين، وجاء بينهما في تحولاته وتغيراته زمنا أيضا، شبيها لزمن الضياع ومثيلا لزمن ما بعد الفراق، لأن الشجن واللوعة والانكسار امتدا بما لا تقدر نفس الشاعرة على الإحاطة به.

ومن الرتابة وجودة الوضع واستقامة التجربة الشعرية تلاؤم الأقوال الشعرية، فما جاءت إلا إخبارا على نحو الخبر والصفة والحال، ولا يستثنى من هذا التعميم إلا قولها الإنجازي في آخر البيت

[1]- ينظر: محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 74. ويؤكد أن المحاكاة ثلاثة أنواع: محاكاة تحسين (ترغيب)، محاكاة مطابقة (ترهيب)، فمحاكاة تقبيح (عظة).

من القصيدة: (**أصغ، تسمع..**)، ذلك أن الشاعرة تحكي تجربة بعينها، لم تخرج منها إلا في مقطعها الأخير وفي جزئه الأخير في موقف هو باعثها على الانفعال. وعلى قدر هذا الاتساق يجري في النص لعب لغوي يرسم خصوصية الخطاب الشعري عند فدوى طوقان من حيث التكرير والإظهار والإخفاء من خلال التوازي والتقديم والتأخير والوصف.

فأما **التكرار** -وحسب المسح الإحصائي- فيوقفنا عند نقاط بعينها كلها تكرار: **سرت وحدي، ثم لا أرى... لا أبصر، ثم (حدقت) ثم (نظرة)، ثم (افترقنا)**. وقد وقع التكرير هنا على وجهين الأول لفظي والثاني معنوي.

فقولها: (**سرت وحدي**) في بداية المقطع الأول [1] هو مدخل إلى ما تحسه وتضيق به ذرعا، وهو أيضا بداية تشبيه نفسي، حملها على تكرار محموله على نحو أوضح، فجاء لفظ (**سرت وحدي**) في المقطع الثاني مرتين[2] ، أولهما افتقادها قلبا يهتز له قلبها، والثانية تدرج من عزيز إلى ما هو أدنى، وهو هنا (**وقع الخطو**)، وفي هذا تصوير بالحقيقة لما أبدته نفسيا آنفا.

وقولها: (**لا أرى.. لا أبصر**) بالنفي في المقطع الأول[3]، فهو من عموم الصورة القاتمة التي تحملها بين جنباتها، فوحدتها حجبت عنها الرؤية، خاصة والشاعرة جعلت من الرفيق نورا تستنير به (**بصحبته**) في ظلمة حياتها، وهو ما يؤكد قولها في المقطعين الثالث والرابع [4] : (.. **لكن رأيتك روحا يوقظ الشوق في مسارب ذاتي...**) و(**غير أني أبصرت روحك تهتز انعطافا**) فقد عادت إليها الروح، وانقشع غمام الظلمة. وقولها: (**وافترقنا**) في مطلع المقطعين التاسع والعاشر [5] فيه إثبات حقيقة الفراق ووقعه المؤلم في ذاتها أولا، وهو ما حمله المقطع التاسع، بينما مثل الفراق في المقطع العاشر نقلة بين حالين؛ الأولى حب في كتمان أدى إلى الفشل، والثانية حب مكتنز في تصريح، هو رد فعل لما وقع، وهو مفتوح على كل احتمال.

إن الأمثلة المذكورة هي أمثلة للتكرار اللفظي؛ لأن قولها: (**حدقت مقلتاك في**)، وقولها: (**يا لعينيك، أي نفضة بعث...**) وقولها: (**كم تلمست عمق عينيك فيه**) على امتداد مقاطع الخطاب، فيه تكرار معنوي تنوعت أساليبه ليعبّر عن النظر وتبادل الخلسات في لحظات الأنس، وعن ألم الفراق وشدة وقعه كلما لاحت الذكرى في محسوس كان بينهما، وهو تكرار يشبه كثيرا الاستطراد حيث

---

[1]- الديوان، ص 64.
[2]- الديوان، ص 64.
[3]- الديوان، ص 64.
[4]- الديوان، ص 65.
[5]- الديوان، ص 67 – 68.

