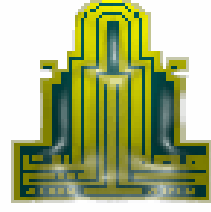


بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التشكيل والدلالة في شعر أمينة العدوان

The Formation and Indication in Amina Al-Adwan's Poetry

إعداد الطالب
سكيب قاط بديوي أبو دلو

الرقم الجامعي
(٠٤٢٠٣٠١٠٠٩)

إشراف الأستاذ الدكتور
شكري عزيز الماضي

الفصل الدراسي الثاني
٢٠٠٨

التشكيل والدلالة في شعر أمينة العدوان

The Formation and Indication in Amina Al-Adwan's Poetry

إعداد الطالب

سالك قاط بديوي أبو دلو

الرقم الجامعي

(٠٤٢٠٣٠١٠٠٩)

إشراف الأستاذ الدكتور

شكري عزيز الماضي

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

..... الأستاذ الدكتور شكري الماضي مشرفاً ورئيساً
..... الأستاذ الدكتور جهاد المجالي عضواً
..... الدكتور نايف العجلوني عضواً
..... الدكتور عبدالباسط مرشدة عضواً

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة آل البيت.

..... نوقشت وأوصي بإجازتها بتاريخ:

الإهداء

إلى من كانا السبب في وجودي

إلى من علت البسمة شفقيهما وارتسم البشر على محياهما عندما قرأت أول

كلمة، إلى والديّ أطال الله بقاءهما

إلى من صبروا وتحملوا طول انشغالي وغيابي عنهم مدة الدراسة

إلى زوجتي

وأبنائي، هدى، معزز، هديل، محمد شموع دربي الطويل وزهور حياتي

ومستقبلي . . .

أهدي هذا الجهد

الباحث

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة على إمام المسلمين محمد بن عبد الله الأمين.

الشكر لصاحب المنّة والفضل على ما وهبنا من نعم لا تعد ولا تحصى، وعلى

رأسها نعمة العقل والهداية والرشاد، شكراً لا يكفى نعمه الظاهرة والباطنة، شكر العابد

المعترف بفضلته تعالى، والموقن بعفوه وغفرانه، والمقرّ بضعفه وزله ونقصانه، فما تقصير

العبد إلاّ دليل على كمال الخالق سبحانه وتعالى، فبالشكر تدوم النعم.

وبعد أن وصل البحث إلى هذا الحد لا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر

والعرفان لأستاذي الفاضل الدكتور شكري الماضي الذي لم يأل جهداً إلاّ قدمه لي أثناء

كتابة هذه الرسالة. وكان لتشجيعه وسعة صدره الذي عودنا عليه خير معين لي على

تخطي ما صادفت من العقبات، فله مني كل التقدير.

كما أتقدم بالشكر والامتنان لأعضاء هيئة اللجنة الأفاضل على تفضلهم بقبول

مناقشة هذه الرسالة المتواضعة الأستاذ الدكتور جهاد المجالي، والدكتور نايف العجلوني،

والدكتور عبدالباسط مراشدة، فلهم مني أسمى درجات التقدير والاحترام.

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء.....	ب
شكر وتقدير.....	ج
قائمة المحتويات.....	د
الملخص باللغة العربية.....	و
مقدمة.....	١
الفصل الأول: التشكيل الرمزي والمفارقات.....	٥
تمهيد.....	٦
أولاً: الرمز الجزئي.....	٨
ثانياً: الرمز الكلي.....	١٤
ثالثاً: الرمز التراثي والأسطوري:.....	١٧
١. المصادر الخاصة:.....	١٧
٢. المصادر العامة:.....	١٨
أ. التراث الأدبي والتاريخي:.....	١٩
ب. التراث الديني:.....	٢٤
ج. التراث الشعبي (الفولكلوري):.....	٢٩
د. الرمز الأسطوري.....	٣٣
رابعاً: دور الرمز في بناء القصيدة.....	٣٨
خامساً: المفارقة ودورها في بناء القصيدة.....	٥٥
الفصل الثاني: تشكيل الصورة الشعرية.....	٦٤
تمهيد.....	٦٥
العلاقة بين الرمز والصورة.....	٦٧
الصورة الشعرية: أهميتها ووظيفتها.....	٦٨
أولاً: الصورة الجزئية.....	٧١
١. الجانب البلاغي:.....	٧٢
أ. التجسيد:.....	٧٢
ب. التشخيص:.....	٧٤
ج. التشبيه.....	٧٦
د. الكناية:.....	٧٩
٢. الجانب النفسي:.....	٨١
أ. الصورة البصرية:.....	٨١
ب. الصورة السمعية:.....	٨٥
ج. الصورة اللمسية:.....	٨٨
د. الصورة الذوقية:.....	٩٠
هـ. الصورة اللونية.....	٩٢

