سيميائية الحزن في قصيدة (نصف غناء وحلوى)

للشاعرة فاديا غيبور

المدرس الدكتور
فاتنة محمد حسين
كلية الآداب/جامعة الموصل

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية الحديثة،من بينها : المنهج البنيوي اللساني والمنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتقبل الجمالي والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية وعلما لا يمكن الاستغناء عنه، لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصصات . ولا سيما ان السيميائية نجحت، كإجراء لغوي علائقي في استثمار كل الأدوات اللغوية لتلك المناهج والنظريات التي سبقته في حقل النقد اللساني لتؤسس رؤية جديدة للإبداع الأدبي وطرائق قراءته انطلاقاً من بنيته السطحية (الشكلية) مروراً بأدوات التأويل وصولاً إلى بنيته العميقة وقيمها الدلالية.

تحاول هذه الورقة البحثية مقاربة باكورة قصائد الشاعرة فاديا غيبور في ديوانها (نصف غناء وحلوى) ،التي جاء عنوانها عنوانا لديوان كامل ، يستأثر فيه الهمّ القومي والوطني بمجمل ما يتداعى الى ذاكرة الشاعرة ووجدانها من بوح وحزن ؛ يتقاطران على الصفحة الشعرية ليشكلا لوحة تستنطق الواقع العربي وتدينه من خلال توظيف ما تتيحه اللغة الشعرية من استفزاز واستنفار وتآلف لمختلف التقانات الفنية من تشكيل وسرد وحوار وإضاءة لصناعة المعنى الشعري بطرائق تندّ عن المنطق المألوف في زمن اللامنطق واللامألوف!

وحري بنا ونحن نتناول هذه القصيدة على وفق المستويات السيميائية المعروفة ،سيمياء العنوان ،وسيمياء الفضاء ،فضلا عن المستويات المعجمية والدلالية

والصوتية ،ان نذكر السياقات التاريخية التي تمخضت القصيدة عنها في وجدان الشاعرة ، ولعلها كانت ارهاصا لما آلت اليه تلك الاحداث من تغير وتحول في الساحة العربية اليوم ، ليؤتي التحليل السيميائي حينئذ ثماره ،من خلال التأويل الذي لايكتفي بالبحث عن ممكنات المعنى فحسب ،انما يبحث في احتمالات وقوعه أيضا ، وبما أنَّ العلامات تخفي وراءها ما تخفي من المتواليات الدلالية المحتملة، فإنَّ المعنى الأكثر احتمالاً هنا هو رغبة النَّص في أن يتحولَ النشيد (الشعر) الى تمجيد للحياة الانسانية بصورها المشرقة بالحب والبراءة والخصب، عوضا عن ممارسته دور العين الراصدة لتناقضات الواقع وتأزماته واحتداماته .. فثمة دلالات متنوعة يحيل اليها لون الدم (اللون الأحمر) تحاول الشاعرة الإمساك بتلابيبها لإزاحة ما يمكن إزاحته من خراب وحزن والم طالما كان سمة قارة لواقعنا العربي المعاصر. وكان لا بد لنا قبل أن ندلف الى فضاء النص ، من الوقوف عند مفاصل العنوان للتعريف بالشاعرة أولا ، وبالمنهج السيميائي ،الذي استندت القراءة الى معطياته ثانيا ،من دون الخوض المطول في حيثياته وفلسفته،انسجاما مع المنحى التطبيقي الاجرائي للدراسة.

الشاعرة فاديا غيبور ، من مواليد محافظة حماه – سلمية عام ١٩٤٨ تابعت دراستها الجامعية في جامعة دمشق - كلية الآداب قسم اللغة العربية وحصلت على الإجازة بالآداب عام ١٩٧٣ ، تهتم بالشعر أولاً ، كما تكتب القصة القصيرة والمقالة الصحفية الأدبية والاجتماعية والسياسية والتربوية عضو فرع حماه لاتحاد الكتاب العرب،عضو مجلس محافظة حماة ،عضو اتحاد الصحفيين.[1] لها العديد من المجموعات الشعرية ، منها:

١- للمرأة لغة أخرى .
٢- ولكني عشقت الأرض والإنسان.
٣ - مزيداً من الحب.
٤- لدم كهذا
٥- أرتب أشواقي وأبوح.
٦- نصف غناء.. وحلوى

مدخل سيميائي:

تعدّ السيميائيات من الدراسات الوصفية الموضوعية العلمية التي تقارب

شكل الخطاب، قصد معرفة طرائق انبثاق المعنى وتوليده. فتكشف لنا، بالتالي، منطق الدلالة أو المدلول أو المعنى، عن طريق تحديد نقاط الاختلاف، ورصد لغة التضاد والتباين والتشاكل،[٢] عبر تحليل الخطاب النصي، الذي ينهض على مبدأ الخرق الدائم لقواعد النظام اللغوي المعياري المألوف، لتأسيس نظام جمالي يسعى إلى تحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي.

فالنص الأدبي شبكة من العلاقات اللغوية المغلقة،تجتهد القراءة النقدية في الوقوف على سطحه لتفكيك بنياته بمستوياتها المختلفة الفونولوجية والتركيبية والتداولية من أجل تلمس قعره الدلالي ،ولذلك فهو يفرض أنماطه الذاتية وسننه العلامية وقيمه الدلالية،من خلال تحاور بنيته اللسانية مع سياقها المضموني[٣] ،ويبقى النص متسما بسمة التجدد والانفتاح طالما بقيت بذور التأويل بين طبقاته كامنة ماكثة بانتظار قراءة جديدة تفاجئ المتلقي في إمكانية استنبات فضاءات متجددة لعلاماته .

وتستند دراستنا لهذا النص إلى القراءة السيميائية في بعدها التأويلي، التي تسعى إلى استكشاف فضاء الدلالات اللغوية والإيقاعية والصوتية عن طريق التشاكل والتضاد والتقابل، وقد نستعين في هذا برسم الخطاطات لإدراك طريقة توظيف المعادل السيميائي من خلال تتبّع السّمات المبثوثة في النص. ذلك أنّ "القراءة السيميائية بمثابة انتقال من النظرة السطحية في ظاهرة الأدب القصدية إلى الرؤية في صورتها اللانهائية... في صورتها التأمّلية وفق تحريات التأويل الاحتمالي.." [٤]، وإذ تعتمد السيميائية لعبة الهدم والبناء في بحثها الدؤوب عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة، فانها تتخذ خطوتين اجرائيتين للوصول إلى ذلك هما :التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد وتحديد ثوابته البنيوية. [٥] ونظرا لأن مرحلة التفكيك البنيوي والتشريح السيميائي تتطلب من القارئ تفكيك القصيدة الشعرية إلى بنيات منهجية ومستويات بنيوية خطابية محايثة قائمة على الوصف والتأويل العلاماتي بغية الوصول إلى مرحلة التركيب والاستنتاج، فقد وقفنا عند أربعة مستويات سيميائية، تحدد أبعاد الشعرية في القصيدة وهي :

١- سيميائية العنوان :

اصبح علم العنونة أساسا مهما في المقاربات السيميائية الحديثة وأداة إجرائية في تأويل نسيج النص وقيمه الدلالية وذلك بالبحث عن الوظيفة العلائقية بين العنوان ومتن النص. ويتكون العنوان من مجموعة علامات تتآلف على وفق نسق معين، لتعطي معنى محددا بموجبه يتمكن هذا الأخير من أداء دوره المنوط به على أكمل وجه. فعلى الرغم من عدد كلماته القليلة مقارنة مع المتن ، إلا أنه ينتشر على مساحة هائلة، وكأنه نص صغير انبثق من آخر أكبر منه، يكمله ويدور في فلكه [٦] ، ولذلك فان مفردات العنوان لا تخرج عن كونها علامات لغوية تشي بدلالات معينة تتكشف في النص، مما اكسبها حظوة كبيرة في المقاربات السيميولوجية، بوصفها المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها، والتعامل معها. [٧] لأنها تمثل " أول لقاء بين القارئ والنص. وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[٨].

