جامعة محمد بوضياف بالمســـيلة

كلية الآداب و اللغـــــات
قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيـــل DL/05/10

مذكرة مكملة لنيل شهادة :دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص :أدب عـــــربي

شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان

– دراسة في المكونات و الخصائص الجمالية –

إعداد الطالب(ة):

فتيحة العقاب

تاريخ المناقشة:2016-05-04

أمام لجنة المناقشة:

–أ.د.بوجمعة بوبعـــيو	أستاذ التعليم العالي	جامعة سكيكـدة	رئيسا
–أ.د.فتحي بوخـــالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيـــــــلة	مشرفا ومقررا
–أ.د.حبيب مونسي	أستاذ التعليم العالي	جامعةسيدي بلعباس	عضوا ممتحنا
–د.جمال مجنـــــاح	أستاذ محاضـر (أ)	جامعة المسيـــــــلة	عضوا ممتحنا
–د.إسماعيل ونوغـي	أستاذ محاضـر (أ)	جامعة المسيـــــــلة	عضوا ممتحنا
–د.سليم بتقـــــة	أستاذ محاضـر (أ)	جامعة بسكـــــــرة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية:2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أغلى إنسانة في الوجود إلى القلب الذي احتواني ،والحب الأبدي الذي لا يزول، والأمل الذي أعيش من أجله معلمتي الأولى أمي .

إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب وكلّت أنامله ليقدم لي لحظة سعادة إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم، ولم تمهله الدنيا ليرى نجاحي والدي العزيز رحمه الله .

إلى من كان دائما سندا لي ، و دافعي للنجاح ، و تحمل معي مشاق هذا البحث على حساب راحته زوجي ،إلى حبيبتي لينا التي عانت معي كثيرا لانشغالي عنها .

إلى من شملوني بالعطف ، وأمدوني بالعون ، وحفّزوني للتقدم ، إخوتي أحبكم حبا لو مشّ على أرض قاحلة لتفجرت منها ينابيع المحبة .

إلى كل من أضاء بعلمه عقل غيره ،أو هدى بالجواب الصحيح حيرة سائليه فأظهر بسماحته تواضع العلماء و برحابته سماحة العارفين .

شكر خاص

أتقدم به أولا إلى الذي ألهمني و قدّرني لإتمام هذا الموضوع الله سبحانه و تعالى ثانيا إلى الأستاذ المشرف الدكتور فتحي بوخالفة الذي بفضل توجيهاته ، ودعمه ، وصدقه في أداء رسالته المهنية عرف هذا البحث النور .

و إلى رئيس قسم الأدب و اللغة العربية بجامعة الجلفة الدكتور محمد قراش الذي فتح لي بابا للمضيّ قدما .

كما أتوجه بالشكر أيضا إلى كل من لم يقف إلى جانبني ، وعرقل مسيرة بحثي، وزرع الشوك في طريقي فلولا وجوده لما أحسست بمتعة البحث، و لا حلاوة المنافسة الإيجابية، و لولاه لما وصلت إلى ما وصلت إليه فله مني كل الشكر.....

مقدمة :

يعتبر الشعر من الفنون العربية الأولى عند العرب ، و قد ظهر هذا الفن عن دهم منذ أقدم العصور إلى أن أصبح سجلا يمكن من خلاله التعرف على أوضاعهم ،و ثقافتهم ،و أحوالهم و تاريخهم ، فللشعر ديوانهم ، و هو أكثر فنون القول هيمنة في تاريخهم الأدبي لسهولة حفظه و تداوله ، و قد أسهمت بقية الفنون الأدبية الأخرى، المتمثلة في النثر بأشكاله المختلفة جنبا إلى جنب، مع الشعر في تكوين تراثهم.

و قد حاول النقاد العرب تقديم تصوُّر عن الشعر ، ومفهومه ،و خصائصه اللغوية، والصوتية لتمييزه عن غيره من الأجناس الأدبية، فبرز الوزن ، و القافية بوصفهما مميزين أساسيين له عن غيره من فنون القول، و أجمعت أكثر التعريفات أن الشعر كلام موزون مُقَفَّى مضاف إليه عنصر التخييل ، بعدها بدأ الاهتمام بقضايا الشعر ، و لغته ، فظهرت الكتب في ضبط أوزانه و قوافيه ، و دراسات ارتبطت بالأشكال البلاغية التي اعتمدها الشعراء في إبداع نصوصهم.

و كما ظهرت كتب تقنن وصايا للشعراء تعينهم على إنتاج نصوصهم، و تُبَصِّرُهم بأدوات الشعر و طرق الإحسان فيه، ظهرت كتب أخرى في نقد الشعر ، و تمييز جيده من رديئه وأخرى اهتمت بجمعه ، و تدوينه ، و تصنيفه في مجموعات حسب أغراضه ، و موضوعاته.

لقد كان الشعر حافلاً بوظيفتي الإمتاع ، و النفع، فهو يطرب ، و يشجي من جهة، و يربي و يهذب ، و يثبِّت القيم من جهة أخرى ، و تنوعت أغراضه بين مديح ، و هجاء ، و فخر

ورثاء ، و غزل ، و وصف ...، ثم أضيفت إلى ذلك موضوعات جديدة مثل الزهد ، و المجون جاءت نتيجة تغير الحياة العربية .

و التجديد في الشعر يعد ظاهرة طبيعية تطورية في كل مكان ، و زمان ، و قد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة بدءً من بشار بن برد الذي كان آخر القدماء ، و أول المحدثين إلى أبي نواس الذي تمرد على نهج القصيدة ، و أبي تمام الذي ثار على (عمود الشعر) ، و وقف علماء اللغة يهاجمون ثورته هذه، و على رأسهم ابن الأعرابي ليعرف الشعر العربي فيما بعد ثورة في الشكل الموسيقي م مثلة في الموشح ، و بعض الفنون والزخارف المستحدثة إلى أن جاء العصر الحديث .

بدأ الشعراء في العصر الحديث يتململون تحت وطأة الزخارف البديعية ، و المحسنات اللفظية ، و قد بدأت ملامح هذه الثورة على التقليدية الجافة في أواخر القرن التاسع عشر ، وما إن أطل القرن العشرين حتى أخذ الشعراء ، و النقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر العربي ليلائم العصر ، و قد تنوعت أشكال القصيدة بين الغنائية ، و الموضوعية ، كما تنوعت أشكالها بين شكل الشطرين ، و الشعر المرسل ، و النظام المقطعي ، و شعر التفعيلة ، و قصيدة النثر وسواها ، و كان لا بد من أن يتغير الشعر ، و رسالته لتغير نمط الحياة ، و التطور الخطير الذي حدث في عصرنا ، فتأثيرية الشعر لا يمكن لأحد أن يربطها ربطا حصريا بشكل القصيدة الخارجي الذي كان عمودي فهي ترتبط باللغة أكثر من الشكل النمطي .

و باعتبار الشعر يعتمد في مادته اللغة ، و مادامت اللغة مشروطة ببناها الصوتية ،والنحوية و الدلالية، فإن عين دارس الأدب تتجه ، قبل كل شيء ، إلى المظاهر اللغوية في الأدب من بنى صوتية ، و نحوية ، و دلالية ، لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألا ينسى هذا الدارس أنه أمام نص أدبي ، و ليس نص يستعمل اللغة المعيارية العادية ، و تبدأ فرادة الأدب في رأي جاكوبسن من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها.

و في دراسة علم اللغة مستويات التحليل اللغوي تظهر الشعرية ، و مثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيات بدراسة القوانين المجردة في اللغة ،و ليس في الكلام أو التطبيق الفعلي . فالشعرية لها سمتين أساسيتين : الأولى أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبية أو تأويلها، بل تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص شعرا ، و نثرا فهي تعد قراءة داخلية ، و ليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها، واندماجها ، و حيث أن كل نص يتكون من طبقات متعددة و مستويات متفاعلة ، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات ، وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة ، و هذا ما يميزها عن "القراءة" التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص ، و تحليله،و ما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت ، من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال الشعرية ، و حسب ، بل بالنصوص الأدبية جميعأ ، حتى لَيمكن الحديث عن شعرية القصة ، و شعرية الرواية ، و شعرية المقامة ...الخ.

و مع ذلك فان ما يعنينا هنا هو شعرية الخطاب الشعري وحده ، أي ما يميز الخطاب الشعري ، و بعض تطبيقاته الفعلية من منظور النقد العربي المعاصر.

و قد اهتم الدارسون بالخطاب الشعري من حيث المفهوم ، و التحليل ، و تحديد الوظيفة والأبعاد الاجتماعية ، و النفسية ، و الجمالية.

و الخطاب الشعري يختلف عن الخطاب العادي فهو ممارسة فنية ، و إبداعية تكتسي جانبا جماليا ، و طبيعة هذا التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري تقتضي تحليلا أسلوبيا لمكوناته اللغوية ، و الصوتية لتحديد شعريته ، و خصائصه الأسلوبية ، و بناه الوظيفية ، و الجمالية التي تمنحه جانبا تأثيريا .

و غادة السمان وقفت إلى جانب الرجل بقلب ، و وجدان امرأة ، تشاركه معاناة الوجود و تغوص في أغوار النفس بعيداً عن الأقنعة، بحثاً عن أسرارها ، و حقائقها.

و في معاناتها في البحث عن الحقيقة ، بعيداً عن التعصّب ، و المسلمات ، و ضيق الأفق ، و الأحكام المسبقة، يتبلور وعيها أكثر فأكثر، وموقفها من الوجود، فهي تريد تغيير وجه المجتمع البائس ، فتثور ، و تحاول أن تبرهن أنها قادرة أيضاً على حمل هموم المجتمع و الجيل القادم ، و الشباب، فيتدفق من أعماقها نهر هادر من إبداع حي نراه بين قصة قصيرة

و شعر ، و رواية ، و مقالة.

و قصائد غادة السمان من القصائد العربية المعاصرة التي شكلت أنموذجا متميزا في البنية الصوتية ، و التركيبية مما أكسبها جانبا جماليا ، و تأثيريا في نفس المتلقي ، و للكشف عن شعريتها ، و خصائصها جاءت هذه المقاربة لنيل شهادة الدكتوراه بعنوان :

شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان

– دراسة في المكونات والخصائص الجمالية –

و قد تم اختيار ديوان الأبدية لحظة حب ، و الحب من الوريد إلى الوريد ، و أعلنت عليك الحب للدراسة ، و التحليل.

و مما سبق تظهر أهمية البحث فالتأثيرية التي تميزت بها قصائد غادة السمان في نفس المتلقي ولدت فضولا لمحاولة البحث في العناصر المكونة للجانب اللغوي ، و الجانب الصوتي ، و التي أكسبتها الفاعلية .

كما أن غادة السمان اشتهرت في ميدان الرواية الأمر الذي غَيَّب الضوء عن شعرها فلم يتم التطرق إليه من قبل إلا في بعض النزر القليل من قراءات ، و ملاحظات لا يمكن اعتبارها دراسة ، و لا ترقى إلى التحليل ، و كان ذلك من قبل حنان عواد في رسالتها –قضايا عربية في أدب غادة السمان– ، و كتاب صدر مؤخرا في 2013 من قبل عبد اللطيف الأرنؤوط– غادة و مسيرتها الثقافية و الإبداعية – تضمن الحديث عن شعرها لكن دون دراسة

تحليلية ، و بهذا فإفراد دراسة لتحليل شعر غادة السمان ، و البحث في بناه جانب هام أغفله الدارسون ، و لعل هذه المقاربة تكشف عن جانب من جمالية بنائيته .

و يعد توظيف حياة غادة السمان كعنصر من الدراسة هاما للقيام بالتحليل ، لأنه كشف عن جوانب نفسية أثرت في نتاجها الشعري ، كما أن قلة المراجع الموثقة التي تدرس حياتها وصعوبة الحصول عليها زاد من أهمية توظيفها فهي لم تتجاوز السبعة مراجع ، و قد تم تناول حياتها من جانب مختلف إذ اعتمد أكثر على سردها الخاص في تحديد تفاصيل حياتها وطبيعة شخصيتها .

و يعد الإلمام بكل العناصر الإجرائية التي ترتبط بتفكيك البنية اللغوية ، و الصوتية أمرا صعبا، خاصة ، و أن الدارسين لم يجمعوها في كتاب واحد يحدد الرؤية ، و يوسع المفهوم فجاء في البحث محاولة للجمع بين العناصر الإجرائية الهامة في تحليل بنية القصيدة من باب التسهيل على الباحث ، إضافة إلى محاولة الفصل بين الأجناس الشعرية التي تدخل ضمن مصطلح الشعر المعاصر ، و إزاحة الخلط في تحديد نشأتها ، و ذلك استنادا إلى أراء الأدباء و النقاد .

و هذه الدراسة إضافة لكونها استجابة لدافع داخلي جاءت مجيبة عن مجموعة من التساؤلات الملحة التي طالما أثارت الفضول للبحث :

1 - ما هي العناصر التي تمنح الخطاب الشعري الجانب الجمالي ؟

2 - أين تكمن الجمالية في القصيدة العربية المعاصرة ؟

3 - ما هي البنيات الأسلوبية التي من خلالها تتم دراسة اللغة ؟

4 - ما مدى مساهمة البنية الصوتية ، و طبيعة اللغة ، و خصائص تركيبها في منح الخطاب الشعري جانبا فنيا ، و جماليا ؟

5 - ما هو موقف غادة السمان من المجتمع ، و الزمن ، و الأخلاق ، و الحب بالبحث في خطابها الشعري ؟

6 - ما مدى قدرة غادة السمان على خلق لغة تأثيرية في نفس المتلقي ؟

7 - هل التمرد على عمود الشعر أفقد القصيدة العربية المعاصرة تأثيرها ، و فنيتها ؟

8 - فيم تتمثل المستويات التي يتم من خلالها تحليل البنية الصوتية ، و التركيبية للخطاب الشعري ؟

9 - ما هي العناصر التي شكلت البنية الصوتية ، و التركيبية في لغة غادة السمان ؟

و لعله يمكن القول أن التمرد على عمود الشعر أكسب الشعر جمالية مغايرة ، و أن اللغة باعث الجمالية مع الشكل المغاير ، و أن نظرة غادة السمان للمجتمع ، و الزمن ، و الحب والأخلاق نظرة مغايرة اكتسبتها من سجل حياة حافل بالأحداث ، و الصراعات ، و هي فرضيات ستكشف مدى صحتها الدراسة .

و المنهج الذي تم اعتماده للكشف عن التساؤلات السابقة هو المنهج التحليلي في الفص لين التمهيدي ، و الأول ، و دراسة أسلوبية في الفصلين الثاني ، و الثالث .

فالفصل التمهيدي جاء فيه التعريف بفن الشعر ، و تحديد علاقة الجمالية به ، بعدها تحديد مفهوم الشعرية ، و علاقة التركيب الصوتي بالإيقاع ، و من ثم البحث في نشأة القصيدة العربية المعاصرة ، و محاولة ربطها بالمفاهيم السابقة ، و تحديد أهم خصائصها.

و الفصل الأول حوصلة عن حياة غادة السمان ، و رأي النقاد فيها ، و تحديد موقفها من المجتمع ، و الزمن ، و الأخلاق ، و الحب ، و أخيرا الخلوص لمظاهر الجمالية في شعرها.

أما الفصل الثاني فهو دراسة أسلوبية للبنية الصوتية لشعر غادة السمان تناول مفهوم الصوت وعناصر نظامه ، و التكرار ، و الحركات، و دلالة الأصوات ، و المحاكاة الصوتية .

و الفصل الثالث يعد محاول لتحديد طبيعة اللغة ، و خصائصها عند الشاعرة بتناول مفهوم الكلمة ، و الأنساق التي تضمنتها القصائد ، و الحذف ، و التقطيع ، و الزمن الداخلي وأدوات الربط ، و المفارقة.

في حين أن الخاتمة بلورت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث ، و أجابت عن التساؤلات الملحة التي كانت الدافع للخوض في ه، فقد جاء البحث محاولة نقدية للكشف عن مجموعة الأبنية ، و الخصائص الجمالية ، و الاتجاهات الشعرية المميزة لقصائد غادة السمان خاصة ، و القصيدة العربية المعاصرة عامة ، و التي منحت اللغة الشعرية جانبا تأثيريا خاصا.

و رغم صعوبة الخوض في البن ى الصغرى المكونة للجانب اللغوي ، و الصوتي ، و قلة المراجع المرتبطة بحياة غادة السمان ، و ندرتها على مستوى المكتبات الوطنية ، و حمل المبادرة لترجمة فقرات من المراجع المتعلقة بحياة غادة السمان ، أو المرتبطة بالدراسة عموما رغم الإدراك لإشكالية الترجمة فقد كانت هذه محاولة للإلمام بالجوانب التي اعتقدنا بأهميتها في الموضوع محل الدراسة .

هذا ، و نرجو ا أن يكون البحث قد أضاف شيئا إلى دراسات الأدب المعاصر ، و استوفى عناصره ، و نال القبول .

الفصل التمهيدي: الخصائص الجمالية و القصيدة العربية المعاصرة

1 - فـــــــــن الشعـــــــــر

2 - الجمـــــــــــالية و الشعر

3 - مفهـــــــــــوم الشعرية

4 - التركيب الصوتي و الإيقاعـــي

5 - نشأة القصيدة العربية المعاصرة

6 - أهم خصائص القصيدة العربية المعاصرة

1 - فن الشعر:

إن الفنية حاضرة في كل عمل أدبي سواء كان شعريا أم نثريا، ولولا وجود هذه الفنية لما صنف ذلك العمل في مجال الإبداعية فعنصر الفن هو ارتقاء باللغة العادية ،و المتداولة بين عامة الناس إلى مراتب الجمال ، و الأدب، ارتقاء لا يمكن أن يحققه إلا المبدع الحق فيضمن بذلك لإبداعه صفة الاستمرارية ، و البقاء. فالفن خاصية تمس جميع جوانب حياة الإنسان بما في ذلك اللغة ، و الكلام.

و قد جاء في لسان العرب: " فنن ، الفن : واحد الفنون، و هي الأنواع . و الفن: الحال و الفن: الضرب من الشيء ، و الجمع أفنان ، و فنون... و الرجل يفنن الكلام أي يشتق في فن بعد فن ، و التفنن: فعلك ، و رجل مفن : يأتي بالعجائب... و افْتَن الرجل في حديثه و في خطبته إذا جاء بالأفانين " ...[1]

و جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أن الفن هو الاعتناء ، و التعنية بالشيء سواء أكان كلاما أم غير ذلك لقول المؤلف: " فن: الفاء ، و النون أصلان صحيحان، يدل أحدهما على تعنية، والآخر على ضرب من الضروب في الأشياء كلها. فالأول: الفن، وهو التعنية ، و الاطراد الشديد. يقال: فننته فنا، إذا أطردته ، و عنيته "[2].

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور،لسان العرب،م 13،دار صادر،بيروت،دط،دت،ص 326.

[2] أحمد بن فارس ،معجم مقاييس اللغة ،م 4، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، بيروت 1979،ص435.

"إن (أفلاطون) يعتبر الفن محاكاة للجمال ؛ أما المتعة الجمالية ، فإنها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفني ، و جمال الفكرة ، كما أن الجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة "[1].

و أدرك (أفلاطون) الجمال مستقلا عن الشيء الذي يبدو جميلا ، فالجمال صورة عقلية تنتمي أكثر إلى عالم المثل ، وما يجعل الشيء جميلا في رأيه هو الشكل وليس المضمون وتمنى حدوث تآلف و تكامل بين الشكل و المضمون ، بين الداخل ، و الخارج .

و اعتناء الشاعر بأعماله الشعرية، و حرصه على الإتيان فيها بالأفانين الفكرية، واللغوية والتصويرية لا يمثل جوهر العمل الإبداعي برمته. فالشعر ليس فنا وزخرفة فقط ، بل يحمل في طياته رسالة ذات محتوى إلى المتلقي .

و الشعر كما في لسان العرب :(من شَعَر به وشَعُر يشعر شِعراً وشَعراً وشِعرة و مشعورة و شعوراً و شعوراً و شُعورة ، و شِعرى و مشعوراء ومشعوراً . كلّه : بمعنى عَلِمَ ... وليت شِعري أي ليت علمي أو ليتني علمت ... وشعر به عَقَله وأشعرت بفلان اطّلعت عليه وشعر لكذا إذا فطن له ، وشِعرَ إذا ملك عبداً ... واستشعر فلان الخوف إذا أضمره ... والشَّعْر والشَّعَر مذكران : نبتة الجسم ممّا ليس بصوف ولا وبر للإنسان وغيره ، وجمعه أشعار وشعور ... ولها معان أخرى منها : الشِعْر : منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ، وإن كان كلّ علم شِعراً من حيث غلب الفقه على علم الشرع ، والعود على المَندَل

[1] عدنان رشيد ، دراسات في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 ، 1985 ،ص 08 .

و النجم على الثريا ومثل ذلك كثير ، وربما سمّوا البيت الواحد شعراً حكاه الأخفش قال ابن سيّده : وهذا ليس بقوي إلاّ أن يكون على تسمية الجزء باسم الكلّ ... وقال الأزهري : "الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، و الجمع أشعار ، و قائله شاعر لأنّه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم " [1] .

إذاً، فالشعر علم، و هو ضرب من ضروب الكلام المنغم الموزون المثير، تتعاطاه طائفة متميزة من الناس ، عرفوا بالشعراء.

و لقد اهتم العرب بهذا الضرب من الكلام، فحفظوه ، و تناقلوه ، و رووه جيلاً بعد جيل لأنهم فتنوا بما تميز به من نفاذ إلى حقائق الأشياء، و قدرته على التصوير، و التعبير عن أسرار النفس ، و الكون، و ما يفيض به من حِكَم ، و أمثال ، و فوائد.

فالشعر حسب أرسطو يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان ... أوفر حظا من الفلسفة ، و أسمى مقاما من التاريخ ... [2].

بعد ذلك اتجه العرب إلى تدوين هذا الشعر، فاكتشفوا أن فيه نوعاً من الوزن فحاولوا ضبطه، و تحديده، و سموا ما استقام على هذه الموازين شعراً ، و ما لم يستقم عليها سموه سجعاً ، أو مثالاً ، و من هنا أصبحت العرب تميز بين هذا الفن ، و غيره من الفنون وحاول النقاد العرب أن يضعوا له حدّاً ، و تعريفاً يميزه عن غيره من أصناف الكلام.

---

[1] **ابن منظور ، لسان العرب ، م4، مرجع سابق ، ص410.**

[2] **أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ،مكتبة الأنجلوا المصرية،مصر،دط،دت ،ص 32، 33 .**

فالجاحظ يرى أن الشعر العربي لم يرتبط بعوامل تقع خارج طبيعة الإنسان، إذ يذهب قبله ابن سلام الجمحي إلى أن الشعر: "يكثر بالحروب التى تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذى قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم غائرة، ولم يحاربوا، و ذلك الذي قلل شعر عمان"[1].

لم يرض الجاحظ بهذا الرأي ولم يقنع بأن غزارة الشعر وكثرته يرتبط بخصوبة المكان وطيب الغذاء، أو السكنى أو الاستقرار كما يزعم ابن سلام، بل يرى أن الشعر هبة من الله تعالى يهب لمن يشاء من عباده، وغريزة يغرزها فيمن يريد من أهل الحضر أو البدو ولهذا قال: "وبنو حنيفة مع كثرة عددهم، وشدة بأسهم، وكثرة وقائعهم، وحسد العرب لهم على دارهم وتخومهم وسط أعدائهم،حتى كأنهم وحدهم يعدلون بكرا كلها، ومع ذلك لم ير قبيلة قط أقل شعرا منهم وفى إخوتهم عجل قصيد ورجز، وشعراء ورجازون، وليس ذلك لمكان الخصب وأنهم أهل مدر، و أكالوا تمر، لأن الأوس والخزرج كذلك، وهم في الشعر كما قد علمت وكذلك عبد القيس النازلة قزى البحرين، فقد تعرف أن طعامهم أطيب أهل اليمامة، وثقيف أهل دار ناهيك بها خصبا وطيبا، وهم وإن كان شعرهم أقل، فإن ذلك القليل يدل على طبع فى الشعر عجيب. وليس ذلك من قبل رداءة الغذاء، ولا من قلة الخصب الشاغل والغنى عن الناس وإنما ذلك عن قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز، والبلاد والأعراق مكانها"[2].

---

[1] محمد بن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر،مطبعة المدنى،القاهرة، مصر،1984، ص259.

[2] عمرو بن بحر بن محبوب(الجاحظ)، الحيوان،ج4، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربى، بيروت،لبنان، ط3 ،1969، ص 381.

و يعرف ابن طباطبا الشعر في كتابه (عيار الشعر) بقوله :"الشعر –أسعدك الله– كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، و من اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه" [1]، و يقصد ابن طباطبا بالنظم هنا الوزن، ويلحظه الطبع السليم والذوق المدرب لكن من افتقد الطبع السليم احتاج إلى تعلم العروض، حتى يصير علمه به كالطبع ،وإن أهم ما في هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات، كما أنه لا يشير صراحة إلى القافية إلا أنها متضمنة فيه والتعريف فضلاً عن ذلك لا يهتم بالجانب التخييلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره و إنما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع ،و الذوق.

و من أهم القضايا النقدية أيضا التي استأثرت باهتمام ابن خلدون في كتابه"المقدمة" [2] قضية مفهوم الشعر، التي هي قضية نقدية قديمة طرحت في النقد العربي بطرق مختلفة، وذلك باختلاف تعدد زوايا النظر والتباين في درجة التعمق والتناول، إذ يستفاد من تتبع التعاريفـالمختلفة التي قدمها النقاد العرب القدماء للشعر، أن الشعرية العربية حاولت تعريف الشعر من خلال مقارنته

[1] محمد بن أحمد بن محمد(ابن طباطبا)، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول السالمي ،المكتبة التجارية ،القاهرة ،1956 ،ص 01.

[2] ينظر: عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة ، ج1، تحقيق: عبد الله محمدالدرويش، دار يعرب،سوريا، ط1، 2004 ،ص 396، 397.

بالنثر دون التركيز على شرح ماهيته وبيان حقيقتهوقد ورث ابن خلدون عن النقاد العرب القدماء أمثال قدامة ابن جعفر وابن طباطبا وابن رشيق وغيرهم ترسانة من الجهاز المفاهيمي، و من الثقافة الأدبية، وكان طبيعيا أن يتجسد ذلك الموروث النقدي في ثقافته وكتابته النقدية بل ويمارس نوعا من التأثير على النقاد اللاحقينو ينطلق ابن خلدون في تحديده لماهية الشعر من مسلمة أساسية وهي أن إعطاء تعريف قار وثابت للشعر أمر صعبو يأتي تعريفه للشعر في سياق نقد التعريف المنطقي الصوري الذي يمثله خير تمثيل قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر.فيرى ابن خلدون في هذا السياق في كلامه عن صناعة الشعر أنه لا تكفي فيه ملكة الكلام العربي على الإطلاق، بل يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها واستعمالها و أن الأسلوب عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أوالقالب الذي تفرغ به ، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيانو لا باعتبار الوزن الذي هو وظيفة العروضفهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعريةإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة... فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد على أنحاء مختلفة وينبغي من وجهة نظره أن يعرف الشعر تعريفا جديدا يأخذ بعين الاعتبار ماهيته وطبيعته الحقيقية. فيرى أن الشعرهو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل

بأجزاء متّفقة في الوزن ، و الروي ، مستقلّ كلّ جزء منها في عزمه ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة[1].

و قد شهد العالم العربي حركة واسعة في محاولة تحديد دلالة الخطاب الأدبي ، و سماته وقد عرفت هذه الحركة انتشاراً واسعا في أوساط النقاد العرب كل يدلي بدلوه في هذا المجال ويعطي حجته نظرياً وتطبيقاً.

بيد أن تلك المفاهيم ، و الأطروحات رغم علاقتها بالموروث العربي الإسلامي، إلا أنها لم تخل من التأثر بالمناهج النقدية اللسانية أو الأسلوبية .

فالخطاب يعني الحديث والكلام الموجه من شخص إلى أخر من أجل الفهم ، و الإفهام من الناحية اللغوية [2]، و لعل ذلك في المفهوم الاصطلاحي أما في اللغة فالخطاب هو اسم مشتق من مادة (خ ط ب)" .

و قد تم اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي (Discourse) " [3] ، و جاء في معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ترجمة لمصطلح (Discourse) " الخطاب، الكلام، الحديث و الترجمة الشائعة هي الخطاب و معناه اللغة المستخدمة أو استخدام اللغة (language in use) لا اللغة باعتبارها نظاما مجردا"[4] .

---

[1] ينظر: ابن خلدون، المقدمة ، ج، تحقيق: عبد الله محمدالدرويش، مرجع سابق، ص 396 ، 397 .

[2] ينظر: محمد صلاح زكي ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ،مطبعة المقداد ،غزة فلسطين،2000 ،ص29.

[3] شرشار عبد القادر،تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،سوريا ،2006 ،ص 08 .

[4] عناني محمد ، المصطلحات الأدبية الحديثة _دراسة و معجم إنجليزي عربي _،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ،مصر،ط 3 ،2003، ص19 .

و أما في المعجم الوسيط فنقف في مادة (خطب) على : "خاطبه مخاطبة و خطابا : كالمه وحادثه وجه إليه كلاما، و يقال خاطبه في الأمر حادثه بشأنه، و (الخطاب) الكلام.. الرسالة"[1].

و بالعودة إلى القرآن الكريم نجد السياق الذي ورد فيه مصطلح الخطاب يحيل على الكلام (وهذا ما تؤكده تفسيرات القدماء و المحدثين للآيات) . فالزمخشري يورد تفسيرا لقوله تعالى "و شددنا ملكه ، و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب"[2] يقول" إنه الكلام المبين الدال على المقصود بلا التباس "[3] .

و فصل الخطاب " فصل الخصام بالتمييز بين الحق و الباطل أو الكلام الفاصل بين الصواب والخطأ "[4].

و يجمع عدد كبير من الباحثين على أن اللسانيات هي التي فتحت باب الدراسات اللغوية على مصرعيه بالنتائج الباهرة التي حققتها فاستفادت منها العديد من الاختصاصات التي تربطها صلة بها، مما سمح بدخول عدد من المصطلحات إلى الحقول الأدبية والاجتماعية و غيرها، ومن بين المصطلحات التي اعتمدت في مختلف التخصصات مصطلح الخطاب.

---

[1] شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط،مكتبة الشروق الدولية، مصر ،ط4،2004 ،ص 243 .

[2] القرآن الكريم ،سورة ص ،الآية 34.

[3] محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي (الزمخشري)، الكشاف ، م 4 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،لبنان، 1987، ص80 .

[4] إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية (مادة خ ط ب)، دار الفكر العربي، القاهرة،مصر،ط2 ،دت، ص 196 ،197.

و هذا ما تؤكده سارة ميلز في قولها :" لقد أصبح مصطلح الخطاب(Discourse) متداولا في مجالات عديدة منها نظرية النقد ، و علم الاجتماع ، و الألسنية ، و الفلسفة وعلم النفس الاجتماعي ، و الكثير من حقول المعرفة الأخرى"[1].

و قد ظهر هذا المفهوم في الدرس اللساني بعد أن عمل الباحثون على تجاوز حدود الجملة التي كانت تعتبر أكبر وحدة لغوية قابلة للوصف والتحليل نحو وحدات أكبر هي الملفوظ أو الخطاب.وترجع الريادة في استعمال المصطلح و تحليله للغوي الأمريكي سابوتي زليق هاريس Z.Harris من خلال بحثه تحليل الخطاب 1952 ويعرفه على أنه" ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر،بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض" [2].

ومن بين النقاد العرب الذين حددوا مفهوم الخطاب الأدبي (أنطوان مقدسي،عبد السلام المسدي،سعد مصلوح،محمد مفتاح،عبد المالك مرتاض) .

أما أنطوان مقدسي فيعرفه على أنه"جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها،وهي مكتفية بذاتها أي أنها مكانا وزمانا وجودا ومقاييس لا تحتاج إلى غيرها..." .[3]

---

[1] ميلز سارة ، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول ،مطبعة البعث ،قسنطينة،الجزائر،2004 ، ص 01 .

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي ، بيروت،لبنان ،ط3 ،1997 ،ص17 .

[3] أنطوان مقدسي، الحداثة والأدب ، مجلة الموقف الأدبي، ع9، جانفي 1975، دمشق ،سوريا، ص 225.

فالخطاب من منظور "مقدسي" مهما كان حجمه يشكل جملة واحدة تجمع بين أعضائه علاقات إحالية، و لا يمكن أن تكتفي حدوده بذاتها وإنما هي نسيج عضوي يحيل بعضه إلى بعض،ليشكل جملة واحدة...مكتفية بذاتها دون حاجة أو تأثر بالعوامل الخارجية، ويبدو تأثر مقدسي بالنظرية البنيوية واضحاً في تعريفه للخطاب الأدبي على أنه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، كما يدعو إلى دراسته بمعزل عن العوامل الخارجية أي يدرس في ذاته و لذاته ولا يكاد يختلف مفهوم "المسدي" للخطاب عن مفهوم المقدسي،إذ يعرف الخطاب على أنه بنية يجب أن يدرس في ذاته ولذاته. يقول" إن ما يميز الخطاب هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجياً إنما هو يبلغ ذاته ،و ذاته هي المرجع و المنقول في نفس الوقت..." [1].

و يشترط "سعد مصلوح" في الخطاب الشفرة اللغوية المشتركة بين الباث والمتلقي باعتبار الخطاب"رسالة موجهة من المنشئ للمتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما،ويقتضي ذالك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية و النحوية و الدلالية التي تكون نظام اللغة أي (الشفرة) .[2]

و الخطاب الشعري هو ""نسج من الألفاظ والدلالات التي تسعى لتحقق تواصل بين المبدع والمتلقي فهو ما تؤديه اللغة الشعرية وتقدمه من أساليب و تعابير تميزه عما سواه."[3]

---

[1] عبد السلام المسدي،الأسلوب والأسلوبية،الدار العربية للكتاب تونس،ط3،1982، ص116.

[2] ينظر: نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2،دار هومة، الجزائر، 1998،ص74.

[3] مصطفى سلوي ، مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الشعري ، سلسلة رسائل الأدب 1، مطبعة شمس،وجدة، المغرب ،2004، ص 70 .

و إذا قارنا بين مصطلح الخطاب والنص نجد أن الخطاب الشعري أكثر دلالة في جوهر الرسالة الشعرية من النص لأنها في حقيقتها موجهة من مرسل إلى مرسل إليه ، أي أن هناك مخاطِب ، و مخاطَب ، و بينهما خطاب يشتركان في صنعه ،و المبدع والمتلقي لا يظهر أثر أحدهما دون الآخر فبينهما تأثير وتأثر يحدث عبر الرسالة الشعرية فيمنحها الصفة التكاملية فيصبح الخطاب الشعري بهذا يوحي بأكثر مما يبدو للوهلة الأولى والموجود من عناصره ما هو إلا دال لما هو مفقود وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتكفل بإتمامها[1].

و من هنا عُدّ أي تعريف للشعر تعريفاً ناقصاً ومبتوراً لا يستطيع معه كل من يحاول تعريفه أن يخرج بأية نتائج حاسمة ، ذلك أنه بالإضافة إلى أن الشعر " مفهوم غير ثابت ومتغير مع الزمن " [2] فإن الشعر منذ أن كان " في ذاته أو طبيعته لم يتغير، ولكن الذي يتغير هو فهم الأفراد والجماعات له في البيئات والعصور المختلفة . فإذا قلنا إن كل إنسان يعرف الشعر لم نكن مغالين ، لأنه ليس من السهل حتماً أن يفهم الناس الشعر فهماً واحداً . إن للشعر ، كالأدب بعامة ، طبيعة مرنة تتشكل بحسب رغبة كل إنسان وفهمه" [3].

و ذلك هو ما أدى إلى أن تختلف تعريفاته باختلاف الاتجاهات والمدارس النقدية التي حاولت تسييجه ، و محاصرته في حدود معينة من غير أن تخرج بأي تعريف جامع مانع

---

[1] ينظر: محمد صلاح زكي ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ،مرجع سابق،ص30، 31.

[2] رومان جاكوبسون،قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1،1988 ، ص19.

[3] عز الدين إسماعيل ،الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ط7، 1978، ص 76.

يحدده مبرهنة على أن أي محاولة لتعريفه سيكون مصيرها هو الفشل ، و السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الخطاب الشعري الملغم بتلك الخطوط و الممرات الضبابية التي يستعصى على أي كائن أن يصف رؤية متكاملة عنه ، منذ أن " حظي الشعر برخصة التجول في مجهول الكلام رافضاً أنساق الرتب والنظم و إفرازات الخضوع لقانون يقيس وجوده طبق أصل مفترض ، فراح الشعر ينسل من كل قيد ، ويخرج عن كل نظام ، وينزاح عن كل قاعدة ، و تتسلل خلفه الأسئلة تلاحقه في منعرجات الانزلاق ، وتثير حوله الزوابع ، لكن دون أن تقع له على أثر " [1] لذا يمكن القول إن أي وقوف في حضرة الخطاب الشعري بغية تعريفه سيكون ضرباً من التعسف والعبث ذلك أنك " إن كنت تقصد تحديد ماهية الشعر فسؤالك لا يجاب عنه . ذلك أن الجواب ، كل جواب، يستند إلى قواعد ومقاييس ، والشعر خرقٌ مستمرٌ للقواعد والمقاييس الجواب فيما عدا ذلك ممكن" .[2]

و من هنا يمكن الاعتقاد بأن تلك الدراسات التي وقفت في تعريفها للشعر عند مقارنته بالنثر لم تحمل في مضمونها حقيقة الشعر كاملة ، ذلك أن أقصى ما وصلت إليه هو أن اللغة الشعرية هي لغة خاصة توجد في مقابل اللغة العامة بالرغم من منبعها الواحد(اللغة المعجمية) ، فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة النثرية على مستوى التركيب ، و الصياغة

---

[1] **خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر ، إربد الأردن،2001 ، ص 57.**

[2] **اسبر علي أحمد سعيد(أدونيس) ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ،لبنان، ط 3 ،1983 ، ص 312 .**

و الإيقاع ، و التصوير ، و... لتشكل تلك العناصر مجتمعة في وعي المتلقي انطباعاً خاصاً بأنه أمام لغة شعرية [1].

و الشعر يعتمد في أساسه على اللغة كونه ظاهرة تواصلية بين الشاعر وبين المتلقي وإن تنظيم الشاعر للغة بطريقة غير عادية تخرج عن النمط التواصلي المألوف هو ما يحقق لتلك اللغة صفة الشعرية ، ولا يستطيع الشاعر أن يحقق تلك الصفة إلا بهذا التنظيم غير العادي (الخاص) لأصوات اللغة التي يستطيع أن يحملها مشاعره وأفكاره المتميزة وعواطفه الصادقة ، فإذا ما تحقق له ذلك فإن خطابه المنتج سيصبح " خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية في الكلام ، ومن ثم يتحول النص الأدبي إلى خطاب تركب في ذاته ولذاته " .[2]

و الشعر بهذا يكتسب فنيته من خصائصه اللغوية و الشكلية المميزة ، و شحناته العاطفية التي تمنحه تأثيرا يختلف عن تأثير النثر في نفس المتلقي فهو في فنيته ذو طبيعة مغايرة شكلا ومضمونا الأمر الذي جعله أكثر شيوعا و جريانا على الألسن .

2 - الجمالية و الشعر:

يتفق الباحثون بشكل عام ، على أن علم الجمال ، نشأ في البداية باعتباره فرعاً من الفلسفة و يتعلق بدراسة الإدراك للجمال و القبح ، و يهتم أيضاً بمحاولة استكشاف ما إذا

---

[1] ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،ترجمة :محمد الولي ومحمد العمري،دار توبقال،المغرب،ط1، 1986، ص 07 وما بعدها.

[2] عبد الرحمن حجازي ،مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد ، م57 ،ع15 ، النادي الأدبي ،جدة ،السعودية،2005، ص 131.

كانت الخصائص الجمالية ، موجودة موضوعياً في الأشياء التي ندركها أم هي موجودة ذاتياً في عقل الشخص القائم بالإدراك .

"يسمى علم الجمال في اللغات الأوروبية إستيتك (aesthetic) و هي مشتقة من كلمة (aesthetic) اليونانية و تعن ي الشعور أو الحس "[1]، و قاموس (إكسفورد) يعرف الجماليات بأنها المعرفة المستمدة من الحواس [2]،" و هو تعريف لا يحدد خاصية ما لهذه المعرفة ، و يعتبر تعريف الفيلسوف الألماني (كانط) قريباً من هذا التعريف فقد قال عن علم الجمال أنه هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي كذلك عرف القاموس الإنجليزي الجديد ، هذا الفرع ، على أنه فلسفة ، أو نظرية التذوق ، أو إدراك الجميل في الطبيعة و الفن"[3] ، و في هذه التعريفات ربط للجمالية بالحس لأن إدراك الجمال في أصله تذوق حسي لعناصر تنتظم ، و تتآلف مكونة له فهو يعمل على الوصف ، والتفسير لمختلق الظواهر ،والخبرات في الشكل الذي تظهر عليه ، و يعرف علم الجمال ، على أنه فرع من الفلسفة ، يتعامل مع طبيعة الجمال ،و مع الحكم المتعلق بالجمال أيضًا ، أو على أنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية ،و الخبرة الجمالية و تفسيرها من هنا نستنتج

---

[1] شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ،الكويت ، 2001، ص 18.

[2] ينظر:

Oxford advanced learners,dictionnary oxford, university press of cunent english,P19.

[3] شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، مرجع سابق، ص 18.

أن الجمال في القديم كانُ يعنى بالأشياء الحسية أو المظاهر الخارجية ، و بعبارة أخرى كان يهتم بالشكل ، و قلما يلتفت إلى الكنهأو المضمون .[1]

و تضفي الجمالية عادة قيمة عالية على الشكل في الفن ، إذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع .[2]

و هذا ما عبر عنه (أفلاطون) سابقاً عند تفضيله للشكل على المضمون في العمل الفني و أبرز الفلاسفة القدامى كانوا يميلون إلى هذا الاتجاه .

و الجمال " هو صفة الفكرة التي تتجسد بشكل رمزي ، أو التآلف بين الفكرة و الصورة أو الحقيقة المجردة من الذاتي و الفردي ، أو التآلف بين المنظور ، و غير المنظور أو أنه التقليد و المحاكاة للطبيعة ، المحاكاة بالارتقاء و الانتخاب ، أو أنه خلق على خلق أو إعادة بناء العالم عبر الإنسان ، أو إحلال القدرة الإنسانية ، محل ما هو من القدرة الإلهية ، أو أنه النشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة. "[3]

ففي القرون الوسطى ،لم تصدر أية دراسات عن علم الجمال، و يشكل (توماس الأكويني) ظاهرة استثنائية ، حيث أخضع هذا العلم لوجهة النظر الدينية ؛ فهو يقول إن أعلى درجات الجمال ، موجود في الإله ؛ الذي يعبر عن أصل الجمال في الفن ، و لطبيعة

---

[1] ينظر: شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، مرجع سابق ، ص 18 .

[2] ينظر: جونسون ر ق، الجمالية ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1983 ص287 .

[3] شارل لالو ، مدخل إلى علم الجمالية، ترجمة: إيليا الحاوي ، منشورات كولان ، باريس ،1952 ، ص 38 .
العنوان الأصلي للكتاب هو :
Charles Lalo , Introduction a l.esthetique , A . Colin , Paris , 1952

و في رأيه يجب أن تتوفر ثلاثة شروط ، من أجل تمييز الجميل ، و هي الكمال و التناسب الصحيح ثم الوضوح.[1]

أما علم الجمال في العصرين التنويريين الفرنسي و الإنجليزي ، قد أحدث أثرا عميقا في تطور الرؤية الجمالية ، خلال عصر التنوير في ألمانيا ، و كذلك على الفلسفة الكلاسيكية الألمانية ، و على الأدب الألماني أيضا ؛ لاسيما على أدب (لسنك) و (هردر) و الشاعر (كوته) و الفيلسوف (كانط) و الفيلسوف (هيجل) ،ولقد كان (فولتير) و (مونتسكيو) و(ديدرو) ، هم الناطقين الشرعيين لعلم الجمال في فرنسا فقد أعطى (ديدرو) مثلا الفن أهمية كبيرة ، و طالب بأن يكون الفن متميزاً بالمضمون الفكري و الاجتماعي ، و يعتبر (ديدرو) أحد أبرز منظري علم الجمال المادي في القرن الثامن عشر .

أما علم الجمال لعصر التنوير الإنجليزي ، فإن ميزته هي الدراسات التي قدمها عن طبيعة الأحاسيس الجمالية ، ووضعها تحت مجهر التحليل الفني ، إلا أن عصر التنوير الإنجليزي لم يطرح السؤال القائل : ما هو الجميل ؟ و كيف يتولد الشعور بالجمال ؟ [2].

و كان مصطلح الجماليات أو علم الجمال ، يشير في معناه التقليدي إلى دراسة الجمال في الفن و الطبيعة ، أما الاستعمال الحديث ، فينطوي على أكثر من ذلك بكثير : كطبيعة التجربة الجمالية ، و أنماط التعبير الفني ، و سيكولوجية الفن .[3]

---

[1] **ينظر: شارل لالو ، مدخل إلى علم الجمالية ،مرجع سابق، ص 10.**

[2] **ينظر: المرجع نفسه، ص 10، 11.**

[3] **ينظر: شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، مرجع سابق ، ص 19 .**

و إذا بحثنا في علم الجمال في القرن التاسع عشر ، نجد أنه قد نبذ التعليم كتسويغ للفن و استقر على الإمتاع وحده.

فالعمل الفني يجب ألا يثمن لأجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا أو حتى موقفنا العام من الحياة ، بل يجب أن يثمن لما يقدمه من متعة جمالية مباشرة فحسب [1].

و يقول (هيغل) عن الجمالية " غرض الجمالية و موضوعها مماحكة الجمال الشاسعة... و لعل الوصف الأكثر ملاءمة لهذا العلم ؛ القول بأنه فلسفة الفن ، أو على وجه أدق فلسفة الفنون الجميلة،و في معجم لالاند : الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية ، من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال و القبح ". [2]

و يرى (ميشال عاصي) أن الجمالية هي البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها من حيث إن الفن ، صنـاعة خلق جمالي،و يحدد ثلاثة مستويات لها فهي في المستوى الطبيعي الأول ؛ إحساس بالجمال ، و استشعار حدسـي لبهائه ، و تذوق انفعالي لما يجسده الفن من روعة و إبداع . و هي في مستوى أرقى ؛ تفكير في ظاهرات الفن .. يحاول تعمقها ، و تقصيها في ذاتها ، منعزلة عن غيرها من ظاهرات الوجود . و هي في المستوى الفكري الأرقى ؛ بحث فلسفي في الفن ، أو فلسفـة الفنون الجميلة . [3]

---

[1] **ينظر: جونسون ر ق ، الجمالية ، مرجع سابق ، ص 286 ، 287 .**

[2] **ميشال عاصي ،مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ ، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط2، 1981 ، ص 19.**

[3] **المرجع نفسه، ص 20 ، 21.**

و الجمال ليس متعلقاً بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه ، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص ، للمستويات المتنوعة من المعنى و التأثير الشامل ، و الإحساس الشامل بالحياة في تألقها و تدفقها الدائمين [1]، ومن ثَمَّ، فقد بدأ النُّقَّاد في فترة ما بعد الحداثة، وخاصة بعض الجماليِّين الأمريكيين، يُعِيدون الاعتبار للجمال والفن في إطار ما يُسمَّى بنظرية الجمالية الجديدة "New Aesthetic Theory " .

و يَعْنِي هذا أن" الهدف الرئيس في جدالهم هو أن التطوُّرات في النظرية الثقافية قد أدَّتْ إلى فقدان مفهوم العمل الفني؛ فلم يعد النقاد يحترمون معنى الفن وخصوصيته ككائن للتحليل، ولم يَدْعُ النقاد الذين – يدعمون الجماليات الجديدة – للعودة إلى نهج الفن مِن أجْلِ الفنِّ، ولكنهم يؤكِّدون على أنهم يَرْغَبون في ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي، مع وعي السِّياق الاجتماعي والشواغل السياسية "[2].

و هكذا، فالجمالية الجديدة نظرية نقدية أدبية جاءتْ لتعيد الاعتبار لمفهوم الفن و الجمال، بعد أن اهتم النقد الأنكلوسكسوني بالتاريخ ، و الثقافة، و السياسيَّة ، و المجتمع و الإيديولوجيا ، و الهيمنة الاستعماريَّة.

[1] ينظر: شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، مرجع سابق ، ص 17 .

[2] ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة:باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص151.

و من إيجابيات النظرية الجمالية الجديدة – في الثقافة الأنكلوسكسونية – أنها أعادت الاعتبار للفن والجمال، والشعرية الأدبية، باعتبار أن الأدب جمال وشعور، وانطباع ذوقي، وليس مرجعًا خارجيًّا أو سياقًا ثقافيًّا.

و بالتالي، لا يمكن محاكمة النصوص، وتقويم الخطابات الأدبية، في ضوء مقاربات ثقافية، وسياسية، واجتماعية، ونسوية، بعيدًا عن خصوصية النَّص الجمالية والشعرية والإنشائية؛ لأن ذلك يتنافى مع مقومات الأدبية، وخصوصيات الإبداع.

و لعل البحث عن الجمال في الشعر العربي بحث في لب و جوهر هذا الشعر، لأن هذا الشعر و بعبارة لا لبس فيها كان و ما زال ساعياً وراء الجمال منقباً عنه، لذلك، و من أجل هذه الغاية بالضبط، تعددت مداخله، و تتابعت مدارسه و تباينت مذاهبه، كما وجد النقد فيه ما يسمن ، و يغني من جوع.

و يرى أحد النقاد في هذا المعنى أن القصيدة العربية تطورت بعوامل متباينة ،وبالنسبة إلى طبائع الشعراء أنفسهم و بواعث أخرى إلا أن تطورها كان أشبه بالنمو الوئيد الأصم منه إلى الثورة النقضية المتصلة بجذورها العميقة و كينونتها الداخلية . فبين ناصيف اليازجي ،و أحمد شوقي نمت القصيدة ،و اتسعت تجربتها و غدت أعمق تفاعلا مع العصر والإنسان و فعلاً فيهما ، كما أن مستوى الجمالية سما و صقلت العبارة و كست حلة بلاغية مأثورة إلا أن عمود الوضوح ،و الخطابية ،و الوصفية ، و السردية ظل قائماً ، كما أن النثر ظل يتسلل بطفيلياته إليها . و لم تكد تسعى للتحرر منه و الخلوص إلى جوهر صاف

إلا مع سعيد عقل ،و أديب مظهر ، و أمين نخلة ،و صلاح لبكي، و سواهم من الشعراء الجماليين [1].

و في نفس السياق يرى باحث آخر أن هذه العوامل قد أدت إلى خلق حالة من الانفجار الثقافي و الاجتماعي، فكان لابد للصراع بين القديم و الجديد أن ينتصر لصالح الجديد، مع وجود من يدافع عن القديم بالطبع بحكم تأصيله في الوجدان العربي، و هذا يفسر لنا كيف أن دعاوى التجديد في هذه الفترة تمثلت أكثر في النظريات و لم تتوفر في الإنتاج الإبداعي إلا بعد فترة.[2]

فالشعر جزء من أصل الجمال، وعندما ينتج الشاعر الجمال في شعره يكون قد اكتسب حالة فنية وإنسانية مبتعدة عن كل مشاكل العالم و تحقق له توازن كبير بين سعة الحياة بما فيها من مفردات، وتجارب وقدرات وما درته الطبيعة من جمال في ذاتها .

لذا يبقى البحث عن إيجاد جمالية الشعر من الأمور الصعبة لأن مكمن الجمال في الشعر ليس جزءً ا محدداً في ماهيته بل في كليته . فإذا قمنا بتحليل قصيدة شعرية – أية قصيدة – وجدنا الصور الشعرية ، و الحدث الواقع في ظل الصياغة ، و الوزن ، و القافية و الأخيلة الواسعة ، و مع وجودية هذه الأمور في القصيدة يتولد الجانب الجمالي و إذا كان عنصر الجمال مخفيا غير ظاهر . فالحقيقة الأبدية ، و الخالدة هي أنه من طبيعة

[1] ينظر: إيليا الحاوي ، في النقد و الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ،1986، ص 05.

[2] ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربيةبيروت ، ط3 ، 1984 ، ص 42 .

الجوهر أن يختفي، والاختفاء بحد ذاته هو جوهر الجمال أي أن جوهر الجمال يكمن في سره الخفي ، و كلما كان خفيا كان جميلا .

لن يكون صعباً على الشعر أن يثبت وظيفته لينسب إليه أعظم الوظائف في بنية شعرية خاصة، " فالفن في جوهره خبرة من نوع خاص ليست بالحسية و لا بالعقلية الموضوعية ، هو خبرة جمالية ، و لا يمكن فهم حقيقة الفن إن لم تفهم طبيعة الخبرة الجمالية " [1]،و المتعة الجمالية وسيلة الشعر للوصول إلى الغاية، فالجمال وسيلة الشعر إلى غاية الجمال فهو إحدى وسائل غرس الجمال في الوجود كذلك فإن من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية [2].

لذا فالشعر يملك ما يراه حقيقة و وهماً في منطقه الخاص، و يناسج بينهما في خفاء وتجلٍّ معاً، و يكون الكشف عبر هذا التناوب و التداخل و التحاور فيما يكشف عنه كل منهما ، و هو يخبئ الآخر، و من هنا سر لعبة المتعة في الشعر التي يتنازعها قطب المنفعة في دائرة الجمال.

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني –في الشعر خاصة ،دار المعارف ،القاهرة ط4، 1951، من المقدمة لـ (يوسف مراد)، ص ز.

[2] ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد،جدل الجمال والاغتراب،القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية،1965، ص174.

إن الشعر يخرجنا من حدود زماننا ، و يشدنا إلى زمانه ذلك الزمان الذي نستشفه من نصه فهو: "تحرير للإنسان من الزمان "[1] ، و الأدب في حقيقته " بناء زماني يتحرر من الزمن ، و ينطلق من إساره"[2].

و العملية التي يقوم بها الشعر– عندما ينطلق من أوصار زماننا يحررنا منها ، و يصوغ الزمان الذي يحب أن نعيش فيه – هي حالة تحرير فيها التخطي الذي نمارسه خارج إسار عبوديتنا لهذا الزمن ، و ما فيه ، و ما يمكن أن يوقع أرواحنا في التلوث ، و التدمير واعوجاج الحياة التي يقاومها الشعر برسالة الجمال في المنفعة، فـ (الجمال لا يمتلك المنفعة فقط في نظر ـ إليوت) بل إنه يرتقي ليصبح صراطاً للحياة، "وإذا ما فقد الإنسان صراط الجمال... مرض"[3].

و يوظف الشعر قواته الأدائية في استكشاف حالة الإنسان ويربط همومه ربطاً شمولياً، لا يستطيع الشعر أن يعزل نفسه عن المكان وعن العصر، ويرى أن عذاب إنسان في أي جزء من الأرض هو عذاب البشرية كلها، بل إن (الموت) لدى الشاعر يغدو موتاً إنسانياً لا شخصياً، ومعاناة تكتنف الحياة في كل مكان، لا حياة شخص بعينه،ومثل هذا التوجه الشمولي هو الذي جعل قصيدة رثاء الطوسي لأبي العلاء المعري تمس أعمق أعماق النفس البشرية منطلقة من الخاص إلى العام .

---

[1] حسيني عبد الجليل يوسف ، الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي، دار الاتحاد العربي،مكتبة النهضة، بيروت،دط،دت ،ص17 ، 18.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد،جدل الجمال والاغتراب ،مرجع سابق ،ص10.

و ما دامت مهمة الشاعر الكشف عن غائية الوجود كشفاً إنسانياً محرراً، فإن أعماله الشعرية يمسح وجهها الحزن بسحابة من الحزن العميق الشامخ في أحيان، لأن الشاعر ذلك الباحث الدائم، قد يعود مبتئساً إذا ما استغلقت عليه نوايا الأشياء؛ ذلك أن " تجربة الإنسان حين لا ترتبط بتفسير يكشف عن غائية الوجود و سرمديته لابد أن تقترن بإحساس الفقدان والضياع و الألم، و القلق".[1]

و يرى هيدجر : " أننا إذا حللنا قصيدة وجدنا الصور الشعرية والحدث والصياغة والوزن والقافية و الأخيلة و الصور و لم نجد عنصر الجمال، فالحقيقة الأبدية والخالدة هي أنه من طبيعة الجوهر أن يختفي، و الاختفاء هو جوهر الجمال أي أن ماهية الجمال هي جمال الماهية " [2].

و يبقى التقاط جمالية الشعر من الأمور الصعبة لأن مكمن الجمال في الشعر ليس جزءً ا محدداً في الماهية بل في كليته... لأن بعضهما ـ الجمال والماهية ـ يعكس الآخر و يبادل به في خفاء وجودهما.

[1] **حسيني عبد الجليل يوسف،الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي مرجع سابق ،ص 08.**

[2] **مجاهد عبد المنعم مجاهد،جدل الجمال والاغتراب،مرجع سابق ،ص 180 ،181.**

3 - مفهوم الشعرية:

يكتنف مصطلح " الشعرية " الكثير من الالتباس نتيجة تعدد معانيه ،و تنوع تعريفاته الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى القول بأن العثور على تعريف موحد لهذا المصطلح هو أشبه بالعثور على " حجر الفلاسفة " [1].

فالشعرية لغة اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت إليها اللاحقة " ية " لإضفاء الصفة العلمية ، تماما كما لو يقال:علم الشعر، و ذلك جريانا على نحو الأسلوبية،و الألسنية و الأدبية.[2]

أما اصطلاحا فمفهوم الشعرية نابع من الشعر، و كامن فيه عبر التاريخ ، حيث تعود أصول تواجد هذا المفهوم إلى كتاب الشعر لأرسطو، الذي اعتمد نظرية المحاكاة كأساس نظري لشعريته، التي يمكن أن نطلق عليها (شعرية المحاكاة) ثم تغير مفهوم الشعر ومن خلاله مفهوم الشعرية،وفق التطورات التي ظل يشهدها التاريخ و التي أخرجت إلى الوجود مدارس واتجاهات مذهبية أدبية .. وإن أتينا إلى ما يميز الشعر لوجدناه يعتمد مبدأ التخييل بحيث يزوده بصفة الحسية ، و الشعور بالمدركات التي أعيد تشكيلها.[3]

---

[1] H.Suhamy , la poétique , que sais je ? nº 2311, puf , Paris , 1986 ,P 101

[2] ينظر:رابح بوحوش،الشعريات وتحليل الخطاب،أعمال الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب ،جامعة قاصدي مرباح ورقلة، يومي 11إلى 13 مارس 2003 ،ص60.

[3] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2،1959 ،ص210.

و لا يخفى أن أرسطو كان أول النقاد الذين جمعوا بين المتعة (و هي انفعال إيجابي) و الفائدة من خلال الدراسة الوصفية التي قام بها.

و قد رأى بمعية أفلاطون أن التراجيديا و هي أرقى أشكال الشعر. تثير و تنمي عاطفتي الخوف و الشفقة ، و تدعوا إلى التطهير .

و من خلال ما ذهب إليه فلاسفة اليونان ، نستخلص أن غايتهم من الشعر تكمن في شعريته ، أي قدرته –كوسيلة أو أداة–على أداء مهمته التطهيرية، من خلال شدة وقعه على قلوب الجماهير، و جماليته التي لم تتأت إلا من ملكة لا غنى لها عن الصناعة ، و الدربة و الممارسة ، و هما أساس أولي للخوض في أي فن من الفنون ، و بالتالي فإن شاعرية الشاعر و عالمية العالم ، و أدبية الأديب، أصلها ملكة صقلتها الممارسة ، و من ثم فإن شعرية أي فن من الفنون ،هي مؤشر الكفاءة التي بلغها الفنان في ميدان فنه والتي جمعت بين الملكة المطبوعة و الصنعة .

فالشعرية تتخذ في المصطلح النقدي دلالة مزدوجة كثيرا ما كانت موضع لبس لعدم إدراك البعض لدلالة المصطلح على صفة الشعرية ودلالته على منهج الشعرية، فهي تدل في الاستعمال الأول على سمة جمالية يتصف بها الخطاب الأدبي، فيوصف حينها بالشعرية و تتعلق هذه السمة بمصدر الإمتاع و مأتى الحسن فيه.

فما به يكون الأدبي مؤثرا في المتلقي ، هو مصدر الشعرية ، و هي بهذا المعنى صفة فنية مرتبطة بالإمتاع الأدبي ، و مكامنه في الخطاب الأدبي، سواء كان شعرا ، أو نثرا

و السمات الفنية للنص الأدبي هي مكوناته الشعرية، و هي التي تضفي عليه صفة الشعرية فتجعل منه خطابا شعريا، ولأن مصادر الإمتاع في الإبداع الأدبي، ومكامن الجمال فيه تختلف من شكل أدبي لآخر، كان لكل شكل أدبي شعريته [1].

و في التراث العربي وعودة إلى النظرية النقدية العربية، التي ارتكزت على النقد التسجيلي أو التدوين الذي طال مخزون الشعر بغية تدوين وتوثيق اللغة العربية الأصيلة ثم تم تطويره من قبل رواد الأدب، في عصر التدوين وما بعده، على يد الأصمعي وابن سلام الجمحي وابن المعتز، وغيرهم ممن شكلوا الأرضية الصلبة لنقد الشعر العربي، تأسست شعرية النص العربي فيما جاء بعدهم على يد المرزوقي تحت تسمية عمود الشعر.[2]

و قد ذهب الدكتور محمد لطفي اليوسفي إلى أن الفلاسفة العرب قد نظروا إلى النص من منظار بياني ، فنظروا لقول الشعر و انشغلوا به ، فجاءت مباحثهم تنظيرا للشعريات بعدّها صفة للشعر لا ماهية أي نظروا في النص القديم من حيث وظيفته التي تفي بحاجاتهم ووجودهم و انتمائهم[3].

و لا يخالف هذا ما ذهب إليه الدكتور طراد الكبيسي ، في مفهومه للشعرية العربية، إذ تناولها على أنها قراءة جديدة في نظرية قديمة ، و تناول من خلال بحثه ستة مؤلفات نقدية عربية قديمة لا تقل حداثة في رؤيتها ،عما تطرحه الشعريات المعاصرة حسب رأيه

---

[1] محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم ، شعرية رواية الصحراء،منشورات حلقة النقد الأدبي، نواكشوط ،2003، ص14.

[2] ينظر:أحمد بن محمد المرزوقي،شرح ديوان الحماسة، ج1،مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر ،القاهرة،ط1 1951 ،ص07.

[3] ينظر :محمد لطفي اليوسفي،الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكرون العرب)،الدار البيضاء ،المغرب، 1992 ،ص 64.

إذ يقول : " إن القضايا نفسها يعاد طرحها ، و لكن في حوار من طرف واحد غالب، أعني أن يحاور العربي ثقافته بثقافة الغربي، دون أن يحصل العكس.[1]

و قد كان العصر الذهبي للشعرية بصفة عامة ، في كنف الكلاسيكية ، باعتبار أن الشعريات تعمل على العزف على اللغة،والتحرر من معاييرها ، و لم تتزاوج الشعرية العربية وتلك الغربية ، إلا مع مجيء الرومانسية،التي أولت عنايتها للموضوع أو المضمون على حساب الشكل ، فتخلت عن المادة الخام للشعرية (اللغة) و راحت تواسي المشاعر والأحاسيس وتجعل من لغة الشعر وسيلة ، بعدما كانت الوسيلة والغاية في الآن نفسه ، ثم ما لبثت أن أثقلت الرومانسية على الذائقة .[2]

و بدأت تيارات جديدة تلوح في الأفق ، أعادت للغة مكانتها و قدسيتها الإبداعية ، كحركة (الفن للفن) أو (الشعر للشعر) .

و هكذا ظلت الشعرية –بمفهومها الجمالي الذي تصنعه الانزياحات عن المعيار اللغوي– في مد وجزر حسب الحركات الأدبية والنقدية التي كانت تطالع بداية القرن العشرين من حين إلى حين .

[1] ينظر:طراد الكبيسي، في الشعرية العربية ،قراءة جديدة في نظرية قديمة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2004 ،ص09.

[2] ينظر: مصطفى خضر،من مفهوم الشعر إلى مفهوم الشعرية، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع 689 ديسمبر1999 دمشق ، ص16.

و قد عرفت الشعرية أو الشعريات اهتماما بالغا لا سيما من قبل النقاد الغربيين، مع الطفرة العلمية التي شهدها النقد الأدبي في ظل الدرس اللساني الذي يعود الفضل فيه إلى دروس "دي سوسير" والشكلانيين الروس ، و على رأسهم "جاكبسون" "JACOBSON" و الشعرية أو الشعريات لم ترس الآراء بشأنها على وجهة نظر واحدة فهناك اختلاف بين الغرب و الشرق من جهة و بين النقاد الغربيين أنفسهم من جهة أخرى، و يكمن الخلاف في أن هناك شعريات وليست شعرية واحدة، بالنظر إلى التنوع الفلسفي الذي أثل لها خاصة التضاد الحاصل بين الفلسفة المثالية والفلسفة المادية، و الفروقات الجوهرية الحاصلة بينهما، و كذلك الخلط بين شعرية النص كجوهر جمالي وفني و إبداعي راق ،و بين الشعرية كقواعد و قوانين تأصل للكتابة النقدية.

عرف جاكبسون الشعرية "بكونها دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص" [1] ،بينما يلغي جون كوهن "Jean Cohen" من المعادلة المتعلقة بماهية الشعريات كل العناصر ما عدا الشعر، حيث يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعرية بشكل باهت يطغى عليه لون الوظائف اللغوية الأخرى، ويُقصر بذلك مجال الشعريات على فن الشعر وحده فيعرفها باعتبارها "العلم الذي يكون موضوعه الشعر أو علم الأسلوب الشعري" [2].

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،مرجع سابق، ص78.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،مرجع سابق،ص 15.

أما " تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov " يعرف الشعريات انطلاقا من دورها في حقل الدراسات الأدبية، لتفصل الجدل القائم بين التأويل الانطباعي، و العلم المبني على المعايير والأنظمة المضبوطة " فوضعت حدًّا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، و هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظِّم ولادة كل عمل ، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس و علم الاجتماع... ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته . فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة " و " باطنية " في نفس الآن " [1].

و قد رافق" الشعرية" مصطلح آخر كان له نفس صدى ترددها ونفس مجال التوظيف إلى حد التداخل ، هو مصطلح "الأدبية" ، و لمعرفة حدود التداخل و التمايز بينهما، ينبغي تحديد المفهوم الاصطلاحي للأدبية.

كان جاكبسون هو أول من اصطلح على موضوع علم الأدب " الأدبية " مثلما اصطلح "الشعرية "على ما يجعل الرسالة الكلامية عملا فنيا.

و بهذا يقترب المصطلحان من الترادف مع تدقيق الشعرية في الجانب اللغوي و تعميم مجالها على الرسالة الكلامية ،و ليس على الأدب فحسب كما يبين بارت : " الأدب يمتلك عنصرا يضفي عليه خصوصيته،و هو لغته وقد حاولت المدرسة الشكلانية الروسية أن تبرز هذه الخصوصية،و أن تتناولها تحت اسم " الأدبية " literatunost " و هذا ما يسميه

[1] تزفتان تودوروف، الشعرية،ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال،الدار البيضاء، ط2،1990،ص23.

جاكبسون " الشعرية ". " فالشعرية(poetics) هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي :ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملا فنيا ؟"[1].

و بهذا لعله يمكن القول أن الشعرية هي التي تبحث في المكونات التي تكسب العمل الأدبي باعتباره اتصالا لغويا فنيته ، وتجعله يختلف باقي أنواع الاتصالات اللغوية .

و يعزز تقارب مفهومي الشعرية و الأدبية، عنصران آخران ، الأول نفي النقاد أن تكون الشعرية وقفا على دراسة الشعر بل" قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية "[2].

و الثاني هذا الازدواج الاصطلاحي الذي يجعل من الشعرية علما و موضوعا حيث يلفت تودوروف الانتباه إلى أن" دلالة الشعرية ليست السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب بل استنباط القوانين و القواعد الداخلية للخطابات الإبداعية أي خصائص الأنواع الأدبية والنظم التي تكون عليها "[3].

و إذا أمكننا أن نستنتج بمقتضى تطابق المصطلحين، أن مصطلح الأدبية يطلق للنظرية و للموضوع معا أو نظرية تسمت بموضوعها ، فإن تودوروف يعود مرة أخرى ليمايز بين الشعرية والأدبية، بجعل الأولى علما يعنى بالخصائص التي تجعل العمل الأدبي متميزا و ممايزا ، و الثانية موضوعا له ممثلة في تلك الخصائص الأ دبية : " إن هذا العلم لا

[1] إدوارد سابير وآخرون،اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة :سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط1، 1993،ص54

[2] تزفتان تودوروف، الشعرية،مرجع سابق، ص24 .

[3] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء، ط 1،1999، ص148 .

يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية "[1].

و على صعيد النقد العربي، قدم النقاد توضيحات قابلوا فيها بين الشعرية، و الأدبية كما نقلوها عن مصادرها الغربية، إذ يجعل سعيد يقطين من مصطلح الشعرية ، الذي يعبر عنه بالبويطيقا النظرية العامة للأدب ، و يجعل من الأدبية موضوعا لها في المراحل الأولى من " الشكلانية و البنيوية "، ثم يتحول الموضوع من الأدبية إلى الخطاب مع الشعرية الحديثة حيث يوضح أنه" كما وجدت البويطيقا الجديدة مع الشكلانين الروس موضوعها ، و طرائق تحليله، حددت البويطيقا المتجددة، مع البويطيقين بشكل أدق، موضوع الأدبية الذي سيصبح هو الخطاب الأدبي بوجه عام" [2] .

يعتبر صلاح فضل الأدبية مرادفة للوظيفة الشعرية للرسالة الكلامية أو الوظيفة المهيمنة التي قال عنها جاكبسون في طرحه الشهير الذي تسمت به نظرية الشعرية : "... الوظيفة الشعرية هي المقابل لأدبية الأدب "[3] .

و يستعرض حسن ناظم في كتابه " مفاهيم الشعرية " مختلف مفاهيم المصطلح قديما و حديثا مشيرا إلى إشكالية تعدد هذه المفاهيم ،واختلافها المتقارب ، و المتباعد مقارنا ذلك

[1] تزفتان تودوروف، الشعرية،مرجع سابق ،ص23 .

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،مرجع سابق ، ص14 .

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1،1997 ، ص88 .

بتوحيد المصطلحات عند الغرب و تعدد المصطلحات ، و تغايرها للمفهوم الواحد عند العرب[1].

و في تحديد العلاقة بين الشعرية، و الأدبية يرى أنهما " يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة ، و إنهما يتسمان بالعلمية "[2] .

و تتحدد شعرية الشعر العربي بقواعد الشعر من حيث هو جنس أدبي لا صفة للكلام وهي القواعد التي استبدت بتفكير القدامى وممارستهم للنصوص استبدادا بارزا أيما بروز فيما أتاه من تفصيل لكيفيات القول الشعري ، و خصائصه ،و بنيته، و لمظاهر الإجادة أوالرداءة فيه حتى أفضت آراؤهم إلى ما اصطلح عليه عندهم بعمود الشعر الذي عرف بأنه "مذهب الأوائل "و"الطريقة المعهودة والنهج المعروف والسنن المألوف" في الكتابة الشعرية ومن ثمة فهو شكل جامع يحتضن ما قيل من الكلام المندرج في الجنس الشعري ، و ينفتح على ما يقال منه ، و يعد بما يمكن أن يقال في نطاق بنية الشعر العربي كما ترسخ تاريخيا[3] ، و قد حدد النقاد مكونات عمود الشعر بمجموعة من العناصر أهمها اللفظ والمعنى ، و الصورة ، و التخييل ، و البناء، و الوزن ، و إن ظل التركيز على بعضها

[1] ينظر: حسن ناظم،مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي ،بيروت، الدار البيضاء، ط1 ،1994،ص 16 ، 17.

[2] حسن ناظم،مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص36 .

[3] ينظر: شكرى المبخوت ، جماليات الألفة ، النص و متقلبه في التراث النقدي بيت الحكمة، تونس ،1993 ،ص 79.

في تحديد حد الشعر سائدا "فلم تلق مقولة من مقولات التراث من الانتقاد ما لقي حد الشعر في قولهم الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى"[1].

و قد ناقشت كتب النقد العربي القديم المتأخرة نسبيا هيمنة هذا الحد على التعاريف الأخرى التي تشمل بقية مكونات عمود الشعر، وخاصة منها عنصر التخييل ، و الصورة و قد لاحظ حمادى صمود" أن بعض كتب التراث توفر لنا بديلا جذريا على المستوى النظري للتعريفات الموسيقية ويكتسي هذا البديل صبغته الجذرية لا من رفضه للأنماط الإيقاعية، التي تميز الشعر، بل من اعتباره بنية ألسنية متميزة"[2].

ففي موازاة مع مواقف النقاد القدامى من عمود الشعر ومكوناته، كان الشعراء العرب يختبرون شعريات من القول مختلفة ، و متنوعة مثلت في التاريخ الإبداعي الأدبي العربي الوجه الثاني لتحولات الشعرية العربية ، و عدم استقرار النص الشعري على هيئة إبداعية واحدة حتى بعد ضبط عمود الشعر فهناك من الشعراء من قبل سلطة العمود ، و هناك من رفضه .

فخلال تاريخ الشعر العربي، يلاحظ هذا الحضور المستمر لمكونات عمود الشعر ،و إن بمستويات متفاوتة ، و قد مثل حضور هذه المكونات و غياب بعضها، وهيمنة البعض وسطوة البعض الآخر، مصدر إغناء ، و تنوع ، و اختلاف في الشعرية العربية نلمسه في نصوص الشعر العربي القديم و الحديث ، فعلى مستوى النصوص القديمة مثلا ظلت

[1] حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب، منشورات النادي الأدبي، جدة، 1990، ص126 .

[2] المرجع نفسه، ص 126

الهيمنة لمكونات اللفظ ،و المعنى، و الوزن، و البناء على حساب الصورة ، و التخييل إلى حدود ما سمي بالشعر المحدث حين أخذ مكون الصورة ، و التخييل مرتبة مهمة في مكونات العمود، و يمكن تلمس المظهر الثاني لموقف الشاعر العربي من عمود الشعر، كما تجليه الممارسة الإبداعية من خلال جماليات رفض ضوابط عمود الشعر ، و الخروج على سلطة نصه إذ نجد مؤرخي الأدب يقولون :" إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار والميل إلى الجمال ، و التفنن في أوزان الشعر ، و طرقه فمزجوا بين الأوزان المختلفة و ربما ألفوا بين وزن مخترع ، و وزن معروف "[1] .

و قد اتخذ الرفض لعمود الشعر ملمحين أساسين طَبَعَا الإبداع العربي منذ منتصف القرن العشرين بسمة فنية ميزت الشعرية العربية بأساليب جديدة أغنت النص العربي ،و نوعت من مصادر إنتاجه، و ساهمت في انفتاحه على جماليات من التلقي ، و الألفة لم تكن معهودة و تمكن ملاحظة هذه السمة النقدية في تركيز الشعراء على مكون الوزن باعتباره محددا مهيمنا في الشعرية الكلاسيكية ، و محور ارتكاز عول عليه الشعراء كثيرا في إنتاج نصوصهم، و النقاد في حدهم للشعر، و قد انقسم الشعراء في موقفهم من الوزن إلى متصرف فيه بما ينسجم وملامح الشعرية الجديدة، و إلى معطل لدوره.

و قد مثل الفريق الأول جماعة الشعر الحر ،أو قصيدة التفعيلة ، و الثانية جماعة قصيدة النثر.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1981، ص209.

4 - التركيب الصوتي و الإيقاعي:

يعتبر علم الأصوات اللغوية من أوائل العلوم التي كان لها الحظ في اهتمام العلماء العرب الأوائل بها ، فأدى ذلك إلى تقدم العلم عن باقي العلوم اللغوية الأخرى ، وقد وصل الأمر بالعلماء العرب إلى الارتحال إلى البادية حتى يتمكنوا من التقاط الأصوات العربية من العرب الأقحاح على أصولها ، و يرجع سبب اهتمام العرب بهذا العلم لارتباط مادته بالقرآن الكريم و تنبه بعض اللغويين العرب القدماء إلى دلالة بعض الأصوات اللغوية ، و ذلك من خلال ارتباطها بالكلمة الواحدة ، و بذلك استطاعوا أن يفرقوا مثلا بين كلمتي ينضح ، و ينضخ و بين كلمتي يقضم، و يخضم ، لكن هذه الدلالة لم ترق إلى مستوى تحليل النصوص من خلال مخارج أصواتها وصفاتها ، وقد حاول العديد من العلماء المحدثين استيحاء الدلالة من خلال الأصوات ، و ذلك عبر ما يرتبط به الصوت من صفات عامة أو خاصة ، إضافة إلى مخرج ذلك الصوت.

و قد احتلت الدراسات الصوتية حيزاً واسعاً من المكتبة العربية ، كما أنها حظيت باهتمام كبير عند العلماء الغربيين ، لكن هذه الدراسات اقتصرت على النظام الصوتي من حيث دراسة الأصوات ومخارجها وصفاتها ، و لم تكن هناك دراسة مستقلة تعنى بدلالة هذا النظام.[1]

[1] ينظر: إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح دراسة تاريخية وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية ،غزة،2002 -2003،ص 03 .

و إذا أردنا الخوض في مفهوم البنية الصوتية نجد أن مفهوم "البنية" (Structure) بهذا الإطلاق العام يستدعي ، مفهومي "النظام" و "العلاقات"؛ لأن اللغة نسق من العلامات أو منظومة تقوم على علاقات وقواعد وعناصر و وحدات و بنى عديدة ومتضافرة، و أنها –أي اللغة – في تشكلها الصوتي واحد من أنظمة الإبلاغ، يقوم على وحدات متماسكة مترابطة بعلاقات وشيجة، يتم استعمالها، وتؤدي وظائف عديدة بفضل تلك العلاقات و هي وظائف أجمع أهل اللغة المعينة على طبيعتها، و أهميتها لتحقيق التواصل وفق قوانين تنتظم ، و تتناسق على أساسها تلك العلاقات التي تقوي الأداء الوظيفي للوحدات الصوتية و تسهم في تنوع وظيفتها ، و تحسينها، و هي وحدات شفهية صوتية تتسلسل بحسَب خط الزمان ذي الاتجاه الواحد ؛ فلا توجد أبداً وحدتان صوتيتان في الوقت نفسه و في النقطة نفسها من البلاغ.[1]

و لما كانت اللغة منظومة أو نسقاً من العلامات اللغوية، فإن البنية الصوتية هي أيضاً منظومة من الوحدات التي تكون الصوت اللغوي، وتدخل في بنائه، و تكون تلك الوحدات قابلة للوصف والتحليل، وأهم تلك الوحدات ما يعرف بالفونيم (phonéme)، و قد أورد جورج مونان مثال طاولة من الخشب لتوضيح تعريف البنية، وفحوى مثاله أن تحليل هيكل (بنية) هذه الطاولة، هو البحث عن الوحدات الحقيقية في (تكونها) بنائها، ثم تفكيكها قطعة قطعة بحيث تمكن إعادة تركيبها (جمعها) باعتبارها طاولة ... فثمة أربع وحدات ،و هي

[1] **ينظر: جورج مونان، مفاتيح الألسنية ، عرّبه و ذيّله بمعجم عربي فرنسي : الطيب البكوش ، منشورات الجديد تونس ، 1981 ،ص52.**

الأرجل ، و أربع وحدات أخرى تشكل الإطار، ثم وحدة أخرى وهي الطاولة في حد ذاتها فضلاً عن الوحدة المكونة للجرّار، كما يمكن تفكيك هذا الأخير أيضاً إلى وحدات صغرى وفق الطريقة نفسها. فثمة بنية تقوم على اختيار في ترتيب الوحدات، و لكن معيار ذلك الاختيار هو "الوظيفة" التي جعلها جورج مونان مفهوماً رئيسياً في الألسنية الهيكلية(البنيوية) و الوحدات الصوتية لا قيمة لها إن لم تتمتع بمعيار "الوظيفة" هذا، لأنه مفهوم جوهري .[1]

و لا يقصد بذلك أن البنية الصوتية تتمتع بـ"انغلاق" على ذاتها، أو يمكن أن تتمتع بمثل هذا الانغلاق الذي يشكل بتحققه عدم جدوى تلك البنية التي تحتاج إلى البنيتين الصرفية والنحوية، ثم إلى البنية الدلالية لتكتسب السمة الحقيقية للنظام الذي تعرف به، من حيث كونه جملة من وحدات منسقة تتأثر بما يطرأ على الكلام من تغيرات في المستوى الصرفي أو النحوي أو الدلالي، وهي تغيرات تعكس علاقات مختلف مستويات اللغة و العناصر الداخلة في تكوين بنية اللغة،كما خضعت دراسة المستوى الصوتي للملاحظة التي تقوم على استقراء القوانين العامة باتباع جملة نشاطات تهدف إلى التدقيق في الصوت بصفته ظاهرة ذات جانبين: فسيولوجي، ووظيفي(تشكيلي)؛ أما الجانب الفسيولوجي فيختص بدراسته علم الأصوات النطقي، و أما الجانب الوظيفي فهو من اختصاص علم الأصوات الوظيفي و يطبق على دراسة كلا الجانبين، مناهج علمية تجعل من دراسة الصوت علماً قائماً على قوانين خاصة به.