٩٥	و. الصورة الشمية:.....
٩٨	ثانياً: الصورة الكلية:.....
٩٩	أ. البناء الدرامي:.....
١٠٣	ب. بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع.....
١١٠	ج. بناء الصورة الكلية بالتناظر والتوازي:.....
١١٣	د. البناء التوقيعي (التوقيعات):.....
١١٩	ثالثاً: الصورة المكررة/ البناء المتكرر.....
١٢٢	الفصل الثالث: التشكيل اللغوي والإيقاعي.....
١٢٣	تمهيد.....
١٢٤	أولاً: المعجم الشعري.....
١٢٤	١. اللغة الشعرية.....
١٢٥	٢. استخدام لغة الحياة اليومية.....
١٢٩	٣. الحقول الدلالية.....
١٣٠	أ. حقل الظلم والموت والقهر والدمار:.....
١٣٢	ب. حقل الحزن والكآبة والعذاب والألم:.....
١٣٥	ج. التحدي والمقاومة والرفض.....
١٣٧	د. الانتماء وحب الوطن:.....
١٤٠	هـ. حقل الطبيعة.....
١٤٤	و. حقل الألوان.....
١٤٧	ثانياً: ظواهر أسلوبية.....
١٤٧	١- التقديم والتأخير:.....
١٥١	٢- الحذف.....
١٥٣	أ. الحذف التركيبي والدلالي.....
١٥٧	ب. الفراغات/ الصمت المنقوت:-.....
١٦٠	٣- التكرار.....
١٦١	أ. تكرار الحرف:.....
١٦٣	ب. تكرار الكلمة.....
١٦٦	ج. تكرار الجملة أو العبارة:.....
١٧١	٤- التضاد.....
١٧٥	٥- اختزال اللغة في القصيدة القصيرة.....
١٧٩	٦- التشكيل الإيقاعي.....
١٨٨	الخاتمة:.....
١٩٠	المصادر والمراجع:.....
٢٠٣	ملحق:.....
٢٠٤	الملخص باللغة الإنجليزية:.....

الملخص باللغة العربية

التشكيل والدلالة في شعر أمينة العدوان

إعداد الطالب: ساكب قاطب بديوي أبو دلو

إشراف الأستاذ الدكتور: شكري الماضي

تتناول هذه الرسالة ظاهرة التشكيل الفني ودلالته في قصائد الشاعرة "أمينة العدوان" وتطمح إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما طبيعة التشكيل الذي تقدمه الشاعرة؟ وما خصائصه؟ وما مدى استجابته لرؤيتهما الشعرية.
 - ما العناصر والأدوات الفنية التي أسهمت في بناء القصيدة لديها.
 - ما طبيعة الرموز في شعرها؟ وما أنواعها؟ وما هي مصادرها الخاصة والعامّة؟ وكيف وظفت تلك الرموز؟
 - ما طبيعة الصورة الشعرية؟ وما أنماطها ومصادرها؟ وما هي وسائلها الفنية في بنائها؟
 - ما أبرز السمات الفنية للغتها الشعرية؟ وما هي أهم الظواهر اللغوية والأسلوبية والإيقاعية التي ميزت معجمها الشعري؟
- وقد تضمنت الدراسة مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة:

عالج الأول التشكيل والرمز والمفارقة فاشتمل على دراسة عدة موضوعات هي:

أنواع الرموز المختلفة كالرمز الجزئي، والرمز الكلي، والرمز التراثي والأسطوري، ثم تتبع مصادر هذه الرموز الخاصة التي جاءت من وحي تجربة الشاعرة الذاتية والعامّة بما تشتمل عليه من تراث أدبي وتاريخي وديني وفولكلوري وأسطوري. ثم حاولت توضيح وبيان دور المفارقة والرموز في بناء القصيدة للإيحاء برؤيتها الشعرية.