يقدم في كل مرة شيئا جديدا ينطلق من نفس الدافع، فمن التحديق في المقلتين إلى وقع النظرة في الأعماق، وما تفتحه من آفاق سحرية تستشرف بها الذات عالم الغيب، قبل أن يفقدها الفراق التوازن، فيغيب الأثر وتتبدد الآمال، ولا تعليق على كل ما سبق ذكره إلا أنه تكرار مفيد، تتماسك به لبنات النص وتستقيم.

ومن التكرار الحذف اللغوي، والخطاب يحمل منه ومضات؛ وفيها محور مخبر به[1]. ويبدو في ثلاثة مواقع:

الأول في قولها: (**طل الفناء... طل الهمود**)[2] ولنا أن نتخيل المحذوف بين لفظي الفناء والهمود، هي لحظات الفراق بين العالمين، رغبة في البقاء وفناء محتوم. وهو تناقض في ظله يعيش القارئ صورا تجوب خاطره، الأولى أن تترك بلا تحديد عن طريق الحذف.

والثاني في قولها: (**ولا ما رأتا خلف وحدتي الأبدية**..)[3] وقد وقع في آخر البيت مما يزيد في كثرة الانشغال؛ فالشاعرة تجهل ما ناله منها بنظراته، ولم يخبرها بذلك واحتفظ به لنفسه، وما استطاعت أن تسأله عنه، وانشغلت بما تنقله عينها لها من وقع لقائهما، ولا يجتمعان في ظل هذا الحذف إلا في تجانسهما وتعدد لقاءاتهما وتوافقهما على مدارج حب شامخ.

والثالث في قولها: (.. **وبعيني أدمع تتضرم**..) [4]، وهو أيضا وقع في نهاية البيت، ويحيل على أسئلة وجيهة: لماذا ؟ وكيف ؟ وكم ؟ فإذا كان السؤال الأول لمعرفة العلة؛ فإنه علّة غير الفراق، وذلك لأنه كان بإمكانها أن تحافظ على حبها إلى جانبها لو أنها صرحت به له، وأدرك عمقه وما أحدثه فيها، والدليل صرختها في البيتين المواليين. وأما كيف ؛ فلأنها جعلت من عينيها موقدا نارُه دموعُها، وبما أن السائل من جنس الدمع لا يشتعل؛ فإن دمعها يحترق احتراقا، فتركت فراغا يمكِّن من تصوّر هذه الصورة بأبعادها الجمالية ووقعها الحزين. وأما الكم فيحيل على الفترة والزمن وهو يحمل معنى الامتداد والطول، بدأ في زمن مضى ويستمر.

وأما **الإظهار** فمن خلال ورود اللفظ في الخطاب بعيدا عن مدلوله القديم، مفرغا من محموله الاجتماعي، يحيل على مدلول فرداني جديد يلح الشاعر المبدع على إبرازه وتقديمه في سياق لغوي

---

[1]- ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، ص 168.
[2]- الديوان، ص 65.
[3]- الديوان، ص 65.
[4]- الديوان، ص 68.

خاص، يصنع له تفردا واستثناءً، هما من صميم الخصيصة الثانوية بفعل عبورها الخصيصة[1] الأساسية المقصاة. هذا الانفصال الدلالي المبني على الانزلاق الدلالي يمحو المعنى الموروث، ويفرغ اللفظ منه ويملؤه بتموج جديد، وقد ورد في هذا الخطاب من أنماط الإظهار ثلاثة:

-الأول: التوازي:

وهو ما انبنى على تكرير مطلع البيت، وتماثل البنى الإيقاعية والنحوية، ليظهر تعارض يحتوي المشترك بين البيتين، وهو شكل من التركيز على خاصية بذاتها قد تكون حافزا يبعث الموضوع في حد ذاته، كقولها:

(سرت وحدي في غربة العمر في التيه المعمى، تيه الحياة السحيق)[2]

(سرت وحدي في التيه، لا قلب يهتز صدى بقلبي الوحيد)

(سرت وحدي، لا وقع خطو سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد) [3]