[1] **ينظر: جورج مونان، مفاتيح الألسنية مرجع سابق،ص80.**

أما توصيف الأصوات فيتمثل في دراسة كيفيات الأصوات ، و طرائق تحققها، و إصدارها و الآليات التي تدخل فيها ، و الأعضاء التي تشترك في إنجازها، ثم صفات تلك الأعضاء و خصائص، و سمات تلك الأصوات ، و طبيعتها، و يتمثل علم الأصوات الوظيفي في دراسة تشكل الأصوات في أبنية متماسكة الوحدات ، ثم دراسة وظائف تلك الأصوات و علاقاتها فيما بينها ، و تأثيراتها في مختلف المستويات التي تظهر فيها اللغة (المستوى الصرفي ،المستوى النحوي، المستوى الدلالي، المستوى الاستعمالي التداولي).

و من هذا يمكن الخلوص إلى أن مصطلح البنية الصوتية قد عني به المكونات الصوتية التي يتألف منها الكلام ،وبذلك تكون الأصوات بقسميها الصوائت والصوامت أولى مكونات البنية الصوتية ، مشتملة على المخارج والصفات التي تلازم هذه الأصوات. أما المكونات الأخرى للبنية الصوتية فهي المقاطع الصوتية، و النبر ،و التنغيم ، و الإيقاع بهذا ما هو إلا عنصر من هذه البنية الصوتية فهو لغة من الميقع و الميقعة: المطرقة ، و الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ، و يبينها[1]، و هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط السجلماسي بينه وبين الوزن فقال " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة و متساوية و عند العرب مقفاة ".[2]

[1] ينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط1، 1989، ص 257.

[2] المرجع نفسه،ص257 ، و ينظر: القاسم بن محمد بن عبد العزيز السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، الرباط،1980، ص 281 و 407.

و هو في الاصطلاح هو مصطلح موسيقي استخدم مجازا للنظام الصوتي اللغوي باعتبار توافق العناصر الصوتية ، و الزمانية، و ضوابط الانتظام قبل أن يرقي إلى مستوى المصطلح ... و في تعريف ابن سينا له ".في كتاب الشفاء: " الإيقاع، من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا." [1]

إذن الإيقاع يتمظهر ،و يتجلى في مختلف نواحي الحياة و إذا كان الأمر كذلك ، فعبثاً نحاول الوقوف عند حدود ملامحه ، ذلك أنه " منذ عهد اليونان الذين كانوا أول من اجتهدوا في تحديده، لا يزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى و محدثين".[2]

إن جل الدارسين يتفقون على أن الإيقاع (Le Rythme) ، هو مصطلح قد تحدر أصلاً من اللفظ الإغريقي "ريتموس" (Rythmos).[3]

و هو في المعجم العربي مستمد من "وقع المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل"[4]، كما أنه "من إيقاع اللحن ، و الغناء، و هو أن يوقع الألحان ، و يبينها، سمى الخليل رحمه الله

---

[1] علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات ،بيروت، ط1، 2006 ،ص 142.

[2] محمد المسعدي، الإيقاع في الشعر العربي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. تونس، 1986 ، ص 05.

[3] ينظر: في ذلك:

Paul Robert, Le Robert ،Dictionnaire alphabètique et analogique de la langue française, socicaise, sociètè du Nouveau Littrè Le Robert ،Paris XI،Tome: 06, (Rythme) , p66.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج 8، مرجع سابق،ص 402.

كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع" [1]، و هو في عرف أهل اللغة يصبح عبارة عن "اتفاق الأصوات ، و الألحان ، و توقيعها في الغناء ، أو العزف"[2].

و الإيقاع بهذا الذي ذكر، نلفيه يقوم على مبدأ التوافق الحركي ، و النغمي وفق انسجام و هو بهذا أيضاً يؤول إلى تلك "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحده نغمية عميقة" [3].

و منه فللإيقاع بلغة الدارسين له ، و العارفين بفن الموسيقى هو تلك الحركية التي تمنح الحيوية للعلامات الموسيقية الم ختلفة ، و التي تؤلف بتتابعها وفق نظام خاص النغمة الموسيقية.

و الإيقاع غير الوزن، و هنا لا بأس بالإشارة إلى الفرق بينهما، إذ طالما يختلط الأمر بشأنهما؛ ذلك أن الوزن عندما يتمثل لدى بداية تركيب ما فإنه يتبع نظاما موحدا عكس الإيقاع الذي لا يتخذ شكلا موحدا فللوزن "يفتأ قائماً دون أن يصيبه تغيير إلى نهايته، مثله مثل الشكل الميكانيكي في حين نجد الإيقاع أنه خلق جمالي محض"[4].

و من الذين جعلوا الإيقاع لا يخرج عن دائرة الموسيقى، و كونه يسهل تلمسه، و تحسسه في الموسيقى بيسر، نلفي الباحث ، و الناقد، عز الدين إسماعيل، إذ يقول في شأن ذلك:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 10، مرجع سابق، ص 290.

[2] خليل الجر،الكافى الباشا،محمد خليل، ، لاروس، المعجم العربي الحديث، مكتبة لاروس ،باريس،1973، ص 205.

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981 ، ص 230.

[4] Jean, Cohen, Structure du langage poètique, Flammation, Paris, 1966, p 42.

"و الواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى ، و كشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى ، و لا تختلط بشيء" [1].

و الباحث في التراث الأدبي العربي يلفيه متوقفاً في معظمه على إبداعات فنية يكتنفها الإيقاع المنغم بالموسيقى ،و الألحان ،و قد تمثل هذا بداية "بالحداء" ،و نهاية بجميل قصائده الطوال إذ عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش و لئن كانت رتابة الصحراء ،و السياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني فقد حفل إيقاع الشعر بحيوية ،و تنوع هما نقيض الرتابة المباشر بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء،الغناء المرهف المنسرب، المائج الراقص، الصاخب أحياناً، الهامس أحياناً، و الهازج الراجز أحياناً" [2]،و هذا الذي ذكرنا تمثل في منظومتنا العربية المعجمية منها ،و الأدبية،و التي حاولت إلى حد ما تحديد ملامحه وتبيان جوهره ،أما إذا ما أردنا أن نلتمس ملامح الإيقاع في مفكرة التنظير الغربي سنجد أنفسنا أمام تعريفات متعددة ،و مختلفة،فهو في معجم "روبير (Robert) "على سبيل المثال:"عبارة عن تكرار منتظم لأصوات موسيقية هي بدورها تتولد عن تشاكل

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992 ، ص 187.

[2] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 43.

العناصر مقطعياً عبر سلسلة عناصر الكلام" [1]،و هو في معاجم غربية أخرى شبيه بهذا التعريف أو قريب منه.

و الإيقاع ، و الوزن يعتمد كلاهما على التكرار، و في الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، و كلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات ، و المعاني، و أقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور ، و الاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي" [2].

و تعتمد القصيدة الحديثة في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول، و من وضع الثبات إلى التحول ، و بالعكس تنشأ حركة القصيدة ، و تقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة ، و تحدد مساراته فيها ، و ذلك يرجع إلى طبيعة النظام الحركي الذي تقوم عليه القصيدة الذي يفرض إيقاعها الخاص المميز.

---

[1] **Paul Robert, Le Robert, Dictiommaire alphabètique et analogique de la langue francaise, Tome: 06, (Rythme), Op cit, p 99.**

[2] **صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة ، ط1، 1998،ص 264.**

فحركة القصيدة ينبغي أن تكون حركة الدفقات العاطفية ،و الصور التي تفرض صيغها العامة، فليس هناك بهذا قالب نغمي واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة، و نظراً لخضوع هذه الأخيرة في عملية الإبداع لعلاقة جدلية بين العلامة ،و الواقع المعبر عنه- سواء أكان واقعاً داخلياً أم خارجياً- فإن الشكل على العموم ،و الإيقاع على الخصوص لا يمكنه إلا أن يكون انعكاساً للتحول ،و بالتالي متغيراً ،و متنوعاً.[1]

و يتحدد شكل القصيدة من خلال العلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلمات أو مقاطع في القصيدة من جهة، و بين ما يوازيها من حركة النفس داخل كيان المبدع " فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة، و كلما زاد عددها بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة ، و كلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئاً "[2] و لا يعد ثقل الإيقاع عيباً أو نقصاً في جودة القصيدة " فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة والعكس في الإيقاع السريع".[3]

و الدارس للإيقاع يجد أن له أبعاده النفسية ، و التي يلاحظ أنه لا يمكن أن تتوفر في الشعر القديم ، ذلك أن الكتابة القديمة تتم في قوالب جاهزة تتجسد في البيت الشعري الذي ينجز وفق عدد معين من التفعيلات هي نتاج جماعي أكثر منها نتاج فردي، لذلك فمقولة إن

---

[1] ينظر: عزيز الحسين، شعر الطبيعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ،ط1، 1987، ص224.

[2] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء،ط1، 1985، ص 59.

[3] مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي- المعادل الإيقاعي والمعنوي-،مجلة الفكر العربي المعاصر،ع68-69،1989، بيروت،ص 108.

الشعر كلام موزون ، و مقفّى تجعل هذه العملية مشتركة من منطلق أن الوزن الواحد يمكن أن يركبه مئات الشعراء ولا مجال للشاعر فيه أن يختار ما يتلاءم مع حالته النفسية؛ و من ثمَّ فدراسة هذه الظاهرة تكون جلية في الشعر الحديث ، و المعاصر ذلك أن مفهوم الشعر قد تغير،و لم يعد الشعر كلامًا موزونًا و مقفى، بل هو الإقامة في الكون على نحو شعري،وبات الإيقاع في النص هو إيقاع النفس في قلقها وتوترها وهي تواجه ألم الكتابة. ومتأت من حركة الذات لا من هدير التفعيلة، و بات ممكنًا رصد حركة الذات الشاعرة من خلال رصد الحركة الإيقاعية في سعيها إلى تنويع التفعيلات ، و تنمية الموسيقى الداخلية .

5 - نشأة القصيدة العربية المعاصرة :

إن العلاقة بين لفظ قصيدة بمعناه الوضعي ، و ما اصطلح عليها به ليست علاقة اعتباطية،و إذا أخذنا لفظة (قصيدة) بمعناها الاصطلاحي في الأدب ،و الشعر،و حاولنا البحث في معانيها الأولى أو معناها الوضعي ، لما عدمنا شيئاً من هذه العلاقة .

فقد جاء في جمهرة اللغة " قصد الرجل الأمر، يقصده قصدا : إذا أمّه، و القصد : الاستواء فيما زعموا، طريق قاصد ، و رماه بسهم فأقصده :إذ أصاب قلبه، و قلب مقصد . و القصيد :المخ الغليظ، و القصدة :القطعة، و الجمع قِصَد، تقصد الشيء :إذا تقطع " [1].

[1] محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة،م1، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005 ص 779.

و في اللسان :القصد :إتيان الشيء [1]،كما فيه معنى القطعة، لأن القصيدة قطعة من الشعر، و معنى التقصّد لإمكان تقطيع القصيدة إلى أبيات أو تقطيع البيت إلى أجزاء (تفعيلات).

و أقرب هذه المعاني للمعنى الاصطلاحي المعنى الأول، وهو التوجّه للشيء وأَمُّه وجعله هدفاً، فهو أولى بالمعنى الاجتماعي لنشأة الشعر عند العرب، و أولى بالوظيفة التي أدّتها القصيدة طوال عصورها الغابرة، يقول ابن رشيق القيرواني":اشتقاق القصيد من قصدت إلى الشيء "[2].

فارتباط مصطلح (قصيدة) بهذا المعنى عند العرب ، يجعلها ذات غاية و هدف ثم منفعة، يحققها الشاعر عند من يتلقّى قصيدته، فيسمعها، و يتحرّك للاستجابة لما أراده . لذا فإن الشاعر العربي يضع المتلقّي نصب عينيه أساساً، قبل نظمه قصيدته و أثناءها و بعدها فيحركه باتجاه ما يريد منه، رضًا ،و إرضاء، أو غضباً ، و إغضابا، أو حبّاً، و تحبّباً أو غير ذلك من الأحاسيس . و " كأن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذي يدفع الشاعر لتأليف قصيدته ، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها، و هنا لا فارق بين الشعر و الحياة، الحياة شعر، و الشعر حياة." [3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب،م3، مرجع سابق،ص353 .

[2] ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج 1، ترجمة:عبد الحليم النجار،دار المعارف بمصر، القاهرة، مصر،د ت ،ص59.

[3] اسبر علي أحمد سعيد(أدونيس)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1 ،1985 ، ص27.

أما مصطلح" المعاصرة Contemporanéité فهو لغة يعني التزامن ، و عاصر فلان فلاناً معاصرة كانا من زمن واحد، أو أدرك أحدهما عصر الآخر، و يتعذر تعريف هذا المصطلح من دون التزام بالزمن الطبيعي، و هو كمصطلح نسبي لمسايرة العصر في تطوراته، و مفهوماته.[1]

إن الشعر تعبير فني، وله خصوصيته التي تميزه عن بقية الأنواع الأدبية . فالشعر قدرة على الأداء الجميل لأي مضمون ، و يعتمد على عناصر جمة أهمها : الوزن ، و القافية و ذلك في كل أنواع الشعر العربي القديم ، و الموشح، و المعاصر.

و التجديد في الشعر ظاهرة طبيعية تطورية في كل مكان وزمان ، و قد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة بدءً ا من بشار بن برد الذي كان آخر القدماء وأول المحدثين إلى أبي نواس الذي تمرد على نهج القصيدة ثم كانت ثورة أبي تمام الفعلية على (عمود الشعر)، و لذلك وقف علماء اللغة يهاجمون ثورته هذه، و على رأسهم ابن الأعرابي .[2]

ثم عرف الشعر العربي ثورة في الشكل الموسيقي من خلال الموشح ، و بعض الفنون و الزخارف المستحدثة إلى أن جاء العصر الحديث وبدأ الشعراء يتململون تحت وطأة الزخارف البديعية والمحسنات اللفظية ، و قد بدأت ملامح هذه الثورة على التقليدية الجافة

---

[1] **ينظر: علوش سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، بيروت والدار البيضاء، ط 1، 1985 ، ص 150 .**

[2] **ينظر: محمد بن يحيى بن عبد الله(أبو بكر الصولي) ، أخبار أبي تمام ، تحقيق: خليل محمود عساكر ،محمد عبده عزام ،نظير الإسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت ،(د. ت) ، ص244.**

في أواخر القرن التاسع عشر ، وما إن أطل القرن العشرين حتى أخذ الشعراء والنقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر العربي ليلائم العصر ، و قد تنوعت أشكال القصيدة بين الغنائية و الموضوعية ، كما تنوعت أشكالها بين شكل الشطرين ، و الشعر المرسل ، و النظام المقطعي ، و شعر التفعيلة ، و قصيدة النثر وسواها ، و كان لا بد من أن يتغير الشعر و رسالته لتغير نمط الحياة ، و التطور الخطير الذي حدث في عصرنا .

و هكذا يتضح لنا أن تجديد الشعراء المعاصرين في أشكال الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة لم يبدأ من فراغ ، و إنما كان استمراراً لجهود شعراء سابقين.

فقد حاول بعض الشعراء أن يتحلل تماماً من قيود الوزن والقافية ومال آخرون إلى نظم بعض قصائدهم على أكثر من وزن ، وكانت محاولات وشاحي الأندلس وجهودهم في التجديد في موسيقى الشعر علامة بارزة في تاريخ الأدب العربي .

و قد استفاد الشعراء المعاصرون من هذه المحاولات كلها فوسعوا من نطاقها و أضافوا إليها إضافات أخرى بحكم ثقافاتهم الجديدة ، وصلاتهم بالشعر الأوربي ، و هو ما يؤكده (س . موريه) في كتابه (حركات التجديد في موسيقي الشعر الحديث) بقوله : " إن الشكل التقليدي (للإيقاع) يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكنيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن ، و تملي عليه الإيقاع ، و المعجم ، و الأسلوب ، و تغلبه على إبداعه و شخصيته "[1].

[1] **س. موريه ، حركات التجديد في موسيقي الشعر الحديث، ترجمة: سعد مصلوح ، القاهرة ، عالم الكتب ، ط1 1969 ، ص78.**

فظهور القصيدة المعاصرة كان نتاجا لثورة فكرية ، و ثقافية ، و سياسية ، و اجتماعية و حتى اقتصادية ، فهذه الأمور كلها عجّلت بما يسمّى الشعر المعاصر ،و الجديد لدى مجموعة من الشعراء . فارتبط الشعر عندهم بالخيال ،و النفس ، ممّا جعله يختلف عمّا كان عليه سابقا مميّزا عن سابقه بالجمالية الفنية أو الجمالية الشعرية التي مصدرها الخيال المتدفق ، و قد طغت على الشعر مصطلحات جديدة أضحت تميزه عن القصيدة القديمة مثل : الأسطورة ،الرمز ، الصورة الشعرية ، و أشياء أخرى حملتها القصيدة المعاصرة.

هذه القصيدة المعاصرة التي لا يمكن حصرها في الشعر الحر بل تتعداه إلى القصيدة النثرية فكلاهما معاصر وهناك الكثير من الدارسين لا يجعلون حدا فاصلا بينهما حيث تقول نازك الملائكة حول تعريف الشعر الحر : "هو شعر ذو شطر واحد و ليس له طول ثابت و إنما يصحّ أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر و يكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه "[1]، ثم تتابع : "أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة و المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم إن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر بدء أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه ، ف نظم الشاعر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطرا تجري على هذا النسق مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ،بيروت ، ط5 ، 1978 ، ص77 ،78 .

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن .." [1]

يتّضح لنا من خلال هذا التعريف طبيعة الشعر الحر ، فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية ،و يلتزم بها ،و لا يخرج عنها إلا من حيث الشكل ، و التحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان ، و إذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحر معين و ليكن البسيط مثلا استوجب عليه في قصيدته أن يلتزم بهذا البحر ،و تفعيلاته من مطلعها إلى نهايتها .

أما القصيدة النثرية هي صورة محدثة للشعر التقليدي مع تجنب مظاهر الرتابة فيه إلا أنها تخدم نفس أهداف أختها التقليدية، فهي وسيلة لتحرير الشاعر من قيود الوزن والقافية .إذ ترى في التفعيلة مجرد تكرار لقوانين العروض وخروجا محتشما عن سياج الخليل ، لذا تدعو إلى شكل جديد يتسع للمعاني الجديدة ، [2] وتدعو الشاعر إلى إيجاد لغه جديدة تتيح إمكانية التعبير عن فورات نفسية أكثر قوة بعيدا عن قيد الوزن والقافية .

و إذا ما حاوَلنا البحث عن الإرهاصات الأولى لهذا الاتِّجاه الفني الجديد ، و روَّاده فإنَّ ذلك يحتاج إلى وقفةٍ متأنِّية.

---

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق، ص 78،79.

[2] ينظر: سوزان برنار ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا مكتبة نيزات ،باريس ط 1، 1959، ص 20.

فقد ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي منذ نهاية الأربعينيات من هذا القرن ، وهناك من يرى أنها لم تكن في الواقع كما يفهم أحيانا ثورة ضد نظام البيت الشعري ، و القافية والتحول بالقصيدة إلى نظام التفعيلة الشعرية ، و السطر الشعري ، لأن هذه في الواقع كانت نتيجة مصاحبة لهذه الثورة الشعرية . [1]

لقد جاءت خمسينيَّات هذا القرن بالشكل الجديد للقصيدة العربيَّة، لكن كانت إرهاصاتها قد بدَأتْ في الأربعينيَّات، بل تعود إلى أقدم من ذلك في الثلاثينيَّات؛ من أجل التحرُّك إلى مرحلة جديدة، مَدعاة للبحث عن أشكال جديدة في التعبير، لتُواكِب الجديد من الفكر المَرِنِ وقد وجدَتْ مدرسة الشعر الحر الكثير من الرواد، و ترسَّخت بصورةٍ رائعة في جميع البلدان بدءًا بالملائكة ، و السيَّاب ، و البيَّاتي في العراق في الأربعينيَّات، لتتسع هذه الدائرة في الخمسينيَّات فتضمَّ إليهم شعراء مصريين آخَرين؛ مثل: صلاح عبد الصبور، و أحمد عبد المعطي حجازي، و في لبنان ظهر علي أحمد سعيد (أدونيس) ،و خليل حاوي ،و يوسف الخال ، و كذلك فَدوَى طوقان ، و سلمى الخضراء الجيوسي في فلسطين، أمَّا في السودان فقد برز في الأفق نجم كلٍّ من محمد الفيتوري، و صلاح محمد إبراهيم.

و قد قالت نازك الملائكة أن "بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947 م في العراق و من العراق بل من بغداد نفسها ، و زحفت هذه الحركة و امتدت حتى غمرت الوطن العربي كله ، و كادت بسبب الذين استجابوا لها تجرف أساليب شعرنا الأخرى جميعا

[1] **ينظر: السعيد الورقي ، في الأدب العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت ط1، 1984 ص 38.**

و كانت أول قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا).... و في النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب "أزهار ذابلة" وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها "هل كان حبًّا" وقد علق عليها في الحاشية بأنها من " الشعر المختلف الأوزان و القوافي"[1].

لكنها عدَلتْ عن هذا الرأي بعد ذلك ، واعترفَتْ بأنَّ بدايات الشعر الحر كانت قبل عام 1947م في قولها: "في عام 1962م صدر كتابي هذا، وفيه حكمتُ بأنَّ الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحَف إلى أقطار الوطن العربي، و لم أكنْ يوم قرَّرت هذا الحكم أدري أنَّ هناك شعرًا حرًّا قد نُظِم في العالم العربي قبل سنة 1947م، سوى نظمي لقصيدة "الكوليرا"، ففُوجِئت بعد ذلك بأنَّ هناك قصائد حرَّة معدودة، قد ظهرت في المجلات الأدبيَّة والكتب منذ سنة 1932م، و هو أمرٌ عرفتُه من كتابات الباحثين ، و المعلِّقين؛ لأنَّني لم أقرأ بعدُ تلك القصائد من مصادرها،و إذا بأسماء غير قليلة تَرِدُ في هذا المجال منها: اسم علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد،ومحمود حسن إسماعيل،و عرار شاعر الأردن،ولويس عوض ، و سواهم."[2]

و قد أورَدَ الدكتور أحمد مطلوب في كتابه: "النقد الأدبي الحديث في العراق [3]"نصًّا من الشعر الحر عنوانه: (بعد موتي)، منشورًا في "جريدة العراق" عام 1921م،و لم يجرُؤ

---

[1] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر مرجع سابق،ص35،36، و ينظر: مصطفى حركات ، الشعر الحر أسسه وقواعده ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ط 1، 1998، ص 05 .

[2] ينظر: نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت،ط12، 2004 ، ص15.

[3] أحمد مطلوب،النقد الأدبي الحديث في العراق ، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988، ص77.

صاحبه على ذكر اسمه، لكنَّه وقَّع عليه برمز مُكوَّن من حرفين هما (ب.ن)، و زعم الدكتور مطلوب أنَّ هذا النص يعدُّ أقدم نصوص الشعر الحر.

و قد كانت أولى محاولات كتابة هذا اللون على يد شاعر القطرين اليمني المصري علي أحمد باكثير، الذي ترجم مسرحية (روميو وجولييت)؛ لشكسبير إلى العربية على شعر التفعيلة، و كان وقتها طالبًا في السنة الثانية بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة 1936م و قد جاءت هذه الترجمة ردًّا على زعمٍ خاطِئٍ من أستاذه الإنجليزي بأنَّ اللغة الإنجليزيَّة هي اللغة الوحيدة التي تتَّسِع للأشكال الجديدة، و أنَّ وسيلة التعبير بالشعر الحر أو المرسل المنطلق لا توجد في غيرها من اللغات، ومنها اللغة العربية،فردَّ عليه باكثير غاضبًا أن اللغة العربية تتَّسع لكلِّ أشكال التعبير، وإنَّه من الممكن كتابة الشعر المرسل بها، فسخر منه أستاذه فعكف باكثير على المسرحيَّة فترجمها ، و أتمَّها، و كانت بحقٍّ أولى التجارب الشعرية الناضجة التي مهَّدت الطريق أمام شعراء مدرسة الشعر الحر بعد ذلك، يقول باكثير" :ولكن ليس هناك ما يحولُ دُون إيجاده – الشعر الحر – في اللغة العربية، فهي لغة طيِّعة تتَّسع لكلِّ شكلٍ من أشكال الأدب والشعر"[1].

و على الرغم من انتهائه من ترجمة هذه المسرحية عام 1936م إلا أنها لم تنشر سوى عام 1947م، وقد اعترف الشاعر العراقي بدر شاكر السيَّاب لباكثير برِيادة الشعر الحر في قوله: "وإذا تحرَّينا الواقع وجدنا أنَّ الأستاذ علي أحمد باكثير هو أوَّل مَن كتب على طريقة

[1] **علي أحمد باكثير،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر،مصر،دط، د.ت ، ص08.**

الشعر الحر، في ترجمته لرواية (روميو وجولييت)؛ لشكسبير، التي صدرت في كانون الثاني عام 1947م، بعد أنْ ظلَّت تنتظر النشر عشر سنوات."[1]

و قد كان للشعر المعاصر ظروف معرقلة ، بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالا ، و بعضها خاص بالشعر المعاصر نفسه.[2]

فكان هذا الأمر في البداية سببا في خلق هيبة بينه وبين المتلقي والناقد وتخليهم في البحث في مضمونه وشكله والكشف عن مواضع الجمال فيه .

و قد بدأ المنظرون يهتمون بهذا الشعر بعد الشعراء و القراء ، و حاولوا دراسته و لكنهم عجزوا عن استنباط قواعده مثلما استنبط الخليل قواعد الشعر العمودي ، و انشغلوا بنقاشات عميقة حول التسمية . [3]

و من أهم هذه النقاشات : هل الشعر المعاصر شعر حر ؟ أم شعر مرسل؟ أم شعر نثري ؟ كما أنهم افتتنوا بمفهوم نظري جديد لم يحاولوا تعريفه و هو الإيقاع ... فأصبح هذا المفهوم مبررا للعجز عن وضع قواعد ، و سببا في كل الافتراضات الوهمية ، و الأنظمة الخيالية . [4]

و يقف النقاد من الشعر الحر مواقف مختلفة ، فريق يعيبه و يطرحه ، و يستهجنه وفريق يدافع عنه و يستحسنه و يراه طابع العصر ، و فريق ثالث يقبل ما جاء على نمط

---

[1] بدر شاكر السياب، باب مناقشات ،مجلة الآداب البيروتية، ع 6 ،يونيو 1954، ص69.

[2] ينظر: نازك الملائكة ، قضايا الشعر العربي المعاصر، 1978 ، مرجع سابق ، ص 37، 38.

[3] ينظر: مصطفى حركات ، الشعر الحر أسسه و قواعده ، مرجع سابق، ص05 .

[4] ينظر: المرجع نفسه،ص 06.

أوزان الشعر القديمة[1]،و إذا اعتبرنا عموما أن الشعر وليد روح فنانة لا ضربا من التصنع تفيض فيه المشاعر والعواطف و تبوح عن حالها يكون الناطق الرسمي في هذه العملية هو القلب ، و يصبح الالتزام بالقوالب القديمة ، و صياغة الجمل والعبارات في قالب مقنن أمر صعب .

أما مصطلح الشعر المنثور فقد التصق بحركة التحديث الشعري التي أعلن عنها كل من أمين الريحاني وأحمد زكي أبو شادي وجبران خليل جبران، وإبراهيم ناجي، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، وعلي محمود طه، وخليل شيبوب، وغيرهم من الشعراء. فلم يعرف أي جنس من الشعر ما عرفه الشعر المنثور من إشكالية المصطلح .فقد كان الريحاني أول من استعمل هذا المصطلح سنة 1905، و تبعه مطران سنة 1906 في مرثيته لأستاذه اليازجي، حيث حاول أن يتحرر فيها من قيود الوزن، و القافية.[2]

ثم جاءت بعد ذلك محاولات الشعراء الشبان الذين تعددت تسمياتهم ، و تصنيفاتهم على صفحات المجلات الذائعة الصيت كمجلة« أبولو»، ومجلة «الرسالة»،و «مجلة الأديب» * وغيرها من المجلات ، و يعتبر الريحاني أول شاعر عربي اهتم بالشعر المنثور كحركة

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب العربي الحديث و مدارسه،دار الطباعة المحمدية ، القاهرة، د ط ،ص 375.

[2] ينظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800– 1970،تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة:شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986 ص96، 97.

*** «مجلة الأديب» لصاحبها ألبير أديب، صدرت سنة 1942 التف حولها كبار أدباء وشعراء لبنان مثل زإقولا فياض، أمين نخلة، عمر فاخوري، عبد الله العليلي... كانت من أكثر المجلات انتشارا في العالم العربي، قد سايرت اتجاهات الأدب الحديثة كالاتجاه الرمزي و الرومانسي و الواقعي.**

ينظر: وديع فلسطين، ألبير أديب ومجلة «الأديب»، مجلة الضاد، سوريا،العدد 2، فيفري 2008،ص 23.

شعرية جديدة في الشعر العربي، وهو ما يدعى عنده بالفرنسية (vers libre) ،و بالإنجليزية (free verse) أي الشعر الحر الطليق، وذلك بفعل إطلاق شيكسبير الشعر الإنجليزي من قيود القافية ، و إطلاق وولت واتمان الشعر من قيود العروض ، و قد جعل الريحاني لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا، فقد تجيء القصيدة من أبحر عديدة متنوعة.[1]

و هكذا فانطلاقة القصيدة العربية ، و تحررها ، جعلها أكثر مرونة ، و حيويّة، و تجاوبا مع نوعية الموضوع الذي تكتب فيه ، و منحت الشاعر الفرصة في التعبير عن مشاعره و تجاربه الشعورية بحريّة تامة ، فلا تقيّد بأطوال معينة للبيت الشعري .

و يظهر من ذلك أن هنا اختلاف الأنواع التي يمكن أن تدخل ضمن القصيدة المعاصرة للخلط الحاصل بين المصطلحات لكن يمكن أن نقسم القصيدة المعاصرة إلى الشعر الحر و هو الذي يقوم على التفعيلة العروضية ، و القصيدة النثرية التي لا ترتبط لا بوزن، و لا تفعيلة ، و لا قافية في إخراج للشعر المرسل باعتباره نوع معروف منذ القديم إذ عدَّ من عيوب القافية .

6 - أهم الخصائص في القصيدة المعاصرة:

حين بدأت القصيدة العربية تتفلت شيئاً فشيئاً من قيود القصيدة القديمة وفق نمطها الغنائي ظهرت القصيدة المعاصرة التي يعرفها الدكتور خليل الموسى أنها: "القصيدة الغنائية التي يتوافر فيها البناء الدرامي الهرمي المتصاعد ، و يقوم التعبير فيها على شخصية

[1] ينظر: أمين الريحاني، هتاف الأودية، دار الجيل، بيروت د ط، دت،ص57 .

أو قناع ويعتمد حدثاً أو موقفاً من التراث الإنساني، و يتم التكامل بين الماضي... والحاضر والإيجابي والسلبي وفق حركة نمو سلبية تنبثق فيها النهاية من المقدسات لتكون القصيدة بناء متكاملاً موظفاً معاصراً بوساطة الإسقاط.. والقصيدة المتكاملة مركبة تتفاعل فيها العناصر الغنائية ، و العناصر الدرامية تفاعلاً عضوياً.. " [1].

فعندما ظهرت القصيدة الجديدة في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي ، كان ظهورها علامة على انكسار قانون الجمود في مجال الشعر بخاصة، وإيذاناً بسقوط عصر الرضوخ لقواعد الثبات التقليدي في مجال الثقافة بعامة [2] ، و في زمن وجيز تجمعت في سلة النقد الشعري العربي مصطلحات من مثل :الشعر المنثور،القصيدة المنثورة،الشعر المرسل،الشعر المنطلق،الشعر الحر،النثر المشعور، قصيدة النثر ...

و المتأمل للدرس النقدي العربي الحديث حول الشعر سيلاحظ الفوضى السائدة بسبب عدم تدقيق المصطلح ،و قد حاولنا من خلال هذا البحث تعداد الخصائص التي رأيناها أساسا من الأسس التي تقوم عليها القصيدة المعاصرة سواء كانت شعرا حر ا أو منثورا مع إخراج الشعر المرسل إذ يذهب بعضُ النقاد إلى أن العرب قد عرفوا النَّظمَ المُرسَل من القافية في الجاهلية، و لكن لقلة نماذِجه عدَّه العروضيون من عيوب القافية، و أسموه بالإكفاء و الإجازة [3]:

[1] الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003 ، ص15.
[2] ينظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985 ، ص 17.
[3] ينظر:عبدالحي دياب،عباس العقاد ناقدًا، دار الشعب، القاهرة، 1970، ص 703.

أ- إن القصيدة المعاصرة فيها ماله إيقاعه الموسيقي الخاص – تفعيلة واحدة سائدة مع بعض القوافي لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد ودفع السأم عن أذن سامعها أو قارئها – وفيها ما تخلى عن الإيقاع الخارجي تماما على اعتبار أنه ممثل في الوزن والقافية واكتفى بالإيقاع الداخلي .فالإيقاع العربي إيقاع كمي حيث " تنهض موسيقاه على الكم في المقاطع وما يستغرقه المقطع من وزن للنطق به، ويتخذون أقصر المقاطع(وحدة) يقيسون بها وينسبون إليها وتتكون تفاعيله من مقاطع قصيرة وطويلة " [1]، و يقول مؤرخو الأدب إن المولدين قد تملك بعضهم حب الابتكار والميل إلى الجمال والتفنن في أوزان الشعر وطرقه فمزجوا بين الأوزان المختلفة ، و ربما ألفوا بين وزن مخترع ووزن معروف.[2]

و قد تغيرت البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في العصر الحديث فظهر من القصائد ما يبتعد عن نظام الأوزان الخليلية "فكانت تحمل عناصر أخرى استطاعت أن تأخذ من انكسار العمود الشعري امتداداً إلى كسره نهائياً ، ومحاولة تأسيس قصيدة جديدة ، أي محاولةً كسر الإيقاع وكسر الرؤية القديمة ".[3]

كما ظهرت قصائد أخرى تقطع صلتها بالإيقاع التقليدي نهائيا، فأطلت علينا قصيدة النثر كشكل من الأشكال التجريبية الجريئة التي عرفتها القصيدة العربية ونتيجة لعدة ظروف سياسية واجتماعية وثقافية ميزت تلك الفترة،وفي هذا يقول صالح بلعيد :"كانت مرحلة

---

[1] يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص53.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي،مرجع سابق، ص209.

[3] إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3 ، 1986، ص 15 ، 16.

الخمسينات مرتبطة تاريخيا بحلم البعث ، و الخلاص، و فنيا بحجم التراكم الثقافي العربي بكل أبعاده" .[1]

فكانت قصيدة رافضة، ثائرة متجاوزة للإشكال التقليدية حيث تخلت عن أقدس مقدسات القصيدة التقليدية (الوزن والقافية) وقد تطلب ذلك تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية فتولد لدينا إيقاع جديد هو الإيقاع الداخلي نابض بالحركة، وبالتالي فإن " علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات ، و راءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى".[2]

ب- لا يخضع نمط التفكير في القصيدة المعاصرة لقوانين الفكر المعروفة وأحكام المنطق السائد فنازك رأت في القصيدة المعاصرة "نهجا شعريا يتجاوز التغييرات الشكلية الخالصة".[3] فالشاعر يرسم أجواء قصيدته وفق منظوماته الفكرية الخاصة وحسب متطلبات منطقه الخاص الذي يبدو للقارئ وكأنه لا منطق أو أنه ضد المنطق لكل شاعر عالمه الخاص الذي لا يضاهيه أحد فيه .

ج- أواخر الجمل و السطور و المقاطع ساكنة غالبا. فنجد أدونيس مثلا يقول:

"...وفي شفاه المدينةْ

جرس للعويلْ

---

[1] **صالح بلعيد، محاضرات في قضايا اللغة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص113**

[2] **اسبر علي أحمد سعيد(أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، ص 140.**

[3] **إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ط1، 1978 ،الكويت ،ص16.**

من ثلاثين جيلْ:

" –مِنْسَمِّي عمتّا

اللي بياخذ أمّنا"

" –بس الحالة ما بتنطاقْ" ..

" –يا الله الدهر دولابْ."

ضاع وجه المدينةْ

في فراغ ذليلْ "[1]

يظهر المقطع الشعري إحساس الشاعر بالقهر الداخلي من خنوع الرعية لجلادها في رمزية المثل العامي " مِنْسَمِّي عمتّا اللي بياخذ أمّنا " فالناس مسلوبة إرادة التعبير كطفل يعتبر كل من يأخذ أمه عمه معبرا بذلك عن الذل المخيم في صورة حزينة ضجرة جاعلا شعوره هذا منصهرا في سكون الروي سائرا في ذلك على درب شعراء المعاصر في عمدهم في ثورتهم على القديم إلى كسر أنظمة اللغة ، و بعدهم عن إعراب أواخر الأسطر .

د– سيادة عنصر الغموض فمرامي الشعر المعاصر غير تامة الوضوح، والقصيدة ليست منبسطة أمام قارئها كالكف أو السهل الممتد أمام ناظره.فربما لم توضع القصيدة أصلا للتفسير ،و التأويل،و الأخذ والرد على المرء أن يقرأها، و أن يتمتع بما فيها من سحر ،و قدرة على بعث الدهشة في النفس البشرية ، و أن يتقبلها كما يتقبل اللوحات التشكيلية المبهمة.

[1] **اسبر علي أحمد سعيد(أدونيس)،أوراق في الريح 1955–1960،منشورات دار الآداب ،بيروت،1988،ص98، 99.**

و من أسباب غموض الشعر الحديث تباهي الشاعر بالثقافة وسعة الاطلاع من خلال الإكثار أو الإلحاح على استخدام الأسطورة في الثقافة الغربية ، و"توظيف الرموز الأسطورية في بنية القصيدة واستلهامها يثري العمل الفني، و بخاصة إذا تضمن موقفاً معاصراً وعبّر عن تجربة جديدة".[1]

و "ترجع أهمية استخدام الأساطير والرموز في الشعر الحديث إلى أن العالم المعاصر عالم بغير شعر، عالم يعلي من قدر المادة ويضعها فوق الروح، ومن الصعب نقل مثل هذا الواقع دون هبوط إلى مستوى النثر، واستخدام الرموز ،و القصص الموروثة يجنّب الشاعر الوصف المباشر ، و يكسب شعره جدّة وطرافة ".[2]

و استعمال الأسطورة في الشعر العربي المعاصر جاء لخدمة فكرة أو مجموعة أفكار آمن بها الشعراء العرب المعاصرون ، و وجدوا في هذه الأساطير تعبيراً عنها ، كأسطورة تموز*

[1] الموسى خليل ،الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية ، دمشق ، ط1، 1991، ص109

[2] س. موريه، الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 361 ، 362.

*** يُقال أن عِشتار ذات جمال باهر لم يشهد له مثيل ، ولم يكن أهل الأرض بعيدين ذلك العشق، كانت عشتار تدور بين عالم البشر، بحثاً عن الضحايا حتى وصلت إلى ملوك البشر فكانت تأخذ كل ما يملكون، وتعدهم الزواج حتى إذا ما أخذت أعز ما يملكون تركتهم وهم يبكونها ليلاً ونهاراً. وبيوم وصلت عشتار إلى راعي أغنام وهو تموز فذهلهُ جمالها، وأغوتهُ عيون الفتاة، فقام بذبح شاة لها لكي تبقى معه لأطول زمن ممكن، فأخذت تأكل عشتار ثم رحلت، وفي اليوم التالي ذبح لها وفي الثالث فعل نفس الشيء، حتى لم يبق لدى الراعي شيء يقدمه لعشتار، سألها البقاء معه ولكنها رفضت وقالت: أنه لا يملك شيء يغريها بالبقاء معه ،فقام الراعي بسرقة شاة وأخذ يبحث عن عشتار ليقدم لها ما سرق.**

ينظر :فراس السواح،لغز عشتار(الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)،دار علاء الدين ،سوريا،دط ،دط،ص292.

التي وظفت كثيراً للتعبير عن انبعاث الأمة بعد موتها ، و رمز المسيح للتعبير عن افتداء الشاعر لأمته، و غير ذلك ...

هـ- و يذهب بعض الدارسين إلى أن أكثر الشعراء المعاصرين قد أكثروا في مجال تقنية الصورة الشعرية " من استخدام الصور الشعرية المعبرة والمفاجئة والتي تنبض بالحركة والحيوية وتثير تداعيات عميقة، وهذه الصورة تتناقض مع الصورة الجمالية في الشعر الكلاسيكي التي تقوم على التشبيهات وعلى التساوي التام بين الأشياء التي يجري بينها التشبيه وخاصة من ناحية الشكل والحجم واللون ... وهكذا جاءت الصور في الشعر الكلاسيكي ساكنة ، ومستمدة من الطبيعة غير الحية أما وظيفتها فجمالية غالباً ، أي لإيقاظ الإحساس بالجمال المحض،أما الصورة الشعرية في الشعر المعاصر فهي تستمد تكوينها من حياة الشاعر الواقعية، ولا تنتقي من الجوانب الجميلة في الحياة بل قد تكون وصفاً للأزقة القذرة الكالحة في مدينة أو قرية ، أو وصفاً لأي شيئ آخر لم يكن يُعدُّ شعرياً من قبل. والسبب في هذا كما يرى هؤلاء هو التغير الذي طرأ على غاية الشاعر ، فهو الآن معني بالصورة الحية المثيرة المعبرة بعمق، الصورة التي ترتبط ارتباطاً حميمياً بحالته العاطفية و الذهنية" . [1]

و ترجع أهمية استخدام الأساطير والرموز في الشعر الحديث إلى أن العالم المعاصر عالم بغير شعر، عالم يعلي المادية ويضعها فوق الروح، ومن الصعب نقل مثل هذا الواقع

[1] **س.موريه، الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص360.**

دون هبوط إلى مستوى النثر، واستخدام الرموز والقصص الموروثة وهذا أمر يجعل الشاعر يبتعد عن الوصف المباشر ويكسب شعره الجدة والطرافة[1] .

و– جاء استخدام الرموز الدينية في بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة لكنه جاء متأخراً بعض الشيء[2] ، فتم توظيف الرموز الدينية للتعبير عن دلالات تتناسب مع مقصدية الأديب ،وتزيد في تعميق الصورة لتحمل أكبر تأثير ،وغادة السمان توظف (يعقوب) عليه السلام في مطالبته أبناءه بالتفرق ،وعدم الدخول من باب واحد لغاية في نفسه فسرت بأنها خوف من العين ،وذلك في رمزية منها إلى غاية مبهمة لا تريد البوح بها عندما تقول :

"كيف أحاورك والأصوات موصدة؟

أنا بحاجة للانفراد بذاكرتي، لغاية في نفس "يعقوبة".

أتأمل ذكريات السنة القادمة، والعالم المبني للمجهول،

وحين تمطر داخل محبرتي،

أكتب زمننا الآتي بالأثير فوق الريح هل أحببتِني ذات يوم،

ذات أبدية دامت لحظة حب؟ "[3]

لا لوسامتك أحببتكَ،

---

[1] **ينظر: س.موريه، الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص361 ،362.**

[2] **ينظر: الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة. مرجع سابق ، ص19 ،24.**

[3] **ينظر : غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ،منشورات غادة السمان،بيروت،ط1 ،1990، ص31.**

ز- إن صلة رواد الشعر المعاصر بالتراث وثيقة، فهم لم يرفضوه، بل عملوا على الإفادة من الموروث، فقد اتبع رواده " منهجا توظيفيا، منهج يعايش التراث، ويعيش فيه، ويوظفه في قصائده لأهداف إنسانية واجتماعية عليا" [1] ، وهكذا صارت علاقة الشاعر المعاصر بالتراث"علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث، وليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف، ومن خلال هذه النظرة كان استرجاع الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث"[2].

ح- استخدم الشاعر المعاصر عنصرا مغايرا حين وظف المثل العربي في شعره، سواء أكان فصيحاً أم عامياً للتعبير عن صورة ما.

و هاهو أدونيس يقتبس أمثالاً عامية ليصور فراغ الحياة في المدينة ،و انحلالها ، و مهانتها

"...وفي شفاه المدينةْ

جرس للعويلْ

من ثلاثين جيلْ:

" -مِنْسَمِّي عمتّا

اللي بياخذ أمّنا"

" -بس الحالة ما بتنطاق" ..

[1] جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، والإعلان، مصر،ط1، 1987،ص18.

[2] عزالدين اسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكر العربي،القاهرة،ط3،دت ص30.

" –يا الله الدهر دولابْ."

ضاع وجه المدينةْ

في فراغ ذليلْ "[1]

خلق أدونيس جمالية مغايرة حين عمد إلى كسر لغة قصيدته الفصيحة ، و إدخال العامية فيها من خلال المثل العامي "منسمي عمنا اللي بياخذ أمنا " راسما بذلك ذل ومهانة أهل مدينته بلغة يفهمونها ومعاني متداولة على ألسنتهم تؤثر في نفسيتهم وقد يكون لها تأثير في تغيير سلوكاتهم .

و من كل هذا يظهر أن الخصائص التي طبعت القصيدة المعاصرة ، و إن تعددت مسمياتها التي تصب كلها في قالب المعاصرة منحتها شكلا مميزا ، و مغايرا كسرت به الثبات الشعري ،و قد تنوعت الخصائص بين ما يتعلق بالشكل ، و ما يتعلق بالمضمون فهي مميزة إيقاعيا متحررة فكريا لا يقيدها منطق ، غامضة المرامي ،سحرية المعاني خلقت جماليتها من المغايرة وصورها النابضة بالحركية وتمردها على القديم وكسرها نظام اللغة ومزاوجتها بين اللغة العامية ، و الفصحى في محاولة لخلق معاني ترضي كل الأذواق.

[1] أسبر علي أحمد سعيد(أدونيس)،أوراق في الريح 1955–1960،مرجع سابق، ص 98 ، 99.

إن الشعر باعتباره فنا قوليا اكتسب فنيته من البنية اللغوية ،و الصوتية ، و الشحنات العاطفية الأمر الذي جعله ذو تأثير أشد وقعا من النثر في نفس المتلقي فالجانب الصوتي الموسيقي ،و الصياغة التي تناسبه بثوا فيه ذلك التميز عن النثر ، و تلك الجمالية الطاغية إلا أن عملية رصد تلك الجمالية على مستوى النص الشعري صعب لأن الجمالية كلية من العناصر المتكاملة ،و المتداخلة ،وإذا كان الشعر القديم اكتسب جزء من جماليته من الوزن والقافية فيما يرتبط بالموسيقى فإن الشعر العربي المعاصر لم يحض بوزن ، و قافية لذا اكتسب جماليته الصوتية الموسيقية،والدلالية من عناصر أخرى منحته شعرية مغايرة لما عرف قبله ،و يمكن تقسيم القصيدة المعاصرة إلى الشعر الحر وشعر النثر فالأول اعتماده على التفعيلة كنمط موحد رغم تحرره من الشكل العمودي في حين أن القصيدة النثرية لم تقم على وزن ، و لا قافية ، و غادة السمان بعد الاطلاع على قصائدها في الدواوين الثلاثة يمكن القول أن قصائدها نثرية لا حرة ، و هذا النوع يكتسب إيقاعه من عناصر الموسيقى الداخلية من نبر ،و تنغيم ..،و الآراء الحديثة تتفق على فكرة أن ال قصيدة المعاصرة تنشأ محملة بالأبعاد النفسية المستمدة من الاختلاف ، و التنوع في البنية الصوتية ، و اللغوية مقارنة بالقصائد القديمة التي تقدم في قوالب جاهزة ، و مكررة مما يمنع الشاعر من اختيار ما يتناسب ، و حالته النفسية ، و قد تغير مع ظهور القصيدة المعاصرة مفهوم الشعر من كلام موزون ، و مقفى إلى إقامة في الكون على نحو شعري ، و أصبح بذلك الإيقاع مختلفا يقوم على إيقاع النفس ، و قلقها ، و توترها ، و هي في لحظات الكتابة ، لا على

الوزن الخليلي كنمط رتيب نمطي ، و بهذا يعتبر تحرر القصيدة المعاصرة من قيود القصيدة العمودية فتحا جديدا جعلها متحررة فكريا لا ترتبط بمنطق متميزة بسحرية المعاني،و غموض الرمز فهي قد خلقت جماليتها من المغايرة ، و التميز ، و توليد معاني تتناسب ، و كل الأذواق ، و غادة السمان تعد رائدة في مجال القصيدة النثرية ، و قد جاء نظمها محملا بالدلالات الفنية التي منحته شعرية جمالية ،وأبعادا نفسية مترامية الأطراف ، و بما أنه من الصعوبة بما كان رصد كل عناصر الجمالية في الشعر ستتم دراسة قصائد غادة السمان على مستوى البنية اللغوية ، و البنية الصوتية بالتطرق لعدة عناصر كمحاولة لرصد تلك الفنية.

الفصل الأول : غادة السمان و الشعر

1 - حياة غادة السمـــــــــــــان

2 - النقاد و غادة السمـــــــــــــان

3 - المواقف الشعرية لغادة السمـــان :

3-1- المجتمـع

3-2- الأخلاق

3-3- الزمـن

3-4- الحـــب

4 - مظاهر الجمالية في شعر غادة السمان

1 - حياة غادة السمان:

غادة أحمد السمان، هي كاتبة ، و أديبة سورية، ولدت في دمشق عام 1942 بقرية الشامية قرب دمشق من أسرة عريقة ومحافظة، والدتها سلمى رويمة التي توفيت ، و هي صغيرة ليتحمل مسؤولية تربيتها والدها الدكتور أحمد السمان ، الذي تأثرت به كثيراً ، و وصفته في الكثير من مقابلاتها بالرجل العصامي الذي أوصله طموحه إلى أن يحصل على شهادة الدكتوراه من السوربون في الاقتصاد السياسي و يعمل أستاذا في الجامعة ، و من ثم عميدا لكلية القانون فوزيراً للتربية،و التعليم وقد كان واحدا من الشخصيات الرئيسية في القرارات السياسية خلال اتحاد مصر ،وسوريا سنة 1958 ، و قد حضت غادة السمان بمراقبة ، و تشجيع والدها خلال المراحل المبكرة من تعليمها مما أعطاها ثقة جعلتها كاتبة مميزة فيما بعد .فذكاء غادة السمان وقدرتها في الكتابة ظهرت ، و هي شابة طالبة في المدرسة الثانوية مع تشجيع أستاذها لها و كتبت وقتها عدة قصص للمجلة الأدبية المدرسية حيث نشرت أول قصة لها في مجلة المدرسة تحت عنوان «من وحي الرياضيات» ، و قد كان اهتمامها وحبها للأدب العربي دافعها الأساسي لتقض جل وقتها في القراءة ، و الكتابة.

و في سنة 1962 في سن العشرين نشرت غادة السمان مجموعة من القصص القصيرة تحت

عنوان "عيناك قدري".[1] واعتبرت يومها واحدة من الكاتبات النسويات، اللواتي ظهرن في تلك الفترة، مثل كوليت خوري وليلى بعلبكي، لكن غادة استمرت واستطاعت أن تقدم أدباً مختلفاً ومتميزاً، خرجت به من الإطار الضيق لمشاكل المرأة والحركات النسوية، إلى آفاق اجتماعية ونفسية و إنسانية.وحب والدها وولعه بالعلم والأدب العالمي، وبالتراث العربي في الوقت نفسه منح شخصية غادة الأدبية والإنسانية أبعاداً متعددة ومتنوعة لكن سرعان ما اصطدمت غادة بقلمها وشخصها بالمجتمع الشامي، الذي كان شديد المحافظة إبان نشوئها فيه.[2]

"فهي كانت واحدة من القلائل اللواتي وقفن ضد المجتمع في العديد من القضايا الاجتماعية –حرية المرأة ، ودورها في العالم العربي– وقد حاول منعها والدها مرارا من أن تكون عدوانية في مجتمع يسوده الرجال" [3] ، بعد البكالوريا عملت غادة السمان أمينة مكتبة ، و مدرسة للغة الانجليزية ، وفي عام 1961 انضمت إلى جامعة دمشق .[4]

---

[1] ينظر:

Hanan Awwad , Arab Causes in the Fiction of Ghadah al – Samman 1961 – 1975, Presented to the Faculty 'of ,Graduate Studies and Research, in partial fulfilmen"é of the requirements for the degree of, Master of Arts ,Institute of Islamic Studies Me Gill University Montreal March, 1981 ,p 44 –45.

[2] ينظر: د ك ،غادة السمان ، صوت النساء،ع311، فلسطين،2009،ص14.

[3] Hanan Awwad,Arab Causes in the Fiction of Ghadah al–Samman,1961–1975 , Op cit, P47

[4] ينظر: . Ibid , P47

تخرجت غادة السمان من الجامعة السورية عام 1963 ، حاصلة على شهادة الليسانس في الأدب الإنجليزي، لتترك بعدها دمشق إلى بيروت، حيث حصلت على شهادة الماجستير في مسرح اللامعقول من الجامعة الأمريكية هناك في بيروت وعملت في الصحافة ، وبرز اسمها أكثر وصارت واحدة من أهم نجمات الصحافة ، لما كانت بيروت مركزاً للإشعاع الثقافي وقد ظهر أثر ذلك في مجموعتها القصصية الثانية لا بحر في بيروت عام 1965 .

ثم سافرت غادة إلى أوروبا ، وتنقلت بين معظم العواصم الأوروبية، وعملت كمراسلة صحافية، لكنها عمدت أيضاً إلى اكتشاف العالم وصقل شخصيتها الأدبية، بالتعرف على مناهل الأدب والثقافة هناك[1]،" وأضافت هذه الفترة – مابين 1967 و 1969– الحيوية والثقة لشخصية امرأة شابة وعلمتها درسا هاما في استغلال شخصيتها "[2]،و ظهر أثر ذلك جليا في مجموعتها الثالثة ليل الغرباء عام 1966 ، التي أبدت فيها نضجاً كبيراً في مسيرتها الأدبية وجعلت كبار النقاد آنذاك مثل محمود أمين العالم، يعترفون بها وبتميزها.

و كانت هزيمة حزيران 1967 من القضايا السياسية التي كان لها كبير الأثر عليها وقد رأت أن سببها راجع إلى العرب أنفسهم و أن ذلك كان له انعكاسه على مختلف الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع العربي فكانت الهزيمة بمثابة صدمة كبيرة لغادة

[1] ينظر: د ك ،غادة السمان ، صوت النساء،مرجع سابق،ص14.

[2] Hanan Awwad, Arab Causes in the Fiction of Ghadah al- Samman 1961-1975 , Op cit ,P 48

السمان وجيلها، يومها كتبت مقالها الشهير أحمل عاري إلى لندن ،وكانت من القلائل الذين حذروا من استخدام مصطلح النكسة، وأثره التخديري على الشعب العربي .[1]

و بعد الهزيمة امتنعت غادة عن العمل الأدبي لفترة ، لكن عملها في الصحافة زادها قرباً من الواقع الاجتماعي، وكتبت في تلك الفترة مقالات صحافية كونت سمادا دسماً لمواد أدبية ستكتبها لاحقاً،وفي العام 1973 أصدرت مجموعتها الرابعة رحيل المرافئ القديمة ، والتي اعتبرت الأهم بين كل مجاميعها، حيث قدمت ببراعة المأزق الذي يعيشه المثقف العربي والهوة السحيقة بين فكره وسلوكه، والتي كرمت بها من جمعية أصدقاء الكتاب و في أواخر العام 1974 أصدرت روايتها بيروت 75 ، والتي غاصت فيها حيث القاع المشوه المحتقن لسويسرا الشرق فهي تقول "بعدما أصدرت كتابي رحيل المرافئ القديمة حصلت على أرفع جائزة أدبية لبنانية تقدمها "جمعية أصدقاء الكتاب الراقية باسم رئيس الجمهورية" لكنني ليلة استلام جائزة الإبداع هذه كنت مستغرقة في كتابة روايتي بيروت 75، و هكذا اتصلت بهم للاعتذار لكنهم أصرّوا على حضوري وأنقذتني حماتي السيدة سارة غندور الداعوق رئيسة جمعية العناية بالطفل والأم، سيدة شهيرة لبنانية من سيدات العمل الخيري، وذهبت هي و استلمت الجائزة وأنا أنجزت بيروت 75 روايتي الأولى ولم أسمح للنجاح باغتيالي وكان ذلك في أواسط السبعينيات ،و ما أكثر الأدباء

[1] ينظر:

Hanan Awwad , Arab Causes in the Fiction of Ghadah al – Samman 1961–1975 , Op cit , P 50.

و ينظر: د ك ،غادة السمان ، صوت النساء،مرجع سابق،ص14 .

الذين اغتالهم نجاحهم ولم ينجحوا بعده في تجاوز عطائهم الأول روايتي بيروت 75 بقيت في قلوب القراء أكثر من صور استلام أية جائزة أو أي حوار متلفز.."[1].

و قالت على لسان عرافة من شخصيات الرواية "أرى الدم .. أرى كثيراً من الدم "، وما لبثت أن نشبت الحرب الأهلية بعد بضعة أشهر من صدور الرواية.ومع روايتيها كوابيس بيروت 1977، و ليلة المليار 1986 ، صنفت غادة كواحدة من أهم الروائيين العرب، بغض النظر عن جنسهم .ويعتبرها بعض النقاد الكاتبة الأهم حتى من نجيب محفوظ[2].

رغم وجود الجنس في أدب غادة السمان، إلا أنه كان دوماً في خدمة السياق الروائي، والبعد الدرامي للشخصيات، ولم تنزلق أبداً إلى تقديم أدب إباحي، مثال على ذلك، العجز الجنسي الذي يصيب بطل ليلة المليار ، المثقف الذي كان رمزا دراميل كثيفلعجز المثقفين العرب عموماً، في مواجهة أزمات الأنظمة وانهيار الحلم العربي الجميل.

فقد قال عنها غالي شكري: "وللسمان وجهات نظر في الماضي والحاضر عن الجنس والمرأة لم تنشر القضايا لكن أدينت من قبل أفراد مجتمعها لأرائها وقد اتهمت بأنها مختلة عقليا وكثير من أفراد مجتمعها ينظر إليها على أنها ساقطة.. "[3].

تزوجت غادة في أواخر الستينيات من الدكتور بشير الداعوق ، صاحب دار الطليعة

---

[1] **زهية منصر ،خاب أملي في الشائعات عني ومذكراتي ستكشف ما لم أقله في فسيفساء دمشقية، الشروق،الجزائر ع 2576 ، 6 أفريل 2009،ص 23 .**

[2] **ينظر: د ك ،غادة السمان ، صوت النساء،مرجع سابق،ص14.**

[3] **Hanan Awwad, Arab Causes in the Fiction of Ghadah al- Samman 1961-1975 , Op cit ,P 49.**

و أنجبت ابنها الوحيد حازم، الذي سمته على اسم أحد أبطالها في مجموعة ليل الغرباء، و كان زواجهما آنذاك بمثابة الصدمة، أو ما سمي بلقاء الثلج والنار، لما كان من اختلاف في الشخصيتين، كان بشير الداعوق سليل أسرة الداعوق البيروتية العريقة، بعثي الانتماء ولا يخفي ذلك ، وظل كذلك إلى وفاته في 2007 ،أما انتماء غادة الوحيد، فقد كان للحرية كما تقول دوماً .لكن زواجهما استمر وقد برهنت غادة على أن المرأة الكاتبة المبدعة، يمكن أيضاً أن تكون زوجة وفية، تقف مع زوجها وهو يصارع السرطان حتى اللحظة الأخيرة من حياته [1]

فهي تقول :" فقد انتحبت الليلة طويلاً بدموع بلا صوت، و أنا في المستشفى إلى جانب زوجي و رفيق عمري منذ نحو أربعة عقود: بشير الداعوق، و أودعه الوداع الأخير على طول تسع ساعات من محاولات الأطباء إنقاذ حياته من نوبة قلبية.

بشير الداعوق تمرّد حتى على مرض السرطان طوال سنتين و حين فشل في هزيمته قرر نكاية به أن يموت "بالقلب" وأن يهزم السرطان بمعنى ما قائلاً له: لن تنالني!...النهايات تعيدنا دوماً إلى البدايات الجميلة السعيدة... الوقت أواخر آب اللهّاب في بيروت، عام 1969 عدتُ من البحر إلى مكتب أستاذي سليم اللوزي في "الحوادث" وكان في زيارته العزيز منح الصلح.

سألني المرحوم سليم عما أعدّه من موضوعات جديدة، فقلت له إنني أريد كتابة تحقيق عن ازدواجية الثوريين العرب في سلوكهم الرجعي نحو المرأة. فهم يقولون خطاباً ثورياً عن تحريرها

[1] ينظر: د ك ،غادة السمان ، صوت النساء،مرجع سابق،ص14.

و يفعلون شيئاً آخر، والهوة شاسعة بين الفكر والممارسة.....وأملى عليّ منح الصلح أسماء عدة بدأها باسم ميلان عبيد وبشير الداعوق ونقولا الفرزلي وغيرهم ولم أكن قد تعارفت مع أي منهم.

و هكذا، ضربتُ موعداً لمقابلة الصحافي الأستاذ ميلان عبيد في مقهى "السكوتش كلوب" في الروشة بين الخامسة والسادسة مساء، ومع بشير الداعوق (الذي لا أعرفه أيضاً) بين السادسة والسابعة في المقهى ذاته وجاء الأستاذ ميلان وترك في نفسي أثراً طيباً ودوّنت أقواله ومضى.

و جاء بشير الداعوق ولم يمض بعدها قط فقد تزوجنا بعد شهرين تقريباً.. كان اللقاء تواصلاً فكرياً وعاطفياً منذ اللحظة الأولى وقال لي إنه يقرن القول بالفعل، وما من ازدواجية لديه حين يتحدث عن حرية المرأة ودورها، وصدّقته، وشعرنا أننا نريد أن نظل معاً ولكنه كان على موعد مع "حلقة حزبية" كما صارحني وكنت كما ذكرت له مضطرة ليلتها لانجاز كتابة تحقيق لـ " الحوادث" وعلي الذهاب إلى الفندق حيث أقيم لكتابته أو البقاء في المقهى.

قال لي: لماذا لا تكتبين في بيتي، وحين تنجزين عملك وأنجز عملي نتابع سهرتنا وحوارنا؟ وقبلت بلا تردد... فقد كنتُ قد بدأت اشعر أن المقاهي لم تعد وعائي... ولا الفنادق...تخيلتُ شقته صغيرة عصرية كأية شقة أخرى لعازب... وتطل على البحر.ولكنني وجدتني أخطو حقاً إلى مناخات "ألف ليلة وليلة" حين فتح باب حديقة البيت وصعدنا درجات سلم تقود إلى قصر منيف و المخمل الأحمر يغطيها.ودمدم معتذراً لأن والدته ما تزال تصطاف في منزل الأسرة في "عاليه"، كما عمه رئيس الوزارة السابق أحمد الداعوق المقيم في الطابق الأول من القصر

....وحين عاد لم أتمالك نفسي وسألته: كيف تترك امرأة لا تعرف عنها شيئاً بمفردها في قصر كهذا وتأتمنها عليه وتمضي؟ قال لي: أعرف كل شيء عنك فقد أنجزت البارحة قراءة كتابك الجديد "ليل الغرباء" وكنت قد قرأت كتابيك السابقين "عيناك قدري" ولا بحر في بيروت" يسعدني أن تكتبي في بيتي والمهم أن تستمري وتكتبي. وشعرت أنه يضع حجر الأساس في علاقتنا بحرصه على أن أكتب وأكتب"[1] .

يظهر من خلال كلامها عن بداية ارتباطها بالداعوق و فكرتها بالتحرر،ومحاولة دراسة عقلية الرجل العربي في ازدواجية موقفه الداعي لتحرير المرأة بين الفكر والتطبيق أنها كانت تساق دائما إلى قضايا متصلة بشخصيتها المتمردة وتفكيرها الناقم على الرجل العربي الذي لا يرى في المرأة إلا جانب الأنوثة مع إدعائه باحترام تفكيرها ومع ذلك لم تحدد غادة السمان نوع التحرر الذي تعتبره حقا للمرأة وتراه مسلوبا منها فالحرية لها عدة أوجه وتختلف أساليب المطالبة بها.

لكن الواضح أن الداعوق كان رجل غادة السمان من البداية الرجل الذي يصدق قوله بفعله رجل طالما نادى به فكرها وتعدد رجالاتها يترجم فكرة بحثها عن شيء مفقود بينهم لم تصرح به علنا لكن المتأمل لحياتها يرى أنها كانت تفتقد دائما إلى الأمان خاصة مع حياتها المتأزمة.

[1] ياسين رفاعية ، "بشير الداعوق كأنّه الوداع" كتاب تكريمي للراحل الكبيرالرّجل الذي نَذَر حياته للعروبة المتقدمة وللفكر الملتزم وللكتاب كرسالة معرفية لا تعترف بحواجز أو حدود،المستقبل،ثقافة و فنون ، ع 2979 ،الجمعة 6 حزيران 2008،ص20.

و في سر نجاح زواجها من الراحل الرجل السياسي والفكري والأدبي بشير الداعوق تقول السمان: "أعتقد أن سبب نجاح زواجي من بشير الداعوق يعود إلى عيوبي وفضائله .فقد أحبني كما أنا ونعمت من طرفي بنبله ، و كرم روحه وحبه لما أكتبه وحرصه عليه أكثر من أي شيء آخر .بشير الداعوق رجل عربي نادر لا يشبه أحداً ولا يمكن تعويضه..."[1].

تقول :"...رجل عربي نادر..."هذه العبارة تتضمن دلالات كثيرة فهو لم يكن رجلا نادرا وإنما عربي نادر يعني أن غادة السمان لمست الاختلاف في نمط تفكير الداعوق عن أي عربي آخر فهي غالبا ما ترسخت أفكار وصور داخلها عن الرجل العربي من ازدواجية شخصيتة ونظرته المضيقة التي تضطهد المرأة ولعلها صفات لم تراها في الداعوق وهي تعترف صراحة أن إضافة لكونها تبحث عن رجل يحترم تفكيرها كان ينبغي أن يحمل داخله قلبا كبيرا متسامحا يغفر أخطاءها الأخطاء التي كانت سيفا يضعه المجتمع على عنقها.

أنشأت غادة السمان دار نشرها الخاصة وأعادت نشر معظم كتبها، وجمعت مقالاتها الصحافية في سلسلة أطلقت عليها الأعمال غير الكاملة ، في خمسة عشر كتاباً حتى الآن ولديها تسعة كتب شعرية ،ويضم أرشيف غادة السمان غير المنشور، والذي أودعته في أحد المصارف السويسرية مجاميع كثيرة من الرسائل تعد غادة بنشرها في الوقت المناسب ولأن غادة كانت نجمة في سماء بيروت الثقافية في عقد الستينيات، فإنه من المتوقع أن تؤرخ هذه الرسائل

[1] **زهرة مرعي ،حكايات حب عابرة غادة السمان في الخمسين كتاب ، القدس العربي ، فلسطين ،ع7130 ،18 ماي2012 ص10.**

لتلك الحقبة،ومن المتوقع أن تكشف عن علاقات عاطفية لم تكترث غادة لإخفائها آنذاك بالذات مع ناصر الدين النشاشيبي، الصحافي الفلسطيني الذي كشف عن وجود رسائل عاطفية موجهة له من غادة في أواسط الستينيات إضافة إلى الشاعر الفلسطيني الراحل كمال ناصر.[1]

لكن لما سئلت غادة السمان عن حبها من طرف واحد للصحافي المعروف ناصر الدين النشاشبي لم تعلق على الأمر وردت قائلة:" بالمناسبة لقد قرأت منذ شهرين مقالة تتحدث عن حياتي الشخصية ، وإذا كان ثمة من يحبّ أن يعرف شيئا حقا عن براري قلبي سيجد بعض تلك الحقائق في مذكراتي التي حان وقت كتابتها .ولا أكتمك أن أملي خاب في الشائعات عني،وأكرر أنني أستحق شائعات أفضل من هذه شائعات تتضمن حدا أدنى من الحقيقة ومن الأسماء التي أشعلت قلبي وحرفي ذات يوم... ومازالت مجهولة ولم يقل أصحابها كلمة واحدة عنها."[2]

إن غادة في ردها هذا لم تجب صراحة عن السؤال المطروح عليها ولكن كلامها يترجم استنكارها موقف النشاشبي في الإدلاء نيابة عنها بحبها له ولعل هذا الموقف ليس فيه من الرجولة شيء ، و لا يمت لأخلاق الرجل العربي بصلة .

و قد صدر لها رواية فسيفساء دمشقية ، وكانت بمثابة سيرة ذاتية عام 1997 ، لكن غادة نفت أن تكون روايتها هذه قد ترجمت حياتها فعلا قائلة:" لم أكشف حقا عن الكثير من أسراري

---

[1] **ينظر:د ك ،غادة السمان ، صوت النساء،مرجع سابق،ص14.**

[2] **زهية منصر ، تعرفت على أحلام مستغانمي يوم جاءتني في باريس تطلب حوارا وأنا من توسط لها وعرفتها بنزار قباني الشروق،الجزائر ، ع 2577 ، 7 أفريل 2009،ص19.**

في روايتي تلك فسيفساء دمشقية هي أولا رواية استغرقت مني كتابتها سبعة أعوام، ومن فني بالدرجة الأولى، وفيها مني، لا بالضرورة في إحدى البطلات كـ"زين" فأحداثها تتوقف وعمر زين 16 سنة بل وأيضا في ذكورها وبقية نسائها... لكن الحقيقة الفنية فيها غلبت الذكريات والرواية عندي لا تستطيع أن تكون سيرة ذاتية وعملا إبداعيا في آنٍ.. أنها تخلق مناخا حياتيا واجتماعيا معيّنا ولكنها ليست السيرة الذاتية للكاتب حقا "[1]،كما صدر لها أيضا سهرة تنكرية للموتى عام 2003، والتي عادت فيها بتفعيل حس النبوءة بعد رواية بيروت 75 في كون الأوضاع في لبنان معرضة للانفجار عام 1993 ، " ولعله ولابد من تغذية حس النبوءة ذلك بملامسة الحقيقة... وما من نبوءة بدون تحسس وجوه المتألمين كما يتحسس الأعمى كتابا بلغة برايل... و لحظتها كتبت نبوءة عرافة بيروت 75 حين صرخت برعب أرى كثيرا من الدم وبعدها بأشهر انفجرت الحرب اللبنانية وتجدين عرافتي في رباعية بيروت كلها، أي في كوابيس بيروت أيضا و كوابيس الغربة، و ليلة المليار، و في الجزء الأخير من الرباعية الصادرة في 2003، و هو سهرة تنكرية للموت ، و للأسف تحققت نبوءات عرافتي كلها في رباعية بيروت"[2].

و قد أحدثت غادة ضجة كبرى في الأوساط الأدبية ، و السياسية، عندما نشرت مجموعة رسائل كتبها لها غسان كنفاني الذي جمعتهما علاقة عاطفية في الستينيات من القرن العشرين

---

[1] **زهية منصر ،خاب أملي في الشائعات عني ومذكراتي ستكشف ما لم أقله في فسيفساء دمشقية، الشروق مرجع سابق ،ص23.**

[2] **المرجع نفسه، ن ص.**

و اتهمت بسبب ذلك أن نشرها هذا، هو أرانية منها لأنها لم تنشر رسائلها له ، و قد نفت ذلك عن نفسها:" لم أنشر رسائلي إلى غسان لأنه ليس بوسع أحد نشر ما ليس بحوزته قبل أن أقوم بإصدار رسائل غسان لي أعلنت أنني أنوي ذلك وكان ذلك في مجلة الحوادث في أسبوعين متتابعين بتاريخ 21 أفريل 1989 ، و 28 أفريل 1989 حيث ذكرت أنني سأنشر الرسائل ووجهت النداء إلى من بحوزتها أو بحوزته رسائلي إلى غسان لتزويدي بها أو بنسخة عنها لنشرها معا رسائله ورسائلي، كما تعاهدنا ذات يوم. ومرة ثانية وجهت النداء في حوار صحفي بتاريخ 09جانفي1990 مع الأستاذ نديم نحاس، أي قبل نشري لرسائل غسان بعامين، لم يجب أحد ولم يعترض أحدا، فقط حين صدرت الرسائل قامت القيامة وهذه الحكاية تدل على نجاح حرب الشائعات في بلادنا حيث يحتل الكذب العدواني مساحة الحقيقة التي يسهل إثباتها "[1].

و قد سئلت غادة عن حقيقة حبها للكنفاني فقالت أن الإجابة موجودة في رسائله لها فهي ترى في الكنفاني الشخصية التي لا يمكن لأي أحد إلا أن يحبها.[2]

تعيش غادة السمان في باريس منذ أواسط الثمانينيات ولا تزال تكتب أسبوعياً في إحدى المجلات العربية الصادرة في لندن معتبرة باريس هي من اختارتها للعيش فيها أو بمعنى آخر

[1] زهية منصر ، تعرفت على أحلام مستغانمي يوم جاءتني في باريس تطلب حوارا وأنا من توسط لها وعرفتها بنزار قباني الشروق، مرجع سابق ،ص19 .

[2] ينظر:زهرة مرعي ،حكايات حب عابرة غادة السمان في الخمسين كتاب ، القدس العربي ،مرجع سابق،ص10.

أن الظروف هي التي قادتها للغربة " باريس ليست منفى وليست وطني ولكنها تغلي حضارة وفيها أصوات كثيرة تحب الآخر وتدعمه. إنها بمعنى ما أحد أوطان القلب العاشق للحرية.

بالمقابل، اعترف أنني لست أنا التي اخترت باريس كمساحة للعيش حين سقطت قنبلة في ساحة مدرسة ابني وكان صغيرا وقررنا مغادرة بيروت ...لقد كان الخيار لمصلحة دراسة ابني وعمل زوجي ولكنني لم أندم لأنني أنحزت ديمقراطيا لمصلحة الأكثرية في البيت."[1]

و ترفض غادة تماماً إجراء حوارات تلفزيونية، بعد أن تعهدت لنفسها بذلك في السبعينيات عندما أجرت حواراً تلفزيونيا في القاهرة،واكتشفت أن المذيعة المحاورة لم تقرأ أياً من أعمالها مع أنه لم يكن لها في ذلك الوقت غير ثلاث كتب [2].

و قد ألفت غادة السمان كتابها "بشير الداعوق كأنه الوداع " بعد وفاته و أهدته إلى الذاكرة العربية الثرية بالأوجاع والأمجاد والإنسانيات ، آملة ألا تصاب قريبا بمرض فقدان الذاكرة و أن تظل تتذكر بشير الداعوق الذي وهبها رفا بطول الأفق لمكتبتها العربية التنويرية.."[3].

---

[1] ينظر : زهية منصر ، تعرفت على أحلام مستغانمي يوم جاءتني في باريس تطلب حوارا وأنا من توسط لها وعرفتها بنزار قباني ، الشروق، مرجع سابق ، ص19.

[2] زهية منصر ،خاب أملي في الشائعات عني ومذكراتي ستكشف ما لم أقله في فسيفساء دمشقية، الشروق، مرجع سابق ص23.

[3] ياسين رفاعية ، بشير الداعوق كأنّه الوداع" كتاب تكريمي للراحل الكبير الرّجل الذي نَذَر حياته للعروبة المتقدمة وللفكر الملتزم وللكتاب كرسالة معرفية لا تعترف بحواجز أو حدود،المستقبل ،مرجع سابق، ،ص20.

صدر عن غادة عدة كتب نقدية ، و بعدة لغات، كما ترجمت بعض أعمالها إلى أربع عشرة لغة حية، و منها ما انتشر بشكل كبير في أوساط القراء و لا زالت غادة بحرا لا ينضب في ميدان الأدب.

– مجموعة مؤلفاتها الأعمال غير الكاملة:

زمن الحب الآخر 1978 ، الجسد حقيبة سفر 1979 ، السباحة في بحيرة الشيطان 1979 ختم الذاكرة بالشمع الأحمر 1979 ، اعتقال لحظة هاربة 1979 ،مواطنة متلبسة بالقراءة 1979الرغيف ينبض كالقلب، 1979 ،ع غ تتفرس 1980 ، صفارة انذار داخل رأسي 1980كتابات غير ملتزمة 1980 ،الحب من الوريد إلى الوريد 1981 ، القبيلة تستجوب القتيلة 1981 ،البحر يحاكم سمكة، 1986 ، تسكع داخل جرح 1988 .

– المجموعات القصصية:

عيناك قدري 1962 ،لا بحر في بيروت 1963 ، ليل الغرباء 1966 ،رحيل المرافئ القديمة 1973، زمن الحب الآخر، القمر المربع.

– الروايات الكاملة:

بيروت 75 سنة 1975 ، كوابيس بيروت 1976 ، ليلة المليار 1986 ، الرواية المستحيلة (فسيفساء دمشقية، سهرة تنكرية للموتى(مازاييك الجنون البيروتي)2003.

– المجموعات الشعرية:

حب 1973 ،أعلنت عليك الحب 1976، أشهد عكس الريح 1987 ، عاشقة في محبرة 1995 ، رسائل الحنين إلى الياسمين، الأبدية لحظة حب، الرقص مع البوم، الحبيب الافتراضي.

– مجموعة أدب الرحلات:

الجسد حقيبة سفر،غربة تحت الصفر،شهوة الأجنحة،القلب نورس وحيد،رعشة الحرية.

– أعمال أخرى:

الأعماق المحتلة 1987 ، رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان 1992، بشير الداعوق...كأنه الفراق.

– الكتب التي صدرت عن حياة غادة السمان:

غادة السمان بلا أجنحة د.غالي شكري، دار الطليعة 1977، غادة السمان الحب و الحرب د.الهام غالي، دار الطليعة 1980، قضايا عربية في أدب غادة السمان، حنان عواد، دار الطليعة 1980 ، الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل، دار المعارف، تونس 1987، تحرر المرأة عبر أعمال غادة وسيمون دي بوفوار، نجلاء الاختيار(بالفرنسية) الترجمة عن دار الطليعة 1990 ، التمرد والالتزام عند غادة السمان(بالإيطالية)،باولا دي كابوا، الترجمة عن دار الطليعة1991، غادة السمان في أعمالها غير الكاملة، دراسة عبد اللطيف الأرناؤوط، دمشق 1993 [1] .

[1] **ينظر: زهية منصر ، تعرفت على أحلام مستغانمي يوم جاءتني في باريس تطلب حوارا وأنا من توسط لها وعرفتها بنزار قباني ، الشروق، مرجع سابق ،ص19 و د ك ،غادة السمان ، صوت النساء، مرجع سابق ، ص14.**

لم تعرف غادة السمان الراحة في حياتها فحياتها كانت عبارة عن سيناريو مزدحم بالأحداث الحزينة ، و بالصدمات التي تركت بصمتها الظاهرة عليها فتيتم غادة السمان، و اهتمام والدها الزائد بها جعل منها الفتاة العنيدة التي تنبذ الرفض بكل أشكاله الأمر الذي وضعها في صدام دائم مع مجتمع لم يرحمها بدوره فأفكار المجتمعات هي حصيلة ترسبات مختلف الحقب ويصعب تغييرها ، و معاناة الشاعرة مع المحيطين بها لم تكن بالسهلة مما ولد داخلها قهرا داخليا نابعا من عجزها عن إيصال وجهة نظرها ، و لم يكن لها سبيل للدفاع عن أفكارها إلا الهروب بها بعيدا ، و محاولة بثها في المجتمع من خلال أعمالها فكانت أعمالها الناطق عنها و تولد عن ذلك نتاج أدبي تألقت فيه ، و ذاع به صيتها ، و جاء شعرها فياضا بالمعاني و الأحاسيس سجلا حافلا يليق بها كأنثى عاقرت الغربة أكثر مما ينبغي ، و دافعت عن حريتها و حاربت الكبت في مجتمعها أكثر من الرجال ، و رغم العدد الذي لا يستهان به من دواوينها يلاحظ أن الاهتمام بشعرها لم يحظ بالأهمية مقارنة بعملها النثري ، و لعل الأمر يرجع إلى نوعية شعرها الذي ينتمي إلى القصيدة النثرية ، و رفض الكثير من النقاد ، و الأدباء له باعتباره ثورة تجديدية تختلف عن نمط القصيدة العمودية الذي كان سائدا ، و مسيطرا ، و له امتداده التاريخي الذي لا يستهان به .