ووقف الفصل الثاني عند تشكيل الصورة، حيث عرض لأهم الموضوعات المتصلة

بتشكيل الصورة لدى الشاعرة.

فأبدت اهتمامي ببيان العلاقة بين الصورة والرمز، وأهميتها ووظيفتها الفنية. ثم انتقلت للحديث عن أنماط الصورة المختلفة كالصور الجزئية وأساليب بنائها المختلفة من تجسيد وتشخيص وتشبيه وحاولت توضيح دورها في بناء القصيدة.

هذا إلى جانب الاهتمام بالصور ذات الطابع النفسي كالصور البصرية والحركية والسمعية... الخ، وبعد ذلك عالجت الصورة الكلية، وبيان أهم الأساليب التي اعتمدت عليها الشاعرة في بناء القصيدة كالأسلوب الدرامي والسرد والحوار والبناء المقطعي والتوازي، والتوقيعات.

واختص الفصل الثالث بالتشكيل اللغوي والإيقاعي، حيث ناقشت فيه موضوعات لغوية أسلوبية، كالمعجم الشعري وسمات لغتها الشعرية، وأبرز الحقول الدلالية التي توافر عليها شعرها، ثم انتقلت إلى دراسة ظواهر أسلوبية متعددة كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار والتضاد ولغة القصيدة القصيرة وطبيعة الإيقاع، وحاولت بيان دور هذه الظواهر في بناء القصيدة ومساهمتها في تجسيد رؤية الشاعرة.

وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج المهمة التي ميزت تجربة الشاعرة من أهمها:

- أن رؤية الشاعرة فرضت اعتمادها على الرمز الشفاف والجزئي دون إغراق في الغموض والتفاصيل.
- اتخذت من الصور الفنية وسيلة للتعبير عن رؤيتها حيث وظفت أنماطاً بلاغية، وصوراً حسية تعتمد على الصوت والحركة واللون وتوظيف المحسوسات الطبيعية.
- اعتمدت في بناء قصائدها على تقنيات جديدة كالسرد والبناء الدرامي والحوار، والاعتماد على المفارقة لإحداث الإثارة والدهشة للإيحاء برؤيتها.

مقدمة

تعد الأدبية والناقدة والشاعرة "أمينة العدوان" من الأصوات الأدبية البارزة على الساحة الأردنية خاصة والعربية عموماً، حيث تميزت بنتائجها الأدبي نقداً وشعراً، فقد بدأت مسيرتها الإبداعية في مطلع الستينيات مع كتابها الفلسفي "محدودات بلا حدود" عام ١٩٦٧، ثم توالى إنتاجها في مجال النقد، حيث أصدرت في مطلع السبعينيات كتابين نقديين هما: مقالات في الرواية العربية ودراسات في الأدب الأردني المعاصر.

أمّا رحلتها مع الشعر فقد بدأت منذ إصدار باكورة أعمالها الشعرية الأولى "وطن بلا أسوار" عام ١٩٨٢م، واستمرت بعد ذلك في إصدار مجموعاتها حتى يومنا هذا حيث وصلت إلى ما يزيد على العشرين ديواناً. فظهرت شاعرة ملتزمة ومتطورة على صعيد اللغة الشعرية والموقف الفكري من خلال إسهامها في تطوير القصيدة المعاصرة ونهضتها والمحافظة على مكانتها التي بدأها جيل الرواد، فأسهمت في إثراء القاموس الشعري وأضافت إليه اسماً جديداً متميزاً.

وقد اطلعت على نصوص الشاعرة ولفت انتباهي ظاهرة التشكيل الشعري حيث أشارت هذه الظاهرة لدي بعض الأسئلة من مثل:

- ما طبيعة التشكيل الفني وخصائصه في شعر أمينة العدوان؟ وهل ثمة علاقة بين التشكيل والرؤية؟

- ما الأساليب والتقنيات التي أسهمت في بناء القصيدة لديها؟

- ما طبيعة الرموز في شعرها؟ وما أنواعها؟ ومتى لجأت إلى الرمز؟ وكيف وظفت هذه الرموز لتعطي دلالات معينة؟

- ما طبيعة الصورة الشعرية؟ وما أنواعها؟ وما دور الصورة في بناء القصيدة لديها؟ وما الدلالات الجزئية والكلية التي تقوم بها؟ وإلى أي مدى تسهم في تجسيد رؤيتها المعاصرة؟