إن نظرة سريعة على تلك التعاريف التي حدّدت العنوان لتُظهِر أنّها انبثقت في مجملها من وظيفته العنوان، فهو تارة يعين الكتاب وطوراً يحدّد مضمونه، وقبل كل ذلك يجذب القارئ إليه، فنكون أمام وظائف عدة للعنوان في مقدمتها التعيين والإغراء.

ومعظم وظائف العنوان تُدرَك من خلال النّصّ، فالنّص إذن هو الذي يحدّد طبيعة هذه الوظيفة، لأنّ الباحث قد لا يدرك دور العنوان أو وظيفته في الشعر خاصة "إلاّ بعد إتمام قراءة القصيدة"[٩]، فمن خلال النّص يمكن فهم محتوى رسالة العنوان.

إن العلاقة ما بين المرْسِل والمرسَل إليه والرسالة والسياق تشوبها مكاسب براجماتية تخص أركان التواصل، هذه المكاسب التي ينعتها رومان جاكوبسون بالوظائف، وهي وظائف يمكن تطبيقها إلى حدٍّ بعيد على أي خطاب أونصّ عام، وهذه الوظائف هي:" الوظيفة المرجعية (الإحالية)، الإنفعالية، التأثيرية، التواصلية، الميتالغوية والإفهامية" [١٠] .

أي إن العنوان يفسر شيئاً ما، وإنه يحمل معنى الشيء، وإن عنونة شيء بعينه تعد سمة هذا الشيء ومعناه ومقصده، ويوحي عنوان النص قيد الدرس،الذي جاء عنوانا للديوان باكمله، في دلالته

على النقص وعدم الاكتمال ، إذ تقوم عتبة العنوان في بنائها اللساني على تركيبة اسمية تتضام نحويا بالاستناد الى الإضافة والعطف (نصف غناء .. وحلوى) ،ويأتي العطف هنا منفصلا عن سياق الإضافة بالثنائي النقطي الذي يحيل الى محذوف أو مسكوت عنه،يتوجب على القراءة الغور في أعماق النص للكشف عن ماهيته ،ولذلك لا يمكن الوقوف على حيثياته الا من خلال فهم وظيفة هذا العنوان ،في إطار علاقته بالنّصّ، فالنّص إذن هو الذي يحدّد طبيعة هذه الوظيفة، لأنّ الباحث قد لا يدرك دور العنوان أو وظيفته في الشعر خاصة "إلاّ بعد إتمام قراءة القصيدة"، وذلك بالاستعانة بما يمنحه النص من دلالات تسهم في فك شفرة العنوان، وتكشف عن حيز االتواصل بين خيوط كل منهما،وحينئذ لا يغدو العنوان مفتاحا اجرائيا يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة " [11]،بل على العكس من ذلك،اذ يغدو النص عاملا رئيسا في الكشف عن ملابسات العنوان وملأ فجواته ،بحسب رؤية الغذامي الذي يقول "ليست القصيدة هي التي تتولّد من عنوانها، إنّما العنوان هو الذي يتولّد منها، وما من شاعر حق إلاّ ويكون العنوان لديه آخر الحركات" [12]

وعندما ننتقل الى النص نجد أن الشاعرة قد أناطت،بدءا من العنوان،بدال (الغناء) دورا مهما ،ففضلا عن كونه أداة لتصوير الواقع وإدانته ،ينهض (الغناء)بدور أكثر ايجابية بوصفه إحدى الوسائل التي تحاول تغيير الواقع أو التخفيف من وطأة قسوته وفجائعيته ، ولذلك نجد ذات التركيبة اللسانية للعنوان (نصف غناء.. وحلوى) قارة في واحد من اكثر مقاطع القصيدة دراماتيكية وتوترا ،ضمن سياق الاستفهام الإنكاري ،وفي اطار جدلية حوارية ،تتماهى فيها الشخصيات (المتكلم والمخاطب) لصالح تضخيم الحدث ،وتسليط الضوء على أكثر جوانبه مأساوية ، ذلك أن العنوان يسعى دائمًا إلى توجيه "الانتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلائلية القصيدة التي يسمُها" [13]

فأمضي إليكَ وتمضي إلينا.. ظلالُ المدينة
تسائلنا عن نخيلٍ قتيلٍ
وعن سَعَفٍ مُستبى عند شطّ الخليجِ..
تُنادي:

-أما مَنْ يجيرُ النخيلَ القتيلْ؟!!
-أما مَنْ يجيرُ النّخيلْ؟!
-أما مِنْ مُغَنٍ يُغَنّي لأطفالِ بغدادَ نصفَ غناء وحلوى؟!
-أما مِنْ سماءٍ تبوحُ بليلِ التناجي بمَنٍّ وسلوى؟!!
-أما مِنْ قريبٍ.. صديقٍ.. حبيبْ؟!
-أما مِنْ مُجيبٍ...؟!

وبذلك نستطيع الوقوف على تأويل لتركيبة العنوان انطلاقا من هذا المقطع؛الذي يكتنز بالإشارات المرجعية المحيلة الى فراغات العنوان،الذي كانت وظيفته هنا وظيفة تشويشية إيهامية على حد تعبير إيكو،لان العنوان أحيانا يعمل على تشويش الأفكار بدلا من أن يثبتها، بحيث إنّه يفاجئ المتلقي وذلك بكسر أفق التوقع لديه، فهو يفهم من العنوان شيئًا ما- وقد لا يفهم أيّ شيء – ثم يصطدم بالنص ليفهم رسالة العنوان[١٤].