2 - النقاد و غادة السمان :

إن غادة السمان المتمردة على كل ما حولها استفزت الأقلام ، و حركت ملكاتهم النقدية بين مؤيد لها ولتحررها وبين رافض لتوجهها ، و وجهات نظرها عن الجنس والمرأة جعلها مدانة أمام مجتمعها و تبدو ساقطة فاقدة لعقلها.

عرفت غادة السمان بزئبقيتها ، و قدرتها الفذة على التملص من حقيقة أرائها ، و مشاعرها مما جعلها ميدانا رحبا للظنون ، و الآراء فنقاد كثيرون كتبوا عنها ،و عن تجربتها في الكتابة بشكل عام ، و معظمهم أظهر تحمسا ملحوظا لهذه التجربة.

و أول ناقد كتب عن غادة السمان هو أنيس منصور ، و قد شبهها بكرة القطن المشتعلة تحلم بماء يخمدها فإذا وجدته صرخت و قاومت فهي تريد أن تضل مشتعلة وتحلم بالماء ليصفها فيما بعد بأنها غير منتمية.[1]

و لكن يظل الناقد غالي شكري (1990) في كتابه عنها "غادة السمان بلا أجنحة "هو الأكثر تحمّسا ، فهو يضعها بين كبار الروائيين العرب في الأدب العربي الحديث لتميزها ويرفض تصنيفها في الخانة ذاتها مع الأخريات ، و هي المتفردة في كتاباتها لا تلوك ما كتبه الأدباء قبلها حين يقول: "هكذا يتحتم على النقاد أن يروها على حقيقتها،ألا يقعوا في حبائل الخداع أو البدعة التي ننفرد بها :ما يسمّى بالأدب النسائي .لا علاقة لغادة بما تكتبه أكثرية

[1] ينظر : غادة السمان،رسائل غسان الكنفاني إلى غادة السمان ،دار الطليعة للطباعة، بيروت دط،دت،ص 111.

الأخريات، وإنما علاقتها التي يمكن الحديث عنها، بالأدب العربي الحديث، بكتابات نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة وغائب طعمة و فؤاد التكرلي ويوسف الأشقر وغسان كنفاني وإميل حبيبي وحليم بركات وغيرهم ممن يستحيل وصف أدبهم بأنه أدب رجالي، بل هو أدب فحسب، هو أدبنا، و جداننا ، و عقلنا .. في هذا النطاق تجيء روايتها الجديدة ، و الكبيرة والأولى، "بيروت 75"".[1]

و عند حديثه عن رواية "بيروت 75 "وعن أسلوب غادة السمان فيها، يرى أنها " رواية تشق مجراها الخاص ضمن التيار العربي العظيم .. فهي لا تستجدي منجزات الرواية "الطليعية" في الغرب أحدث موداتها، وهي لا تنسخ واحدا أو أكثر من الرواد العرب، وإنما هي تسند ظهرها على تراثها الحديث بأكمله و تشد قامتها إلى سماء العصر و تغرس قدميها في طين أرضها ثم تتنفس ،و تشم و تسمع ،وتذوق ،و تلمس بكل ما أوتيت من حواس الذات الأصيلة"[2] .

و فيما يتعلق بظاهرة الجنس في أدب غادة السمان كانت الكاتبة جد راقية في توظيفه،و رائدة في مجاله ، و هذا ما يمكن للمطلع على أدبها تلمسه فهي أرادت مجارات الرجال في توظيفهم له ، و إخراجه من دائرة الطابو الاجتماعي وقد وفقت في ذلك ، و بشهادة النقاد.

نرى دي كابوا أن الجنس في الفن رمز لما هو أكبر من حجم الجسد، و أن المشاهد الجنسية في أعمال غادة السمان رغم ما تكشفه من نزعة "ديونيزية" إلا أنها ليست موجودة لذاتها

[1] غالي شكري،غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط3 ،1990 ،ص 102.
[2] المرجع نفسه ،ص 102 ،103.

و لا أحد يستطيع أن يصنفها في خانة الإثارة [1] ، و ترى سمر يزبك أنها كانت رائدة بدخولها المناطق المحرمة –منطقة المسكوت عنه– في النص العربي في زمن مبكر، و بقوة حضورها الحياتي،وثراء التجربة العميقة لما عاشته ، و عانته، و أنها حرصت على هذا الدور أكثر من حرصها على توسيع قاموسها .فقد كانت أكثر حرية من الرجال أنفسهم تنسى أنها تعيش ضمن مجتمع محافظ لن يرحمها ، و تريد أن تعلم الآخرين معنى الحرية من دمها ، و أعصابها وعذاباتها متجاهلة أن الأوساط الثقافية وليدة مجتمعات متخلفة، و بسبب تمسكها بذلك تلاحقها اللعنات ، و يقف في طريقها الكثير من الأعداء سواء من الكتاب ، و الكاتبات، أو من الناس العاديين، الذين وجدوا في جرأة غادة و حبها للوضوح، و الشمس تحدياً لازدواجيتهم و خوفهم من إعلان ما يفعلونه في السر ، و في تعدد علاقاتها لم تكتف بمعرفة الرجال الذين أحبتهم بل كانت علاقتها بهم علاقة انتماء ،و تواصل مع أفكارهم، و مشاريعهم، مثلما انتمى بعضهم لحريتها، و ما يزالون يذكرون غادة رغم خلافهم معها كواحدة من النساء المميزات اللواتي عرفوها، و أنها كانت مستقلة إلى درجة يصعب معها الإمساك بها[2].

و هكذا فالنقاد شهدوا لها أنّ الجنس في أدبها كان دائما في خدمة السياق الروائي و البعد الدرامي للشخصيات .

---

[1] ينظر : باولا دي كابوا ، التمرّد والالتزام في أدب غادة السمان، ترجمة : نور السمان ونكل ، بيروت، دار الطليعة 1992 ، ص79.

[2] ينظر: ياسين رفاعية، سمر يزبك عن غادة السمان كاتبة تتحول من امرأة إلى نورس ،المستقبل، ثقافة و فنون ع3133،الثلاثاء 11 تشرين الثاني 2008 ،ص 18.

أما الحب عند غادة السمان فهو شكل من أشكال الحياة في مواجهة الموت ، و شحنة عاطفية جبارة يمكن أن تعيد خلق الإنسان أو تدمره[1].

و في مجال الشعر كانت غادة أكثر تمرداً، يفيض شعرها بأمواج من الأنوثة المتفجرة التي تعلن الوجود والقوة، في كل لحظة من الزمن عبر لغة شديدة الحساسية.[2]

و جهاد فاضل يقول عنها : " لا شك أن غادة السمان شاعرة كبيرة كما هي قاصة وروائية وكاتبة كبيرة، و شعرها يمتاز بصدقه ، و مواجهته ، و صوره الغريبة، مع النأي عن الصور والعبارات غير المفهومة التي كثيرا ما تشيع في قصائد النثر بوجه عام ، و التي بات القارئ ينفر نفوراً شديداً منها "[3].

و قد تميزت غادة السمان في طرح أدبها بلغتها المختلفة المميزة تلك اللغة التي تبثها رغباتها و أفكارها اللغة الموحية المختلفة عما سبقها الثائرة ككاتبتها عن كل قيودها .

فإيمان القاضي ترى فيها، لغة تفارق اللغة الواقعية التقليدية الهادئة، فهي لغة جملها قصيرة متلاحقة متوترة، مكثفة، غنية بالإيحاء، تشارك في صياغة الحدث، وإشاعة جو ملائم للنسق الروائي، وهي لغة تطلب الرمز، وتوظف الأسطورة، وتعمد إلى التكرار، ...و تأتي بتشابيه

---

[1] ينظر:نجلاء الاختيار،تحريرالمرأة عبر أعمال غادة السمان وسيمون دي بوفوار1965-1986،دار الطليعة،بيروت، ط1 1991،ص 02.

[2] ينظر:ياسين رفاعية،سمر يزبك عن غادة السمان كاتبة تتحول من امرأة إلى نورس ،المستقبل ،مرجع سابق،ص 18.

[3] جهاد فاضل ،الشعر والنثر في أدب غادة السمان ،أسبوعية الراية ،ع11438، أوت 2013، ص10.

جديدة، فغادة السمان تبتعد في لغتها عن المألوف ،و تستخدم مفردات الحلم والكابوس خاصة في كوابيس فرح في رواية "بيروت 75 "بتوترها،و لا معقوليتها، بكثافتها، ودلالاتها الخصبة.[1]

و يرى الأرنؤوطي أن قصائد غادة السمان تنطلق من مبدأ فني لطيف، فالحياة عندها فقاعة لا تلبث أن تنفجر، وهي جديرة بالتصوير قبل أن تنفجر ، و الشعر عندها تصوير للحظات الزمن الهاربة التي تركض ، و تمحو في ركضها معالم الحياة المتجددة.[2]

و يعد الحوار مع غادة السمان، متعة المثقف ومتعة المحاور والمحاور معه و ليس من بين كل الكاتبات العربيات كغادة السمان التي يصير الحوار معها كأنه ندوة بين عدد كبير من القراء و لعل هذه الكاتبة السورية أكثر الكاتبات العربيات حواراً مع الكتاب والصحافيين ،و منذ يفاعتها حتى هذا اليوم نجد عندها ذخيرة متنوعة في الثقافة العامة ناهيك في الآداب ،و الفنون.[3]

لكن الغربة ضلت حرفتها التي امتهنتها ، و عشقها، و أنينها الذي لا يفارقها وقد استفزت بها الكثيرين فبول شاوول يدعوها للعودة إلى أرض الوطن و الهروب من الغربة لما يقول : "غادة السمان المتمردة في الكتابة ، و في الحياة ، و حتى في الحلم، كم نتمنى أن تخلع قناع الغربة _ و الغربة فقر يا غادة _ ، وتكتفي بها ، فهي معين لا بد أن ينضب ، و تعود إلى بيروت أو دمشق أو إلى أي مدينة عربية، فالمدن العربية ، و البحار العربية ، و الشوارع العربية لم تعد

---

[1] ينظر:إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، الأهالي للطباعة و النشر ، دمشق ،1992،ص 356.

[2] ينظر: جهاد فاضل ،الشعر والنثر في أدب غادة السمان ،أسبوعية الراية مرجع سابق، ص10.

[3] ينظر : ياسين رفاعية،"استجواب متمردة" لغادة السمان أنا "المجرم" تجدني حيث لا تتوقع ، المستقبل ، ثقافة و فنون ع3999، الثلاثاء 17 أيار 2011 ، ص20.

تشبه الأنظمة، صارت تشبه الثورات ، و ناسها، تحررت المدن، و تمردت يا غادة، فمن هنا الغرف ، و من هنا التزود ، و من هنا الحدث الأكبر.

جاء غودو أخيراً ، و لم يكن هذه المرة لا طاغية بصوت منتقد، و لا عسكرياً بلهجة مدني و لا فاشياً بنبرة ديمقراطي الناس كسروا كل هذه الوجوه ، و تمردوا.. على أنفسهم أولاً ، و على هؤلاء القتلة من الحكام عودي يا غادة ، و ما نفع غربة (وشبعت منها) تبعدك عن أمكنة التحولات الكبرى" [1].

و أثارت غادة السمان بنشرها رسائل غسان الكنفاني ضجة نقدية كان لها صداها في كافة الصحف ، و المجلات العربية .

فكان رأي إبراهيم العريس أن غادة مشكورة كونها كشفت عن جانب إنساني مجهول للمناضل الفلسطيني، أما إحسان عباس فرأى في الرسائل مادة لكاتب سيرة غسان ، و اعتبر أن نشر الرسائل دون جوابها تضليل أسوء من الكذب و أن الكشف عن الجانب الإنساني للمناضل ليس عيب لكن أنكر على غادة توجيه النظر لما هو خاص عنده على حساب العام المعروف لدى الناس في شخصيته النضالية كنوع من الإساءة للرمز النضالي [2] ، و هو ما رآه أحمد عبد

[1] بول شاوول، غادة السمّان وغواية المنافي و التمرّد، المستقبل، ثقافة و فنون ،ع 4336 ،الخميس 10 أيار 2012 ص20.

[2] ينظر : غادة السمان،رسائل غسان الكنفاني إلى غادة السمان ،مرجع سابق ،ص 109.

المجيد باعتباره نشر الرسائل محاولة لإفراغ رموز المقاومة من محتواها العقائدي و الإبداعي.[1]

و يذكر الصحفي خالد زكي أن غادة كتبت ذات يوم في كُتيّب معنون باسم(ذكريات عن الشهيد كامل ناصر) أنها سألت غسان نشر رسائل له مليئة بمعلومات سياسية ، و رفض أن تسأله إن كان باستطاعتها أن تنشر بعض ما يكتبه لها من أحاسيس عامة ، و خاصة، و مع إصرارها طلب منها الاحتفاظ برسائله هذه فقد يصبح مشهورا يوما ما مثل فريد الأطرش فتبيض رسائله لمصلحة جمعية خيرية كما فعلوا بمذكرات شكوكو عام1963 ، فنفذت وصيته و أوصت بربع رسائله لمؤسسته الثقافية ، و أبدت أسفها في مقدمة الرسائل لاحتراق بعضها يوم احترق بيتها في بيروت خلال الحرب مطلع عام 1976 م ، الأمر الذي جعل النقاد يعتبرون أن علاقة غادة بغسان عائق أمام إبداعه ، و نضاله ، و إلا فكيف تكون له علاقة غرامية مع امرأة مثل غادة السمان – المرأة التي لا تحفظ الأسرار – و لم يكتفوا بذلك بل لقد ذهب بعضهم إلى ربط نشر الرسائل بتحولات سياسة العالم ، و بقضايا النظام العالمي الجديد و ربما كانت مؤامرة على غسان الذي يمثل نضال العرب جميعا.[2]

---

[1] **ينظر : غادة السمان،رسائل غسان الكنفاني إلى غادة السمان ،مرجع سابق ،ص 111.**

[2] **ينظر: خالد زكي ، رسائل المشاهير في الحب والغرام ،من غسان كنفاني إلى غادة السمان مأساتي ومأساتك ، الرأي ع11010 ، 23أوت 2009 ،ص 02.**

كما رأى كوليت مرشليان أن النقد ، و المتابعة للكتاب في الصحافة العربية تحول إلى جبهة دفاع عن صورة الشهيد البطل كنفاني فللأديبة السورية غادة السمان حين أصدرت كتاباً تضمن رسائل الكاتب ، و الصحافي ، و المناضل الفلسطيني الراحل غسان كنفاني الخاصة بالعلاقة العاطفية التي ربطتهما معاً في شبابهما، تحولت الصحافة إلى منبر محاكمة ضد المؤلفة و أثيرت زوبعة في الوسط الثقافي البيروتي ، و العالم العربي حتى إن بعض المواقف ضد المؤلفة جاء احتجاجاً على تشويه صورة المناضل إذ أن أي كلام في ضعف العاشق ، و في الرغبات الصغيرة ، و الحميمة يجب أن يبقى على حميميته ، و ليس من عادات المجتمع الشرقي البوح به.

في حين ترى السمان في الحوار العربي أو"اللاحوار" تفوق الأفكار الموروثة ، و المسبقة على باقي أساليب التعاطي مع موضوعات مماثلة ، حيث تبدو المقاربات أقرب إلى "تصفية حسابات" منها إلى مقالات نقدية.[1]

و هكذا انقسم النقاد بين مؤيد ، و معارض للخطوة الجريئة التي قامت بها غادة السمان عندما نشرت رسائل الكنفاني لها ، واعترفت بعلاقته بها علنا ، و أشهرت سيف أفكارها في وجه المجتمع ، و عاداته ، و تقاليده السائدة.

1 ينظر: كوليت مرشليان، "محاكمة حب" لغادة السمّان محاورات على هامش نشر رسائل غسان كنفاني الغرامية، المستقبل ثقافة و فنون ، ع1801 ، الاثنين 10 كانون الثاني 2005 ،ص 20.

وجهات نظر غادة السمان ، و أفكارها المغايرة جعلها محط أنظار النقاد ، و أقلامهم فمنهم من وقف في وجه أفكارها ، وأسلوبها ، و ألغى انتماءها ، و منهم من أظهر تحمسا لتجربتها الأدبية ، و وضعها في كفة التفرد ، و التميز ، و يعد توظيفها الجنس في نتاجها الأدبي من أبرز الظواهر التي قوبلت بالنقد إذ جارت الرجال في توظيفها له ، و كانت لها الريادة ،و قد تميز شعرها بالأنوثة الطاغية ، و اللغة الحساسة، و شهد لها النقاد بفنيته، و صدقه وتميز صوره ، و بعده عن تعقيد اللفظ ، و اعتبار لغته مفارقة للتقليد غنية بالإيحاء ، و الرمزية و التكرار ، و تصوير لحظات الزمن ،كما أثار نشرها لرسائل الكنفاني ثورة نقدية ، و لكن على اعتبار النقد ميزان موضوعي ينظر إلى العمل بعيدا عن نظرة العامة له فنشر غادة السمان لرسائل غسان الكنفاني لم ينتقص من قيمته كمناضل ، و زاد في رصيده الأدبي فالجانب العاطفي الذي كشفت عنه غادة في شخصية الكنفاني أضاف إلى شخصيته النضالية عاطفة جميلة لا يملك الإنسان يدا ليلغيها ، و لا حتى أن يجعل منها مبتذلة فالحب ، و لين الجانب أمام حبيبته لا يلغي نضاليته ، و لا حتى قوته في مواجهة أعدائه.

و غادة السمان هي المعنية بالنقد للخطوة التي قامت بها فشغفها بالمغايرة بث فيها روحا نضالية ، و هي التي أفنت ثلثي عمرها تشهر سيف أفكارها ضد المجتمع مما جعلها عدوة للكثيرين ، و ميدانا رحبا للنقد لكن الغالبية أيدت أفكارها ، و شجعت تحررها، ومكنتها مكانة الريادة ، و كشفت عن جمالية اللغة الأدبية التي وظفتها في أعمالها .

3 - المواقف الشعرية لغادة السمان:

إن الملاحظ للشعر الحديث يجد أن القصيدة الحديثة تود أن تكون شيئاً مكتفياً بذاته، كياناً يشع دلالات عديدة، نسيجاً من عناصر متوترة، ميداناً تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر بالإيحاء على طبقات من النفس لا صلة لها بالعقل سابقة عليه أو متجاوزة له، و تمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار ، و الكلمات فتشيع فيها الرعشة و الرفيف و قد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني ،و الزماني ،و الموضوعي ،و النفسي. [1]

و تتداخل عوامل عدة ،و تتحد لتشكل الموقف أو الاتجاه الشعري و البحث في جماليات القصيدة حتماً سيمر عبر هذه المواقف ،و الاتجاهات فإحسان عباس يقول : " اتجاهات الشعر من مثل دور المجلة ،و الصحيفة ،و الجامعة ،و مؤسسات الإعلام ،و وسائله،و مدى الاطلاع على النظريات النقدية الحديثة ، و مدى صلة الشاعر بألوان التطور في الإخراج المسرحي والمنتمي جملة دون تفصيل ، و نمو المدن ، و تضاؤل شأن الحياة الريفية ، و الاتجاه نحو التصنيع ، و غير ذلك من العوامل التي تقوم بدور كبير في حياة المجتمع الحديث . بل لعلنا أغفلنا أهم عامل بين تلك العوامل جميعاً ،و هو "شخصية الشاعر " نفسه ، و مدى استقلالها

[1] ينظر: هوجو فريدرتش ، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ، ص 31، 32 ، 33. نقلا عن السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق ،ص 29 ،30.

ومدى قدرتها على صهر بعض هذه العوامل القابلة للصهر أو نبذ ما لا يتفق ، و طبيعتها ومدى صلابتها وقدرتها على خوض التجارب ، أو مدى قابليتها للانهيار ، و الضعف و التخاذل ".[1]

و من هنا يتضح أن موقف الأديب في تبلوره خاضع لتأثير البيئة ،و الظروف المعيشة و طبيعة الشخصية في تعاملها مع ما سبق ، و غادة عاشت حياة مثيرة منذ صغرها مما منحها توجها مميزا ، و مواقف بارزة سواء فيما يتعلق بالمجتمع ، أو الأخلاق ، أو الزمن، أو الحب.

3-1- المجتمع :

الشعر الذي لا يخدم هدفاً اجتماعياً ، يعد نوعاً من الأصوات المجردة التي قد تكون جميلة و ربما مفيدة في الظروف السوية للمجتمعات المتقدمة، ولكنها مهما كان جمالها غير مفيدة ولا جميلة لدى المجتمعات التي تعاني من التخلف ،و الظلم السياسي، و الاجتماعي.[2]

و الشعر يسعى لتغيير المجتمع و إعادة تشكيله ، و ظهوره بأبهى صورة ، من أجل ذلك سطر الشعر في ثنايا قصائده العديد من القضايا الاجتماعية ، و رسم صورة ناصعة للمجتمع الذي يتمناه ، و بث فيه الكثير من القيم والمبادئ " فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على

---

[1] إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق ،ص 60 ،61 .

[2] ينظر:عبد العزيز المقالح ، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، دار العودة ، بيروت ، ط2 1978، ص83 .

تغييره وتشكيله " [1]، و الشاعر و هو يضمن العديد من المثل و القيم قصائده ، لا يكون بعيداً عن واقع مجتمعه ، فهو لا يرسم مدينة فاضلة ، يصعب تحقيقها ، و لكنه مرتبط بواقعه محدد به " فالمجتمع كائن قبل العمل ، ذلك أن الكاتب محدد به ، فهو يعكسه و يعبر عنه ، و يتطلع إلى تغييره " [2]، و ينظر الكثيرون إلى حركة الشعر و يصفونها بأنها صورة انعكاس إلى حركة الواقع و قوانينه التاريخية ، و أن وظيفة الشعر الإسهام في تغيير الواقع .[3]

لكن الحقيقة تقول أن الشاعر عندما ينظم قصيدته يضمنها مشاعره و رغباته المختلفة و التي يكون الواقع الاجتماعي هو المسؤول عنها و إرادة التغيير كامنة داخل كل فرد من المجتمع و لا تقتصر وظيفة على الشاعر وحده والشعر مع مساهمته في التغيير لا يمكن اعتبار ذلك وظيفة ملازمة له.

و قد ارتبط الأدب بشكل عام بالواقع السياسي ، و الاجتماعي ، و كان في كثير من مراحله يواكب التغيرات السياسية،و آثارها الاجتماعية ، و يسايرها حتى بات من المؤكد أن نقرأ بعضاً

---

[1] عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص46 .

[2] جان إيف تاديه،النقد الأدبي الحديث في القرن العشرين ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحديث ، ط1 1994،ص 115.

[3] ينظر : خالد الأعرج،في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي،عبد المنعم ناشرون، ط1، 1999،ص 08 .

من واقع المجتمعات , و أوضاعها السياسية و الاجتماعية و الفكرية من خلال قراءتنا للنتاجات الأدبية ، و الشعرية في حقبة ما[1].

فالشاعر كان ،و لا زال لسان حال قومه ،و شعره سجل حافل ،و حافظ لواقع المجتمعات حتى يمكن اعتباره وثيقة تاريخية في بعض الأحيان خاصة في الحقب التي لم يؤرخ لها ،ولم يصل منها غير المرويات الشعرية عن طريق المشافهة ، و" حياة الأدب في قطر من الأقطار صورة حية و انعكاس للعملية الاجتماعية الكبيرة التي يمارسها المجتمع بمختلف فئاته " [2].

فالأديب لا يخرج في تعبيراته ، و صوره ، و لا حتى في ترجمة مشاعره عن واقعه الذي يعيشه ، و النظام السائد في مجتمعه .

و موضوعات الشعر الاجتماعي متعددة، و متنوعة تستمد من المجتمع ، و تتصل اتصالاً وثيقاً به فهي تمثل العلاقات العامة بينه، و بين من يحيون معه، و يمرون بظروف اجتماعية تتصل بمشاعره من قريب أو بعيد[3] ، و هناك من يرى أن قيمة العمل الأدبي لا تقتصر على الموضوع على اعتبار أن "العمل الفني سواء أكان شعراً أو نثراً لا يستمد جلاله أو روعته من

---

[1] ينظر:أيمن سليمان مسمح ، الاتجاه الاجتماعي في الشعر الفلسطيني بين انتفاضتي 1987 – 2005،رسالة ماجستير الجامعة الإسلامية ، غزة،2007 ، ص01 .

[2] عبد الرحمن ياغي،حياة الأدب الفلسطيني الحديث،منشورات المكتب التجاري،بيروت ، ط1،1968 ،ص 07.

[3] ينظر : سعد إسماعيل شلبي ، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر – عصر الملوك والطوائف – ، دار نهضة مصر، القاهرة ،دط،دت، ص519 .

جلال الموضوع أو من تقنياته الفنية فقط ، و إنما يستمد قيمته من مدى صدقه في التعبير عن هموم وآمال الشعب و مدى ارتباطه بواقعه "[1].

فإحسان عباس في تناوله لقضايا الشعر المعاصر يتساءل عن إمكانية أن يمثل الموقف من المجتمع قضية و يجيب عن نفسه بالإيجاب، و يحصر المسألة في صراع الفرد مع المجتمع الذي يظهر في مواقف مختلفة من اغتراب ، و ثورة على المجتمع ، و في الالتزام ، و صراع الطبقات في المجتمع الواحد [2].

و غادة السمان عاشقة الحرية الثائرة على كل ما حولها كان موقفها جليا اتجاه المجتمع مترجَما في كل أعمالها الشعرية ، و النثرية .

و المتتبع للمقالات التي كتبت عنها يجد أن أغلبها تتناول ذلك ففي مقال لسارة ظاهر نجد مثلا (غادة السمان عندما ترمي بنفسها في نار الحرية) ، و الذي تناولت فيه كاتبته تمرد الكاتبة،و ثورة المجتمع ضدها " هذه الكاتبة آثرت أن ترمي نفسها بنار لهب الحرية المقدّس بشجاعة نادرة ، و أسيء فهمها من كل الأطراف الذين يدّعون حراسة الطابو الاجتماعي أو يحتكرون لأنفسهم حق التسلّط. تقول في إحدى كتاباتها :"حياتي كلها كانت حرباً، بطريقة ما إنها الحرب الأولى وإن اختلفت الأداة دائماً تعرّضت للقصف الاجتماعي، دائماً مورِس عليّ إرهاب اجتماعي، دائماً جولات جديدة بيني ،و بين المجتمع، الرصاص داخل الحرب مؤلم

[1] جمال أحمد الرفاتي، أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، دار الثقافة الجديدة، دط،دت، ص07.

[2] ينظر:إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ،ص 157 ،159

كالرصاص خارج الحرب... " هكذا كان لا بدّ من حوار يجلو ما التبس في الأذهان من تحريف أو تشويه لدعوتها التحرريّة، و تحديد لتطلعاتها الحياتية،و الثقافية،و الإنسانيّة "[1] .

تقول السمان :

" في البدء كانت الكلمة، مليئة بالأخطاء الإملائية، و سوء التفاهم. آه كم ضيّقوا علينا شرنقة الكلمات فصارت مصيدة فئران... و خرجنا من جلدنا إلى فضاء الحرية في مجرات الله الواسعة !"[2]

الشاعرة في هذا المقطع تعتمد أسلوبا جماليا في وصف الاضطهاد الاجتماعي الذي مورس عليها فهي صاحبة الكلمة المتحررة التي رفضت ما أملاه عليها مجتمعها، المجتمع الذي اعتبر الاختلاف إثما ، و وضع سياجا على الكلمة ، و كبتها ، و منعها أن تترجم الأحاسيس بصدق و جعل الشاعرة تهرب بكلماتها بعيدا تاركة ، و راءها وطنا لم يمنعها عنه غير البحث عن كلمة حرة ترسم الفكرة بصدق ، و تترجم الشعور دون وضع اعتبارات لأي قيود .

و في مقال بول شاوول (غادة السمّان و غواية المنافي و التمرّد) نجد الكاتب لا يخرج عن طبيعة غادة فيتناول تمردها ، و يحاول دعوتها للتخلي عن غربتها "غادة السمان، في بلاد المهاجر، وهي مهاجرة بامتياز سواء من تلك الهجرات الداخلية أو في الجغرافيات الواسعة أو في

[1] سارة ظاهر،غادة السمان عندما ترمي بنفسها في نار الحرية ،جريدة البينة الجديدة،ع1843 ،10سبتمبر2013،ص15.
[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ،مرجع سابق،ص39.

التواريخ الخاصة ، و العميقة أم في تلك الفضاءات الملتبسة ...غادة السمان المتمردة في الكتابة ، و في الحياة ، و حتى في الحلم كم نتمنى أن تخلع قناع الغربة "[1].

غادة السمان قد ملت الغربة ، و تتمنى العودة إلى الوطن لكنها تجهل كيف تفعل ذلك فتعلن شوقها للمكان الذي عاشت فيه ، و الناس الذين سكنوه المكان الذي لم يعد موجودا إلا في ذاكرتها في أسلوب فيه من الاستفهام ما فيه من التعجب فهي تبحث في أعماقها عن دافع أقوى من عشقها للحرية يمنعها من السفر تبحث عن سبب يربطها بالوطن يشدها إليه يمنعها أن تغادره و مثلت لذلك في تحولها إلى مقعد منحوت في صخور قاسيون و شجرة لا تغادر جذورها لأن حياتها في تلك الجذور فتقول :

" كيف أغلق ملف السفر؟

كيف أتحوّل إلى مقعد – خارج طائرة ...! –

مقعد حجري منحوت في صخور قاسيون؟

كيف أصير شجرة لا تغادر جذورها ؟ "[2]

تتكرر في المقطع كلمة (كيف) مقرونة بالفعل المضارع (أغلق،أتحول،أصير) مزيحة دلالته من الحاضر إلى المستقبل في أسلوب استفهامي تعجبي يؤكد حيرة غادة السمان في إيجاد وسيلة تغلق ملف غربتها ، و تجعلها تعود إلى وطنها لا تغادره ، و لعل حيرتها ناجمة من

[1] بول شاوول ،غادة السمّان وغواية المنافي والتمرّد، المستقبل ،مرجع سابق ،ص20.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ،مرجع سابق،ص159.

كونها ألفت تلك الغربة التي أصبحت جزءً ا منها فتَكَوَّن داخلها توجهان يرفض كل منهما الآخر أحدهما يحن للوطن ، و آخر لا يريد ترك الغربة فالغربة الطويلة تبني حاجزا بين الإنسان و مجتمعه الذي ينتمي إليه أصلا ، و تولد فيه تخوفا من عدم القدرة على الاندماج معه مرة أخرى.

و تقول:

" تعبنا من غربة تتشرد داخلنا ... تسافر في أوعيتنا الدموية،

و تركب قطارات نبضنا، و تقطع تذكرة إلى نخاع عظامنا

و تنتحب في عمق أعماقنا ...

كل من يحنّ إلى مدينة يعود إليها. و لكن ماذا يفعل من

يشتاق إلى مدينة لم تعد موجودة إلا في خرائب الذاكرة ؟

و كيف يركب آلة الزمن إليها ؟ "[1]

إن الشاعرة بنبرة محزونة تلعن غربة أرهقتها ، و قد أصبحت جزءا منها ، جزء ينتحب يرفض وجوده ، و تعبر عن حنين يشدها إلى وطن لم تعد الصورة التي أحبتها له موجودة إلا في ذاكرتها ، و تستخدم في ذلك الفعل المضارع (تركب، تسافر،يحن ، يعود..) لتؤكد على أن

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ،مرجع سابق،ص 160 ،161.

غربتها لا زالت حاضرها الذي يؤرقها ، و الوجع المزمن داخلها ، و بأسلوب استفهامي بنفي مدرك في ذهنها تتساءل كيف يمكن العودة لوطن لم يعد موجودا إلا في ذهن من عرفه .

و تقول معبرة على النظرة التي ينظر بها الغربي إلى العربي ،و إن علت مكانته الاجتماعية:

" آه الثلج ! لم يكن الغرب أما بالغة الحنان لقلبي، و حتى حينما دللني ، كان "تدليله" لي مثل قبلة امرأة ثرية وحيدة لكلبها"[1]

تتأوه الشاعرة من حقيقة راسخة في أعماقها ، و هي أن الوطن الذي تسكنه ، و مع طول مكوثها فيه لن تنتمي إليه متخذة لذلك صورة نابعة من قوميتها العربية فهي تدرك جيدا أن الغربة لا يمكن أن تكون وطنها ، و لا حتى يمكنها تعويضه ، و لا الغرب يمكن أن يدمجها منتمية إليه فدائما هناك حاجز غربي عالٍ لا يمكن تجاوزه يرفض أن يجعل المواطن العربي في مرتبة سواء مع الغربي ، مثلما هناك انتماء عربي داخلي يرفض ، و بشدة أن يكون غربيا.

و في حوار آخر لها مع عيسى مخلوف تتكلم غادة عن ظلم المجتمع لها ، و عن شعورها بالغربة ، و النفي في باريس أو في وطنها " أنا منفية منذ طفولتي كالفنانين جميعاً ، و لعل أقسى أنواع المنافي هي تلك التي يعيشها الإنسان بين أشخاص يحبونه ، و لا يفهمونه ومجتمعات لا يتكلم حقاً لغتها النفسية.. منفية إلى صمتي الداخلي، منفية إلى رفضي، وأحيانا أشعر أنني منفية إلى وطني فأصرخ لوعتي كتابة ، و احتج بشراسة على هزيمة لا استحقها

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ،مرجع سابق،ص37 ،38.

وذل في عشيرتي لا أريده لهم أو لي، ومظاهر تعصب ، و استبداد لا أتبناها ، و لكن ثمة من ارتكب سطواً مسلحاً على حنجرتي ، و احتلها ، و هو يذيع منها بلاغاته الطائفية التي أرفضها و يقتل الناس باسمي ، و باسم ملايين المنفيين إلى الوطن سواي بيروت نفسها أضحت منفية عن ذاتها، و جوهرها.. ، و نحن لن نستعيد ذاتنا المنهوبة إلا باستعادة ديمقراطية الوطن. أنا في منفى هنا في باريس أو هناك.. ومن المؤلم إن يصل الشجار بيننا ، و عصرنا إلى المدى الذي يجعلنا نشعر فيه أن حياتنا بأكملها هي عملية نفي لنا إلى الكرة الأرضية ريثما نعود من حيث جئنا. أقسى أنواع المنافي هو حب وطن جنحت باخرته صوب شطآن الوحشية والتدمير وأنت عصفور داسته جزمات المتقاتلين لكنه ما زال يحلم بجزيرة الكنز: الحرية "[1].

فالغربة التي التهمت حياة غادة أنطقت لسانها:

"وها أنا أوغل بعداً

في مدارات الغربة

مثل كوكب يرفض مداره المألوف."[2]

ربما الشاعرة لم تكن من اختارت غربتها لكن غربتها تحولت إلى إدمان يصاحبها ترغب في تركها لكنها لا تستطيع حتى أصبحت هذه الغربة مألوفة الأغوار لها ، و تستخدم التنبيه (ها)

[1] بول شاوول ،غادة السمّان وغواية المنافي والتمرّد ،المستقبل ،مرجع سابق،ص20.

[2] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،منشورات غادة السمان،مطبعة دار الكتب، بيروت،ط5، 1998 ،ص101.

والفعل المضارع (أوغل)* لتنقل للمتلقي عمق الاغتراب الذي يسكنها والذي لا يزال معشعشا في كيانها .

و تقول ساخطة على المجتمع ذلك المجتمع الذي يريد فرض رؤيته فرضا:

"و البعض يحاول إرغامي

على تلاوة موعظة ما

و لن أفعل... لن...لن

الحقيقة صرخة بملايين الإيقاعات

و الموعظة ندب أحادي رتيب...

مساء الحزن

أيتها القتيلة يا وردة القبيلة"[1]

تستخدم الشاعرة النفي المتكرر بـ(لن) – تنفي وقوع الفعل في المستقبل – لتعبر عن رفضها المستمر، و موقفها الثابت في قضايا لا طالما تقاطعت فيها مع عرف المجتمع ، و تخاطب ذاتها (أيتها القتيلة) ، و تندب اغترابا مغايرا ، اغتراب فكري عن محيطها الذي تنتمي إليه ذلك

* (*وغل*) الواو والغين واللام: كلمةٌ تدلُّ على تقحُّمٍ في سَيرٍ وما أشْبَه ذلك. وأوْغَلَ القَوْمُ: أمْعَنوا في مَسيرهم. ينظر : أحمد ابن فارس ،معجم مقاييس اللغة ،م 4، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ،مرجع سابق ،ص 127.

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص39.

المحيط الذي جعل منها عدوة له لرفضها قواعد تخضع لها مؤسسته ، و لم يحاول فهم وجهة نظرها فدخلت بذلك معه في معركة خاسرة كانت فيها هي الضحية .

و تقول :

" منذ طفولتي و " هم " عبثا يحاولون إقناعي

بأن عصفورا في اليد

خير من عشرة على الشجرة ..!

ولم أصدق تلك الأكذوبة أبدا ..!

جلدوني بسياط الغضب الاجتماعي

وعلقوني على شجرة التشهير

وقالوا إنني ساحرة من رعايا الشيطان "[1]

تتعجب الشاعرة من محاولة إقناع المجتمع لها فهي بقولها (عبثا يحاولون) تؤكد صفة العناد التي تلازمها ، و العناد هو الرفض السلبي المستمر، و قد يصل إلى درجة الخروج على السلطة و المبادئ ، و القيم، و العقائد ، و الأعراف ، و هو ما يحدث لغادة السمان فالواضح أن الشاعرة بدورها لم تكلف نفسها عناء التكيف مع المجتمع فهي ثائرة على كل ما فيه رافضة لكل

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص51.**

قوانينه ، و أعرافه مع أن أفكارها نتاج فردي ، و أفكاره نتاج جماعي يضرب بجذوره في أعماق التاريخ ،و الوقوف في وجه الجماعة لا يمكن اعتباره إلا انتحارا .

ضغوط المجتمع جعلت غادة مشردة في الغربة تنشد الحرية بكل أوجهها ، و تقف قوية صامدة في وجه كل من يحاول سلبها :

"أعلن على الملأ: وطني محبرتي .

كل من يكسرها لصبغ حذاء غروره،

كل من يحاول اغتصاب أبجديتي لتلميع أوسمة هذيانه،

كل من يحاول تسوير جموحي في شوارعه المكهربة،

وإيداعي في أقفاص حديقة ببغاواته ...

هو ببساطة خصمي الوحيد الأزلي بوجوهه المتعددة المتوالدة .

لا. لم أنسَ شيئاً عن المقصّات التي طالما طاردت أجنحتي ."[1]

تعلن غادة السمان ولاءها لقلمها (وطني محبرتي) ، و ترفض تقييد حرية تعبيرها ممثلة ذلك في كلمات تصب في ذات المعنى (كسر ،اغتصاب،تسوير ،أقفاص ،مقصات) ، و حرية التعبير في مفهومها العام هي إيراد الأفكار ، و الآراء بشرط ألا تكون تلك الأفكار ، و الآراء خرقا لقوانين ، و أعراف الجماعة التي سمحت بها إلا أن غادة السمان تطالب بحرية الرأي

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص76.

ضمن جماعةٍ رافضةً قوانين ، و أعراف مؤسستها واضعة نفسها في محل الخصم ، و هو ما يتنافى مع مبدأ حرية التعبير المعروف ،ويضعها في صراع خاسر مع الجماعة .

و بتعبير جميل تعلن الشاعرة تمردها عن الأشكال الهندسية المغلقة التي تشبه السجن:

"و أنا أكره الدائرة ،

وأكره المربع والمثلث

وسأخرج في مظاهرة ضد المستطيل ومتوازي الأضلاع

وكل ما هو مغلق كالسجن ... ! "[1]

توظف غادة السمان الأشكال الهندسية(الدائرة ،المربع ،المثلث ،المستطيل،متوازي الأضلاع) باعتبارها مغلقة في رمزية منها إلى الكبت السائد في المجتمعات العربية ، و مبدأ تقييد الحريات مؤكدة رفضها له ، و وقوفها ضده ،فالكبت السياسي ، و العاطفي ، و الفكري له أثاره السلبية على الفرد ، و المجتمع في حين أن ترك مساحة للتعبير يساهم في خلق استقرار نفسي وفكري يضمن الأمان ، و الهدوء للفرد ، والمجتمع .

و تقول في قصيدة "الحب فن الفراق" معبرة عن القيود الاجتماعية التي تأسر المرأة العربية على لسان حالها:

" لقد تعلّمت عاماً بعد آخر،

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص74.

كيف أتحول من امرأة عربية، إلى رياح لا تسجنها

القضبان ..."[1]

اعتبار الشاعرة المرأة العربية سجينة في مجتمعها له جانب الصواب ، و الخطأ فأفكار المجتمع فيها ما هو مستمد من الدين ، و الدين له ضوابط تخص المرأة في تعاملاتها وهي ضوابط تحفظ كرامتها ، و تصون عرضها لا سجنا يقيد حركاتها ، و هذا لا يلغي أفكارا أخرى في المجتمع تنتقص من قيمة المرأة ، و تلزمها بما لم يلزمها الله به .

و الشاعرة تعبر بمرارة عن انتقاص المجتمع العربي لقيمة المرأة فتقول:

" في كل الحكايا حولنا وفي الروايات العربية

وفي صفحات الجرائم اليومية

تموت باستمرار ليلى العامرية

وتجن عزة و تنتحر الخنساء

وتذبح عبلة من الوريد إلى الوريد

أنا من فصيلة أخرى من النساء .. من جيل آخر

جيل يكره العصا و السوط و القهر و الإذلال

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص27.

فلتذهب أنت و قيس الملوح و عنترة إلى النسيان

لقد حزنت لأجلك أكثر مما يليق بإنسانيتي ... و أنانيتي!"[1]

وظفت الشاعرة (ليلى العامرية ، عزة ،عبلة) ، و اتخذتهن رموزا للتعبير عن اضطهاد المرأة في المجتمعات العربية ، وهن بطلات حكايا الحب في الأدب العربي حُرموا وصال المحبوب جرَّاء تقاليد ، وعادات القبيلة التي تقضي عدم قبول زواج المرأة من رجل أشاد بها في قصائد تغنت بها العرب ، و أظهر فيها حبه لها ، و افتتانه بها ، و رغبته في وصالها ، و قد جمعت الشاعرة بينهن ، و بين الخنساء المعروفة بشعرها الرثائي لأخويها ، و والدها في دلالة منها أن البكاء هو مصير الأنثى العربية ، و الرجل دائما هو سبب استدرار دموعها ، و مصدر ألمها رافضة أن تجعل نفسها في الكفة ذاتها معهن فيكون مصيرها الاضطهاد ، أو الحزن متخذة من (قيس بن الملوح ، وعنترة بن شداد) مثالا للرجل العربي الذي ترى فيه سببا ، و مصدرا للحزن ، و الإذلال في حياة المرأة العربية.

و هي في تحررها ثارت على ما يمكننا تسميته الجانب المسكوت عنه في مجتمعنا فاستخدمت الإيحاءات الجنسية لكن ليس بطريقة صارخة فنجدها مثلا تقول:

" أحاول عبثاً قراءة الأبجدية الإغريقية للتماثيل في المتاحف

ذات الغبار المضيء، و أتذكر كيف كنتُ أتهجَى أطلس جسدك

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 150.

مغمضة العينين، و أتعلم القراءة بطريقة برايل ..."[1]

تحاول غادة السمان أن تماثل بين الأبجدية الإغريقية ، و تفاصيل جسد حبيبها في غموضها وصعوبة فك معانيها ، وتقارن بين عجزها على فهم الأبجدية الإغريقية ، وعدم إصرارها على كشف أسرارها ، مقابل عنادها على تتبع تفاصيل جسد حبيبها ، و حفظها في الظلام كمن يتعلم القراءة بطريقة برايل في إيحاء جنسي منها إلى العلاقة الجسدية بينها ، و حبيبها مما منحها القدرة على حفظ تفاصيل جسده و استقرائها في الظلمة .

و تقول :

" وحين تمضي

أروح أحصي فوق جسدي

آثار لمساتك

و أعدها بفرح

كسارق يحصي غنائمه

مبارك كل جسد ضممته إليك

مباركة كل امرأة أحببتها قبلي

مباركة الشفاه التي قبلتها "[2]

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص53.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص17.

توظف غادة السمان عبارات منحت السياق دلالته الجنسية (فوق جسدي ، لمساتك، ضممته الشفاه ، القبلة) ، فهي تعبر عن سعادتها ، و هي تحصي لمسات حبيبها ، و تعدها في إيحاء جنسي يظهر تجاوز العلاقة مجال القلب إلى الجسد ، و في ذلك تماثل بينها ، و بين السارق معتبرة لمساته لجسدها غنائم ، و تعمد إلى تكرار كلمة (مباركة) في ثلاثة أسطر الأخيرة في تأكيد منها على أن قبلة حبيبها، و حضنه مكسب كبير ، وغنيمة لا تضاهى .

كما تتجاوز غادة السمان التقاليد ، و الأعراف ، و تعترف بتعدد عشاقها مثلما أعلنت ذلك مع الصحافة فتقول في قصيدة "الشامية الجارحة المجروحة" :

" أين تلك العاشقة البسيطة التي تنشد المطلق في كل رجل،

حتى دمرت رجالها بشهوة الكمال المستحيل؟ "[1]

تتساءل الشاعرة بتعجب يترجم تغيرها الذاتي عن امرأة كانتها في الماضي أضاعت رجالها وهي تبحث عن الكمال ، و تسجل بهذا اعترافا ضمنيا بتعدد علاقاتها ، و هو الأمر الذي ترفضه الأعراف ، و يضعها محل الشك ، و الصراع الاجتماعي .

و تؤكد ذلك عندما تقول:

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص83.**

" حاملة على جسدي بكل فخر

لعنات الرجال الذين خنتهم

و الذين سأخونهم...! " [1]

تعد كلمات غادة السمان (جسدي ، لعنات الرجال ، خنتهم) مستفزة للذهنية العربية التي ترفض تعدد العلاقات بالرجال خاصة التي تتعدى إلى الجسدية ، و ترى فيه انحلالا ، و فجورا و هي في تعبيرها ترفض كل أشكال التقارب مع ذهنية مجتمعها التي تدرك تماما رفضها لتوجهها المتحرر ، و إيحاءاتها الجنسية .

و هاجمت الطبقية ، و انتقدت البرجوازية رغم أنها كانت من تلك الطبقة ، و غالبا ما وظفتها في شخصيات رواياتها [2] فتقول منتقدة الرياء الاجتماعي:

" لا أريد مجاملة الصدأ، على شفاه حنّطتها الرتابة الجافة القحطية .

لا أريد الذهاب إلى محاضرات موبوءة بمقولات متشابهة

كالأحذية أمام مدخل معبد بوذي ."[3]

تبدأ غادة السمان السطرين بالرفض الصريح ، و المباشر (لا أريد) لكل أنواع المجاملات الاجتماعية التي تدخل الرياء من بابه الواسع فتوظف (الصدأ) كرمز للزيف إذ ترى في مجاملة

---

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص75.

[2] ينظر:

Hanan Awwad , Arab Causes in the Fiction of Ghadah al – Samman 1961–1975 , Op cit P, 49

[3] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص41.

الفئة البرجوازية طبقة فوقية تخفي الحقيقة ، و تزيفها ، و تماثل في ذلك بين الكلمات المتشابهة التي يكررها الجميع ، و بين تشابه الأحذية في معبد بوذي لتعبر عن رتابة تلك المجاملات و تبددها.

و تقول :

" تذهب العاشقة إلى شواطئ المساء،

وحيدة مع أبجديتها، بلا متفرجين ولا مصفّقين ...

هاربة بصوتها من مهرجان الضفادع البشرية وبطولات النقيق،

بلا أوسمة غير جرحها ...

قليل من الصفاء، بعيداً عن مجالس الرياء."[1]

تتخذ غادة السمان من صوت الضفدع في بشاعته ، و تكراره المزعج رمزا للمجاملات والعبارات المتداولة في المناسبات الاجتماعية الرتيبة ، و ترى في العاشقة روحا متجددة مغايرة للرتابة الأمر الذي يجعلها تهرب من هذه المجالس إلى عالم العشاق ذلك العالم الحالم الذي لا يسمع فيه العاشقون إلا صوتهم .

و تقول:

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص101.**

" ها أنا أنفلت

من (الكرفنالات) الاجتماعية

و ألاعيب قوم الأقنعة."[1]

تحاول الشاعرة لفت الانتباه إلى فكرة تخلصها من المجاملات المزيفة فتوظف (ها) التنبيه مظهرة في ذلك غبطة داخلية لهروبها من النمطية ، و التملق الاجتماعي ، و تحررها من المجاملات المزيفة .

و من كل ما سبق يتأكد أن غادة أرادت الحرية ، و ناشدتها ، و رأت أنها حقها المشروع في خلق نوع من المساواة بين المرأة ، و الرجل ، و نبذ التقاليد ، و العادات البالية التي سيِّدت الرجل عليها ، و الكل يعلم أن هناك الكثير من القيم الاجتماعية التي تضطهد المرأة ، و التي لا تمت للدين الإسلامي بصلة ، و غادة السمان إن صح القول كان تمردها على التقاليد التي هضمت حقها ، و حق كل النساء لا ضد مجتمعها فكثيرا ما عبرت عن انتمائها لمجتمعها العربي الشامي الذي لا يمكن أن تسلخ نفسها منه.

فهي تقول في قصيدة "أكذوبة اسمها سنة جديدة":

"أنا امرأة جسدها حقيبة سفر، هوايتها السباحة في بحيرة

الشيطان، جرّبت "ختم الذاكرة بالشمع الأحمر" و لا تزال تحاول

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 101.**

أن تنفض عن جمجمتها – من الداخل – رمل الصحارى دون أن

تفكر بقص أصابع الأجداد التي وأدتها مرات"[1].

تبدأ غادة السمان المقطع بضمير المتكلم (أنا) في إحساس منها بذاتها يُظهر مدى يقينها بقوميتها فهي ترفض التخلي عن كونها عربية ، و ترى الأشياء بعينين عربيتين ، و مع إحساسها بهذا الانتماء تغزو المدن ، و تخالط الحضارات بلا خوف فارتباطها بقوميتها هو ارتباط بهوية اجتماعية ، و إنسانية ، و قومية ، و تأكد في ذلك تجربتها لنسيان الانتقاد ، والأذية التي تعرضت لها من مجتمعها ، و استمرارها في محاولة إظهار أفكارها ال رامية إلى التخلص من التقاليد البالية .

لقد التزمت الشاعرة بانتمائها لمجتمعها لكنها تمردت عن كل القيم التي مست حريتها فقد كانت غادة السمان أكثر حرية من الرجال ، تنسى أنها تعيش ضمن مجتمع محافظ لن يرحمها و تريد أن تعلم الآخرين معنى الحرية من دمها ،وأعصابها ،وعذاباتها، متجاهلة أن الأوساط الثقافية وليدة مجتمعات متخلفة، وتشبهها بطريقة ما، لذلك تلاحقها اللعنات، و يقف في طريقها الكثير من الأعداء ، فهي مستقلة إلى درجة يصعب معها الإمساك بها.

يعد موقف غادة السمان من المجتمع ظاهرا في قصائدها مترجَما في رأي النقاد فيها فقد ثارت على مجتمعها ، و رفضت قوانينه ، و رأت فيها كبتا لحريتها ، ما جعلها تنطلق بعيدا

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص169.**

لتجد نفسها مقيدة بسلاسل غربة تغلغلت داخلها ، و كلما حاولت الهروب منها سحبتها وأعادتها فهي لم تعرف الراحة في غربتها ، و لا انتمت إليها ، و لكنها مع ذلك ألفتها ، و صبرت أغوارها .

و قد سخطت غادة على المجتمع لمحاولته فرض قوانينه عليها ، و واجهته بقوة ، و رفضت الانصياع له ، و لم تكلف نفسها عناء التكيف معه الأمر الذي جعلها منبوذة منفية إلى الغربة و كانت قضية المرأة ، و حقوقها متصدرة اهتماماتها فقد رأت أن المرأة العربية مسلوبة الإرادة مشدودة إلى الخلف بقيود مجتمعها ، تعاني الظلم ، و الاضطهاد من الرجل الذي يعد الطرف المسيطر في المؤسسة الاجتماعية ، و حاولت من خلال شعرها كسر جانب المسكوت عنه في المجتمع فاستخدمت المعاني الجنسية لكن في الحدود التي تخدم السياق ، و زادت في استفزازها للتقاليد الاجتماعية إذ كان في بعض المقاطع من قصائدها اعترافات ضمنية بتعدد علاقاتها مع الرجال ، و تخطي الحدود إلى الجسدية ،و هو الأمر الذي يرى فيه المجتمع فسادا خلقيا،و بعدا عن مقوماته الدينية ،و العرفية كما عمدت إلى انتقاد العادات الاجتماعية للطبقات الراقية،و رأت فيها رياء مقيتا ، و مع كل هذا التمرد الصارخ على مجتمعها لم تلغ قوميتها ، و انتماءها العربي، و قد صرخت بأعلى صوتها معلنة عروبتها .

3-2-الأخلاق:

ارتبط الأدب بقيمتين بارزتين هما المتعة ، و المنفعة ، و اختلف النقاد والأدباء في تحديد وظيفة الأدب من بينهما فمنهم من جعلها الأولى ، و منهم من اعتبرها الثانية ، و منهم من جمع بينهما ، و ما القيمة الأخلاقية إلا واحدة من الأمور النفعية التي يقوم عليها الأدب.

فالاتجاه الأخلاقي الذي يقوم على معيارية المثل ، و القيم قديم منذ الإغريق حينما تناول فلاسفتها النفعية الأخلاقية على يد أرسطو ثم انتشر في العصور الوسطى بعدها العصر الحديث ، و من النقاد العرب الذين تكلموا عن الأخلاق في الشعر ابن طباطبا الذي ألح على مبدأ الصدق ، و قدامة ابن جعفر الذي ربطه بالفضيلة ، و حازم القرطجني الذي رأى أن الشعر ينبغي أن يحبِب ما تحبه النفس ، و يكرِه لها ما تكرهه ، و يلتزم بالصدق[1] ، و لم يخل القرن التاسع عشر من ظهور أصوات نقدية طالبت بأن يكون المقياس الحقيقي ، و الوحيد للشعر هو الأخلاق ، و ما يبعثه هذا الأدب من حكمة ، و يصوره من قيم ،و أخلاق فاضلة [2]. تلعب القيم ، و المثل الأخلاقية دورا هاما في بناء المجتمع على أسس صحيحة ، و تجسيد الشاعر لذلك في شعره مساهمة منه في الإصلاح هذا إذا اعتبرنا أنه ينبغي للشعر أن يمارس وظيفته النفعية فقد جُعل الفنّ أداة لخدمة الأخلاق عند بعض الباحثين؛ و عند البعض الآخر

[1] ينظر: محمد بن مريسي ، الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي(حتى ق7هـ)،مطبوعات نادي مكة الثقافي،السعودة،1989 ص25.

[2] ينظر : شوقي ضيف ،في النقد الأدبي ،دار المعارف ، القاهرة ،ط7،ص 46.

اعتبروه غاية أي الفن للفن ، و هناك رأي ثالث يُخضِع الفن لمبادئ الأخلاق ، و مقاييسها ويرفض أصحابه الفصل بين الفن ، و الحياة أمثال تولوستوي[1].

فرسالة الأخلاق تكمن في تحويل العالم من المرتبة الطبيعية إلى المرتبة الأكسيولوجية الحقيقية.[2]

و وجود الإنسان تحدده علاقته بالقيم ، و ذلك لأنه عاقل يملك الإرادة ، و الترفع إلى مستوى السلوك الأخلاقي الحرّ ، و يكمن ذاك في الفضائل من خير ، و حق ، و جمال ، و عدالة و حرية فالخيرية لابدّ أن تكون وليدة الحرية[3].

و قد مزج اليونانيون قديما بين فلسفة الجمال ، و فلسفة الأخلاق، حيث اعتبرت الرواقية الجميل هو الكامل في عرف الأخلاق ، و يعتقد" رسكن" أنّ الذوق الجمالي جزء من الأخلاق ويرى "شافنشوي" أنّ جوهر الأخلاقية قائم على الانسجام بين وجدان الفرد ، و مطالب المجتمع ، و النفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، و تنفر من القبح[4].

و غادة السمان الشاعرة رغم مطالبتها بالحرية ،و تحملها للغربة في سبيل ذلك ،وعيشها أكثر من ربع قرن في المنافي بقيت مشدودة بحبال القيم التي تربت عليها في أغلب مواقفها الحياتية.

---

[1] ينظر: مصطفى عبده ، مقدمة في فلسفة الأخلاق ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،ط 2 ،1999 ، ص 19، و ينظر:مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال ، مكتبة مدبولي ، القاهرة،دط،دت، ص175 -177.

[2] ينظر: مصطفى عبده ، مقدمة في فلسفة الأخلاق ، مرجع سابق ،ص 22 .

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 23 . و ينظر: فايزة أنور، أحمد شكري ،القيم الأخلاقية بين الفلسفة و العلم ، دار المعرفة الجامعية ، مصر، 2002، ص82 ، 89.

[4] مصطفى عبده ، مقدمة في فلسفة الأخلاق ، مرجع سابق ، ص18 ،19.

وهذا لا يلغي تحررها في قضايا أخرى فقد وظفت الجنس في أدبها مع عدم انزلاقها لتقديم أدب إباحي ، و كان لها أراء عن اضطهاد المرأة جنسيا في المجتمعات العربية ، و هذا جعلها في نظر مجتمعها مختلة ساقطة [1].

فتعبر غادة السمان عن حرارة العشق العربي مقارنة بالغربي بألفاظ يعتبرها المجتمع العربي طابوهات :

" و أمامي في المقهى (عاشقان) انكليزيان جداً

و أمامهما صفحة الكلمات المتقاطعة !

و كلما انتهيا من حل كلمة

يقبلها ببرود كما ينظف أسنانه

و بعينين مفتوحتين حتى آخرهما

تتأملان التلفزيون خلفها ...!

يقبلها بلا نبض

ثم يعودان إلى حل أحاجي الكلمات المتقاطعة بحماس

لو مست شفتاك عنقي هكذا

لانصهرت "[2]

---

[1] ينظر: Hanan Awwad,Arab Causes in the Fiction of Ghadah alSamman 1961-1975 , Op cit P, 49

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق ،ص47.

تتعجب الشاعرة من البرود الذي تلاحظه على عاشقين انكليزيين ، أثناء تقبيل أحدهما للآخر ، و تضع نفسها محل مقارنة لو كانت في الموقف ذاته في رمزية منها إلى صدق وتفاعل العاشق العربي مع شريكه ، و جمود عواطف الغربي ، و سلبيتها موظفة في ذلك عبارات بإيحاءات جنسية (يقبلها ببرود ، مست شفتاك عنقي) ، و توظف الأفعال (انتهيا يقبلها ، ينظف ، تتأملان ، يعودان، مس، انصهر) في أسلوب سردي اتخذته وسيلة لخلق انفعال موازي لدى المتلقي ، و ترسم في ذلك صورة تعمق بها فكرتها ، فالانصهار الذي جعلته نتيجة لتقبيل حبيبها لها ، له دلالة حرارة العشق ، و التفاعل العاطفي.

و تعبر عن افتراقها عن المحبوب في تعبير مادي بإيحاء جنسي:

"كأني مت

و أستطيع أن أستعيد ذكرى جسدك

عضلة عضلة

من دون أن يختلج جسدي

شهوة أو غيرة أو غضباً"[1].

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق ،ص154.

في اندهاش ضمني تماثل غادة السمان بينها ، و بين الميت في فقدها القدرة على التفاعل والشعور ب(الشهوة ، الغيرة ، الغضب) ، و هو التأثير الذي أحدثه فيها البعد عن الحبيب موظفة في ذلك عبارات ذات إيحاء جنسي (جسد ، شهوة) .

و إيراد ألفاظ ، و عبارات بإيحاءات جنسية في الشعر له أبعاده اللا أخلاقية في المجتمع العربي بحكم الدين ، و الأعراف إلا أن العبارات التي استخدمتها غادة السمان لتلك الإيحاءات لم تكن صارخة ، و لم تتجه فيها إلى الإباحية.

و قد تعددت علاقات غادة مع الرجال كما سبق الذكر ، و كان لها الجرأة في الإفصاح عن ذلك ، و أثبتت ذلك بنشرها لرسائل غسان كنفاني لها ، و وعدها بأن تنشر رسائل أخرى لرجال آخرين في الوقت المناسب ، و " تكشف عن علاقات عاطفية لم تكترث ... لإخفائها آنذاك بالذات مع ناصر الدين النشاشيبي، الصحافي الفلسطيني الذي كشف عن وجود رسائل عاطفية موجهة له من غادة في أواسط الستينيات إضافة إلى الشاعر الفلسطيني الراحل كمال ناصر."[1]

تقول غادة السمان ضاربة برأي المجتمع في تصرفاتها عرض الحائط بنبرات محزونة :

"حين يتعب جسدي

من الرجال جميعا...

يتسلل " السيد الحزن"

[1] ينظر:د ك ،غادة السمان ، صحيفة صوت النساء،مرجع سابق،ص14.

ليعانق روحي...

يعرف جيدا رقم هاتفي...

ويعرف طريقه إلى مخدعي...

ويدوس بقدميه الثابتتين

جثث عشاقي المتلاشين حولي... " [1]

توظف الشاعرة الإيحاء الجنسي عندما تستخدم عبارة (يتعب جسدي من الرجال) ، و تجعل مفهوما يرفضه أفراد المجتمع يتسلل إلى الذهن، مفهوما تستفز به القارئ . فهي عندما تقرن حزنها بتعب جسدها من الرجال تجعل القارئ يفكر في المعنى المقابل ، و هو أن شعورها بالسعادة مرتبط بعلاقاتها الجسدية بالرجال ، و هو مالا يمكن للقارئ العربي أن يتقبله ،أو يغفره فالزنا في المجتمعات العربية مع حرمته الدينية على المرأة ، و الرجل يتجاوزه المجتمع ،و يغفره للرجل في حين يعتبرهخطيئة لا تغتفر للمرأة ، و الشاعرة في نزعة مغايرة تطرح رؤيتها التي تحاول بها خلق مساواة في النظرة الاجتماعية للعلاقات الجسدية بين الجنسين ، دون وضعها اعتبارا للقضية التي تعتبر خطيئة في حد ذاتها.

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص99.**

و تعد غادة السمان عاشقة متناقضة زئبقية العاطفة ففي قصائد تعترف أنها قد أحبت كل الرجال الذين عرفتهم ، و جمعتها علاقة حب بهم ، و في أخرى تنفي ذلك.فهي تقول في قصيدة "عاشقة شريرة " نافية الحب:

"اغفروا لي ،

كي أهديكم النسيان...

فأنا لم أحب أحداً منكم ،

ولم أكره أحداً... ! "[1]

تتوسل غادة السمان الغفران عندما توظف الأمر(اغفروا) ، و تعتبر شعورها الحيادي مع رجالها الذين عرفتهم خطيئة في إحساس منها بتأنيب الضمير مدللة على الجماعة بـ(الواو) مظهرة في ذلك غرورا ملحوظا من جانبها إذ تجعل من النسيان هدية تمتلكها لن تمنحهم إياها إلا إذا غفروا لها كأنها فعلا هي التي تهب النسيان ، و تنفي الحب أو الكره من جانبها لأي منهم فتوظف الفعلين (أحب، أكره) في زمن الحاضر منفيين بـ(لم) ناقلة بذلك دلالتهما من الحاضر إلى الماضي في رمزية منها إلى أن العلاقة التي جمعتها بهم أصبحت جزء من ماضيها فالنسيان حاضرهم ،والغفران حاضرها لكن العلاقة أصبحت ماض .

و في قصيدة أخرى تعترف بحبها لهم رغم أنهم كانوا مجرد قشور في نظرها :

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 108.**

"كلهم كانوا طبقات من القشور...

كلهم كالبصلة ،

ادخل إليهم مع الدموع

و أبحث عن قلبهم طبقة إثر طبقة

قشرة بعد قشرة

حتى أصل إلى قلبهم – القشرة...

...و لكنني أحببتهم جميعاً! ..." [1]

تماثل الشاعرة بين الرجال الذين عرفتهم ، و بين البصلة فالباحث عن لب للبصلة لن يجد في نهاية بحثه إلا قشرة ، فالقشور هي زيفهم ، وادعاءهم ، و لعل غادة لم تكن زئبقية العواطف عندما تعددت علاقاتها بقدر ما كانت في رحلة للبحث عن الجوهر في أحد من الذين عرفتهم لتصل إلى نتيجة أنهم كانوا متشابهين في زيفهم ، و تعترف في نهاية المقطع بحبها لهم جميعا ، وبقع بذلك في التناقض مع ما اعترفت به في المقطع السابق الأمر الذي جعلها في نظر المجتمع امرأة لعوبا لم تحب أحدا ممن جمعتها علاقة بهم ، و لكنها كانت تستمتع بحبهم لها.

[1] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق،ص 199.

و مع أن غادة السمان لم توظف في المقطع إيحاءات جنسية إلا أنها اعترفت بتعدد علاقاتها بالرجال ، و أظهرت التناقض في مشاعرها ، و هو أمر لا يتقبله المجتمع العربي ، و يرى فيه لا أخلاقية .

إن التردد على الخمارات ، و تعاطي الكحول مرفوض اجتماعيا ، و دينيا ، إلا أن غادة السمان تعودت أن لا تأبه برأي المجتمع فيما تقوم به . فنجدها تقول في ترددها على الحانات:

"هل عانيت سكرات المطر وأنت تقرأ خارطتك على جانب

الطريق والسيارات ترشق الوحل على وجهك، وأنت تجهل

وجهتك؟

هل سمعت انتحاب الأشباح المتوحّدة في الريح و أنت ضائع

في الدرب إلى حانة ضائعة في المطر؟ "[1]

تخاطب غادة السمان القارئ في تساؤل ينقل كآبة الغربة ، و شعورا بالضياع ، و الوحدة موظفة في ذلك كلمة (حانة) لتوصل فكرة أن السكر دواء ذلك الشعور ، و باب تناسيه ، و هو الأمر الذي لا يتقبله العرف العربي المسلم فهي بهذا تتجاوز خطوطا حمراء عربية مسلمة معاقرة في ذلك تقاليد غربية لا تنتمي إليها ، و لعل هذا مبدأ شعورها الضائع ، و المشتت بين ما تربت عليه ، و ما أصبحت فيه.

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص209.**

تَحَرُر غادة السمان جعلها تخوض في قضايا يرفضها المجتمع فتوظيفها الجنس ، و دفاعها عن حقوق المرأة العربية ، و اعتبارها مضطهدة جنسيا زاد من حنقة المجتمع عليها فهي تتحدى المجتمع بأسلوب واضح إذ ضمنت شعرها عبارات ذات إيحاءات جنسية ، و بجرأة صارخة تعلن معاقرتها الخمر ، و تعدد رجالها الذين وصلت معهم إلى العلاقات الجسدية ، و هو الأمر الذي لا تتقبله المجتمعات العربية .

و لعل الحقيقة أن الشاعرة في ثورتها على المجتمع ترفض قيما دينية ، و ترى في انصياعها لها كبتا ، و تقييدا لحريتها دون مراعاة لعواقبها المنطقية ، وإذا أخذنا بمبدأ أن للشعر وظيفة المتعة ، و المنفعة فاحترام أخلاقيات الفئة المتلقية ، و قيمها الاجتماعية ، و العرفية ضروري حتى يلقى الشعر القبول ، و تسري أفكاره العميقة المحملة مجرى الدم في ذهنية القارئ فيحقق بذلك الوظيفتين معا ، وباعتبار غادة السمان ذات انتماء عربي إسلامي وجب عليها التقيد بما سبق ، و هو الأمر الذي لم تفعله ، و اختارت السير عكس التيار ، و الخوض في قضايا رفضها المجتمع ، فهي في دفاعها عن حقوق المرأة ، و اعتبارها مضطهدة جنسيا كان لها جانب الصواب باعتبار المجتمع العربي ذو سيادة رجالية ينتقص من قيمة المرأة في مجالات كثيرة ، و يخرج بذلك في بعض حالاته عن حدود الشرع .

و في توظيف غادة الجنس في شعرها يمكن اعتبار ذلك خادما للسياق ،مثريا للمعنى، و كذا الأمر مع معاقرة الخمر ، و التردد على الحانات ، لكن تسريب مثل هذه المعاني إلى الذهنية

الاجتماعية التي تنتمي إليها هو الخطأ باعتبار أن أي مؤسسة اجتماعية لها أسسها التي تقوم عليها ، و أخلاقياتها التي يخضع لها أفرادها ، و هي مسؤولة عن حمايتها ، و المحافظة عليها و هي بذلك تحمي أفرادها ، و تحافظ عليهم .

لكن مع ذلك لا يمكن اعتبار غادة السمان ذات توجه لا أخلاقي رغم ارتكابها بعض الأخطاء الأخلاقية اجتماعيا ، و دينيا ، و هي التي قد تربت في أسرة محافظة ، و حفظت كتاب الله تعالى.

3-3-الزمن:

إن موقف الشاعر المعاصر من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، و يحدد صلته بالحداثة ، و يقرر مدى انتمائه ، و طبيعة ذلك الانتماء. فالزمن له أهمية كبرى في تيارات الأدب الحديث على المستوى العام لا في الشعر وحده ، و لعل خير ما يصور هذه الأهمية لا عدد البحوث الفلسفية التي كتبت في هذا الموضوع ، و حسب، و في طليعتها بحوث برجسون و هيدجر، بل بتلون النتاج الأدبي منذ بروست ، و جيمس جويس ، و فرجينيا وولف [1].

إن الزمن ذو طبيعة متحركة ، و هذه الطبيعة المتحركة هي التي جعلته " يتحد بالوجود ثم العدم ، بالحضور ثم الفناء ، و الزمان هو الذي ينبئ الإنسان بموته ، و زواله ، و عبثية كل وجوده، كما يبشر بالجديد الوافد ، الميلاد الذي سوف يحدث ، و الجديد الذي سوف يطرأ ، مثل

[1] ينظر: إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق ،ص 67.

ما أن الموت سوف يحدث ، و الطارئ سوف يبلى إن الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه ، مجده ، و تفاهة شأنه، إنه الكيان الموجود الفاني" [1]، و لاعقلانية الزمن التي وسمت مرحلة من مراحل الفلسفة اليونانية، سواء منها الإغريقية ، أو المسيحية الغربية لم تخف حدتها إلا في القرن العشرين ، و ذلك بسلطة العقلانية "فكان تحديا جديدا ، و خطيرا يلزم الزمان اللاعقلاني بإعادة ترتيب أوراقه ،و بعث حياة جديدة تجعله أكثر إنسانية من الأبدية المتعالية"[2].

و غادة السمان ترى أن "عبور الوقت برقية يومية من أرض الموت تقول لنا: "عيشوا ، و لا تهدروه.. فوعي مرور الزمن هو في جوهره وعي الموت، و وعي الموت هو الدواء المرّ الذي يجعلنا نتذوق عذوبة الحياة بكثافة أكبر ، و عمق أشد شراسة. أعتقد أن وعي الموت لقاح ضد الغرور ، و شراب ضد الغطرسة.. و لكن طغاة التاريخ قلما يتذوقونه، و لو فعلوا لأدركوا أنهم هم أيضا سيموتون ذات يوم كالآخرين جميعاً، و لتعلّموا التواضع ، و الحنان"[3]، و قد جاء الزمن في قصائد الشاعرة في أشكال مختلفة فلتسم بالثبات حينا ، و بالحركية حينا آخر .

و في محاولة منها تثبيت الزمن في الحاضر الذي يمنحها السعادة تقول في قصيدة "لقد اخترقتني":

"صوتك الشلال الذي يغسلني

---

[1] عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، النهضة المصرية ، القاهرة، ط2 ،1955،ص20.

[2] يمنى طريف الخولي ، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة البلاغة المقارنة ألف ، ع9، 1989،ص 09.

[3] ياسين رفاعية،"استجواب متمردة" لغادة السمان أنا "المجرم" تجدني حيث لا تتوقع،المستقبل، مرجع سابق،ص20.

وأنا أقف تحته

عارية من الماضي و المستقبل"[1]

قد يكون الصوت أنفذ إلى القلب فيحدث فيه مالا يحدثه النظر ، و هو ما حدث مع غادة السمان عند سماعها صوت حبيبها الذي جعل الزمن يتوقف ، و يثبت في تلك اللحظة بين الماضي ، و المستقبل ، و هي لحظة الحاضر ليجعلها صرمدية في دلالة من الشاعرة تبين رغبتها في دوام لحضتها حاضرا معروفا لا ماضيا انتهى ، و لا مستقبلا مجهولا .

و تقول:

"فاسمك أنت الحاضر ،

اسمك السيد الآن و اسمه السيد البارحة

و أنا كنت أبدا وفية لمعبد اللحظة..."[2]

تؤكد غادة السمان وفاءها للحظة التي تمثل حاضرها الذي تعيشه في مفارقة تجمع فيها بين حبيبها السابق ، و حبيبها الراهن ، و تقرن كل منهما بزمن في رمزية منها إلى مكانة كل منهما في قلبها فتجعل حبيبها السابق مرتبطا بزمن الماضي موظفة في ذلك قرينة (البارحة) لتعبر عن مكانته التي زالت بزوال زمنه ، و حبيبها الراهن بزمن الحاضر موظفة في ذلك قرينة (الآن)

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 23.

[2] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 139.

وتعلن بذلك تمسكها به ، و انتماءها له محاولة تثبيت الزمن في تلك اللحظة التي تتمثل فيها الدوام ، والاستمرار .

و تقول متمسكة بالماضي الذي ولّى متناقضة مع ما سبق في كونها وفية للحاضر :

"راحلة إلى الغد

و وجهي إلى الماضي ،

عيناي على أيامنا الهاربة

و ظهري للمستقبل"[1]

ترسم غادة السمان صورة رمزية تُظهر من خلالها ارتباطها الوثيق بماضيها فهي تدرك أن اللحظة تسير إلى الأ مام ، لكنها ترسم لنفسها صورة الذي يمشي بالمقلوب ظهر ها للأمام ووجهها ، و عيناها للخلف مغادرة بذلك إلى المستقبل بفاعلية الزمن ، و مشدودة إلى الماضي بحبال الذكرى.

و تعبر مرة أخرى على سرعة مرور الزمن :

"أتذكر أيامي معك

كمن يرى الأشياء عبر نافذة قطار مسرع

نائية وجميلة والقبض عليها مستحيل"[2]

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص48.**

[2] **المرجع نفسه ، ص27.**

الشاعرة تتكلم عن الحقيقة المدركة في أذهاننا ، حقيقة الزمن الذي يمر سريعا سارقا أيامنا السعيدة ، و ذلك لما تحاول أن تماثل بين الذكرى ، و الأشياء التي نراها عبر نافذة القطار في صعوبة الإمساك بكليهما فالذكرى ما هي إلا صور وهمية تحملها الذاكرة لن تعود لتتجسد واقعيا وعند استرجاعها تمر شريطا من الصور المتسارعة مثلها مثل الأشياء التي نراها من نافذة القطار ، و التي رغم وجودها الواقعي رؤيتها من نافذة القطار تظهرها صورا لا يمكن القبض عليها.

لكن هناك مواقف تجعل الزمن يمر بطيئا متثاقل الخطى معاكسا لطبيعته منها الفراق الذي عبرت عنه الشاعرة ، و كأنه يريد أن يزيد في تعذيب القلوب :

"افترقنا قليلاً

و حزن الزمن

و لم يعد يتحرك في دروبه

و عقرب الساعة صار بطيئاً

كتنفس غارق" [1]

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق ، ص 202.**

تشير غادة السمان إلى أن الفراق يولد الحزن في كل شيء ، و من ذلك يستمد فاعلية يمتد تأثيرها لحدود الزمن ، و الزمن في حزنه يكتسب قدرة شعورية ، تجعله يبطئ حركته حاله حال إنسان حزين مُحَمل بالهموم يسير متثاقل الخطى .

و تربط النسيان بحركية الزمن فالزمن دائما كفيل بمداواة الجروح فتقول :

"يبقى أملي الوحيد

معلقا بتلك الممحاة السحرية

التي اسمها الزمن"[1]

تماثل غادة السمان بين الزمن ، و الممحاة ، فالزمن من حركيته يستمد القدرة على محو ما يخطه القدر، فيبث النسيان ، و يزيل الهموم ، و يداوي الجراح ، و يسهم في تجاوز اللحظة وعمله في ذلك عمل الممحاة التي تمحو ما يكتبه القلم ، وعندما يخط القدر الآلام ، و يزرع في القلب الحزن يجعل الإنسان مشدودا بحبال الأمل إلى النسيان متكئ على الزمن .

و تعمل على ربط لحظات اشتياقها للمحبوب بزمن خاص فتقول:

"في المساء،

يقرع شوقي إليك طبوله

داخل رأسي دونما توقف يهب صوتك في حقولي

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب ، مرجع سابق ،ص61.**

كالموسيقى النائية القادمة مع الريح"[1]

المساء عند غادة السمان هو ليلها ، و ربما جعلت كلمة المساء تنزاح عن وظيفتها الأصلية كنوع من التجديد لأن المتعارف عليه أن الإنسان تنتابه الهواجس ، و الأشواق عندما تغمض الجفون في دجى الليل فيطرد النوم ، و يحل محله الأرق ، و في ذلك توظف صورتين تعمق بهما المعنى ، و تدعم الدلالة عندما تماثل بين صوت حبيبها الذي أجج عواطفها ، و بين الريح في القوة من جهة موظفة في ذلك قرينة (يهب) و بين الصوت ، و الموسيقى في العذوبة والتأثير من جهة أخرى .

و تجعل غادة السمان نفسها خارج حيز الزمان فتقول:

"ها نحن نلتقي من جديد خارج الزمان والمكان .

أتأملك .عيناك سوداوان كالحبر الصيني

أغمس فيهما أبجديتي وأخط لك هذه البطاقة البريدية الغرناطية."[2]

ترسم غادة السمان حيزا مغايرا في المقطع فتخرج من حدود الزمان ، و المكان في لقائها بالحبيب ، و لعل ذلك اللقاء لقاء ضمن الذاكرة ، و في ذلك تماثل بين عيني حبيبها ، و الحبر الصيني ، و تشاركهما اللون ، و التأثير كأنها أرادت القول أن أثر اللقاء ، و تقابل العيون بأثر الحبر الصيني المعروف بثباته ، و ديمومته .

---

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب ،مرجع سابق ،ص43.**

[2] **المرجع نفسه ، ص48.**

و تقول:

" يطلقني حبك من فراشي الخامد

وموتي اليومي...

يقطع سلاسلي اللامرئية

التي تربطني إلى اسم اليوم و الساعة و الشهر

و إلى الجدران الرتيبة "[1]

الحب عند غادة السمان جعلها لا تشعر بالزمن ، و لا تريد أن تشعر به ، و ترسم لنفسها حيزا خارجه فدائما الزمن في حركيته ، و سيرورته إلى الأمام يقتل اللحظات الجميلة ، و هي أرادت أن تبقى لح ظاتها خارج حدوده حتى تبقى خالدة ، و تخرج بذلك من رتابة اللحظة المنتهية إلى الديمومة .

و في قصيدة "بطاقة هوليوود" تقيد الزمن ، و تجعله محدودا ، و تطلق العنان لحبها ليكون أطول من الزمن فتقول:

"معك اكتشفت ذات يوم حبا أطول من الزمن و أكبر من

الفراق، وأكثر شراسة من الغياب

معك اكتشفت قاعا آخر"[2].

[1] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 144.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص55.

تربط غادة السمان بين الحب ، و مفاهيم ثلاثة هي (الزمن ، الفراق ، الغياب) فتعطي لحبها الأفضلية إذ تعتبره أطول من الزمن ، و أكبر من الفراق ، و أكثر شراسة من الغياب في دلالة معمقة منها تنقل بها للمتلقي تأثير الحب فيها ، وسيطرته عليها ، و هي في اعتبارها حبها أطول من الزمن تجعل مفهوم الطول ينزاح من ارتباطه الأصلي بالزمن ليلتحق بالحب .

و تقوم بدمج الأزمنة مع بعضها البعض لما تقول :

"فأنت الاشتعال المتجدد لرماد الذكريات،

و معك ،

الماضي هو المستقبل"[1] .

تطابق الشاعرة بين زمن الماضي ، و المستقبل فتجعل الماضي هو المستقبل في رمزية منها إلى الحب الكبير الذي تكنه لحبيبها ، و الذي يجعله حبيبها في كل زمان ، و ترسم لتجدد الحب داخلها ، صورة رمزية تماثل فيها بين إعادة انبعاث الحب داخلها من عواطف مهملة وانبعاث النار من الرماد .

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص59.**

يشكل الزمن سمة حداثية فارقة في الأدب المعاصر ، و لعل هذه الأهمية قد اكتسبها من حركيته ، و مرونته ، و يظهر ذلك من موقف الأديب منه ، و أشكال توظيفه له شاعرا كان أم ناثرا ، و قد كان لغادة السمان نظرة فلسفية حاولت بها تبرير حركية الزمن عندما اعتبرته برقية يومية من أرض الموت .