- ما السمات الفنية للغة الشاعرة؟ وما الظواهر الأسلوبية البارزة في قصائدها؟ وهل تميزت بمعجم شعري خاص له دلالات مميزة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة بحثت في عدد من الدراسات التي تناولت شعر "أمينة العدوان" من جانب أو آخر، فلم أعثر على إجابة شافية ومتكاملة، ذلك أن معظم هذه الدراسات قد ركزت

على دراسة المضامين لا التشكيل الفني. ومنها من وقف وقفات جزئية عند قصيدة أو مجموعة شعرية تناولت من خلالها الصورة أو الرمز أو الأسلوب أو الإيقاع وهذه الدراسات هي:

١. آراء نقدية في أعمال "أمينة العدوان"، صادر عن دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، عام ٢٠٠٤، وتضم مجموعة من المقالات والحوارات الموجزة والمكثفة لمجموعة من الأدباء والباحثين، ويلاحظ أنها عرضت آراء متناثرة لهم جاءت تعقيباً على نشر ديوان أو من خلال حوار شخصي مع الشاعرة حول تجربتها وموقعها من الحركة الأدبية عامة.

٢. أمينة العدوان دراسة في أعمالها الشعرية، "محمد المشايخ" صادر عن المؤسسة العربية والدراسات، بيروت، عام ١٩٩٧، تناول فيه جانب المضامين في شعر "أمينة العدوان" وفي القسم الثاني عرض لبعض السمات الفنية بشكل موجز مثل الكتابة الشعرية، والرافد التراثي، والموسيقا الشعرية والصورة الشعرية والثنائيات. فهذه الدراسة تتصل بدراسة عدد محدد من قصائد الشاعرة من زاوية المضمون مع إشارات بسيطة وقليلة للإطار الفني وهي بالتالي لا تشكل دراسة شاملة أو متكاملة لشعر الشاعرة.

٣. أمينة العدوان: شهادات ودراسات، وهي ندوة تكريمية أقامتها رابطة الكتاب الأردنيين، صدرت وقائعها في كتاب عن دار أزمنة، عمان، عام ٢٠٠٥م، وتضمنت مجموعة من الكلمات والمقالات لكتاب وأدباء أكاديميين. وهي بمثابة تقدير للجهد الإبداعي للشاعرة في مجال الشعر والنقد الأدبي مع التركيز على جانب الالتزام بقضايا الأمة، حيث قدم فيها عدد من المقالات التي اعتنت بجانب دون آخر بشكل سريع موجز يلقي ضوءاً على جانب من تجربة الشاعرة الإبداعية حيث لا يمكن أن تتبلور في عمل نقدي فني شامل لجميع نواحي التشكيل.

٤. اتجاهات العولمة في شعر أمينة العدوان، لثروت هاني زوانه، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢. وقد ركزت على الجوانب السياسية ومظاهر العولمة الطاغية على حياة الأمة، وفي القسم الثاني من الكتاب تحت عنوان "السمات الفنية في شعر أمينة العدوان" تحدثت فيه عن بعض الجوانب الفنية من مثل: الصورة، والرمز، واللغة والإيقاع. قامت الباحثة بدراسة مجموعة من القصائد وتطرقت إلى جانب الرمز لكنها لم توضح دوره في التشكيل ولم تتحدث عن مصادره وأنواعه وانصب اهتمامها في مجال الصورة على الصورة الجزئية دون الصورة الكلية. ومن حيث الأسلوب كان تركيزها على التضاد والإيجاز ولم تتناول مظاهر أخرى كالحذف والتقديم والتأخير والتكرار وسمات المعجم الشعري للشاعرة. أي كانت تهتم بجانب وتغفل جوانب أخرى.

٥. إضاءة في ديوان قهوة مرة لثروت زوانة، صادر عن دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٥م، والذي ركزت فيه على الجانب المضموني الوطني والتراثي. من الواضح أن الباحثة اهتمت ببيان المضامين التي احتوى عليها الديوان حيث ترى فيه امتداداً لقصائدها عن الانتفاضة بالإضافة إلى بيان الجانب التراثي فيه. ورأت أن الشاعرة استخدمت مفردات خاصة تناسب الحالة الشعرية حيث اعتمدت على المفردات القليلة المشحونة بدلالات خاصة تعبر عن الهم اليومي.