فالعنوان هنا يوهم القارئ ،من خلال ما يترشح عن الحمولة الدلالية للتركيبة اللسانية،في مستواها الظاهري، بأن مناخ النص يشي بالانفتاح والفرح والتواصل بدلالة مفردتي(غناء..وحلوى)،اللتين تحيلان الى سياقات ذات أبعاد نفسية واجتماعية ايجابية منسجمة،لارتباطهما بالأعياد والأفراح؛لكن إضافة هذه التركيبة إلى دال (نصف) يشيع في نفس المتلقي ما يسمى بالقلق السيميائي[١٦] .فالانزياح في العنونة غواية تبعث في نفس المتلقّي "قلقًا سيميولوجيا"، مما يشحذ همة القراءة للغوص في أعماق النص للبحث عن سبب هذا النقص الذي اعتور دلالة التركيبة العنوانية ، جراء إضافتها إلى ما يدل على النقصان (نصف) من جهة ؛ واستعمال هذه النقاط الفاصلة بين المعطوف والمعطوف عليه مما يمدّ بصر القراءة عميقا في المجهول من جهة ثانية ،وإذا استعنا بموازيات النص،كتاريخ كتابته،وجدنا انه يحيل إلى ما المّ بالعراق من معاناة تحت وطأة الحصار الاقتصادي إبان حرب الخليج الأولى،إذ نال الأطفال ،النصيب الأوفر من تلك المعاناة ،فكانوا يكابدون مرارة الجوع والجَور واستلاب البراءة والسلام والسعادة ..،لأمكننا الوقوف على ملابساته. فقد عمدت الشاعرة إلى استدعاء دال الغناء بالتوازي مع الفعل:(يجير/ يغني) ،في إشارة منها إلى أهمية دور الكلمة بإزاء دور الفعل في مواجهة سلبية الواقع وبواعث أحزانه ومواجعه ،فالكلمة إحدى وسائل

الشاعرة لاستعادة البراءة المفقودة والفرح المؤجل والمستقبل المهدد بالضياع،لكن أثرها يبقى قاصرا ومحدودا إذا ما قورن بأثر الفعل ،ولذلك جاء تكرار كلمة(يجير) الدالة على الفعل مرتين داخل المتن،في حين جاء استدعاء فعل الإنشاد (يغني)مرة واحدة ،بما يتناسب مع طبيعة المقطع المأزوم ،يؤازره فعل (البوح) المقترن بسلطة عليا تمتلك زمام العطاء غير المحدود(أما من سماء تبوح .. بمن وسلوى؟!) ،فالبوح هنا جاء موازيا لفعل الغناء ،وربما نذهب بعيدا إذا قلنا أن اختيار الشاعرة للفظتي (المن والسلوى) كان مقصودا ، لإمكانية إحالتهما على دلالة مزدوجة ،تحيل الأولى الى السلام والطمأنينة المفتقدتين،بينما تحيل الثانية الى إحدى أنواع الحلوى المرتبطة بأرض العراق(المن والسلوى(من السما))!،مما يدلل على أن العنوان جاء لتسليط الضوء على بؤرة الرسالة التي حاول النص بثها عبر اللغة الشعرية إلى المتلقي ،للكشف عن مأساة الطفولة المغتصبة والسعادة المستلبة على ارض العراق.

سيميائية الفضاء :

ثمة فضاءان يؤطران حركية نص "نصف غناء وحلوى": فضاء مغلق وفضاء مفتوح، الفضاء الأول سوداوي خانق مفعم بالإحباط يرتسم على وفق سمات محددة في النص ليدلل على الموت والحزن والانهيار ...يقابله فضاء آخر يتشبث بتلابيب (الغناء، النشيد ، الطفولة ..) ، ترسمه المؤشرات الدالة على الأمل والرجاء والحب ، وهي مؤشرات لا يمكن التقاطها من القراءة السطحية للنص ، فهي غائرة في تلافيف الفضاء القاتم الذي يؤطر مجمل الصورة الشعرية للنص ، الذي يحاول رسم الواقع وإدانته وتعريته من خلال الاستناد الى أساليب عدة يأتي النفي والاستفهام في مقدمتيهما:

أنا لا أريد المزيد من النار والدم والورد
كيما اغني
ولست أريد جراحا
أغمّسُ فيها حنينَ الأصابع للحبرِ كي
أبتدي صبوتي لاقترافِ النشيدْ

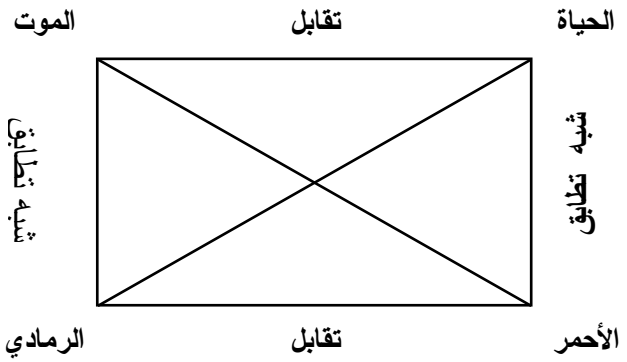
فالشاعرة تتخذ من النفي منطلقا لافتتاح النص ، لتتأسس بعد ذلك دلالة النص الإجمالية من خلاله، لردم سلبية الواقع وتقويضه، التي تقتضي بالضرورة مجاراتها عبر الوسائل الفنية المتعددة ،

وهذا ما ترفضه الشاعرة وتزدريه ، فهي لا تريد الكتابة بحبر يراق من عصارة الدماء والجراح والآلام ،لذلك جاء تكرارها للفظة (المزيد) مقترنا بالنفي مع بداية المقطعين الأولين ،ونلاحظ هنا اعتماد الشاعرة الصيغة الاسمية (مزيد + ال التعريف،التي جاءت هنا لاستغراق الجنس) بدلا من (مزيدا) المجردة ، مما يؤكد أن النفي هنا جاء لتخصيص مجمل ما يمكن أن يتوارد من مفردات الحقل الدلالي للحزن كالموت والألم والجراح ..التي يكتظ بها الفضاء الأول، بوصفها سببا من أسباب ارتياد عالم الشعر والبوح والإبداع.

وتتآلف في المقطع الاول مفردات ذات دلالات تؤشر ارتكازا ملحوظا للونين،الأول اللون الأحمر ،الذي يزخر بطاقات تشكيلية وسيميائية متنوعة،منها ما هو سلبي ومنها ما هو ايجابي وقد وجدت الذات الشعرية في " إيقاع اللون ،كواحد من مظاهر المجال التخييلي،تعبيرا أكثر خفاء وأشد رمزية من إيقاع الصوت ..[15]،فكان اللون الأحمر أداة لتكثيف حالة التشظي والتأزم المتنازعة في ذات الشاعرة، التي تأبى أن يكون الغناء أو النشيد متنفسا لها ؛ لأنها تبحث عن القيمة الأخرى للون الأحمر(الايجابية) وهي القيمة المسكوت عنها داخل النص، بوصفها دالا للنشيد والحب والبراءة والنشوة والحياة المفعمة بالحركة والحيوية .. وهنا مكمن التضاد الذي تتفجر بنية النص من ثنايا مقابلاته؛أما اللون الثاني الذي يتواشج ويتقاطع في الآن ذاته،مع اللون الأحمر، فهو الرمادي الذي يشترك في تلوين فضاء القصيدة بقتامته وفجائعيته :

وقد سدّ لونُ الرّمادِ الفضاءْ
دماءٌ.. دماءٌ.. دماءْ
رمادٌ... خرابٌ.. دماءْ

فالكثافة اللونية العالية في هذا المقطع،تكاد تبده المتلقي،فضلا عن الزخم الدلالي الكبير الذي تمنحه بنيتي التشاكل والتضاد ،لتأسيس أرضية المشهد،كما يتضح من الخطاطة الآتية:



ويتموضع اللون الأحمر في فضاء المشهد الشعري،كما نرى من خلال المربع السيميائي مؤسسا بنية التضاد فيه ،من خلال ازدواجية دلالته،كما في الترسيمة الآتية :

- دلالة سلبية ا: الدم، النار، الجراح — الدال: اللون الأحمر
- دلالة ايجابية: الحياة المتجددة، الغناء/النشيد، الحب