و في شعرها عددت الأشكال التي وظفت هـمن خلالها ، و جعلته يتأرجح بين الحركية و الثبات حسب مشاعرها ، و الموقف الذي أجج قريحتها .

فتثبته في الحاضر حينا ، و تتمسك به في الماضي حينا آخر باعتبار لحظة سعادتها لحظة مقدسة تنشد ديمومتها تحاول التمسك بها بأي زمن ارتبطت فهي حاضرها إن ارتبطت بالحاضر ، و ماضيها إن ارتبطت بالماضي ، و تصفه في سرعته ، و بطئه فرغم أن اللحظات الزمنية متساوية إلا أن الحالة النفسية التي ترتبط به تمنحه بعدا رمزيا مغايرا لتوجهه فلحظات الصفاء ،والسعادة قد توقف حركته رغبة في استمراريته ، أو تسرع حركته باعتبار الرغبة في دوام اللحظة يغير النظرة للحظة الزمنية ، و يكسبها بعدا متسارعا ، عكس الحالة النفسية السيئة التي تكسب الزمن بعدا متباطئا، و ترسم الشاعرة لنفسها حيزا خارجه ، عندما توقن عجزها عن تثبيته في لحظة حبها كما تجعل له نقطة تلتقي فيها الأزمنة ، و تتساوى هروبا من حركية الزمن إلى الأمام .

3-4-الحب:

لا يمكن إنكار أن الحب هو الذي يضم قلب الرجل لقلب المرأة ، و يصل روحه بروحها و هو الذي حرك قريحة الشعراء على مر العصور ، و اختلاف الأزمان، لا فرق في ذلك بين أهل البدو ، و الحضر ، و بين عصور الفطرة ، و عصور المدنية الحديثة [1].

و نجد غادة السمان تقول في تأثير الحب عليها ، و كيف يخرجها من الرتابة التي تعودتها:

" يطلقني حبك من فراشي الخامد

و موتي اليومي..

يقطع سلاسلي اللامرئية

التي تربطني إلى اسم اليوم و الساعة و الشهر

و إلى الجدران الرتيبة"[2]

توظف الشاعرة الألفاظ (الخامد،موتي،سلاسل،تربط،الجدران) في دلالة منها إلى الرتابة التي يعيشها الإنسان في عالمه ، و شعوره المستمر بأنه داخل سجن الحياة مكبلا بسلاسل المشاغل ، و تمنح للحب دور المنقذ فالحب يبني له عالما خاصا مغايرا لعالمه الواقعي ،عالم

[1] ينظر: محمد زكي العشماوي،الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد ، دار النهضة العربية . بيروت 1983،ص174، 175 .
[2] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص144.

افتراضي يكون متوافقا مع رغباته ، و أمانيه دون أن تكون له ضوابط ، أو حدود . فيهرب إليه من واقعه ، و يشعر فيه بالتحرر ،والانطلاق .

وترى الشاعرة أن لعبة الحب تجعلك تختار بين دورين اثنين فإما أن تكون جلادا أو ضحية:

"و الحب كما يمارسونه

هو دور من اثنين:

دور الجلاد ، ودور الضحية

وكل ما نملكه

هو أن نختار

أي الأدوار أقرب إلى حقيقتنا الداخلية... ! "[1]

تجعل غادة السمان من الحب ممارسة واعية نافية بكلامها عرف الحب المعهود في أنه شعور مسيطر لا يملك فيه الإنسان يدا للاختيار جاعلة بذلك للحب حدودا عقلانية محصورة في دور الجلاد ، أو دور الضحية ، و الحقيقة أن في الحب يتطابق الدوران معا الجلاد ،و الضحية و لا مجال للاختيار.

و تقول أنه مع كل حب هناك الكثير من الأشواق :

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 69.**

" و حين اسمع صوتك يتناسل شوقي إليك ويتكاثر...

وحين يغيب صوتك

ماذا أقول لقبيلة الشوق

التي تقرع طبولها داخل رأسي

دونما توقف

دونما توقف .. دونما توقف " [1]

تنسب الشاعرة إلى الشوق صفة لا تنتمي إليه (يتناسل ، يتكاثر) في تعبير منها عن تجدد الشوق، و تزايده ، و لتؤكد صدق شعورها توظف التكرار لعبارة (دونما توقف) ثلاث مرات فتخلق تأثيرا في المتلقي تنقل من خلاله دور الصوت في بث الأشواق في مفارقة جمعت فيها بين حضوره ، و غيابه ، و اعتبار كليهما مهيجا له مظهرة في ذلك قوة تأثيره ، و عجزها عن كبح جماحه .

و تطلب الشاعرة من محبوبها إيقاف الزمن ، و عيش اللحظة النابضة بالسعادة:

"لا تحدثني عن البارحة

و لا تسلني عن الغد

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد ،ص 115.**

وربنا أعطنا حبنا كفاف يومنا

و قل لريح الفرح أن تعصف بنا

ولصواعقه أن تضربنا

دون أن تقتلنا ..

و أعطنا حبنا كفاف يومنا

وكل صباح هو يوم جديد

وليس في حبنا مسلمات و لا تقاليد [1]

بإبداعية ترسم غادة السمان للحب صورة جمالية رابطة فيها بينه ، و الزمن فهو عندها لحظة هاربة تبحث دائما عن ديمومتها ، و محاولة الخروج بها من حدود الزمن ، و تؤكد على ذلك فتكرر المقطع (أعطنا حبنا كفاف يومنا) ، و لكنها في رغبتها تحرير الحب تقيده باللحظة وترفض رضوخه لأي عادات ، أو تقاليد فهي تريد أن تعيشه كما تشعر به في آنيته دون أن تفكر في الأسباب ، و النتائج أو تُحَمِلَه رتابة المسلمات ، و في توظيفها الأمر ، و النهي (لا تحدثني ،لا تسلني ،أعطنا ،قل) تُظهر تمنيها و التماسها دوام حالها في الحب .

و تشعر غادة بغبطة تجتاحها عند ابتسام حبيبها فتقول :

"أحبك حتى أكثر من عدد ذنوبي ...!

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 30.**

وكلما ابتسمت يا غريب

أمتلئ غبطة

لأنني أعرف أنك حين تبتسم

تنبت الأزهار "[1]

توظف غادة السمان مقارنة تجمع فيها بين الحب ، و الذنوب فهي ترى أن حبها أكثر من ذنوبها ، و هي مفاضلة غريبة تستخدمها بإدراك واع منها يجعل مفهوما آخر يتكشف من السياق ألا ، و هو كثرة ذنوبها ، في أسلوب يستفز القارئ ليتساءل عن الأخطاء التي يمكن أن توظف كمقابل للحب ، و تركز في وصفها عمقَ حبها على حدود البسمة فالبسمة تبث السعادة داخلها ، و تزرع الحياة فيما يحيط بها .

و تعبر عن سلطة السيد الحب ، و وقوف الإنسان عاجزا أمامه ، و إن أيقن أن عمر حبه قصير فتقول :

"أحبك

و حتى هذه اللحظة لا يزال حبنا ناصعاً

كثلج فوق قمة لم تطأها قدم...

أحبك، و اشتعل سعادة

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 37.

لأنك لا تزال معي

تظللني بدنيا كتفيك

و أعرف

أن عمر الوفاء كعمر قصور الرمال

على شاطئ بحر هائج...

و أعرف أنك في عمري

ضيف الفرح العابر...

لكنني في هذه اللحظة أحبك " [1]

غادة السمان لا تثق في الحب ، و يظهر ذلك في كلماتها (الرمال ، ضيف ،العابر)،و هي كلمات وظفتها في مماثلة بين عمر الوفاء ، و عمر قصور الرمال ، و بين حبيبها ، و الضيف في دلالة منها على أن حال الحب لا يدوم ، و تؤكد على أن عمر حبها لم يحن وقت تراجعه بعد عندما تماثل بينه ، و بين الثلج لتدلل على صفائه ، ونقائه لكن مع ذلك تتجه نحو الحزن و ترسم صورة الفراق مقابلة لحبها فهي تصف سعادتها في الحب بداية المقطع ، و تختمه بتأكيدها على تمسكها به لتجعل الفراق منطقة وسطى تعود بها إلى الواقع كلما تجاوزته.

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 132.**

و تصف شعور الحب الذي يغير النظرة إلى الأشياء ، و يمنحها جمالية لم تكن موجودة من قبل :

"معك، أكتشف أن الربيع لا يجيء

إلا إكراماً لسنونو واحد ...

وقبلك كنت أتوهم أن السنونو لا يصنع الربيع ...

معك تأملت الرماد يعود جمراً، ومياه برك المطر الموحلة في

الشوارع ترجع سحاباً،

والأنهار الموسخة قرب مصباتها تعود نقية إلى ينابيعها،

وقطرة العطر تغادر زجاجتها الكريستالية إلى وردتها الوطن /

الأم .

والزهور الذابلة في صالونات الآنية الفضية تعود براعم صغيرة

إلى حقولها"[1]

توظف الشاعرة في المقطع عناصر من الطبيعة الصامتة (الربيع ،الرماد،الجمر،السحاب الأنهار...) ، و عناصر من الطبيعة المتحركة (السنونو ،طيور البوم ،عصافير) في رمزية منها إلى أن الحب يغير كل ما حولنا ،يزرع الحياة في الموات ، و يصنع الجمال من القبح فالحب

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 15.**

في حياة غادة السمان بث الحياة فالرماد عاد جمرا ملتهبا ، و قطرة العطر ورودا ، و الزهور الذابلة براعم ، و جعل كل قبيح يعود إلى أصل جميل فماء البرك عاد سحابا محلقا ، و الأنهار المتسخة نقية .

و تتحدث الشاعرة عن طبيعة مختلفة للحب فتقول :

"من هو الذي يقتله أن يأكل أو يشرب أو ينام أو

يسترخي؟

-إنه الحب... وحده يقتات بالحرمان ...

-لماذا افترقنا أيها الغريب؟ ذاكرتي تعاقب ذاكرتي !

-لأن الحب

هو المخلوق الذي يقتله أن يأكل أو يشرب أو ينام !

كي يحيا عليه أن يظل أرقاً وجائعاً وعطشاً ومحروماً،

وصعلوكاً حافياً على بوابات الحنين ."[1]

توظف غادة السمان الاستفهام مستنكرة أن يقتل الشبع أحدا لكنها تستثني من ذلك الحب فالحب يموت بالاكتفاء ، و يحيى بالحرمان ، و لذة الحب تكون بالفقد، و الشعور بالعذاب فيه و بتعجب تسائل ذاتها تلومها على الافتراق في تعبير يمنح السياق دلالته المقصودة فالشاعرة

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 207.

تلوم نفسها لأن فراق المسافات الذي تعمدته لم يقتل الحب لكنه أجج ناره ، و تسطر بذلك معنى مقابلا ، و هو أن الحب يقتله القرب لذا كان ينبغي عليها أن تبقى مع حبيبها حتى يموت حبها تدريجيا من شبع اللقاء.

و إذا كان الحب هو الذي يبعث الدفء إلى القلوب ، و يجعل الدماء تجري حارة متدفقة في و جنات المحبين ، و يضفي على الحياة إشراقاً، فإننا نراه أحياناً أخرى باعثاً على اليأس جاعلاً كل شيء يبدو صامتاً قاحلاً شاحباً ، و ذلك عند فقد الحبيب ، أو عند التفتيش عنه ، و عدم إيجاده ، و قتها تتغير تلك النظرة الجمالية[1].

و مع كل السعادة التي بثها الحب في غادة السمان هي لا تتجاهل الحزن ، و ترى أن تلك السعادة بداية طريق الشقاء فتقول :

"لم أكن أدري أن الزمن

يختزن لي هذه السعادة كلها

و لا أريد أن أصدق

أن سعادتي معك الآن

هي طعم في صنارة الشقاء الآتي ...

و تستحيل ألما و حزنا وعذابات لا متناهية."[2]

---

[1] **ينظر : محمد زكي العشماوي،الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد ، مرجع سابق،ص 176 .**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 36.**

في المقطع ترفض الشاعرة أن تستمتع بسعادتها في الحب ، و تفسد سعادتها حين تُذَكر نفسها أن لذة الحب مؤقتة فهي تنفي إدراكها في الماضي لحجم السعادة التي يختزنها الزمن لها وتوظف في ذلك الفعل في زمن الحاضر منفي بـ (لم) في (لم أكن أدري) ، و تنفي تصديقها بوقتية سعادتها ، و توعد الشقاء لها في المستقبل فتوظف الفعل في زمن الحاضر منفيا بـ(لا) في (لا أريد) .

و تقول ، و قد أرقها التذكر في لهجة المنكسر :

"أرجوك

ارحل عن ليلي

و اخرج من جرحي...

دعني أنم"[1]

توظف الشاعرة الأمر (ارحل ، اخرج ، دعني) بغرض الترجي فالشاعرة ترجوا أن تغادرها الذكرى ، و يغادرها الأرق ، و الألم ، و في ذلك دلالة نفسية عن نفثة حزن عميق يستشعرها المتلقي عندما يقرأ المقطع ، و سطوة حب ألغت الإرادة في النسيان ، و جعلت القدرة على النسيان مربوطة بالطرف الآخر .

و تقول :

[1] **غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 41.**

"حين أفكر بفراقنا المحتوم

يبكي البكاء طويلا و يشهق بالحسرة

بالحسرة بالحسرة بالحسرة ..." [1]

بحسرة المفارق توظف الشاعرة التكرار لكلمة (الحسرة) أربع مرات ، و كلمات محملة بمعاني الحزن (الفراق ، البكاء ، يشهق ، الحسرة) فتجعل المتلقي بذلك ينساب في ثنايا كلماتها متأثرا بالنبرة المحزونة في صوتها .

و بكبرياء أنثوي ترد على معاتبها:

"الفراق هو أن نجلس إلى مائدة واحدة في الـ "غرينتش

فيلاج" ، و كل منا يهيم وحيداً في مجرّته، كوكباً تكسوه الثلوج،

مهرولاً في مدارات الظلمة الصامتة .

لم أقتل شيئاً برحيلي، كان كل شيء قد مات، فحرّرتُ به

شهادة وفاة! أنا الصرخة لا القاتل ...

من القاتل؟ أنت؟ أنا؟ الآخرون؟ ما الفرق؟

جثة الحب ثقيلة ، و الرحيل ولادة..." [2]

تضع الشاعرة يدها على حقيقة الفراق فالفراق ،و موت الحب لا يكون ببعد المسافات المكانية

---

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص29.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 50.**

و لكن ببعد المسافات بين القلوب ، فغادة السمان ترى أن رحيلها لم يقتل حبها لأن الحب كان قد مات قبل الرحيل ، مات ببعد القلوب عن بعضها ، و جمود عواطف الحب ، و رسم كل طرف طريقا خاصا به منفصلا عن الآخر ، فاقدا هدفه ، و في وصفها موت العواطف بين الطرفين ترفض إلقاء اللوم على أحد عندما تسائل ذاتها (من القاتل؟ أنت؟ أنا؟ الآخرون؟ ما الفرق؟) ، و تماثل بين الرحيل ، و الولادة باعتبار كليهما بداية لمرحلة حياتية جديدة .

يرى إحسان عباس" أننا إذا استثنينا شعر نزار قباني ، و جانباً من شعر صلاح عبد الصبور لم نجد الحب يتخذ شكل موضوع شعري مستقل" .[1]

لكن الأمر يختلف مع غادة السمان فيمكن أن نطلق عليها شاعرة الحب فلا يكاد يخلو عنوان ديوان لها من كلمة حب .

و هي تقول عن الحب : " بالحب نقاوم ، و أعني الحب بمعناه الشامل حب الآخرين و الانتماء إلى الوطن وحب المحبوب طبعاً...المهم عدم إلغاء أي عنصر حقيقي من عناصر الحب خوفاً من "التقاليد" ، أو سوء الفهم . الحب موقف شمولي من الأشياء، من الأرض، من الرفاق ، من الأفكار، من الطبيعة ، و من الجسد ، بالحب المتكامل وحده نستطيع أن نحارب تنين الظلمات بالحب الخالي من العقد قدر الإمكان"[2].

[1] **إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر،مرجع سابق ،ص138.**

[2] **ياسين رفاعية،"استجواب متمردة" لغادة السمان أنا "المجرم" تجدني حيث لا تتوقع،المستقبل ، مرجع سابق،ص20.**

و غالبا ما تقرن غادة السمان حبها بالحزن ، أو الوداع ، و الافتراق " في أعماقي إقرار بالحزن ، و الموت ، و المجهول ، و من ينكرها هو كمن ينكر الليل ، و الشتاء ، و موت الوردة، و لكن بالمقابل ثمة في أعمالي تنبيه كثيف إلى حرارة القلب ،و دفء العطاء،و روعة الالتصاق بالصدق الداخلي.. و تلك هي دروع القلب الإنساني العاري الذي يواجه قدره المدجج بالكوارث"[1] .

فالشاعرة ترى أن الاعتراف بالحب هو موته المؤجل لذا من الأفضل البقاء على حافته:

"أعرف أن كل ولادة، هي موت مؤجل،

فلا تدع الكلمة الجميلة إياها تولد على شفتيك .

لا تقل لي "أحبك"، فذلك إيذان بموت الحب ...

ليبقَ حبنا وعداً غامضاً، حمْلاً "مشكوكاً" بأمره، إمكانية

تحقق غير مؤكدة .

دع حبنا يقف على حافة الحب، ليدوم أطول وقت

ممكن ...

الاعتراف المتبادل بالحب هو تحرير لصك وفاته!"[2]

[1] **ياسين رفاعية،"استجواب متمردة" لغادة السمان أنا "المجرم" تجدني حيث لا تتوقع،المستقبل ، مرجع سابق،ص20.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 61.**

تماثل غادة السمان بين الحب ، و (الوعد الغامض ، الحمل المشكوك بأمره ، إمكانية تحقق غير مؤكدة) في دلالة فلسفية منها تحلل بها الحب فهي تنطلق من فكرة أن الاعتراف بالحب يعتبر ولادة ، و الولادة هي موت مؤجل ، لتصل إلى نتيجة أن اعترافها به هو موته المؤجل لذا تضعه في مستوى الشك ، و الغموض ، و غير التأكد حتى تمنحه عمرا أطول ، و ترى أنها باختيارها الوقوف على حافته تمنحه الاستمرارية ، والدوام ، و بذلك تجعل له جوهرا مختلفا عما يراه الآخرون يتغذى من العذاب ، و عدم الوقوف على حقيقة مؤكدة .

و تعبر غادة السمان عن الآلام ، و الأشواق ، و الذكريات التي تجتاحها من فقد الحبيب في قصيدة لها قائلة :

"مرصودة أنا لوداع أحبائي

فأنا عاجزة عن إلقاء القبض عليهم ....

و أتقن جيداً

فنون الألم لفراقهم ، و الشوق ، و الذكريات" [1]

تنتقي الشاعرة كلمات تنفث من خلالها حزنها(الوداع ، الفراق ،الألم) فهي ترى أن وداع أحبابها أصبح متربصا بها ، و تظهر في ذلك عجزها عن الاحتفاظ بمن تحبه ، و توظف اسم المفعول في بداية المقطع (مرصودة) لتعبر عن مدى وقوع فعل الوداع عليها ، و تعتبر

[1] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق ، ص113.

(الألم ،و الشوق ، و الذكريات) فنونا في دلالة منها على تعودها عليهم ، و إتقانها لهم و تمنحم بذلك الجمالية التي تتنافى مع جوهر معنى كل منهم ، و لعلها قصدت أن هذه الثلاثة تحرك القرائح ، و تشحذ العواطف للنظم ، فتخلق بذلك جمالية التأليف.

و تقول بتعبير فيه من الخيبة ما فيه من الألم :

"و كل ما كان

كان وهم حب اخترعناه

و هربنا إليه من جحيم الحرب

و منحناه من سطور العمر

أحلى الصفحات... "[1]

الشاعرة تتكلم عن الماضي فتوظف الفعل (كان) ، و تكرره في تأكيد منها على أن حبها في الماضي كان وهما ، و أنه لم يستحق أن تمنحه من عمرها أحلى الأوقات في إحساس عميق منها بالخيبة .

و غادة السمان كأي إنسان لا تريد حبا عابرا فهي في رحلة للبحث عن حب صادق :

"و كنت أحلم بحب أكيد كرسوم الحبر الصيني

و لكنني لا أستطيع أن أنشد

[1] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق ،ص 149.

أغنيتي الساذجة البسيطة

لقلب يهوى لعبة الحذلقة

و مسرحية الرياء و الهزل الجاد الثرثار"[1]

من المعروف أن الحبر الصيني يتميز بالثبات ، و قد ماثلت غادة السمان بينه ، و بين حبها في دلالة المتمني الذي ينشد الدوام لكنها تتراجع عن كلامها لإدراكها طبيعة حبيبها التمثيلية ، و تعبر عن ذلك بالألفاظ (لعبة ، مسرحية) واصفة نفسها بالسذاجة لتمنيها مالا يمكنها الحصول عليه في الحب فرجلها يهوى الإدعاء .

و الفشل في الحب يولد الوجع ، و إذا تعاظم الوجع يصبح الإنسان مخدرا عديم الإحساس كالأموات ، و هذا ما جعل غادة تقول :

" كأني مت ...

فقد سكن الوجع

و تعانق الشقاء و الفرح متواطئين

و خرجا من مسرحي

و لفظ الحب أنفاسه

بعد ليل احتضار طويل" [2]

[1] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد، مرجع سابق،ص 156.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص152.

فشل غادة السمان المتكرر في الحب ولَّد لديها نوعا من الخدر عند كل تجربة حب لا تكتمل و جعلها تماثل بينها ، و بين الميت في فقد الإحساس ، و توظف في ذلك مفارقة تجمع فيها بين الشقاء ، و الفرح ، و توازي بينهما في الخروج من حياتها ، و تدلل على معاناتها الطويلة في تجاوزه بليل الاحتضار الطويل .

و تعبر غادة عن حاجة المرأة للرجل ، و عدم قدرتها على العيش بعيدا عنه فتقول :" فلنصل من أجل الجارية التي تعشق أصفادها، لسنا ندري في أي كهف اعتادت أن تجلد، لكننا نسمع نحيب استسلامها، رمينا لها الحياة فبصقتها، صهرنا لها السلاسل، فعادت تجد لها سيدا ما، كي يقيدها من جديد، لأنها تخاف أن تحيا، و لأنها أجبن من أن تحمل مسؤولية الحياة "[1].

و هي نفسها تتلذذ بعذابها في الحب فتقول :

"أفتقد صوتك.

أكاذيبك، تبجحك،...

أفتقد نقاط ضعفك التي تتوهمها سرية،

أكثر مما أفتقد قواك الاجتماعية السحر ...

أفتقد جراحك، لا نصرك"[2]

[1] ياسين رفاعية، سمر يزبك عن غادة السمان كاتبة تتحول من امرأة إلى نورس ،المستقبل ، مرجع سابق،ص18.

[2] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص81.

تعبر الشاعرة عن حنينها ، و تؤكد ذلك لما تكرر كلمة (أفتقد) ثلاث مرات لكن تتخذ في ذلك عرفا مخالفا فهي تحن إلى السلبيات لا إلى الإيجابيات فتشتاق (الأكاذيب ، تبجح ، نقاط الضعف ، الجراح) ، و هي تعذب نفسها بحنينها إلى سلبيات حبيب بات من الماضي .

إن الحب هو مؤنس القلوب ، و خالق الإبداع ، و غادة السمان أبدعت في اتخاذها الحب موضوعا مستقلا ، و أفردت له القصائد الطوال ، و تفننت في رسم صورة جمالية له ، و بثت فيه من نفثات نفسها ، و رأت فيه موقفا شموليا من الأشياء ، و في ذلك التحقت بنزار قباني الذي عُدَّ رائدا في ميدان قصيدة الحب.

و قد تعددت الأشكال التي وظفت من خلالها الشاعرة الحب فوصفت تأثيره ، و إخراجه الإنسان من قوقعة الرتابة ، و هامت بشدة الوجد فيه ،و خرجت به من حدود الزمان ،و المكان تَنْشُد ديمومته ،و جعلته متحررا من كل ما يحيط به مغيرا لكل ما حوله ، و غالبا ما قرنت غادة السمان حبها بالحزن ، و الوداع .

و يظهر من شعرها عدم ثقتها في الحب ، و لعل ذلك راجع إلى حياتها التي عانت فيها كثيرا ، الأمر الذي جعلها تفقد الثقة في كل ما يحيط بها .

و إذا كان الكل يجمع أن الحب يحيى بوصال المحبوب ، فنظرة الشاعرة مغايرة لحقيقة الحب المعروفة فهي ترى أن الحب يحيى بالحرمان ، و العذاب ، و الشك ، و الغموض و يموت عند تحققه في الواقع .

الموقف الشعري خاضع في تشكيله لشخصية الشاعر، و الظروف المحيطة به، و غادة السمان كانت لها مواقف مغايرة سواء فيما يتعلق بالمجتمع ،أو الأخلاق، أو الزمن ،أو الحب .

يعد موقف الشاعرة من المجتمع ظاهرا في ثورتها عليه ، و رفضها قوانينه الأمر الذي جعلها تهرب بعيدا إلى غربة لم تنتم إليها لكنها ألفتها ، و تعد قضية المرأة ، و الانتقاص لقيمتها و معاناتها مع الرجل الذي يعد الطرف المسيطر في المؤسسة الاجتماعية من أهم القضايا التي أثارتها ،و قد استفزت التقاليد الاجتماعية بتوظيفها المعاني الجنسية ،و بتضمينها اعترافات عن تعدد علاقاتها مع الرجال ، و تجاوز الحدود إلى الجسدية،و هو الأمر الذي يرى فيه المجتمع لا أخلاقية ، و ضعفا دينيا ،كما حاربت العادات الاجتماعية للطبقات الراقية،و رأت فيها رياء .

و مع كل نقاط الاختلاف بينها، و بين مجتمعها كانت قوميّ النزعة ، عربية الانتماء و كانت تدافع عن انتمائها لمجتمعها مع رفضها كل قيمه التي تمس حريتها .

و مما سبق يمكن القول أن الموقف الأخلاقي لا ينفصل عن موقف الأديب الاجتماعي فالأخلاق سلوكات تظهر في المجتمع عند التعامل بها مع أفراده ، و لعل الالتزام بأخلاقيات الفئة المتلقية ، و قيمها ضروري حتى يلقى الشعر القبول ، و يحقق وظيفتي المتعة ، و المنفعة و باعتبار غادة السمان ذات انتماء عربي إسلامي وجب عليها التقيد بما سبق، و هو ما لم تفعله فهي في دفاعها عن حقوق المرأة ، و اضطهادها الجنسي كان لها جانب الصواب باعتبار المجتمع العربي ذو سيادة رجالية ظلم المرأة في مجالات كثيرة ، و تجاوز حدود الشرع ،و في

توظيفها الجنس يمكن اعتبار ذلك إثراء للمعنى، و كذا الأمر مع معاقرة الخمر،لكن توظيف هذه المعاني يعد خطأ باعتبار أن أي مؤسسة اجتماعية لها أخلاقيات تقوم عليها،و جب احترامها .

و مع ذلك لا يمكن اعتبار غادة السمان ذات توجه لا أخلاقي لارتكابها بعض الأخطاء.

إن أهمية الزمن تظهر من خلال موقف الأديب منه ،و أشكال توظيفه له،و قد اعتبرته غادة السمان برقية يومية من أرض الموت ، و عددت في أشكال توظيفه بين الحركية ، و الثبات و ربطت ذلك مباشرة بمشاعرها، فهي تثبته في الحاضر حينا ، و تتمسك به في الماضي حينا آخر،و تصفه في سرعته ،و بطئه ،و بالرغم من أن اللحظات الزمنية متساوية إلا أن الحالة النفسية التي ترتبط به تمنحه بعدا رمزيا مغايرا لتوجهه ، و تهرب من حركيته إلى الأمام عندما ترسم لنفسها حيزا خارجه ، و تجعل له نقطة تلتقي فيها الأزمنة، و تتساوى .

أما في الحب الذي يعد محرك القرائح ، فموقف الشاعرة كان فارقا بـاتخاذها إياه موضوعا مستقلا ، و إفرادها القصائد الطوال له ، و تنويعها في أشكال توظيفه مما جعلها تلتحق بنزار قباني لتصبح رائدة في ميدان قصيدة الحب، و يظهر من شعرها عدم ثقتها في الحب ، و لعل ذلك راجع إلى الحياة القاسية التي عاشتها الأمر الذي جعلها تفقد الثقة في كل ما يحيط بها و قد تميزت في نظرتها له عندما اعتبرته يحيى بالحرمان ، و يموت بالوصال .

و هذه المواقف المتمايزة للشاعرة بثت في قصائدها جمالية متفردة ، و كشفت عن شخصيتها ، و أفكارها التي طالما كانت حجر عثرة في تعاملها مع المحيطين بها .

4 – مظاهر الجمالية في شعر غادة السمان:

النظرية الجمالية الجديدة من أهم النظريات الأدبية ، و النقدية التي ظهرت فيما بعد الحداثة و بالضبط ما بين سنوات الستين والتسعين من القرن العشرين ، و جاءت هذه النظرية لتعيد الاعتبار للجمال ، و الفن بعد أن تم تهميشه من طرف النظرية الثقافية وغيرها إذ أن "التطوُّرات في النظرية الثقافية قد أدَّتْ إلى فقدان مفهوم العمل الفني؛ فلم يعد النقاد يحترمون معنى الفن و خصوصيته ككائن للتحليل، و لم يَدْعُ النقاد الذين – يدعمون الجماليات الجديدة – للعودة إلى نهج الفن مِن أجْلِ الفنِّ، و لكنهم يؤكِّدون على أنهم يَرْغَبون في ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي، مع وعي السِّياق الاجتماعي ، و الشواغل السياسية"[1].

و" الشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أوالمضمون ، و هو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر ، و ذوقه ونبضه "[2]، و يبقى رصد جمالية الشعر من الأمور الصعبة لأن الشعر كل من عناصر متكاملة ، و جماليته تتأتى من ذلك الكل ،فهو عموما لا يقوم على جانب واحد ، و لكن فيه جانب المبنى ، و المعنى ، أو الشكل والمضمون والجمالية ترتبط بالجانبين ، و جمالية القصيدة المعاصرة عموما كانت مبتكرة مختلفة عما سبقها قائمة على أسس جديدة فيما يخص الشكل ، و المضمون معا.

---

[1] **ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة، مرجع سابق، ص151.**

[2] **عز الدين اسماعيل ،الشعر العربي المعاصر قضايه وظواهره الفنية ، مرجع سابق ، ص 13 .**

و ما غادة إلا واحدة من رواد الشعر المعاصر فإذا ما تناولنا جانب المضمون ، أو المعنى نجد أن غادة السمان ، و نظرا لطبيعتها التي عرفت بها من تحررية ، و خروج عن المألوف و تأثر بالوجودية ، و نبذ للطبقية رغم انتمائها إلى البرجوازية منها ، قد طبع شعرها مجموعة من الظواهر الجمالية :

- تأثر الشاعرة بالفلسفة الوجودية طرح الكثير من القضايا ، و الأفكار التي تمسُّ الوجود الإنساني : كالحرية ، و الاختيار، و المسؤولية ، و الالتزام . فبحث الشاعرة عن الحرية في كل ما حولها ، و محاولة خوضها في كل ما هو مختلف ظهر جليا في شعرها ، و الحرية عندها قسمين ذاتية ترتبط بها وحدها اتجاه مجتمعها ، و تقاليده ، و وطنية مرتبطة بالأمة العربية و بالضبط بفلسطين ، و لبنان ، و قد تفنرت الشاعرة في طرح النوعين خاصة فيما يتعلق بالنوع الأول .

فتعبر عن رفضها للقيود ، و حبها للانطلاق ، و الحرية عندما تقول :

"و بطبشورة الحرية

ارسم دائرة غير مغلقة ،

مفتوحة من طرفيها باتجاه البحر و الأفق

وأقفز داخلها ،

و أركض منها إلى البحر

.. البحر .. البحر ... البحر... "[1]

تتخذ الشاعرة من (الدائرة غير المغلقة ، البحر) رمزا للحرية ، و توظف كلمة البحر متكررة في المقطع أربع مرات تأكيدا ، و إصرارا واع منها على عشق الحرية ، و كسر كل القيود .

و الحرية التي تنشدها في المقطع حرية ذاتية تريد الهروب بها بعيدا عن مجتمعها، و أعرافه تلك الأعراف التي ترى فيها حرمانا لها من الاستمتاع بوجودها الإنساني.

و في الحرية الوطنية تقول:

"ها نحن نرتعش ذعراً داخل أكياس الرمل، و القصف يزلزل

عظامنا ..." [2]

و تضيف :

"هل تذكر يا صديقي أيام كان رجال شرطة السير يحررون لك

مخالفة بدلاً من مسلحين غامضين، يعتبرون حياتك مخالفة لا

تغتفر. و يسوقونك إلى الذل الإجباري كل ليلة؟ "[3]

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص74.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 89.**

[3] **المرجع نفسه، ص91.**

الحرية الوطنية إحساس جمعي ، و في المقطع الشعري تصف الشاعرة القصف على لبنان و كيف تغيرت الشوارع ، و انتشرت الملاجئ ، و عاد الناس سجناء ، يملأ قلوبهم الخوف و عدم الأمان في وطن كان محكوما بقوة القانون ، و أصبح تحت قبضة المجرمين.

و هذا الإحساس بآلام الوطن الذي تظهره الشاعرة متفجعة بمصيره يؤكد قوميتها ، و يدعم التزامها بقضايا أمتها.

و تكمل مؤنبة أهل السلطة على صراع الكرسي ، و زرع الفتن ، و تمزيق الوطن:

"أحفاد لعنة أوديب العربي، أولئك الحمقى الذين يتعاقبون

على قتل أبيهم منذ أربعة عشر عاماً، ما الذي سيفعلونه الآن وهو

يلفظ أنفاسه بين أيديهم الملوّثة بدمه؟

تباركت الذاكرة العنيدة كحمار :

أذكر أننا كنا ننادي في شوارع بيروت بفلسطين و الحرية

و العروبة،

فصرنا لا ننادي اليوم بغير اللقمة و الاستحمام والنوم ووقف

القصف... هكذا تقضي المؤامرة الشاسعة ..." [1]

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص94.**

وظفت غادة السمان الأسطورة في المقطع الشعري فاعتبرت صراع أبناء الوطن الواحد على السلطة لا يختلف عن لعنة أسطورة أوديب* الذي قتل والده ، و تزوج من أمه فحلت اللعنة على وطنه طيبة ، و أصابه الخراب ، و تذكر الشاعرة بتغير الطموح ، و كيف أصبح الناس مغيبين عن قضايا أمتهم مشغولين بلقمة العيش في وقت كانوا فيه ينادون بالحرية ، و العروبة و فلسطين ، و هي مؤامرة مقصودة لتغيير التوجه.

و تقول باكية حال العرب في قصيدتها "ذاكرة وطن":

" و ها أنا أنتحب على ركبة السطر

بدموع من طين عدة أوطان مرة واحدة ...

فلسطين و لبنان ... و... و ...

(أضف الأسماء التي تجدها مناسبة و وقّع هذا النص باسمك !) " [1]

فالموضوع عند غادة السمان أحيانا يتحرر بقوة الرمز ، و شمولية الرؤية من قيود الزمان و المكان ، و بذلك يصبح كلا دلاليا ، و لعل ذلك يظهر في موضوع فلسطين الذي أصبح جزء من القصيدة ، و انساب في ثناياها بعمق الدلالة ، و خرج من النمط السياسي ، و الظرف القديم ليشكل عنصرا فعالا طاقويا في القصيدة ، و لغة الشاعرة في بحثها الحزين عن الحلم بالحرية .

*** الأسطورة موجودة في كتاب : توفيق الحكيم ،الملك أوديب ،مكتبة مصر ، مصر،دط،دت.**

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص197.

- تبدو نزعة الاغتراب واضحة في شعر غادة السمان فشعورها بالغربة عميق ، و هي العاشقة للحرية التي بدلت استقرارها بحريتها لتصبح مغتربة يؤرقها الشوق إلى الوطن فغادة تجمع بين الحزن ، و الحرية ، و الغربة.

فتقول على لسان صديقها سلمان :

"كنت حزيناً ، كجناح نسر ممنوع من التحليق، وها أنا حزين

كنسر طار أكثر مما ينبغي في دروب الهجرة !" [1]

توظف غادة السمان عنصرا من عناصر الطبيعة المتحركة (النسر) كرمز تعبر به عن الحرية ، و الهجرة فهي تترجم شعور صديقها سلمان الذي عايش الغربة مثلها ، و الذي كان يحلم بالسفر و الحرية لكنه عندما تغرب أدرك أنه تغرب أكثر مما كان ينبغي له في لهجة النادم الحزين على حلم تجاوز الحد في تحقيقه .

- تمرد الشاعرة ولد لديها طاقة تحدي ترجمت في شعرها وطبعته بجمالية مميزة فإذا ما طبع التمرد في الغرب بالعدمية، فإنه في وطننا العربي قد طغى عليه الطابع الإيجابي ، و قد وجد بعض الشعراء في التمرد مجالاً واسعاً للتعبير بكل حرية داخل هذا النظام، حيث كان يمثل فيما مضى صورة القمع ، و القهر الاجتماعي الدائم[2].

فتقول بنبرة متمردة على حبيبها الشرقي الذي يحمل صفات الأجداد من عصبية ، و تنمر:

---

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 152.

[2] ينظر: العالية حديدي،ظاهرة التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 1986، ص540.

"أريد أن أقول لك ،

أيها " القبضاي" المتخم بذكريات أجداده

أصحاب الشوارب والقبضات الضخمة

إني كسرت خلخالي وقيدي وسجاني

والحب ليس عملية ترويض في سيرك"[1]

تخاطب الشاعرة رجلها الشرقي فتوظف النداء في (أيها) بغرض التنبيه ، و التأكيد وتوضيح القصد ، و تتخذ من (القيد ،الخلخال،السجان) رموزا للكبت ، و تسييج الحرية ، و من (الشوارب ،القبضات) القوة ، وا لسيطرة في دلالة منها على الاضطهاد الاجتماعي الذي يمارسه الرجل ضد المرأة في المجتمع العربي .

فغادة ثائرة على كل القيود على كل الأقنعة ، و تقول في ذلك :

"متمردة أنا على الميكروفونات وسوط مروّض السيرك ..

متمردة على الأسنان الاصطناعية في أفواه تعلك الماضي

كاللبان .

متمردة على قضبان الأقفاص، ذهبية كانت أم بلاستيكية أو

ملفوفة بالأزهار أو المناشير أو مكهربة بالجليد .

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 150 ،151.

متمردة أنا على لطف مصطنع أثقل من الكراهية ومجاملات

تكريمية لزجة .

متمردة على القفازات البيض في سهرات المصافحات

السكاكينية .

متمردة على ديكتاتور يلبس عمامة المعارضة، و جلاد يحاضر

عن الحرية ، و ينتظر فرصته لاغتيالها خلسةً .

متمردة على الذين يبشّرون بالمحبة والعدل والدماء تسيل من

كعوب جزماتهم ."[1]

توظف الشاعرة كلمة (متمردة) ست مرات في المقطع ، و تربطها بـ(السوط ، الأسنان الاصطناعية قضبان ، لطف مصطنع ، القفازات البيض، ديكتاتور، جلاد) في دلالة منها على تسلط المجتمع ، و النفاق السائد فيه ، مؤكدة رفضها لذلك ، و ثورتها ضده.

- الكبرياء الطاغي في شخصيتها الناتج من نرجسيتها وشعورها بقيمتها الذاتية توجه أعطى شعرها جانب أنثويا مغرورا فيه من تمنع المرأة ما يبث فيه الروعة ، و الإبداع .

فهي تقول بلهجة شامتة متلذذة بعذاب الآخر:

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 131.**

" لا تفتش عن أخطاء تنفخها و تضخمها

مفسراً بها هجري لك... !

يوم أحببتك

كنت سأحبك سواء كنت (دراكولا) أو (فرانكشتاين)

واليوم،لا أملك إلا أن أكف عن حبك

حتى ولو كنت دماغ (أفلاطون) أو (اينشتاين)"[1]

كانت غادة السمان مولعة بتعذيب القلوب بقصد أو بدون قصد فتجاربها الفاشلة ، و تعرضها للقمع الاجتماعي زرع فيها عقدة التعذيب ، و هي في المقطع تعلن نهاية تجربة لها محاولة أن ترفع اللوم عن الطرف الآخر بأسلوب فيه من المواساة ما فيه من الغرور ، موضحة بوصفها جانبا من حقيقة الحب ، و هو أن الإنسان عندما يحب لا يلاحظ العيوب ، و عندما يضع حدا لحبه لا ينظر إلى المزايا.

و تعلن بكل كبرياء :

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 126.**

"كل الذين ظنوا أنهم دفنوني و استراحوا

يجهلون أنني أنهض دوما من رمادي

و أركض كاهنة للشر الملون"[1]

بلهجة فيها من التحدي ما فيها الشماتة ،و النقمة على من حولها تفخر غادة السمان أنها كلما وقعت في الخيبة تشهر سيوفها من جديد فهي مقاتلة شرسة لا تكل ، و لا تمل.

و تقول مفتخرة بقدرتها على التدمير و طاقتها العدائية :

"وأحببت طاقتي على العطاء ، و التدمير

وكنتم المُختَبَر...

ولكن العالم قد يعشق فئران اختباره

وأنابيبه وأسلاكه وموقده وبراده

ومثل عالم جهنمي أتذكركم

وأتذكر أزمانكم الغابرة والحاضرة"[2]

في نرجسية تقلل الشاعرة من شأن الحب فلا ترى في كل من عرفته ، و أحبها إلا مختبر و في نفسها العالم المجرب ، وتماثل بين حبها لرجالها ، و حب العالم لفئران تجاربه ، و أنابيبه و أسلاكه ، و موقده ، و براده ،وهي في تمثيلها هذا تؤكد ما قيل عنها من زئبقية ، و تلاعب

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 73.

[2] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 108 ،109.

فهي تحتقر عواطف جميلة كنَّها لها الطرف الآخر ، و توظف لذلك ألفاظا بعيدة عن كل مشاعر الحب التي تَدَّعيها اتجاههم (المُختبَر ، فئران،أنابيب،أسلاك،موقد،براد).

و هي بارعة في النسيان إذ تقول:

"ها أنا أنساك...

وحبيبي اسمه " الآن"

"البارحة " و " الغد " كلمتان

أطلقت عليهما الرصاص"[1]

برعت الشاعرة في النسيان براعتها في الحب ،الحب الذي تعتبره تجربة لحظية الغاية منها سعادة مؤقتة دون مراعاة لمشاعر الآخرين ،وهي في المقطع تظهر سعادتها في النسيان ،وتؤكد انتماءها للحظة التي تعيشها لا تريد الماضي ممثلا في ذكرى تزعجها ، و لا مستقبلا مجهولا يؤرقها التفكير في أحداثه .

- توظيف الأسى ،واللوعة ،والكآبة، والألم ،وهي أمور تمنح النص الشعري عندها دلالات مغايرة ومنحا جماليا يظهر إبداع الشاعرة وقدرتها على رسم صورة عنه في ذهن المتلقي ،فتربط حزنها تارة بالحرية إذ تقول :

"حزني حديقتي السرية في مغاور روحي،

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 80.**

فالحزن أعز ما تملكه الفتاة، كالحرية،

ولن أشاطرك إياهما !"[1]

تتخذ غادة من الحزن سرا من الأسرار في رمزية منها إلى أن البوح لترجمة الحزن صعب فهو أعمق من أن يحكى ، أو يشارك ، و تجعله عزيزا حاله حال الحرية ، و تغاير في ذلك حقيقة الحزن فالحزن مكروها في النفوس ،لا عزيزا عليها.

و تربط الحزن بالغربة عندما تقول :

"أيها الغرباء الذين يستقبلون سنة جديدة بالغصّة السرّية مثل

فراشات معلقة بالدبابيس على جدران الوحشة،

أينما كنتم،

تذكّروا أن شرياني المفتوح على الورقة الملقب بالكتابة هو

منكم ومعكم، [2].

تطابق غادة السمان بين حالها ، و حال كل المغتربين ، و تخاطبهم مذكرة أن قلمها سيصف حالهم مع حالها في معنى فيه من المشاركة ما فيه من الحزن .

المجتمع الذي تنتمي إليه قد يكون بدوره سببا للحزن إذا قابلك بالظلم فتقول غادة السمان في ذلك :

---

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص18.**

[2] **المرجع نفسه،ص 128.**

" في البداية جئت أغني

والآن تبدل الأمر..

والبعض يحاول إرغامي على تلاوة موعظة ما

ولن أفعل...لن ... لن ..."[1]

غادة السمان في وقوفها ضد المجتمع لم تنعم بالهدوء ، و كان الحزن رفيقها فتمردها جعل منها منبوذة مما ولد لديها الحزن ، ومع حزنها تصر على التحدي ، و تؤكد ذلك بتوظيفها التكرار لـ(لن) ثلاث مرات .

و تارة أخرى تربط الحزن بالشوق إلى الوطن فتقول:

" –أيتها المرأة الحزينة،

ما الذي تفعلينه منتصف ليل السنة الجديدة؟

–أحمل المثقاب الكهربائي، واغرسه في الجدار،

أصنع ثقباً صغيراً لتعليق خارطة وطني على مسمار "[2].

توظف الشاعرة النداء في(أيها) مخاطبة نفسها في أسلوبِ استفهامٍ تعجبي الغرض منه إظهار حزنها الممزوج بشوقها إلى الوطن البعيد .

كما أن الشاعرة تربط حزنها أيضا بالحب عندما تقول :

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 38 ،39.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 96.

"أذكر بحزن عميق

أول مرة ضممتني إليك

و كنت ارتجف كلص جائع

و كنا راكعين على الأرض حين تعانقنا "[1]

لحظة العناق عند الشاعرة لم تكن حزنا لكن تحولها إلى صورة في الذاكرة غَيَّر مدلولها إلى الحزن ، فجوع الإنسان لمثل تلك اللحظات الحميمية ، و محاولة افتكاكها من الزمن كان موازيا للمماثلة التي جمعت فيها الشاعرة بينها ، و بين اللص الجائع الذي يحاول افتكاك كل ما يمكن أن يسد جوعه .

و للتعبير عن الكآبة استخدمت غادة البومة كرمز ، و لا يكاد يخلوا مؤلف لها من صورته فهي ترى نفسها في هذا الطائر .فتقول:

" – أيتها المرأة الحزينة، هل تعرفين نفسك؟

–أحدق في المرآة ، وأرى صورتي غريبة عني،

فأسألها: من أنتِ أيتها البومة؟

من هو ليلك؟ أي الرياح رياحك؟

أي الأوطان وطنك؟ "[2]

---

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 61.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 97.**

تخاطب الشاعرة ذاتها في المقطع في إحساس حزين منها ينطبق على كل المغتربين و بتعجب تحاول فهم شعور الضياع الذي ينتابها في الغربة فهي تبحث عن ذاتها التي لم تعد تعرفها (أرى صورتي غريبة عني) ، و انتمائها الذي لم تعد تدرك لمن (من هو ليلك؟ أي الرياح رياحك؟ أي الأوطان وطنك؟) .

و الحزن عموما كظاهرة فكرية فلسفية لم يعرفها الشعر العربي إلا مع الشعر المعاصر فقد كان حزناً جديداً اعتمد على إدراك الإنسان لمأساة الوجود ككل و مأساة وجوده داخل هذا الوجود فقد كانت فجيعته في مواجهته لقصوره الذاتي و إفلاس قيمه المتداولة سبباً هاماً في إحساسه العميق بالحزن كنتيجة مباشرة لما أصابه .

- وضوح نزعة التفاؤل عند غادة السمان رغم الحزن الذي خيم على بعض القصائد فهي تقول عن الحزن رغم وجوده نزعة واضحة في شعرها " ولكنني ضد مدرسة الحزن.. الحزن للحزن وضد مدرسة ما دمنا سنموت فلنبدأ البكاء منذ الآن، وضد مدرسة المجهول مخيف وملعون....إنني لا أستطيع أن أزيف الفن بحجة التفاؤل.. لكنني بالمقابل أستطيع أن أدل على موطن للتفاؤل غير وهمية وموجودة في تربتنا العربية بالرغم من الألغام والعبوات الناسفة كلها إنني أحاول تنمية بذور الأمل ورعايتها."[1]

فتعبر غادة عن قوتها ، و قدرتها على استعادة ذاتها من جديد:

[1] **ياسين رفاعية،"استجواب متمردة" لغادة السمان أنا "المجرم" تجدني حيث لا تتوقع،المستقبل ، مرجع سابق،ص20.**

"تشرق شمسي السوداء

و أصير منصهرة و صلبة

لأنني أعاود طيراني

محرقة و محترقة "[1]

تحاول غادة السمان رسم صورة للتفاؤل جامعة في ذلك بين المتضادات (منصهرة ،صلبة) و (محرقة ، محترقة) في دلالة منها إلى أنه من أعماق الحزن يولد التفاؤل ، و أن الإنسان و إن تجاوز حزنه ، و بدأ من جديد فإن ذلك له أثره السلبي عليه فليس من السهل التناسي و تجاهل الألم فهي تعبر عن تحديها ، و قوتها بتوظيفها(صلبة ، محرقة) ، و تعبر عن صعوبة تجاوز الموقف ، و الأثر السيئ لذلك بتوظيفها اسم المفعول (منصهرة ، محترقة) .

و تقول في قصيدة " فراقك مسمار" معلقة أملها على الزمن:

"يبقى أملي الوحيد

معلقا بتلك الممحاة السحرية

التي اسمها الزمن"[2]

[1] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 118، 119.

[2] المرجع نفسه،ص 61.

تساعد حركية الزمن إلى الأمام على تجاوز اللحظة الحزينة فالزمن يولد النسيان الذي به يفقد الحزن تأثيره ، و يظهر من المقطع تفاؤل الشاعرة بحركية الزمن إلى الأمام ، باعتبار أن له القدرة على إزالة أثار الحزن ، و في ذلك تماثل بينه ، و بين الممحاة .

و هاهي غادة السمان تبدع في وصف نعمة النسيان التي تبث الأمل ، و التي لولاها لما استطاع الإنسان العيش ، و إكمال حياته:

"في اليوم الأول

مرت بي الأرملة على ضفة السين

و هي تنتحب غارقة في السواد .

في اليوم الثاني

مرت بي الأرملة على ضفة السين

و هي تبتسم غارقة في السواد .

في اليوم الثالث

مرت بي الأرملة على ضفة السين

وهي تقهقه مع بحار

وترتدي الفراشات والأزهار ..."[1]

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص14.**

تتخذ غادة من كلمة (الأرملة) رمزا تدلل بها على حركية الزمن مظهرة في ذلك قدرته على جعل الذاكرة تتجاوز الأحداث بالنسيان .

و تقول:[1]

"و أتكئ على الفجر

الذي و لابد أن يطلع

و انتظرك"

تستخدم الشاعرة عنصرا طبيعيا صامتا (الفجر) في رمزية منها إلى أن الأوضاع تتغير و لكل ليل نهاية مع الفجر ، فهي تنتظر اللقاء بيقين عميق منها كيقين طلوع الفجر بعد كل ليل .

- عمدت غادة إلى توظيف الخرافة ، و تصوير حضورها الواسع في العقل العربي المعاصر فتتحدث عن العرافات ، و الساحرات .

فهي توظف قراءة الفنجان ، و قراءة الكف في قصيدة "ذاكرة بصارة" فتقول:

"أشرب قهوتي، ثم أقرأ في الفنجان الملطخ بالبقايا

حكايتي مع رجل أحبه و لا أعرفه !

وكل مساء، أحمل ذاكرتي إلى فراشي،

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق ،ص 38.**

أمدّدها تحت الأغطية الدافئة

وأجلس إلى جانبها لأقرأ كفّها حتى تنام ."[1]

توظف الشاعرة قراءة الفنجان ، و قراءة الكف التي تعد عادات من التراث الشعبي ، في رمزية منها إلى غموض طريق الحب ، و تشابكه ، فهي تبدي في المقطع بحثها عن الحب و حلمها بحبيب تحبه ، و لا تعرفه ، صورته موجودة فقط في خيالها .

و تقول :

"صرت هاجسي

أكتب عنك و لك

كي أستحضرك،

كساحرة منحنية على قدرها."[2]

تماثل الشاعرة بينها ، و بين الساحرة في استحضار حبيبها إلى ذاكرة الكتابة ، و يعد استحضار الأرواح من الطقوس السحرية المعروفة في التراث الشعبي ، و توظيف عناصر من التراث الشعبي هي خاصية تميز بها الشعر المعاصر عموما .

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق، ص 199.**

[2] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق، ص26.**

- توظيف عناصر الطبيعة (المتحركة ،و الصامتة) فعشق الشاعرة للحرية ، و هجرتها الطويلة لأكثر من ربع قرن جعلاها توظف بعض أنواع الطيور المهاجرة متخذة إياها رموزا دالة على غربتها ، و هجرتها ، و سفرها المستمر كتوظيفها طائر النورس ، و السنونو.

فهي تقول:

"سأمضي مع المجهول حتى قاع السماء أو قمم الأعماق ...

فقدري أن أكون نورسا يرحل بعيدا عن مهرجانات الأقنعة

و الببغاوات و الرياء..."[1]

توظف غادة السمان عناصر من الطبيعة الصامته (السماء) في رمزيتها إلى الانطلاق و توظف عناصر من الطبيعة المتحركة (النورس ، الببغاء) الأول كرمز للهجرة ، و الغربة و الثاني كرمز للرتابة ، و في تعبيرها عن ترحالها ، و سفرها هروبا من مجتمعها الذي ترى في عاداته رياء تماثل بينها ، و بين النورس ، و تجعل من ارتحالها قدرا في دلالة منها إلى أنها لم تكن يوما تريد أن يحدث لها ذلك.

و تقول :

"حين التقيتك، كنت سلحفاة تتقن الانسحاب داخل صدفتها،

و تبدع في فن الاختباء و "الكاموفلاج "

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 41.**

حين ودعتك كنت قد صرت سنونوة،

ستظل أجنحتها تُذَكِّرها بك دائماً..."[1]

تبدي الشاعرة تأثير الحب عليها ، و كيف غيرها من جبانة تتقن الاختفاء إلى جريئة متحررة موظفة في ذلك عناصر من الطبيعة المتحركة كرموز (السلحفاة رمز للخوف ، و الجبن) و(السنونوة رمز للحرية).

و لتعبر عن عبثيتها في الحب تقول:

" إنني أعبث بك

كما القطة تعبث بفأر حميم

تشتهي تعذيبه أكثر مما يمتعها قتله..."[2]

توظف الشاعرة القطة في مماثلة بين لهوها بمشاعر أحبائها ، و لهو القطة بالفأر و تظهر من ذلك استخفافها بالحب ، و بمشاعر محبيها فهي تظهر عقدة داخلية بسبب قهرها الاجتماعي كونها تستمتع بتعذيب الآخرين ، و الإنسان السوي لا يستمتع بآهات الآخرين و آلامهم .

و لتعبر عن انطلاقها ، و سعادتها ، و ظفت الفراشة ، و السحاب :

"مباركة أنت يا أثينا،

---

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 24.**

[2] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص24.**

فيك انتشرت ، و حبيبي كسحابة

و تلونت كفراشة...

مباركة هي ذكريات ذكريات الطيران "[1]

تماثل الشاعرة بينها ، و بين السحابة في الحركية ، و بينها ، و بين الفراشة في التلون بألوان السعادة ، و هما عنصران من عناصر الطبيعة المتحركة ، وظفتهما في عودتها بالذاكرة إلى ماض تجد في استرجاع لحظاته تلذذها ، و نشوتها.

و لتدل على التشابك غالبا ما وظفت العنكبوت ، تقول :

"لم يعد بوسع عنكبوت الحنين أن يحيك بخيوطه حول

جرحي ، ويقودني إليك .

النواح الملحاح لمطرك على نوافذ قلبي، سيجفّ حين يطلع

الفجر ."[2]

تسند الشاعرة الحنين إلى العنكبوت في رمزية منها أن الحنين مع لفه خيوطه المعنوية عليها لم يعد له القدرة على إعادتها للحبيب ، و تظهر من ذلك تفاؤلها العميق بأن ألمها سيزول و دموعها ستجف معولة في ذلك على حركية الزمن. فالزمن في حركيته يساعد على النسيان و تجاوز الموقف الحزين.

---

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق ،ص 67.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 135.**

- تعتبر البساطة ، و السذاجة في بعض قصائد السمان في وجهة النظر النقدية عناصر حية في جماليات جديدة تزيد من قيمة الفن إذ حسن توظيفها .

فهي تعيد ذكر أمور معروفة فيها من البساطة ما فيها من الجمال:

"آدم تعثّر بتفاحة،

فسقط سبع سماوات إلى الأرض .

نيوتن سقطت فوق رأسه تفاحة

منحته البصر و البصيرة .

شكسبير لم يضع في التفاحة دودة،

لكنه قضى عمره يراقب تعايشها وبؤس الأكل،

وليام تيل وضع تفاحة على رأس ابنه

ورماها بالسهم فدخل التاريخ ."[1]

تعيد الشاعرة سرد أمور معروفة ، و بسيطة (قصة نزول آدم إلى الأرض ،اكتشاف نيوتن الجاذبية ، كتابة شكسبير عن البؤس،رمي ويليام تيل السهم على رأس ابنه) في أسلوب جمالي رمزي تحاول فيه ربط كل ما سبق ببعضه من خلال كلمة (التفاحة) التي اعتبرتها مركزية و بنت عليها سردها .

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 09.**

– يعد الخيال الذي يمثل قوة خلاقة ، و جوهرية في العملية الفنية ، و أساسا تقوم عليه الرومانسية أهم المظاهر الجمالية التي طبعت شعر غادة السمان .

فهي كانت حالمة حينا ، و متمردة حينا آخر سابحة في خيالها متلهفة مشتاقة إلى وطنها ماقتة للغرب معجبة بتحرره مستخدمة في ذلك التصوير إذ أن "الأحاسيس ، و العواطف لا تفصح عن نفسها إلا في الصور ، و لا تسيغ إلا الصور ، و كل كنوز المعرفة ، و السعادة الإنسانية مقصورة على الصور ".[1]

يقول (ويلم بليك) :" إن عالم الخيال هو عالم الأبدية ، و إن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة . و إن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة و إنما تنشأ في نفسه و تأتيه عن طريق الخيال ".[2]

فغادة السمان بحثت عن كل عجيب ، و غريب ، و مدهش لتعبر عن أفكارها باعتبار الجمالية أصبحت تظهر في كل ما هو جديد . فقد كانت تستخدم المعاني المخالفة للمعنى لتعبر عن المعنى في سياق جمالي :

"كان قلبي مفترسا كخروف

و وديعا مثل نمر

آه خذني إليك

[1] محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ،القاهرة، دط ، د . ت ،ص 57 .

[2] محمد مصطفى بدوي، كولردج ، دار المعارف بمصر . القاهرة ،دط، د . ت ، ص 80 .

و افصد الدم عن جسدي

ومشط أعصابي المشعثة – كما الشعر الكثيف –

عن أحزاني المتوحشة...

آه خذني إليك

و افترسني في ليل الضجر

كما يفترس الأرنب الثعلب"[1].

استعانت الشاعرة بعناصر من الطبيعة المتحركة منها ما هو وديع (الخروف ، الأرنب) و منها ما هو مفترس (النمر ،الثعلب) ، لكن مفهوم الوداعة ، و الافتراس عند الشاعرة اختلف فقد جعلت الخروف مفترسا ، و النمر وديعا ، و الأرنب يفترس الثعلب في دلالة عميقة في أنها لم تكن الوديعة ، و لا المفترسة ، و لكن كانت ماكرة كثعلب في عواطفها .

و تقول برمزية خلابة:

"أنفتح لك كالصدفة

تلقحني أحلامك

و أحبل بلؤلؤتك السوداء النادرة"[2]

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 11.**

[2] **المرجع نفسه ،ص66.**

تماثل الشاعرة بينها في انصياعها للحبيب ، و حمل قلبها حبه ، و بين الصدفة التي تحمل اللؤلؤة السوداء النادرة في رمزية منها إلى قيمة شعور الحب الذي يسيطر عليها ، و تقديرها له و مدى تأثيرية الطرف الآخر فيها .

و تقول متألمة بأسلوب جمالي في تعبير عن الليل الموجع للعاشقين :

"يقولون : في الليل المنخور بالوجع

تنمو بذرة النسيان

وتصير غابة تحجب وجهك عن ذاكرتي...

لكن وجهك

يسكن داخل جفوني

وحين أغمض عيني : أراك! "[1]

تتناول الشاعرة فكرة أن الحب يموت من نسيان يخلِّفه الوجع ، يبدأ صغيرا ، و يصبح مع الزمن أكبر ، و بتأثير أقوى ، لتعود ، و تقر بنسبية الفكرة فحبيبها ليس مجرد صورة في الذاكرة و لكنه كيان يسيطر على كل حواسها ، و النسيان يفقد فاعليته معه .

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 64.**

و من توظيف الشاعرة للأسطورة ، تظهر قدرتها على الغوص في الشرط الإنساني الكامن في أعماقها ، و أعماق من حولها ، و على استنفار هذا الشرط ، و خلق الأداة الفنية و تطويعها لمعارتها[1].

تقول هائمة في بحر الأساطير :

"إذا كنتَ رائد فضاء

أدعوك إلى قمري

سيستقبلك في المطار السندباد والرخ والجنّي والشاطر حسن

وبقية أصدقائي، وسيهديك علاء الدين فانوسه السحري وبساط

الريح وسأروي لك حكاية امرأة،

حاولوا قص أجنحتها، ونزفت في الظلمة سراً ."[2]

السندباد من أهم الشخصيات التراثية حضوراً في الشعر العربي ، و حضوره متجذر في الذاكرة الشعبية محملاً برصيد نفسي ، و إيحائي إذ وظفه الشعراء كمعادل لإسقاطاتهم الرمزية.

فكان (السندباد) رمزاً للإنسان العربي الصاعد وتجسيداً لـ"طموحه اللامتناهي إلى الحرية و الانسلاخ من القيود،و الرغبة في الكشف عن المجهول والغامض بالمغامرة ، و ركوب الخطر

---

[1] **ينظر: جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1976، ص09.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 16.**

و تخطى الصعاب، و تجاوز المكرور السائد"[1]، و في توظف الشاعرة لعلاء الدين كان تركيزها على مصباحه وبساطه تجسيدا لتحقيق الأماني ، و الانطلاق بحثا عن الحرية.

و توظف أسطورة سندريلا :

"و أعرف أن حكايتنا المسحورة

لابد و أن تذوي في فجر الحزن

وأن فرحة سندريلا التي تملأني

سوف تتلاشى كحذاء منسي "[2].

وظفت الشاعرة سندريلا لتدل على معنى مغاير لما يرتبط بالحكاية فسعادة سندريلا بدأت مع الحذاء الذي عثر عليه أميرها ، لكن الشاعرة بلهجة محبطة مهزومة تجزم أن حكايتها مختلفة و أن سعادتها في الحب مؤقتة سرعان ما ستتلاشى كسندريلا أخرى ضاع حذاؤها ، و نُسي .

و كذلك وظفت أسطورة "شهرزاد و شهريار" :

"هنا أحببتك حتى الثمالة، و هناك أنساك حتى الثمالة،

هذا ما لم تقله شهرزاد لشهريار

ليلة أصدر شهريار أمره إلى جلاده ليجزّ عنقها ونام ..."[3]

---

[1] **كاملي بلحاج ،أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة،قراءة في المكونات والأصول ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004،ص94.**

[2] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص133.**

[3] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 214.**

تعد أسطورة "شهرزاد و شهريار" ذات بعد اجتماعي سياسي ، و فكري في التاريخ الذي يمتد إلى الحضارات الهندية ، و الفارسية ، و العربية التي شكلت ألف ليلة ، و ليلة[1] ، و قد وظفتها الشاعرة في تعبيرها بكبرياء أنثوي عن نسيانها حبيبها ، فهي ترفض أن تكون مثل شهرزاد في خضوعها لقرار شهريار بقتلها ، و ترفض أن يقتلها حبيبها بنسيانه لها فتعلن بأسلوب المتحدي قتلها حبه قبل أن يقتلها .

و توظف الأساطير الإغريقية (حرب طروادة ، هوميروس) عندما تقول :

"حين شاهدك "بارِسْ" اكتشف سر الحب العذري، ولم يُغرق

ألف سفينة إكراماً لعيني هيلين، بل غرق فيهما .

ولم تقم حروب طروادة، ولم يكتب هوميروس الإلياذة بل

شارك أوفيد في كتابة "فن الحب ..."[2].

بارس عشق هيلين ، و هرب معها كما جاء في الأساطير الإغريقية ، و بسبب ذلك قامت حروب طروادة التي كتب عنها هوميروس في إلياذته[3]، و توظف الشاعرة هذه الأسطورة لتدلل على عفاف حبها الذي كان ليعلم بارس الحب العذري، و يجعل هوميروس يعزف عن كتابة إلياذته التراجيدية ليشارك أوفيد في كتابة "فن الهوى" أو "فن الحب" ، و الذي اختلفت نزعته عن

---

[1] ينظر :محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،ط3، دت، ص 115 ، 216.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 57.

[3] ينظر :أمين سلامة ،معجم الأعلام في الأساطير اليونانية و الرومانية ،مؤسسة العروبة للطباعة ،مصر ،ط2 1988،ص336.

نزعة معاصريه التراجيدية ، و هو كتاب يشرح فيه أوفيد فن التعامل مع النساء ، و قد جاء في ثلاث كتب أوله يشرح فيه المؤلف كيف يسعى طالب الهوى جادا ليستولي على قلب خليلته و الثاني يعلمه كيف يحتفظ بحبها لأطول فترة ، و الثالث يتوجه فيه بنصائح إلى المرأة و يعلمها كيف توقع بالرجل [1].

- التجربة الشعرية عند غادة السمان بما فيها من أفكار ، و قضايا، و مواقف شكلت بعدا جماليا مثقلا بالهموم .فهي كانت تبحث عن عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات المستهلكة فجسدت فكرة الحرية ، و الالتزام لاحتكاكها بمشكلات الحياة، و وعيها بخطورة الدور الذي تقوم به نحو هذه المشكلات فكان هذا جزءًا من موقفها الاجتماعي .

فهي التزمت بقضية اضطهاد المرأة في المجتمع العربي ، و كبت حريتها فعبرت عن ذلك على لسانها :

"في كل الحكايا حولنا و في الروايات العربية

و في صفحات الجرائم اليومية

تموت باستمرار ليلى العامرية

[1] ينظر : ببليوس أوفيديوس ناسو(أوفيد) ،فن الهوى ،ترجمة:ثروت عكاشة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط3 1992،ص 08 .

و تجن عزة و تنتحر الخنساء

و تذبح عبلة من الوريد إلى الوريد "[1]

توظف الشاعرة شخصيات نسائية من التاريخ العربي (ليلى العامرية ، عزة ، الخنساء عبلة) ، و تتخذها رموزا للتعبير عن عذابات المرأة العربية ، و تعرضها للاضطهاد فكل امرأة عربية ما هي إلا مثال للنساء السابقات ، محاولة بذلك تسريب فكرة أن الرجل هو المتسبب الرئيسي في ألمها ، و حزنها .

النزعة الإنسانية القائمة على مشاعر الغربة، و الضياع، و التمزق أدت إلى إحساس الشاعر المعاصر بالتعارض بين عالمين هما في الحقيقة لا بد أن يكونا عالما واحدا ، و هذا ما نجده عند غادة السمان ، فهي تقول في وجعها من نفاق الناس أكثر من الخيانة :

"أحب خياناتك لي، فهي تؤكد أنك حي،

عاجز عن الكذب و ارتداء الأقنعة .

توجعني الأقنعة أكثر من وجعي بالخيانة !"[2]

تخالف الشاعرة ما هو متعارف عليه من بغض النفس الإنسانية للخيانة ، و تؤكد حبها لها في تقديس منها للحقيقة فهي ترى أن الخيانة الصريحة حقيقة مؤكدة ، و أن ادعاء النزاهة مع

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص150.**

[2] **المرجع نفسه ، ص43.**

ممارسة الخيانة مغالطة ، و نفاق ، و يظهر من السطر الأخير إدراكها أن كليهما (الخيانة الخداع) موجع لكنها تفضل الخيانة باعتبارها الأكثر صدقا .

و قد عرفت غادة السمان الكثير من الناس لكن يبدو أنها لم تعرف معنا للصداقة الحقة التي ينشدها كل إنسان فهي تقول:

"ودّعت الغول و العنقاء، و بحثت عن الخلّ الوفي ...

و مازلت أتسكع طويلاً بعد منتصف الليل

بحثاً عنه،

و ما زال منتصف الليل جزيرة مقفرة."[1]

تظهر الشاعرة من المقطع عدم ثقتها بمن حولها (ودّعت الغول و العنقاء) فهي في رحلة بحث عن إنسان صادق ، و وفي لكنها تعلن عجزها عن إيجاده (وما زال منتصف الليل جزيرة مقفرة) لكن البحث عن إنسان كامل أمر مستحيل ، و الشاعرة غالبا ما رفضت التكيف مع من يحيطون بها ، و لعل هذا ما جعلها لا تحصل على صديق وفي.

و تقول متأثرة :

"اليوم مر الزلزال بحبنا

وقتله...

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق ،ص 123.**

واليوم مر الزلزال بالصين

و قتل مليون عاشق...

لكنني أبكيك وحدك.....

لك صدقي كله

ولهم خجلي....من طيني الأرضي"[1]

تناظر الشاعرة بين زلزال تانغشان الذي حدث في الصين سنة 1976 ،و قتل ملايين المحبين ، و بين زلزال خاص كان الحب فيه هو القتيل ، و تعلن أن بكاءها ضحايا زلزال الصين نابع عن إحساس إنساني ، في حين أن بكاءها حبها نابع من شعور صادق .

اقتران ملامح المعاناة عند غادة السمان بالمكان ، و بمظاهر الحياة فيه فتوظف المدينة تارة و تارة ريف موطنها الذي تغربت عنه فعندما تذكر المدينة في بيروت في حالة الاستقرار ،وحالة الحرب تقول :

"هل تذكر مرحنا في شوارع مضاءة لم يكن اسمها "نقاط تماس" ؟

و كيف كنا نتدفق إلى البحر في شواطئ لم تكن "مواقع استراتيجية"؟ وكيف كنا نصافح جارنا ونسأله عن صحته بدلاً من

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص82.**

دينه و ملّته و طائفته و أمير حربه و ذخيرته؟ "[1]

يظهر المقطع تفجع الشاعرة مما يحل ببيروت ، و خوف خفي للحالة التي وصل إليها فحرب لبنان كان سببها الصراعات السياسية ، و النزاع الديني بين المسلمين ، و المسيحيين ، و هو ما تؤكده الشاعرة (و كيف كنا نصافح جارنا ، و نسأله عن صحته بدلاً من دينه ، و ملّته و طائفته) و لتؤثر في المتلقي تفاضل بين حالة مدينتها قبل الحرب (المرح في الشوارع دون حدود ، التدفق إلى الشواطئ ، مصافحة الجيران و الاطمئنان على صحتهم) ، وما آلت إليه بعد الحرب (نقاط تماس قسمت بيروت إلى شرقية مسيحية ، و غربية مسلمة ، مواقع استراتيجية ، التخوف من الدين و الملة ، و الطائفة .....) ، في محاولة منها للعودة بالذاكرة إلى ماضي بيروت السعيد ، و الآمن.

و تقف المدينة عند الغرب في تعريفها عن حزنها في الحب .فتقول:

"لو تخرج ماكينات المدينة المرعبة

عن قوانين الفيزياء

فتبكي معي وتصنع حرير القز المبلل بالدموع

شفافا كأغلال الشهوة ...

موجع أن تنام في مدينة صناعية

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 91.

حين لا يكون قلبك مضخة "[1]

تتمنى الشاعرة أن تخرج الآلات عن صمتها ، و قوانينها الفيزيائية ، و تشاطرها حزنها و تبكي معها ليلها ، و توظف لذلك حرف التمني (لو) في رمزية منها لحزنها في غربتها و بعدها عن وطن كان يداوي جراحها ، و يواسي وحدتها فالمدينة عند الغرب صناعية لا مكان للعواطف فيها ، و ليتمكن الإنسان من العيش فيها عليه أن يتجاهل مشاعره ، و لا يرى في قلبه إلا آلة صناعية لضخ الدم .

و تصف الريف الدمشقي ، و قد عادت بها الذاكرة إلى الطفولة :

"توليب هولندا، وأوركيد سنغافورة، وزنابق الشمال لم تنسني

يوماً،

عريشة الياسمين على شرفتي العتيقة، و بحار شقائق النعمان

مجنونة الحمرة في حقول غوطة دمشق ..."[2]

تسترجع الشاعرة ذكريات طفولتها في ريف دمشق واصفة طبيعته الخلابة في إحساس منها بالحنين لكل الأماكن التي سارت ، و لعبت فيها ، مؤكدة على فكرة أن كل ما في الغرب من جمال، و تنوع (توليب هولندا، وأوركيد سنغافورة، وزنابق الشمال) لم ينسها يوما جمال وطنها

[1] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 49.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 153.

على بساطته (عريشة الياسمين ، شقائق النعمان) ، فجمالية المكان دائما ترتبط بجمال اللحظات التي يعيشها الإنسان فيه .

و أحيانا تجعل الشاعرة لنفسها حيزا مكانيا مغايرا إذ تقول في قصيدة "امرأة الذكريات":

" رسالة من امرأة تخلصت منهم جميعاً.. تخلّصت من

أحبابها و أعدائها و ازدهرت ازدهاراً سافراً... تخلّصت من المدن

كلها، و صارت تقيم في اللامكان و اللازمان ."[1]

عشق الشاعرة للحرية ، و نقمتها على مجتمعها جعلاها ترسم لنفسها حيزا خارج المكان و الزمان ، و تعتبر أن العلاقات ، و الزمان ، و المكان قيود تكبلها ، و هي في هذا تتناقض ما كانت تتغنى به من انتماء للمكان في وطنها ، و تحاول بناء تحررها من المغايرة ، في حين أن ذلك لا يتطلب العداء الذي تقابل به كل ما يحيط بها .

- تنوع الأساليب في إلقاء القصيدة يعطيها بعدا جماليا ، وتميزا ، و غادة السمان تنوع في الأساليب في طرح قصيدتها فنجدها توظف الحوار ، أو تعبر بخطابية ، أو تسرد باسترسال.

فتستخدم السرد في قصيدة"العاشق اللدود" التي تقول في مطلعها:

"رميتني بوردة

فانفجرت كقنبلة يدوية

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 69.**

و قطعتني أشلاء.. "[1]

تستخدم الشاعرة الفعل الماضي (رميتني ، انفجرت ، قطعتني) في مماثلة بين الوردة ،والقنبلة بأسلوب سردي يحكي تأثير الوردة النفسي ، و تفجيرها لمشاعر الحب .

و تقول :

"كان ياما كان..!

و كانت السعادة تصيبني بالارتباك..

وحدها تخيفني

لأنني لم اعتدها ..."[2]

توظف الشاعرة (كان يا ما كان) التي تستخدم في سرد الحكايات ، و القصص في أسلوب تعجبي يرمز إلى خوفها الداخلي من السعادة ، و الفرح فهي لم تعهدهما في حياتها .

و تقول بأسلوب حواري :

" – أما زلتِ تحبينني؟

– لو كان حبي حنجرة لعمّ القارات نشيد الفرح لشيللر كما لحّنه بيتهوفن، و لتنهدت رئة الليل خلسةً على أرصفة الفوضى الباهرة .

– و لكن حبكِ صار سوراً، واغتلتِ الحوار !

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 34.

[2] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 64.

-كيف أحاورك و الأصوات موصدة؟

أنا بحاجة للانفراد بذاكرتي، لغاية في نفس "يعقوبة". أتأمل

ذكريات السنة القادمة، والعالم المبني للمجهول "[1]

تبتدع الشاعرة حوارا بينها ، و بين حبيبها حوارا يظهر أنها كانت دائما تهرب من الحب خوفا من الآتي المجهول ، و تضيع فرصها بحثا عن شيء هي نفسها تجهله .

و بأسلوب خطابي تقول في قصيدة "رسالة الدكتور جيكل ، و المستر هايد" :

"أيها الغرباء الذين يستقبلون سنة جديدة بالغصّة السرّية مثل

فراشات معلقة بالدبابيس على جدران الوحشة،أينما كنتم،

تذكّروا أن شرياني المفتوح على الورقة الملقب بالكتابة هو

منكم ومعكم، تذكّروا أنني أشاطركم ذلك الدمع العصي، "[2]

الشاعرة تستخدم (أيها) في أسلوب خطابي موجه إلى المغتربين تعبيرا منها عن مشاركتهم أحزانهم ، و وحشة البعد عن أهلهم ، و ذويهم ، و أن الكتابة ستكون لسانهم الناطق و دمعهم المنهمر.

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص31.**

[2] **المرجع نفسه ، ص128.**

لقد طبع شعر غادة السمان بعدة خصائص منحته بعدا جماليا ، و ذلك راجع لشخصية غادة السمان المغايرة ، و التي شكلت لنا بأسلوبها المميز لوحة فنية من الكلمات ، و طرحت عدة قضايا لتأثرها ببعض الفلسفات الغربية فكان التمرد ، و الكبرياء الذين مثَّلا جزءًا هاما من شخصيتها ملمحا ذو جمالية جديدة في شعرها ،إضافة لرسمها الحزن ، و التفاؤل، و توظيفهما في أشكال مختلفة ، و مغايرة مما منح قصائدها فنية عالية فكان شعرها ذو نزعة إنسانية وظفت الخرافة ، و الأسطورة موضحة حضورها في الذهنية العربية ، و في طرح قضاياها جاء أسلوبها متنوع الأوجه ، و عفويا مما منحه بعدا جماليا حسب وجهة نظر النقد المعاصر الذي يرى في البساطة جمالية مغايرة.

كانت حياة غادة السمان حافلة بالصراعات ، في صدام دائم مع مجتمع لم يرحمها بدوره مما جعلها تهرب بأفكارها إلى الغربة ، و تبثها من خلال أعمالها ،و تولد عن ذلك نتاج أدبي تألقت فيه،و قد جاء شعرها محملا بالمعاني ،و الأحاسيس الفنية،و سجلا حافلا ،و مع ذلك لم يحظ باهتمام الدارسين ،و لعل ذلك راجع إلى نوعيته باعتباره ينتمي إلى القصيدة النثرية ، التي رفضها الكثير من النقاد ،و الأدباء باعتبارها ثورة تجديدية تختلف عن النمط العمودي .

و قد شحذ النقاد أقلامهم أمام وجهات نظر غادة السمان ، و أفكارها ، فمنهم من رفض أفكارها ، و منهم من دعم تجربتها الأدبية ، و رأى فيها التميز ، و من أبرز القضايا التي تعرضت فيها للنقد توظيفها الجنس في أدبها ، و نشرها رسائل الكنفاني،و لكن بنظرة موضوعية لا يعد نشر الشاعرة لرسائل الكنفاني انتقاصا لقيمته لكنه رصيد إضافي لنتاجه الأدبي .

إن شخصية غادة السمان ، و الحياة التي عاشتها بلورت مواقفها ، و يظهر ذلك واضحا في شعرها ، فمن أبرز القضايا التي حددت موقفها الاجتماعي قضية المرأة، و حقوقها ،واضطهادها جنسيا ،و معاناتها مع الرجل ،و توظيفها معاني استفزت التقاليد الاجتماعية ،لكنها مع ذلك كانت قومية النزعة ، تدافع عن انتمائها لمجتمعها مع رفضها كل قيمه التي تمس حريتها .

و الموقف الأخلاقي لا ينفصل عن موقف الأديب الاجتماعي، و باعتبار الشاعرة ذات انتماء عربي إسلامي وجب عليها الالتزام بأخلاقيات الفئة المتلقية حتى تتحقق المتعة،و الفائدة و هو ما لم تفعله فهي إن أصابت في دفاعها عن المرأة ، و اضطهادها في المجتمع العربي

ذو السيادة الرجالية ،فإن توظيفها الجنس، و معاقرة الخمر، يعد خطأ لأن أي مؤسسة اجتماعية لها أخلاقيات تقوم عليها،وجب احترامها.

إن موقف الأديب من الزمن يظهر أهميته،و قد اعتبرت الشاعرة الزمن برقية يومية من أرض الموت ، و عددت في أشكال توظيفه بين الحركية ، و الثبات، و ربطت ذلك مباشرة بمشاعرها ومع أن اللحظات الزمنية متساوية إلا أن الحالة النفسية التي ترتبط به تمنحه بعدا رمزيا مغايرا.

أما في الحب ، فموقف الشاعرة كان فارقا بلتخاذها إياه موضوعا مستقلا ، و إفرادها القصائد له ، و تنويعها في توظيفه مما جعلها رائدة في ميدان قصيدة الحب.

و يظهر من شعرها عدم ثقتها في الحب ، و لعل ذلك راجع إلى الحياة القاسية التي عاشتها الأمر الذي جعلها تفقد الثقة في كل ما يحيط بها ،و قد تميزت في نظرتها له عندما اعتبرته يحيى بالحرمان ، و يموت بالوصال .