٦. سهيل الجياد، لمحمد المشايخ، صادر عن دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٦، حيث قام الناقد فيه بالتركيز على الصور الجزئية التي تجسد أفكار الشاعرة وتبين التزامها بقضايا الوطن، وقد اقترب الباحث في عرضه ومعالجته للقصائد من الربط بين الواقع والمناسبة والاهتمام بالوصف والإشارة إلى الفكرة أو المناسبة التي أوردتها الشاعرة في قصيدة أو أكثر وخاصة تلك المتأثرة بنبض الواقع كمفردات الانتفاضة. واهتم بالوصف وإبراز التفاصيل التي تحتويها القصائد من أفكار وصور متناثرة، وأكد التزام الشاعرة بقضايا وطنية فاقتصرت دراسته على ستة دواوين تشترك كلها في مضمون واحد وهو تصوير جو الاحتلال ومقاومة العرب له، فحاول الربط بين شعر الشاعرة وشعر المناسبات عندما كان يربط بين الواقعة أو المناسبة وما في القصيدة من مفردات وتراكيب فرضتها طبيعة الأحداث اليومية.

ويتضح مما تقدم أن هذه الدراسات لم تقدم صورة شاملة ومتكاملة للنواحي الفنية في شعر "أمينة العدوان"، ومع ذلك فإنها أفادت البحث من الناحية المنهجية. لذلك تطلبت طبيعة موضوع الدراسة القيام بدراسة نتائج الشاعرة منذ صدور أول ديوان عام ١٩٨٢ وحتى صدور آخر ديوان عام ٢٠٠٦، أي من خلال اثنين وعشرين ديواناً للشاعرة من خلال الاستقراء الشامل لنصوصها الشعرية بهدف الكشف عن الرمز والصورة واللغة والأسلوب والإيقاع في القصيدة ومدى توظيفها لهذه العناصر، وتأثيرها في الفكرة العامة للنص، وإيضاح العلاقة بين تلك العناصر وإنتاج الدلالة.

وقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة والأسئلة التي ولدتها تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة:

أما الفصل الأول فقد جاء عنوانه (التشكيل الرمزي والمفارقات) حيث خصص للحديث عن الرمز من خلال: مفهومه وأنواعه، كالرمز الجزئي، والرمز الكلي، والرمز التراثي والأسطوري ومصادر الشاعرة في رموزها التراثية، سواء المصادر الخاصة أم المصادر العامة. وتناولت الدراسة دور هذه الرموز والمفارقات في بناء القصيدة.

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان (تشكيل الصور الشعرية) تناولت الدراسة موضوعات من مثل: مفهوم الصورة الشعرية، والعلاقة بين الصورة والرمز، وأهمية الصورة ووظيفتها. كما عنيت الدراسة بأنماط الصورة في شعر "أمينة العدوان" كالصور الجزئية وأساليب بنائها المختلفة من تجسيد وتشخيص وتشبيه وكنايه وصور ذات طابع نفسي كالصورة البصرية والسمعية واللمسية... وغيرها، ثم الصورة الكلية وأساليب بنائها التي توافرت في شعرها كأسلوب السرد والحوار والتقطيع من خلال نصوص قصيرة مكثفة على شكل ومضات، أو مشاهد، أو صور تجسد حالات ولحظات محددة بإيجاز مكثف.

أما الفصل الثالث والأخير، فقد جاء بعنوان (التشكيل اللغوي والإيقاعي) وقد ناقشت فيه المعجم الشعري للشاعرة مبيناً سمات لغتها الشعرية واستخدامها للغة الحياة اليومية، كما بينت أهم الحقول الدلالية التي عملت على إيجاد معجم خاص بها حيث وزعت مفرداتها وتراكيبها على حقول متعددة مثل حقل الظلم، حقل الحزن، والمقاومة، وحب الوطن، والطبيعة، والألوان. ثم انتقلت إلى أهم الظواهر الأسلوبية واللغوية التي ساعدت على تنوع الصور لديها واشتملت على إيقاعات جديدة كالتقديم والتأخير والحذف والتكرار والتضاد والإيجاز والإيقاع الداخلي.