إذ تعمد الشاعرة في محاولة منها للتخفيف من سوداوية المشهد/الواقع ،إلى استشراف واحد من أكثر الأحاسيس الإنسانية حميمية (الحب)، لاسترداد بعضا من القيم الايجابية للون الأحمر(نبيذا) في سياق خبري يميل إلى البوح والسكينة كمعادل موضوعي للنبرة الخطابية المتعالية التي لم يكتف الإيقاع اللوني (للأحمر والرمادي)في تشكيلها في المقطعين الأول والثاني فحسب،إنما تعززت بفضل الاستناد إلى الأساليب الطلبية كالنفي والنهي ،والتي سيتم الإشارة إليها في ثنايا المستوى التركيبي:

أحبُّك هذي الظهيرةَ
يشتاقُ قلبي حضورَكَ فيَّ فراتاً قديماً
وأسكبُ عمري نبيذاً يُعتّقُ في راحتيكَ

فَيروي أيائل الظامئاتِ
إلى مَطرٍ ذابلٍ وعيونٍ حزينة

وتشتغل الدلالة السيميائية للون الاحمر بشكل أكثر إيحاء وشفافية في هذا المقطع ،لتناسب سياق تموضعها،فتخصيص الحب بزمن (الظهيرة) وهو وقت اشتداد الحرارة، يرتفع بالحمولة الدلالية للحب إلى أقصى درجاتها لتصل إلى حدّ الاشتعال الذي يستدعي بدوره،ما يوازيه على المستوى الحسي من فعل (اسكب عمري نبيذا)،وثمة نسق لوني واضح بين(الحب_الظهيرة_النبيذ) يؤطر الصورة الشعرية في مفتتح المقطع الثالث من النص،الذي ما يلبث أن يعود إلى نبرته المتعالية بعد أن يخيم الحزن من جديد على فضاء المشهد(مطر ذابل وعيون حزينة)،فيكف الخبر عن حياديته ويعود الاسلوب الطلبي ليتسيد المقطع بكثافة والحاح:

-أما مَنْ يَجيرُ النخيلَ القتيلْ؟!!
-أما مَنْ يجيرُ النّخيلْ؟!
-أما مِنْ مُغَنٍ يُغَنّي لأطفالِ بغدادَ نصفَ غناء وحلوى؟!
-أما مِنْ سماءٍ تبوحُ بليلِ التناجي بمَنٍّ وسلوى؟!!
-أما مِنْ قريبٍ.. صديقٍ.. حبيبْ؟!
-أما مِنْ مُجيبٍ...؟!
-أما مِنْ مُجـ .. يـ .. يبْ؟!

ثم لا تلبث الشاعرة ،بعد هذا الزخم الانفعالي الشديد،أن تعود إلى مسارب الذات والذاكرة،في محاولة لاستيعاب هول ما يجري من أحداث وصدمات حفرت في قعر وجدانها مزيدا من الألم والحزن والذهول:

توجهتُ نحوَ فضاء جنونِكَ
هذا الذي شدَّني قبلَ ثلجٍ مضى، قبلَ وردٍ مضى
ومثلَ البلادِ التي جرّحتها القذائفُ
كنتَ حزيناً، وكان الجنونُ الجميلُ حزيناً.. حزينْ
وعلى الرغم من سوداوية المشهد وقتامته،لا تنفك الشاعرة تتشبث بتلابيب الحلم،الذي ينقب في بقايا الرماد عن امل جديد وغد واعد،لتعيد فتح كوة يتخلل النور من خلالها،بالاستناد الى اسلوب الاستفهام،لانتشال فضاء القصيدة من ديجور العتمة والظلام:

تراهُ يعودُ إلينا بهاءُ الطفولةِ وردأ نديأ
يضيء سناهُ زماناً جديداً بأرضِ العراقِ
فيخضلُّ عشبٌ
ويونعُ زهرٌ
وتندى غلالْ؟!

***

المستوى المعجمي والدلالي:

إن المعجم الشعري في النص الإبداعي هو السمة الأساسية التي تنقل الخطاب من خطاب نفعي إعلامي إلى خطاب فني تأثيري ويعني ذلك إحداث نظام علامي خاص داخل النظام العلامي العام فتنسج تراكيب اللغة الوليدة ويتشكل معجم جديد يكتسب جدته من انفكاك ذلك الترابط القديم بين الدال والمدلول، ليقفز الدال فوق مدلوله، والمدلول فوق داله ليشكلا معاً تحديثاً في بنية التعبير الإبداعي.

تتمركز حقول اشتغال الشاعرة كافة حول رؤيا إبداعية مشبعة بالحسّ القومي العربي ذي الأفق الإنساني العميق والواسع في معظم دواوينها،ولاسيما في ديوانها قيد الدرس (نصف غناء و حلوى)الذي تنقلت فيه عبر موضوعات شتى لتمس كثيرا من أوجاع وأحزان الإنسان العربي ومكابداته ،في فلسطين والعراق وسوريا... ،ويستأثر الهاجس الانساني بجزء كبير من اهتمام الشاعرة ،إذ تتلخص رسالتها في السعي للنهوض بالانسان من تحت ركام الألم والحزن والمعاناة الذي وسم المشهد الشعري ، كاستجابة شعرية وجدانية للواقع التاريخي العربي المرير. إذ يمكننا أن نتخيل عدداً لا نهائياً من مرجعيات ذلك الحزن ، سواء على المستوى الذاتي أم الموضوعي، أم على مستوى تجادلهما في وجدان الشاعرة، ولكننا حين نلتفت إلى تاريخ كتابة هذا النص ، فإن الذاكرة ستعيننا على تحديد إحدى مرجعياته.

و يتشظى دال الحزن بتشكيلاته المختلفة على جسد المقطع الشعري(حزن،حزينة ،حزنا، جراح ، نكبة ، نكسة ، انكسار ، أوجاع ، مدمى ، احتضار ، خراب ، خوف ، رماد ، عجاف ، كلمى ، بكاء ، خراب ، حمى ،همًا،الهموم...)،في اصرار من لدن الشاعرة ،على الرغم من استعانتها بحشد كبير من الدلالات التي تندمج في سياق سيميائي مشترك لمضاعفة المعنى الشعري لدال الحزن ، على تكرار لفظه صريحا ومباشرا، ما يربو على ٦ مرات :

كفاني دمي منذُ نيفٍ وخمسينَ حزناً
كفاني تضرّجُ وجهِ الحروفِ بأوجاع هذي البلادِ الحزينةِ
فَيروي أيائل الظامئاتِ/ إلى مَطرٍ ذابلٍ وعيونٍ حزينة