و تعددت خصائص قصائدها مما منحها فنية عالية ،فتميزت بعفوية الأسلوب الأمر الذي زاد من جمالية التلقي في قصائدها ، و جسدت التمرد،و الكبرياء ، و رسمت للحزن صورة مغايرة و وظفت التفاؤل، و بنزعة إنسانية خاضت في قضايا مختلفة .

الفصل الثاني: البنية الصوتية في لغة غادة السمان

1 - مفهوم الصـــــــوت

2 - عناصر النظام الصوتي

3 - النبـــــــــــــر

4 - الحركـــــــــــات

5 - دلالة الأصـــــوات

6 - المحاكاة الصوتيـــــة

1 - مفهوم الصوت :

الصوت أحد الظواهر الطبيعية الهامة بالنسبة للإنسان فقد أثبت علم الأصوات أن كل صوت مسموع يتطلب وجود جسم يهتز ، تنتقل هزاته من مصدر الصوت عبر ناقل و هو الوسط ، و قد يكون وسط غازي أو سائل ،أو صلب حتى تصل إلى الأذن السامعة على أن تلك الهزات لا يمكن أن تدرك بالعين[1].

و لكن الصوت المقصود هو الصوت اللغوي إذ " من المعروف أن الكلمة تنتهي في أبسط عناصرها إلى الصوت اللغوي،و وصف الصوت بأنه لغوي ،حتى لا يختلط بالأصوات غير اللغوية التي تصدر عن كائنات غير الإنسان فما يسمى بمواء القطط ، و نباح الكلاب و عواء الذئاب ، و صهيل الخيول.. .ليس من اللغة في شيء ، و إن اعتبر من بعض النواحي لغة حيوانية ، و كذلك ما يصدر من الأصوات عن الأشياء كصرير الأقلام و خرير المياه. ..فالكلمة إذن لا تتكون إلا من أصوات لغوية بالمعنى المصطلح عليه و هذا الاصطلاح هو الذي يفرق بين لغة ، و لغة فكل قوم اصطلحوا على مجموعة من الأصوات يعبِّرون بتأليفها عن أغراضهم " [2]، و لعل بهذه التعريفات يمكن القول أن الحرف الذي تتكون منه الكلمة ، و حركته منطوقين ، و صادران عن الإنسان هو ما يتمثل فيه الصوت اللغوي على اعتبارهما الوحدة الأصغر في تشكيل الكلمة ، و لا يمكن إطلاق الصوت اللغوي على باقي الأصوات التي تصدر عن عناصر الطبيعة .

---

[1] ينظر : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ،مصر ، ط1 ،1981،ص 06.

[2] عبد الصبور شاهين ،المنهج الصوتي للبنية العربية،مؤسسة الرسالة ،سوريا ،1981،ص26.

- الصوت في اللغة:

الصوت لغة هو الجرس ، والجمع أصوات قال ابن السكيت الصوت صوت الإنسان و غيره ، و الصائت هو الصائح ، و رجل صيِت ،و هو شديد الصوت ،و رجل صائت حسن الصوت شديده، و كل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات [1].

و الأصل في الصوت التذكير،لأنه مصدر بمنزلة الضرب، غير أنه جاء مؤنثا على معنى الصيحة؛ قال رويشد بن كثير الطائي :

يَا أَيُها الرَّاكِبُ الْمُزْجِي مَطِيَتَهُ سَائلْ بَنِي أَسَدٍ : ما هذه الصّوْتُ؟

و قد عد ذلك من قبيح الضرورة ،لأنه خروج عن أصل إلى فرع، و المجاز من ذلك رد التأنيث إلى التذكير ؛ لأن التذكير هو الأصل [2]، و هو عند ابن فارس أصل صحيح يفيد بأنه جنس لكل ما وقر في أذن السامع.[3]

فالصوت في المعنى اللغوي عرِّف بأنه كل مسموع يقع في الأذن من عناصر الطبيعة .

- الصوت في الاصطلاح:

الصوت اصطلاحا كما أثبته العلم " اهتزازات محسوسة في موجات الهواء تنطلق من جهة الصوت ، و تذبذب من مصانعه المصدرة له ، فتسبح في الفضاء حتى تتلاشى ،يستقر الجزء الأكبر منها في السمع بحسب درجة تذبذبها ، فتوحي بدلائلها ، فرحا أو حزنا ، نهيا

---

[1] ينظر: محمد حسين علي الصغير، الصوت اللغوي في القرآن،دار المؤرخ العربي، بيروت،دط،دت،ص13.

[2] ينظر: عثمان بن جني،سر صناعة الإعراب،م1،تحقيق:حسن هنداوي،دارالقلم،دمشق،ط2، 1993،ص11.

[3] ينظر: أحمد بن فارس،معجم مقاييس اللغة،م 3، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ،مرجع سابق،ص318 .

أو أمرا...مما يفسره التشابك العصبي في الدماغ، أو يترجمه الحس المتوافر في أجهزة المخ و لعل في تعريف ابن سينا إشارة إلى جزء من هذا التعريف من خلاله ربط الصوت بالتموج و اندفاعه بسرعة عند الانطلاق فهو يقول "الصوت تموج الهواء و دفعه بقوة وسرعة من أي سبب كان"[1] ، و "هو الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما "[2]. فتنتشر هذه التموجات في الهواء بسرعة تقدر بحوالي ثلاث مائة ، و أربعون مترا في الثانية حتى تصل إلى أذن السامع[3].

و كان عند القدامى عَرَض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا ، حتى يعرض له في الحلق و الفم ، و الشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده.[4]

و يلاحظ أن تعريف الصوت في الاصطلاح هو ذاته التعريف الفيزيائي باعتبار الصوت المنطلق عبارة عن ذبذبات تنتقل عبر وسط ناقل للوصول إلى جهاز لاقط ، و هو الأذن و تتم ترجمتها في المخ ، و إعادتها إلى صورتها الأولى .

و نظرا لكون الصوت المقصود بالدراسة هو الصوت اللغوي فهو ينقسم إلى قسمين رئيسيين هما:

– أصوات اللين vowels : و هي الصوائت أو الحركات ، و قد أطلق عليها الخليل الحروف الهوائية ، و ذلك لأنها تخرج من هواء الجوف دون أن تقع في مدارج اللسان

---

[1] **محمد حسين علي الصغير، الصوت اللغوي في القرآن،مرجع سابق ،ص 14**

[2] **شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق،ص527 .**

[3] **ينظر: برتيل مالمبرج،علم الأصوات، ترجمة: عبد الصبور شاهين،مكتبة الشباب ،القاهرة،1988، ص11.**

[4] **ينظر: عثمان بن جني ، سر صناعة الإعراب،م1 ، مرجع سابق،ص 06.**

أو الحلق أو اللهاة في قوله : " في العربية تسعة ، و عشرون حرفاً منها خمسة ، و عشرون حرفاً صحاحاً لها أحياز ، و مدارج ، أربعة أحرف جوف هوائية هي الواو ،و الياء،و الألف اللينة ، و الهمزة "[1] ، و الصفات التي تمتعت بها أصوات اللين من اتساع ، و خفة في النطق، و طول في النفس ، و وضوح في الجهر ، منحتها أكبر كم من الصوتية [2]، الأمر الذي جعل منها عنصراً هاماً في جماليات التشكيل الصوتي .

-**الأصوات الساكنة consonants** : وهي الحروف ، و تعرف بالصوامت [3] ، و هي أصوات اللغة العربية كاملة ما عدا الصوائت ،و هي الألف ،و الواو،و الياء ،و بذلك يكون عدد الصوامت خمسة،و عشرين صوتاً، وعند أغلب العلماء ستة،و عشرون بإضافة الألف.[4]

إلا أن موسيقى هذه الأصوات ، و جماليتها لا تتأتى إلا ضمن قوالب يصوغها الشاعر بنفسه. فينسج من هذه الأصوات بهندسته اللفظية، و فنيته العالية ما يمنح نصه تناغما موسيقيا يمايزه عن غيره ، و يبث فيه ما يجعل القارئ يتفاعل معه ، و يتأثر به.

و من خلال هذا التقسيم يمكن القول بأن "الصوائت هي الأصوات المجهورة التي يندفع فيها الهواء من الرئة إلى الفم خلال الحلق دون أن يعيقه عائق كلي أو جزئي، أما الصوامت فهي الأصوات المجهورة، أو المهموسة التي يحدث لها اعتراض جزئي في مجرى الهواء

---

[1] **الخليل بن أحمد الفراهيدي ،العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار الحرمين للطباعة، دار الرشيد للنشر،العراق،ط1 ،1981، ص57.**

[2] **ينظر : محمد عبد المطلب ، هكذا تكلم النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر، 1997 ،ص 243.**

[3] **ينظر: محمد حسين علي الصغير، الصوت اللغوي في القرآن،مرجع سابق ،ص18.**

[4] **ينظر: محي الدين رمضان ، في صوتيات العربية ، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان ،دط، دت،ص77.**

يعمل على منع الهواء من الانطلاق من الفم دون احتكاك مسموع" .[1] فللصوت اللغوي يحدث انطلاقا من الهواء القادم من الرئتين في عملية التنفس (الزفير) فيتذبذب الوتران الصوتيان الموجودان في حنجرة الإنسان مرورا بحجرة رنين ، و هي التجويفات الحلقية و الفموية ، و الأنفية ، و يمكن تقسيم هذه المراحل إلى :[2]

المرحلة الفيزيولوجية:

لمَّا يكون الصوت اللغوي، يمر أولا بمرحلته الإنتاجية عند المتكلم.

المرحلة الفيزيائية :

الصوت بعد إنتاجه ينتقل عبر الوسط الناقل في شكل ذبذبات فيزيائية إلى أذن السامع.

المرحلة الإدراكية:

تكون بوصول الذبذبات إلى أذن السامع إذ تُحدِث إشارات ، و استجابات معينة في مخه و تترجم إلى أصوات لها مقاصدها .

و علم الأصوات هو العلم الذي يدرس الصوت الإنساني من وجهة النظر اللغوية ، و قد تميز هذا العلم عن غيره ، من حيث موضوعه،و منهجه، وأهدافه .فالأصوات التي يصدرها الإنسان كثيرة، ومتعددة، وقد يحمل بعضها دلالات معينة، لكنها لا تدخل في دائرة النظام اللغوي المعين ،و لذلك فعلم الأصوات لا يهتم بها، و لا يدخلها في مجال دراسته الواسعة.[3]

---

[1] **محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،ط2 ،1997، ص01.**

[2] **ينظر :عبد العزيز أحمد علام وآخرون، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية،2009، ص19.**

[3] **ينظر: المرجع نفسه ، ص 18 ،19.**

و يستعين علم الأصوات بدراسة الصوت الطبيعي، أو الفيزيائي، بقصد الوصول إلى طبيعة الصوت الإنساني، الذي هو في الحقيقة مجرد ذبذبات صوتية، تدخل في دائرة الصوت بمعناه العام، وتخضع لكل القوانين التي تحكمه في تكوينه، وانتقاله، وغير ذلك مما هو مُفَصَل في علم الفيزياء.

و مصطلح علم الأصوات مصطلح عربي أصيل ، و قد استخدمت مصطلحاته لدى العرب القدامى فنجد ابن جني قد نص عليه ، و ربطه بالإيقاع الموسيقي ، و النغم الصوتي و البحث في كتابه" سر صناعة الإعراب" يؤكد أنه مخطط حقيقي لعلم الأصوات إذ يعدد فيه حروف المعجم ، و يضبط أصولها صوتيا ،ويصف مخارجها بدقة ، و يذكر أنواعها التي لم يزد عليها العلم الحديث شيء يذكر ،و ما ذكره ابن جني في كتابه يمكن اعتباره الأصل الاصطلاحي لما استقر عليه الاصطلاح الأوروبي ، و يؤكد الأستاذ كاردنر أن العلماء العرب سبقوا علماء الصوتيات المحدثين في تصنيف الأصوات [1]،و الصوت يعد أولى البنيات التركيبية ، و أصغرها لدراسة القصيدة .

و الشاعر المعاصر برع في توظيف الظواهر الصوتية في قصائده ، و نجد غادة السمان سارت على خطى معاصريها فنجدها استخدمت التكرار الخلفي الهندسي إذ وظف ت صوت الياء مع الكاف ، و الكسر في خاتمة الأسطر الثلاث لتعبر عن حالة الانكسار العاطفي الذي أصابها ، و هي تعلن ندمها لافتراقها عن الحبيب فتقول :

"لا تصدقني حين أقول لك

[1] **ينظر: محمد حسين علي الصغير، الصوت اللغوي في القرآن،مرجع سابق ،ص17،18.**

إنني نسيتك...

و أن صدرك لم يعد وكري

و أن عينيك لم تعودا أفقي

و أن غضبك لم يعد مقصلتي ..."[1]

و ظفت الشاعرة أصواتا عبرت بها عن حالتها النفسية من انكسار ، و ندم أثرت بها على المتلقي ، و جعلته يتفاعل مع ذلك الشعور.

و تستخدم الإضافة ، و الاستبدال فيما يتعلق بالأصوات فنجدها تستبدل الباء في الموقع الثاني بالراء ، و تضيف بعدها ألف المد لتنتقل من تبر إلى تراب فتخلق تمازجا بين الأصوات عندما تعبر عن حالة التعقيد التي تتملكها ، و اختلاط العواطف فتقول :

"لقد اختلطت العناصر

وضيعت الفرق بين التبر والتراب

ولم أعد أميز

بين الماس وقطع الزجاج..."[2]

الشاعر المعاصر اعتمد نمطا صوتيا يغاير القديم في محاولته خلق موسيقى مميزة لا تقوم على الوزن ،و القافية . فوظف مختلف الظواهر الصوتية ، و كان للصوت اللغوي نصيب وافر من اهتمامه في هندسته بطريقة يعبر بها عن رغباته ، و جعله يحمل دلالات

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 104.

[2] غادة السمان ،الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص162.

عميقة تصف حالته النفسية ، و تعبر عن مكنوناته الداخلية ، و هذه العملية تحمل في ثناياها جمالية الموسيقى المغايرة.

2 - عناصر النظام الصوتي:

إن النظام الصوتي يتمتع بالحركية بفضل عدة عناصر :

2-1- الحذف و الإضافة :

الحذف لغة :الإسقاط وطرح الشيء ، و قطعه؛ حذف الشيء يحذفه حَذْفاً : قطعه من طرفه[1] أما الحذف اصطلاحا : فهو إسقاط صوت ، أو أكثر من أصوات الكلمة ، و في الشعر المعاصر نمطان من الحذف ، و هما حذف صوت ، أو أكثر من أول الكلمة أو حذف صوت ، أو أكثر من آخر الكلمة[2].

تحذف الشاعرة صوت الدال من آخر كلمة (التوقد) ، و تستبدله بالتنقيط عندما تقول:

" و أستحيل قارة من الأشواق

وقبيلة من الطبول الاستوائية

التي تقرع في وديان التوقد

التوق..إلى مالا يدريه"[3]

بحذف حرف الدال من كلمة (توقد) و استبداله بالتنقيط لتصبح الكلمة (توق) شكلت

[1] ينظر: شوقي ضيف وآخرون ،المعجم الوسيط،مرجع سابق، ص 162.

[2] ينظر : مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ،منشأة المعارف،الإسكندرية دط،دت،ص27.

[3] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص188.

الشاعرة جمالية صوتية فالتوق : و هو "الشوق " [1] يولد التوقد ، و حذف الحرف أعطى الكلمة دلالة جديدة ، و مغايرة ، و معنى ناتج عن سابقه ،و في قولها :

" و اللقاء والفراق

كلاهما عذاب

و ((أمران أحلاهما مر)) ...."[2]

تحذف الشاعرة ثلاثة أصوات من كلمة (أمران) ،و هي الهمزة ، و ألف المد ،و النون لتحصل على (مر) ،و توظف المتضادين (لقاء،فراق) ، في دلالة متساوية بذهنها معتبرة كلاهما مر ، فشعور المرارة غَيَّب المعنى المتضاد للكلمتين .

كما تقوم الشاعرة بحذف صوت التاء ، و السين المهموسين ، و الميم المجهور من بداية (تسممت) لتكتسب معنا آخر، و هو(مت) .فتقول :

" و ديعة وجائعة إلى خبز حنانهم المسموم...

و قد تسممت ومت

و انتهى الأمر...."[3]

الحذف الحاصل منح الكلمة معنى جديدا ناتج عن المعنى الأول فالتسمم يسبب الموت والتسمم ، و الموت الذين وظفتهما الشاعرة معاني معنوية فالشاعرة تسممت بأفكار قومها ومارست عاداتهم التي طالما ثارت ضدها ، و رفضتها فقتلت بذلك مبادئ قدستها .

---

[1] **شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط،مرجع سابق ،ص 90.**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 63 ،64.**

[3] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 102.**

و يقابل الحذف الإضافة التي تكون بزيادة صوت أو أكثر إلى الكلمة لحمل بعض المعنى ، أو جلب معنى جديد [1].

تقوم غادة السمان بإضافة الياء إلى وسط الكلمة ،و التاء المربوطة في الأخير فينتقل المعنى من البصر، و هو النظر إلى البصيرة، و هي القدرة على التمييز بين الأمور فتقول :

"نيوتن سقطت فوق رأسه تفاحة

منحته البصر و البصيرة."[2]

و في قصيدة " غربات كثيرة " تضيف صوت التاء إلى وسط كلمة (وجهك) . فيتغير المعنى إلى معنى جديد (وجهتك) فهي تقول :

"هل عانيت سكرات المطر و أنت تقرأ خارطتك على جانب

الطريق و السيارات ترشق الوحل على وجهك ، و أنت تجهل

وجهتك؟"[3]

في المقطع يلاحظ أن الشاعرة وظفت صفات لا تنطبق على موصوفها فالسكرات ترتبط بالموت ، و لكنها وظفتها للمطر ، و الرشق لا يكون للوحل ، و لكنه للحجارة مترجمة شعورها بالمعاناة إذ كان المطر موتا ، و الوحل حجارة في دلالية عميقة لرسم إحساسها المرير بما كان يحيط بها لحظتها .

و تضيف الياء إلى آخر كلمة (حقيقة) لتصبح (حقيقية) فيزاد لها بعض المعنى في

---

[1] ينظر:مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ،مرجع سابق،ص 26.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 09.

[3] المرجع نفسه ،ص 75.

قولها:

"ها أنا أنفلت

من الكرنفالات الاجتماعية

و ألاعيب قوم الأقنعة .

فقلبي جائع لحقيقة (حقيقية)

غامضة–لا ريب– كمطر في الضباب ..."[1]

الياء التي زيدت لدلالة النسبة (حقيقة،حقيقية) وُظفت تأكيدا من الكاتبة على بحثها المستمر عن الصدق في الناس لا ممارسات متعوَدة تُقام للمجاملة.فهي بتوظيفها الياء في كلمة (حقيقة) أرادت أن تغوص في عمق الكلمة ، و تبث في القارئ صدق مشاعرها .

و في تعبيرها عن إرادتها القوية ، ومحاربتها انكساراتها ، و عودتها إلى معركتها الحياتية منتقمة تضيف التاء إلى مُحرقة لتصبح محترقة ،و تنقل المعنى من الفاعلية إلى المفعولية كأنها أرادت القول أن الانتقام يدمر المنتقم نفسه :

"تشرق شمسي السوداء

وأصير منصهرة وصلبة

لأنني أعاود طيراني

محرقة محترقة"[2]

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 102.**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص119.**

و لتنقل أصوات الكلمة من الفاعلية إلى المفعولية، و تعبر عن الظلم الواقع عليها،و تمنح للكلمة بعض المعنى حذفت الألف من وسط كلمة (عاشقة) ، و (طاعنة) ، و (قاتلة) و أضافت الميم ، و الواو لتصبح (معشوقة) ، (مطعونة) ، (مقتولة) لما تقول:

"أنا أمارس وإياه علاقة من الصفاء .....

ولكن،إذا كان الحب يعني الاستلاب

فلن أكون أبدا عاشقة...

وأرفض أن أكون حتى..معشوقة..."[1]

الحب أخذ ، و عطاء ، و الشاعرة تقر أنه إن كان الحب أخذا فقط فهي ترفضه .

و تقول :

"ولم أدر أبدا

جلادا كنت أم ضحية!..

قاتلة أم مقتولة؟..

في الحب يختلط الدوران "[2]

تأرجح الشاعرة صفاتها بين الفاعلية ، و المفعولية (جلاد ، ضحية)،(قاتلة ، مقتولة) و تتعجب متسائلة في منولوج مَثَّلَ حوارها الداخلي عن حقيقة دورها في حالة الحب ذلك الشعور الذي تختلط فيه المشاعر ، و تكثر معه الظنون ، و الأحلام.

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص71.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص115.

و تحذف الألف المقصورة من آخر كلمة (الذكرى) ، و تضيف الألف في الوسط و التاء المربوطة في آخر الكلمة لتنقل معنى (الذكرى) إلى (الذاكرة) ، و الذكرى محلها الذاكرة في دلالة منها على سيرورة الزمن ،و تخييم النسيان ،و انصراف الذكرى عن الذاكرة:

"كل شيء سوف يتساقط....

اللحم عن سلاميات الأصابع

والذكرى عن الذاكرة والأبجدية عن الأصوات"[1]

وتجمع بين الاستبدال والإضافة عندما تقول:

"الذين يتوهمون رقتك ضعفا

وسلامك استسلاما

يجهلون أن رقتك هي كرقة حد السيف"[2]

في آخر كلمة (سلامك) تستبدل الكاف ألفا ، و تضيف (الألف، والتاء، والسين) إلى أول الكلمة لتنتقل من معنى السلام الذي يرادف الأمان إلى الاستسلام ،و الخنوع رافضة بذلك مبدأ أن الأشياء هي دائما في حقيقتها كما تبدو لنا فالرقة ليست ضعفا ، و لا الأمان خنوع.

ظاهرة الحذف ، و الإضافة على مستوى الأصوات اللغوية في الكلمة تمنح الشعر جمالية المعنى فالتلاعب بالأصوات يخلق معاني إضافية على مستوى الكلمة ، أو ينقلها من معنى إلى آخر ،كما يضفي موسيقى لفظية ناتجة عن تماثل الأصوات بين الكلمات في تجاورها.

---

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 101.**

[2] **المرجع نفسه،ص 130.**

2-2- التقديم و التأخير:

يرى ابن جني أن في تقديم ما يضاهي أول الحدث ، و تأخير ما يضاهي آخره، و توسط ما يضاهي أوسطه سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، و الغرض المطلوب و مرجع ذلك إلى الوعي اللغوي ، و ارتباط الصوت بمعنى دون آخر في بنية الكلمة التي تقع في شبكة من الكلمات مرتبطة بما قبلها ، و ما بعدها. [1]

و نجد غادة السمان تقدم صوت التاء المهموس ، و تجعله فاتحة كل جملة ، و سطر (تعبنا ، تتشرد ، تسافر، تركب ، تقطع ، تنتحب) كنوع من التعبير عن حالة الحزن التي تصيب المغترب ، و تأخر نون الجماعة لتشير أن حالتها مطابقة لكل مغترب عن وطنه و أهله ، و أن الغربة هي معاناة للأنا الجماعية. فتقول:

"تعبنا من غربة تتشرد داخلنا ... تسافر في أوعيتنا الدموية،

وتركب قطارات نبضنا،وتقطع تذكرة إلى نخاع عضامنا

وتنتحب في عمق أعماقنا..."[2]

و يلاحظ أن ياء المتكلم جاءت متأخرة (يومي ، أقضي ، زبائني ، شعري) للتعبير عن الذاتية ، و تقديس الإنسان للأنا الفردية ، و كيف يعبر كل من العانس ، و الفلاح و البناء ، و ساعي البريد ، و سائق التاكسي عن شعوره الخاص ، و نتائج هذا المطر على يومه فتقول :

---

[1] ينظر: عثمان بن جني،الخصائص،م2،تحقيق:محمد علي النجار،دارالهدى،بيروت،ط2،1952 ،ص163.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص160.

" قال عامل البناء: إنها تمطر. سيكون يومي موحلاً .

قال ساعي البريد: إنها تمطر. سأقضي يوماً بائساً .

قال سائق التاكسي: إنها تمطر. سيزداد عدد زبائني .

قالت ربة المنزل: إنها تمطر، أي بؤس هو الخروج إلى

السوق و شراء العَلَف .

قالت العانس: إنها تمطر و ستنهار تمشيطة شعري .

ضحك الفلاح الأول: إنها تمطر وسيزدهر قمحي ."[1]

لعب التقديم ، و التأخير في الأصوات اللغوية دورا في التعبير عن الحالة النفسية للشاعرة فتوظيف الأصوات اللغوية وفق ترتيب معين يولد معنى ضمني يمكن رصده بدراسة الكلمة و هو الأمر الذي يضيف إلى الكلمات فنية صوتية .

2-3- الاستبدال:

و يقصد به أن يحل صوت أو أكثر محل الآخر فيتغير المعنى وله أربعة أشكال استبدال صوت بآخر غيره أو استبدال أكثر من صوت على مستوى السياق ،أو الاستبدال في الموقع أو استبدال الأصوات بالتنقيط[2] .

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 164.

[2] ينظر : مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث،مرجع سابق ،ص22 ،23 ، 24 .

و الشاعرة تستبدل صوت التاء المهموس في (قتيلة) بالباء الذي يمثل صوتا مجهورا لتكون (قبيلة) ، و تنتقل من الضعف الذي يمثلها إلى القوة التي تمثل القبيلة في إشارة منها إلى الاضطهاد الذي يمارس عليها فتقول :

"مساء الحزن

أيتها القتيلة...

يا وردة القبيلة..."[1]

و تستبدل الراء المجهور في كلمة (رقيقة) بالدال المجهور لتتغير إلى (دقيقة) إذ تقول:

"كيف تستطيع أسلاك الهاتف الرقيقة

أن تحمل كل قوافل الحب ومواكبه وأعياده

الساعية بيني وبينك

مع كل همسة شوق؟!.

كيف تحتمل أسلاك الهاتف الدقيقة

هذا الزلزال كله"[2]

عندما تستبدل الشاعرة صوت الراء بالدال لا تخرج الكلمة من معناها، و لا تضيف لها بعض المعنى ، و لكنها تحافظ على المعنى نفسه فكلمة رقيق ترادف "دقيق "[3] .

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 39.

[2] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 07.

[3] شوقي ضيف و آخرون ، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص366.

و تستبدل في قصيدة "أنا" صوت الواو الم جهور من كلمة (شهوة) التي تعبر عن سلطة الغريزة على الإنسان ، بالقاف المجهور أيضا لتصبح (شهقة) :

"سميتك الحزن ، الركوع ،المطر الليلي،الموت اليومي للصداقات..

سميتك الشهوة ، الأظافر المدببة ، الشهقة...

سميتك الفرح ،الشجرة ،النورس "[1]

أضافت الشاعرة باستبدالها الصوتين معنى جديدا ، و مغايرا للكلمة . فالشهقة هي "ترديد البكاء في النفس"[2] دالة بذلك على سطوة الحب في نفسها ،و تمكنه من مكنونات روحها.

و تستبدل الفاء في كلمة (واقفة) بالعين لتصبح (واقعة) ، و ينتقل المعنى من الصمود في الحب إلى الخضوع له فتقول:

"إني ((واقفة)) في الحب ،

لا ((واقعة)) في الحب ،

أريدك"[3]

تستبدل صوت الشين بالسين والحاء بالكاف وكلها مهموسة لتنتقل كلمة مشحونا إلى كلمة بمعنى جديد مسكونا ،وتعبر عن معنى الاحتواء :

"قلبي مازال

مشحونا بلهفة الجرح للمعجزة

---

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص135.

[2] شوقي ضيف وآخرون ، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ،ص 498.

[3] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 16.

مسكونا بزلزال الرعشات الغامضة

و بشهقة التوق إليك"[1]

و تقوم باستبدال أكثر من صوت على مستوى الكلمة عندما تقول:

"كان زمننا يوما واحدا سعيدا

شمسه خضراء

والسماء صفراء"[2]

تستبدل صوتي (الخاء ، و الضاد) في (خضراء) بـ (الصاد ، و الفاء) لتصبح (صفراء) فيتغير المعنى ، و تصبح الكلمة دالة على معنى آخر تغير معه اللون .

و تقول :

"لا أترقب فراقك

لا أشتهي عناقك"[3]

و هنا تستبدل صوتي (الفاء ، و الراء) بـ (العين ، و النون) لتنقل المعنى من الفراق إلى العناق ، و فيه مفارقة في المعنى فالعناق يتطلب اللقاء، و اللقاء يخالف الفراق في المعنى .

و تقول :

"و البعض يحاول إرغامي

على تلاوة موعظة ما

---

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 142.

[2] المرجع نفسه،ص 93.

[3] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 153.

و لن أفعل .. لن... لن"[1]

و هنا تستبدل مجموعة الأصوات المشكلة لكلمة ،أو جملة بالتنقيط . فمكان النقط الأولى استبدلت الأصوات المكونة لكلمة (أمركم) ، و في الثانية استبدلت الأصوات المكونة لجملة(أفعل أمركم) ،و قد وظفت الشاعرة الاستبدال النقطي لتعبر عن رفضها الدائم والمستمر لأفكار مجتمعها التي يريدون فرضها عليها،و التي طالما رفضتها،و ثارت ضدها.

و تنقل المعنى من الفاعلية إلى المفعولية باستبدال حركة الضم في الأول بالفتح ،واستبدال الياء بالواو فيتغير المعنى من تُذيب إلى تَذوب عندما تعبر عن مدى تأثير حبيبها فيها:

"أنا لم أمت بالسيف بل بغيره،

مت على حد فنجان قهوتك وأنت تدير فيه سكرة تُذيب و لا

تَذوب ، و(بيسين عالية) يغرق في ضباب النشوة البريئة ."[2]

و تقول مستبدلة مجموعة أصوات كلمة (أعود)، و تعويضها بالتنقيط :

"وها أنا أعود ،

لأستعيد كل ما تخليت عنه لأجلك:

أنا..."[3]

غالبا ما يستخدم التنقيط ليدلل على الاستمرار، و الشاعرة تتوعد بعودتها التي ستستمر طويلا لاستعادة كل ما تخلت عنه من أجل من لا يستحق التنازل ، و التضحية .

---

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 39.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص26.

[3] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 160.

و تستبدل الشاعرة كلمات عجز لسانها عن التعبير عنها ، و فقدت القدرة على صياغة أصواتها ، و تعوضها بالتنقيط عندما تقول:

"سميتك الدهشة والوفاء الموجع...

سميتك ...العاشق اللدود

سميتك...أنا..."[1]

الشاعرة محتارة بأي الأسماء ستسمي حبيبها فالحب ربط لسانها ، و بعثر كلماتها و جعلها تلجأ إلى الاستبدال بالتنقيط ،فاتحة المجال للقارئ بأن يتساءل عن الاسم الذي ستختاره ، و تضعه في حالة مندمجة مع النص مشاركا في الاختيار، و تعبر صراحة عن خيانة العبارات لها فتستبدل تقصيرها في التعبير عن حبها بالتنقيط فتقول:

" وأشتهي أن أقطف لك

كلمات وكلمات من أشجار البلاغة

ولكن..."[2]

و تقول مستبدلة الكلمات التي يقولها كابتن الطائرة بالنقاط :

"(أنا كابتن الطائرة أتحدث إليكم

إننا نطير على ارتفاع 34 ألف قدم...و..و..)"[3]

---

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 135.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص10.

[3] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 96.

استبدلت الشاعرة في المقطع الشعري كلمات ، و جمل بالتنقيط لتدلل على كلام محذوف صدر عن كابتن طائرتها ملغية من ذلك أهميته موازاة بحالة الشرود التي كانت فيها.

يلعب الاستبدال على مستوى أصوات الكلمة دورا هاما في التعبير عن غاية الشاعر ونفسيته فالشاعر يستخدم الأصوات، يستبدلها ،و يؤلفها بالطريقة التي يراها تعبر عن مكنوناته محاولا بذلك خلق تعبير يلقى الاستحسان من القارئ .

يكتسب النظام الصوتي حركيته من عناصر تتمثل في الحذف ، و الإضافة ، و التقديم والتأخير ، و الاستبدال فيما يرتبط بالصوت اللغوي ، و ذلك على مستوى اللفظ أو التركيب في محاولة لتوليد دلالة معمقة أو إضفاء جانب موسيقي على مستوى القصيدة ،و غادة السمان أسهبت في هذا المجال ، و عمدت إلى توظيف مختلف العناصر الصوتية التي أضافت من خلالها معنى زائد على الأصلي ، أو خلقت دلالة جديدة الأمر الذي منح قصائدها جمالية التميز، و براعة التوظيف ، و طبعها بجمالية عالية ، و فنية منقطعة النظير فجاءت قصائدها باعثة على التأمل ، و مشجعة للقارئ في إعمال ذهنه .

3 - التكرار:

يمثل التكرار مقوماً صوتياً واضحاً في الخطاب الشعري ، و عنصراً فعالاً من عناصر إيقاعه ، كما يعد وسيلة مهمة من وسائل التناغم الصوتي ، و الدلالي ، و ليس مجرد تعميق القيم الدلالية ، أو تثبيت الدواعي البلاغية ، و هو ظاهرة متشعبة الدلالات ، عميقة الإيحاءات لا تكاد تحصر معانيها ، و لها طعوم، ومذاقات تختلف من شاعر إلى آخر و إن جمع بينها عنوان مشترك ، و هذا مبرر ألا يقع التكرار في التكرار[1].

فالتكرار لغة هو "مصدر الفعل (كرَّر) بمعنى ردَّد ، و أعاد، و يقال كرَّر الشيء تكرارا و تكريرا بمعنى أعاده مرة بعد أخرى"[2] ، و هو عند الزمخشري هو الإعادة ، و الترديد من ذلك "ناقة مكررة ، و هي التي تحلب في اليوم مرتين...وهو صوت كالحشرجة" [3] .

و التكرار اصطلاحا هو إعادة اللفظ في الجملة ،أو النص،و هو في تعريفه الاصطلاحي لا يخرج عن التعريف اللغوي إلا فيما يتعلق بالوظيفة التي قد يلعبها هذا التكرار .

إذ عرَّفه ابن الأثير بقوله":هو دلالة اللّفظ على المعنى مردداً" [4] أي أن المراد بالتكرار هو إعادة ذكر كلمة أو جملة في موضع آخر من النص الأدبي نفسه.

---

[1] ينظر : محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة ،أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد،مجلة اتحاد الجامعات العربية ، اتحاد الجامعات العربية ،الأردن ،م 8،ع1 ،2011،ص165.

[2] مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد (الفيروز أبادي) ،القاموس المحيط،ج2،تحقيق :مركزالتراث المصري الهيئةالمصريةالعامة ، مصر ،ط 3 ،1978،ص124.

[3] محمود بن عمر بن محمد (الزمخشري)،أساس البلاغة،المكتبة العصرية، لبنان،ط1،2003، ص726 .

[4] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تحقيق :محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية،بيروت، لبنان، ج 2 1999،ص146 .

و هو إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها،و هو بذلك ذو دلالة نفسية قَيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، و يحلِّل نفسية كاتبه ، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر[1] .

و للتكرار أهمية في أنه يركز المعنى، و يؤكده ، و يمنح النص نوعا من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه،و غضبه، أو فرحه ،و حزنه[2] .

يلعب التكرار وظيفة هامة في النص الأدبي فهو ذو رمزية نصية للحالة النفسية للكاتب فيما يتعلق بالمعنى كما يمنح النص موسيقى داخلية تتماشى ،و تلك الحالة النفسية، و يخلق بهذا فنية مميزة ،لكن الملاحظ أنّ التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها، و لكنه يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام.

و يعد العرب القدامى السباقون إلى التعريف بالتكرار فللجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدثوا عنه ، و أشاروا إلى أهميته ، و بينوا محاسنه و مساوئه . فالتكرار قد يكون عيبا إذا بولغ في توظيفه في النص الأدبي ، فليس التكرار عيبا ما دام لحكمة كتقرير المعنى أو خطاب العيِّ الغافل أو ساهي القلب، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة،و يخرج إلى العبث ،وهو بهذا يرتبط بطبيعة المتلقي[3]، و في غاية التكرار ، و الدور

---

[1] ينظر:عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،سوريا، 2005، ص09

[2] ينظر: .يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأهلية للنشر والتوزيع،الأردن،1997 ،ص265 .

[3] ينظر: عمرو بن بحرين محبوب (الجاحظ)،البيان والتبيين،ج1،تحقيق:عبدالسلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة، ط7،1998 ص105.

الذي يؤديه في النص الأدبي ، و تأثيره على المعنى نجد الفراء يدلل على أهميته في تأكيد المعنى بقوله: "و الكلمة قد تكرِّرها العرب على التغليط ، و التخويف "[1].

و عند المحدثين لم يختلف مفهوم التكرار عما هو عليه عند القدامى لكن زاد الاهتمام به في جعله عنصرا هاما في البناء الصوتي بعد إقصاء القصيدة الحديثة للوزن الخليلي و البحث عن عناصر موسيقية تنوب عنه .

و قد اختلف التكرار في الشعر الحديث عن نظيره في القديم فيما يتعلق بالوظيفة الإيقاعية ، و محاكاة المشاعر الداخلية للشاعر "إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، و إلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"[2].

و المحدثون تعرضوا للتكرار أثناء دراستهم للشعر فنازك الملائكة تناولته في كتابها – قضايا الشعر المعاصر– و لها الفضل في بسط نظرة جديدة إلى التكرار ،و عبرت عنه بأنه إلحاح على جهة هامة في العبارة يركِّز عليها الشاعر أكثر من سواها، و يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ، و يحلل نفسية كاتبه[3].

---

[1] يحيى بن زياد الفراء، معاني القرآن ،م3 ،عالم الكتب، بيروت ،ط2 ،1980،ص287.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط،دت،ص60 .

[3] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 276 .

و هو الأمر ذاته الذي من خلاله تطرق باقي الباحثون المحدثون إلى التكرار باعتبار أن له وظيفة هامة في النص الأدبي " إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني ليتحد مفهومه في مواضع مختلفة من العمل الفني، و التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسيا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق، و الجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي "[1].

و بهذا فالوظيفة الموسيقية تعد الأهم للتكرار كونه الباعث على بعث البعد الإيقاعي في الشعر باعتباره الركيزة التي يقوم عليها الوزن ، و القافية ، و أساس الظواهر الصوتية التي تبث الموسيقى الداخلية في الشعر المعاصر ، و التكرار ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية، و التداولية، و لكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي [2] إذ يساهم في صبغ الجمل بجمالية الموسيقى ، و يبعث معنى إضافي يزيد في تفاعل المتلقي مع الكاتب .

أما مصطفى السعدني فدرس التكرار من ناحية صوتية ، و لسانية في كتابه "البنيات الأسلوبية" في لغة الشعر العربي الحديث إذ ركز على الصوت اللغوي ، و تعد دراسته الدراسة التطبيقية المنهجية الأولى للتكرار، إذ استطاع السعدني أن يدرس هذه الظاهرة بدقة كبيرة، بدءا من تكرار الأصوات كتكرار الصوامت ، و الحركات، و الحروف، و تكرار

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،إتحاد الكتب العرب، دمشق،2001، ص15.
[2] ينظر: مفتاح محمد،الخطاب الشعري استراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط3، 1992، ص39.

الكلمات، و انتهاءً بتكرار التراكيب ، و الصور، و الرموز[1]، و يوسع صلاح فضل من مفهوم التكرار ليتجاوز تكرار المفردات ، و الجمل على مستوى النص، و يفرق بين أنواع التكرار فيما يتعلق بالنحو ، وما يتعلق بالدلالة ،و في الغاية التي يوظف من أجلها التكرار إذ يرى أن ظاهرة التكرار استعملت في النصوص الحديثة بحثاً عن نموذج جديد يخلق دهشة، و مفاجأة بدلاً من إشباع التوقع،[2] في حين ركز صلاح فضل على ظاهرة التكرار المقطعي في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة حين قام بتحليل قصائد محمود درويش [3].

و بما أن هذه الدراسة متعلقة بالبنية الصوتية لقصائد غادة السمان التي تعد أنموذج من القصيدة المعاصرة فسيكون الاقتصار في الدراسة على تكرار الأصوات اللغوية الذي تعمده الشاعر المعاصر للإنابة عن الأوزان في القصيدة العمودية ، و كسب موسيقى موازية في قصيدته المعاصرة ، و يجدر التفريق بين الحروف، و الأصوات اللغوية فالصوت اللغوي أوسع ، و أشمل مفهوما من الحرف على اعتبار أن الصوت اللغوي يظم إضافة إلى الحروفِ منطوقةً الحركات ، و بنظم تلك الأصوات في كلمات ، و تعبيرات تتحدد غاية الشاعر، و مكنونات نفسه ، و تبعث موسيقى لفظية ، تظهر إبداعية الشاعر ، و قدرته الفنية في صياغة لغته .

---

[1] ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص30– 59.

[2] ينظر: صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص،المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب ،الكويت، 1992 ص114،253.

[3] ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1 ،، بيروت، لبنان، 1995، ص 154 .

و اللغة الشعرية أصوات ، و ليست الحروف التي تتكون منها الكلمات إلا رموزا يدل بها على هذه الأصوات [1] ، و التكرار الصوتي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير أصوات الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إظهار الجرس [2] .

و هذا النوع كما ذكر سابقا يحدث بكثرة في الشعر المعاصر ، و له أثره الخاص في إحداث التأثيرات النفسية على ا لمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ، و مشاعره عند اختيار القافية مثلاً ، و قد يتكرر صوت داخل القصيدة الشعرية فيكون له نغمته التي تطغى على النص، لأنّ الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أنّ لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[3].

و سيتم رصد الأصوات في **تكرارها الحر** الذي يمثل قانونا فعليا يكتسب حتميته من محدودية الرموز (الفونيمات) في أية لغة ، و القدرة على الانشحان بالدلالة ، و وعي الذهن بها.فيتم التعامل مع العناصر المكررة صوتيا ، و دلاليا بالمخالفة ، أو المماثلة، أو التداخل و رصدها **في تكرارها النسقي** الذي يعد أساسيا في بناء النص الشعري المعاصر ،و الذي عمد به ا لشاعر المعاصر إلى التحرر من القافية ، و يكون ذلك الرصد بالنفاذ إلى بنية

[1] ينظر:عبد الرؤوف مخلوف ،ابن رشيق ونقد الشعر وكالة المطبوعات ، الكويت ط1 ،1973،ص27.

[2] ينظر: عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ليبيا، 2003 ، ص 199.

[3] ينظر:فتحي محمود يوسف أبو مراد،شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية،عالم الكتب الحديث،الأردن ، 2003 ، ص111 .

الكلمة ،و محاولة تحديد علاقتها بالسوابق ، و اللواحق من الأصوات اللغوية في الكلمات الأخرى من التركيب [1].

و الشعر المعاصر غني بالتكرار الحر ففي قصيدة "صرخة ":

"أيها الغريب

حين أفكر بكل ما كان بيننا

أحار،

هل علي أن أشكرك؟

أم أن أغفر لك ؟...."[2]

نجد أن أكثر الأصوات تكرارا هي المجهورة (الألف ،و الكاف ،و الياء ،والنون) مقارنة بالمهموسة (الحاء ، و الهاء) للتعبير عن شعور الحيرة القوي المسيطر على الكاتبة كما يلاحظ أن صوت الألف هو الأكثر تكرارا مقارنة مع باقي الأصوات ،و يأتي غالبا في بداية كل كلمة(أيها ،أفكر ،أحار ، أن ،أشكرك ، أم،أغفر) معبرة به الشاعرة عن صمودها و تجلدها أمام المصاعب .

و تقوم بتكرار الحركة الطويلة الياء في أكثر من كلمة عندما تقول :

"وضعت حزني في الغندول ، ونزهته،

وعزفت له على الغيتار، وغنيت له لينام،

[1] ينظر :مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 33،41.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 32.

لكن الماء ظل ينبع من مغاوري البحرية في أعماقي

ويسيل مالحاً فوق جرحه .

وظل حزني يبكي وينشد بقية الليل: "أوسولاميه"،

وعبثاً ترقص له غجريات الفرح على الجسور ويهتفن

"أوليه"...."[1]

يتكرر صوت الياء في (حزني ، في ، الغيتار ، مغاوري أعماقي، يسيل ، حزني ، يبكي أوليه) أغلبها ضمير المتكلم في تعبير منها عن حزنها ، و انكسارها الداخلي .

و تكرر مجموعة من الأصوات المتتابعة (التاء ، السين ،الكاف ،النون) في رمزية منها إلى أن حتى حالة الطقس تنفذ إلى الروح ، و تنسخها بطابعها عندما تقول :

"الظلال هي التي تسكن المدينة،

تسكن الشوارع

تسكن القلوب

تسكن الكلمات

تسكن المشاعر..."[2]

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص20.

[2] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص155.

توظف الشاعرة الأصوات اللغوية لكلمة (تسكن) ، منسوبة إلى الظلال ، و الظل يمثل العتمة ، و يمثل السراب لتنفذ بهذه المعاني المعبرة عن الانكسار، و الخيبة إلى المشاعر مرورا بكل ما يحيط بها من مدينة ، و شوارع ، و كلمات .

و يمكن القول مما سبق أن التكرار الحر يصعب رصده في كل الدواوين لأن كل قصيدة تعد عالما غنيا لوحدها فنظم الأصوات وفق نظام تكراري مشبع بالمعاني ، و الموسيقى يمنح القصيدة بعدا جماليا لعناصر تتخالف ، و تتشابه أو تتشابك.

و في التكرار النسقي نجد أن الشاعرة تستخدم :

– **الاستهلال الأمامي للأبيات المتتابعة** و يكون بتكرار نفس الصوت من بداية كل سطر [1] تقول غادة السمان مكررة صوت الواو المجهور معبرة عن الأشواق التي تتجدد باستمرار:

"...وأحياناً يجلدني الشوق إليك

ويصير للانتظار

طعم العذاب الجسدي

و أنت تغتالني بالرعشات . . الموعودة!

و أحياناً ينفجر القلب

فيطلق صرخاته على غير هدى

و ينتحب بجذل بالغ

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 46.

و هو يؤكد:

العمر غلطة مطبعية! " [1]

وظفت الشاعرة صوت (الواو) المجهور الدالَ على العطف تعبيرا منها على صراخها الداخلي لهذا الاستمرار ، و التجدد للشوق ، و الانتظار.

و تقوم الشاعرة بتكرار اللام ، و الفتحة الطويلة (لا):

"لا تغمس حديدك المحمي

في بحيرتي الساكنه.....

لا تركض بمشاعلك النارية

في غابتي الهادئة.....

لا تقتحم أعمدتي الملحية

بسيلك المجنون....."[2]

بتوظيف الشاعرة اللام ، و الفتحة الطويلة تعبر عن رفضها الداخلي للحب الذي يريد أن يجتاح كيانها فهي عاشت حياتها تبحث عن الحب إلى أن فقدت ثقتها في وجوده .

و مما سبق يمكن القول أن الاستهلال الأمامي للأبيات له دلالة واضحة على المعنى الإجمالي للقصيدة ، و بثها نفثات نفس الشاعر .

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص79.

[2] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 124.

- **التكرار الخلفي الهندسي** : يتمثل في تكرار نفس الصوت من نهاية كل سطر أو في أغلب الأسطر فيما يشبه القافية الداخلية [1]لأن الشاعر قد يتخذ نفس الصوت على طول القصيدة أو يُنَوِع .

و الشاعرة لا تستخدم هذا النوع من التكرار . فهي تنوع في الصوت الأخير من كل سطر لكن هذا لا ينفي وجود هذا النوع في بعض القصائد فهي تقول في قصيدة "عش دبابير الذكريات" مكررة الهاء ، و الفتحة الطويلة (الألف) :

"ماذا تريد منها ؟ لأجلك تعرَّت من كبريائها و أحبابها

وأصدقائها وماضيها وثيابها وقطاراتها وخرائطها وجنونها ...

تريد تجريدها من ذكرياتها؟

لا. لن تتعرّى من ذاكرتها، كل شيء إلا هذا ...

لا أحد يتخلّى عن عش دبابير الذكريات في صدره رغم كل شيء..."[2]

تكرر الشاعرة الأصوات الممثلة لضمير الغائب المؤنث (ها) معبرة به عن شخصها كأنها اختلفت عن ذاتها ، و انفصمت إلى شخصين أحدهما يريدها أن تتجرد من ذكرياتها و الآخر يرفض ذلك .

و توظف الياء المسبوق بصوت مكسور الدال على المتكلم تعبيرا منها عن حالة النسيان المخيم والحزن الذي يتملكها من الفراق وعن ذاتيته داخلها قائلة:

---

[1] **ينظر : مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث مرجع سابق،ص 50.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 67.**

"خلق قلبك من ضلعي

خلقت يدك من ضلعي

خلقت ضلوعك من ضلعي

خلق غدرك من ضلعي

..وخلق فراقك من ضلعي.."[1]

بتوظيف الشاعرة لصوت الياء الجهري في نهاية كل سطر تنسب حبيبها إليها كأنها أرادت أن تخبره بصرخة مدوية أنه كله لها ينتمي إليها حتى الفراق الذي كان نهاية علاقتهما من صنيعها في نرجسية من الشاعرة تلمح بها أنها مَنْ بدأ العلاقة ، و أنهاها لذا استخدمت ياء المتكلم كخاتمة للأسطر تدلل بها على سيطرتها في العلاقة.

و هي بالإضافة إلى التزامها بتكرار الصوت الأخير من كل سطر تلتزم بتكرار ما قبله من أصوات فيما يشبه التقفية(...لْعي).

و تكرر التاء المسبوق بالألف فيما يشبه القافية (ا ، ت) على طول المقطع الشعري في (مرات،دورات،هجرات ،شتاءات ،قارات) عندما تقول:

"أيها الشقي ..

منذ افترقنا ،

تساقطت أوراق الأشجار

ثلاث مرات ..

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص32.

و انعقدت أزهار الربيع

ثلاث دورات ..

وهاجرت الطيور البرية

ثلاث هجرات ..

وتحت المطر الشرس ،

أرى صورتك

المغسولة على طول ثلاث شتاءات !...

و وداعنا المنقوش على أبواب ثلاث قارات!..."[1]

هي هنا تستخدم الصوت المهموس كأنها تريد أن يبقى كلامها هذا سرا ، و أن لا يتجاوز داخلها فتَسَلُط الشاعرة المعروف في الحب يجعلها ترفض أن تبوح بما يظهر ضعفها.

و تقوم في تعبيرها عن حبها للحبيب بتوظيف الكاف (ضمير المخاطب الم تصل) كصوت يتكرر على طول أسطر المقطع :

" أحبك أحبك أحبك

لا تاريخ لي قبل عينيك

لا درب لي غير برقك

لا وطن لي غير جسدك

لا توقيت لي غير نبضك

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق، ص 07.

لا خبز لي غير خبز راحتيك"[1]

صوت الكاف ناب عن الحبيب في المقطع ، و قد جعلت منه الشاعرة محورا تقوم عليه القصيدة كما كان محور سعادة تقوم عليه حياتها .

و توظف نفس الصوت (الكاف) لتعبر عن حبيبها الغائب الذي تجعل منها محورا مغايرا فهو أساس عذاباتها ، و أنينها :

"آه أيها الشقي

لا أزال ممتلئة بك

أفتقدك

وأحقد عليك

فأنت بغيابك

تسرق من عروقي الرعشات كلها

التي يمكن أن تنتابني لو سمعت صوتك ..."[2]

التكرار الخلفي الهندسي يمنح القصيدة المعاصرة بعدا يتشابه ، و القصيدة العمودية فيما يتمثل بالجانب الموسيقي فإن كانت القافية ، و الروي ، من أهم العناصر التي يقوم عليها وزن القصيدة العمودية ، و موسيقاها ، فالتكرار الخلفي الهندسي يلعب الدور المماثل في منح القصيدة المعاصرة جرسا موسيقيا يتماشى مع أحاسيس الشاعر ، و رغباته .

---

[1] **غادة السمان ، أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص156.**

[2] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص201.**

- **التكرار الذي يحدثه التجانس الاستهلالي** : يكون بتكرار نفس الصوت في الكلمتين المتجاورتين أو اللتان يفصل بينهما فاصل (كلمة أو اثنين أو ثلاثة)[1].

ففي التجانس الاستهلالي بين المتجاورين بدون وجود فاصل :

تقول غادة السمان في قصيدة "صباح الحب !":

"و لأني أحب

صار كل ما ألمسه بيدي

يستحيل ضوءً

و لأني أحبك

أحب رجال العالم كله

وأحب أطفاله وأشجاره وبحاره وكائناته

وصياديه وأسماكه ومجرميه وجرحاه

وأصابع الأساتذة الملوثة بالطباشير

و نوافذ المستشفيات العارية من الستائر... "[2]

وظفت الشاعرة في القصيدة تكرارا قوامه (همزة القطع) في أول الكلمة الأولى ، و في أول الكلمة الثانية بين عدة كلمات (أحب أطفاله)، (أحبك أحب) ، و لم يفصل بينها فاصل

[1] **ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 41-44.**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص14.**

و ذلك لتدل على تأثير الحب ، و تصفه كشعور يزرع السعادة في كل ما يحيط بالمحب و يجعل الإنسان يعيش بطبيعة قد تختلف عن طبيعته.

و تقوم بتكرار التركيب (مئات من) الذي قوامه الميم عندما تقول :

"كيف كان بوسعي أن أحمل على صدري، ثقل مئات الشوارع

الموحشة التي مررت بها،

ومئات من حقائب السفر التي طالما هرولت بها تحت

المطر،

ومئات من الغرف المفروشة الكئيبة التي طالما أقمت فيها،

ومئات من القطارات المغبرة المنتحبة على أكتاف السكك "[1]

تتساءل غادة السمان في تعجب ضمني مكررة التركيب (مئات من) الذي قوامه الميم لتعبر عن قدرتها الكبيرة على التحمل فكلمة (مئات) الدالة على عدد كبير عبرت بها على حملها الثقيل رابطة إياه بكلمة (من) لتعبر عن حمل هو جزء من أعباء أخرى من حياتها.

و تقول :

"لم أعد أذكر كلمة نعم

ولم أعد أذكر كلمة لا

ولم أعد أميز بينهما"[2]

---

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 70.**

[2] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص157.**

تقوم الشاعرة في هذه الأسطر بتكرار قوامه (همزة القطع) في التركيبة (أعد أذكر) و في (أعد أميز) في تأكيد منها أنها أصبحت ضائعة بين الرفض ، و القبول فاقدة التمييز بينهما في إظهار منها للامبالاة أصبحت تسيطر عليها.

و في التجانس الاستهلالي مع وجود فاصل واحد :

نجد تكرار قوامه الميم في التركيبة مع وجود فاصل هو (برك) في (مياه برك المطر) و (قرب) في (الموسخة قرب مصباتها) في المقطع الشعري:

"معك، أكتشف أن الربيع لا يجيء

إلا إكراماً لسنونو واحد ...

وقبلك كنت أتوهم أن السنونو لا يصنع الربيع ...

معك تأملت الرماد يعود جمراً، ومياه برك المطر الموحلة في

الشوارع ترجع سحاباً،

والأنهار الموسخة قرب مصباتها تعود نقية إلى ينابيعها، "[1]

تعبر الشاعرة عن سعادتها في الحب ذلك الشعور الذي ينفذ لكل ما يحيط بنا فيرسم له جمالا مميزا .

و يتكرر اللام في التركيبات (لا تذهب ، لا) ، و(لا تقترب ، لا) ، و(لا تهجرني ، لا) ،و(لا تضيعني ، لا) ،و(لكنهما أيضا لا) مع وجود فاصل (أيضا) ، و تكرار قوامه التاء في

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص15.**

التركيبات (تذهب ، لا تحضر)،(تقترب ، لا تبتعد)،(تهجرني ، لا تلتصق)،(تضيعني ، لا تؤطرني) مع وجود فاصل (لا) عندما تقول :

"آه لا تذهب ، لا تحضر

لا تقترب ، لا تبتعد

لا تهجرني ، لا تلتصق بي

لا تضيعني ، لا تؤطرني .....

ولنطر معا

في خطين متوازين لا يلتقيان

لكنهما أيضا لا يفترقان!

إنه الحب...! "[1]

التكرار الذي وظفته الشاعرة في المقطع، و الذي قوامه اللام عبرت به عن الرفض لكنه رفض مختلف إذ ارتبط رفضها بمعنيين متقابلين (تذهب،تحضر)،(تقترب ، تبتعد) ، (تهجر تلتصق) (تضيعني ،تؤطرني) فهي ترفض الحب ، و تريده في آن واحد مجسدة بذلك خوفا من مشاعرها ، و انعدام ثقة بمن يحيط بها ، و هي عقدة أصبحت ملازمة لها بسبب الظروف الصعبة التي عاشتها.

و في تكرار قوامه اللام أيضا في تركيبة (لو أنني لم) مع وجود فاصل (أنني) وتكرار قوامه الألف في التركيبة (أنني لم أ..) مع وجود فاصل (لم) تقول غادة السمان:

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص37.**

"لو أنني لم أتركك تمضي،

لو أنني لم أصر على أن أمضي ،

لو،"[1]

في تكرار الشاعرة الذي قوامه صوت اللام تعبير على ندمها ،وحسرتها على الافتراق و إصرارها على الابتعاد .

أما في التجانس الاستهلالي مع وجود فاصلين أو أكثر:

تقول غادة :

"و أحبك كثيرا

أكثر حرارة من البراكين الحية"[2]

في السطر الثاني تكرار قوامه الحاء في (حرارة) ، و(حية) مع وجود فاصلين (من ،البراكين) و هو تكرار وظفته الشاعرة ، و عبرت به عن قوة الحب الذي يسكنها.

و تقول :

"لا أستطيع أن أقول لك :

((أحبك))...

فالكلمة التي أحملها لك بين شفتي

نقية و شفافة

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 88.**

[2] **المرجع نفسه،ص 37.**

كفراشة من نور وكلما غادرت شفتي

طارت عنهما إلى حقول الصمت ..."[1]

في المقطع عدة تكرارات تكرار قوامه الشين في (شفتي) ،و (شفافة) ، و يوجد فاصلين بينهما(نقية ، و) ،و تكرار آخر قوامه الكاف في (كفراشة) ،و (كلما) ،ويوجد بينهما أربع فواصل (من ، نور، و، كلما) ، و ذلك في اعتراف من الشاعرة أن حبها عقد لسانها،و أبقاها صامتة ،و هي الجريئة الواقفة بلسانها ضد المجتمع .

و تقول :

"حين تعبس، تصير حروفي أسلاكاً شائكة .

حين تسأم، تصير حروفي بومة تغرد بعينين تدمعان فرحاً .

حين نفترق، تصير حروفي جثث أطفال مرمية فوق السطور .

حين تغدر بي،

تصير حروفي مفخخة، وتنفجر بك!"[2]

في المقطع تكرار قوامه (الحاء) في كلمتي (حين) ، و(حروفي) ، و بينهما فاصلين (تعبس،تصير)، وفي كلمتي (حروفي) ،و (حين) وبينهما فاصلين(أسلاكا ،شائكة) ، و في كلمتي (حين) ، و (حروفي)، و بينهما فاصلين (نفترق ، تصير) ، و تكرار قوامه التاء في (تصير)، و(تنفجر) بينهما ثلاثة فواصل (حروفي، مفخخة ، و) . فالشاعرة تنوع في تكراراتها

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 43.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 60.

في هذا المقطع موازاة مع تنوع عواطفها، و تنوع حروفها في رمزية منها أنها تكتب ما تشعر به، و ما تشعر به يرتبط بما يقوم به حبيبها كأن حبيبها هو الذي يكتب حروفها بدلا عنها.

- **التجانس الخلفي الأمامي** : هو اتفاق الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة الثانية [1].

تقول غادة السمان:

"ثمينة هي لحظاتنا

كل لحظة تمضي هي شيء فريد

لن يتكرر أبدا أبدا

فأنت لن تكون قط

كما كنت في أية لحظة سابقة

و لا أنا ..

كل لحظة هي بصمة إصبع ،

لا تكرر...

كل لحظة هي كائن نادر ،وكالحياة يستحيل استحضاره مرتين"[2]

[1] **ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 49.**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص33.**

تعبر الشاعرة عن انفراد اللحظة بما تتضمنه من مشاعر ، و أحداث ، و تعمد إلى تكرار تركيبة (كل لحظة) التي تتضمن تكرارا خلفي أمامي قوامه اللام في ثلاثة أسطر في نفي مدرك منها لعودة اللحظة.

و تقول في قصيدة " أعز ماتملكه الفتاة " :

"حزني أرزة وحيدة على رأس جبل، لا ممثلة ناجحة على

مسرح شكسبيري ...

حزني ضوء خفي يشعّ من رؤوس أصابع الأشجار ، وليس

ناراً تأتي علينا معاً ...

حزني حديقتي السرية في مغاور روحي،

فالحزن أعز ما تملكه الفتاة، كالحرية،

ولن أشاطرك إياهما !

أستطيع أن أقاسمك الرغيف والكوخ، أما الحزن والحرية

فيعاقرهما قلبي وحيداً كما الموت."[1]

في القصيدة تكرار قومه اللام في (جبل ،لا) ، و آخر قوامه الياء في (خفي يشع) و تكرار قوامه الراء في (مغاور روحي) ، و هي كلها مجهورة تترجم شعور الكاتبة و رغبتها في أن تسمع الكون صوتها الحزين .

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص18.

و في قصيدة "أرق" تكرار قوامه الباء في (أتعذب بعذوبة) ، و تكرار قوامه النون (من نومي) ، و آخر قوامه التاء (كومة التبن) :

"تحاصرني بصوتك الهواجس...

توقظ في نفسي التوق

و الشهوات المنسية، فأتعذب بعذوبة !...

توقظني من نومي (الروتيني)

وتنبت عني كومة التبن

تقرأ في حنجرتي صرختي نصف الميتة ..."[1]

في تعجب من الشاعرة في أن يكون للعذاب عذوبة توظف التكرار الذي قوامه الباء (أتعذب بعذوبة) في دلالة ضمنية أن الحب يكسب قيمته من العذاب ، و السهر ،و كسر الروتين الممل للحياة .

التجانس الخلفي الأمامي يخلق موسيقى داخلية في القصيدة فيمنح الكلمات تناغما فيما بينها لتوافق الأصوات ،و تقاربها ، و يمكن أن يولد دلالة إضافية تزيد في تعميق المعنى و تفاعل المتلقي .

-**التجانس الاستهلالي الناقص** الذي يكون بتوافق الصوت الأول من الكلمة مع الصوت الثاني أو الثالث في الكلمة المتوالية [2].

---

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق، ص 40.**

[2] **ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 44.**

تقول غادة السمان :

"أحببتكَ لأنك الركض المستمر خلف شارات الاستفهام

المشعة،

لأنك الزلزال لا التثاؤب،

لأنك الرجل لا يُحصى،

لأن الثلج لا يستطيع أن ينسى آثار خطاك حتى بعد ذوبانه،

لأنك حقول تستعصي على الحصاد .

لقد حلّق بي حبك ذات يوم وأصبت بدوار المرتفعات .

مأساتي أنني لا أبوح بحبي إلا بعد أن ينقضي ."[1]

في المقطع تكرار قوامه اللام في (لأنك الزلزال، لأنك الرجل، لأن الثلج، لأنك حقول، لقد حلّق) ، و تكرار قوامه الباء(بي حبك) ، وتكرار قوامه الألف (أحببتكَ لأنك) ، و في تكرار الشاعرة الذي يقوم على اللام في(لأنك الزلزال، لأنك الرجل، لأن الثلج، لأنك حقول) يلاحظ أن الشاعرة تعترف بالأسباب التي منحت رجلها مكانته في قلبها تلك المكانة المختلفة التي جعلته يسري في ثنايا روحها مسرى الدم ، و في (لقد حلّق) تقسم ، و تؤكد أن الحب حلَّق بها بعيدا واصفة بذلك إحساس كل المحبين ، و خروجهم بالحب حدود الواقع.

و تكرر التركيبة (أيتها المرأة) التي تتضمن تكرارا قوامه همزة القطع عندما تقول :

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 31.

"أيتها المرأة الحزينة

خبئي جرحك جيدا

فقد بدأت أمطاره تتساقط

وتخترق أقنعتك وثيابك ولحمك....

أه أيتها المرأة الحزينة

ارسمي ابتسامتك جيدا

فقد بدأ خبثه الطفولي يتساقط

نابشا أحزانك

آه أيتها المرأة الحزينة

ارقبي إيقاع ضحكتك

فهو لا يعرف كم أنت وحيدة وصلبة

وبالتالي معرضة للانكسار.... "[1]

خاطبت الشاعرة نفسها في منولوج للتجلد ،و شحذ العزيمة ، و إبقاء شعورها بالألم بعيدا عن الآخرين حتى لا تُستضعف ، و كررت التركيب (أيتها المرأة) الذي يقوم على همزة القطع لتصر على نفسها أن تبقى متماسكة ، و قوية.

و تقول :

"يا حبيبي يا طفلي يا حبيبي

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق، ص 47.

يا حصني ضد زحف الكوابيس

افتح عينيك

و مد أهدابك سقفا"[1]

في المقطع تجانس استهلالي ناقص قوامه الياء في التركيب (يا حبيبي يا طفلي يا حبيبي يا حصني) ، و قد ناجت به الشاعرة حبيبها ،و استجدته .

التجانس الاستهلالي الناقص يبث في التركيب موسيقى داخلية تمنحه عذوبة تصل بها دلالته إلى المتلقي سلسة ،و تجعله مشدودا إلى القصيدة متفاعلا معها.

- تكرار نفس الصوت على مستوى الكلمة الواحدة :

تقول غادة السمان :

"قلت لنفسي: زيارة "ترانزيت"، لكن قلبي أعلن العصيان

وأطال البقاء، تركك تلملم بشفتيك غبار السفر عن أصابع

تشرده، مستمتعاً بالمؤقت الدائم .

تُمسك بي من جناحيّ وتغطس جسدي في ماء البحر كمن

يغطس قلماً في محبرة، فأحيا. أتنهدك. أتنفسك. بك أبداً موتاً

جديداً . بحراً جديداً. مطراً جديداً. زوبعة جديدة"[2]

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص102.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 25.**

في القصيدة تكررت كلمة (جديد) التي يتكرر داخلها صوت الدال لتعبر عن لحظات الحب المتجددة ،و تكرر صوت اللام ،والميم في (لملم)،وصوت التاء،والميم في (مستمتعاً) .

وتقول :

"آه صوتك صوتك !

_ويتوقف المساء حابساً أنفاسه _

كيف تستطيع أسلاك الهاتف الرقيقة

أن تحمل كل قوافل الحب ومواكبه وأعياده

الساعية بيني وبينك

مع كل همسة شوق ؟ !

كيف تحمل أسلاك الهاتف الدقيقة "[1]

بصوت مسموع تتساءل الشاعرة بتعجب عن القدرة التأثيرية التي يتميز بها حبيبها و حرارة حبه ، و كيف أمكن لخطوط الهاتف أن تتحمل صوته، و كلماته ، و ذلك بتركيزها على صوت القاف المجهور الذي تكرر في الأسطر في كلمتي (رقيقة ، دقيقة).

إن ظاهرة التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، من شعر جاهلي، و قرآن كريم، و حديث نبوي ، و كذا فيما ورد إلينا من الشعر ، و النثر ... و يلعب التكرار دورا هاما في بث موسيقى داخلية مميزة ، و هو بالإضافة إلى قيمته الصوتية له وظيفة هامة في تأكيد المعنى ، و شحنه بدلالات نفسية تمنح النص بعدا فنيا

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص07.**

و تزيد من جماليته ، و تجذب المتلقي ليتفاعل معه ، و غادة السمان عمدت إلى استخدامه في قصائدها ، و نوعت في أشكاله بين تكرار حر ، و نسقي الأمر الذي منح شعرها تنوعا موسيقيا زاد من فنية قصائدها ، و بعث فيها تأثيرا دلاليا ساهم في شد المتقي ، و جعله ينسجم مع ما تكتبه ، و يغوص في بحر كلماتها ، و يعاقر أفكارها.

4 - الحركات:

تتكون الكلمات من مجموعة من الأصوات الساكنة ، و الصائتة ، و تخلوا الصوامت من المعاني، بل لا يستطاع النطق بها حتى يتوصل إلى ذلك بحروف اللين أو الحركات، قال الخليل : " إن الفتحة ، و الكسرة ، و الضمة زوائد ، و هن ما يلحق الحرف ليوصل إلى التكلم به "[1].

الحركة لغة ضد السكون [2] ، و اصطلاحا صوت خفي مقارن للحرف ، يتشكل بتحريك الشفتين [3]،وهي بهذا تلعب وظيفة هامة ليخرج الصوت منسابا إلى الأذن كما هو معروف فلا يمكن تركيب صوامت للتعبير عن كلمة أو عبارة دون أن يتبع تلك الصوامت صوائت فقيمة الصامت الوظيفية تظهر في ارتباطه بالصوائت.

---

[1] عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)،الكتاب، م 4 ، تحقيق :عبد السلام هارون، مكتبة الخنجي، القاهرة ، ط3 ، 1988،ص241 ،242 .

[2] ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، م10، مرجع سابق ، ص410.

[3] ينظر : عبد الرحمن بن عبد الله بن الخطيب (أبو القاسم السهيلي) ،نتائج الفكر في النحو،تحقيق :عادل أحمد عبد الموجود،علي محمد معوض،دار الكتب العلمية ،بيروت،ط 1 ، 1992 ،ص67.

و سميت الحركة حركة لأنها تقلق الحرف المقترنة به ، و تجذبه نحو الحرف الذي هو منه فالفتحة تجذب الحرف نحو الألف ، و الضمة نحو الواو ، و الكسرة نحو الياء .[1]

و لعل الأول الذي أطلق التسمية أبو الأسود الدؤلي حين عمل على تنقيط المصحف و تسمية هذه الحركات بما هي عليه مبنية على حركة أعضاء النطق[2] ، و هو ما أكده ابن قيم الجوزية في كون أن الضمة تكون بضم الشفتين عند النطق فيحدث مع ذلك صوت خفي مقارن للحرف إن امتد كان واوا ، و إن قصر كان ضمة ،و كذا الفتحة تكون بفتح الشفاه ، و إن امتدت كانت ألفا ، و إن قصرت فهي فتحة ، و كذلك الأمر مع الكسرة إن امتدت كانت واوا ، و إن قصرت كانت كسرة ،و السكون عبارة عن خلوِّ العضو من الحركات عند النطق بالحرف فلا يحدث صوت بعد الحرف فينجزم.[3]

و بهذا اعتمدت الحركات القصار في تسميتها على حركة الشفاه التي تتبعها عند النطق بها ممتدة بذلك إلى الحركات الطوال التي تتشكل تبعا لاستطالتها ، و تتأتى الحركات مصحوبة بالصوامت فكلاهما يتطلب الآخر حتى يتمكن اللسان من النطق بها ، و ترجمة الأغراض المقصودة من تشكيلها ، و نظمها وفق الشكل الذي تظهر فيه ، و الصوائت ما هي في الحقيقة إلا تلك الحركات القصار ،و الطوال، وإذا تتبعنا هذه الأصوات ، و بحثنا في مخارجها يتبين لنا أن هذه أن الحركات أو أصوات اللين ، هي جزء من الصوائت فهي

---

[1] ينظر : عثمان بن جني ، سر صناعة الإعراب،م1 ، مرجع سابق،ص 06.

[2] ينظر:علي عبد الله علي الفرني،أثر الحركات في اللغة العربية،رسالة دكتوراه،جامعة أم القرى،السعودية2004 ص02.

[3] ينظر:محمد بن أبي بكر بن أيوب (ابن قيم الجوزية)،بدائع الفوائد،م1،تحقيق:علي بن محمدالعمران، دار عالم الفوائد،مكة،السعودية،دط ،دت،ص60.

تلك الأصوات المجهورة التي يكون فيها اندفاع الهواء من الرئة إلى الفم خلال الحلق دون وجود حاجز يمنع مرور الهواء مرورا كليا أو يعيقه جزئيا [1].

و يعد الخليل أول من أشار للحركات إذ ميَّز أربعة أحرف جوف هوائية هي الواو،و الياء و الألف اللينة ،و الهمزة [2] ،و هو في هذا لم يتطرق إلى الحركات القصار ،و اقتصر كلامه على تمييز الحركات الطوال عن باقي الصوامت ، أما ابن جني فقد اعتبر " الحركات أبعاض حروف المد، و اللين، و هي الألف، و الياء، و الواو فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، و هي الفتحة، و الكسرة ، و الضمة فالفتحة بعض الألف ، والكسرة بعض الياء، و الضمة بعض الواو"[3] ،و يعد هذا التعريف لابن جني الأصح ، و الأمثل.

و بهذا يمكن القول أن اللغة تعتمد النظام الثلاثي في تقسيم الأصوات ، إذ هناك ثلاث صوائت قصيرة (الفتحة ، و الضمة ، و الكسرة) يقابلها ثلاثة طويلة (الألف ، و الواو والياء) ، و هذا لا يعني وجود صوائت أخرى ، و لكنها تفريعات لا قيمة لها.

و قد رتب سيبويه الصوائت العربية ترتيبا تصاعديًا حسب مخرجها من الأوسع مخرجًا إلى الأضيق ،و اعتبرها خفية فصنف في المخرج الأضيق الحركات القصار (فتحة ، ضمة كسرة) ، و في الأوسع الحركات الطوال (الألف ، الواو ،الياء) ، و قال في ذلك : " و هذه الثلاثة –الحركات الطوال– أخفى الحروف لاتساع مخرجها، و أخفاهن ،و أوسعهن مخرجًا:

---

[1] ينظر: محمود السعران ،علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، مرجع سابق ، ص 01 .

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي ،العين، تحقيق :مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي،مرجع سابق ، ص57.

[3] عثمان بن جني ، سر صناعة الإعراب، م1،مرجع سابق،ص17.

الألف ، ثم الياء ،ثم الواو "[1]، أما الخليل ففصل القول في مخارج الألف، و الواو، و الياء فرأى أن مدارج أصواتها مختلفة فمدرجة الألف شاخصة نحو الغار الأعلى، و مدرجة الياء منخفضة نحو الأضراس، و مدرجة الواو مستمرة بين الشفتين، و أصلهن من عند الهمزة.[2]

و الملاحظ أن الخليل قد فرق بين مخارج الحركات الطوال ، و جعل لكل منها مخرجا مغايرا في مجانبة منه إلى الحقيقة التي توصل إليها فيما بعد علم الأصوات في أن لكل صوت مخرج خاص به مغاير لباقي الأصوات .

و هكذا نجد أن اللغويين القدامى قد أدركوا الاختلاف في وضع جهاز النطق بما في ذلك اللسان حين النطق بكل من الأصوات الصائتة الألف ، و الواو، و الياء فالرضي الاستراباذي عرف أن أكثر اتساع في المخرج كان للألف فتفرج له المخرج ، و تضم شفتيك للواو فيضيق المخرج ، وترفع لسانك قبل الحنك للياء[3].

و هكذا يلاحظ أن عدد الأصوات الصائتة في اللغة العربية، ستة ، و هي الفتحة القصيرة و الفتحة الطويلة وهي الألف ، و الضمة القصيرة ، و الضمة الطويلة ، و هي الواو و الكسرة القصيرة ، و الكسرة الطويلة ، و هي الياء.

لقد اتسعت دلالة الصوائت ، و تنوعت ، حيث يرى مصطفى السعدني أن شعرنا المعاصر حافل بتوظيف الحركات الطوال في حمل المشاعر الممتدة ، و الأحاسيس العميقة

---

[1] عمرو بن عثمان بن قنبر(سيبويه)،الكتاب، م 4، تحقيق :عبد السلام هارون، مرجع سابق، ص436 .

[2] ينظر : محمد بن أحمد الهروي (الأزهري)، تهذيب اللغة،م1، تحقيق : محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي بيروت،ط1 ،2001، ص 43.

[3] ينظر: محمد بن الحسن الرضي الاستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب،م3 ، تحقيق: محمد نور الحسن و آخرون دار الكتب العلمية ،بيروت 1975 ، ص 261.

و أن الحزن ، و الشجن، و الأسى هي الدلالات الأكثر التي يستوحونها من الحركات الطوال، و أن مجال الحزن هو المجال الأوسع الذي تختص به تلك الأصوات [1]، و هو بهذا يمنح للحركات الطوال دلالات مسبقة على الحزن ، و لعل ذلك راجع إلى استطالة النفس الذي تتميز به الحركات الطوال ، و الذي يمكن أن يوافق التنهد ، و يواكب الحزن .

و هو الأمر ذاته الذي رآه الدكتور عبد الخالق العف ، حيث لمس من تحليله لبعض النصوص تلاؤم أصوات اللين ، و حالة الشجن ، و الأسى التي تعتري تلك النصوص [2].

و انتظام الحركات الإعرابية ظاهرة موسيقية تبرز في التقسيم الصوتي فتزيده جمالا و إيقاعًا " فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب فإن هذه الحركات، والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية ، و تستقر في مواضعها المقدرة حسب الحركة، و السكون في مقاييس النغم "[3]. فالحركات لها دلالات جمالية وفقا لخصائصها ، و مخارجها ، و القدماء برعوا في تحديد ذلك.

و أكثر الأصوات التي تلعب دورا هاما في بناء دلالة القصيدة الروي ، و حركته، تقول غادة السمان :

"أخنق صوت المذياع

وأنصت إلى صوت المطر

---

[1] ينظر:مصطفى السعدني،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق، ص 37.

[2] ينظر : عبد الخالق العف،التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة ،فلسطين ،ط 1 2000 ،ص249.

[3] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، المكتبة العصرية، بيروت ، 1980 ، ص16 .

خارج النافذة

وصوت المطر

داخل روحي الموصدة النوافذ ...

وألتقط بعض العبارات الغامضة

من صوت الحقيقة الخافت ..."[1]

في هذه الأسطر جاء صوت الروي مكسورا في كلمةٍ جُرَت بالإضافة، معبرا عن حالة الانكسار ، و السكون المخيم في المدينة من جرَاء المطر ليترك بصمته على صوت الشاعرة الداخلي الحزين ، و يمنحه مجالا ليتكلم .

و تقول :

"كلهم كانوا طبقات من القشور ...

كلهم كالبصلة ،

ادخل إليهم مع الدموع

و أبحث عن قلبهم طبقة إثر طبقه

حتى أصل إلى قلبهم– القشرة...

ولكنني أحببتهم جميعا!..."[2]

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 28.

[2] المرجع نفسه ، ص 199.

حركة الروي في هذه الأبيات كسرت مثل المقطع السابق لأن الكلمات التي تضمنته جاء غالبها مجرورا بحرف الجر ، و دلَّ كسر الروي على حزن الشاعرة ، و الخذلان الذي أصابها ، و هي تبحث عن الحب الحقيقي في رجالها الذين عرفتهم.

و تقول في قصيدة "كلمة السر :أحبك ":

"الليلة،

التهمت تفاحة،

ولم أرتكب الخطيئة...

ومر المساء ببطء..كئيبا...

ثقيلا كجثة الترهل."[1]

جاء صوت الروي مرفقا بصوت الفتحة القصيرة مثل بقية أصوات القصيدة مترجما للكآبة التي بثها الروتين داخل الشاعرة.

و تتخذ الشاعرة من صوت الهاء مرفقا بالفتحة الطويلة رَوِيًا عندما تقول:

"ماذا تريد منها ؟ لأجلك تعرت من كبريائها و أحبابها

وأصدقائها وماضيها وثيابها و قطاراتها و خرائطها و جنونها....

تريد تجريدها من ذكرياتها؟

لا لن تتعرى من ذاكرتها،كل شيء إلا هذا..."[2]

---

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 76.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 67.

جاء رويها في ارتباطه بالحركة الطويلة مشحونا بحزن عميق .فالشاعرة في أسلوب استفهامي تأنيبي تخاطب الزمن ، و الغربة ، و تمثل نفسها في ضمير الغائب ، و تَظهر في ذلك متمسكة بذكريات يريد الزمن، و الغربة سلبها إياها .

و تعترف الشاعرة بحبها للحبيب ، و السعادة التي تسكنها موظفة الفتحة الطويلة معبرة بها عن حالة الانشراح التي تتملكها في الكلمات (كثيرا ، حرارة ، عمقا ، اتساعا):

"و أحبك كثيرا

أكثر حرارة من البراكين الحية

أكثر عمقا من دروب الشهب

أكثر اتساعا من خيالات سجين

أحبك كثيرا ... "[1]

تستخدم الشاعرة الفتحة الطويلة في تعبير منها عن حالة سعادة كبيرة ، و هي حالة تختلف عن حالة الحزن التي عرفت بها الحركات الطوال .

و تقول :

"لا أستطيع أن أقول لك:

"أحبك..."

فقد شاهدت هذه الكلمة

تطارد على الأرصفة كالغواني.....

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 37.

و تجلد في الساحات العامة، كالبغايا.