أما المنهج الذي سارت عليه الدراسة فتمثل في الخطوات الآتية:

- قراءة النتاج الشعري للشاعرة.
- محاولة استخلاص الرؤية الفنية، وتتبع التطور الفني من خلال المجموعات الشعرية، حسب تسلسلها الزمني وذلك حرصاً مني على إبراز أهمية المراحل التاريخية لتطور النواحي الفنية والجمالية.
- رصد الرموز المتنوعة، وبيان طبيعتها ومصادرها وتوضيح دورها في القصيدة.
- رصد الصور الجزئية والكلية واستجلاء علاقاتها وأنواعها.
- بيان التشكيلات اللغوية والظواهر الأسلوبية في شعر الشاعرة.
- تحليل الظواهر السابقة وتفسيرها وتعليلها.
- وهكذا فإن المنهج قام بالدرجة الأولى على دراسة شعر الشاعرة؛ وهذا يعني أن القضايا التي تناولها البحث جاءت مستندة إلى النصوص مباشرة، ومستمدة من القراءة المتأنية لها. وقد اقتضت طبيعة الدراسة الإفادة من معطيات المنهج الجمالي.
- وبعد فإنّ الباب ما يزال مفتوحاً للباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة "أمينة العدوان" الإبداعية، فهناك جوانب تستحق الدراسة المنهجية، لم تدرس بعد دراسة علمية، ومن ذلك جهدها النقدي وكتابتها النثرية الأخرى.

الفصل الأول

التشكيل الرمزي والمفارقات

الفصل الأول

التشكيل الرمزي والمفارقات

تمهيد

قبل البدء بتحديد مجالات الرمز التي تعاملت معها الشاعرة من الضروري التوقف قليلاً عند مفهوم الرمز، وأهميته الخاصة في بنية القصيدة المعاصرة؛ إذ يعد توظيف الرمز ملمحاً بارزاً في نتاج حركة الشعر المعاصر لما له من قوة إيحائية إثرائية تدعم مكونات العملية الشعرية بوجه عام.

فالرمز لغة "كل ما أشرت إليه عما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين"^(١)، أمّا اصطلاحاً: "فهو علامة تحيل على موضوع وتسجله طبقاً لقانون ما، والرمز "وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء"^(٢)، أما (كارل يونج) (Carl Jung) فيرى أنه: "الوسيلة الوحيدة الميسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد"^(٣).

وقد صورت الشاعرة في هذه المجموعات معاناة الإنسان العربي عموماً وهو يزرح تحت تيارات وضغوطات كبيرة تجسدت في احتلال أجزاء من الوطن العربي، وما أعقب ذلك من حالة الضعف والتشردم التي ألمت بالأمة منتهية إلى أهم ظواهر الهيمنة الثقافية ممثلة باتجاهات العولمة المختلفة. وقد خصت معاناة الشعب الفلسطيني بنصيب وافر من أعمالها الشعرية التي تميزت بالإيجاز والتكثيف ومواكبة الحدث الأهم وهو انتفاضة الشعب الفلسطيني، فعبرت من خلالها عن رفضها لكل محاولات القهر والظلم وطمس الشخصية الوطنية.

وبناء على ذلك نستطيع القول إنها تميزت بنزعتها الوطنية والقومية إذ جاءت قصائدها صورة صادقة عن هموم الواقع العربي، الأمر الذي رشح لأن يكون الرمز وسيلة للتعبير عن تجربة واقعية تكتوي بناها يومياً ولا تستطيع تجاهلها، ومن هذه التجربة تسربت معظم رموزها الشخصية والتراثية، فكان أن لجأت إلى الرمز أداة ووسيلة للتعبير عن الواقع المعيش.

أمّا عن بداية توظيفها للرمز والدافع لذلك، فيرجح أن سبب ذلك هو طبيعة التجربة الشعرية التي مرت بها الشاعرة، والتي باتت أكثر تعقيداً وتكثيفاً مما جعل من الرمز وسيلة حاضرة في شعرها لنقل رؤاها من الداخل إلى الخارج عندما تعجز عنه اللغة العادية، فاستطاعت من خلال بوابة الرمز الولوج إلى منطقة عميقة من نفسها ترتد إلى إحساسها بعمق الحياة ذاتها، وأنها ترى ما لا يراه الآخرون، ولا تستطيع تجسيده وإظهاره إلا عبر الرمز الذي

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت) مادة (رمز).

(٢) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٠١ - ١٠٢.