كنتَ حزيناً، وكان الجنونُ الجميلُ حزيناً.. حزينْ

وحينئذ يغدو (الحزن) سمة دالة مهيمنة على مجمل عناصر المشهد الشعري : الزمان(نيف وخمسين حزنا)والمكان(البلاد الحزينة)والمحسوس(عيون حزينة)وغير المحسوس(الجنون الجميل حزينا). وقد ارتبطت سياقات الحزن في معظم مقاطع القصيدة بسياقات الموت،فكان دال(الموت) مهيمنا على مركزية المشهد الشعري،من خلال صيغ متنوعة تشظت في جسد النص لتفضي إلى نسق دلالي مثقل بالفجائعية والمأساوية حاولت مجاراة مأساوية الواقع،وربما تفوقت في تمثيله،إذ ثمة قصدية واضحة من لدن الشاعرة للايغال في شعرنة الموت،إذا جاز التعبير،لإدانة واقع متناه في القسوة واللانسانية ،ولذلك حضر الموت في أكثر صوره مأساوية في صيغ مختلفة،ناهيك عن كونها متكررة : (الدم، دمي، تضرج،المدمى ،احتضار،العجاف،دماء،نزيف، قتيل، جرّحتها، قتل، سيول ،أشلاء ، عويل ، الثكالى ،يحتضرون ،لا يولدون ،نازف ،المعزون ،الميتين،فقد الأحبة، الحصار، الدمار، رماد..) ، وفي قبالة هذا الحشد الكبير لمفردات الموت والحزن نرصد حضورا نوعيا اكثر منه كميًا لمفردات حاولت الشاعرة الاتكاء على حمولتها الدلالية الايجابية للنهوض من أسر تلك السلبية المفرطة للمشهد في صورتيه(الشعرية والواقعية)،لعل من أهمها (الغناء/النشيد، الحب، الطفولة) ذلك أن كل من هذه الثيمات تمثل الوجه الآخر لذلك المشهد ،الذي تبحث الشاعرة عن أسباب وكيفيات استعادته،ليكون رافدا جوهريا للإبداع والتألق الروحي والشعري،فقد تعب الشعراء من دور النبوة ومن عبئ حمل الرسالة ،كما يقول درويش ،" فالشاعر ليس منقذا وليس مخلصا مسيحا .. انه الآن الفرد الذي يتمتع بعزلته لكي تتاح له فرصة ان يعيد النظر في فرديته وذاتيته .. وهذا يقتضي بالطبع قصيدة متواضعة متقشفة تمجّد إنسانية الإنسان التي لا تختصر بقدرته على التضحية ،بل تمجد الإنسان فيه" (١٧)

ولذلك تفتتح الشاعرة قصيدتها بهذه الرؤية،التي تكررت في أكثر من مقطع على مدار القصيدة:

أنا لا أريدُ المزيدَ من النار والدم والوردِ

كيما أغني../ ولستُ أريدُ جراحاً
أغمّسُ فيها حنينَ الأصابع للحبرِ كي
أبتــدي صــبوتي لاقــترافِ النشــيدْ
.....
كفاني تضرّجُ وجهِ الحروفِ بأوجاع هذي البلاد الحزينة

وتَصَدُّر الأنا الشعرية موقعا أماميا في فضاء السرد الشعري من خلال الحضور المباشر للضمير(أنا) في ثنايا المتن وتكراره ما يزيد على ست مرات ،ربما يوهم بنزوع غنائي ذاتي من لدن الذات الساردة عند مباشرة النص للوهلة الأولى ،لكن إعمال القراءة في النص يقصي ذلك التوهم ليثبت مكانه رؤيا مغايرة تكشف عن ان استخدام هذا الضمير هنا إنما جاء لإبراز "البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة ،التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة " [١٨] ؛فالجدل الانوي هنا لا يعكس صراعا مع الداخل بقدر ما يعكس صراعا محتدما مع الخارج ،وفق سياقات زمنية متعددة ؛ بدءا من الحاضر(بدلالة ارتباط ضمير السـرد(أنـا)بالأفعـال المضارعة(أريد،اغني))،ومرورا بالماضي (كفـاني دمـي منـذ نيـف وخمسـين حزنا)،وإذ يبلغ الصراع ذروته مع هذا التراكم السلبي لبواعث الحزن (نكبة ،نكسة،فانكسار جديد) يأخذ بالتشظي على خارطة النص، رفضا وإدانة واستنكارا:

أنا لا أريد ، لست أريد، كفاني دمي، كفاني تضرج وجه الحروف، كفاني احتمال الخراب،لا أدعي ،ها أنا اشهد،أما من يجير!؟أما من يغني؟!..أما من مجيب؟!

وفي خطوة مخاتلة أخرى، للتخفيف من زخم الضغط النفسي المتأزم الذي تواجهه الأنا الشاعرة بمفردها،تتم الاستعانة بفضاء الآخر/أنت ،والآخر هنا لا يحيل بالضرورة إلى ذات معينة،بقدر إحالته إلى حالة إنسانية حميمية،تحاول الأنا الشعرية التشبث بتلابيبها لتفادي السقوط المأساوي في براثن الواقع ، لذلك جاء ذكر الآخر في سياق مفتوح(فضاء،سماء، طائرات ،حمام ..)، لكن يبدو أن تلك المحاولة تبوء بالفشل في نهاية المطاف،ذلك أن مأساوية المشهد الخارجي تُحكِم هيمنتها على الواقع الداخلي للأنا وتحاصره :

توجهت نحو فضاء جنونك .....

كنت حزينا،وكان الجنون الجميل
حزينا..حزين
أنا وسماء دمشق وأنت
وأصواتنا صخب نازف فوق رمل الجهات
فلا طائرات تمر بأحلامنا لا حمام
أنا وسماء دمشق وأنت كبرنا كثيرا
غدونا بحجم الهموم التي ما تزال بحجم البلاد
وبذلك تبقى الصورة الشعرية المهيمنة على المشهد سيرة الانفعال والألم والحزن، كلما حاولت النهوض على أسباب انغلاقها،لا تلبث أن تعود مرتهنة بما تمليه عليها سياقات النص وشبكته الدلالية من محمولات ممعنة في السلبية،أسهمت البنية التركيبة ،كما سنرى،في تدعيمها وتحقيق انسجامها .

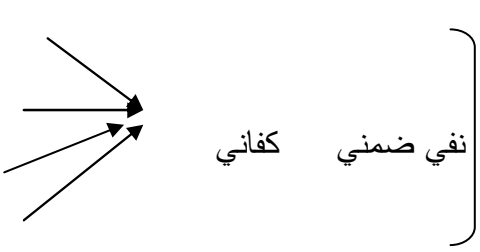
المستوى التركيبي:

تنتمي القصيدة قيد البحث إلى القصائد ذات البعد الموضوعي ضمن ديوان الشاعرة (نصف غناء وحلوى)، وقد انقسمت قصائده الى منحيين رئيسين: موضوعي وذاتي ،ولذلك هيمنت الاسمية بشكل لافت على مفردات النص ،الذي توزعته الأساليب الطلبية المتنوعة ،انسجاما مع سياقاته الدلالية المكتنزة بالانفعال والرفض والإدانة ،ولعل أسلوب النفي ،فضلا عن الاستفهام بنوعيه الاستنكاري والتعجبي،من أكثر الأساليب تناغما وتلك السياقات:

نفي صريح
- لا أريد ← المزيد من الدم والنار والورد
- لست أريد ← جراحا
- لا ادعي ← أني أبوح ،أن صوتي يهمّ
- لا تمر ← طائرات،حمام

ولا غرو في أن أسلوب النفي الصريح يحمل بين طياته دلالات الرفض الواضحة والقوية ،والتي تبدو أقل قوة في أسلوب النفي الضمني(غير المباشر)،ولاسيما أن النفي في الصيغ الأولى صادر من الذات نحو الواقع

،بينمـا النفـي في الصـيغ اللآتيـة،على العكس من ذلك، يتجه من الواقع إلى الـــــــــــــــــــــــــــــــذات:



ويأتي توظيف أسلوب الاستفهام، ضمن السياق ذاته، للتعبير عن الإدانة والاستنكار للواقع المرفوض سلفا:

-أما مَنْ يَجيرُ النخيلَ القتيلْ؟!!