وتطرد من المدن

كمرضى الجذام...."[1]

يتضمن المقطع الحركات الطوال الكسرة الطويلة في (الغواني،أستطيع،في) ، و الفتحة الطويلة في (شاهدت،تطارد ،كا الغواني ، الساحات ،البغايا ،مرضى ،الجذام) ،وتوظيف الفتحة الطويلة لم يكن عشوائيا إذ استعملته الشاعرة لتعبر به عن صرختها المكبوتة في الحب ، و أنَّ الحب ليس كلمة تقال ، و إنما شعور يستحق الاحترام.

و تقول:

"كأني مت

فقد سكن الوجع

و تعانق الشقاء والفرح متواطئين

وخرجا من مسرحي

ولفظ الحب أنفاسه

بعد ليل احتضار طويل"[2]

تعبر الشاعرة في الأبيات عن حالة السخط ، و الغضب اللذين تشعر بهما اتجاه الحبيب و لمناسبة ذلك وظفت الضمة في أغلب الكلمات (مت ،الوجع ،الشقاء ،الفرح،الحب،أنفاسه)

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 42.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 152.

و تعبر عن حنينها إلى أيام الصفاء مع الحبيب في نبرة محزونة عندما تقول:

"أيها الشقي،

لو تزهر جذورنا في الأرض الحرقة،

لو تشق براري الركام،

لو تعود الريح لتكون صوتنا،

لو..!

لو أنني لم أتركك تمضي ،

لو أنني لم أصر على أن أمضي،

لو،

لو كنت أدري،

أنني حين أسدل الستار نهائيا على مجزرتنا،

أكون قد أغلقت أيضا كوة الربيع في عمري..

لو...!"[1]

في لحظة سكون للشاعرة مع نفسها في الربيع توظف السكون في أواخر الكلمات(لوْ لمْ، أصرْ ، أنْ ، قدْ)، و الكسرة الطويلة في (براري الريح ، أنني ، أمضي ، أدري ، حين الربيع ، في ،عمري) تعبيرا عن ندمها الواضح ، و تسرعها في اتخاذ قرار البعد .

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 88.**

و للتعبير عن حزنها ، و اكتئابها من الصراع السياسي في لبنان الذي ولَّد المجازر توظف الشاعرة الروي المكسور عندما تقول:

"هل تسمع مثلي

قهقهة الجثث في المقابر البيروتية،

ساخرة من سباق الفئران على الجزر الذهبية

في شوارع مدينتنا ؟"[1]

عبَّرت الشاعرة عن حالة الخراب التي آلت إليها بيروت بحالة من الحزن، باكية حالها بمشاعر مهزومة، و وظفت موازاة لحالتها النفسية المكتئبة صوت التاء المكسور كروي يلزم نهاية السطر.

و توظف الروي المفتوح عندما تقول :

"لا تلم الرتيلاء ،

لأنها تنسج من بيتها مكيدة ...

لعلها تدافع عن نفسها في زمن شعاره :

إما أن تأكل أو أن تؤكل !"[2]

و هي في هذه القصيدة تستخدم العنكبوت ، و بيته بخيوطه المتشابكة كرمز لتعبر به عن زمن الغاب الذي ينبغي أن تكون فيه آكلا أو مأكولا.

---

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص108.**

[2] **المرجع نفسه،ص111.**

و تروي الشاعرة حوارا بين الحب الممثل في قوس قزح ، و الشمس يطالب فيه قوس قزح الشمس بعدم الشروق و لا حتى الغياب لأن الشروق كثيرا ،و الغروب تماما يقتله فتقول :

"حبنا قوس قزح قال للشمس:

لا تشرقي كثيرا وإلا رحلت !

ولا تغيبي تماما وإلا رحلت!

فأنا الحب الكبير ،

يقتلني الوصال الكبير و الفراق الكبير!"[1]

و تنوع الشاعرة في حركة الروي بين الفتحة ، و الضمة ، و الكسرة (مكتظ،جلدي،أيضا) لتعبر عن المشاعر المختلطة التي تنتاب الإنسان ، و هو في حالة حب إذ تقول :

"الحب ازدحام مكتظ.

فأنا لم أعد وحيدة داخل جلدي،

مادمت تقيم تحته أيضا..."[2]

و تقول في قصيدة " لبنان واحة الحرية" :

"قال لي الغبار :لا تحزني،

ودعيني أخدّر لك جراحك بالفتور التدريجي .

قالت لي العنكبوت: اسمي النسيان،

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 107.

[2] المرجع نفسه،ص106.

فدعيني أحيك خيوطي قرب نزقك .

قال لي الرماد: ارتديني أعلّمك حرفة اللامبالاة .

قالت لي القوارب: ارحلي معي إلى جزر آكلي اللوتس .

قال لي الفرح: انتسبي إلى مدرسة الضحك،

وجرِّبي استبدال قلبك بوردة .

هدرَتْ الذاكرة : حذار من التكرار،

ولا تدعي حب لبنان يقتلك مرتين ...

همس القلب: أموت ألف مرة وأظلّ أحبه."[1]

تظهر جليا في المقطع الحركات الطوال الفتحة الطويلة (قال، الغبار،لا،جراحك،قالت النسيان، قال الرماد،اللامبالاة ،القوارب ،آكلي، استبدال ،الذاكرة ،حذار، التكرار، لبنان) و الكسرة الطويلة (لي، تحزني، دعيني، التدريجي، اسمي، أحيك، خيوطي، ارتديني، ارحلي معي ،آكلي انتسبي جربي تدعي) ، لتعبر الشاعرة بها عن الحزن والجرح الذين زرعتهما الغربة فيها ،والأمل ،والتفاؤل النابض داخلها رغم كل الظروف التي عانتها وكانت تحيط بها وذلك في أسلوب حواري منحت به الفاعلية لما لا يدرك (العنكبوت ، الغراب ، الرمال القوارب ، القلب الفرح ، الذاكرة) .

لعبت الصوائت –حركات قصيرة ، و طويلة – و هي مقترنة بالصوامت دورا فعالا في إكساب القصيدة موسيقى داخلية ساهمت في بث جمالية صوتية ، و دعمت المعنى بإضفاء

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص113.**

دلالة عميقة تترجم الحالة النفسية للشاعرة ، و تعبر عن مكنونات نفسها خاصة فيما يتعلق بسيطرة حركة معينة على القصيدة أو التزام حركة معينة للروي فتوظيف الحركات الطوال أو صوت الكسرة يساهم غالبا في بث نفَس حزين ، أو إحساس مكتئب في المتلقي،في حين توظيف صوت الفتحة يكون في حالات الانشراح ، و السعادة .

5 - دلالة الأصوات:

إن اللغة هي مجموعة من آلاف الكلمات ذات الدلالات المختلفة ، و لدراستها دراسة علمية يستوجب البدء بالأصوات بوصفها أصغر الوحدات المكونة للبنية الصوتية للغة .

و لعل البحث في الحركات كشف عن جزء من دلالة الأصوات على المعنى ، و دلالة الصوت على معناه باتت مجال البحث للدراسات الحديثة في محاولة لمعرفة طبيعة العلاقة التي يرتبط بها الدال ، و المدلول .

إن الدلالة تعني العلاقة بين المعنى ، و الشخص ، أو المفهوم ، أو الواقع ، أو أي شيء يمكن تخيله[1] . لذا فدلالة الصوت هي العلاقة بين الصوت ، و المعنى موضوع الفهم و التأويل ، إذ "لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه" [2] ، و كل الأعمال الأدبية الفنية هي "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى" [3] ، و ذلك على اعتبار أن

---

[1] ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990 ، ص105.

[2] كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعنى، ترجمة : شاكر عبد الحميد،دارالشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط1 ،1986 ، ص 75.

[3] رينيه ويليك و أوستن وارين ، نظرية الأدب، تر جمة : محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،1972،ص 205.

العمل الأدبي رسالة ذات معنى أساسها الكلمة ، و الأصوات أصغر وحدة مكونة للكلمة و بنظمها وفق ترتيب معين تكتسب دلالة جزئية بضمها لباقي الدلالات الجزئية تتكون الدلالة الكلية للنص الأدبي .

و علاقة الصوت بالدلالة ترتبط بطبيعة العلاقة بين الدال ، و المدلول على اعتبار الصوت دالا لأّنه يمّثل مكونا شكليا في اللغة [1]، و قد اختلفت الآراء عن وجود علاقة بين الدال ، و المدلول أو عدمها ، فبالنسبة لقدماء فلاسفة اليونان القائلين بوجود علاقة بين الدوال ، و مدلولاتها أفلاطون و مجموعة الشذوذيين ، و على رأسهم قراطيس[2]، و الرواقيون و الذين ذهبوا إلى عدم وجود علاقة بين الدوال ، و مدلولاتها على رأسهم أرسطو [3]، و هذا الرأي الأخير للفلاسفة اليونانيين ينطبق و أراء المحدثين مثل دوسوسير الذي قال باعتباطية العلاقة بين الدال ، و المدلول ، و نفى أن يكون للدوال علاقة بمدلولاتها .

و هذا الاختلاف عند فلاسفة اليونان نفسه حدث عند علماء العربية فمنهم المؤيد ،و منهم المخالف فالذين رأوا بوجود العلاقة الطبيعية بين الدال ،و المدلول ،و ساهموا بكتاباتهم في البحث في تلك العلاقة التي تجعل علاقة اللفظ بالمعنى مبررة ابن فارس ، والذي اهتم بإيجاد صلة بين المدلولات المختلفة للجذر اللغوي الواحد ،و محاولة إرجاعها إلى أصولها وتوضيح هذه الصلة ما استطاع ، و هو الذي يقول صراحة في كتابه الصاحبي : " إن لغة العرب

---

[1] ينظر: بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة :منذر عياشي، دار طلاس ، دمشق، ط1 ،1988 ،ص21 .

[2] ينظر: أحمد مومن، اللسانيات :النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002 ،ص 15.

[3] ينظر: ر.هـ .روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة :أحمد عوض ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت ، 1997 ، ص 48 ،52.

توقيف " [1] و كذلك ابن جّني عُد أكثر الباحثين المهتمين بهذا المجال ، و قد أفاض في البحث عن تعليلات لعلاقة الدوال بمدلولاتها في كتابه الخصائص [2] ، و كما وجد المؤيدون لكينونة العلاقة بين الدال والمدلول وجد المخالفون و من الذين قالوا بالعلاقة الاصطلاحية نجد أبا الحسن الأخفش ، و أبا علي الفارسي [3] ، و قد نفوا وجود علاقة مبررة بين الدال والمدلول ، وأكدوا على فكرة الاصطلاح بينهما .

أما عند المحدثين يعد مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية بين الدوال ، و مدلولاتها واحدا من أهم المفاهيم التي طرحها دوسوسير في محاضراته ، باعتبارهما الوحدة اللسانية الصغرى و جعلهما وجهان لعملة واحدة فهما مختلفان عن بعضهما لكن لا يمكن الفصل بينهما .

و هو مبدأ ظفر باهتمام بالغ في الدراسات الحديثة ، و أُسست على أساسه الكثير من الدراسات .[4]

و مع أن دوسوسير بنظريته المرتبطة بالدال ،و المدلول أسس لعلم اللسانيات الحديث ظهر من الدارسين من رأى غير ذلك ، و رفض فكرة اعتباطية العلاقة ، و أكد على فكرة العلاقة الموجودة ، و المبررة بين الدال ، و المدلول .

---

[1] أحمد بن فارس، الصاحبي، تحقيق :أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1،1997، ص13 .

[2] ينظر: عثمان بن جني ، الخصائص،تحقيق :محمد علي النجار،م2، مرجع سابق،ص145-178.

[3] ينظر: عبد الغّفار السيد أحمد ،التصور اللغوي عند علماء أصول الفقه،دار المعرفة الجامعية،إسكندرية، 1995 ص54.

[4] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق ،ص29، 30.

و من بين الذين أكدوا على علاقة الدال بالمدلول أوجدن (C.K. Ogden) و ريتشاردز (Richards I.A.) ، و ذلك في كتابهما: " معنى المعنى"[1]، و قد نُظر إلى طرحهما كواحد من أهم البدائل التي قُدمت لمبدأ الاعتباطية بين الدال ، و المدلول.

و يستعين الشعر بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقق في القصيدة تماسكاً نسيجياً فمعروف أن لكل صوت مخرج، وصفات، ومخارج الأصوات، و صفاتها بينها، وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية ، و فنية[2] ، و الشعر ليس هو الجنس الأدبي الوحيد الذي تنتظم فيه الصوائت ،و الصوامت ، و يبرز تأثيرها، و لكنه يعد النوع الذي تتحول فيه العلاقة بين الصوت، و المعنى من علاقة خفية إلى علاقة واضحة ، و تتمظهر بالطريقة الملموسة و المؤثرة في المتلقي ، و لا يتحقق ذلك من قدرات اللفظ المجردة ، و إيقاعه الصوتي المجرد إنما ينشأ "من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة ، و التي تتلوه مباشرة، و (ثانياً) من علاقته العامة بسائر السياق، و هذه علاقة أكثر غموضاً، و هناك مصدر لموسيقى اللفظ هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى،أي درجة اللفظ من أحداث ترابط الخواطر"[3].

فالأصوات لا تكتسب بعدها التأثيري منفصلة عن لفظ، و اللفظ لا يعطي البعد الدلالي خارجا عن السياق "فالسياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي أو يعدله ، و قد يؤدي إلى تغييره، أو يوَّجه تصورنا له ، و بدلاً من أن يكون معنى الصوت متفقاً عليه– كما هو الحال

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، ط 2 ،1988،ص54.

[2] ينظر:صابرعبد الدايم،موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي،القاهرة،1993،ص27 .

[3] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971،ص23.

في القول بالصفات الصوتية – يصبح ذا وجه رمزي معقد أو يوضع تحت ضوء جديد و لذلك ينبغي ألا نهمل التغيير في الاتجاه الذي يحدث عادة عن نشاط المعنى أو السياق "[1] فالسياق يولد دلالة إضافية ذات بعد رمزي ، و " يستحيل أن نجد، مؤّلفا واحدا لا يهتم بالرمزية الصوتية ، و لا يطبقها في إبداعه بشكل أو بآخر"[2].

قد لا تكون كل الأصوات ذات أبعاد دلالية لكن غالبا ما يتم توظيفها بطريقة تتلاءم و المعنى المراد بلوغه في سياق يمكنها من الوصول إلى غايتها ، و التعبير عن مقاصدها و منح النص جانبا صوتيا يتناسب ، و المعنى المراد .

فالشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر ، بل يحققها أيضاً بالإيقاع الخاص لكل كلمة أي لكل وحدة لغوية ، و بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت ، و توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة في البيت كله ، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة ، أو قسم من القصيدة[3]، و بهذا فالشاعر في كتابة قصيدته يكون في وعي نظمي لأصواته الموظفة فهو في صياغته الكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً دون قصدية بل ينتقيها ، و يوظفها في سياق يتوازى و المعنى الذي يريده ، و يحملها دلالات نفسية تُضاف إلى المعنى الأساسي ،و المباشر المراد من السياق مستغلاً الخواص

[1] تامر سلوم ،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ، ط 1، 1983، ص 45.

[2] محمد بونجمة، الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة،الرباط ،دط،دت ،ص10.

[3] ينظر:محمد النويهى،الشعر الجاهلى، ج1، منهج فى دراسته وتقويمه، ،الدار القومية للطباعة،القاهرة،دط،دت،ص39

الحسية لأصواتها و جرسها ، و قدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة ذلك باعتبار الأصوات ذات أبعاد ترابطية ، و تعبيرية يستطيع الشاعر استغلالها ، و ذلك يجعلنا نتأكد أن " وجود الصوت ، أيَ صوتٍ ، في الشعر ليس اعتباطيا " [1] .

و لعله مما سبق في كون أن السياق يساهم في بث الدلالة في الصوت يمكن القول أن القيمة الدلالية للصوت في جوانب منها تتجلى فيما يعرف بالنبر ، و التنغيم ، و التنوين .

5-1-التنوين : هو ظاهرة تميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات والتعريف الذي اتفق عليه النحاة أن التنوين عبارة عن نون ساكنة تلحق آخر الاسم لفظاً لا كتابة أما علماء الأصوات فالتنوين عندهم عبارة عن حركة قصيرة بعدها نون [2] ، و يلعب التنوين دوراً دلالياً فعالاً، فهو يقوم نحوياً بما نستطيع أن نسميه الاختزال التركيبي ، و قد يأتي التنوين بديلاً عن حرف، أو كلمة.

فمن النوع الأول من الحذف – التنوين البديل عن حرف– ما نلاحظه في الأسماء الممنوعة من الصرف المنتهية بياء، و ذلك في مثل: غواش، ودواع ، وقد جاء التنوين هنا بديلاً عن حرف الياء[3] .

تقول غادة السمان :

"الليلة ،

---

[1] محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، ط3، 1992 ص60.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،ط2، 1972،ص239.

[3] ينظر:عبد الله بن يوسف بن أحمد، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ،ج1،دار الجيل، بيروت ط1979،5،ص15 .

بحثت عن كلمة صغيرة.

خيِّل إليَّ أنَّني أرى ظل حروفها

فوق شفتيك

وخشيت أن أقرأها بصوت عالٍ

فتروح في محرقة الكلمات."[1]

التنوين في (عالٍ) جاء لينوب عن الياء المحذوفة و الأصل (عالي) ، و الاسم الناقص إذا نون تحذف ياؤه ، و دللت على الحذف الحاصل على مستوى الصوت بحذف آخر ارتبط بالمعنى إذ استبعدت فكرة طرأت على ذهنها ، و حذفتها . فهي استبعدت رفع صوتها بكلمة (أحب) خشية أن تفقد قيمتها فتصبح كغيرها من الكلمات المنطوقة ، و هي بالحذف الذي قامت به منحت الكلمة قدسية مميزة ، و جعلتها معنى يؤثر، و لا يتأثر .

و الشيء نفسه في (ليالٍ) عندما تقول :

"أرمي برأسي على فخذ الشيطان

وأصرخ : خذني

وامسح جرحي النازف بلسانك الثعباني

وعمده باللعنة سبع مرات

واغمد أصابعك السكاكين في صدري

واستخرج قلبي المجرم بالحب الصادق

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص68.**

و أغمسه في مستنقعات اللامسؤولية

سبع ليالٍ"[1]

القطع الموجود على مستوى صوت الياء في المقطع جاء ليوازي اقتطاع القلب فهي رفضت الحب ، و أرادت انتزاع القلب الذي لازال ينبض به.

و تقول:

"معك أعود مخلوقا بلا ماضٍ و لا عمر.

معك يعود الوجود مكهربا بنشوة غامضة،

وتعود الحياة عيدا،ويبدو الموت أكذوبة سمجة! "[2]

التنوين في (ماضٍ) ناب عن الياء المحذوفة في رمزية من الشاعرة إلى حذف آخر يحدث على مستوى عواطفها فهي عندما تكون مع الحبيب تحذف ماضيها ، و تتجرد منه ، و من كل ما يمكنه أن يفسد لحظتها لتعيش الموجود.

و الأمر ذاته في (ثوانٍ) عندما تقول :

"لم أكن أدري أن لي أيضا دموع فرح ،إلا بعدما وطئت

مطارك بعد سبعة قرون من الفراق أو سبع ثوانٍ، و يزعم جواز

سفري أنها سبعة أعوام ..."[3]

---

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 74.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 74.

[3] المرجع نفسه ،ص 85.

الحذف الحاصل على مستوى (ثوانٍ) وازى دلالة مغايرة في الحذف.ففرحة الرجوع نزعت من السنوات السبع دلالتها ، و ساوتها بالثواني في رمزية من الشاعرة أن الزمن لم ينزع من بيروت شيئا ،ولم يغيرها.

الحذف الذي ينوب عن حرف جاء في المقاطع السابقة محملا بدلالات موازية بحذف آخر تم على مستوى المعنى .

و من النوع الثاني من الحذف –التنوين بديل عن كلمة– ما نجده مثلا بعد لفظتي كل أو بعض، إذ يؤتى بالتنوين ،و يحذف المضاف إليه، و ذلك في مثل : كُلٌّ هالكٌ، فإن المراد من هذه الجملة يكون مساوياً للمراد من جملة كل إنسان هالك[1].

تقول غادة السمان:

"كلٌ يتحدث عن الصخرة

التي اكتشفها.

دون أن يلحظ أن التيار يجرفه و صخرته .

في اللامتناهي...

و التيار يمضي بنا جميعًا "[2]

[1] ينظر:عوض المرسي جهاوي،ظاهرة التنوين في اللغة العربية، مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ودار الرفاعي بالرياض، ط1 1982 ، ص99 ،100، وينظر: أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحو ودلالي ، مطبعة المدينة ،القاهرة، ط1، 1983، ص14.

[2] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص52.

التنوين ناب عن محذوف هو المضاف إليه ففي (كلٌ) ناب عن(إنسان) ، و في (جميعًا) ناب عن (الناس). فالمعنى في الأولى مساوٍ للمعنى (كل إنسان) ، و في الثانية مساوٍ لـ (جميع الناس) في رمزية منها إلى أن الكل يعتقد أنه أمسك الزمن لكن الزمن يمضي بالجميع دون أن يدركوا ليسحب بساط العمر بهم ، و يتركهم بأوهامهم معتقدين.

و تقول :

"معك يا حبيبي ، كنت عصفورا خافت الصوت عشق طائرة

((كونكورد)) كثيرة الضجيج مزهوة بعظمتها.

ولكلٍ أسلوبه في التحليق والحرية ..."[1]

و تقول :

"ونعوم معاَ فوق غيمة شفافة

وأناديك : يا أنا ..."[2]

فالتنوين في (كلٍ) ناب عن مضاف إليه محذوف هو(إنسان) فالمعنى المساوي (كل إنسان) و ناب التنوين عن (بعض) في اقترانه بـ(معاً). فالمعنى المساوي لها (مع بعض) و قد دللت الشاعرة بالتنوين الأول عن الفصل فالأفراد مختلفون ،و أهواؤهم مستقلة عن بعضها في التحليق ، و اختيار الحريات ،وفي التنوين الثاني دللت عن الوصل في رغبة منها للبقاء جنبا إلى جنب مع حبيبها ،و جعله كينونة تعبر بها عن ذاتها .

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 29.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص17.

تقول غادة السمان :

" كلٌ منا جسده مدينته ...

و ليحتلني جرحك

ولتنحدر دموعك من عيوني ..."[1]

توظف الشاعرة التنوين في (كلٌ) نائبا عن محذوف هو المضاف إليه في رمزية منها لعمق الحب الذي تكنه له . فهي تعتمد الفصل بين الأجساد بداية باعتبار أن الأجساد لا تتوحد في جسد لكنها تلمح إلى وحدة الروح فالأرواح تتوحد ، و تتعالق لتشكل روحا واحدة في جسدين.

بنيابة التنوين عن كلمة تعددت الدلالات ، و اختلفت حسب السياق الذي جاء موظفا له إلاّ أنه لم يتجرد من دلالة اكتسبها من السياق ، و هذا ما يؤكد أن الشاعر ينتقي أصواته في إطار ما يمنح شعره دلالة إضافية تعبر عنه.

فالتنوين بالإضافة إلى دوره في إضفاء موسيقى صوتية في ثنايا أسطر القصيدة حمل بدلالات زائدة أضافت للمعنى المكتسب من السياق دلالة تدعمه فهو يُوَظف ليحمل ذهن المتلقي للتركيز على المعنى الذي نظم له السياق فيؤثر في نفسه ، و يجعله يُعمِل فكره باحثا عن أهمية وظيفية مرتبطة بالمعنى ، و لهذا التنوين عموما سواء في تعويضه لصوت محذوف أو عدة أصوات ممثلة في الكلمة وظيفة دلالية تمنح النص الشعري شحنا عاطفيا يزيد من فنيته ،و جماليته .

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص32.

5-2-النبر: رغم أن العرب القدامى لم يعرضوا للنبر في كتاباتهم ، إلا أن ذلك لا يعني أن اللغة العربية لا تعرفه ،و قد نبَّه كثير من علماء اللغة العرب المحدثين إلى ضرورة دراسته. فالنبر هو نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح ، و أجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره أي في صورة صوتية بارزة غالبة على المقاطع المجاورة ، و يتطلب ذلك عادة بذل طاقة صوتية زائدة تستلزم في المقابل مجهودا إضافيا أشد من أعضاء النطق التي تقوم بعملية الضغط على المقطع[1].

و يتميز النبر بميزة " صوتية وظيفية لها قيمة دلالية في التوجيه ، إذا استطاع أن يحقق الفرض القصدي ، و هنا يعتبر من الملامح التمييزية ، أو التنوعات الصوتية التي تنوع الدلالة ، و يعتمد عليها السياق "[2]،و يؤدي النبر دوراً في تفاعل الدلالات، و نشاط السياق[3].

تقول غادة السمان:

"الآن فقط ،

صار بوسعي أن أحبك حقا

لأنه صار بوسعي أن أحدق فيك جيِّدا

بعيدا عن الثرثرة

فالثرثرة منفى الحب .

---

[1] ينظر:كمال بشر،علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 2000 ، ص512 .

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية سلسلة الدراسات اللغوية،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، ط 1، 1998، ص 224،243.

[3] ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،مرجع سابق،ص 38.

بعيدا عن أبخرة الغيرة الحمقاء

والتملك الوضيع ..

و

ألتقيك ،وأحبك ،

أودعك ،في لحظة واحدة ،

كثيفة ، مرهفة

تخترق فيها حواسي

عبر الدهاليز السرية للذاكرة ..

(تراك تفكر بي في هذه اللحظة وتقول:هجرتني الغادرة ؟) ..

كان عليَّ أن أهجرك لألتقيك "[1]

النبر في المقطع الشعري جاء في (جيِّدا) لأن الشاعرة أرادت لفت الانتباه إلى أن ابتعادها عن الحبيب جعلها تنظر إليه من زاوية أخرى ، و تحبه بشكل مختلف ،و جاء النبر في (عليَّ) مركزا على المتكلم لأن الشاعرة هي محور هذا الشعور .

ففي (جيِّدا) ضعفت الياء بعد صوت مفتوح ، و هذا ما جعلها نبرا ،و في الثانية (عليَّ) تم الوقف على صوت مُضعَّف.

و تقول :

"ذات يوم ،

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 09 ،10.

جعلتك عطائي المقطر الحميم ...

كنت تفجري الأصيل في غاب الحب،

دونما سقوط في وحل التفاصيل التقليدية التافهة.."[1]

معروف أن الشاعرة غادة السمان ترفض القيود ،و تثور من كل ما هو تقليدي لذا جاء النبر واضحا في (تقليديَّة) فالياء الثانية –صوت مجهور– جاءت مضعفة مسبوقة بصوت مكسور في رمزية منها لقناعة رافضة لكل ما يشكل كبتا لحريتها ، و وظفت النبر تابعا لصوت مجهور رفعا لصوتها ، و هي تطالب بحقها في عرض أفكارها .

و تقول :

"آه صوتك صوتك!

وكل ذلك الثراء والزخم الشابُّ

تطمرني به ،

وأشتهي أن أقطف لك كلمات وكلمات من أشجار البلاغة

ولكن...

كل الكلمات رثة

وحبك جديد جديد ...

الكلمات كأزياء نصف مهترئة

تخرج من صناديق اللغة المليئة بالعتق

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص13.

وحبك نضر وشرس وشمسي

وعبثاً أدخل في عنقه

لجام الألفاظ المحددة !

آه صوتك صوتك !

يولد منك الفرد والضوء

والفراشات الملونة والطيور

داخل أمواج المساء الهارب

لقد أحكمت على نفسي

إغلاق قوقعتي

فكيف تسلل صوتك إليَّ

ودخل منقارك الذهبي

حتى نخاع عظامي ؟ !."[1]

يتوقف السطر الثاني على صوت مضعف مسبوق بصوت الفتحة الطويلة (الشابُّ) و السطر العشرين على ياء مضعفة مسبوقة بصوت مفتوح (إليَّ) مما شكل النبر في حركة واعية من الشاعرة للتعبير عن شعور الشوق الشبابي المتجدد ، و الجارف الذي أشعلته مكالمة هاتفية داخلها باعتبارها محور هذا الحب .

و تقول :

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 09.**

"وتنموا بيننا يا طفل الرياح

تلك الألفة الجائعة

وذلك الشعور الكثيف الحادُّ

الذي لا أجد له اسما

ومن بعض أسمائه الحب"[1]

تصف الشاعرة الحب ذلك الشعور الذي ينفذ إلى القلب دونما استئذان ، و لتعبر عن سرعة ، و دقة نفاذه استعملت النبر فتوقفت في السطر الثالث على صوت مضعف قبله فتحة طويلة في كلمة(حادٌّ) لتجذب اهتمام القارئ إلى فعالية ذلك الشعور ، و سطوة تأثيره.

فالحب يبث الجمال في القبح ، إذ ينظف قلب الإنسان من الكره، و يجعله يحب كل ما حوله ، و قد اتخذت الشاعرة مثالا في أن حبها جعلها تحب أصابع الأساتذة الملوثَّة فنبرت (ملوثَّة) لتوصل لنا فكرة أن الحب يجعلك تحب حتى العيوب في الأشياء ، و ذلك عندما تقول :

" و لأني أحبك ،

أحب رجال العالم كله،

وأحب أطفاله وأشجاره و بحاره وكائناته،

وصياديه وأسماكه،ومجرميه وجرحاه

وأصابع الأساتذة الملوثة بالطباشير

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص13.**

ونوافذ المستشفيات العارية من الستائر..."[1]

إن الحب قد يجعل الإنسان أعمى ، و يفقده القدرة على التمييز فهو يملك القدرة على تخدير مراكز الإحساس ، و إعطاء معاني أخرى للأشياء .

و تقول:

"قررت أن أحبك،

فعل إرادة لا فعل هزيمة

وها أنا أجتاز نفسك المسيَّجة،

بكل وعيي أو (أو جنوني)"[2]

عندما قررت الشاعرة أن تحب ، و كان العائق أمامها هو نفس حبيبها التي كانت حصنا منيعا استعملت النبر في (مسيَّجة) فجاءت الياء مضعفة ، و الصوت الذي قبلها مفتوح لتلفت النظر إلى أنها استطاعت رغم المكابرة أن تنفذ إلى قلب حبيبها ، و تجعله يحبها و تجتاز النفس التي شكلت سياجا حول القلب لتمنع مرور إحساس الحب إليه .

و تجعل غادة السمان من حبيبها مَلِك الرجال الذي من أجلة تتحلى النساء ،و تتجمل فتنبر (تتزيَّن) ، فيظهر الياء مضعفا ، و ما قبله مفتوح مثلما سبق فتقول :

"لأجلك،

تتزيَّن النساء

---

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص14.

[2] المرجع نفسه ،ص 16.

لأجلك،اخترعت القبلة"[1]

و تقول :

"اخترعت حبك كي لا أضل تحت المطر بلا مظلة

زوَّرت لنفسي برقيات حب منك !

اخترعت حبك كمن يغني وحيدا في الظلام

كي لا يخاف."[2]

النبر في كلمة(زوَّرت) استخدمته الشاعرة معبرة به عن حب مصطنع صنعته بنفسها لتحارب به وحدتها ، و قد جاء فيه صوت الواو مضعفا مسبوقا بصوت مفتوح ، و جاء السطر المنبور في أسلوب تعجب في محاولة من الشاعرة لترجمة ردة فعل القاريء في فكرة تزوير رسائل الحب لنفسها.

جاء النبر أيضا في (تحوَّلت) فيه الواو مضعفة مسبوقة بصوت منصوب لتعبر عن تحررها من قيود حب أصبح ذكرى عندما تقول:

"أحمل لك في منقاري رسالة من امرأة أحبتك مرة ،ونجت منك حين تحوَّلت إلى سنونوة."[3]

و تقول :

"ما الذي يحدث لي ؟

---

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق ،ص 18.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص49.

[3] المرجع نفسه ،ص 69.

أ لأنك تهطل عليّ بكل أجسادك و نسياناتك و وحشاتك

وقصائدك ،أرى أوراق الخريف تعود إلى أغصانها وقد

اخضرت ، والزنبق الأبيض غادره الذبول وعاد فوَّاحا كتنهد فم

عاشق مزدحم بالقبل؟"[1]

تعبر الشاعرة عن سعادة تغمرها من حب غيَّر كل ما حولها وفاح عطره في الأرجاء فتستخدم كلمتي (فوَّاحا)،و(عليَّ) المنبورتين في أسلوب فيه من الدهشة ما فيه من الاستفهام.

يتم الضغط على مقاطع معينة من الكلمات لتصبح أوضح في النطق من غيرها عند السمع ، و هو ما يتمثل في النبر الذي بالإضافة إلى فائدته الصوتية في منح القصيدة موسيقى داخلية يكون مُحَملا بالدلالات المختلفة التي ترتبط بغايات الشاعر ، و نفسيته فتزيد في تثبيت المعنى ، و ترسيخه في ذهن المتلقي ، و جعله مركزا على المعنى المراد إيصاله. فالنبر له أبعاده الدلالية والصوتية ، و من هذا تتبين أهميته في خلق جمالية مرتبطة بالمستويين السابقين.

5-3-التنغيم: يعد التنغيم نوعا آخر من النبر ليس مجاله الكلمة المفردة ،و إنما مجاله الوحدة الأكبر من الكلمة ألا،وهي الجملة،و الذي يسميه بعضهم بالنبر الموسيقي،أو التنغيم[2]

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 73.

[2] ينظر:برتيل مالمبرج،علم الأصوات،مرجع سابق،ص197.

و يحدث التنغيم كنتيجة للتغيير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين الذين يحدثان نغمة موسيقية [1].

و النبر الموسيقي أو التنغيم هو عبارة عن جملة مواقف مختلفة من تعجب ، و استفهام و سخرية، و تأكيد، و تحذير، و غير ذلك من المواقف الانفعالية إذ أنه بفضل الاختلافات النغمية التي تجعل تركيبا معينا يرتفع موسيقيا عن التركيبات اللغوية المجاورة يستطيع المتكلم التعبير عن سائر الحالات النفسية، و العاطفية كالرضا، و الغضب ،و الدهشة، و الخيبة و الكراهية ، و غيرها من العواطف، و الحالات.[2]

تقول غادة السمان :

"حانات الدنيا كلها لم تمسح عن قلبي بصمات "ديك الجن "

في نبع العاصي، العاصي مثلي !

قولوا لدمشق إنها لا تزال تتدلى من عنقي كمفتاح الكنز ...

عن أشجار الأبجدية قطفت لعينيها لآلئ الجنون هدية

عشق... ولم أتعب !"[3]

الشاعرة في المقطع الشعري تستخدم نغمة تعجبية فهي تتعجب من أنها لم تستطع نسيان دمشق رغم الغربة الطويلة ، و مغرياتها ، و في تباه محبب تتعجب من تعب لا ينتابها مع الكتابات الكثيرة التي كتبتها عن وطنها .

---

[1] ينظر :محمود السعران ،علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، مرجع سابق ،ص160.

[2] ينظر: برتيل مالمبرج، علم الأصوات، المرجع السابق، ص192 .

[3] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص153.

و تقول :

"إنني أحببتك فوق طاقتك على التصديق

أذكر بحزن عميق

وحين تركتك

(آه كيف استطعت أن أتركك!)

فرحت لأنك لم تدر قط

مدى حبي

ولأنك بالتالي لن تتألم

ولن تعرف أبدا أي كوكب

نابض بالحب فارقت ..! "[1]

فالشاعرة بلهجة متألمة تتذكر حبها للحبيب ،و تستدرك كلامها مغيرة نبرة صوتها في تركيب السطر الثالث لتتساءل في عجب كيف أمكنها تركه ، و في باقي الأسطر تعبر عن سعادتها لأن الحبيب لم يستطع معرفة الحب الكبير الذي حملته له في نغمة تعجبية من قدرتها على التضحية ، و تحمل الألم في سبيل الحب .

و تقول :

"إلا معك يا غريب...!

لقد عطلتُ حقول ألغامي كلها

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 62 ،63.

لأجل وقع قدميك

وتركتُك تتقدم في غاباتي السرية

دون أن تبتلعك

زهوري السامة الأشواك.. "[1]

في حصر من غادة السمان لحبها في شخص حبيبها تُغيِّر وقع نغمتها لتتعجب من تبدل حالها ، و استسلامها لمشاعر الحب التي عطلت كل نقاط الدفاع التي كانت تحصِّن بها نفسها من حب قد يمتلك وجدانها لتجد نفسها مكبلة بحباله دون مقاومة، مظهرة في ذلك الضعف الإنساني أمام العواطف .

و تستخدم الشاعرة النغمة الاستفهامية عندما تقول :

" وأتمسك بكلماتك ووعودك

مثل طفل

يتمسك بطائرته الورقية المحلقة

إلى أين ستقذفني رياحك ؟

إلى أي شاطئ مجهول ؟

لكنني كالطفل

لن أفلت الخيط

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص169.

وسأظل أركض بطائرة الحلم الورقية

وسأظل ألاحق ظلال كلماتك.... ! "[1]

تتساءل الشاعرة عن مصير حبها ، و لكنها لا تريد إجابة لأنها قررت التمسك بهذا الحب و إن كان مجرد سراب في تغيير لنغمة صوتها من استفهام تبحث فيه عن نهاية هذا الحب إلى تعجب يظهر إصرارها في ملاحقة الأوهام .

و تقول:

"أحببتك أكثر من أي مخلوق آخر ...

وأحسست بالغربة معك ،

أكثر مما أحسستها مع أي مخلوق آخر ... !

معك لم أحس بالأمان ، و لا الألفة ،

معك كان ذلك الجنون النابض الأرعن

النوم المتوقد .. استسلام اللذة الذليل ...

آه أين أنت ؟

وما جدوى أن أعرف ،

إن كنتُ سأهرب إلى الجهة الأخرى

من الكرة الأرضية ؟... "[2]

---

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 43.**

[2] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص16.**

تظهر الشاعرة حيرتها في مونولوج يجسِّد مفارقة بين شعورين . فهي تشعر بالحب الكبير لحبيبها ، و الغربة الطاغية معه ، و معروف أن الحب يولِّد ألفة لا غربة ، و تنبر السطر الثالث موسيقيا لتدلل به عن غربتها مع الحبيب ، و تلفت انتباه القارئ ، و تحمله على الاستغراب ، و التعجب ، و تستدرك في نغمة استفهامية ، و تظهر رغبتها الداخلية في معرفة مكان حبيبها لتتراجع عن تلك الرغبة . فقد تعودت أن تريد الحب ، و تهرب منه.

و تقول :

"أيها البدوي الجميل الذي يتحدّاني بصدقه. أربكتني حين

كتبتَ لي رسالة الأشواق بخط يدك مذيلة بتوقيعك، مع الختم

الخاص بمكتبك إمعاناً في التحدّي، وفي الحاشية هذه العبارة :

" إذا كان يمتعك نشر هذه الرسالة، فلا تترددي، وليكن ما

يكون ."

سارعت إلى إحراق رسالتك خوفاً من الإغراء.. لماذا لم

تنجني من التجربة؟

أمعن هرباً إلى الثلج. تختلط وجوه أحببتها تتطاير نحو الضوء

ثم تذوب ويبقى وجهك الصحراوي المشعّ .

ترانا سنعرف معاً تلك اللحظات الهزلية العذبة الصادقة الملقبة

بالحب؟

أم سأبقى امرأة وحيدة فوق الثلج، سعيدة بحكاية حبها مع

الحب و كراهيتها للحبيب ؟"[1]

الواضح من القصيدة أن البدوي المقصود هو الكنفاني فهو الذي صارحته الشاعرة برغبتها في نشر رسائله ، و لم يكن عنده اعتراض فقامت الشاعرة بعد وفاته بنشرها 1993، و هذه القصيدة كتبت سنة 1996[2] يعني بعد نشر الرسائل .

و هي في القصيدة تُسائل بنغمة محزونة الكنفاني حينا ، و تلومه لأنه وافق على اقتراحها في نشر رسائله لها ، و لم يجنبها التجربة ، و تُسائل نفسها حينا آخر إن كانت لحظات الحب تلك ستعود أم أنها لن تعود ، و ستبقى وحيدة ، و عمدت إلى نبرٍ موسيقي للأسطر التي تُظهر ذلك في محاولة منها لجعل القارئ يتعاطف مع إقدامها على نشر الرسائل و يتفهم الخطوة التي قامت بها خاصة مع النقد اللاذع الذي تعرضت له .

التنغيم ظاهرة صوتية لقيت اهتمام الكثيرين من الشعراء المعاصرين ، و هي لا تختلف عن النبر في منح القصيدة جانبا صوتيا مميزا زيادة عن دلالة إضافية يكتسبها المعنى بالتركيز على تركيب معين يرغب الشاعر في لفت انتباه القارئ إليه ، و انفعاله معه و غادة السمان لم تخرج عن هذه الغايات من توظيفه فعبَّرت به عن معاني إضافية رغبت في اكتساب السياق لها ، و تركيز ذهن المتلقي عليها مانحة بذلك نظمها فنية دلالية و أخرى ترتبط بالموسيقى الداخلية .

---

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 52.

[2] المرجع نفسه،ص 52.

تعد دلالة الأصوات مهمة في محاولة لرصد العلاقة بين الدوال ،ومدلولاتها خاصة مما تكتسبه الأصوات ، و هي ضمن السياق ، و تبرز القيمة الدلالية للصوت في جزء منها من خلال النبر ،و التنغيم ،و التنوين .

و هي ظواهر يمكن متابعتها على مستوى القصيدة المعاصرة ، و اكتشاف دورها الصوتي و الدلالي . فالتنوين يأتي محملا بالدلالات الإضافية التي تحمل مقصدية الشاعر ، و تزيد في تعميق فكرته .

و عندما يركز الشاعر على معنى ما أو شعور ما يريد لفت انتباه القارئ إليه ينبر اللفظ المركزي في السياق ، و بذلك يتم له ما أراد ، أو يعمد إلى نبر تركيب معين موسيقيا على سبيل التنغيم . فيمنح المعنى دلالة إضافية يركز عليها القارئ فتشحنه بانفعالا ت فنية تزيد من جمالية النص المكتوب ، و قدرته التأثيرية إضافة إلى منح القصيدة موسيقى داخلية يتم بها تعويض الوزن ، و القافية في القصائد العمودية .

5 - <u>المحاكاة الصوتية</u>:

المحاكاة "Mimêsis" مصطلح نقدي يوناني ، و قد استعمل عند السفسطائيين،و استعمله أفلاطون قبل أرسطو ، و المصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى "العرض"، أو"إعادة العرض"، أو "الخلق من جديد " .[1] فأفلاطون استعمل كلمة محاكاة للدلالة على التقليد، ثم بدأ يزيد المعنى عمقا فاستعملها للدلالة على الأسلوب الدراماتيكي الذي ينقل الألفاظ عينها

[1] **ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص61.**

التي تخرج من فم المتكلم[1] ، و لكن أرسطو منحه معنا جديدا لقد ذهب أرسطو إلى أن الفن محاكاة، و لكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية فيكبل الفن بقيود الفلسفة حيث اعتبر الشعر محاكاة للطبيعة، ولكن الطبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، و الشاعر إنما يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة ، أو بالاحتمال لما هو كائن .[2]

و في هذا يمكن القول أن مصطلح المحاكاة عند اليونانيين يمكن التعبير عنه بالنقل و كان الاختلاف فقط في نوعية هذا النقل فأفلاطون رأى في المحاكاة نقلا حرفيا لما هو في الواقع ، و أرسطوا وسع مفهوم أفلاطون الذي اعتبر المحاكاة تقليد حرفي إلى التخييل و قد رأى أرسطوا جانب الحقيقة باعتبار أن أهم عنصر في الشعر التخييل .

و عند الفلاسفة المسلمين يرى الفارابي أن ما تعكسه المحاكاة إنما يقف عند حد المشابهة و المماثلة بمعناهما البلاغي، لأن هدفها ، فنيا، هو " التخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس، و ذلك إما جمالا، أو قبحا، أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه " .[3] أما ابن سينا، فيعرفها بأنها إيراد مثل الشيء، وليس الشيء عينه، كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي ، و لذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ، و يحاكي بعضهم بعضا ، و يحاكون غيرهم ، و يعتبر أن

---

[1] ينظر:محمد بن أحمد بن محمد (ابن رشد)،تلخيص كتاب الشعر،تحقيق:محمد سليم سالم،مطابع الأهرام ،مصر، دط،دت،ص57.

[2] ينظر:محمد زكي العشماوي،قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث،دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت، دط،دت،ص116 .

[3] محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي ، إحصاء العلوم ،تحقيق: عثمان أمين ،دار الفكر العربي،القاهرة ،1948، ص 67.

التخييل إذعان ، و التصديق إذعان، و لكن التخييل إذعان للتعجب ، و الالتذاذ بنفس القول و التصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه [1].

إن مصطلح المحاكاة نضج معناه عند الفلاسفة العرب ، إذ استطاعوا أن يفهموا المصطلح و يطرحونه بوعي منهم إلى حقيقته ، و أهميته في الأعمال الأدبية ، و قد لفتوا الانتباه لعنصر التخييل الذي يعد توظيفه في النص الأدبي عملية إبداعية تزيد من جماليته و فنيته ، و تفرقه عن باقي النصوص العادية .

و بهذا فالمتقدمون عرفوا أن المحاكاة جزء من عمل إنتاجي ، و إبداعي له أسلوبه الخاص في حين لم يكشف ذلك النقد الكلاسيكي الأوربي إلا متأخرا خلال القرنين السابع عشر ، و الثامن عشر في بعض الجهود الفردية في أوروبا[2] الأمر الذي يمنحهم الريادة في مجال إدراك عنصر مركزي تقوم عليه العملية الإبداعية ، و يتأسس عليه النص الأدبي و على اعتبار أنَّ الصوت "آلة اللفظ ، و الجوهر الذي يقوم عليه التقطيع ،و به يوجد التأليف،ولن تكون حركات اللسان لفظاً ،ولا كلاماً موزوناً ،ولا منثوراً إلا بظهور الصوت "[3].

فإن "المحاكاة الصوتية وسيلة تعبيرية مهمة لا تكاد تخلو منها لغة ، و قد تأتي على مستوى الكلمة المفردة إذا اشتملت على صوت أو أكثر يحاكي الحدث، و تعرف باسم

---

[1] عبد الرحمن بدوي، تحليل كتاب فن الشعر لأرسطو ، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 162، 168.

[2] ينظر: أمينة رشيد، المحاكاة وتصوير الواقع في الوعي الكلاسيكي الفرنسي، مجلة الفكر العربي،بيروت ،ع25، فيفري 1982،ص 45.

[3] عمرو بن بحرين محبوب (الجاحظ)،البيان والتبيين،ج1،مرجع سابق،ص79.

المحاكاة الأولية، و ربما امتدت المحاكاة إلى جزء من السياق ، و توزعت على عدد من مفرداته بحيث تصور في مجموعها الحدث تصويرا عاما "[1] .

فالمحاكاة الصوتية موزعة على عناصر الكلام من صوت إلى مفردة ، و تركيب في نقلٍ عما يلوح للبصر ،أو الفكر نقلا حرفيا، أو تخيليا ، و مع اختلاف الكتاب في ذلك النقل وجعله محملا بالدلالات ، و الشحنات العاطفية المختلفة ، يتكون أثر مميز في ذهن المتلقي و بعد مغاير ، و يصبح النص المُؤَلَف وحدة متفردة . فالنصوص عموما ، وإن تشابهت مضامينها تختلف أساليبها التي ترتبط بقدرة الأديب الفنية على التخيل ، و رسم الصور و نسخ العمل الأدبي بطابع يحمل ملامح شخصية الكاتب ، و نمط تفكيره ، فيُوَلد بذلك ما يقابل لوحة فنية تحمل من الجمالية ما تحمله من الخصائص .

فالمحاكاة الصوتية تعتبر الدلالة التي تعتمد على الأصوات في نغمها ، و جرسها[2]، و هي اختيار ألفاظ يوحي صوتها بمعناها [3] ، كما أنها تصوير للعالم الخارجي، وتمثيل له لأن محصول الأقاويل الشعرية " تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، و تمثيلها في الأذهان

---

[1] العبد محمد السيد سليمان ،من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم،المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، الكويت ، م9،ع3،1989 ، ص 77 .

[2] ينظر:إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دط،د ت ،ص46.

[3] ينظر: مجدي وهبه و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت1979 ص187.

على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً و إيهاما"[1].

و قد ذهب ابن جني مذهباً صوتياً فريداً يربط بين الصوت ، و الفعل مرة ، وبين الصوت و الاسم مرة أخرى فجرس الألفاظ ، و وقعها فيما يحدثه من أصوات ، و أصداء سمعية قد يكون متجانساً ،ومقارباً لها فيقول : " فإن كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبَّر بها عنها ، ألا تراهم قالوا : قضم في اليابس ، وخضم في الرطب و ذلك لقوة القاف ،و ضعف الخاء ، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى ، و الصوت الأضعف للفعل الأضعف "[2].

و تابعه السيوطي بقوله : " فأنظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها ، و كيف فاوتت العرب هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة المعاني فجعلت الأحرف الأضعف فيها ، و الألين و الأخفى والأسهل،والأهمس لما هو أدنى ،و أقل ،و أخف عملاً أو صوتاً،و جعلت الحرف الأقوى والأشد والأظهر ،و الأجهر لما هو أقوى عملاً ،و أعظم حساً، و من ذلك المد و المطر فإن فعل المطر أقوى ، لأنه مد، و زيادة جذب ، فناسب الطاء التي هي أعلى من الدال " [3] .

---

[1] حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سارج الأدباء ،وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط4،2007،ص 120.

[2] عثمان بن جني ، الخصائص،تحقيق :محمد علي النجار،م2، مرجع سابق،ص157 ،158.

[3] عبد الرحمن بن الكمال الأسيوطي(جلال الدين السيوطي)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها،م1، تحقيق: محمد جاد المولى وآخرون، دار الفكر، بيروت دط،دت،ص53.

و نجد ابن جني حينما يلائم بين الصوت اللغوي ،و علاقته بصوت الطائر في الاستطالة والقطع ، فيرى الراء مرددة مكررة مستطيلة ، وصوت الجندب مثلاً مستطيل ، فجعلت له " صرّ" مشددة ، وصوت البازي مثلاً متقطع ، فقطعت الراء فكانت " صرصر " فقال : "وكذلك قالوا «صر الجندب » فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته ، وقالوا « صرصر البازي » لما هناك من تقطيع صوته " [1].

و في كل لغة ألفاظ تحكي أصوات معانيها ، و من أقدم الإشارات إلى هذه المناسبة ما قرره عباد بن سليمان الصيمري المعتزلي من أن بين الألفاظ ، و معانيها مناسبة طبيعية حملت الواضع على أن يضع فقال : "وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحا من غير مرجح ، وكان بعض من يرى رأيه يقول : إنه يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها فسئل ما مسمى (إذغاغ) وهو بالفارسية الحجر ، فقال : أجد فيه يبسًا شديدًا ، و أراه الحجر"[2].

و مع صعوبة إثبات المناسبة الطبيعية أو الذاتية بين الألفاظ ، و معانيها في كل كلمات اللغة إلا أن الدراسات الحديثة تقوي ما ذهب إليه ابن جني ،و غيره من العلماء ممن رأى أن الكلمة لم تقطع صلتها بأصلها بل استبقت حقيقتها الصوتية [3]، و خاصة في الأصوات التي ترمز لمعانيها كالتقليد المباشر لأصوات الطبيعة ، و محاكاتها كالأصوات التي تصدر عن

---

[1] عثمان بن جني ، الخصائص،تحقيق :محمد علي النجار،م2، مرجع سابق،ص 152.

[2] عبد الرحمن بن الكمال الأسيوطي(جلال الدين السيوطي)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها،م1،مرجع سابق،ص47.

[3] ينظر: ماهر مهدي هلال ،جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ،دار الرشيد للنشر،العراق 1980، ص291.

الجمادات كخرير الماء ، أو الحيوانات كزئير الأسد أو الإنسان كالتلمظ ونحوها مما يمكن أن يسمى (الأصداء) (Echiosms) [1] .

و هكذا "فالمحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظل مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلاً متميزًا إلى المتلقي ، كي يحدث فيه آثارًا متميزة ، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها، بشكل أو بآخر عندئذٍ تغدو المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع، ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، وما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواه القيمي، من ناحية أخرى"[2].

فهل المحاكاة في الشعر المعاصر كان لها أسبابها ، و دوافعها باعتبار أن الشعر المعاصر قطعة أدبية مغايرة لما سبقها ، و تميز بخصائص منحته ذلك التميز فهو مع تحرره من الوزن ، و القافية طبع بخصائص فنية مكنته مكانته التي هو عليها .

لعل المُطلع على ظروف نشأة الشعر العربي المعاصر يتضح له أن محاكاة الأصوات في الشعر العربي المعاصر ظاهرة ناجمة عن توجه المبدع إلى محاكاة الواقع ، و تصويره و نقل تفاصيله ، و كثيرة هي الأصوات التي تحاكي معانيها[3].

---

[1] **ينظر: عبد الكريم مجاهد ،الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء للنشر والتوزيع ، مطبعة النور النموذجية ، الأردن عمان، ط1 ،1985، ص226.**

[2] **جابر عصفور،مفهوم الشعر،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،ط3،1983 ، ص197،198.**

[3] **ينظر : مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث،مرجع سابق ،ص60.**

و غادة السمان لم تحاك أصوات الطبيعة بقدر ما سبحت في مظاهر الطبيعة ، و في قصيدة "كما يفترس الأرنب الثعلب !" تقول:

"آه خذني إليك

و أفصد الدم عن جسدي

ومشط أعصابي المشعثة –كما الشعر الكثيف–

عن أحزاني المتوحشة...

آه خذني إليك

و افترسني في ليل الضجر

كما يفترس الأرنب الثعلب

فأنا جائعة إلى أسنانك و أظافرك

و أنا جائعة إلى صوت قرقعة عظامي

في حنجرتك.."[1]

تتمثل الشاعرة نفسها في الثعلب بمكره ، و خداعه ، و ترى في محبوبها الأرنبَ بوداعته و لطفه، و تناجيه بصوت يجيش بالأحزان محاكية صوت الأنين(آه) ، و توظف الشاعرة (قرقعة) ، في محاكاة منها ل صوت تكسير العظام مبرزة شوقها إلى اسمها منطوقا عند حبيبها في تعبير وحشي يظهر قوة رغبتها ، و هو تعبير يماثل بين نطق الحروف ، و قرقعة العظام في الافتراس.

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 11 ،12.

و تتأوه آهات طويلة (آه) بعد مكالمة هاتفية من حبيبها تؤجج داخلها مشاعر الشوق و الحنين ، فيكون الشكل بذاته دالاً على المضمون[1].

و تحرك قريحتها :

"آه صوتك صوتك !

يأتيني مشحوناً بحنانك

وتتفجر الحياة حتى

في سماعة الهاتف القارسة .

آه صوتك صوتك !

_ ويتوقف المساء حابساً أنفاسه _ "[2]

حاكت الشاعرة الحنين بصوت التأوه (آه) في المقطع في دلالة منها إلى أن الحنين ألم بدوره فالصوت يؤجج نيران الشوق ، و يزيد بعد المسافات في بث نفثات الحسرة .

و عندما يختنق الصوت بالبكاء يصبح (شهيقا) ، و يتزامن مع الفرح الشديد ، و الحزن الشديد ، و توظف الشاعرة الشهيق في سعادة تغمرها عندما يعترف لها الحبيب بحبه فتقول:

"تراه حبي الحقيقي؟

لذا أقف على أعتاب جسدك

مرتعشة.

---

[1] **ينظر: أحمد ياسوف، جماليات المفردة القرآنية في كتب الإعجاز والتفسير، دار المكتبي، ط2 ، دمشق 1999،ص222.**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 07،08.**

وملتهبة بحمى الفرح

واليقين

أتحسس أبواب معبدك الذهبية

وأرفع عيوني إلى

جدرانك الشفافة

و أشهق باسمك

كشهقة الولادة؟.."[1]

غادة السمان بحثت طويلا عن الحب الحقيقي ، و في المقطع الشعري تتساءل إن كان هذا هو الشعور بالحب الحقيقي . فصدى صوت حبيبها يتردد منها في شهقة محاكية لشهقة المولود الجديد في رمزية منها أن النطق باسم حبيبها يجعلها في فرحة ذاك المولود بحياة لم يعهدها .

كما توظف صوت "الشهق" في بكائها ، و حسرتها فتقول :

"حين أفكر بفراقنا المحتوم

"يبكي البكاء طويلا و يشهق بالحسرة "

بالحسرة بالحسرة بالحسرة... "[2]

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 190.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص29.

و الشاعرة لم توظف المصدر (الشهق) ، و وظفت الفعل منه (يشهق) محاكية بذلك تردد الصوت في الحلق جرَّاء البكاء محملا بكل معاني الحسرة ، و الألم .

و تعبر السمان عن حالة كآبة أصابتها بعد افتراقها عن الحبيب ،و فقد شعورها بالأشياء حولها ممثلة نفسها بالميت الذي فقد الإحساس بكل ما حوله فتقول:

"كأني مت

وأستطع أن أستعيد ذكرى جسدك

عضلة عضلة

من دون أن يختلع جسدي

شهوة أو غيرة أو غضباً

وأستطع أن أستعيد

ذكرى ضحاكتنا في الغابات

من دون أن أحن أو أغص

وكل أصواتنا و همهماتنا القادمة من الماضي

أسمعها ،

كما يسمع ميت تحت التراب ضحكات المارة المجهولين في الشارع المجاور" [1]

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 155.**

عمدت الشاعرة في التعبير عن حزنها ، و همها إلى توظيف (همهم) في رحلة ذاكرتها إلى الماضي ، و(همهم) هو صوت الرجل تكلم كلاما خفيا يسمع ، و لا يفهم ، و ترديد الزئير في النفس من الحزن ، و الهم[1].

بهذا جاء الصوت محاكيا لحالتها النفسية فهي منكسرة المشاعر لا تريد التكلم ،و وظفت في ذلك ما يناسب الخافت من الأصوات في تجسيد واضح لاكتئابها .

و تقول :

"حين نحب ، ينتحب الانتظار على طاولة المقهى،

تمر هوادج الماضي في الشارع أمامنا، فنمطرها بالياسمين،

ننسى ضجيج الباعة الجوّالين بالميكروفونات،

ونواح سيارات الشرطة والإسعاف وأبواق الأعراس

والجنازات ."[2]

تستخدم الشاعرة صوت (النواح) ، و هو صوت الكلام مع البكاء [3]، وتربطه بسيارات الشرطة ،و الإسعاف ، وأبواق الأعراس في تعبيرها غن الإزعاج الذي تولده ، و الذي ينمحي أثره بالتفكير في ذكريات الحب ، و تنسب الانتحاب للانتظار ،في رمزية منها أن الحب يرفض الانتظار فيبكي بصوت عال يريد اللقاء ، وهي في كل المقطع ت جعل الإنسان في حالة لا وعي في الحب ، لا يعيش مع من حوله ، و يخترع عالما جميلا يحاكيه .

---

[1] **ينظر : شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط، مرجع سابق،ص996.**

[2] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص 49.**

[3] **المرجع نفسه،ص 961.**

و توظف غادة السمان (الصفير) عندما تقول :

"سافرتُ طويلاً

حتى صارت القطارات تسافر داخل دمي،

وصفيرها يهدر في أنفاق شراييني .

وها هي محطات الضياع الهولندية

تجدل الشعر الطويل لأحزاني وتزيّنه بزهرة "المجنونة "

الليلكية،

المقطوفة عن سياج الشواطئ المالحة كالدمع في بيروت ..."[1]

(الصفير) في المعجم الوسيط الصوت الذي يصدر بالشفتين ، و اللسان[2] ، و يطلق أيضا على صوت القطار ، و وظفته في محاكاة منها إلى الضجيج ، و الصخب اللذين أصبح صداهما يترد في شريانها ، في رمزية منها إلى إدمانها الغربة بكل ما فيها حتى ضجيجها ، و صخبها .

و في قصيدة "لماذا تكره كلمة لماذا؟" توظف (العواء) صوت الذئب عندما تقول :

"لقد كنتُ دائماً مخلوقة فضولية، تتجسّس على حبها. ترصد

سعاله ونبضه وإيقاع قلبه وتحلّل دمه "الإيديولوجي". فلماذا لم

أعد أسمع من حناجرك غير عواء ذئاب نهمة في عراء التاريخ؟

---

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق،ص196.

[2] ينظر : شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط، مرجع سابق،ص516.

ولماذا يطير البعوض من عينيك الآسنتين؟ "[1]

اتخذت الشاعرة الذئاب رمزا ، و العواء دلالة ،وقد وظفت الشاعرة الذئاب رامزة إلى كلمات جارحة مفترسة ، و وظفت صوت العواء منسوبا إلى الذئاب مستفيدة من نبرته المرتفعة التي تمثل أقوى النبرات الحزينة مدللة بذلك عما اختلج نفسها من آهات في استفهام تعجبي منها لتغير الأوضاع ،و تبدل أسلوب حبيبها معها.

و توظف صوت الحصان (الصهيل) وهي تصف وحدتها وأنها لا تملك شيئا في الحياة إلا الجرح فتقول :

"حبك ليس لي ،

صهيلك عابر سبيل في مغاوري ...

وحده جرحي لي :

شارع يقودني إلى موتي الجميل بوباء الذاكرة ..."[2]

توظف الشاعرة صوت الصهيل لترمز إلى حبيبها ، و تضعه في مشابهة مع الخيل لتدلل على كلماته الجميلة ، و بأسلوب حزين تنفي أن تكون كلمات حبيبها الجميلة موجهة إليها وتعتبر أن أي رأي مناف لذلك هو الوهم .

و توظف صوت العصفور (زقزق):

"رسم لي بالطبشور دائرة على الجدار

---

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 142.**

[2] **المرجع نفسه ،ص 148.**

و قال لي : قفي داخلها ...

فانطلقت هاربة

إلى شوارع البحر .

غاضباً لحق بي

غاضباً زقزق في وجهي ، وقرّعني

وقال أن القضية جادة

و إن "البث مباشر "

و يجب أن أعود معه إلى (الأستوديو)"[1]

ترفض الشاعرة الحجز ، و تعشق الحرية لذا هربت من بث مباشر كانت مطالبة فيه بالامتثال لقواعد رأت فيها قيودا ، ليعيدها مضيفها ، و في المقطع دلالة لذلك فهي لترمز إلى معاتبة لطيفة بصوت لبق من مضيفها وظفت صوت الزقزقة دلالة للطافة العبارات .

و تقول في قصيدة "أحرقتك ، و كنت الوقود ":

"أغادرك ، وأركض كدجاجة نصف مذبوحة

وحينما أصل إلى المنعطف

تكون أنت قد غرقت في النوم

وأسمع صوت شخير قلبك العاطل عن الحب "[2]

1 غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص72.

2 المرجع نفسه،ص60.

تعبر الشاعرة عن شعورها بالذل بعد مغادرة رجلها ، و كيف تحترق هي ذلا في الوقت الذي ينام قلبه هو عميقا ، و لا يشعر بها موظفة الصوت "شخير" معبرة به عن عمق البعد بين إحساسَيْهِما.

تعد المحاكاة الصوتية مهمة دلاليا فهي تبعث في النص الأدبي رمزية دلالية ، و تزيد من فاعليته التأثيرية ، و محاكاة عناصر الطبيعية يزيد من جمالية الظاهرة ، و فنيتها ،وهو الأمر الذي عمدت إليه غادة السمان في قصائدها إذ وظفت أصواتا مختلفة من الطبيعة واتخذتها رموزا تزيد في شحن المعاني بالدلالة ، و تُعمل ذهن المتلقي باحثا عن علائقية بين توظيف الصوت الطبيعي ، و الدلالة المقصودة ، و هو الأمر الذي يوجهنا إلى تعددية في القراءة .هذا الأمر الذي لعب دورا هاما في منح بعد جمالي للشعر المعاصر .

إن الهندسة الصوتية التي تظهر عملية تركيب الأصوات لها أهمية في إبراز الخصوصيات الأسلوبية ، و تفاعلها مع مكونات الفاعلية الإبداعية و خلق مجالات للتخييل ، و رفع مستوى الدلالة ، و خلق جانب موسيقي من خواص صوتية تختلف عن الوزن و القافية فالنظام الصوتي حركي باعتباره يقوم على عدة عناصر من حذف ، و إضافة ، و تقديم وتأخير واستبدال على مستوى الصوت اللغوي في اللفظ فتُخلق بذلك معاني إضافية له أويمنح معنى جديدا ، و يضفي على مستوى التركيب موسيقى ناجمة عن التماثل بين الألفاظ و تجاورها .

و غادة السمان غايرت القديم واعتمد ت هندسة صوتية مختلفة في محاولة لخلق موسيقى متمايزة. فوظف مختلف الظواهر الصوتية ، و كان للصوت اللغوي نصيب وافر من اهتمامها في هندسته بطريقة تعبر بها عن رغباتها ، و تجعله يحمل دلالات عميقة تصف حالتها النفسية ، و تعبر عن مكنوناته ا الداخلية ، و هذه العملية تحمل في ثناياها جمالية الموسيقى المغايرة.

و تعد ظاهرة التكرار من أهم ما ينتج الموسيقى الداخلية التي يقوم عليها الشعر المعاصر هذا إضافة إلى وظيفته الهامة في تأكيد المعنى ، و شحنه بدلالات نفسية تجذب المتلقي ليتفاعل مع الشاعر ، و غادة السمان وظفته في قصائدها ،ونوعت في أشكاله بين تكرار حر ونسقي ،وقد لعبت الصوائت –حركات قصيرة ، و طويلة – فاعلية هامة في إكساب القصيدة موسيقى داخلية ساهمت في بث جمالية صوتية ، و دعمت المعنى .

فسيطرة حركة معينة على القصيدة أو إلزامها الروي له أبعاده النفسية ، و تعد دلالة الأصوات المكتسبة من السياق ذات أهمية في بناء المعنى ، وتوليد الموسيقى فالنبر والتنغيم ، و التنوين يبرزون القيمة الدلالية للصوت ، و يؤثرون على الجانب الصوتي فيضفون جرسا موسيقيا مما يشحن القارئ بانفعالات فنية تزيد من جمالية النص المكتوب وقدرته التأثيرية .كما أن المحاكاة الصوتية لها أبعادها الدلالية المهمة فهي تبعث في النص الأدبي الرمزية الدلالية وتزيد من فاعليته ، و تكتسب دورها ، بمساهمتها في إعمال المتلقي لذهنه باحثا عن علائقية بين توظيف الصوت الطبيعي ، و الدلالة المقصودة .

و بهذا فمختلف الظواهر الصوتية تساهم إضافة إلى دعم الجانب الدلالي وبث التأثير والفنية و الجمالية إلى خلق بعد صوتي يولد موسيقى تحاول أن تعوض الوزن ، و القافية في القصيدة العمودية فيجد الشعر المعاصر بذلك مكانه في نفس المتلقي ، و يستحوذَ قبولَه وإعجابه ، وهو الأمر الذي قامت به غادة السمان في نظم قصائدها في توظيف الظواهر الصوتية السابقة الأمر الذي منح قصائدها النثرية بعدا دلاليا ، و صوتيا مميزا ، و تأثيرا فعالا يقود المتلقي إلى جمالية التأليف وحسن التنسيق والاختيار وقدرة الشاعرة على خلق حيز دلالي مختلف ، و مميز و مسيج بالدلالة الرمزية، و الموسيقى المنسابة في ثنايا تركيباته الصوتية.

الفصل الثالث : طبيعة اللغة وخصائص تركيبها

عند غادة السمان

1 - الكلمـــــــة

2 - الأنســـــــاق

3 - الحذف و التقطيع

4 - الزمن الداخلي

5 - أدوات الربـــط

6 - المفارقـــــــة

1 - الكلمة :

- **الكلمة لغة:**

في معجم مقاييس اللغة الكَلمَة، و " الكِلْمة هي اللفظة الواحدة ، و –عند النحاة اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع سواء أكانت حرفا واحدا ، كلام الجر،أم كثر ، و – الجملة أو العبارة التامة المعنى كما في قولهم : لا إله إلا الله : كلمة التوحيد ، و كلمة الله : حكمه أو إرادته ،و في القرآن الكريم قوله تعالى:"وكلمة الله هي العليا" وقوله تعالى :"كذلك حقت كلمة ربك على الذين فسقوا"و–الكلام المؤلف المُطَول قصيدة أو خطبة أو مقالة،أو رسالة"[1].

- **الكلمة في الاصطلاح:**

تفقد الكلمة في الاستعمال الشعري طبيعتها المعجمية ، و تستحيل خلقا آخر تقف العلاقات فيه ،و يقف الإيحاء منه ، و تقف كل التحويلات الجمالية المتحركة على سطحه موقفا تختفي فيه حدود الأنا اللغوية ، ليحل محلها وجود آخر معادل في ضرورته ،و حتميته للوجود المادي المعيش و المُعانى [2] .

و من هذا يمكن القول أن نظم الكلمة في نص شعري يمنح الكلمة معنى جديدا يتناسب و السياق الذي ترد فيه مانحا إياها بعدا دلاليا أعمق يساهم في إضفاء الجمالية عليها و يقوي تأثيرها .

---

[1] ينظر: شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص796.

[2] ينظر: مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث مرجع سابق،ص 69.

و رغم الأهمية التي تتميز بها الكلمة إلا أن هـ" قليلة هي الدراسات التي تعالج مشكل طبيعة الكلمة العربية ، و صورتها ، و المبادئ التي تضبط سلامة تكوينها ، و هذه الثغرة في علم العربية – من ضمن الثغرات كثيرة في علم هذه اللغة – يوازيها كثير من الخلط ، و عدم الوضوح في التنظير للكلمة في البحث اللساني بصفة عامة ، و كذلك عدم الاتفاق على مسلمات في خصوص التمثيل لها".[1]

و لعل هذا الخلط راجع أساسا إلى عدم وضع حدود واضحة لمعنى الكلمة الاصطلاحي فباختلاف المجتمعات ،و البيئات تختلف اللغات ،و تتعدد، وتعددها يجعل لكل منها طبيعة و خصائص تتفرد بها لذا ينبغي دراسة كل لغة باعتبار ذلك الاختلاف .

و ربما ذلك اللبس راجع لكون أن " ماهية الكلمة متعدد الأبعاد ، و الجوانب فالكلمة ذاتٌ متميزة بملامحها الصرفية ، و التركيبية ، و الدلالية ، و المعجمية ، و الصوتية.....الخ ومن أجل رصد هذه السمات ، و هذا التميز تعددت النظريات ، و المقاييس للفصل بين ما يمكن معالجته في التركيب أو المعجم أو الصرافة أو الصواتة ، مدرجة معالجة الكلمة داخل هذا المكون أو ذاك ، فمن اللغويين من اعتبر معالجة الكلمة ، بما في ذلك مختلف قواعد تكوينها من محض اختصاص المكون المعجمي ، ومنهم من استدل على تركيبية هذه القواعد ، و فريق ثالث أنكر أن تكون ضوابط البناء من الصنف الأول أو الثاني ، بل إنه دافع عن طبيعتها الصرفية ، وبموازاة مع هذا يدور النقاش حول استقلال الصرافة أو عدم

[1] عبد القادر الفاسي الفهري ،البناء الموازي – نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة– ،دار توبقال ،المغرب،ط1 ،1990 ص 37 .

استقلالها عن التركيب ، و الصواتة أو عن المعجم "[1].فالكلمة كانت موضوع دراسة لعدة علوم كل ينظر إليها من منظوره الخاص إذ أن " التغيرات الحادثة داخل الكلمة نفسها تشكل موضوع علم الصرف Morphology الذي يختص بدراسة الصيغ ، و تنظيم الكلمات في نسق معين يشكل موضوع علم النحو Syntax ، و إن الصرف ، و النحو لَيُكَوِّنان ما يسمى بعلم القواعد Grammar ، أو التركيب Stucture ، أو قوانين المرور التي لا يمكن أن تُنتهك تجنبا للوقوع في ورطة تعوق تيار المعاني المتدفق الذي يربط متكلما بآخر ، و توقف التفاهم الذي هو الهدف الأساسي ، أو الوحيد للغة"[2].

فابن جني عرَّف الكلام الذي مفرده كلمة بأنه " لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، و هو الذي يسميه النحويون الجمل... و أما القول فأصْلُهُ أنه لكل لفظ مذل به اللسان تاماً كان أو ناقصاً، فالتام هو المفيد، أعني الجملة، و ما كان في معناها، و الناقص ما كان بغير ذلك... فكل كلام قول، و ليس كل قول كلام ".[3]

يمكن استخلاص معنى الكلمة عند ابن جني من تعريفه الكلام فالكلمة عنده هي لفظة مستقلة مفيدة بمعنى تكتسبه من السياق فهو يرى أن السياق يكسب اللفظة معناها.

و الكلمة عند المحدثين يعرفها الدكتور حلمي خليل بتعريف قريب من القدماء،و المحدثين بقوله: " هي مجموعة من الوحدات الصوتية المؤلفة بطريقة معينة لكي ترمز للأشياء الحسية

---

[1] عبد القادر الفاسي الفهري ،البناء الموازي – نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة–، مرجع سابق، ص37 .

[2] ماريو باي، أسس علم اللغة ،ترجمة:أحمد مختار ،عالم الكتب،ط8 ،1998 ،ص 53 .

[3] عثمان بن جني ، الخصائص،م1،مرجع سابق، ص17.

و الأفكار المجردة"[1].فالكلمة "قواعد grammar اصطلاح تقليدي يستعمل ليشمل ما يمكن أن يوصف بأنه قوانين المرور ، أو نظام السلوك للغة ، و من الناحية الاشتقاقية ترجع الكلمة إلى أصل يوناني قديم يدل على معنى الكتابة ، و حيث أن الكتابة عند اللغوي مظهر ثانوي للغة، و الكلام مظهر أساسي بفضل بعض يفضل بعض اللغويين المحدثين استعمال كلمة التركيبstructur التي يدل اشتقاقها التاريخي على طريقة بناء الشيء،و إقامته،و بينما يعد من المسلمات أن كل اللغات– بدون استثناء – تتكون أساسا من أصوات لغوية، و أنَّ هذه الأصوات –في معظم اللغات – تتجمع في شكل كلمات(في بعض اللغات من الصعب التفريق بين الكلمة ، و المجموعة الكلامية ، أو الجملة) "[2]،و الكلمة باعتبارها مجموعة أصوات تحمل في ثناياها الدلالة،و تتصف بالجمالية ،و هي في حالة الإفراد تختلف عن حالة التركيب النحوي المباشر ،و غير المباشر فهي (مبنى،و معنى) إنها تتخذ لنفسها ماهية متعددة لاختلاف السياق الذي ترد فيه ،و لهذا فهي تظهر ،و تُحذف، وتُقدَّم،و تؤخر،و تقحم في مكان لا تقحم في غيره، و يُستعاض عنها بكلمة في مكان لا يمكن أن تقع كلمة أخرى في مكانها..فهي تتسم بخصائص فنية بنائية مستمدة من جنسها اللغوي الذي تنتمي إليه أولاً و من صياغة حروفها في تقاليبها المميزة لعمق دلالتها،و تنوعها ثانياً،و من التركيب النحوي الذي تغدو جزءً منه ثالثاً ، و من الاستعمال الحقيقي أو المجازي الذي تبنى عليه رابعاً.[3]

---

[1] منير سلطان ، بلاغتي الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف بالاسكندرية ، مصر ،1977 ،ص 27.

[2] ماريو باي، أسس علم اللغة ،مرجع سابق،ص52.

[3] ينظر : عبد الله بن محمد بن سعيد بن *سنان الخفاجي* ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ،1982 ، ص15-58.

و الكلمة في الشعر " أكثر حيوية ، و شمولاً من العبارة في اللغة العادية ذلك أنها تشير بالإضافة إلى الشيء أو المسمى الأصلي،إلى بعده اللامرئي،و إلى حركة الانفعال،و التخيل عند من يسميه، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية إلاَّ إلى الواقع العيني المباشر".[1]

فالشعر هو " المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت ، و المعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية ، و تتمظهر بالطريقة الملموسة جدًا ، و الأكثر قوة "[2] ، و الخطاب الشعري "زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر"[3].

يمكن أن نخلص من كل ما سبق أن الكلمة هي اللفظ الذي يكتسب دلالته العميقة في السياق ، و يعد الشعر باعتباره نظم للأصوات لتظهر بدلالة تحمل شحنات عاطفية يعبر بها الشاعر عن مكنوناته هو الميدان الرحب الذي تجد فيه الكلمة مفهومها مجسدا في الواقع فالشعر يظهر الكلمة بصورة تكسبها معنى معمقا مشحونا عاطفة تزيد من جماليته ، و بعدا تأثيريا في نفس المتلقي .

و الكلمة في قصائد غادة السمان مشحونة بالدلالات ، و العواطف معبرة عن روح مغتربة يشدها الحنين إلى الوطن ناقمة في الوقت ذاته على مجتمعها ، و تقاليده رافضة لقيوده مشدودة إليه بحبال الانتماء .

تقول غادة السمان في قصيدة "تام تام دمشقي ":

---

[1] اسبر علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحول،ج3، دار العودة، بيروت، ط 4 ،1983 ، ص297.

[2] رومان ياكبسون،قضايا الشعرية ، مرجع سابق، ص54.

[3] تزفيتان تودروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2 ،1986 ، ص26 .

"حين تبتسم، تصير حروفي وروداً حُمراً تكتب اسمك على

عرض جبل قاسيون قرب قمته، وقد نبتت في ليلة واحدة،

وأدهشت أهل دمشق حين استيقظوا ووجدوها هناك، بعد ليلة

مقمرة أضاءها قمران: واحد من الزئبق والآخر من العاج

حين تعبس، تصير حروفي أسلاكاً شائكة

حين تسأم، تصير حروفي بومة تغرد بعينين تدمعان فرحاً

حين نفترق، تصير حروفي جثث أطفال مرمية فوق السطور

حين تغدر بي،

تصير حروفي مفخخة، وتنفجر بك!"[1]

الشاعرة تستخدم كلمة (حين) المرتبطة بالزمن ، و تكررها مرتبطة مع كلمات أخرى (تبتسم ،تعبس،تسأم ، نفترق،تغدر) فهي تريد أن تخبر حبيبها أن تصرفاتها ما هي إلا ردود فعل لتصرفاته فلحظة ابتسامه تُولِّد داخلها السعادة ، و لحظات غضبه ، و سأمه ، و فراقه تولِّد فيها الحزن ،و الألم أمَّا لحظة الغدر فتجعل حروفها قنابل تنفجر عليه مزاوجة في ذلك بين الترغيب ، و الترهيب .

و تقول :

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 60.

" سميتك الحزن ، الركوع ، المطر الليلي ، الموت اليومي للصداقات..

سميتك الشهوة ، الأظافر المدببة ، الشهقة..

سميتك الفرح ، الشجرة ، النورس

...

سميتك إنا "[1]

تجعل الشاعرة منها ، و من حبيبها شخصا واحدا بعد أن تختار له مسميات كثيرة متخذة كلمة (سميتك) فاتحة كل سطر ، و محورا تقوم عليه القصيدة في رمزية منها إلى رغبتها الداخلية في اندماج يلغي كل الفروق بينها ، و بين حبيبها اندماج الجسدين في روح واحدة و هي في ذلك تحاول وضع المفردات المنتمية إلى حقل دلالي واحد في السطر ذاته في التسميات التي وظفتها لحبيبها،و التي رأت فيها تأثيره عليها. ففي تعبيرها عن الحزن وظفت(الحزن ،الركوع ،المطر الليلي،الموت اليومي للصداقات) فالركوع عبرت به عن الرضوخ ، و التنازلات في سبيل الآخر ، و المطر الليلي رمزت به إلى دموع العشاق في الحب ،و الموت اليومي للصداقات دلَّلت به عن رتابة الخيانة ،و في تعبيرها عن الشهوة و فقدان السيطرة على النفس وظفت (الشهوة ،الأظافر المدببة ،الشهقة) ففي الشهقة دللت على سطوة التأثير ،وفي الأظافر المدببة رمزت إلى الغضب ، أما في تعبيرها عن الفرح فوظفت (الفرح ، الشجرة ، النورس) ،و جعلت من الشجرة دلالة الانتماء ، و الثبات ،و من النورس رمزا للحرية ، و الانطلاق ، و كلها معاني تزرع الفرح بالنسبة لها .

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 135.**

و تقول :

"أوغلنا معاً في غابة الجنون

وتجاوزنا كل الأسلاك الشائكة

وضحكنا من كل لافتات " ممنوع المرور. ."

وها نحن اليوم نأكل جثة ذكرياتنا

على مائدة النسيان. . .

مباركة كانت أيام الحب،

ومباركة أيام الاحتضار

ومبارك انتحار الذاكرة.."[1]

تعبر غادة السمان عن جنونها ، و تحديها للمستحيل في تحقيق طموحها ، و تخطيها لكل الحواجز بلهجة ساخرة لأن كل ما أرهقت نفسها من أجله أصبح مجرد صورة في ذاكرة النسيان ، و بلهجة من الافتقاد ، و الحنين تبارك كل ما مرَّت به مكررة كلمة (مباركة) في الأسطر الثلاثة الأخيرة .