لقد سبقت الإشارة إلى أن المقطعين الأولين صورة لذات الشيء (الإحساس) ولذلك تم إدراج البيت الأول في التمثيل، لأن المحمل فيه صورة عاتمة لا شفافة تصنع سوادها الغربةُ والتيهُ، بينما البيتان بعده يحملان تكرارا للمطلع ويتشاكلان إيقاعا ونحوا مع الأول، ويرسمان صورة الوحدة بأكثر صور الجلاء والوضوح، فيكون المشترك بينهما جميعا الفناء بعلة الاغتراب والتفرد، ويكون في تعارض تقديم البيتين من خلال الحدثين الإحساس وترصد السمع، جُمِعَ بينهما للدلالة على المحمول المتقدم. وترنو الشاعرة بذلك إلى إظهار ما قبل اللقاء باعتماد تقنية التوازي، ونحوه قولها:

(وافترقنا، وملء نفسي . لو تدري . أحاسيس هائمات حيارى)[4]

(وافترقنا، وبين كفي رسم لم يزل كل زاد روحي المتيم) [5]

فالبيتان على تباعدهما ينسجمان إيقاعا ونحوا ويشتركان في تكرار المطلع، وهذا روح التوازي وبناؤه، وفيهما إخبار مشترك عن إحساس هائم حائر، تعدَّد فصار جمعا، وعن رسم تتخيله أمامها، فيكون الجامع بينهما في الإخبار هو تصوير وقع الفراق في تحوله من ألم داخلي إلى وهم خارجي وهذا أيضا

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، ص 162، وحديث التوازي أيضا عند محمد مفتاح في التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1996، ص97.

[2]- الديوان، ص 64.

[3]- الديوان، ص 64.

[4]- الديوان ، ص 67.

[5]- الديوان ، ص 68.

ما دأبت الشاعرة على إظهاره وبيانه. وفي لحظة تأمل، فإن هذا التوازي لا يوجد إلا في موضعين اثنين؛ قبل اللقاء وبعد الفراق وكلاهما زمن لليأس والشجن.

-الثاني: التقديم والتأخير:

إن الدأب في العربية أن تتعدد الجمل الفعلية وتقل الاسمية، ليحصل بالتعدد التحول والتغير وقلة الثبات[1]، إلا أن الخطاب يصنع طرحا جديدا، ويقدم مزيجا يكاد يكون متساويا بين النمطين التركيبيين، بل يحدث وأن تكون إحداهما في تركيب الأخرى. وهو ما يتطلب تقديما وتأخيرا للعناصر في الجملة[2]، وهو عامل من عوامل إظهار الخصيصة والدلالة الثانوية. ولنتأمل الخطاب على امتداد مقاطعه:

م 1 ← 3 - ملل في صميم روحي ينساب و فيض من الظلام الدفوق

4 - و أنا في توحشي ، . . .

م 2 ← 3 - لا رفيق ، لا صاحب لا دليل ، غير يأسي ووحدتي و شرودي

4 - و جمود الحياة يضفي على عمري طل الفناء ... طل الهمود

م 3 - - - - - - - - - -

م 4 ← 1 - ، و آلامي يغشي صباها مقلتيه

3- غير أني أبصرت روحك تهتز .....

4- و هنا خلتني شعرت .....

م5 ← 1 - يالعينيك ، أي نفضة بعث .....

2- فإذا بالحياة عارمة النبض بفيض الحنين ، بالأشواق.

3- و إذا بالجمال يعكس ألوان رؤاه .....

4- وإذ بي في ظل حب عظيم .....

م6 ← 1 - نظرة فتحت .....

3- فيه سحر الألوان .....

4- نظرة خلف عمقها رحت .....

م7 ← 1 - ، و لا لهفتي الحيية تبدو

2- ، و أنا صبوة توارت ووجد

3- ، و أنت تروي و تشدو

4- و بقلبي السعيد شيئ كعنف الموج يطغى تياره و يمدّ

م8 ← 2 - و سكوني ما انفك يرخي سدولا ....

[1]- ينظر: الجرجاني: دلائل شيء... وأما الفعل فموضو ينا بعد

[2] - السابق، ص106، وهو ص108 منه. ة، تنظر

يؤكد هذا المسح الإحصائي رغبة في ذات الشاعرة لتثبيت وضع من خلال الاستعمال اللغوي، ولذلك يكون ما تم تقديمه من الجمل الاسمية للتصدر هو من قبيل تثبيت الحال، على نحو انتشار الملل والظلام الدفوق والوحشة وانعدام الصاحب والخليل وجمود الحياة، وكلها في مرحلة ما قبل اللقاء، وما بعده رؤية ثاقبة وتأمل بلغة العينين والإحساس بالجمال وسعادة القلب، كما أن تأخر الجمل الاسمية، مع تقديم الاسم فيها على الفعل (**الخبر**)، يحمل بذرة التحول والتغير في الثبات، ومن ذلك آلام تخفيها المقلتين، ولهفة تسرها النفس وحياء يحجبها، وإعجاب بالغير لا يقدر اللسان على التعبير عنه، فهو هوى مكبوت، لا يبقى إلا أثرا بعد الفشل والتعثر.