(٣) جبور عبدالنور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٢٤.

يمكنها من الاتصال مع المتلقي من خلال لغة خاصة بها تعمل على صياغة علاقات لغوية جديدة هي الإيحاء بالصور والمعاني بشكل شفاف يسير متدرجاً مع المتلقي حتى يصل إلى حالة توحى بامتلاك المعنى الذي كان عصياً على الفهم.

ولعل الغاية التي من أجلها استخدمت الشاعرة الرمز وسيلة للإيحاء والتعبير هي الإيحاء بمكونات نفسها، والتفاعل مع ما حولها. فالرمز وإن كان يبدأ من الواقع لكنه لا يرسمه بل يرده إلى ذات الشاعرة، فتنهار معالم المادة الحسيّة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات الرؤية جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعرة^(١). أي أنها تحاول تجاوز هذا الواقع إلى حالة أكثر صفاءً وإيحاءً بالواقع النفسي المجرد ليعبر عن حالة النفس وانفعالاتها التي لا تهدأ.

فالرمز في الشعر محاولة لتفسير التسلسلات المنطقية للشعور بوصفه حالة من التداخي بينه وبين الشعور ومشاركة بين الطرفين، لأنه "عندما نستغرق في قراءة قصيدة معينة قد نستكشف فيها فوق ما أراد صاحبها"^(٢).

"وقد يبني الشاعر قصيدته على رمز واحد كلي يستقطب كل الأبعاد النفسية في رؤيته الشعرية... وأحياناً يكون الرمز جزئياً يوحى ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة... وقد يكون الرمز الجزئي عنصراً من عناصر بناء كلي عام"^(٣).

والشاعرة أمينة العدوان تستعين في سياقها الشعري بتوظيف النصوص الدينية والتاريخية وبعض الشخصيات التراثية لتحكم بناء القصيدة، وتعمق دلالاتها بحيث تصبح وحدة حية ليس من جانب تعدد الدلالة فحسب، وإنما أسهمت أيضاً بفاعلية التشكيل الشعري. فتتردد في شعرها مثل هذه الرموز وإن كان بشكل متفاوت بين نتائجها المتقدم والمتأخر، ويعزى هذا - ربما - إلى نضج التجربة الشعرية لديها، وربما لتفاعل المواقف وتآزمها في حياتها. فنجد أن الرموز التراثية برزت بشكل واضح في أعمالها المتقدمة في حين قلت في أعمالها المتأخرة تاركة المجال لرموز الشاعرة الشخصية.

فمن هنا كان للرمز في شعر أمينة أهمية خاصة، فقد أكثرت من استخدامها له عندما وظفت رموزها خدمة لقضاياها الوطنية والقومية للإيحاء بتجربتها الواقعية، فتجسد الوطن من خلال كثير من رموزها، حتى إننا نحس ونحن نقرأ شعرها بالتداخل بين هذه الرموز.

(١) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨، ص ص ١٣٦-١٣٧.

(٢) رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٩، ص ١١.

(٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨، ص ص ١٢٤-١٢٥.

ونظراً لهذه الأهمية يرى (شيرلر) (Sheller) "أن كل ما في الشعر ليس سوى رمز للواقع... وأن الرمز أداة جمالية مضمونية تنقل الانفعال من سياق الأنبي الزائل بانتهاء اللحظة إلى رحاب الوجود الباقي"^(١).

ويمكن الوقوف عند الرمز الجزئي والرمز الكلي والرمز التراثي لنتبين مدى البعد الذاتي والمقدرة الإبداعية الذي أضافته الشاعرة إلى موضوعات قصائدها لتثير في المتلقي إحساساً وانفعالاً ما.

أولاً: الرمز الجزئي

إن الناظر في قصائد "أمينة العدوان" يلاحظ أنها وظفت الرمز توظيفاً جزئياً، إذ جاء هذا الرمز محدوداً لم يندمج في القصيدة بحيث يصبح بنية كلية تنمو من خلالها، وإنما يعبر عن فكرة معينة أو يشير إلى معنى ما، "وقد يكون هذا الرمز الجزئي في القصيدة عنصراً من عناصر بناء رمزي كلي"^(٢) يستوعب تجربة الشاعرة كلها أو بعداً من أبعاد القصيدة.