و غادة السمان مثل باقي الشعراء المعاصرين في بعض التعبيرات استخدمت الكلمة العامية سواء كانت عربية دارجة،أو أجنبية(فرنسية ، إنجليزية) شائعة في الاستعمال العامي.

فنجدها تستخدم كلمات عامية مستمدة من الإنجليزية الشائعة في الاستعمال العامي (جرسونييره ، شاليه) .

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 120.**

و ذلك عندما تقول :

"وداعا زمن السقوط إلى القمة

من جحر مضاء (بالنيون) إلى آخر.

ومن (جرسونييره) إلى (شاليه)....

وداعا ذلك البؤس كله

وليتقدم الصدق نحو وجهي المشرع

وليرسم الحزن صرخته

وليتوجني الغضب

ملكة الفرح الذي لم يأت بعد"[1]

تجمع غادة بين معنيين لا يلتقيان فالسقوط يتطلب نزول إلى الأسفل لا توجه إلى القمة في رمزية منها إلى صعودها في سلم الشهرة بسرعة السقوط موظفة اللفظ العامي (جرسونييره) ، و الذي يعني نادلة ، و (شاليه)، الذي يعني مجموعة غرف للسياحة ، و هي كلمات إنجليزية ،استعانت بها الشاعرة عندما عبَّرت عن تَغَيُر الوضع ، و ذلك في محاولة منها لرفع معنوياتها ، و بحثها عن وضع أحسن لحياتها .

و تستخدم كلمة (عفاريت) المرادفة للأشباح عندما تقول :

"أواجه موت الأشجار والرقة والعذوبة والفروسية والشعر

والشهامة.

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص105.**

أواجه عفاريت البارحة و الغد. العدوانات الالكترونية

والذرية، احتضار الأوكسجين، انتصار الشاشة على الغيمة،

محاصرة بشبكات "الانترنيت" وبتقنيات لم أشارك في اختراعها،

لكنني "ابتعتها" كما فعلت من قبل بالطائرة والسيارة والدبابة،

و الكومبيوتر الذي قمت بتوظيفه لإحصاء أنفاس الناس و قمعهم

بإتقان "[1]

رومانسية الشاعرة جعلتها تقف في مواجهة مع الحداثة فهي ترى في التطور التكنولوجي شبحا موظفة في تعبيرها عن ذلك الكلمة العامية (عفاريت) إلا أنها تستدرك فائدة للحداثة وتنظر إليها بإيجابية حين تعتبرها وسيلة رصد لأخبار الناس تمكنها من التصدي لهم بإتقان.

و توظف كلمة (نكد) العامية التي تعني الإزعاج ، و كلمتي(بونانيه ،هابي نيوبير) الأجنبيتان عندما تصف عذاباتها يوم رأس السنة ، و هي عاجزة عن الاحتفال بالسنة الجديدة بعيدا عن وطنها العربي فتقول:

"– كم تتقنين "فن النكد" أكثر من "فن الماكياج"! لماذا لا

تغلقين فمك وتفتحين ذراعيك كما تفعل النساء اللطيفات كلهن؟

لماذا لا ننهض ونرقص كبقية المدعوين ونهتف "هابي نيوبير "

و "بون آنيه" بكل اللغات في المظاهرات؟ "[2]

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص166.

[2] المرجع نفسه ،ص 168.

في تعجب استفهامي تلوم الشاعرة نفسها لمغالاتها في العناد ، و الرفض في دعوة لنفسها إلى الاستمتاع بالسنة الجديدة موظفة في ذلك كلمات من العامية في رمزية منها إلى أنه ينبغي لها النزول إلى الفئة الاجتماعية العادية ، و الاستمتاع بوقتها دون إعمال لفكرها الأدبي ذو البعد الفلسفي الذي ينفذ إلى ذات الأمور ، و يحاول تأويلها ،آخذة بذلك إجازة من التفكير.

و تستخدم أيضا كلمة(نِمْرَة)التي تستخدم في العامية للتعبيرعن الفترة المخصصة للشخص للقيام بدور في استعراض مسرحي أو موسيقي عند وصفها احتقار الغرب للعربي تقول :

"آه الثلج! لم يكن الغرب أما بالغة الحنان لقلبي، وحتى حينما
دللني ، كان "تدليله" لي مثل قبلة امرأة ثرية وحيدة لكلبها
الطريف وسط مقهى الإعلان عن الرفاهية و الحساسية استدراراً
للإعجاب بها. وحتى حين غمرني الغرب بأضوائه، شعرت أنني
مثل حيوان مسكين في السيرك يعرف أن سوط مدربه يتربص به
في الظلمة، إذا لم يقم بتأدية "نمرته" المحددة في الاستعراض "[1]

توظف الشاعرة كلمة (آه) بنبرة حزينة تترجم ألم الغربة في صورة رمزية مؤثرة ماثلت فيها بين الغرب ،و قبلة امرأة ثرية ، و وحيدة ، و بين نفسها، و كلب مملوك للمرأة الثرية في تعبيرها عن إدِّعاء الاهتمام ،و صدق المشاعر ،و مماثلة ثانية بين نفسها، و حيوان مسكين ينبغي أن يؤدي دوره موظفة الكلمة العامية (نمرة)في تعبيرها عن وجوب القيام بعملها وفق

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص38.

الحدود التي يرسمها الغربي لها .فهي هربت من قيود مجتمعها إلى غربة لم تر فيها إلا ذاتا لا تُدْرك فهي في المقطع تمثِّل لنفسها بالحيوان كأن الغرب يلغي إدراكها .

و توظف كلمة (أوليه) ، و هي من العامية السورية أيضا بمعنى يا ويلي فتقول :

"أتأملك .عيناك سوداوان كالحبر الصيني،

أغمس فيهما أبجديتي و أخط لك هذه البطاقة البريدية

الغرناطية.

و يصرخ الليل :((أوليه))!"[1]

وظفت الشاعرة اللفظ (أوليه) صادرا عن الليل مانحة له بذلك ذاتا إدراكية قادرة على التعبير في صورة مكثفة ، و ماثلت بين عيني حبيبها السوداوين ،و الحبر الصيني الذي يُعرف بثباته على الورق،و عدم تأثره بالماء في رمزية منها إلى رسوخ ،وثبات عباراتها التي تستمدها من عيون حبيبها .

و في تعبير غادة السمان عن سطوة الحب على قلبها ، و مدى سيطرته على عواطفها و أثره المدمر عليها تقول:

"...ولقاؤك يعذبني !..

و تحت سطوة حبك الصاعق

أتقزم، و أتفتت ، و أتلاشى...

أ ت ل ا ش ى

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص48.

وحضورك المغناطيسي الجبار يدمر بوصلتي"[1]

تتفكك الكلمة(أتلاشى) إلى مجموعة الأصوات المشكلة لها لتعمق المعنى ،و تجتمع مع مرادفاتها(أتقزم ، وأتفتت) مترجمة لمعنى الاختفاء عند اللقاء ،و بتفكيكها،و ترك فراغ بين الأصوات اللغوية نشأ فراغ في المعنى عبَّر عن الألم المصاحب لعملية التفكك الداخلي و هو تجسيد للتأثير السلبي للقاء ،و رسم صورة عن القدرة التدميرية له في مماثلة بين الحب و الصاعقة .

تُوَظَف الكلمات منتقاة محملة بمعناها المعجمي ، و معنى أخر إضافي تكتسبه من السياق ،و يرتبط ذلك بقدرة الشاعر على نظم كلماته بطريقة تزيد من دلاليتها ، و فنيتها.

و غادة السمان وظفت كلماتها بطريقة أكسبتها معاني مكثفة ، و منحتها أبعادا رمزية فهي عندما اقتبست من العامية الألفاظ ، و وظفتها فيما يتناسب مع السياق ، و عمدت إلى التفكيك ساهمت في رسم لوحة فنية يُعمِل بها القاري ذهنه لكشف خباياها ، و فهم المعنى العميق الذي تريد إيصاله ، و شدِّ المتلقي إليه ، و بثِّه التأثير المقصود.

2 - <u>الأنساق</u> :

<u>النسق لغة</u> : جاء في معجم الرائد: نسق، ينسق، نسقاً،ما كان على طريقة نظام واحد من كل شيء[2].

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 136.**

[2] **ينظر: جبران مسعود، معجم الرائد ، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط1، 1964 ، ص1499.**

و في الاصطلاح : يعمل النسق على بلورة منطق التفكير الفني ، و الجمالي في النص كما يحدِّد الأبعاد ، و الخلفيات التي تعتمدها الرؤية، و نجده عند (ميشيل فوكو) علاقات تستمر ، و تتحول ، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها[1].

إن التجربة الشعرية في الشعر المعاصر ارتبطت بعدة مذاهب شكَّلت اتجاهات تميز كل منها بخصائص معينة فيما يتعلق باللغة ، و تركيبها .

" فالمذهب الأدبي أو المدرسة الأدبية جملة من الخصائص ، و المبادئ الأخلاقية والجمالية و الفكرية تشكل في مجموعها المتناسق لدى شعب من الشعوب ، أو لدى مجموعة من الشعوب في فترة معينة من الزمان تيارا يصبغ النتاج الأدبي بصبغة عالية تميز ذلك النتاج عما قبله ،و ما بعده في سياق التطور "[2].

و قد يحتفظ المذهب الجديد بخصائص القديم ، أو يضيف عنها فتحدث" عملية التفاعل و الإبداع بين الشكل الجديد ، و المتغيرات الحادثة فيضيف أصحاب كل نظرية جديدة ما يرونه الأنسب ، و الأفضل من حيث الهدف ، و البناء و الطريقة في اتفاق متعارف عليه إلا أنه لا يستطيع أصحاب أية نظرية ، أو أي قالب جديد الافتخار بالوصول إلى الصورة المثلى لأن ذلك يتنافى مع مفهوم الأبد "[3].

---

[1] **ينظر: علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص211.**

[2] **عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا،1999،ص 06.**

[3] **كمال غنيم،المسرح الفلسطيني – دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي–، دار الحرم للتراث، القاهرة،مصر،2003،ص 419.**

و الشعراء المعاصرين قد خاضوا في كل فن أدبي ، و أصابوا كل غرض ، و فاض شعرهم بمختلف الاتجاهات ، و المذاهب الأدبية من واقعية ، ورمزية ، و سريالية و صوفية، و غيرها ، و كل مذهب يشكل نسقا خاصا بخصائص معينة ، و إذا أمعنا النظر في شعر غادة السمان لاحظنا أنها لم تلتزم بمذهب واحد ، و لم تقيد لغتها و معانيها فهي واقعية عبثية ، و هي رمزية صوفية.

2-1-النسق الواقعي :

تعد الواقعية اختيار فني من عناصر حياتية مألوفة،و هي تتعامل مع ما هو واقع و آني،وهي التفسير المادي الملموس للحياة،و صياغة جديدة للحياة كما تبدو للعين،والأذن[1].

و قد نشأ الاتجاه الواقعي الغربي في شكل اتجاه أدبي في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر كردّ فعل للعاطفية المفرطة ،و المتصلة بالحركة الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر ميلادي.[2]

و الواقعية تدعو إلى الإبداع الأدبي، و ذلك بالتدقيق في تصوير الأشياء الخارجة عن نطاق الذات، و الثورة على شرور الحياة مع الثقة الكبيرة في قدرات العلم لحلّ مشكلات الحياة، و باختبار المواقف ، و الأحداث المحتملة الحدوث ، و الكاتب الواقعي لا بدّ أن يأخذ مادّة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية ، و أن تكون شخصيته الأدبية مأخوذة

[1] ينظر: كمال غنيم ، المسرح الفلسطيني،مرجع سابق،ص463.

[2] ينظر:عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،مرجع سابق،ص134 .

إمّا من الطبقة الوسطى البرجوازية فيعالج آفاتها التي تهدد المجتمع بالانحلال ، و إمّا من طبقة العمَّال . فيصوّر ما تعانيه من ظلم ، و ما تطلبه من إنصاف .

و الأديب الواقعي عند الكتابة يتحرى الصدق الفني ، و يلاحظ الأحداث ، و الوقائع في الطبيعة ، و يرتبها ترتيبًا يوجّه به الظاهرة التي يلحظها لتنتهي إلى النتيجة التي يريدها مع إخضاعها للتجربة أي لقانونها المتحكم فيها لأنّ غاية الواقعيين أن يُصبح الإنسان سيّد الطبيعة في مجتمع عادل [1].

كما أن هذا التوجه آمن أن لغة الحديث اليومي بكل ما تحمله من حرارة، و زخم و توتر هي لغة الشعر لأنها مأخوذة من الواقع،و التي تعيش بين الناس لا كلمة القاموس المدفونة.[2]

و لعل أهم السمات التي تميز بها النسق الواقعي ممَّ ا ذكره عبد الرزاق الأصفر في كتابه "المذاهب الأدبية"[3]:

– النزول إلى الواقع الطبيعي ، و الاجتماعي ، و الانطلاق منه إلى الارتباط بالإنسان في محيطه البيئي ، و تفاعله ، و صراعه مع المحيط الطبيعي ، و الاجتماعي.

– حيادية المؤلف، و يعني العرض ، و التحليل وفق طبيعة الأمور ، و بشكل موضوعي لا وفق معتقدات الكاتب.

---

[1] **ينظر: محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ،دار نهضة مصر، القاهرة ،1997،ص318. وينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،مرجع سابق ،ص134.**

[2] **ينظر:مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ،مرجع سابق،ص 106.**

[3] **ينظر :عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،مرجع سابق ،ص 139.**

– التحليل : أي البحث عن العلل ، و الأسباب ، والدوافع ، و النتائج فلكل ظاهرة اجتماعية سبب ، فالظاهرة الاجتماعية كالظاهرة الطبيعية.

– الفنية الواقعية لأن الأدب فن ، و كل فن يبتغي الجمال.

– اللغة المأنوسة البعيدة عن التوعر ، و التكلف من جهة وعن الإسفاف ، و الابتذال من جهة أخرى.

– مس الأوتار العاطفية في النفس البشرية مع إرضاء الحاجة الفكرية ، و الخيالية ، وعدم الاكتفاء بالإثارة الحسية.

– تلاحم الشكل ، و المضمون بأن يكون الشكل الفني تابعا للمضمون ، و خادماً له.

و إذا طابقنا هذه السمات على قصائد غادة السمان وجدنا أن شعرها تضمن النسق الواقعي فعلا فهي تقول:

"قصف... قصف... و أنا في الملجأ أتظاهر بالنوم كي لا

يسألني أحد عن الساعة فأنفجر باكية ...

أتابع سقوطي في تلك البئر كالريشة وأتأمل في الوقت ذاته

ارتطامي بالجدران ...

قصف... قصف... متى ينجزون تدمير المدينة ويدعوننا

وشأننا؟

متى ينجزون سلخ جلدنا، واستئصال حناجرنا، وغسيل

ذاكرتنا كي نستعيد دمنا المختبئ في الخوابي، ونغادر علب

المعلّبات المعدنية التي انغلقت علينا منذ أربعة عشر عاماً؟"[1]

تنزل الشاعرة إلى الواقع الاجتماعي ، و تـنطلق من واقع الحرب التي شهدتها لبنان أيام القصف على بيروت ، و لجوء الناس للمبيت في الملاجئ ، و منهم الشاعرة معبرة في ذلك عن شعورها بالرعب ، و القهر، و الغضب ، و هي في الملجأ فهي تريد لهذا الوضع أن ينتهي ، و تخرج من ملجئها لتعود إلى حياتها الطبيعية ، و في تعبيرها عن ذلك كرَّرت كلمة (قصف) أربع مرات ،و اتخذتها محورا للمقطع بأسلوب استفهامي فيه من التمني ما فيه من الحسرة لوضع أصبح لا يطاق .

و تتخذ الحيادية عندما تحلل شعور النسيان في الحياة ، و كيف تبدأ النوائب كبيرة ليجعل منها الزمن تصغر تدريجيا إلى أن تتلاشى :

"في اليوم الأول

مرت بي الأرملة على ضفة السين

و هي تنتحب غارقة في السواد .

في اليوم الثاني

مرت بي الأرملة على ضفة السين

و هي تبتسم غارقة في السواد .

في اليوم الثالث

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ،ص 95.

مرت بي الأرملة على ضفة السين

وهي تقهقه مع بحار

وترتدي الفراشات والأزهار ...

تهامست العصافير عليها: يا للزمن.. يا للمراكب ..

تهامست الأشرعة: يا للمطر العذب فوق القلب.."[1]

تسرد الشاعرة في المقطع قصة أرملة ،و هو عرض لأحداث مسبَبَة في اليوم الأول رأتها تنتحب مرتدية ثوب الحداد ، و في اليوم الثاني رأتها في حدادها لكن عادت البسمة لترتسم على وجهها ، و في اليوم الثالث ارتسمت الضحكة على وجهها،و هي برفقة رجل بحار نازعة عنها ثوب الحداد في رمزية منها إلى أن الزمن كفيل بخياطة الجراح ، و تجاوز الآلام و في سردها قصتها لعبت دور الراوي المراقب الذي ينقل ما يرى من أفعال الشخصيات و هو عنصر يتميز بالحيادية،و الحيادية في رسم موقف واقعي من أهم خصائص الواقعية .

و هي في قصيدة "الحب والتفاح " تقول :

"هربنا من أسنان التفاحة الأولى

وهاهي تفاحة خضراء أكبر أسنانا

تدعى ((الندم)) ،

تكاد تقضمنا كسمكة قرش.

فأين المفر من تفاحة

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص14.**

نموت إذا التهمناها ،

و نموت إذا لم نلتهمها ،

و نموت إذا التهمتنا ؟"[1]

توظف الشاعرة التفاحة كرمز تحلل به ظاهرة الشعور بالندم نتيجة الوقوع في الحب في مشابهة الإغراء بين التفاحة ، و الحب . فهي ترى أنها تموت إن أَحَبَت ، و تموت إن لم تحب ، و تموت إن تَملَّكها الندم الذي قد يكون نتيجة للحب أو نتيجة الهروب من الحب في أسلوب فني ، و تحليلي لظاهرة واقعية .

و تستخدم غادة السمان كلمة (قبضاي) المعروفة في العامية السورية بالرجل الشهم عندما تقول معاتبة حبيبها الذي أراد أن يحكم قبضته عليها :

"أريد أن أقول لك،

أيها ((القبضاي)) المتخم بذكريات أجداده

أصحاب الشوارب والقبضات الضخمة

كالهراوات في وجوه نسائهن"[2]

فالشاعرة هنا ترفض الرضوخ إلى طبيعة الرجل السوري في مجتمعه البسيط ، و نظرة الانتقاص التي ينظر بها إلى المرأة منطلقة من واقع عايشته مستخدمة في ذلك لفظة

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 09 ،10.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 19.

(قبضاي) الممثلة للرجولة ، و الشهامة ،و هي متداولة في المجتمع ذاته في أسلوب ساخر تُظهر من خلاله خطأ الاعتقاد في أن تكون الرجولة ، و الشهامة في قهر النساء .

و تختار غادة السمان أشخاصها من الطبقة البسيطة الكادحة عندما تقول :

"قال عامل البناء: إنها تمطر. سيكون يومي موحلاً .

قال ساعي البريد: إنها تمطر. سأقضي يوماً بائساً .

قال سائق التاكسي: إنها تمطر. سيزداد عدد زبائني .

قالت ربة المنزل: إنها تمطر، أي بؤس هو الخروج إلى

السوق وشراء العَلَف .

قالت العانس: إنها تمطر وستنهار تمشيطة شعري .

ضحك الفلاح الأول: إنها تمطر وسيزدهر قمحي .

بكى الفلاح الثاني : إنها تمطر وسيفسد قطني .

قال بائع المظلات: إنها تمطر، ما أجمل الطقس اليوم .

قالت العجوز: إنها تمطر وسأعجز عن مغادرة البيت .

قال حفار القبور: إنها تمطر، سيزداد التراب ثقلاً وسأتعب ."[1]

في اختيار غادة السمان لأشخاص من الطبقة الكادحة تجسيد للمذهب الواقعي فهي في وصفها للمطر ، و تأثيره وظفت (البناء ، ساعي البريد،السائق ، ربة المنزل ،فلاح القمح ،فلاح القطن ،بائع المضلات،العجوز ،حفار القبور) ، و بَيَّنت التأثير الإيجابي للمطر على

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 164.**

(السائق ، فلاح القمح ، بائع القطن) ، و تأثيره السلبي على الباقي فغادة السمان رغم انتمائها للطبقة البرجوازية نجد في مقاطع شعرها تجسيدا لمعانات الطبقة الكادحة .

و في المقاطع التي سبقت جاءت اللغة مأنوسة بعيدة عن التوعر تمس العاطفة ، و جاء الشكل خادما، و معبرا عن المضمون.

النسق الواقعي ينطلق من رسم لوحة فنية عن الحياة الواقعية ، و النظر في أحوالها و محاولة تحليل الظواهر الواقعية بلغة بعيدة عن التكلف في ارتباط وثيق بين الشكل و المضمون ، و غادة السمان سعت إلى ذلك في شعرها ، فجاءت النزعة الواقعية واضحة فيه إذ انطلقت من هموم مجتمعها ، و واقعها اليومي ، و حللت ظواهر اجتماعية و عرضت لها ، و اتخذت الحيادية في ذلك وفق طبيعة الأمور ، و نزلت إلى الطبقة الكادحة ،و جسدت معاناتها، و وظفت ألفاظا عامية تتناسب مع هذه الفئة في لغة بسيطة في شكل يتطابق ،و المضمون .

2-2-النسق الرمزي :

الرمز لغة "الإشارة ، أو الإيماء بالشفتين ، أو العينين ، أو الحاجبين ، أو اليد ، أو الفم أو اللسان"[1].

و هو " كل إشارة أو علامة محسوسة، تذكر بشيء غير حاضر من ذلك العلم رمز الوطن،الكلب رمز الوفاء الحمامة البيضاء رمز البراءة...

[1] **مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد (الفيروز أبادي) ،القاموس المحيط ،ج2،تحقيق :مركز التراث المصري، مرجع سابق،ص175.**

و وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف، و قد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان، في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد، و هو الإشارة بكلمة تدل على محسوس، أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، و مختلف حسب خيال الأديب، و قد يتفاوت القراء في فهمه ،و إدراك مداه بمقدار ثقافتهم، و رهافة حسهم فيتبين بعضهم جانباً منه ، و آخرون جانباً ثانياً، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر".[1]

و استخدام الأديب للرمز ، دلالة على عمق ثقافته ، و سعة اطلاعه إذ لابد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة ، و تجربة واسعة لأن الرمز مرتبط ارتباطاً مباشرا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ، و التي تمنح الأشياء مغزى خاصاً .[2]

و الرمزية لم تكن واضحة المعالم في البدء ، فقد كانت تسمى أحياناً" بالرومانسية الجديدة أو التأثيرية أو المثالية إلا أنها استطاعت رسم معالم حدودها الأدبية فيما بعد حيث أنكر أصحابها على الواقعيين ، و الطبيعيين إيمانهم بالعقل الواعي ، و الظواهر الخارجية للواقع و الطبيعة، و أن الحقيقة هي ما تستطيع أن تبرهن عليه الحواس الخمس أو عمليات المنطق حيث رأى الرمزيون أن الحقيقة تكمن في أعماق الأشياء ، و في العقل الباطن،و أن التعبير عنها ينبغي أن يتم من خلال الرمزية، و الإيحاء، و التلميح .[3]

---

[1] **جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم الملايين ،لبنان، ط2 ،1984،ص 123 ،124.**

[2] **ينظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، مرجع سابق ، ص196 .197**

[3] **ينظر :كمال غنيم، المسرح الفلسطيني،مرجع سابق،ص 469.**

و عن دخول الرمزية إلى الأدب العربي كانت مجلة المقتطف – التي أنشئت في بيروت 1876م ثم انتقلت إلى مصر في سنتها التاسعة – أسبق من غيرها في احتضان النتاج الرمزي في مصر ، و مثلما تحملت المقتطف بعض عبء الرمزية في مصر، كان لمجلتي المكشوف ، و الأديب اللبنانيتين دورهما في تقديم المذهب الرمزي إلى القارئ العربي .[1]

و من أهم الخصائص التي يقوم عليها المذهب الرمزي مجافاة الأسلوب القائم على الوضوح، و الشروحات، و التفصيلات ، و الدخول إلى عالم اللاحدود ، عالم الأطياف و الارتعاشات الرجراجة ، و الحالات النفسية القائمة ،و التغلغل إلى خفايا النفس، و أسرارها و اعتماد أسلوب اللمح ، و الرفض، و نقل المشاعر بشكل مكثف ،إضافة إلى العناية بالموسيقى الشعرية على مستوى اللفظة ، و القصيدة ، و الاستفادة من الطاقات الصوتية الكامنة في الحروف ، و الكلمات، و الاعتماد على لغة الإحساس .فهي تُعوِّل في صورها على معطيات الحس بشتى أنواعها .[2]

تقول غادة السمان في قصيدة "العاشق اللدود" :

"رميتني بوردة

فانفجرت كقنبلة يدوية

و قطعتني أشلاء

لملمت طيور الفجر الجائعة أشلائي

[1] ينظر : محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية، دار المعارف،مصر ،ط3، 1984،ص 183.

[2] ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،مرجع سابق،ص 85.

و طارت بها إلى البحر

ورمتها خلسة .. و بحنان

تلقتني سلحفاة مائية و حملتني على ظهرها"[1]

في تراسل حسي تكسب الشاعرة الأشياء الجامدة الحركية (رميتني بوردة فانفجرت كقنبلة يدوية و قطعتني أشلاء) ، لكن علاقة المماثلة التي وظفتها الشاعرة مختلفة فهي تماثل بين الوردة رمز الهدوء ، و القنبلة رمز التدمير ، و استنبطت للوردة في مماثلتها بالقنبلة الخطورة لقوتها التأثيرية على المشاعر .

و توظف الإيحاء الذي يعد عنصرا هاما تقوم عليه الرمزية (الليل الشتائي يصير شفافا و رقيقا، ضبابا مضيئا) ، و هي محمومة بمكالمة هاتفية من الحبيب :

" آه صوتك صوتك !

و هذا الليل الشتائي

يصير شفافاً و رقيقاً

و في الخارج خلف النافذة

لابد أن ضباباً مضيئاً

يتصاعد من زوايا العتمة كما في قلبي "[2]

تتخذ الشاعرة (الليل الشتائي ، الضباب المضيء ، العتمة) رموزا . فالليل الشتائي رمز

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ، ص 34.

[2] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب ،مرجع سابق ، ص 10.

القسوة ، و الضباب المضيء رمز التفاؤل ، و الفرح ، و العتمة رمز الحزن في تعبيرها عن تأثير صوت الحبيب في نفسها ، و كيف يغير القسوة رقة ، و الحزن فرحا ، و تفاؤلا .

و في قصيدة (أتنهدك) ، وظفت الشاعرة اللون الأبيض رمز الطهر المثالي ، و الهدوء و السكينة :

"لستَ نقطة النهاية على السطر الأخير في صفحة سابقة. أنت

كلمة نادرة على سطر جديد في صفحة جديدة بيضاء .

البسني،

و لن تجد نفسك كملك الأسطورة عارياً..."[1]

في المقطع صورة رمزية مكثفة فغادة السمان تماثل بين حبيبها ، و الكلمة النادرة في تعبيرها عن تَمَيُزِه ، و اختلافه موظفة في ذلك اللون (الأبيض) كرمز لحياة صافية جديدة و مختلفة ، و تماثل بينها ، و بين الثوب في تعبيرها على قدرة الاحتواء ، و في ذلك توظف أسطورة (الملك العاري) * كرمز تدلل به على قدرتها على الاحتواء ، و التغطية عكس الخياطين اللذين خدعا الملك ، و أخرجوه عاريا .

و تقول:

---

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 25.

*" أسطورة الملك العاري : هي حكاية الملك الذي كان يتباهى بأحسن الثياب إلى أن خدع من خياطين ادعوا أنهم خاطا له ثوبا لا يراه إلا الأذكياء أما الحمقى فلا يرونه ،وجعلوه بذلك يخرج للناس عاريا، وخاف الجميع من أن يتهم بالحمق إذا قال أنه لا يرى أية ملابس ،وأن الملك عار إلى أن صرخ طفل من جمهور الناس الذي كان الملك يستعرض لهم ملابسه أن الملك عار فكشفت الخدعة " ينظر :هانس كريستيان أندرسن ،قصص وحكايات خرافية ،ترجمة :دنى غالي– ستي غاسموسن ،دار المدى للثقافة والنشر ، ط1 ،2006 ، ص 149 – 153.

"معك تأملت رمل الزمن الأزرق في ساعتي الرملية

وهو يسقط من الأسفل إلى الأعلى،

وعقارب الساعة تركض إلى الوراء،

معك اكتشفت كيف يغادر القلب الحديقة الزجاجية للنباتات

السجينة ليعود غابة،

ومعك أدركت الحقيقة غير الجذّابة: ما الحب إلا للحبيب

الأخير ..."[1]

وظفت الشاعرة اللون (الأزرق) رامزة إلى العالم الذي لا يعرف الحدود ، و فيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية ، و وظفت (انعكاس اتجاه الرمل في الساعة الرملية ،و عودة عقارب الساعة إلى الخلف) كرمز لعودة الزمن إلى الوراء مظهرة رغبتها في ديمومة لحظاتها مع حبيبها ، و الرجوع بالزمن إليها كلما تجاوزها .

و لتعبر عن الألم الذي تعانيه النساء في مجتمع لا يرى في المرأة إلا خادمة ، و لا يرى في الرجل غير السيد وظفت شخصية (شهريار)– من أسطورة ألف ليلة وليلة –ذلك الملك الظالم الذي لم يستخدم النساء إلا للمتعة ، و إشباع غريزته:

"شهريار غطرسة الهراوة،

وأنا حيرة طواحين الهواء .

كنت أحدثك بلغات الطير

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 15.

وأنتَ تحدثني بلغة هولاكو !

كنتَ تظنني تحولتُ إلى رصيف عتيق منسي

أمام عتبات قصر الشوق، ولم تصدّق،

حين أَضمَرَ الليل لك القمر كامل الاستدارة،

أنني تحوّلت من عاشقة

إلى قطة برية متوحشة،

في فمها أسنان عشرات النساء

اللواتي دستهن بأحذية غطرستك

و جزّ سيّافك أعناقهن !"[1]

تتخذ الشاعرة شهريار كرمز للظلم ، و التسلط ، و احتقار النساء ، في مماثلة بينه،و بين حبيبها الذي عرف عشرات النساء ، و تماثل بينها ، و بين القطة البرية لتعبر عن شراستها و تحولها من وداعة العشق إلى شراسة الناقم الراغب في أخذ الثأر.

جاءت قصائد السمان لوحة مشحونة بالدلالات الرمزية فقد وظفت المماثلات ، و انتقت من اللغة كلمات ، و تراكيب ، و استخدمتها كرموز عبَّرت بها عن رغباتها ، و حمَّلتها معاني زادت في فاعلية القارئ مع النص ، و تأثره بالدلالة المحملة . فالألوان رموز تفسر الحالة النفسية للشاعر ، و اقتباس شخصيات الأساطير ، و الحكايات ، و اعتماد أسلوب المماثلة له رمزية التعبير عن دلالة مقصودة لها تأثيرها المميز ، و المتفرد .

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص214.**

2-3-النسق السريالي (العبثي) :

كلمة سريالية فرنسية الأصل ، و هي تعني مذهب ما وراء الواقع ، الذي يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية ، و يزعم أن فوق هذا الواقع ، أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية و أعظم اتساعاً، و هو واقع اللاوعي واقع المكبوت في داخل النفس البشرية ، و قد نشأ حاملا شعار تحرير الإنسان من ضغوط الحياة الاجتماعية، و تهيئته لإنسانية متجددة و لا سيما إن تصدعت القيم الإنسانية في أعقاب الحرب العالمية الأولى حيث الدمار و انسحاق الإنسان فكان لزاماً إعادة النظر في كل القيم المسيطرة التي تكبح إرادة الإنسان و تلجم أحلامه.[1]

و يعتمد الاتجاه السريالي في تحليل النصوص على الأساطير، و الخيال ، و التحليل النفسي حيث خضع لتأثير المذهب الفلسفي الفرويدي الذي يقوم على العالم الباطني اللاشعوري ، و هو ما يعتبره أصحاب المذهب الواقع النفسي الحقيقي فالإبداع السريالي هو تفجير الينابيع العميقة الخبيئة، و تركها تجري على هواها ، و هذا الاختراق المدهش هو مصدر الجمال .[2]

فالنسق السريالي ينعكس على اللغة ، و المعاني فهو يرنو إلى واقع آخر هو واقع اللاوعي أو اللاشعور المكبوت في النفس البشرية من خلال الاعتماد الكلي على الأمور

[1] ينظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،مصر،دط،دت ،ص147 ،149.

[2] ينظر :عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب ،مرجع سابق ،ص171 ،177.

غير الواقعية ، و الكتابة التلقائية الصادرة عن اللاوعي، و إهمال الأديان ، و المعتقدات و القيم الأخلاقية السائدة في المجتمع .

تقول غادة السمان في قصيدة "رافعة علم نزواتي بلا حدود":

"تحت الثلج الأسود

لهذا النهار المسعور..

أعاهد الشيطان

بأن لا أحب بصدق أبدا...

تحت المطر المسموم

لهذا النهار المسعور

أقف حاملة خطيئة الصدق

كقتيل يحمل جثة قاتلة..

واصرخ تحت مسامير الرعد

التي تصلبني:

غفرانك أيها الشيطان!

أعدني إلى حظيرتك

إلى النسيان والخدر واللامبالاة"[1]

[1] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب ،مرجع سابق ، ص69.

إحساس الشاعرة باليأس ، و القنوط ولَّد داخلها غضبا احتقرت به الصدق الذي يمثل قيمة أخلاقية ، و أهملت دينها حينما جعلت من الشيطان إله ، و عاهدته ، و طلبت منه المغفرة عن خطيئة الصدق في سياق يوضح عبثيتها موظفة في ذلك اللون الأسود رامزة به إلى حزنها العميق ، و المماثلة فالشاعرة ماثلت بين (النهار و الحيوان المسعور) في تعبيرها عن توحش يومها و قسوته عليها ، و بين (المطر ، و السم) ، و (صوت الرعد ، و المسامير) في تعبيرها عن وقعهم السلبي عليها في مضاعفة التعذيب ، و الشعور بالألم.

و في شعور رفضي للعالم والأشياء يترجم سرياليتها تقول:

"متمردة أنا على الميكروفونات وسوط مروّض السيرك ..

متمردة على الأسنان الاصطناعية في أفواه تعلك الماضي

كاللبان .

متمردة على قضبان الأقفاص، ذهبية كانت أم بلاستيكية أو

ملفوفة بالأزهار أو المناشير أو مكهربة بالجليد .

متمردة أنا على لطف مصطنع أثقل من الكراهية ومجاملات

تكريمية لزجة .

متمردة على القفازات البيض في سهرات المصافحات

السكاكينية ."[1]

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص131.

الشاعرة بعبثية ترفض أن تفرض عليها الأمور بقوة السوط ، و ترفض العودة إلى ماضي أناس يصطنعون مشاعرهم ، و تتمرد على كل ما من شأنه أن يكبل حريتها بكل إغراءاته و تثور حتى على اللطف ، و المجاملات ، و تقف في حيرة بين شعورها المتمرد على سلوكات مجتمعها التي تراها مصطنعة ، و ذاكرتها التي لا تستطيع أن تتجاهله أو تنساه .

و تقول :

"عاد كما أراه في أحلامي كلها، طفلاً يشاركني سرقة بغل

الجار لنركض به في البساتين ونسرق التفاح والمشمش! أقول له :

أتذكر يوم عات جدتنا من الحجّ، وقد حملت لنا معها قارورة

من ماء زمزم، وخصّتني بجرعة... فركضت على حناء يديها

مهرة فرح .

يقول أميري سلمان: أتذكر حصرماً ما رأيته في حلب. ذقته

خلسة وكان شهياً واستثنائي الطعم، أشهى من العنب الناضج

الشائع ...

أتذكّر، حين كنت أنام باكراً مرغماً قبل الامتحانات، فأشعر

أنني ارتكبت إثماً في حق الليل والنجوم... وستعاقبني الحياة

بالسجن المؤبد داخل النوم مع الكوابيس الشاقة ."[1]

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 151.**

ترفض غادة السمان عالمها ، و تتجاوزه هاربة إلى حالة الطفولة ، و براءتها الساذجة عندما تستذكر أيامها الفائتة مع صديق طفولتها سلمان فغادة السمان عاشت أكثر من ثلثي حياتها في الغربة تاركة وطنها هروبا من مجتمع رأت أنه يقيد حرياتها فلا هي استطاعت أن تجد وطنا يعادل وطنها ، و لا عاشت حريتها كما أرادت ،و المقطع الشعري يترجم هروبها اللاواعي من عالمها لتعود إلى فترة الطفولة تلك الفترة التي مثلت راحتها ، و استقرارها و تصالحها مع مجتمعها مجسدة في ذلك سرياليتها .

ظهر جانب اللاوعي واضحا في شعر غادة السمان كاشفا الستار عن توجهها السريالي العبثي فهي عندما ثارت ضد مجتمعها ، و رفضت قيمه ، و تقاليده رفضت أمور ترتبط بالدين في بعض جوانبه فاتحة المجال لشعورها المكبوت (اللاواعي) بالظهور في تعبيراتها في عدم مراعاة لكل الضوابط القيمية أو الاجتماعية أو الدينية فهي رافضة متمردة هاربة ناقمة على محيطها بتلقائية جلية في طرح أفكارها ،و إبراز شعورها .

لم تبلورت غادة السمان أفكارها وفق منطق فني واحد يوضح رؤيتها الفنية. فانطلقت من واقعها الذي تعيشه راسمة صورة له في شعرها ، و حللته بلغة بسيطة ، وغير متكلفة قريبة إلى الطبقة الكادحة التي عالجت همومها ، و جسدت معاناتها بحيادية عرض الموقف وتطابق بين الكلمات ، و العبارات ، و المضمون الذي تريد عرضه ، و لإيصال معانيها و نقل انفعالاتها إلى وجدان القارئ وظفت الرمز ، و فتحت بذلك أفاقا للقارئ للتأويل

و الإدراك فغاصت في المماثلة ، ورمزت بعناصر من واقعها ، و من الطبيعة لتعبر عن دلالات نفسية تترجم مكنوناتها من مشاعر ، و أحاسيس .

و في ثورتها ، و تمردها تجلت عبثيتها . فلاوعي الشاعرة كان باعث سرياليتها إذ أوردت معاني ناقمة على المجتمع ، و رافضة لقيمه و تقاليده ، و بعض الأمور التي قد ترتبط بالدين ، و بتلقائية عابثة طرحت أفكارها .

و هي بذلك لم ترتبط فكريا بنسق معين فجاء إنتاجها الشعري محملا بمختلف الأفكار و المعاني النسقية كاسرة بذلك النمطية ، و الكتابة وفق منطق فني واحد فاتحة المجال للتنوع و خلق جمالية من الاختلاف ، و التمايز ، و التنوع الذي يزيد من الفنية ، و تَقَبُّل النص الشعري.

3 - الحذف والتقطيع :

3-1-الحذف:

يعد الحذف ظاهرة أسلوبية ، و بلاغية مهمة لذا كان ميدان بحث من طرف الكثير من الدارسين فهو" باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به تَرْكَ الذكر، أفصحَ من الذكر، و الصمتَ عن الإفادة؛ أَزيدَ للإفادة؛ و تجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم يُبِنْ".[1]

[1] عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني،تحقيق :محمد الداية وفاي الداية،دار الفكر، دمشق،سوريا،ط1 2007 ،ص 170.

و لابد لمنشئ الحذف أن يكون ذو دراية بمواضعه ، و وظائفه حتى لا يفقد الصلة بالمتلقي ،و لا تنكص الرسالة عن وظيفتها فإذا أعوزه ذلك ، أسقط عمله في غياهب من التعمية تبعد المتلقي عنه أكثر من أن تقربه إليه ، أو تجذبه نحوه .فالحذف بقدر ما فيه من مآثر، و محاسن بلاغية بقدر ما فيه من مزالق قد يقع فيها المبدع ، و يستمد الحذف أهميته الأسلوبية ، و البلاغية من أنه يحدث مشاركة لغوية بين المرسل ، و المتلقي ، فإذا كان الأول قد أسهم في إرسال جزء ، و إخفاء جزء آخر فإن الثاني الذي يمثل المتلقي يستحضر ما أبطنه المرسل ، و في ذلك يكمن الإبداع ، و المتعة .[1]

و قد لجأ الشاعر المعاصر لتوظيفه استغلالا لإمكانياته الإيحائية فهو ينشط الإيحاء و يقويه من ناحية ، و ينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى ، و يحصل الحذف على مستوى الصيغة أو التركيب[2] .

و هذا الحذف يختلف عن الحذف الذي تم دراسته على المستوى الصوتي باعتبار أن الحذف الصوتي ارتبط بحذف الصوت اللغوي على مستوى الكلمة لا حذف الكلمة أو التركيب على مستوى النص الشعري .

تقول غادة السمان :

"لقد احترقت غابة الحب

وتهاوت جدران متعة اللحظة...

[1] ينظر : محمد صلاح زكي ،الخطاب الشعري عند محمد درويش ،مرجع سابق،ص 230.

[2] ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص139.

وعاد ماضي روحي يتقد

ومستقبلها...

ولم أعد مجرد نجم بائس

يهرول خلف مجرتك الذاتية التائهة...

وها أنا أعود

لاستعيد كل ما تخليت عنه لأجلك:

أنا..... "[1]

تحذف غادة السمان كلمة (أعود) حذفا إيجابيا في السطر الأخير ، و هذا الغياب للكلمة عوَّضت به شعورها المنتشي باسترجاع ذاتها التي ضيعتها في الحب .

و يخون التعبير غادة السمان عندما تقول :

"و ستذكر بحسرة حبي،

حين تقول لك امرأة أخرى ،

نصف نائمة، نصف ثملة، إنها تحبك.. !

بملء صحوي، بملء رعبي ... جرحي

حقدي ... عذوبتي ... شللي ... عنفواني،

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 159 ،160.

صرختها في وجهك:

أحبك، و ذلك أكرهك! "[1]

تعبر الشاعرة عن الحب الكبير الذي تكنه لحبيبها و غضبها من استنقاصه شعورها فتعجز عن إيجاد التركيب الذي تعبر به عن الكثرة فتحذف تركيبة الجار ، و المجرور (بملء) في السطر الرابع ، و الخامس ناقلة شعورها الانفعالي وغضبها الشديد إلى المتلقي فاتحة بذلك المجال له لتصور الكثرة .

و تقول غادة السمان :

"أركض ،والقارات تنزلق تحت أقدامي ...

أهوي..والبحيرات تنسحب من تحتي...

كانت خطيئتي أني

حاولت السباحة في رماله المتحركة...

(ودرجة الحرارة خارج الطائرة 24 تحت الصفر ونحن نحلق الآن فوق ...)..."[2]

إذا لاحظنا السطر الأخير نجد أن الجملة مقولُ قولٍ لكابتن الطائرة ، و هي غير تامة حذفت فيها صيغة المضاف إليه ، و الذي يمثل المكان الذي تحلق فوقه الطائرة ، و تتضح قيمة الحذف في هذا السطر باعتبار أن حذف باقي كلام كابتن الطائرة حضور لما كانت تفكر فيه الشاعرة فهي عندما ركبت الطائرة كانت مثقلة بالهموم فكان عقلها مشغولا بالتفكير

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 121.

[2] المرجع نفسه،ص 97.

فيما خلَّفته وراءها غير مكترثة لكلام الكابتن جاعلة القارئ يتفاعل مع تعبيرها ، و يتشارك معها في صياغته ، و ينوب عنها في تصور ما حذف من كلام .

و في قصيدة "راسبة في حبك " تقول :

"أحاول أن أتقن علم الكيمياء لأفهم ما كان يحدث لي حين

نلتقي مصادفة في شوارع بيروت وتشطرني نظراتك مثل "ذرّة "

مسكينة !

أحاول أن أتقن علم الفيزياء، لأفهم صواعق مكهربة

تركض في دمي حين تعانق يدك يدي تحت قناع المصافحة .

أحاول أن أتقن "الهندسة الفراغية" كي لا أضلّ الطريق في

فضاءات أكوانك العاطفية اللامتناهية .

أحاول أن أتقن علم الفلك لأقرأ مدارات كواكب عينيك .

أحاول أن أتقن درس الحساب لأتعلم "الجمع" بيني وبينك

و "الضرب" عرض الحائط بكل من يريد "قسمة" حبنا .

أحاول أن أكتشف جدول "لوغاريتمات" مزاجك كي لا

أخطئ مع جرحك .

أحاول أن أتقن علم الجغرافيا لأعي حدود قاراتك ومحيطاتك .

أحاول أن أتقن علم التاريخ كي لا يعيد نفسه معنا بقصص

الحب القديمة الخاسرة .

أحاول أن... وأفشل دائماً."[1]

تظهر غادة السمان رغبتها في الإلمام بظاهرة الحب فتخضعها للدراسة العلمية فهي لتفهم طبيعة الحب المعقدة تحاول أن تتعلم الكيمياء ، و الفيزياء ، و الهندسة الفراغية، وعلم الفلك والحساب ، و الرياضيات ، و الجغرافيا ، و التاريخ ، و في الأخير تعلن استسلامها لأنها لا تستطيع أن تتقن كل ما سبق ، و لا تجد علما آخر ظاهرا يمكن به فعلا فهم الحب .فتحذف التركيب الذي تعبر به عما تريد إتقانه لتوحي للمتلقي أن الحب ذو طبيعة مختلفة ، و مهما حاول الإنسان أن يتعلم لاستيعاب كنهه سيفشل (أحاول أن.. .و أفشل دائماً).

و عندما تقول :

"جئتك عزلاء كبجعة، أقرع بمنقاري نوافذ اللطف

حين سقط منجلك على عنقي !

ولم يعد صوتك يهطل فوق قلبي مطراً ملوّناً،

ولم تعد عيناك أفقي، وذراعك مجذافي،

و لم تعد ذكراك رضوض الروح التي لا شفاء منها

إلا بالموت... و لم... و لم ...

هنا أحببتك حتى الثمالة ، و هناك أنساك حتى الثمالة "[2]

[1] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 134.

[2] المرجع نفسه ، ص214.

ترفع غادة السمان راية النسيان فهي لم تعد مولعة بالحبيب ، و لم يعد له أي تأثير عليها فتحذف التركيب المنفي الذي يدل على النسيان ، و غياب هذا التركيب غياب للحب و حضور لعواطف جديدة لا تّأثير للمحبوب عليها .

و تحذف استدراك (لكن) عندما تقول :

"كيف تستطيع همساتك وحدها

أن تزرع تحت جلدي

ما لم تزرعه صرخات الرجال

الراكضين خلفي بمحارثهم؟!.

آه صوتك صوتك !

و كل ذلك الثراء و الزخم الشاب

تطمرني به

و أشتهي أن أقطف لك

كلمات و كلمات من أشجار البلاغة

و لكن ... "[1]

غياب الاستدراك في المقطع الشعري غياب لتركيب يترجم شعور السمان لحظة استقبالها مكالمة من الحبيب ، و حضور لعواطف الحب الكامنة التي تُكِنُّها الشاعرة لمحبوبها و عجزها عن إيجاد تعبير يترجم شعورها ، و يحاكي انفعالها .

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 10.

و تقول :

"لو مست شفتاك عنقي هكذا ،

لانصهرت،

لخرج الضوء من أصابعي،

ولفاحت من جسدي

رائحة البخور.. لو..."[1]

تحذف الشاعرة تركيبين ، تركيب معطوف على جملة جواب الشرط ، و غيابه كان حضورا لمشاعر الاضطراب الناتجة من تَصوُّر حدوث القبلة الأمر الذي أفقد الشاعرة كلماتها، و بعثرها ، و تحذف جملة الشرط ، و جوابها (لو...) لتعبر بغياب هذا التركيب عن حضور عواطف التمني التي تَمَلَّكتها .

و تحذف جواب الشرط (لو تزهر...،لو تشق...،لو تعود...) إذ تقول:

"أيها الشقي

لو تزهر جذورنا في الأرض الحرقة

لو تشق براري الركام

لو تعود الريح لتكون صوتنا

لو..!

لو أنني لم أتركك تمضي

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص48.

لو أنني لم أصر على أن أمضي

لو،"[1]

عودة الربيع أججت الشوق ، و الذكرى عند الشاعرة فظهر الندم واضحا عليها من قرار اتخذته للابتعاد عن حبيبها ، و تملكتها الأماني لعودة تلك الأيام فغياب المحذوف كان حضورا لمشاعر الشوق ، و الحنين ، و الندم ، و التمني .

للحذف دلالته المميزة ، و لا يكون اعتباطيا فغياب المحذوف حضور لدلالة أعمق يولدها السياق ،وتختلف المواقع التي يحدث فيها الحذف فقد يكون لأي كلمة من التركيب الجملي أو أي تركيب على مستوى السياق العام ، و غادة السمان وظفته ، و استفادت منه في خلق دلالة الحضور الأعمق ، و أشركت المتلقي في عملية البناء اللغوي لقصائدها بصياغة العناصر المحذوفة ذهنيا ، و الانشحان بعواطف الدلالة الناتجة .

3-2-التقطيع :

لا يقصد بالتقطيع ذلك المعروف في العروض ، و المتعلق بالجانب الصوتي ، و هو مختلف عن القطع النحوي في باب النعت ، و عن القطع البلاغي في باب الحذف ، و إنما المقصود بالتقطيع هنا هو أسلوب جديد ارتبط بظهور الشعر المعاصر بقصد التنويع في الأداء ، و إبراز الإيقاع في اللغة إضافة إلى الإيحاء بمعان أخرى وراء بنية النص ، و يتم بدوره على مستويين الصيغة ، و التركيب ففي مستوى الصيغة يقطع الشاعر كلماته إلى

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 88.

أصوات (فونيمات) ، و الإلحاح على كل منها لغاية نفسية ، و فنية ، و شاع هذا النوع عند أدونيس في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" [1].

و هذه الظاهرة في الشعر المعاصر لم تنل الحظ الوافر في شعر غادة السمان إلا فيما ندر فهي في الثلاث دواوين المدروسة تم رصدها في ديوان "أعلنت عليك الحب " إذ تقول في قصيدة " أزهار الجنون الليلية ":

"أيها البعيد كمنارة

أيها القريب كوشم في صدري

أيها البعيد كذكرى الطفولة

أيها القريب كأنفاسي وأفكاري

أحبك ، أ ح ب ك

وأصرخ بملء صمتي :

أحبك "[2]

اختيار الشاعرة لكلمة (أحبك) ، و تقطيعها للأصوات المكونة لها له دلالة ألحت عليها لأن الكلمة تلعب في السياق على المستوى العلامي دورا هاما فهي تعد المحور الذي تقوم عليه القصيدة فالشاعرة تحمل عواطف الحب داخلها في بعد المسافات ، و قربها ، و تصرخ

[1] ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص 142.

[2] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 39،40.

صامتة بها ، و تفككها لتجعل الزمن يمر بطيئا عندما تنطقها فتطول المدة في نطقها ،و يتم لها بذلك التلذذ بسماع صوتها داخليا للإحساس بعمق شعورها ، و صدقه .

و عندما تقول في قصيدة "عزف غير منفرد على عود الشوق":

" شاردة على سطح الليل المحايد...

وفراقك يعذبني!

فحبك وعائي ،

وبدونك أنا قطرات زئبق

شاردة على سطح الليل المحايد...

ولقاؤك يعذبني..!

وتحت سطوة الحب الصاعق

أتقزم ، ، و أتفتت ، وأتلاشى...

أ ت ل ا ش ى

وحضورك المغناطيسي الجبار

يدمر بوصلتي

ويستلب من دماغي الاتجاهات"[1]

جاء التقطيع في كلمة (أتلاشى) ، و لم يكن عفويا فقد كان حاملا للدلالة بدوره فالشاعرة تجمع في مفارقة بين اللقاء ، و الفراق لأن كليهما مصدر العذاب لها ، و تحت

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص136.**

سيطرة هذا الحب هي لا تجد نفسها فتلجأ لتقطيع كلمة أتلاشى في حركة بطيئة للزمن لتعبر على التدرج في انصهارها أمام الحبيب ، و ضعفها ، و رضوخها كأن تأثيره عليها يبدأ تدريجيا إلى أن يحكم سطوته .

و يرى مصطفى السعدني أنه لا يمكن الادعاء على أن هذا النمط يؤثر في المستمع أكثر من الكتابة النمطية فربما كان المقصود من هذا الأسلوب إثارة القارئ دون السامع .[1]

لكن المعروف أن المقروء يحاكي المكتوب و قارئ القصيدة عندما يصل إلى الكلمة المفككة لمجموعة أصوتها يجد نفسه قد جعل مسافة زمنية بين كل صوت ، و آخر مما يمنح الكلمة المفككة زمنا أطول في القراءة فتتميز عن باقي الكلمات في السياق ، و تكتسب دلالة مغايرة.

لم يلعب التقطيع دورا هاما في قصائد غادة السمان لكنه في المواقع التي وُظف فيها أدى دوره الدلالي مشحونا بمختلف المعاني التي أثرت في المتلقي ، فالتقطيع يولد مسافات زمنية بين الأصوات اللغوية ، و يساهم في خلق دلالة بينية تزيد في تقوية المعنى ، و تأثيره.

لقد لعب الحذف ،و التقطيع دورا هاما على المستوى الدلالي ، وإعمال ذهن القارئ للكشف على تلك الدلالة ،و التَأَثُر بالغايات ، و المقاصد ، و غادة السمان برعت في تطبيق ظاهرة الحذف مولدة بذلك دلالات أعمق ،وأنفذ إلى نفس المتلقي ،و نوعت في توظيفه فكان يتم على مستوى الجملة بحذف الكلمة ،أو السياق بحذف التركيب كاشفة بذلك الستار عن مفهوم أن الغياب قد يولد دلاله أعمق من الحضور ، أما التقطيع مع أنه لم يظهر في

[1] ينظر : مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،مرجع سابق، ص144.

قصائد السمان بصورة نافذة إلا أنه ساهم بدوره في دعم الجانب الدلالي فاتحا بذلك مجالات زمنية بين الأصوات ساهمت في زيادة المسافات بين الأحرف ، و إبطاء عملية النطق مما منح الكلمة دلالة أثبت في النفس ، و أعمق تأثير .

4 - الزمن الداخلي :

الزمن في معناه المعجمي كما جاء في منجد اللغة هو " الوقت طويلا كان أو قصيرا " [1] و الزمن في الأدب يتشظى إلى أزمنة متعددة، فلكي، و تاريخي ، و نفسي ، وفيزيائي وفلسفي،و نحوي ، و بنائي ، و المقصود بالزمن الداخلي الذي ستتم دراسته هو الزمن النحوي .

و مفهوم الزمن النحوي عند الدكتور المخزومي " هو صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطا كليا بالعلاقات الزمنية عند المتكلم ، أو بغيرها من الأحداث التي تقاربها في الموقع "[2]،و يرتبط الزمن النحوي بالسياق ، و ليس بالصيغة إذ أن "الزمن النحوي وظيفة في السياق يؤديها الفعل، أو الصفة ، أو ما نقل إلى الفعل من الأقسام الأخرى للكلم كالمصادر ، و الخوالف ، و الزمن بهذا المعنى يختلف عما يفهم منه في الصرف إذ هو وظيفة صيغة الفعل مفردة خارج السياق فلا يستفاد من الصفة التي تفيد

[1] لويس معلوف،المنجد في اللغة ،المطبعة الكاثوليكية ،بيروت،ط19،دت،ص 306.

[2] مهدي المخزومي ،في النحو العربي نقد وتوجيه،دار الرائد العربي ،بيروت،لبنان ،ط2 ،1986،ص147.

موصوفا بالحدث ، و لا يستفاد من المصدر الذي يفيد الحدث دون الزمن ، و حين يستفاد الزمن الصرفي من صيغة للفعل يبدو قاطعا في دلالة كل صيغة على معناها الزمني.. " .[1]

و يختلف الزمن النحوي عن الزمان " و أوضح ما يفرق بين الزمن ، و الزمان، أن الزمان كمية رياضية من كميات التوقيت تقاس بأطوال معينة كالثواني ، و الدقائق ، و الساعات والليل ، و النهار، و الأيام ، و الشهور، و السنين ، و القرون ، و الدهور ، و الحقب و العصور، فلا يدخل في تحديد معنى الصيغ المفردة، ولا في تحديد معنى الصيغ في السياق، و لا يرتبط بالحدث كما يرتبط الزمن النحوي ؛ إذ يعتبر الزمن النحوي جزء من معنى الفعل " [2]، أو من معنى الصفة الممثلة في اسم مشتق له دلالة الفعلية كاسم الفاعل أو المفعول ....

و ما يميز الزمن النحوي عن سواه هو ارتباطه عضويا بممارسة الكلام ، و تحدده و انتظامه كوظيفة للحديث إنه الزمن الذي يؤطر النص ليبلور لحظة تاريخية يرتبط بها الكاتب ، أو الشاعر ، و هو الزمن المركب للنص من الداخل أي الزمنية الخاصة بالعالم المستحضر[3]، و ستكون دراسة الزمن النحوي مركزة على الزمن الداخلي للفعل ،و الزمن الداخلي للصفة .

---

[1] تمام حسان،اللغة العربية معناها ومبناها ،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،المغرب 1994، ص240.

[2] المرجع نفسه ،ص242.

[3] ينظر :مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ،مرجع سابق،ص 176.

4-1-الزمن الداخلي للفعل :

في القصيدة قد يطغى الزمن الماضي للفعل على الحاضر ، أو العكس ، أو يحدث توازن بينهما ، أو ندرة لأحدهما ، أو لكليهما ، و قد يستعمل الحاضر دلالة على الماضي ،و في قصائد السمان جاء الفعل موافقا لما سبق ففي قصيدة "شاعر يهدي كتابا" التي تقول فيها:

"حين تهديني قصائدك ، أقرأ في كتاب روعتك... أتحوّل من

طيب إلى أثير، ومن امرأة إلى سحابة.

تفلت يداي الماس المتفحّم، لتقطفا النجوم لخواتمها

وقلاداتها...

في عتمة مغاور سطورك،

أحفر بمنقاري بين طيران وآخر وأجد شمسي." [1]

يلاحظ اختفاء كلي للفعل الماضي ، و لعب الفعل الحاضر (تهديني ، أقرأ ، أتحول، تفلت تقطفا، أحفر، أجد) دورا أساسيا بنسبة 14٪ مقارنة بالماضي في تعبير الشاعرة عن السعادة التي تجتاحها ، و هي تقرأ الكتاب الذي أتاها هدية من حبيبها في دلالة رمزية منها إلى أن استمتاعها بالقراءة متجدد حاضر ، و مستقبل .

و نفس الشيء في قصيدة " صرخة ":[2]

أيها الغريب

---

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص19.**

[2] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 44.**

حين أفكر بكل ما كان بيننا

أحار،

هل علي أن أشكرك؟

أم أن أغفر لك؟....

كان هناك اختفاء كلي للفعل الماضي إلا من الفعل (كان) الذي ورد من باب التذكير و الرجوع بالذاكرة إلى الخلف ، و في مقابل ذلك كان حضور مسيطر للفعل المضارع بنسبة 18.18 ٪ (أفكر أحار، أشكرك، أغفر) فالشاعرة لا تعرف إن كان عليها أن تشكر حبيبها السابق أم تغفر له في لحظة تشدها الذاكرة إلى ما كان بينهما إلا أن الدلالة في هذا المقطع تختلف فالشاعرة بتوظيفها الفعل الحاضر رمزت إلى غياب رجلها ، و خروجه من حياتها و كينونته في صفحة الماضي في حين أنها تعيش حاضرها بدونه.

و تقول في قصيدة "رقة عصفور" :

"هدوء

و لا تطبق كفك علي بشدة

ولا تقس في التقاطي عن زمنك

لئلا أتلاشى بين أصابعك

لا تقترب كثيرا

ولا تبتعد كثيرا

وابق حيث أنت

نائما بسلام

و وسادتك أحد صمامات قلبي !..."[1]

يلاحظ حضور واضح للفعل في زمن الحاضر(تطبق ، تقسُ ، تقترب، تبتعد) بنسبة 11.62 ٪ ، و اختفاء كلي للفعل الماضي في مفارقة للشاعرة تدلل بها عن نبذها للقيود و رفضها للبعد ، و رفضها للقرب فهي توظف الحاضر في دلالة منها لتثبيت اللحظة و إيقاف الزمن ، و مع أنها ترفض القيود يلاحظ محاولة تطبيقها على الزمن بحصره في اللحظة ، و على حبيبها في جعل حضوره بين معكوفين رمزيين هما الاقتراب ، و الابتعاد.

و الأمر ذاته في قصيدة "الفراق من الوريد إلى الوريد" :

"أن أكون معك ،وتكون معي

ولا نكون معا:

ذلك هو الفرق.....

أن تضمنا غرفة واحدة

ولا يحتوينا كوكب واحد:

ذلك هو الفرق.....

أن يصير قلبي

حجرة كاتمة للأصوات مبطنة الجدران،

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص18.**

وأن لا تلحظ ذلك:

ذلك هو الفرق....."[1]

يلاحظ سيطرة الفعل المضارع (أكون ، تكون ، نكون ، تضمل ، يحتوينا ، يصير،تلحظ أفتش) ، و انعدام الفعل الماضي تماما فالشاعرة عبَّرت عن حقيقة الفراق الذي لا يكون ببعد المسافات ، و لكن ببعد القلوب فالفراق هو أن تكون مع الحبيب في نفس المكان ، و لكن المسافة بين القلوب لا تقاس ، و وظفت الحاضر رامزة به إلى أن ما يحدث من جفاء هو واقع ينبغي الإذعان له ، و الاقتناع به .

و تقول:

"مع حبك ،الهرب هو البطولة الوحيدة الممكنة!

فحبك كالطرق القروية في العالم الثالث

نصفها مسدود ،

والنصف الآخر يقود إلى هاوية !..."[2]

حدث اختفاء كلي للفعل الماضي ، و حضور نادر للفعل الحاضر(يقود) بنسبة 3٪ كأن الشاعرة تريد أن تغادر الزمن ،و تلغي تأثيره بالهروب منه ، و إبعاده عن صيغها التعبيرية .

و في قصيدة "بطاقة أمستردام كآبة التحفظ ":

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق ،ص 26.

[2] غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 51.

"والتقينا في بهو الفندق آخر الليل في آخر العالم .

يا للسخرية السوداء ، في ذلك "الاحترام" المتحفظ الجاد

المتبادل بيني وبينك !

نحن اللذين غطسا مرة في البحر مسحورين بضوء الغروب

الوردي في مقهى الشاطئ بكامل أناقتهما، دون أن يخلعا

ثيابهما ، أو يُلاحظا أن ذلك حدث لهما وأنهما مبتلان، ويتبادلان

قُبلات البراءة أمام بقية الزبائن !

يا للسخرية السوداء،

في حب كان عفوياً كالريح والموج والتنهد،

وصار مع الزمن صداقة لزجة،

مثل كعك شاي بعد الظهر في فندق باريسي فخم !

من قلَّمَ أظافرنا أيها الشقي.. الزمن أم الضجر؟

و كيف رضينا بالتحوّل من فهدين في غابة ملونة ترقص في

الريح إلى كلبَيْ زينة يرتديان قميصين حاكتهما عجائز الثرثرة

و الشائعات بأيدٍ مثقلة بأساور الندم والذهب؟

تصافحنا كغريبين! هل لذراعك نبضات، وهل لقلبي دقات،

و خلف "حقيقاتك" و حقيقاتي،

هل تبقّى لنا وجه تحت القناع؟"[1]

طغى الفعل الماضي على القصيدة (التقينا ،غطسا، حدث ، صار، قلَّم، رضينا،حاكتهما تصافحنا، تبقَّى) في مقابل حضور أقل للفعل المضارع (يرتديان ، ترقص ،يتبادلان،يُلاحظا يخلعا) التي تصف فيها الشاعرة لقاءً لفه التحفظ تم مع حبيب سابق لها ، و كيف طواه الزمن ، و أصبح اللقاء رتيبا ، و رسميا . والتعبير عن حدث من الماضي تناسب مع توظيف الأفعال الماضية .

و في قصيدة "النسيان من الوريد إلى الوريد " التي تقول في مطلعها :

"خُلق قلبك من ضلعي

خلقت يدك من ضلعي

خلقت ضلوعك من ضلعي

خلق غدرك من ضلعي

..وخلق فراقك من ضلعي ..

لقد ثقبنا بالون الأحلام ..

و انتهى زمن النظرات المختلسة

المشحونة بصواعق البرق الأخرس

وانتهى زمن اللمسات المسروقة

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص54.**

والتنهدات الراكضة في الليل

ركض النار في غابة صيفية.. "[1]

سيطر في القصيدة الفعل الماضي بنسبة 9.61 ٪ ،و ندر فيها الفعل المضارع1.92 ٪ في دلالة من الشاعرة عبرت بها عن حب طواه النسيان حب كانت هي من صنعه،و أصبح وجوده مجرد ماض في حياتها فجاء توظيف الفعل في زمن يتناسب ، و الدلالة المراد تحقيقها ، و يعد توظيف الفعل المبني للمجهول (خُلق) متكررا له دلالته ، و أبعاده . فيحدث لنائب الفاعل أمران اختزال المبنى مقابلا لاتساع المعنى كما يرى سيبويه " وتقول على قول السائل: كم ضربة ضُرِب به ،و ليس في هذا إضمار شيء سوى كم،و المفعول كم ، فتقول: ضُرب به ضربتان ،و سير عليه سيرتان ، لأنه أراد أن يبيِّن له العدة ، فجرى على سعة الكلام، و الاختصار ، وإن كانت الضربتان لا تضربان ،و إنما المعنى : كم ضرب الذي وقع به الضرب من ضربة ، فأجابه على هذا المعنى ،و لكنه اتسع،و اختصر " [2] ،إذ مثلت حركة الضم في بداية الفعل(خلق) ، و نهاية نائب الفاعل (قلبك ،يدك ،ضلوعك ،غدرك فراقك) حضورا للفاعل في البنية العميقة(هي نفسها) . فالاختزال الحاصل على مستوى المبنى وسَّع المعنى ليشمل نائب الفاعل ، و الاسم المجرور (من ضلعي) الذي تكرَّر بتكرر الفعل المبني للمجهول كان بقصدية من الشاعرة للفت الانتباه ، و التركيز على نائب الفاعل و على الاسم المجرور لتُظهر أنها من صنعت ذلك الحب ، و هي من ستنهيه.

---

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق ،ص32.

[2] سيبويه،الكتاب، م1، تحقيق :عبد السلام هارون، مرجع سابق، ص 229 ،230 .

و تقول في قصيدة " كلمة منسية لعينيك ":

"الليلة ،

بحثت عن كلمة صغيرة .

كلمة عذبة أخلفها على صدرك

بعد أن أرحل عنه

كلمة بلا شوك

وبلا حراشف

وبلا هياكل عظمية ..

الليلة ،

بحثت عن كلمة منسية في مجزرة اللغة

فيها طمأنينة همسات طفلة نائمة

وصفاء لهبة القنديل الزيتي الخافت قرب وجهها

وبراءة حرارة أنفاسها الخافتة المتلاحقة .

الليلة ،

بحثت عن كلمة صغيرة .

وخيل إلي أنني أرى ظل حروفها

فوق شفتيك

وخشيت أن أقرأها بصوت عال

فتروح في محرقة الكلمات "[1]

طغى الفعل الماضي (بحثت، بحثت ، بحثت ، خيل ، خشيت) بنسبة 7.60 ٪ مقارنة بنسبة الفعل في زمن الحاضر (أرحل ، تروح ، أخلفها) 3.26٪ في مقصدية عمدت من خلالها الشاعرة إلى البحث عن كلمة منسية فيها من البراءة ما فيها من الطمأنينة ،و الصفاء تحاول اجتثاثها من زمن الماضي فوظفت ما يتناسب مع المعنى الذي تريده من أفعال الزمن الماضي .

أما قصيدة "إذا...":

"إذا أحببتني ذات يوم،

سأرتبك... وأهيم على قلبي

مذعورة من عربات هداياك المفخّخة...

و سيَّافك المختبئ خلف الستائر المخملية لعذوبتك...

إذا أحببتني ذات يوم بصدق،

إذا هجرت نساءك من أجلي،

وأغلقت أبواب حريمك متعدد الجنسيات،

إذا لم تقيدني إلى الجدار،

إذا لم تتدخل في لون شعري وطول ثوبي،

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 67 ،68.

إذا لم تملِ عليَّ مواعيدي،

ولم تكتب لي سيناريو أحلامي التي تريد أن أراها،

إذا لم تزرع جاسوساً في صمّامَ قلبي،

ولم تربط عدّاداً على أنفاسي،

إذا تركتني أصهل حرة كالريح،

قد أهديك ذاكرة الأيام الآتية."[1]

طغى الفعل في الزمن الحاضر في (سأرتبك، أهيم، تقيدني، تتدخل ، تمل ، تكتب ، تريد تزرع ، تربط) في سياق دلَّ على المستقبل لأن الأفعال جاءت مقترنة بأداة الشرط "إذا" أو (السين) الدالة على التسويف لتعد بسعادة ستمنحها لحبيبها ،و هي سعادة مشروطة بوعده لها بالحب ، و هجر العشيقات ، و عدم التكبيل بالقيود ، و الابتعاد عن التدخل في أمور تخصها وحدها .

و في قصيدة " بطاقة من أثينا : المطالعة " تقول :

"أحاول عبثاً قراءة الأبجدية الإغريقية للتماثيل في المتاحف

ذات الغبار المضيء، وأتذكر كيف كنتُ أتهجَى أطلس جسدك

مغمضة العينين، وأتعلم القراءة بطريقة برايل ...

أتذكر كيف علّمتني دروس الفصاحة: صوت التقاء النار

بالماء. شيء بين الصراخ و التنهد، في مهرجان الحواس .

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ، مرجع سابق ، ص 190.**

...و كان الليل يهتدي بجسدك ، ويخترع المنارات"[1]

وظفت الشاعرة أفعالا في الزمن الحاضر (أتهجى ، أتعلم ، يهتدي ، يخترع) في سياق منحها دلالة الماضي فهي تعود بالذاكرة إلى الماضي ، و كيف كانت تتهجى أطلس جسد حبيبها فهي في لحظات تَذَكُّرِها توظف المضارع دالا على الحاضر ، و عندما تعود بالذاكرة إلى الخلف تسبقه بالفعل (كان) لتمنح الفعل المضارع دلالة الماضي حتى يتناسب مع المعنى السياقي .

و تقول :

"كان ياما كان حب ...

وكنت بعد أن أفارقك مباشرة

يخترقني مقص الشوق إليك ...

وتزدحم في قلبي

كل سحب المخاوف والأحزان ..

وأشعر بأن البكاء لا يملك لي شيئا فأضحك !!

وتركض إلي حروفي فأكتبها

وأستريح قليلا بعد أن أكتب ..

و أفكر بحنان

بملايين العشاق مثلي

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب ،مرجع سابق، ص53.**

الذين يتعذبون في هذه اللحظة بالذات

دون أن يملكوا لعذابهم شيئا

وأصلي لأجلي و لأجلهم

وأكتب لأجلي ولأجلهم ...

وأترك دموعهم تنهمر من عيني

وصرختهم تشرق من حنجرتي ...

وحكايتهم تنبت على حد قلمي .. مع حكايتي ..

وأقول عني وعنهم :

كان ياما كان حبّ... " [1]

تستخدم الشاعرة الفعل الماضي(كان) مرفقا بأفعال في الزمن الحاضر(أفارق ، يخترقني تزدحم ، أشعر، تركض ، أكتبها ، يتعذبون ، أصلي ، أكتب ، أترك ، تنهمر ، تشرق، تنبت أقول) فتتغير دلالتها إلى الماضي بحكم السياق الذي ور دت فيه ، و ذلك بأسلوب حكائي (كان ياما كان) تستذكر فيه الشاعرة لحظات حبها في الماضي مظهرة مدى كبر ذلك الشعور ،و سيطرته عليها حينها .

و في قصيدة "امرأة تدخل المرآة":

"الآن،

خرجت من بين أصابعك نهائيا،

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 66.

ودخلت في المرآة،

ودخلت في التوحد،

ولم أعد امرأتين"[1]

وظفت الشاعرة في بداية قصيدتها أفعالا ماضية (خرجت ، دخلت) منحها السياق دلالة جديدة أصبحت بها دالة على الحاضر إذ سبقت بكلمة (الآن) في بداية المقطع مما منحها دلالتها المخالفة لما وُضِعت له في الأصل ، و ذلك في تعبير الشاعرة عن تخلصها من تأثير الحب في لحظتها الحاضرة.

استعمال الفعل عند غادة السمان كان له دلالته المميزة ، و المتمايزة إذ تمتع بدلالته الزمنية الموضوع لها أصلا حينا ، و دلالات زمنية أخرى اكتسبها من بعض عناصر السياق حينا آخر ، فوُظِّف الفعل الماضي ، و المضارع بما يناسب سياق الماضي ، أو الحاضر كما وظِّف الفعل الماضي دالا على دلالة الحاضر بسبقه بما يناسب الحاضر (الآن) و وظِّف المضارع مسبوقا بـ(كان) في بعض المواضع دالا على الماضي ، و هذا التوظيف المتنوع للفعل أدى إلى تنوع الزمن الداخلي له مما ولَّد جمالية في شعر غادة السمان ناتجة عن التنوع ، و الاختلاف .

4-2-الزمن الداخلي للصفة:

إن الزمن الداخلي للصفة يختلف عن زمن الفعل فزمن الفعل يكون صرفيا في الإفراد و نحويا في السياق فإذا كان الفعل يدل على الزمن دلالة صرفية بحكم مبناه حتى و هو

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 106.

خارج السياق فالصفة لا تدل دلالة صرفية على الزمن ، و لكن زمنها زمن نحوي تكتسبه من السياق .[1]

تقول غادة السمان :

"معك، أكتشف أن الربيع لا يجيء

إلا إكراماً لسنونو واحد ...

وقبلك كنت أتوهم أن السنونو لا يصنع الربيع ...

معك تأملت الرماد يعود جمراً، ومياه برك المطر الموحلة في

الشوارع ترجع سحاباً،

والأنهار الموسخة قرب مصباتها تعود نقية إلى ينابيعها،

وقطرة العطر تغادر زجاجتها الكريستالية إلى وردتها الوطن /

الأم .

والزهور الذابلة في صالونات الآنية الفضية تعود براعم صغيرة

إلى حقولها،

وطيور البوم اللطيفة تتعلّم التغريد الشجي كعصافير

الحب ...

معك تأملت رمل الزمن الأزرق في ساعتي الرملية

وهو يسقط من الأسفل إلى الأعلى،

[1] **ينظر: مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ،مرجع سابق،ص 192.**

وعقارب الساعة تركض إلى الوراء،

معك اكتشفت كيف يغادر القلب الحديقة الزجاجية للنباتات

السجينة ليعود غابة،

ومعك أدركت الحقيقة غير الجذّابة: ما الحب إلا للحبيب

الأخير ...

تراني أحبك؟"[1]

في هذه القصيدة نجد الصفات(– اسم الفاعل : موحلة ، الذابلة – اسم المفعول : موسخة – صفة مشبهة : صغير ، أزرق ، لطيف) ، و يظهر لنا من خلال السياق أنها حملت دلالة الزمن الماضي إذ أن الشاعرة وظَّف الفعل (تأملت) الدال على الماضي دلالة صرفية ليؤثر على الصفات لتحمل نفس الدلالة الزمنية في وصف للحب الذي يغير نظرتنا للأشياء و يزرع الجمال في القبح فمع الحبيب تتحول البرك إلى سحب ، و الأنهار الموسخة تعود نقية ، و الزهور الذابلة تزرع فيها الحياة ، و البوم يتعلم التغريد ، و ينقلب الزمن .

و في قصيدة " أحرقتك ، وكنت الوقود " التي مطلعها :

"وكانت مأساتي

مع حبك غير المكتمل

إنني اشعر بذروة السعادة

خلال لقائك

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص 15.**

وبذروة الذل

بعد ذلك

لقد علمتكَ كيف تحبني

بينما كنت تعلمني كيف أكرهك!

أغادرك

وأركض كالمذبوحة أرمم روحي

وألصق أعضاء جسدي الممزقة بعضها ببعض

وأقول لـ نفسي:

هدوءاً أيتها الروح الضالة

وارحمي نفسك

من جحيمك الخاص

وارحمي وعاءك _ الجسد

من هذا التمزق كله

أغادرك ، وأركض كدجاجة نصف مذبوحة

وحينما أصل إلى المنعطف

تكون أنت قد غرقت في النوم

وأسمع صوت شخير قلبك العاطل عن الحب

ويوم صرت مهيأة

لتجرع الأسطورة ، انكسرت

وسقطت، وتهشمت

فوق رؤوس الجبال والأشجار

والثلوج والمارة والعتمة

وفوق رأسي

وكان الدوي هائلاً

بحيث لم يسمعه أحد!

لم يحدث شيء

لم تقل شيئاً جرحني

لم تفعل شيئاً

من المفترض _ منطقياً _ أن يضايقني

لكنك كنت تعلمني كيف أكرهك

بينما كنتُ أعلمك كيف تحبني!

في الدرب مذعورة

ورائحة الموت تفوح من جثّي

وفوجئت بنبتة خضراء

تنوس تحت المطر

ركعت إلى جانبها

لمستها وكانت حية وسعيدة

وشعرت بالخشوع والسكينة

وتحسست التراب الحي

وغطست رأسي

في بركة السماء الملاصقة للأرض"[1]

جاءت الصفات (– اسم الفاعل : خاص ، العاطل ، هائلا ، ملاصقة ، ضالة – اسم المفعول : ممزقة ، مذعور – صفة مشبَّهة : حيٌّ ، خضراء) في القصيدة دالة على الزمن الماضي ، و هو ما نستشفه من السياق لقرينة الفعل (كنت) الذي افتتحت به الشاعرة القصيدة ، و ذلك في تعبيرها عن أحداث أصبحت بالنسبة لها من الماضي .

و تقول في مطلع قصيدة " رافعة علم نزواتي بلا حدود " :

"تحت الثلج الأسود

لهذا النهار المسعور..

أعاهد الشيطان

بأن لا أحب بصدق أبدا...

تحت المطر المسموم

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد،مرجع سابق،ص 59 ،60 ،61.

لهذا النهار المسعور

أقف حاملة خطيئة الصدق

كقتيل يحمل جثة قاتلة..

واصرخ تحت مسامير الرعد

التي تصلبني:

غفران أيها الشيطان!

أعدني إلى حظيرتك

إلى النسيان والخدر واللامبالاة."[1]

الشاعرة بسخط ، و غضب تتخذ من الشيطان سيدا لها ، و تؤنب نفسها تأنيبا ملحا عن صدقها ، و وفائها بنبرة فيها من الحزن ما فيها من الألم موظفة كمًّا من الصفات: (– اسم الفاعل : قاتلة ، النازفة ، الصادق ،الموحلة، المجرم ، صالحا، مقبلة ، مزدحم ، حادة – اسم المفعول:المسعور ، المسموم ، المدببة ، الملون ، مجنونة –الصفة المشبهة : الأسود ، السود –اسم منسوب : بريَّة)و جاءت هذه الصفات دالة على الزمن الحاضر،و قرينتها(هذا النهار المسعور) فهي تشير إلى الزمن الحاضر بقرن الزمان (النهار) باسم الإشارة (هذا).

صبغت الصفات في القصائد بدلالة زمن السياق على الرغم من أن اسم الفاعل له دلالة فعله المضارع الذي تم اشتقاقه منه صرفا في حين أن اسم المفعول له دلالة فعله المضارع المبني للمجهول ، و الذي يولد دلالة مركزة على نائب الفاعل ،و كذا الأمر مع الصفة

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 69 ، 70، 73 ،74 ،75 ، 76.

الشبهة إلا أن الملاحظ أن هذه الصفات لم تأخذ دلالة الزمن المستمد من فعلها ،و إنما أخذت الدلالة الزمنية للسياق فأزاحت الرتابة بذلك ،و تعددت أوجه توظيفها زمنيا دالة على الماضي، و الحاضر حسب ما يتطلبه السياق ، و خلقت بذلك تنوعا زمنيا منفصلا عن الفعل مما ولَّد دلالات زمنية متنوعة داخل القصيدة ، و فنية المغايرة ، و التميز .

الزمن النحوي ممثلا في الزمن الداخلي للفعل ، و الزمن الداخلي للصفة منح النص الشعري تنوع الدلالات الزمنية ، الأمر الذي أثرى النص الشعري ، و جعله حيزا زمنيا متنوعا حاملا لزمنية يمكن أن نقول عنها داخلية ، و هي المرتبطة بالصرف ، و زمنية خارجية يمنحها السياق من خلال إضافة مفردات تزيد في الدلالة الزمنية ، أو تغيرها مما يمنح النص الشعري حركية زمنية ، و بعدا دلاليا متنوعا، و يكسبه جمالية التنوع .