وإذا كان هذا الثبات على قدمه غير مرغوب فيه نسخت الشاعرة تقديمها للجمل الاسمية بتصديرها آخر الخطاب بفعلين بصيغة الأمر والمضارع (أصغ، تسمع)، على درب تغير الواقع، وعليه فهي تلعب لعبة التقديم والتأخير لتثبت ما تثبت، وتحول ما تحوّل، ليكتسب الخطاب بذلك رسالة نقد ذات طابع إبداعي فني.

ولعل هذا هو شكل من إظهار ما هو كائن وموجود، على غير ما تعودت عليه الأسماع من التراكيب اللغوية التي يسمح الطابع الشعري باستخدامها في قالب أساسه حر، كما هو شأن وظيفة النعت.

- **الثالث: النعت (الصفة):**

تكمن وظيفة النعت في(**إعطاء بعد جديد للكلمات تصبح معه خارج هيأتها المعتادة**)[1]، بل تتحول الصفة من خاصيتها التركيبية النحوية إلى صورة بلاغية[2]، وقد تم تحديد المسار البلاغي في تحليل التراكيب. وعليه؛ فإن الجرد أفضى إلى وجود خمس وثلاثين صفة تتوزع بنسب مختلفة، الصفة المفردة 82.85 % والصفة الجملة 14.28 % والصفة شبه الجملة 02.85 %، وهو ما يؤكد كثافة الصور الجزئية المركبة للصورة الكلية التي يحملها الخطاب، وهي الصورة التي تبديها أشكال لغوية أساسها الوحدات المفردة (الألفاظ) والتي تكسب في السياق معنى جديدا غير المعروف المعهود.

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، ص 168.
[2]- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ص 168 وما بعدها.

و لنتأمل الجدول :

المقطع	الموصوف	الصفة	النوع
الأول	– التيه – تيه الحياة – قصدا – الظلام – رعب	– المعمى – السحيق – يوفي إليه طريقي – الدفوق –محيق	– مفردة – مفردة – جملة فعلية – مفردة – مفردة
الثاني	– قلبي – المجهل	– الوحيد – المخوف / البعيد	– مفردة – مفردة /مفردة
الثالث	– روحا – روحي	– يوقظ الشوق في مسارب ذاتي – الخابي	– جملة فعلية – مفردة
الرابع	– وحدتي – رقة	– الأبدية – علوية	– مفردة – مفردة
الخامس	– حب	– عظيم/معجز السحر/مبدع خلاق	–مفردة/شبه جملة/مفردة/مفردة.
السادس	– الجنان –أفقا – الرؤى	– العلية – يموج بين الوحي – القدسية	– مفردة – جملة فعلية – مفردة
السابع	–لهفتي – قلبي	– الحيية – السعيد	– مفردة – مفردة
الثامن	– الزمن – الهارب – قلبي/قلبي – الوداع	– العجلان – المجنون – المفتون/ المرنح – الحزين	– مفردة – مفردة – مفردة / مفردة – مفردة
التاسع	– أحاسيس – هواي – وداعك	– هائمات / حيارى – المكبوت – المر	– مفردة / مفردة – مفردة – مفردة
العاشر	– رسم – روحي – أدمع – هواه – شعرا	– لم يزل كل زاد روحي المتيم – المتيم – تتضرم – المكتم – مرنم	– جملة فعلية – مفردة – جملة فعلية – مفردة – مفردة

ففي قولها من المقطع الأول: (**قصدا يوفي إليه طريقي**) تخصيص وتحديد دقيق، فلو افترضنا اقتصار تعبيرها على (**قصدا**)لأدى اللفظ معناه العادي، ولجرنا رأسا إلى القول ببحثها عن طريق خلاص وليس الأمر بذاك؛ إذ هي تعرف جيدا مسلك طريقها بدليل قولها: (**يوفي إليه طريقي**)، ولكن المجهول عندها هو عتبة النهاية، والنور الذي تتقصده في سيرها. وبذلك فالقصد هنا ليس السبيل، بل هو الغاية، وليس أي غاية بل غاية طريقها من دون سائر الخلق.