-أما مَنْ يجيرُ النّخيلْ؟!

-أما مِنْ مُغَنٍ يُغَنّي لأطفالِ بغدادَ / نصفَ غناء وحلوى؟!

-أما مِنْ سماءٍ تبوحُ بليلِ التناجي بمَنٍّ وسلوى؟!!

-أما مِنْ قريبٍ.. صديقٍ.. حبيبْ؟!

-أما مِنْ مُجيبٍ...؟!

-أما مِنْ مُجـ .. يـ .. يبْ؟!

وما مِنْ مُجيبْ!...

وفي هـذا المقطـع ، إذ جـاء الاسـتفهام مجازيا ، لغرض التعجب والإنكار ،تسهم علامات التنقيط ،بالتناوب مع الاستفهام ،في اسـتفزاز مقصـود لبصـر المتلقـي ، فضـلا عـن بلاغـة البيـاض،التي كـان بإمكانهـا إتاحـة مسـاحات أوسـع للتأويـل،عبر مـنح المتلقـي فرصـة أكـبر للمشـاركة في إنتـاج الـنص ،لـولا أن الشـاعرة آثـرت تحديـد أفـق التلقـي في الشـطر الأخـير (ومـا مـن مجيـب!...) لتناسب حركة القصيدة التي تتوجه نحو تحشـيد لافـت لمشـهدية المـوت والحـزن والخـراب، وتقـويض ومحاصـرة فضـاء الأمل والحب والحياة ، بينما يتم استثمار ما يمنحه الاستفهام الحقيقي من دلالات ايجابية واسعة في نهاية القصيدة :

فهـلْ نبحـثُ اليـوم عـن حلمِنـا في بقايـا الرّمادْ؟

وهل نستطيعُ احتواءَ الرّمال التي تنثني نحوَنا

كلَّ خوفٍ لِتُغري دِمانا ببعضِ احتمالْ؟

ويتم تعزيز هذا الاستثمار من خلال اختتام الصورة بمنلوج شعري يشكل

مفارقة بين سؤال الانتظار الزمني (تراهُ يعودُ إلينا بهاءُ الطفولةِ وردا نديّاً/يضيء سناهُ زماناً جديداً بأرضِ العراقِ) ، والاستفهام المثقل بالحزن (فهلْ نبحثُ اليوم عن حلمِنا في بقايا الرّمادْ؟) ،مما ينسجم والدائرة الدلالية للعنوان هذه المرة ،التي تنغلق عند نهاية هذا المقطع محققة شيئا من التوازن لاستدراك قتامة الصورة الاولى وسوداويتها ،بالاستناد الى ما تمنحه الصيغ الفعلية (يعود، يضيء ، يخضل، يونع ، تندى ..) من زخم ايجابي يسهم في شحن اللحظة بالحركة والحيوية ،وهو تواطؤ فني على هزم ثبات الموت وجموده ،الذي ظلّ قارا في ثنايا النص ،بانتظار هذه اللحظة الاستشرافية التي تعد بالتغيير والتجديد والنهوض:

رمادٌ.. دماءٌ.. رمادْ
رمادٌ.. دماءٌ.. وألفُ سؤالْ:
تراهُ يعودُ إلينا بهاءُ الطفولةِ وردا نديّاً
يضيء سناهُ زماناً جديداً بأرضِ العراقِ
فيخضلُّ عشبٌ
ويونعُ زهرٌ
وتندى غلالْ؟!

المستوى الصوتي:

لا شك في أن القيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي "فالإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشجن والحزن ، والإيقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[١٨] ويحقق الإيقاع بمستوييه الخارجي والداخلي الانسجام بين الوحدات اللغوية ،ذلك أن اللغة الشعرية تتعامل مع تلك الوحدات تعاملا خاصا يقوم على خلق العلاقات فيما بينها،ويعدّ" التشكيل الصوتي من أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر ، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر"[١٩].

ويؤثر التشاكل الصوتى في بناء الإيقاع الداخلي بما يمنحه من انسجام نغمي يتجلى في معظم الأحيان من خلال مجموعة من المفردات والحروف التي تدعم بتكرارها الوحدة الدلالية للنص ، ذلك لما تمتلكه الأصوات من دلالات وقيم تعبيرية جمالية بحكم تراكمها أكثر من غيرها في أجزاء النص الشعري ،فهي

التي تعطيه ذلك التفاعل الحاصل بين الصوت والمعنى لأن " التشاكل الصوتي يتحقّق في الكلمة ولكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلاّ إذا تجلّى في تركيب، والنّبر يقع في الكلمة وفي التركيب ولا يشخص النبر بكيفية جيّدة إلاّ ضمن سياق وساق" (٢٠)

ويحقق التشاكل الصوتي غاياته من خلال اتخاذه مبدأ التوازي منجزا له يزيده عمقاً في فاعليته النصية التي تسعى إلى رفع وتيرة الشعرية في النص، بالاستناد إلى معطيات تقنية بلاغية عدة، تسهم في إنتاج التشكيل العلائقي ، ولاسيما عند استناده إلى التكرار،الذي يعد أحد تجليات التوازي الكثيرة .ولعل أولى أنواع التكرار التي يمكن رصدها بجلاء داخل النص،التكرار الحرفي المتمثل بتكرار مجموعة من الحروف ذات السمة الجهورية مثل حرف الدال،الذي تكرر ما يقارب خمسين مرة ، فضلا عن تكرار ملحوظ ل(الميم واللام والواو والجيم والغين) والسمة الناظمة لهذه الحروف أنها جهورية تتفاوت في الشدة والرخاوة ،ناهيك عن تكرار حروف مهموسة لكنها لا تخلو من الشدة أيضا مثل(الحاء).

ولا شك في أن ظاهرة التكرار الصوتي في القصيدة الشعرية من أهم الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو السطر ، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى. وبالنظر إلى مسار النص ،الذي لا يكتفي بالشهادة على فضاضة الواقع وقسوته،إنما يضطلع بمهمة الإدانة والشجب،يمكننا تسويغ هذا التكرار الملحوظ للأصوات الشديدة،ذات التنغيم العالي، انسجاما مع مناخ النص المكتنز بمشاهد الخراب والدمار والقتل والفوضى،فالتكرار المتواتر لحرف الدال المعروف بخاصيته الشديدة الانفجارية إنما يلبي ما يعتمل في نفس الشاعرة من مشاعر ملتهبة ومتأججة ،ولاسيما عند تعاضده مع الإيقاع اللوني القار في مختلف زوايا النص (الأحمر والرمادي) من جهة ، وتجانسه مع إيقاع التقفية للمقطع الأول من القصيدة (نشيد،جديد،وريد،البريد) المتألف من الدال الساكنة المسبوقة بكسرة مشبعة مع الياء اللينة ، الأمر الذي منح السياق

الدلالي إيقاعا قويا ناضحا بمشاعر الحزن والألم .