5 - أدوات الربط :

يرى جون كوين أن الجملة " ملفوظ تتصل عناصره بمحمول أو أكثر بينهما ترابط" [1]

و يرى مصطفى حميدة أنها " وحدة تركيبية تؤدي معنى دلاليا واحدا ، و قضية استقلالها فكرة نسبية تحكمها علاقات الارتباط ، و الربط و الانفصال في السياق "[2]، و من هذا تعد الجملة محور مختلف الدراسات ، و يعتبر الربط من القضايا التي تحكمت فيها كبناء لغوي.

الربط لغة : من مادة (ربط) ، ربط الشيء ربطا أي شده فهو مربوط . [3]

---

[1] **جون كوين ، بناء لغة الشعر، ترجمة : أحمد درويش، دارالمعارف ، مصر، 1993، ص22.**

[2] **مصطفى حميدة،نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة،الشركة المصرية العالميةلونجمان ، القاهرة، مصر، ط 1، 1997، ص148.**

[3] **ينظر : شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط، مرجع سابق،ص 323.**

و في الاصطلاح :هو " إحداث علاقة بين مدركين لاقترانهما في الذهن بسبب ما"[1]،و يتم ذلك بأداة من أدوات الربط .

و يعرفه تمام حسن بأنه " قرينة لفظية على اتصال أحد المترابطين بالآخر" [2] ،و أدوات الربط هي التي تحدث تلك العلاقة بين المدركين " فالروابط بين جملتين هي الأدوات التي تجعل بينهما تلازما لم يفهم قبل دخولها " .[3]

و تختلف أقسام أدوات الربط بين روابط العطف ، و روابط ، و أدوات النّفي، و روابط الحصر، روابط التفسير، الرّوابط الاقتضائيّة (يجب، ينبغي، يقتضي ..)، روابط الاستشهاد و التّمثيل ، الرّوابط الظرّفيّة ، روابط الجواب ، روابط الاستثناء ، روابط المقابلة ، الاستدراك و التّعارض ، روابط الشّك و التّرجيح ، أدوات الرّبط الدّالّة على السّبب ، و النّتيجة ، أدوات الرّبط الدّالّة على السّبب أو النتيجة ، أدوات الرّبط الدّالّة على التّوكيد ، روابط الإقرار و الإثبات ، أدوات التّفصيل ، أدوات دالّة على مخالفة الواقع ، كلمات للرّبط بين جمل تحمل نفس الفكرة ....[4].

و قد تختفي أدوات الربط ،و يعدُّ هذا الاختفاء أسلوبا قديما عالجته البلاغة بما يعرف بالفصل الذي يكون بترك عوامل الربط الحسية كأدوات العطف ، و يتميز الفصل عن الوصل بالغموض الذي يعد غاية الشاعر المعاصر في الاستغناء عن أدوات الربط عندما

---

[1] ينظر : شوقي ضيف وآخرون،المعجم الوسيط، مرجع سابق،ص 323.

[2] تمام حسن ،اللغة العربية مبناها ومعناها،مرجع سابق، ص213 .

[3] محمد بن أبي بكر بن أيوب (ابن قيم الجوزية)،بدائع الفوائد،م1،تحقيق:علي بن محمد العمران،مرجع سابق، ص 76.

[4] ينظر: محمود عبد الله جفال الحديد ، مذكرات في أدوات الربط والوصل في اللغة العربية،الجامعة العربية المفتوحة،الأردن ، 2004،ص02.

يعبِّر عن قضايا اجتماعية ،و سياسية لا يريد لها مدلولا مباشرا احترازا من السلطة ، أو يعبر عن قضايا ذاتية لا يريد لها الافتضاح ، و من ناحية أخرى قد يشيع التشتت، و اللاربط بين عناصر القصيدة التي تمثل عناصر رمزية للكون ، والأشياء من خلال عملية التفاعل الشعري في النص ، و هذه الحلة التأليفية تصدم وعي القارئ غير ا لعارف لعالم الشاعر المفكك في صوره ، و أشكاله كما ترجع حالة التفكك هذه أيضا إلى تأثر الشعر المعاصر بأساليب التعبير الرمزي ، و السريالي الذي يرى أن الجمل ينبغي أن تتوالى آليا كما وردت بالذهن دون تدخل الفكر في ربطها ، و تنظيمها .[1]

و شعر غادة السمان غني بأدوات الربط الحاملة للدلالة في ثناياها في حالة الحضور أو الغياب .

تقول غادة السمان :

"الجمعة الحزينة

وأنا العاشقة الحزينة..

وأنت مصلوب داخل جسدي

وأمامي في المقهى (عاشقان) انكليزيان جداً ،

وأمامهما صفحة الكلمات المتقاطعة ،

وكلما أنهيا من حل كلمة

يقبلها ببرود كما ينظف أسنانه،

[1] **ينظر:مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث مرجع سابق،ص201.**

و كلما انتهيا من حل كلمة

يقبلها ببرود كما ينظف أسنانه

وبعينين مفتوحتين حتى آخرهما

تتأملان التلفزيون خلفها ...!

يقبلها بلا نبض

ثم يعودان إلى حل أحاجي الكلمات المتقاطعة بحماس

لو مست شفتاك عنقي هكذا

لانصهرت

لخرج الضوء من أصابعي

ولفاحت من جسدي

رائحة البخور ..

لو... "[1]

تعددت أدوات الربط في هذا المقطع إذ وظفت الشاعرة حروف العطف (و،ثم) مع تكرار الواو في المقطع سبع مرات في ربط بين جمل جمع بينها معنا واحد ألا ، و هو الحزن فالشاعرة بكآبة تصف ما رأت في المقهى في جمعتها الحزينة من رتابة في العواطف عند الغرب ،وتوظف أداة التشبيه (كما) ، و هي تمثيل للبرود الذي جمع بين عاشقين انجليزيين بملل تنظيف الأسنان ، و الانشغال بمتابعة التلفاز ، أمَّا حرف التمني (لو)

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص47.

استخدمته الشاعرة مرتين ، وهي تتمنى أن تكون مع حبيبها في موقف العاشقين الانجليزيين من التقبيل ، و كيف ستتجاوز تلك الرتابة ،و ذاك البرود إلى نار تلهب ما حولها.

و في قصيدة "الحب والتفاح":

"آدم تعثّر بتفاحة،

فسقط سبع سماوات إلى الأرض.

نيوتن سقطت فوق رأسه تفاحة

منحته البصر والبصيرة.

شكسبير لم يضع في التفاحة دودة،

لكنه قضى عمره يراقب تعايشها وبؤس الأكل،

وليام تيل وضع تفاحة على رأس ابنه

ورماها بالسهم فدخل التاريخ.

الأفعى تسكعت قرب تفاحة وثرثرت همساً،

فكانت الضجة الكبرى و الـ "بيغ بانغ."

أنت وأنا،

لا نزال نحاول أن نتعلم ، لا كيف نأكل التفاحة،

بل كيف لا تأكلنا التفاحة،"[1]

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص09.**

وظفت الشاعرة حرف العطف الواو للربط بين جمل جمع بينها نفس الحكم ، و هو أن الأسباب تؤدي إلى النتائج فتَصَادُف آدم مع التفاحة نتج عنه سقوطه إلى الأرض ، و وضع وليام تيل تفاحة على رأس ابنه كان سببا لدخوله التاريخ .

و استخدمت (لكن) الاستدراكية لتقديم تَصَوُر يناقض الفكرة الرئيسية ، أو يختلف معها فقضاء شكسبير حياته يراقب البؤساء يتناقض مع فكرة أنه لم يكن سبب ذلك الفقر ،و البؤس و لم يكن مضطرا لدراسة حياة البؤساء (لم يضع في التفاحة دودة).

و لنفس الغرض وظفت الشاعرة (بل) فتَعَلُم ألا يأكلنا التفاح يختلف عن تعلمنا أكله في رمزية من الشاعرة إلى أن تعلم التجنب لتأثير هموم الحياة علينا يختلف عن تعلمنا أن نعيش الحياة .

و كما كان هناك حضور لأدوات الربط كان هناك اختفاء لها فالشاعرة وظفت الرمز لتعبر في غموض واضح عن الحياة ، و الحب ، و الندم فالحياة تفاحة كبيرة نحاول تعلم ألا تلتهمنا لا كيف نلتهمها فصعوبة الحياة ليست في تعلم عيشها ، و لكن في تعلم عيشها دون أن تعذبنا ، و الحب فيها مقرون بالندم ، و هو تفاحة أخرى ، و في تعبير الشاعرة عن ذلك حذفت أداة الربط الفاء في السطر الرابع قياسا على ما قبلها ، و أداة الربط الواو في السطر الثالث ، و الخامس ، و السابع ، و التاسع ، و هي الجمل التي جمع بينها نفس الحكم في كون الأسباب تؤدي إلى النتائج .

و عندما تقول :

"الجوع بلا ضمير

الجوع ضمير غير مستتر

الجوع ليس صلة وصل

الجوع حرف جر إلى المتفجرات

الجوع أداة رفض لكان وأخواتها

الجوع يكره حروف التسويف

و السين... و سوف...

الجوع مسح عني ما كان معك

وما سوف يكون .. لو!.. "[1]

تستغني الشاعرة عن أداة الربط الواو على طول أسطر القصيدة لمَّا تصف الجوع ذلك الكائن عديم الضمير ، و الظاهر للعيان الذي يؤدي إلى تَفَجُرات داخلية ، و يحجب رؤية الأمل محاكاة لحالة التفكك التي تعيشها ، و استخدمت أدوات الربط فقط في المواضع التي أدَّت دورا دلاليا في تعديدها لحروف التسويف (و السين... و سوف ...) ، و تعبيرها عن مسح الجوع لكل ما كان ،و ما سيكون بينها ، و بين الحبيب.

و في قولها :

"خلق قلبك من ضلعي

خلقت يدك من ضلعي

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ، ص 24، 25.

خلقت ضلوعك من ضلعي

خلق غدرك من ضلعي

وخلق فراقك من ضلعي.. " [1]

تعبِّر الشاعرة برمزية أن حبيبها بكل ما فيه ينتمي إليها حتى في الفراق ، و استغنت في ذلك عن أدوات الربط إلا في السطر الأخير أين كان الربط حاضرا للدلالة أن ما هَيَّج شعورها ، و أنطق قلمها هو الفراق .

و في قصيدة "الحب خطان متوازيان" التي تقول في مطلعها :

"إنك ساحر وشرس

تخشى اطمئناني إليك:

تتوهمه فخا.....

وتخشى هربي منك:

تتوهمه لا مبالاة

يا رفيق الحزن ، الهارب من دربي

مثل طائر هجر الحدس

وحمل البوصلة .....فضاع.....

تقدم مني بلا ذعر

وشاركني مهازل الذاكرة المشروخة

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ، ص32.

وانتفاضه الشرايين الضجرة

في مدن منسيه "[1]

تتمثل الشاعرة الحب في عدم الثبات في الوقوف في وسطية فالاطمئنان فخ ، و الهروب لا مبالاة في عدم الذهاب ، و عدم الحضور في عدم الاقتراب ، و لا حتى الابتعاد في عدم الهجر ، و لا حتى الالتصاق في عدم الإفلات ، و لا حتى القبض في رمزية خطين متوازيين لا يتقاطعان كعنوان قصيدتها ، لكن يبقيان دائما معا ، و هذا ، و إن دل يدل على أن الشاعرة كانت دائما تريد الحب ، و تهرب منه ، و في تعبيرها عن ذلك تستخدم أدوات الربط أداة الإثبات (إن) ، و حرف العطف (الواو) ، و النفي (لا) ، و التمثيل (مثل) والاستدراك (لكن).

و في قصيدة "جماليات الخيانة ":

"أحب خياناتك لي ، فهي تؤكد أنك حي ،

عاجز عن الكذب و ارتداء الأقنعه.

توجعني الأقنعة أكثر من وجعي بالخيانة!

أحبك لأنك متناقض.

لأنك أكثر من رجل واحد.

لأنك الأمزجة كلها داخل لحظة تأجج.

أحب إيذاءك البريء لي و أنيابك التي لا تعرف خبث مصاصي الدماء.

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ، ص36.

أحب طعناتك لأنها لم تأتِ مرة من الخلف ،

و مع شاعر مبدع مثلك أنام ملئ جفوني عن شوارد جنونك ،

فأنت لا تزال طفلا نقيا ،

في بلاد لابسي القفازات البيض على أظافرهم الخناجر.

أحبك لأنك تتسلل هاربا من مجدك.

لتعود متسولا على أبواب الشوق.

أحبك لأنني أتسلق معك المدارات لكواكب الخرافة و الدهشة.

أحبك لأننا حين نتواصل ،

أصير قادرة على فهم الحوار بين النوارس و البحر.

رجل مثلك ،

لا تقدر على احتوائه عشرات النساء ،

فكيف أكونهن كلهن مرة واحدة يا حبيبي ؟... "[1]

تعبر غادة السمان عن مفارقات الحب فهي تحب رجلها بكل ما فيه من عيوب تحب خيانته ،و ترى فيها الصدق ، و عدم النفاق ، و تحب تناقضه ، و ترى فيه التنوع ، و تحب طعناته لأنها لم تأت من الخلف ، و تحبه لأن شوقه يجرُّه إليها ، و يجعلها تسبح في بحر الخيال فهي بالحب ترى الجمالية في الخيانة ، و التناقض ، و الطعنات ، و لتربط بين كل ما سبق من معاني وظفـت أدوات الربط فـاستغلت (لام التعليل) لتعلل معنى حبها للخيانة

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص43 ،44.**

و التناقض ،و حبها لعودة رجلها متسولا على أبواب الشوق ، و استخدمت (مثل) لتعبر عن صفاء حبيبها فماثلت بينه ، و بين الطفل النقي ،و وظفت (الواو، و الفاء) لتجمع بين المعاني المترابطة، و كما عمدت الشاعرة إلى توظيف الربط لِبَثّ دلالة ما استغنت عن أدوات الربط في بعض المواضع لبث دلالة مغايرة فهي في بداية القصيدة تجعل الأسطر مستقلة عن بعضها في تفكك باستغنائها عن الربط السببي فهي تستغني عن الربط الذي يجمع بين حبها للخيانة ، و الصدق الذي تراه فيها يعني لا تربط النتيجة بالسبب لكن ذلك يفهم من السياق ، و كذا لا تربط بين الجمل التي يجمعها نفس المعنى بأداة الربط العطفية بين حبها للخيانة ، و وجعها من الأقنعة .

و في قصيدة "كأني مت ...يا غريب! " في المقطع الشعري :

"كأني مت...

لا أترقب لقاءك

لا أترقب فراقك

لا أشتهي عناقك

لا أشتهي خصامك

لا تفسير لدي

لا تفسير لديك أشتهي سماعه

لقد ولد حبنا كبرق

ورحل كبرق. "[1]

تجمع الكاتبة بين جمل تشترك في نفس الحكم ، و هو النفي ، و تستغني في ذلك عن أداة الربط العطفية في تعبيرها عن شعور غامض بالكآبة ، و فقدان الإحساس بالأشياء لتعود و تستخدمه في نهاية المقطع للدلالة على أن إحساسها كان من حب وُلِد سريعا و انتهى سريعا ، و توظف في مواضع أخرى أدوات الربط النافية(لا) . فهي لا تنتظر اللقاء و لا الفراق ، و لا الخصام ، و لا العناق ، و لا تريد تفسير فـهي قد فقدت إحساسها بالأشياء و عادت كالأموات ، و في تعبيرها عن ذلك وظفت المماثلة بأداتها (كأني) .

لأدوات الربط دلالات مختلفة حسب نوعها إلا أن توظيفها فيما يتناسب مع المعنى أو حذفها وفقا لمتطلبات السياق يُولِّد دلالات إضافية ، و يتطلب ذلك تمكنا لغويا ، و بلاغة توظيف ، و لولا ذلك لخرج النصُّ ممزّقاً بجمل غير مترابطة ، مما يفقده جماله ، و تأثيره و كثيراً من بيانه ، و غادة السمان وظفت أدوات الربط بمختلف أنواعها وفق متطلبات نصها الشعري ، و حذفتها في مواقع معينة لبث دلالة إضافية تقوي المعنى ، و يظهر من ذلك قدرتها الفنية على صياغة تراكيبها مما منح نصها الشعري تماسكا،و أبعادا جمالية، و دلالية ناتجة عن حسن التركيب ، و الصياغة جعلت المتلقي يتفاعل مع شعرها، و يتأثر به .

[1] غادة السمان ، أعلنت عليك الحب ،مرجع سابق ، ص153.

6 - المفارقة :

المفارقة لغة : من فَرَق ، و الفرْق خلاف الجمع ، و هو الفصل بين الشيئين .[1]

و في الاصطلاح: هناك التباس في تحديد معنى المفارقة إذ يرى ميويك " أن المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة لهذا هناك عقبة رئيسية في تعريفها ".[2]

فترى نبيلة إبراهيم أن "المفارقة بادئ ذي بدء تعبير كتابي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية ، و هي لا تنبع من تأملات راسخة ، و مستقرة داخل الذات . فتكون بذلك ذات طابع غنائي عاطفي و لكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ، و وعي شديد للذات بما حولها ".[3]

و يظهر من هذا أن المفارقة لا ترتبط حصرا بالجانب الدلالي ،و لكنها ذات أبعاد صوتية، و ذلك من خلال منحها النص موسيقى ناتجة عن تجاور الأصوات تجاورا إيجابيا مما يولد في النص شحنات عاطفية تأخذ مأخذها في نفس المتلقي ، و تجعله يتفاعل مع النص ،وعملية تشكيل المفارقة لا يمكن اعتبارها عشوائية .فهي ناتجة عن ذات واعية وظفتها لتمنح نصها جمالية التأثير الدلالي ، و الصوتي .

---

[1] ينظر: ابن منظور ، لسان العرب ، م 10،مرجع سابق ،ص 300 ،301.

[2] دي سي مويك ،المفارقة وصفاتها،م4، ترجمة :عبد الواحد لؤلؤة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان،ط1 ،1998،ص 19.

[3] نبيلة إبراهيم ،فن القص في النظرية والتطبيق،مكتبة غريب ،مصر ،دط،دت،ص197.

و ناصر شبانة يرى أن المفارقة انحراف لغوي يجعل البنية مراوغة ، و غير مستقرة و متعددة الدلالات ، و هي بهذا تمنح القارئ صلاحيات أوسع .[1]

في حين يرى علي عشري أن المفارقة ثقافة جمالية يلجأ إليها الشاعر عند تشكيل معمار النص لإظهار التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض . [2]

و من كل هذا يتضح أن المفارقة " لعبة لغوية ماهرة ، و ذكية بين طرفين، صانع المفارقة ، و قارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، و تدعوه إلى رفض المعنى الحرفي ، و ذلك لصالح المعنى الخفيِّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضد،و هو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضه ا ببعض بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده... " .[3]

و قد لعبت المفارقة دورا فعالا في الشعر المعاصر ، و كان حضورها واضح المعالم فهي وليدة موقف نفسي ، و عقلي ، و ثقافي ، و هي في الواقع تعبير عن موقف مخالف بطريقة غير مباشرة ، و ربما كان ذلك لخداع الرقابة ، أو إخفاء النوازع غير المرضية لهذا تقوم على التورية فتتضمن مستويين أحدهما سطحي ، و الآخر عميق ، و المفارقة المقصودة هي المفارقة اللفظية التي تُعَد في أبسط تعريف لها شكلا من أشكال القول يساق فيها معنى ما مع قصد معنى آخر غالبا يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر فتشبه بذلك

---

[1] ينظر:ناصر شبانة المفارقة في الشعر العربي لحديث ،المؤسسة العربيةللدراسات والنشر، بيروت،لبنان،ط 1 2002،ص 46.

[2] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى للطباعة والنشر،القاهرة ،مصر، 1997 ، ص137 .

[3] خالد سليمان ،المفارقة والأدب–دراسات في النظرية والتطبيق–،دار الشرق للشروق،عمان،1991،ص46.

الاستعارة في تَضَمُنها دلالة مزدوجة تؤدي إلى الغموض ، و يهدف الشاعر غالبا من توظيفها إلى خلق نص جديد ذو رؤية معاصرة متعددة الأبعاد ، و متشابكة ، و في هذا يكمن سر الاختلاف بين أسلوب التقابل ، و التضاد المستخدم من طرف الشاعر المعاصر و أسلوب التقابل ، و التضاد المستخدم من طرف الشاعر القديم ففي الوقت الذي استخدمه الشاعر القديم حسيًا معتمدا على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ اعتمده المعاصر مُرَكِزا على العناصر الشعورية ، و النفسية معبرا عن الاضطراب ، و الصراع السائد في مجتمعه و المفارقة مفهوم أوسع من التضاد ، و المقابلة فهو يشمل القيم الخلافية أيضا .[1]

و لعل المفارقة من هذا هي تناقض داخلي لمشاعر ، و أحاسيس مترجمة في عبارات تُظْهر تناقضات دلالية ناتجة عن التناقضات النفسية ، و ليس الغرض من هذه الدراسة الإحصاء لظاهرة المفارقة بقدر ما هو بحث في كيفية توظيفها .

تقول غادة السمان في قصيدة "عزف غير منفرد على عود الشوق " :

"حين أودّعك

بعد اللقاء العذب ،

يظل جزء مني لا يصدق

انك بعيد...

وحينما تصفعني

إطباقة الباب خلفك

[1] ينظر:مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث مرجع سابق،ص 213.

مع رحيلك المسائي ،

أشعر بأنني أرحل داخل بئر...

وحينما أسمع لحناً

أحببناه معاً ،

يجتاحني حزن لا حدود له...

أصير شرياناً ينزف

في غابة الشوق المظلمة..

ورغم أن اللقاء آت

لكنني عبثاً أرشو الفراق

بأمل اللقاء..

ما أسهل الحديث عن الفراق

حين تكون ثعالب الزمن الماكر نائمة

وحين يكون رأسي فوق صدرك...

وما أصعب السكوت عن الفراق ،

حين تنتصب بيني وبينك

قارة من التعب... "[1]

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 133 ،134.

تجمع الشاعرة في المقطع بين متضادين (اللقاء ، و الفراق) فهي لا تستوعب الفراق بعد اللقاء فالفراق يبث فيها الحزن ، و يزرع فيها الشوق ، و رغم يقينها أن الزمن سيمنحها اللقاء فهي تصر أن يبقى اللقاء أملا يبعد وحشة ال فراق، و توظف مفارقة المقابلة في (ما أسهل الحديث عن الفراق ، و ما أصعب السكوت عن الفراق) في تعبير منها على الاضطراب في ثنائية أخرى. فالحديث عن الفراق يكون سهلا لحظة اللقاء ، و الزمن ثابت في حين يكون السكوت ذو تأثير مغاير عندما يكون العتاب قائما فصعب هو السكوت ، و تجاهل الفراق عندما يكون العتاب.

و لما تقول الشاعرة :

"حين أراك

يتنفس الحب الصعداء...

وحين تغيب

يولي الفرح الأدبار..! "[1]

تجمع بين ثنائية التضاد (أراك ، تغيب) ،و(افترقنا ،التقينا) فرؤية حبيبها تجعلها تتنفس الصعداء في حين أن غيابه يطرد الفرح في مفارقة أخرى معنوية (يتنفس الحب الصعداء الذي يدل على دخول الفرح ،و يولي الفرح الأدبار الذي يدل على طرد الفرح).

فالشاعرة معذبة في الفراق ، و معذبة باللقاء فالفراق يجعلها متسولة في بحثها عن النسيان ، و اللقاء يجعلها متسولة في انتظارها للفراق.

[1] غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص135.

و تقول :

"أقول لك نعم

وأقول لك لا

أقول لك تعال

وأقول لك اذهب

أقول لك لا أبالي

و أقولها كلها مرة واحدة في لحظة واحدة

وأنت وحدك تفهم ذلك كله

ولا تجد فيه أي تناقض

وقلبك يتسع للنور والظلمة

ولكل أطياف الضوء والظل...

لم يبق ثمة ما يقال

غير أحبك...!! "[1]

تعبر الشاعرة عن صراعها الداخلي ، و تناقضها في الحب في قصيدة "لقد اخترقتني كصاعقة " موظفة مفارقة التضاد فهي في اللحظة ذاتها تقول (نعم ولا) ، و(تعال و اذهب) و(أحبك ولا أبالي)لأن حبيبها ، وحده من يمكنه فهمها ، و فك شفرة تناقضها فهو ذاته مفارقة تضاد فقلبه يجمع بين النور ، و الظلمة ، والضوء، و الظل.

[1] **غادة السمان ،أعلنت عليك الحب،مرجع سابق،ص 19 ،20.**

و في قولها:

"يوم أطلقوا اسمك على أحد شوارع مدينتك

أطلقت اسمك على أحد شرايين قلبي !

أذكر كل ما كان... أنسى كل ما كان ...

وعيناك تهديان الفجر إلى الديكة. تهديان قوس قزح إلى

الغيوم الماطرة. تهديان قمر الليل للذين ينتحبون بصمت. تهديان

البنفسج للتنهد .

عيناك ترشدانني إلى وطني من جديد... فيتناثر قلبي في

فضاء الليل ألعاباً نارية .

أحببتك مرة، لكنني رفضت الإقامة الجبرية داخل معطفك !"[1]

الشاعرة في غموض شعوري تجمع بين العدم ، و الوجود فإطلاق الاسم على الشارع تعبير على أن صاحب الاسم أصبح من العدم ، و عندما تطلقه اسما على شريان قلبها النابض بالحياة تجعله يعود إلى الوجود مرة أخرى في الوقت الذي يتأرجح فيه كل ما عاشته بين الذكر ، و النسيان .

و في قصيدة "كما يفترس الأرنب الثعلب":

"دوما كان الجنون يسكنني

و دوما

[1] **غادة السمان ، الأبدية لحظة حب،مرجع سابق ، ص64.**

كان قلبي مفترسا كخروف

و وديعا مثل نمر

آه خذني إليك

و افصد الدم عن جسدي

ومشط أعصابي المشعثة –كما الشعر الكثيف–

عن أحزاني المتوحشة... "[1]

توظف الشاعرة نوعا آخر من المفارقة فتقلِب التراكيب ليصبح بذلك الخروف مفترسا و النمر وديعا بدل العكس في رمزية من الشاعرة إلى تناقض ردود أفعالها فافتراسها كافتراس الخروف غير المؤذي ، و وداعتها خادعة ، و غير حقيقية كوداعة النمر الذي لا يُؤمن جانبه في تعبير منها على أنها لم تكن تلك المفترسة تماما ، و لا تلك الوديعة عموما.

و تقول:

"أه خذني إليك

و افصد الدم عن جسدي

ومشط أعصابي المشعسة –كما الشعر الكثيف–

عن أحزاني المتوحشة...

آه خذني إليك

و افترسني في ليل الضجر

[1] **غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ،ص11.**

كما يفترس الأرنب الثعلب

فأنا جائعة إلى أسنانك و أظافرك

و أنا جائعة إلى صوت قرقعة عظامي

في حنجرتك" [1]

ترى في نفسها الشراسة ، و الافتراس ، و في حبيبها الوداعة ، و اللطف في مفارقة مع الواقع الذي يمنح الرجل الشراسة ، و الأنثى الوداعة ، وفي رمزية ترسم التناقض ، و تجعل الأرنب يفترس الثعلب مترجمة مشاعر الحب المتضاربة التي تقلب الموازين .

و توظف الشاعرة مفارقة الإثبات والنفي في قصيد "أحبك وأكرهك" عندما تقول :

"أيها الشقي

لأني أحبك

لم أضئ المصباح أمام عينك،

وأنت الخارج من كهف الظلمات والمقاهي...

ولأني أكرهك

لم أمنح علاقتنا إمكانية الشمس والود..."[2]

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ،ص11.

[2] المرجع نفسه ،ص55.

تثبت غادة السمان الحب ، و تنفي مساعدة الحبيب ، و إرشاده إلى طريقه في الظلمة مثلما تثبت الكره ، و تنفي منح علاقتها إمكانية التطور في رمزية إلى صراعها الداخلي و الدائم بين حبها للحب ، و كراهيتها للحبيب .

و تتخذ مفارقة قلب التراكيب في بداية قصيدة "وجهان في غابة المرايا"عندما تقول :

"تسألني:

ماذا ستفعلين في الماضي؟

وماذا فعلت في المستقبل ؟

كما ترى

كنت انتظر

ملتزمة بما لم يكن

ولن يكون ؟"[1]

الشاعرة توظف الفعل المضارع المقرون بحرف التسويف الدال على المستقبل ، و تربطه بالماضي ، و توظف الفعل الماضي مربوطا بالمستقبل هادفة من ذلك إلى توليد دلالة جديدة فالشاعرة في حيرة وجودية لا تعرف ماذا تفعل في ذكريات ماضيها ، و كيف تتجاوزها و تجهل كيف سيكون مستقبلها .

و في قصيدة "الحب خطان متوازيان" تقول الشاعرة :

"إنك ساحر وشرس

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ،ص75.

تخشى اطمئناني إليك:

تتوهمه فخا.....

وتخشى هربي منك:

تتوهمه لا مبالاة

يا رفيق الحزن ، الهارب من دربي

مثل طائر هجر الحدس

وحمل البوصلة .....فضاع[1].....

توظف غادة السمان مفارقة المقابلة في تعبيرها عن عدم الثقة التي يعاملها بها رجلها الذي لا يأمن جانبها فيرى في اطمئنانها له فخا ، و في هروبها منه لا مبالاة.

و عندما تكمل قائلة:

"آه لا تذهب ، لا تحضر

لا تقترب ، لا تبتعد

لا تهجرني ، لا تلتصق بي

لا تضيعني ، لا تؤطرني.....

ولنطر معا

في خطين متوازين

لا يلتقيان

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ،ص36.

لكنهما أيضا لا يفترقان !...

إنه الحب! ..."[1]

توظف الشاعرة مفارقة التضاد معبرة في رمزية عن زئبقيتها ، و عدم ثبات موقفها في الحب فهي في تناقض ترفض الذهاب ، و الحضور معا ، و ترفض الاقتراب ، و لا تريد الابتعاد وترفض الهجر ، و لا رغبة لها في الالتصاق ، و ترفض تركها حرة ، و لا تريد تقييدها فالحب عندها خطان متوازيان في رمزية إلى أن التواصل المتمثل في نقطة الالتقاء يقتل الحب لكن البقاء في خطين متوازيين لا يعرفان الالتقاء ، و لا حتى الافتراق هو استمرارية الحب.

تعد المفارقة ظاهرة تزيد من جمالية التلقي ، و التأثير ، و الشاعر المعاصر عموما أبدع في هذا المجال في رسمه صورة عن متناقضات واقعية في عباراته ، و ألفاظه ، و غادة السمان ،و بالنظر إلى شخصيتها بعيدا عن شعرها كلٌ من المتناقضات بدءًا برفعها شعار الحرية ،و مطالبتها به ، إلى خوفها منه أن يأخذها حيث لا رجعة ،و رفضها الحب و رغبتها به، و كرهها للحبيب، وتوقها إليه ، و هروبها من مجتمعها رغبة في التحرر و دخولها سجنا أكبر ،و هو الغربة ، و قبولها به ، كل هاته هي دلالات نفسية لمتناقضات مختلفة طبعت شعرها ، و تجسدت في عباراتها ، و ألفاضها لكنها مفارقات وظفت توظيفا إيجابيا منح شعرها بعدا رمزيا ، ودلاليا زاد من فنية العمل الأدبي ، و منحه أبعادا تأثيرية إضافية .أثرت على المتلقي ،و حَمَّلته تلك المناقضات .

[1] غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد ،مرجع سابق ،ص 37.

وظفت الشاعرة غادة السمان كلماتها مختارة في دلالتها المعجمية ،و السياقية بطريقة تُظهر تمكنها من الصياغة ،والبناء لطرح الدلالة المقصودة محملة بأبعادها الرمزية ،و لم تطرح أفكارها ضمن نسق فني معين لكنها ،وسعت توجهاتها ، و نوعت في نظرتها الفنية بين النسق الواقعي ،والرمزي و العبثي فخاضت في قضايا مجتمعها في أبسط طبقاته منطلقة من الواقع ، و بلغة سهلة تتناسب ،و الفئة السائدة فيه ، و لشحن صورها بدلالات أعمق و أنفذ إلى نفس المتلقي وظفت الرمز بفاعليته الفنية لتُعمل ذهن المتلقي ، و تشركه في تخييلها ، و رسمت لشخصيتها الناقمة على المجتمع،و المعادية له من خلال شعرها منطقا سرياليا رافضا لكل القيم الاجتماعية ،و الأخلاقية ، و الدينية ناقلة بذلك غضبها ، و نقمتها إلى القارئ جاعلة من لا وعيها لسانها الناطق كاسرة بذلك رتابة النمط الواحد باعثة الفنية من التنوع ، و الاختلاف .

و اعتمدت غادة السمان الحذف ، و التقطيع أسلوبين لمنح دلالة أعمق ، و جعل القارئ متفاعلا مع القصيدة متأثرا بها فكان الحذف غيابا لكلمة أو تركيب ،و حضورا لدلالات أعمق ، و أنفذ إلى القارئ في حين لم يحض التقطيع بنفس الأهمية لقلة توظيف الشاعرة له و مع ذلك كان له دوره الدلالي على اعتبار التقطيع يولِّد فراغات بين الأصوات اللغوية تزيد من حدود الكلمة زمانيا مما يقوي أثرها في المعنى .

كما أن الزمن الداخلي للفعل ، و الزمن الداخلي للصفة اللذان يدخلان ضمن الزمن النحوي كان لهما دور هام في منح النص حركية زمنية ،و دلالات منوعة، لعبت أثرا بالغا في ذهن المتلقي ،و أكسبته جمالية ،و فنية .

و لأدوات الربط بتنوعها دور في بناء الدلالة من خلال الوضع أو الحذف ،و لعل هذا النوع من التوظيف يتطلب قدرة بلاغية للأديب ،و إلا سيفسد تماسك وحدات النص ،و تفسد دلالته .

و ظاهرة المفارقة بدورها ساهمت في خلق جمالية ، و تأثير في نفس المتلقي إذ رسم الشاعر متناقضات جسَّدت واقعه مترجمة في الكلمات ، و التراكيب ، و غادة السمان وظفتها برمزيتها ، و فتحت ذهن القارئ على التأويل ، و التحليل .

و من كل ما سبق يتضح أن لغة غادة السمان جاءت متنوعة بخصائص ، و ميزات و قوالب فنية منحتها أبعادا جمالية ، و تأثيرا مميزا على المتلقي ، و إعمالا لذهنه للكشف عن الدلالات العميقة التي حملتها الكلمات ، و التراكيب .

الخاتمة :

اكتسب الشعر شعريته ، و جماليته من البنية اللغوية ، و الصوتية ، و الشحنات العاطفية الأمر الذي أكسبه فاعلية أكثر من النثر عند المتلقي إلا أن محاولة القبض على تلك الجمالية على مستوى النص الشعري صعب لأن الجمالية كُلٌ متداخل ، و مع أن الشعر المعاصر لم يتميز لا بوزن ، و لا قافية ثابتة إلا أنه تميز بجمالية ، و تأثيرية اكتسبها من بنيته الصوتية الموسيقية المغايرة ، و بنيته الدلالية المتمايزة الأمر الذي أكسبه شعرية مختلفة .

و رغم الخلط الحاصل فيما يتعلق بالشعر المعاصر إلا أنه يمكن تقسيمه إلى شعر حر ،وآخر نثري فالأول اعتمد على التفعيلة كنمط موحد رغم تحرره من الشكل العمودي ، و الثاني لم يرتبط لا بوزن ، و لا قافية، و من هذا يمكن القول أن قصائد غادة السمان قصائد نثرية ،و هو نوع يكتسب إيقاعه من عناصر الموسيقى الداخلية .

و باعتبار أن القصيدة المعاصرة كتلة من الأبعاد النفسية ناسبها القالب الجديد لا القديم الذي يمنع الشاعر من التعبير إلا وفق قوالب مؤطرة ، و كان ذلك سببا في تغير مفهوم الشعر إلى إقامة في الكون على نحو شعري ، و أصبح بذلك الوزن مختلفا يقوم على إيقاع النفس وقلقها وتوترها ، و بهذا عدَّ تحرر القصيدة المعاصرة فتحا جديدا حررها فكريا مما أكسبها جمالية المغايرة ، و غادة السمان بعد الاطلاع على شعرها يمكن عدها رائدة في هذا المجال فقد جاء نظمها محملا بالدلالات التي منحته شعرية جمالية .

و كان لحياة غادة السمان ، و أفكارها بالغ الأثر على مواقفها الاجتماعية ، و الأخلاقية فجاءت قصائدها ثائرة على المجتمع ،محملة بمعاني الغربة ، كاشفة الستار على جانب المسكوت عنه فيه ، و مع ذلك لا يمكن اعتبارها ذات نزعة لا أخلاقية ،كما تجلى موقفها من الزمن في توظيفها له إذ عددت أشكاله بين الحركية ، و الثبات ، و في موقفها من الحب كانت رائدة بلا منازع ، إذ وظفته في أوجه كثيرة أكسبته جمالية التميز ، و فيه جسدت التمرد والكبرياء ، و رسمت للحزن صورة مغايرة ، و وظفت التفاؤل ، وبنزعة إنسانية خاضت في قضايا مختلفة ، و قد تميزت في ذلك بعفوية الأسلوب الأمر الذي زاد من جمالية التلقي في قصائدها .

و في البنية الصوتية تعد الهندسة الصوتية التي يقوم عليها تركيب الأصوات ذات أهمية في إبراز الخصوصيات الأسلوبية ، و تفاعلها مع مكونات الفاعلية الإبداعية .

و غادة السمان خلقت موسيقى مميزة فوظفت مختلف الظواهر الصوتية ، و كان للصوت اللغوي نصيب وافر من الاهتمام في هندسته بطريقة تجعله يحمل دلالات عميقة تصف الحالة النفسية ، و تعبر عن المكنونات الداخلية ، فرفعت مستوى الدلالة ، و خلقت جانبا موسيقيا من خواص عدة من حذف ، و إضافة ، و تقديم ، و تأخير ، و استبدال على مستوى الصوت اللغوي ، و هي عمليات تحمل في ثناياها جمالية الموسيقى المغايرة ، و فنية التشكيل الدلالي .

و قد لعب التكرار أهمية بالغة في إنتاج الموسيقى الداخلية إضافة إلى وظيفته الهامة في تأكيد المعنى ، و بثه دلالات نفسية تجذب المتلقي ليتفاعل مع الشاعر ، و غادة السمان وظفته في أشكاله المتنوعة بين تكرار حر ، و نسقي ، كما لعبت الصوائت فاعلية هامة في إكساب القصيدة موسيقى داخلية ساهمت في بث جمالية صوتية ، و دعمت المعنى . فسيطرة صائت قصير بعينه على القصيدة ، أو جعله ملازما للروي له أبعاده النفسية ، كما ساهمت دلالة الأصوات المكتسبة من السياق في بناء المعنى ،و توليد الموسيقى فالنبر ، و التنغيم ،و التنوين في مجملها تبرز القيمة الدلالية للصوت ، و تؤثر على الجانب الصوتي فتضفي جرسا موسيقيا يشحن القارئ بانفعالات فنية تزيد من الجمالية ، و التأثيرية في النص ، و الأمر ذاته تساهم فيه المحاكاة الصوتية من خلال بثها الرمزية الدلالية في النص الأدبي ، مما يقوي فاعليته و يجعل المتلقي يُعمل ذهنه لكشف الدلالة ، و استيعاب العلاقة بين توظيف الصوت الطبيعي والدلالة المقصودة ،و بهذا فمختلف الظواهر الصوتية الموظفة تساهم في دعم الجانب الدلالي والجمالي الفني ، و تكثيف الجانب التأثيري مع خلق بعد صوتي يولد موسيقى تحاول أن تعوض الوزن ، و القافية ليجد الشعر بذلك مكانته في النفس ، و يستحوذَ القبولَ ، و الإعجاب و بذلك اكتسبت قصائد غادة السمان بعدا دلاليا ، و صوتيا مميزا ، و تأثيرا فعالا يقود المتلقي إلى جمالية التأليف ، و حسن التنسيق ، و الاختيار ، و إلى قدرة الشاعرة على خلق الدلالة

المختلفة ، و المسيجة بالدلالة الرمزية، و بث الموسيقى العذبة المنسابة في ثنايا التركيب الصوتي.

و في مجال البنية اللغوية انتقت غادة السمان كلماتها في دلالتها المعجمية ،والسياقية بطريقة تُظهر تمكن الصياغة ،والبناء محملة بأبعادها الرمزية ، وعددت توجهاتها ، و نوعت في نظرتها الفنية بين النسق الواقعي ، و الرمزي ، و العبثي كاسرة بذلك رتابة النمط الواحد باعثة الفنية من التنوع ، و الاختلاف .

و اعتمدت أسلوبي الحذف ، و التقطيع لدعم الجانب الدلالي ، و الرفع من فاعلية المتلقي مع النص الشعري فكان الحذف غيابا لكلمة ، أو تركيب ، و حضورا لدلالات أعمق ، و أنفذ إلى القارئ ، و كان التقطيع حضورا لدلالة رمزية تُستشف من السياق المتضمن له .

و لعب الزمن النحوي دورا هاما في الحركية ، و تنوع الدلالات الزمنية ،كما كان لأدوات الربط بتنوعها دور في بناء الدلالة وضعا ، أو حذفا، و هذا النوع من التوظيف يتطلب قدرة بلاغية للأديب للمحافظة على تماسك وحدات النص ، في حين ساهمت المفارقة برمزيتها في خلق جمالية مميزة ، و فتحت ذهن القارئ للتأويل ، و التحليل .

و من ذلك جاءت لغة غادة السمان محملة بخصائص ، و قوالب فنية منحتها أبعادا جمالية و تأثيرا مميزا على المتلقي ، و إعمالا لذهنه .

و من ثنايا العناصر اللغوية ، و الصوتية تظهر الشعرية مما يمنح الشعر المعاصر جمالية مميزة ، و متمايزة ، و يفتح المجال له للتنافس مع الشعر العمودي ، و التفوق عليه باعتبار بابه أوسع لترجمة المشاعر ، و نقل الحالة النفسية إلى المتلقي ليتأثر ، و يتفاعل بعيدا عن القولبة الجاهزة ضمن حدود العمود الشعري الأمر الذي ينتقص من قدرتها الفاعلية.

قائمة المصادر والمراجع:

أ - المصادر:

* القرآن الكريم .

1 - أمين الريحاني، هتاف الأودية، دار الجيل، بيروت،د ط، دت.

2 - اسبر علي أحمد سعيد(أدونيس)، أوراق في الريح 1955- 1960، منشورات دار الآداب بيروت ،1988 .

3 - غادة السمان ، الحب من الوريد إلى الوريد، منشورات غادة السمان،مطبعة دار الكتب بيروت،ط5، 1998 .

4 - // // ، أعلنت عليك الحب ،منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط 10 ، 1996.

5 - // // ، الأبدية لحظة حب ،منشورات غادة السمان، بيروت، ط1 ، 1990 .

ب - المراجع:

أ - الكتب العربية:

6 - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 3 1981.

7 - // // ، من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 2 ، 1972.

8 - // // ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دط ، د ت .

9 - // // ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط1 ،1981.

10 -أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، مطبعة لجنة التأليف للترجمة و النشر القاهرة ، ط1 ، 1951.

11 -أحمد بن فارس، الصاحبي، تحقيق :أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية ، بيروت ط1،1997.

12 -أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ،ونحوي، و دلالي مطبعة المدينة ، القاهرة ، ط1 ، 1983.

13 -أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتاب ، القاهرة ، ط 2 ،1988 .

14 -أحمد مطلوب ، النقد الأدبي الحديث في العراق ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1988.

15 -أحمد مومن ، اللسانيات النشأة و التطور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2002 .

16 -أحمد ياسوف ، جماليات المفردة القرآنية في كتب الإعجاز و التفسير، دار المكتبي، ط2 دمشق ، 1999 .

17 -إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ط1، 1978.

18 -// // ، فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 2 ، 1959 .

19 -// // ، إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط3 ، 1986.

20 -اسبر علي أحمد سعيد (أدونيس) ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط2 دت.

21 -// // ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985 .

22 -// // ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1983 .

23 -// // ، الثابت والمتحول،ج3 ، دار العودة ، بيروت ، ط 4 ، 1983 .

24 -إيليا الحاوي ، في النقد و الأدب ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 2 ،1986 .

25 -إيمان القاضي ، الرواية النسوية في بلاد الشام ، الأهالي للطباعة و النشر ، دمشق 1992.

26 -تامر سلوم ، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار، اللاذقية ، سوريا،ط1 1983.

27 -تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب 1994.

28 -توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، مكتبة مصر ، مصر، دط ، دت.

29 –جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، ط3 1983 .

30 –جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، هجر للطباعة و النشر و التوزيع والإعلان ، مصر، ط1 ، 1987.

31 –جلال فاروق الشريف ، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية و التاريخية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1، 1976.

32 –جمال أحمد الرفاتي ، أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، دار الثقافة الجديدة ، دط ، دت.

33 –حازم بن محمد بن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سارج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط4،2007.

34 –حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ، منشورات النادي الأدبي ، بجدة 1990.

35 –حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994.

36 –حسيني عبد الجليل يوسف ، الإنسان و الزمان في الشعر الجاهلي ، دار الاتحاد العربي مكتبة النهضة ، بيروت، دط ، دت.

37 –خالد الأعرج ، في تأويل خطاب النقد الأدبي الاجتماعي ، عبد المنعم ناشرون ط1، 1999.

38 –خالد سليمان ، المفارقة و الأدب – دراسات في النظرية والتطبيق– ، دار الشرق للشروق عمان ، 1991 .

39 –خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر ، إربد، الأردن،2001 .

40 –رجاء عيد، لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر ،دط،دت.

41 –طراد الكبيسي، في الشعرية العربية ،قراءة جديدة في نظرية قديمة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2004 .

42 –كاملي بلحاج ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، قراءة في المكونات والأصول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2004.

43 –كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2 1981 .

44 –كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ، 2000.

45 -كمال غنيم،المسرح الفلسطيني – دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي-، دار الحرم للتراث، القاهرة،مصر ،2003.

46 -ماهر مهدي هلال ،جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ،دار الرشيد للنشر،العراق، 1980.

47 -مجاهد عبد المنعم مجاهد،جدل الجمال والاغتراب،القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية 1965.

48 -محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم ، شعرية رواية الصحراء،منشورات حلقة النقد الأدبي نواكشوط ،2003.

49 -محمد بن أبي بكر بن أيوب (ابن قيم الجوزية)،بدائع الفوائد، تحقيق :علي بن محمد العمران ،دار عالم الفوائد،مكة،دط،دت.

50 -محمد بن أحمد بن محمد (ابن رشد)، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم،مطابع الأهرام ،مصر، دط،دت.

51 -محمد بن أحمد بن محمد(ابن طباطبا)، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول السالمي،المكتبة التجارية ،القاهرة ،1956 .

52 -محمد بن الحسن الرضي الاستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمية ،بيروت 1975 .

53 –محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي ، إحصاء العلوم ، تحقيق: عثمان أمين دار الفكر العربي،القاهرة، 1948 .

54 –محمد بن مريسي ، الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي(حتى ق 7هـ)،مطبوعات نادي مكة الثقافي،السعودة،1989.

55 –محمد بن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر،مطبعة المدنى،القاهرة،مصر ،1984.

56 –محمد بن يحيى بن عبد الله (أبو بكر الصولي) ، أخبار أبي تمام ، تحقيق: خليل محمود عساكر ،محمد عبده عزام ، نظير الإسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت دط،دت .

57 –محمد بونجمة ، الرمزية الصوتية في شعر أدونيس ، مطبعة الكرامة ، الرباط ، دط دت.

58 –محمد حسين علي الصغير، الصوت اللغوي في القرآن ، دار المؤرخ العربي بيروت،دط،دت.

59 –محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث،دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت دط،دت.

60 -// // ، الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد ، دار النهضة العربية ، بيروت 1983.

61 -// // ، محمد لطفي اليوسفي،الشعر والشعرية(الفلاسفة والمفكرون العرب)،الدار البيضاء المغرب، 1992 .

62 -// // ، محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،مصر ،دط،دت .

63 -// // ، محمد مصطفى بدوي، كولردج ، دار المعارف ، القاهرة ،دط، د ت .

64 -محمد مفتاح ،مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990 .

65 -// // ، تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ط3، 1992 .

66 -محمد المسعدي، الإيقاع في الشعر العربي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1986 .

67 -محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971.

68 -// // ، الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة،القاهرة دط، دت.

69 –محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،إتحاد الكتب العرب، دمشق،2001.

70 –محمد صلاح زكي ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ،مطبعة المقداد ،غزة فلسطين،2000 .

71 –محمد عبد المطلب ، هكذا تكلم النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1997 .

72 –محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب العربي الحديث و مدارسه،دار الطباعة المحمدية القاهرة، د ط،دت .

73 –محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة _دراسة و معجم إنجليزي عربي _الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ،مصر،ط 3 ،2003.

74 –محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة ، ط3 دت.

75 –// // ، الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، دط ، دت .

76 –// // ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1997 .

77 –محمد فتوح أحمد ، الرمز و الرمزية ، دار المعارف ، مصر ، ط 3 ، 1984.

78 –محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي (الزمخشري)،أساس البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان ، ط1،2003.

79 –// // ، الكشاف ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1987 .

80 –محمود عبد الله جفال الحديد ، مذكرات في أدوات الربط و الوصل في اللغة العربية الجامعة العربية المفتوحة ، الأردن ، 2004.

81 –محمود السعران ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 1997.

82 –محي الدين رمضان ، في صوتيات العربية ، مكتبة الرسالة الحديثة ، عمان ، دط دت.

83 –منير سلطان ، بلاغتي الكلمة و الجملة و الجمل ، منشأة المعارف ، مصر ، 1977 .

84 –مصطفى حركات ، الشعر الحر أسسه وقواعده ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ،ط 1 1998.

85 –مصطفى حميدة ، نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، القاهرة ، مصر، ط1، 1997.

86 –مصطفى عبده ، مقدمة في فلسفة الأخلاق ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،ط 2 ،1999 .

87 –// // ، المدخل إلى فلسفة الجمال ، مكتبة مدبولي ، القاهرة، دط ، دت.

88 –مصطفى سلوي ، مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الشعري ، سلسلة رسائل الأدب 1، مطبعة شمس،وجدة، المغرب ،2004.

89 –مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ، منشأة المعارف الإسكندرية ،دط،دت.

90 –مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني –في الشعر خاصة ،دار المعارف القاهرة ط4، 1951.

91 –مهدي المخزومي ،في النحو العربي نقد وتوجيه،دار الرائد العربي ،بيروت ، لبنان ،ط2 1986.

92 –الموسى خليل ، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ،مطبعة الجمهورية، دمشق ط1، 1991.

93 –// // ، بنية القصيدة العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2003 .

94 –ميشال عاصي ،مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ ، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط 2 1981 .

95 –نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط5، 1978 .

96 –// // ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت،ط12، 2004.

97 -ناصر شبانة ،المفارقة في الشعر العربي لحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،لبنان، ط 1 ، 2002.

98 -نبيلة إبراهيم ،فن القص في النظرية والتطبيق،مكتبة غريب ،مصر ،دط،دت.

99 -نجلاء الاختيار، تحرير المرأة عبر أعمال غادة السمان وسيمون دي بوفوار 1965-1986،دار الطليعة ،بيروت ،ط1 ، 1991 .

100 -نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1998.

101 -هصابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي ،القاهرة 1993.

102 -هصالح بلعيد ، محاضرات في قضايا اللغة العربية ، دار الهدى للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.

103 -هصلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب، ط1 ، بيوت، لبنان، 1995.

104 # // ، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، 1992.

105 # // ، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 1997 .

106 # // ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998.

107 -ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، تحقيق :محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، 1999 .

108 عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، المكتبة العصرية، بيروت ، 1980 .

109 عبد الحي دياب ،عباس العقاد ناقدًا، دار الشعب، القاهرة، 1970.

110 عبد الخالق العف،التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة ،فلسطين ،ط 1 ، 2000.

111 -عبد الرؤوف مخلوف ، ابن رشيق و نقد الشعر و كالة المطبوعات ، الكويت ، ط1 1973.

112 عبد الرحمن بدوي ، تحليل كتاب فن الشعر لأرسطو ، دار الثقافة ، بيروت، ط 2 1973.

113 # // ، الزمان الوجودي ، النهضة المصرية ، القاهرة، ط2 ،1955.

114 -عبد الرحمن بن الكمال الأسيوطي (جلال الدين السيوطي) ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، تحقيق: محمد جاد المولى و آخرون، دار الفكر، بيروت دط،دت.

115 عبد الرحمن بن محمد بن خلدون ، المقدمة ، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش ، دار يعرب،سوريا، ط1، 2004 .

116 عبد الرحمن بن عبد الله بن الخطيب (أبو القاسم السهيلي) ، نتائج الفكر في النحو تحقيق :عادل أحمد عبد الموجود،علي محمد معوض،دار الكتب العلمية ،بيروت،ط 1، 1992 .

117 عبد الرحمن ياغي ، حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، منشورات المكتب التجاري بيروت، ط1،1968 .

118 عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا،1999.

119 عبد الكريم مجاهد ،الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء للنشر والتوزيع ، مطبعة النور النموذجية ، الأردن ،عمان، ط1 ،1985.

120 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار لبيضاء ط1،1999.

121 عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1، 1982.

122 عبد الله بن يوسف بن أحمد ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، دار الجيل ،بيروت ط5، 1979.

123 عبد الصبور شاهين ،المنهج الصوتي للبنية العربية،مؤسسة الرسالة ،سوريا ،1981.

124 عبد العزيز أحمد علام وآخرون، علم الصوتيات، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، 2009.

125 عبد العزيز المقالح ،الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن،دار العودة،بيروت،ط 2 ،1978 .

126 # // ، أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 1985 .

127 عبد الغّفار السيد أحمد ،التصور اللغوي عند علماء أصول الفقه،دار المعرفة الجامعية،لإسكندرية، 1995.

128 عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء،ط1، 1985.

129 عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية سلسلة الدراسات اللغوية،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، ط 1، 1998.

130 عبد القادر الفاسي الفهري ،البناء الموازي – نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة – دار توبقال ،المغرب،ط1 ،1990 .

131 عبد القادر شرشار ،تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،سوريا ،2006 .

132 عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق : محمد الداية وفايز الداية،دار الفكر، دمشق،سوريا،ط1 ،2007 .

133 عبد السلام المسدي ،الأسلوب و الأسلوبية ،الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 1982.

134 عثمان ابن جني ، سر صناعة الإعراب ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم دمشق ط2 ، 1993 .

135 # // ،الخصائص،تحقيق :محمد علي النجار، دار الهدى،بيروت ،ط2 ، 1952.

136 عدنان رشيد ، دراسات في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 1985 .

137 عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992 .

138 # // ،الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط7 ،1978.

139 # // ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،القاهرة ، ط3،دت.

140 عزيز الحسين، شعر الطبيعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت ،ط1،1987 .

141 علي أحمد باكثير،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر،مصر (د.ت) .

142 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى للطباعة والنشر،القاهرة 1997.

143 علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، ط1، 2006.

144 عمر خليفة إدريس ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، منشورات قاريونس ، ليبيا 2003.

145 عمرو بن بحر بن محبوب (الجاحظ)،البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7، 1998.

146 # // ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربى، بيروت،لبنان، ط3 ،1969.

147 عمرو بن عثمان بن قنبر(سيبويه)،الكتاب، تحقيق :عبد السلام هارون، مكتبة الخنجي، القاهرة ، ط3 ، 1988 .

148 عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،سوريا، 2005.

149 عوض المرسي جهاوي،ظاهرة التنوين في اللغة العربية، مكتبة الخانجي ، القاهرة ودار الرفاعي بالرياض، ط1، ،1982 .

150 غادة السمان،رسائل غسان الكنفاني إلى غادة السمان ،دار الطليعة للطباعة، بيروت دط،دت.

151 غالي شكري،غادة السمان بلا أجنحة،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط3،1990 .

152 فايزة أنور أحمد شكري ،القيم الأخلاقية بين الفلسفة و العلم ، دار المعرفة الجامعية مصر، 2002.

153 فتحي محمود يوسف أبو مراد ، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديث،الأردن ، 2003 .

154 فراس السواح،لغز عشتار(الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)،دار علاء الدين للنشر،سوريا،دط،دت.

155 القاسم بن محمد بن عبد العزيز السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع تحقيق: علال الغازي، الرباط،1980.

156 سعد إسماعيل شلبي ، البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر –عصر الملوك والطوائف – دار نهضة مصر، القاهرة ،دط،دت.

157 السعيد الورقي ،في الأدب العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيروت ، لبنان ،ط 1، 1984

158 # // ،لغة الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية،بيروت ،ط3،1984 .

159 سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان ،ط 3 . 1997

160 سوزان برنار ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ،مكتبة نيزات ،باريس ،ط 1،1959.

161 شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ،الكويت ، 2001.

162 شوقي ضيف ،في النقد الأدبي ،دار المعارف ، القاهرة ،ط7.

163 شكري المبخوت ، جماليات الألفة ، النص و متقلبه في التراث النقدي بيت الحكمة تونس ،1993.

164 يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر و التوزيع الأردن،1997 .

165 يوسف بكار، في العروض والقافية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ط2، 1990.

166 يحيى بن زياد الفراء، معاني القرآن ، عالم الكتب، بيروت ،ط2 ،1980.

ب - <u>الكتب المترجمة</u> :

167 إدوارد سابير و آخرون،اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط1، 1993 .

168 أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ،مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر دط،دت.

169 جولا دي كابوا ، التمرّد والالتزام في أدب غادة السمان، ترجمة:نور السمان ونكل بيروت، دار الطليعة ،1992.

170 جليوس أوفيديوس ناسو (أوفيد) ،فن الهوى ،ترجمة : ثروت عكاشة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،ط3 ،1992 .

171 جرتيل مالمبرج،علم الأصوات، ترجمة: عبد الصبور شاهين،مكتبة الشباب ،القاهرة،1988.

172 جيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة :منذر عياشي، دار طلاس ، دمشق ط1،1988 .

173 تزفتان تودوروف ،الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة،دار توبقال الدار البيضاء، ط2 ،1990.

174 # // ، نقد النقد ، ترجمة: سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط2 ، 1986 .

175 جان إيف تاديه،النقد الأدبي الحديث في القرن العشرين ،ترجمة:منذر عياشي،مركز الإنماء الحديث،ط1 1994.

176 جورج مونان، مفاتيح الألسنية ، ترجمة : الطيب البكوش ، منشورات الجديد ،تونس 1981.

177 جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال المغرب،ط1، 1986.

178 جون كوين ، بناء لغة الشعر، ترجمة : أحمد درويش، دارالمعارف ، مصر، 1993.

179 ديفيد كارتر،النظرية الأدبية،ترجمة، باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2010.

180 دي سي مويك ،المفارقة وصفاتها، ترجمة :عبد الواحد لؤلؤة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان،ط1 ،1998.

181 رومان جاكوبسون،قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 ،1988 .

182 ر.هـ .روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ترجمة :أحمد عوض ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1997.

183 رينيه ويليك و أوستن وارين ، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،1972.

184 كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة:عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، القاهرة، مصر،د ت .

185 كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة و المعنى، ترجمة : شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط1 ،1986.

186 ماريو باي، أسس علم اللغة ،ترجمة:أحمد مختار ،عالم الكتب،ط8 ،1998 .

187 ميلز سارة،الخطاب،ترجمة: يوسف بغول ،مطبعة البعث ،قسنطينة ، الجزائر،2004.

188 س. موريه ،الشعر العربي الحديث 1800- 1970،تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة:شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

189 # // ،حركات التجديد في موسيقي الشعر الحديث، ترجمة: سعد مصلوح القاهرة عالم الكتب ، ط1 ، 1969 .

190 شارل لالو ، مدخل إلى علم الجمالية، تر جمة: إيليا الحاوي ، منشورات كولان ،باريس 1952 .

191 هانس كريستيان أندرسن ،قصص وحكايات خرافية ،ترجمة :دنى غالي-ستي غاسموسن دار المدى للثقافة والنشر ، ط1 ،2006.

ج - المراجع الأجنبية :

192- Jean, Cohen, Structure du langage poètique, Flammation, Paris, 1966 .

د - المعاجم العربية:

193 إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية، دار الفكر العربي،القاهرة مصر،ط2 ،دت .

194 أحمد بن فارس ،معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر بيروت ،لبنان،1979.

195 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط 1 1989.

196 أمين سلامة ،معجم الأعلام في الأساطير اليونانية و الرومانية ،مؤسسة العروبة للطباعة ،مصر ،ط2 ،1988.

197 جبران مسعود، معجم الرائد،دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، ط1، 1964 .

198 جبور عبد النور،المعجم الأدبي ، دار العلم الملايين ،لبنان، ط2 ، 1984 .

199 خليل الجر، الكافى الباشا، محمد *خليل*، لاروس، المعجم العربي الحديث، مكتبة لاروس ،باريس، 1973.

200 علوش سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، بيروت والدار البيضاء، ط 1، 1985 .

201 مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد (الفيروز أبادي) ،القاموس المحيط تحقيق:مركز التراث المصري،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ط3 ،1978 .

202 شوقي ضيف وآخرون ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، مصر ط4،2004 .

203 الخليل بن أحمد الفراهيدي ،العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار الحرمين للطباعة، دار الرشيد للنشر،العراق،ط1 ،1981.

204 لويس معلوف،المنجد في اللغة ،المطبعة الكاثوليكية ،بيروت،ط19،دت.

205 مجدي وهبه و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت،1979 .

206 محمد بن أحمد الهروي(الأزهري)، تهذيب اللغة، تحقيق : محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط1 ،2001.

207 محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005.

208 -محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين (ابن منظور) ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ،دط،دت.

هـ - <u>المعاجم الأجنبية</u>:

209-Oxford advanced learners,dictionnary oxford, university press of cunent English.

210-Paul Robert, Le Robert ،Dictionnaire alphabètique et analogique de la langue française, socicaise, sociètè du Nouveau Littrè Le Robert ،Paris XI،Tome: 06.

و - <u>الموسوعات</u>:

211 جونسون ر ق، الجمالية ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1983 .

ز - <u>المجلات و الجرائد العربية:</u>

أ - <u>المجلات:</u>

212 أمينة رشيد، المحاكاة وتصوير الواقع في الوعي الكلاسيكي الفرنسي، مجلة الفكر العربي بيروت، ع25 ،فيفري 1982.

213 أنطوان مقدسي، الحداثة والأدب ، مجلة الموقف الأدبي، دمشق ، سوريا ، ع9،جانفي 1975.

214 بدر شاكر السياب، باب مناقشات ،مجلة الآداب البيروتية،بيروت ، ع 6 ،يونيو 1954.

215 د-ك ،غادة السمان ، مجلة صوت النساء، فلسطين ،ع311 ،2009.

216 مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي،مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت ،ع68-69 ،1989.

217 محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة ،أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد،مجلة اتحاد الجامعات العربية، اتحاد الجامعات العربية ،الأردن،م 8،ع1 ،2011.

218 عبد الرحمن حجازي ،مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي ،جدة ،السعودية ، م57 ،ع15 ،2005.

219 العبد محمد السيد سليمان ،من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت ، م9، ع3 ،1989 .

220 يمنى طريف الخولي ، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة البلاغة المقارنة ألف، ع9، 1989.

221 وديع فلسطين، ألبير أديب ومجلة «الأديب»،مجلة الضاد،سوريا، ع2، فيفري 2008.

ب – <u>الجرائد :</u>

222 هيل شاوول، غادة السمّان وغواية المنافي والتمرّد، ثقافة و فنون ، جريدة المستقبل ع4336 الخميس 10 أيار 2012.

223 جهاد فاضل ،الشعر والنثر في أدب غادة السمان ، جريدة الراية ،ع 11438، أوت 2013.

224 خالد زكي ، رسائل المشاهير في الحب والغرام ،من غسان كنفاني إلى غادة السمان مأساتي ومأساتك ،جريدة الرأي ، ع11010 ، 23أوت 2009.

225 زهرة مرعي ،حكايات حب عابرة غادة السمان في الخمسين كتاب ، جريدة القدس العربي ع7130، فلسطين،18 ماي2012.

226 زهية منصر، خاب أملي في الشائعات عني ومذكراتي ستكشف ما لم أقله في فسيفساء دمشقية جريدة الشروق ،الجزائر ،ع 2576 ، 6 أفريل 2009.

227 # // ، تعرفت على أحلام مستغانمي يوم جاءتني في باريس ،جريدة الشروق الجزائر ع2577 ، 7 أفريل 2009.

228 كوليت مرشليان، "محاكمة حب" لغادة السمّان محاورات على هامش نشر رسائل غسان كنفاني الغرامي ة،ثقافة و فنون ، جريدة المستقبل ،ع 1801،الاثنين 10 كانون الثاني 2005.

229 مصطفى خضر،من مفهوم الشعر إلى مفهوم الشعرية،جريدة الأسبوع الأدبي،دمشق ع 689 ، ديسمبر 1999.

230 سارة ظاهر ، غادة السمان عندما ترمي بنفسها في نار الحرية ،جريدة البينة الجديدة ع1843 ، 10سبتمبر 2013.

231 "ياسين رفاعية ، استجواب متمردة" لغادة السمان أنا "المجرم" تجدني حيث لا تتوقع ثقافة و فنون ،جريدة المستقبل ،ع 3999، الثلاثاء 17 أيار 2011 .

232 # // ،"بشير الداعوق كأنّه الوداع" ، ثقافة و فنون ،جريدة المستقبل ، ع 2979 ،الجمعة 6 حزيران 2008.

233 ياسين رفاعية ، سمر يزبك عن غادة السمان،كاتبة تتحول من امرأة إلى نورس، ثقافة و فنون، جريدة المستقبل،ع 3133، الثلاثاء 11 تشرين الثاني 2008.

ح - المجلات و الدوريات الأجنبية:

234-H.Suhamy , la poétique , que sais je ? nº 2311, puf , Paris , 1986.

ط - الملتقيات:

235 رابح بوحوش،الشعريات وتحليل الخطاب،أعمال الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب ،جامعة قاصدي مرباح ورقلة، يومي 11إلى 13 مارس 2003 .

ي - الرسائل الجامعية العربية:

236 إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح دراسة تاريخية وصفية تحليلية، رسالة ماجستير ،الجامعة الإسلامية ،غزة ، 2002 -2003 .

237 أيمن سليمان مسمح ، الاتجاه الاجتماعي في الشعر الفلسطيني بين انتفاضتي-1987 2005،رسالة ماجستير ،الجامعة الإسلامية ، غزة، 2007 .

238 العالية حديدي،ظاهرة التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 1986.

239 -علي عبد الله علي الفرني،أثر الحركات في اللغة العربية،رسالة دكتوراه،جامعة أم القرى،السعودية،2004.

ك - الرسائل الجامعية الأجنبية:

240-Hanan Awwad , Arab Causes in the Fiction of Ghadah al - Samman 1961 - 1975, Presented to the Faculty 'of ,Graduate Studies and Research, in partial fulfilmen"é of the requirements for the degree of, Master of Arts ,Institute of Islamic Studies Me Gill University Montreal March, 1981.

ملخص البحث باللغة العربية :

يعد الإبداع ، و الفنية عنصران مترابطان فلولا الفنية لما توفر الإبداع في العمل الأدبي شعرا كان أم نثرا ، و لولا الفنية لما كانت الجمالية حاضرة ، و الجمالية تتأتى من الشكل متحدا مع المضمون ، و الشعر فن أدبي اكتسب فنيته من بنيته اللغوية ، و الصوتية مما جعله أكثر وقعا من النثر في النفس ، و إذا كان الشعر القديم اكتسب جزءً من فنيته ، و جماليته من الوزن و القافية فالشعر المعاصر حظي بفنية ، و جمالية مغايرة نتجت من موسيقاه الداخلية.

و يعد شعر غادة السمان أنموذج مميز من القصيدة النثرية التي لا تقوم على وزن ، و لا قافية ، و جاء هذا البحث (**شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان – دراسة في المكونات و الخصائص**–) كاشفا عن العناصر البنيوية لقصائدها و البعد النفسي المستمد من الاختلاف ، و التنوع خلافا للقصيدة العمودية التي تُقدم في قوالب جاهزة تُقيِّد نفثات النفس و مساهما في تسليط الضوء على شعر غادة السمان الذي رغم فنيته لم يحظ بنفس اهتمام نثرها محاولا الجمع بين العناصر الإجرائية لتحليل البنية ، و الفصل بين الأجناس التي تدخل ضمن مصطلح القصيدة المعاصرة ، و ذلك وفق منهج تحليلي ، و دراسة أسلوبية للبنية في أربعة فصول .

حيث تم التعريف بفن الشعر ، و علاقة الجمالية به ، ثم التعريف بمفهوم الشعرية وارتباط التركيب الصوتي بالإيقاع ،و التطرق إلى نشأة القصيدة المعاصرة ،و تحديد أهم خصائصها مع محاولة ربطها بالمفاهيم السابقة . و من ثمة إيراد حوصلة عن حياة غادة السمان ،و رصد رأي النقاد فيها ،و تناول مواقفها الشعرية ، و مظاهر الجمالية في شعرها . بعدها تمت دراسة البنية الصوتية للخطاب الشعري عند غادة السمان بالتطرق إلى مفهوم الصوت ، و عناصر نظامه ، و تسجيل التكرار ، و دلالة الحركات والأصوات ، و محاكاتها للواقع. و أخيرا البحث في البنية اللغوية لقصائد الشاعرة بتناول مفهوم الكلمة ، و تحديد الأنساق التي اتبعتها ، و دراسة الحذف ، و التقطيع ، و الزمن الداخلي ، و أدوات الربط، و المفارقة و خاتمة أجابت عن التساؤلات ، و لخصت أهم النتائج.

لقد تغير مفهوم الشعر من قيامه على الوزن إلى قيامه على إيقاع النفس ،و غادة السمان بعد الاطلاع على شعرها يمكن عدُّها رائدة في مجال القصيدة النثرية ، و قد كان لحياتها بالغ الأثر في توجهاتها ، و مواقفها، فجسدّ شعرها ثورتها على المجتمع و جاء محملا بمعاني الاغتراب ، و خاض في مجال المسكوت عنه ، و مع ذلك لا يمكن عدها ذات نزعة لا أخلاقية ،و في توظيفها الزمن اعتمدت التنوع ، و أرجحته بين الحركية ، و الثبات ، أما في مجال الحب فعُدت من الرواد إذ أفردت له القصائد و ربطته بالتمرد حينا وبالكبرياء حينا آخر،ورسمت فيه للحزن ، و التفاؤل صورة فنية مميزة بعفوية الأسلوب الذي بث جمالية التلقي .

و قد خلقت موسيقى مميزة بتوظيفها مختلف الظواهر الصوتية مما عمق الدلالة، و شحن الحالة النفسية،وعبَّر عن المكنونات الداخلية فالحذف ،والإضافة،والتقديم ،والتأخير، و الاستبدال ،و النبر،و التنغيم،و التنوين عمليات حملت جمالية الموسيقى المتميزة و فنية التشكيل الدلالي و كذا الأمر في سيطرة صائت معين ، أو ملازمته الروي ، في حين لعب التكرار،و المحاكاة الصوتية أهميته في تأكيد المعنى ، و دعم الدلالة النفسية للزيادة من فاعلية التلقي . و بهذا اكتسبت قصائد الشاعرة بُعدها الدلالي، و الصوتي المميز، و تأثيرها الفعال الأمر الذي يؤكد قدرة الشاعرة على حسن التأليف،و التركيب اللغوي،و الصوتي لخلق الدلالة،و بث الموسيقى . فهي انتقت دلالاتها المعجمية ، و السياقية بأبعادها الرمزية ، و عددت أنساقها كاسرة بذلك رتابة النمط الواحد باعثة الفنية من التنوع، و اعتمدت أسلوبي الحذف و التقطيع لحضور دلالة أعمق ، و أنفذ في النفس في حين لعب تنوع توظيف الزمن الداخلي ،و أدوات الربط و المفارقة دورا هاما في بناء الدلالة ، و فتح ذهن القارئ على التأويل ، و التحليل.

و من هذا يمكن القول أن شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان تظهر من خلال تنوع العناصر اللغوية ، و الصوتية الأمر الذي يخلق جمالية التميز، وفاعلية التلقي.

الكلمات المفتاحية: الشعرية ، الخطاب ، الشعر المعاصر ،غادة السمان ،الجمالية

Summary of the research in english:

Creativity and artistry are two inter-dependent elements; without the first, the latter could not have existed, and vice-versa.

Creativity results from a combination of form and content. On the other hand, poetry is a form of art which owes its artistry to its linguistic and phonological structure simultaneously, a fact that has made it more affective and stirring than prose.

If old-school poetry gained part of its artistry and beauty from rhyme and meter, contemporary poetry, on the contrary, has distinguished itself by a completely different type of beauty, resulting from its internal musicality.

The poems of Ghada Al-Samman are considered to be a prominent model of free-verse poetry, which depends neither on meter nor rhyme.

This research paper, entitled (**poetry in the poems of Ghada Al-Samman: a study of its components and characteristics**), uncovers

the structural elements in the poet's works, and the psychological factor resulting from both, variety and difference, as opposed to rhymed poetry which is usually presented in pre-set, ready-made patterns that limit imagination.

This work also sheds the light on the poetry of Ghada Al-Samman which, in spite of its artistry, has not received as much attention, as did her prose. Besides, this research paper is an attempt to combine the procedural elements of structure analysis, and the separation between the different poetic contemporary genres, following an analytical approach and a stylistic study in four chapters.

The work opens with a definition of poetry and its relation to artistry, followed by a definition of the notion of artistry, and the relation of the phonological structure to rhythm. Then it looks back to the beginning of contemporary poetry, defines its important characteristics, and attempts to relate it to previous notions. The research paper also gives a summary of the life of Ghada Al-Samman, and a survey of her most

important views on poetry, artistry features in her works, and the most important critical works related to her poems. After that, this work studies the phonological structure in the poetic works of Ghada Al-Samman, focusing on repetitions, the system of sounds and how it simulates reality.

The last part of this research paper scrutinizes the linguistic structure of the poetry of Ghada Al-Samman, with a focus on the notion of the word. Also, the work defines the patterns that the poet follows, and studies ellipses and linking and contrasting tools.

Over years, poetry has changed from one which is based on meter, to a different model that springs from the rhythms of the soul. Ghada Al-Samman can be considered as a pioneer of free-verse poetry. Certainly, the details of her life have deeply shaped her writings and attitudes. Thus, her poetry has reflected her revolt against society, and has been rich with feelings of alienation. Although her poems break down the taboos, they cannot be seen as immoral.

In her use of time, Ghada-Al-Samman depended on diversity alternating mobility and steadiness. When it comes to love poems, she has always been seen as a prominent figure, writing a lot on the topic and associating love sometimes with rebellion, and other times with pride. Writing on love, she could draw an extraordinary, artistic image of both sadness and hope, characterized by the spontaneity of the style.

Ghada Al-Samman has also created a special tune by implementing different phonological features which enhanced meaning and aroused emotions.

Keywords: poetry -Speech - poems modern- Ghada Al-Samman- Aesthetic

Résumé de la recherche en français:

La créativité et l'art sont deux éléments interdépendants; sans le premier, celui-ci ne pouvait pas exister, et vice-versa.

la créativité résulte d'une combinaison de forme et de contenu. D'autre part, la poésie est une forme d'art qui doit son art à sa structure linguistique et phonologique , ce qui l'a rendue plus affective envers les àmes que la prose.

Si la poésie de la vieille école a gagné une partie de sa beauté grace à la rime et au rythme , la poésie contemporaine, au contraire, s' est distinguée par un type de beauté complètement différent, résultant de sa musicalité interne.

Les poèmes de Ghada Al-Samman sont considérés comme un modèle éminent de libre-verse la poésie, qui ne dépend ni de rythme ni rime.

Ce document de recherche intitulé (**poétisme du discours dans les poèmes de Ghada Al-Samman: une étude de ses composantes et caractéristiques**), découvre les éléments de structure dans les œuvres du poète, et le facteur psychologique résultant à la fois, de la variété et de la différence, par opposition à rimait la poésie qui est habituellement présenté en pré-série, les modèles prêts à l'emploi qui limitent l'imagination.Ce travail met également de la lumière sur la poésie de Ghada Al-Samman qui, en dépit de son art, n'a pas reçu autant d'attention, de même que sa prose.

D'ailleurs, ce document de recherche est une tentative de combiner les éléments de procédure d'analyse de la structure, et la séparation entre les différents genres poétiques contemporains à la suite d'une approche analytique et une étude stylistique en quatre chapitres.

Le travail débute par une définition de la poésie et de sa relation avec l'art, suivie d'une définition de la notion de l'art, et la relation de la structure phonologique au rythme.Ensuite, il revient au début de la

poésie contemporaine, définit ses caractéristiques importantes, et tente de les relier à des notions précédentes. Le document de recherche donne également un résumé de la vie de Ghada Al-Samman, et une enquête sur ses vues les plus importantes sur la poésie, l'art dispose dans ses œuvres, et les travaux critiques les plus importants liés à ses poèmes.Après cela, ce travail étudie la structure phonologique dans les œuvres poétiques de Ghada Al-Samman, en se concentrant sur les répétitions, le système de sons et comment il simule la réalité.

La dernière partie de ce document de recherche examine la structure linguistique de la poésie de Ghada Al-Samman, avec un accent sur la notion du mot.En outre, le travail définit les motifs que le poète suit et étudie des ellipses et des outils de liaison et contrastées. Au fil des ans, la poésie a changé d'un modèle qui est basé sur le compteur, à un autre tout différent qui jaillit des rythmes de l'âme.Ghada Al-Samman peut être considérée comme un pionnier de la poésie en vers libres. Certes, les détails de sa vie ont profondément marquer les formes de

ses écrits etde ses attitudes.Ainsi, sa poésie a reflété sa révolte contre la société, et a été riche avec des sentiments d'aliénation. Bien que ses poèmes brise parfois les tabous, ils ne peuvent pas être considérés comme immorals.Dans son emploi du temps, Ghada Al-Samman dépendait de la diversité en alternant la mobilité et la stabilité.Quand au sujet de l'amour elle a toujours été considérée comme une figure de premier plan, elle a écrit beaucoup sur le sujet et associant l'amour parfois avec la rébellion, et d'autres fois avec fierté. L'écriture sur l'amour, elle pourrait dessiner une image extraordinaire, artistique de la tristesse et de l'espoir, caractérisé par la spontanéité du style.

Ghada Al-Samman a également créé une mélodie particulière en mettant en œuvre différentes caractéristiques phonologiques qui a amélioré sens et ont suscité des émotions

Mots clés: poétisme -discours -poésie modern- Ghada Al-Samman- Aesthetic

فهرس المحتويات

الإهـــداء

شكر خاص

مقدمـــة .....أ-ط

الفصل التمهيدي : الخصائص الجمالية والقصيدة العربية المعاصرة.....01-67

1 - فن الشعر.....02

2 - الجمالية و الشعر.....14

3 - مفهوم الشعرية.....25

4 - التركيب الصوتي و الإيقاعي.....36

5 - نشأة القصيدة العربية المعاصرة.....45

6 - أهم خصائص القصيدة العربية المعاصرة.....56

الفصل الأول : غادة السمان و الشعر.....68-197

1 - حياة غادة السمان.....69

2 - النقاد و غادة السمان.....85

3 - المواقف الشعرية لغادة السمان.....94

3-1-المجتمع 95
3-2-الأخلاق 117
3-3-الزمـــن 127
3-4-الحـــب 137
4-مظاهر الجمالية في شعر غادة السمان 157
الفصل الثاني: البنية الصوتية في لغة غادة السمان 198-302
1 - مفهوم الصوت 199
2 - عناصر النظام الصوتي 206
2-1-الحذف و الإضافة 206
2-2-التقديم و التأخير 212
2-3-الاستبدال 213
3 - التكرار 220
4 - الحركات 247
5 - دلالة الأصوات 260
5-1-الشوين 265
5-2-النبر 271
5-3-الشغيم 278

6 - المحاكاة الصوتية 285

الفصل الثالث: طبيعة اللغة وخصائص تركيبها عند غادة السمان 303-395

1 - الكلمة 304

2 - الأنساق 316

2-1-النسق الواقعي 318

2-2-النسق الرمزي 325

2-3-النسق السريالي 332

3 - الحذف والتقطيع 337

3-1-الحذف 337

3-2-التقطيع 345

4 - الزمن الداخلي 349

4-1-الزمن الداخلي للفعل 351

4-2-الزمن الداخلي للصفة 363

5 - أدوات الربط 370

6 - المفارقة 382

الخاتمة 396-400

قائمة المصادر والمراجع 401-429

ملخص البحث باللغة العربيـــــة 430-432

ملخص البحث باللغة الانجليزية 433-436

ملخص البحث باللغة الفرنسية 437-440

فهرس المحتويات 441