وفي قولها في المقطع الأول: (**فيض من الظلام الدفوق**)، فكان يكفي السامع أن يتحسس فيض الظلام، ويقلق من وقعه، إلا أنها زادته عمقا وأبعدت في المذهب، وجعلته (**دفوقا**) كحال الماء، لا لينتفع به الناس انتفاعهم بالماء وإنما ليطغى طغيان الطوفان، ويخرج الظلام بذلك من معاني الأنس إلى معنى الخوف والذعر، بل الممات في فضاء واسع يتسع نحو الضيق، فكثرة التدفق لا تعني دوما بعث الحياة، إذ في السياق هنا، لا تعني إلا الانمحاء والذوبان والتحلل في فناء وجودي.

وفي المقطع الثالث: قولها: (...**روحا يوقظ الشوق في مسارب ذاتي**) لفظ الروح يعني دوما مبعث الحياة، وقد أصابته منه في هذا البيت بهذا الشكل التعبيري، ولكنها زادت (**يوقظ الشوق**...)، وهنا تعدت المدلول الأول الذي صار باهتا لا يجلب إليه نظرا، بقدر ما يجلبه مقترنا بتلك الزيادة فالروح موجودة قبله، ولكنه روح أخرى، روح الحب النائم الذي استيقظ بلقياه، وهو ما يتأكد في قولها: (**ويذري الرماد عن روحي الخابي**) لأن شعورها جعل من روحها نارا خمد لهيبها، وغطاها الرماد، وفقدت حرارتها، تمكن منها الزوال، وهو معنى جديد.

وفي المقطع الرابع قولها: (...**وحدتي الأبدية**...) وقد عُلم سلفا أنها لم تعرف قبل لقاء حبيبها غيره، فالوحدة بالنسبة إليها في مرحلتها الأولى لا تخفى، فما جدوى قولها: (**الأبدية**)؟ ولماذا هذا الوصف؟

قد يكون لذلك أي مخرج معقول، إلا أن الحقيقة هي ما أكدها التحليل سلفا؛ فوحدتها الأبدية لا تعني وحدتها قبل اللقاء كما يتبادر إلى الذهن، وإنما تعني تواصل وحدتها حتى من بعد اللقاء؛ لأنها تحكي قصة انتهت فصولها، وتسرد أحداثها بعد أن تمت التصفية. ولذلك تتواصل وحدتها رغم حبها ولقائها لحبيبها، وذلك مؤشر لغوي من صميم اللعب الحر للأقوال الشعرية.

وفي المقطع السادس قولها: (**الجنان العلية**) وقولها: (**الرؤى القدسية**)؛ فأما الجنان العلية فمعلوم أنها لا تدرك في الدنيا، وإنما هي ثمرة العمل الصالح يوم الحساب، إلا أن الشاعرة بفعل اللقاء

خرجت من عالم الناس هذا، ودخلت عالما أخرويا لا مست فيه ما لا تدركه الأبصار في دنيانا، وهو المعنى الذي عقدت العزم على الإيحاء به من خلال إدراج النعت بعد منعوته.

وأما قولها: (**الرؤى القدسية**)، فهو توجيه نحو حقيقة معلومة عند الكل، إلا أن صفتها القدسية تصبغها بطابعها المقدس الذي هو صفة لخاصة خلق الله من الأنبياء والرسل، وبذلك تتراءى نفسها وقد بلغت درجة عليا من الصفاء والنقاء سببها نظرة من خليلها أحيتها، وقد كانت العادة أن تذبل نفس الشاعر من نظرة الحبيب، أو تصاب بألوان الأرق النفسي، وبين الموقفين مجال اختلاف ظاهر ومدلول جديد.