ويمكننا أن نستجلي بنية التكرار، لا على مستوى الحروف فحسب ، بل على مستوى تكرار الكلمة أيضا ،باستثمار تداعيات القيمة الإيقاعية للجناس الاشتقاقي لبعض الكلمات التي تكررت بشكل لافت في القصيدة مثل (دماء،مدمى،دمي)وكذلك و(حزنا،الحزينة،حزينا ،حزين)،ولا شك في أن هذا التكرار ليس ترفا جماليا ،بل إنه يؤدي دورا مهما في "تنمية نواة معنوية سلبياً أو إيجابياً باركام قسري أو اختياري، ضماناً لانسجام الرسالة"[٢١]:

كنتَ حزيناً، وكان الجنونُ الجميلُ حزيناً.. حزين

كفاني دمي منذُ نيفٍ وخمسينَ حزناً.....

فالنص هنا يحقق غنائية عالية من خلال التكرار الصوتي الواضح للحروف والكلمات والصيغ الصرفية، هذه الغنائية تتناسب والتوتر النفسي الحاد الذي يحتدم في ذات الشاعرة.

وقد يأتي التكرار لتدعيم إيقاع الرفض والإدانة للواقع العربي ،ولا سيما عند استناده إلى أسلوبي الاستفهام الإنكاري والتعجبي؛ كقول الشاعرة:

-أما مِنْ مُجيبٍ...؟!

-أما مِنْ مُجـ .. يـ .. بْ؟!

وما مِنْ مُجيبْ!...

ففي هذه الأسطر تدهشنا الشاعرة بالاستخدام المكثف لإيقاع البياض في تشكيل السطر الشعري ضمن بنية التكرار،" والحقيقة أن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر،فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة " [٢٢] وقد تسهم علامات الاستفهام والتعجب فضلا عن الفاصلة في تحقيق الإيقاع داخل القصيدة بما تحدثه من وقفات متكررة ، إذ يتغلغل إيقاع الصمت بين ثنايا الإيقاع الصوتي،الذي يشهد زخما دلاليا بفضل التكرار،ليجسد بشكل حسي منظور،على الصفحة الشعرية ما يتنامى في ذات الشاعرة من تأزم وتشظي ينتهي في نهاية المطاف إلى يأس مطبق تعبر عنه الإنفراجات الفاصلة بين حروف الدال(مجيب).

التوازي التركيبي : ويعرف بعض الدارسين التوازي على أنه "إعادة لبنية ما أو بعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"[٢٣]،ولا شك في أن هذا

التعريف يرصد مبدأ التكرار والعلاقة التي تجمع المتكررات بوصفهما (أي المبدأ والعلاقة) تقنية أساسية في تكوين التوازي في التعبيرات اللغوية. التوازي تتعدى كونها تقنية تُحرّك البنية التركيبية للألفاظ إلى كونها ظاهرة متجذرة في التكوين النصي على كل مستوياته، ابتداء من أصغر مكوناته اللسانية المتمثلة في الدال اللغوي وأقسامه اللسانية إلى التراكيب الجملية، وبالتالي إلى بنية النص الكلية.

ونقف على أحد نماذج التوازي التركيبي ،في مقطع يحيل إلى شهادة الشاعرة على الواقع ، ويرصد ما يعتوره من تناقضات:

وها أنا أشهد ... أن الزمان الذي
يعترينا/ زمان مدمى
وأن العصافير ... ترفرف كلمى
وأن الأناشيد .. صارت بكاء وحمى
واني اراوح ... فما زلت أخلع هما
قديما/ والبس هما

اذ تتكون الاسطر اعلاه من الجملة الاسمية المنسوخة ب(ان) كما يلي:

أن + اسم أن + جملة معترضة +خبر(ان) جملة فعلية

ما عدا السطر الاول الذي وقع فيه الاختلاف على النحو الآتي :

ان + اسم ان + جملة معترضة +خبر(ان) اسم مفرد

ولعل لهذا الاختلاف ما يسوغه،ذلك أن السطر الاول،الذي يتحدث عن الواقع وسلبيته يحتاج إلى قوة الاسمية وثباتها للتعبير عن المحتوى السلبي القار للواقع العربي الراهن: (أن الزمان الذي يعترينا زمان مدمى) ،ولتعزيز هذه السلبية جاء خبر(أن) في باقي الاسطر على وفق الصيغة الفعلية،ليجسد تحولا وتغيرا في المعطيات الايجابية،التي كان يفترض بها أن تجابه تلك السلبية وتحدُّ من تأثيرها ،لتغدو هي الأخرى مؤشرا فاضحا لتناقضات الواقع؛فالأناشيد لم تعد سوى نشيجا حزينا(بكاء وحمى)،بينما كبلت الجراح فضاء العصافير،التي كانت رمزا للفرح والحرية والحب(ترفرف كلمى)،وفي نهاية المطاف تحولت مسيرة الشاعرة إلى إنكفاء وتراجع،لأن تماهيها مع التراب،لم يزِدها الا ضَعفا وخواءً (أخلع همًا..وألبس همًا). ولا شك في أن القافية أدت دورا إيقاعيا مهما أيضا في ترسيخ هذه الدلالة السلبية،من خلال ما يمنحه تكرار حرف الميم مع الالف المطلقة من إيحاء مكثف للألم والهمّ الذي

قفِـــل المقطـــع بـــه: (مـــدمى ،حمى،كلمى،همّا).

وترصد القراءة أنموذجا آخرا للتوازي التركيبي في مقطعين، يحيل في ظاهره إلى تماثل دلالي كبير ،لكنه يستبطن اختلافا نوعيا مرتهنا بسياق بنية كل منهما ، إذ "لا يمكن قراءة القول الشعري في كليته الدالة إلا كموقعة مكانية للوحدات الدالة. فكل وحدة، تملك مكانها الدقيق الذي لا يمكن تذويبه في الكل"(٢٤):

- دماء..دماء..دماء / رماد..دماء ..رماد
- رمـــاد..خـــراب..دمـــاء / رماد..دماء..وألف سؤال

فالمقطع الأول يؤشر ارتكازا دمويا فجائعيا (يحيل إلى الإنساني)، وهو ينتمي إلى الفضاء المغلق الذي ابتدأت به الشاعرة نصها،بينما يؤشر المقطع الثاني ارتكازا مأساويا أقل دموية (يحيل إلى المكاني) لأنه يركز على الخراب الذي حلّ بالمكان، وهو ينتمي إلى فضاء اقل سوداوية،حاولت الشاعرة بالاستناد إلى أساليب عدة ،كان الاستفهام من أهمها،منحه زخما إيجابيا،كما وضحنا سابقا في ثنايا الدراسة .

الطباق(التضاد): توظف الشاعرة اسلوب الطباق بشكل لافت للتعبير عن تناقضات الواقع ولذلك كثيرا ما ياتي في سياق الشهادة عليه:

- ولا ادّعي ان صوتي القليل يهمّ كثيرا ...
- فما زلت أخلع هما قديما/ والبس هما..

فالتناقض هنا يؤدي وظيفة دلالية قي النص ،لكنه يسهم في الوقت نفسه في تعزيز الايقاع بما يصطنعه من مفارقة ، كما يأتي الطباق في سياق التوازي الصوري كما في المقطع الاتي :

- توجهت نحو فضاء جنونك
- هذا الذي شدني قبل ثلج مضى، قبل ورد مضى

فالثلج يحيل إلى صورة السكون والانقطاع بينما تحيل صورة الورد إلى زمن التواصل والمودة.

خاتمة:

١- دأبت المبدعة العربية على توظيف إنتاجها الأدبي للتعبير عن الهاجس الإنساني والوطني،متجاوزة بذلك محيطها الداخلي ،ونوازعها الذاتية

،إنطلاقا من وعي فذٍّ بأهمية المشاركة في النهوض بالواقع العربي من أسار الاستلاب والاضطهاد والعنجهية ،وهي مع ذلك بقيت تحتفظ بخصوصية لغتها ،التي تنهض في كثير من الأحيان على البوح الذاتي العميق الممتزج بالوعي الإنساني الشامل،ولعل هذا أبرز ما وسم ديوان الشاعرة السورية فاديا غيبور.

٢- إنطلاقا من إلحاح الشاعرة العربية على الهاجس الإنساني ،حاولت الشاعرة غيبور التركيز على الوظيفة الإيجابية للإبداع ،ليس بوصفه احد وسائل رصد الواقع فحسب،بل باكتناه القيمة الإنسانية التي يمكن للإبداع من أن يرسخها وينميها داخل الواقع العربي،المثقل بالهموم والأحزان .

٣- نجحت غيبور في المزج بين الموضوعي والذاتي في سياق شعري لغوي يستثمر كثيرا من الآليات اللغوية والمعطيات الفنية للتعبير عن نواة معنوية ،حاول النص باستناده إلى التضاد والتشاكل ،تنميتها لتتبلور بشكلها النهائي ،منتجة بنية نصية متماسكة ،تتراوح بين الانغلاق والانفتاح على فضائين تنازعا مناخ النص،حتى ليصعب بمكان ترجيح كفة أحدهما على الآخر.

قائمة المصادر و المراجع

١- إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة/ د.علوي الهاشمي،مجلة الآداب،بيروت ،العدد١١-١٢، السنة٣٦، ١٩٨٨.

٢- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) / د. محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط١، ١٩٨٥.

٣- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة /عبد الله الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧.

٤- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة / سامح رواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، المجلد السادس عشر، العدد الثاني،، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٥- الخطيئة والتكفير /د.عبد الله الغذامي، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥ .

٦- دلائلية النص الأدبي /عبد القادر فيدوح،ديوان المطبوعات الجامعية، وهران ط١ ،١٩٩٣.

٧- ديوان نصف غناء وحلوى / فاديا غيبور، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٢.

٨- السيمياء / بيير غيرو،ترجمة انطوان أبي زيد،ط١، ١٩٨٤،منشورات عويدات،بيروت، لبنان .

٩- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ سعيد بن كراد، دار الحوار للطباعة ولنشر والتوزيع، سوريا ٢٠٠٥.

١٠- السيميوطيقا والعنونة / د جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد ٠٣، المجلد ٢٥، ١٩٩٧.

١١- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي/ محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط١، ١٩٩٨.

١٢- قضايا الشعر في النقد الأدبي / إبراهيم عبد الرحمن، بيروت ، دار العودة ،١٩٨١.

١٣- اللغة الشعرية / جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية /جان كوهن/ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

١٤- محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،١٩٩٠.

١٥- مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، عبد المنعم تليمة، القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨.

١٦- مفهوم الشعر / د. جابر عصفور ،القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٨٣.

١٧- المغامرة الجمالية للنص الشعري /د. محمد صابر عبيد، دار الكتب الحديث ،إربد ،دار جدارا للكتاب العالمي ،عمان ،٢٠٠٧.

١٨- الـــنص/ جوليـــا كرســـتيفا، ترجمة:فريد الزاهي،دار توبقال، الدار البيضاء ودار سوي، باريس ط١٩٩١،١.

١٩- موقـع الشـاعرة علـى الانترنيـت fadia-gh@scs-net.org

٢٠- وظائف العنوان في شعر مصطفى محمـد الغمـاري أ. رحيـم عبـد القادر، بحث منشور في الانترنيت.

هوامش البحث

١- من موقع الشاعرة على الانترنيت fadia-gh@scs-net.org.

٢- ينظر :السيمياء ،بيير غيرو،ترجمة انطـــوان أبـــي زيـــد،ط١، ١٩٨٤،منشورات عويدات،بيروت، لبنان/٥ .

٣- ينظـــر :تحليـــل الخطـــاب الشـعري(اسـتراتيجة التنـاص)/ محمـد مفتـاح ، المركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ٢٥/١٩٨٦ .

٤- دلائليـة الـنص الأدبـي / عبـد القادر فيدوح ، ط٩٠/١ .

٥- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ سعيد بن كراد، دار الحوار للطباعة ولنشـر والتوزيـع، سـوريا ٢٠٠٥ / ١٢.

٦- ينظـر : العنـوان وسـيميوطيقا الاتصـال الأدبـي/ محمـد فكـري الجزار، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط١، ١٥/١٩٩٨.

٧- السيميوطيقا والعنونة / د جميل حمـداوي ، مجلـة عـالم الفكـر، وزارة الثقافـة، الكويـت، العـدد ٠٣، المجلد ٢٥، ١٩٩٧/ ٩٦.

٨- الخطيئـة والـتكفير /د.عبـد الله الغـــذامي، منشـــورات النـــادي الثقـافي، جـدة، السـعودية، ط١، ١٩٨٥ /٢٦٣.

٩- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة /عبد الله الغـذامي، دار الطليعـة للطباعـة والنشـــر، بـــيروت، لبنـــان، ط١، ١٩٨٧/ ١١٠.

١٠- السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر/د جميـل حمـداوي،وزارة الثقافة، الكويت، العدد ٠٣، المجلد ٢٥، ١٩٩٧ /١٠١.

١١- المصدر نفسه / ٩٠ .

١٢- الخطيئة والتكفير/ عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي،

جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٦١/١٩٨٥.

١٣- Michel Riffaterre, Sémiotique de la poésie, traduit de l'anglais par jean jacques homos. edition du seuil, mars 1983, paris, P:130.

١٤- نقلا عن وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري أ. رحيم عبد القادر، بحث منشور في الانترنيت

١٥- Gérard Genette, Seuils, edition de Seuil, Paris, 1987, P :95 نقلا عن وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، أ . رحيم عبد القادر، بحث منشور في الانترنيت.

١٦- المصدر نفسه .

١٧- إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة/ د.علوي الهاشمي،مجلة الآداب،بيروت ،العدد١١-١٢، السنة٣٦، ١٤٣/١٩٨٨.

١٨- محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،١٩٩٠/ ١٨.

١٩- المغامرة الجمالية للنص الشعري /د. محمد صابر عبيد /٢٤.

٢٠- مفهوم الشعر / د. جابر عصفور ،القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٨٣ / ٣٩٤.

٢١- قضايا الشعر في النقد الأدبي / إبراهيم عبد الرحمن، بيروت ، دار العودة ،٣/١٩٨١

٢٢- مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، عبد المنعم تليمة، القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨ / ١١٩

٢٣- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) / د. محمد مفتاح، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط١، ١٩٨٥/ ٢٥

٢٤- اللغة الشعرية / جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية /جان كوهن/ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٩٨/١٩٨٦ .

٢٥- سامح: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، المجلد السادس عشر، العدد الثاني،، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٢٦- النص/ جوليا كرستيفا، ترجمة:فريد الزاهي،دار توبقال، الدار البيضاء ودار سوي، باريس ط١،٨٣/١٩٩١.