وفي المقطع السابع قولها: (**لهفتي الحيية**)، كيف تجتمع لهفة مع حياء؟ إن لهفتها محمولة في طيات ذاتها، وهي دافعها القوي للقاء خليلها ومحادثته، وهي لهفة لا يخلو منها جوف محب، كما أن الحياء لا يخفى في مدلوله عن أحد، غير أنّ اجتماعهما في سياق واحد يجعل من اللهفة، لهفةً حييةً، وهو الأمر الجديد الذي تدفع به الشاعرة إلى سطح خطابها؛ فالمعلوم أنّ المتلهف مندفع دوما، بينما اندفاع لهفتها يحدُّه حياؤها، فلا يكاد يظهر. ليكون الاستنتاج أن خليلها كان من المفروض أن يكون مثلها، له قدرة على اختراق ذاتها كما اخترقت ذاته، ويدرك حقيقة إحساسها نحوه كما أدركته هي، ولو أنه كان له ذلك لما تم فراق بينهما، كما تحيل هذه الصفة على ذاتين في جوف واحد، الأولى متلهفة مندفعة والثانية ذات حياء ووقار، وبينهما غابت الشاعرة وطواها السكون.

لقد جسدت الشاعرة هذه الفكرة بمواقف عدة بذات التقنية، كما في قولها: (**قلبي المفتون**) و(**قلبي المرنح**)، و(**قلبي المستطارا**) و(**هواي المكبوت**) في المقطع التاسع، و(**هواه المكتم**) في المقطع العاشر، فالظاهر أنها جعلت من جوفها مكانا يتسع لذاتين تتصارعان، فقدت في صراعهما ألفاظ: (**قلبي** و**هواي** و**هواه**) معانيها الأولية في سياقها الحالي، حيث تجسدت مخلوقات بذاتها جاءت صفاتها: (**السعيد** و**المفتون**، و**المرنح**، و**الممزق**، و**المكبوت**، و**المكتم**)؛ فالسعادة والفتون والتمزق وغيرها من هذه الصفات لا تختص بقلب الإنسان وذاته بحيث لا يبدو لها على تقاطيع الوجه أثر، وعليه، فالشاعرة حصرت هذا الوصف على بعض ذاتها دون الآخر بما يحمل على فهم صراع ذاتها.

وأما قولها: (**الزمن العجلان**) و(**الهارب المجنون**) في المقطع الثامن، فلا يعقل أن نتصور زمنا بطيئا في صورته الفيزيائية، كما أنه لا يعقل تصور زمن سريع. وإنما البطء والسرعة يتزامنان مع

الإحساس والشعور ويتناسبان معهما، ولما كان توقانها لإطالة اللقاء قويا، زادت سرعة الزمن بل تعجل وراح يهذي في كل اتجاه، كما يفعل المجنون في حركته غير المهتدية، وهو بذلك قد تحول شخصية تمارس ضغطها على الشاعرة وهو المدلول الجديد الناتج عن إلحاق النعت بالمنعوت.

ولها في المقطع التاسع: (**أحاسيس هائمات حيارى**)، لعل المدرك المعلوم أن الإحساس بالهيام والحيرة من لوازم الإنسان ومن شابهه من الكائنات الحية، وهي هنا جمعت بين المفهومين لينتج الاعتقاد الجازم بأن شعورها هو إحساس يهيم ويحير كما يحير الإنسان ويهيم ليتأكد من أنها تحمله بين جنباتها، ويلعب التحول دوره لتتبادل هذه الأشياء الوظائف بداخل ذاتها في أزمنة مختلفة، ينتفي معها الانفراد ويتجسد معها التعدد في مشهد لا يبدي إلا ذاتا واحدة **!**.

وأما قولها في المقطع العاشر: (... **أدمع تتضرم**..) فإن المألوف عند الناس أن تكون الدموع حارقة بفعل وقعها المتناسب مع الحدث، لكن فدوى طوقان جعلت الدمع يشتعل ذاتيا في موقد هو عيناها لما تحتويه النفس وتنطبق عليه. ولعل الشعور المرهف يدرك بطبيعته وسر تركيبه وقع اللفظ بين دموع الأسى لنفس كئيبة، وبين دموع تتضرم حزنا على فراق عزيز لم يبق له من أثر غير رسم بين كفي خليله.

لهذا تبين أن الإخبار في "**من الأعماق**" هو إخبار عن حدث ماض، فيه سرد وحكي تصف فيه حالها بما ينشئ البنية السردية .