ولا يقصد من هذا الكلام أن الرمز الجزئي يعني "أن تنوب كلمة مكان أخرى، أو أن تكون بديلة عنها، ولكنه أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة قيمة إيحائية رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه فيؤدي ذلك إلى استثارته لكثير من المعاني الدفينة وخلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة لبنائها بناءً متكاملًا"^(٣).

وتكمن القيمة الفنية للرمز من خلال موقع اللفظة المستخدمة وسط ألفاظ أخرى وليس وجودها مجردة، فما تحمله من دلالات تبرز في سياق شعري متقن^(٤)؛ ولذلك فإن التعامل مع الرمز الجزئي يتطلب توظيفه طاقة فنية عالية ليتمكن من الارتقاء بمستوى التجربة الخاصة للشاعرة إلى مستوى التجربة الإنسانية العامة. ويتطلب ذلك سياقاً فنياً يمنح الكلمة (الرمز) دلالات وإيحاءات رمزية تبعث في المتلقي حالة وجدانية مماثلة لحالة الشاعرة الشعرية.

وقد وظفت الشاعرة العديد من رموزها توظيفاً جزئياً منها المرأة حيث تأتي أمماً أو زوجة أو شهيدة، ولكنها لا تتمكن من التخلي عن صفاتها الحسية المعهودة، فتظل مجرد إشارة عابرة.

(١) وجيه فانوس: "الرمز الأسطوري وحاوي في مسيرة الشعر العربي المعاصر"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، العدد ٣٨، ص ٩٤ - ٩٥.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٢٥.

(٣) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٩٨٨، ص ١٤٨.

(٤) ثروت هاني زوانة: اتجاهات العولمة في شعر أمينة العدوان، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٦٦.

ففي قصيدة "شهرزاد" تحاول الشاعرة أن تصل إلى درجة أعمق من الاتحاد بين الرمز والمرموز إليه، غير أنها لا تستطيع أن تحقق مزجاً كاملاً بين المستوى الواقعي والرمزي لذلك فإنها تظل أسيرة هذا الواقع الذي تعيشه، ولم تتمكن المرأة (الرمز) من الاتحاد بالأرض أو الوطن، فنراها تقول على لسانها:

(مات زوجها/ أرى وجهها/ خدعة/ حلم تفكر

أن نعتقد أننا لم نفقد من نحب/ لن نفقدهم/ وأنهم سيبقون معنا وبجانبنا مدى الحياة
إن ما يرهقها، أن تعتاد هذا الغياب...) (١).

فالشاعرة توظف رمز شهرزاد من خلال إسقاطها على الوطن المغتصب الذي لن يموت وسيتحول إلى قوة وتتخلص من الحزن على نحو ما حدث مع الرمز شهرزاد، التي تعبر عن أمجاد الأمة العربية التي سلبت إرادتها وعرقلت مسيرتها، وهي متحفزة للحرية والخلاص من أتقال الهزائم المتكررة، بينما تشير المعرفة بهذه الشخصية التراثية إلى القوة الكامنة في المجتمع التي تستطيع أن تراوغ سطوة الحاكم، وتشير إلى قوة الإنسان أمام صلف السلطان، وهي مناقضة للحكم وثقافته السائدة في عصر الاستبداد كل ذلك لا يغييب عن ذهن المتلقي، وهو يرى كيف أحييت "شهرزاد" إلى رمز ضعيف^(٢) بعد أن حققت انتصاراً ومكسباً حضارياً لبنات جنسها من خلال السرد الحكائي، ومع ذلك لم تستطع المرأة أن تتخلى عن صفاتها الإنسانية، الأمر الذي يجعلنا نتصور ملامحها على أرض الواقع، ولم تتجاوز كثافتها الحسية لتقترب من المجرد لتكون أكثر إحياءً إذ لم تتعد مجرد الإشارة من خلال العنوان فقط.

وتستمر الشاعرة في هذا التوظيف الجزئي للمرأة (الرمز) حيث لا تتجاوز صورة المرأة المناضلة أو الأم والأرملة. فمن أكثر العناوين التي تحمل رمزية المرأة "زوجة الشهيد" وفي ذلك إشارة إلى كثرة الشهداء من جهة، وصمود المرأة وتحديها للمغتصب من جهة ثانية، فنقول تحت العنوان نفسه:

(وقفت أمام القبر

أحس أنه حي

وأن الشهداء أحياء

لم يهزمني موته

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٢-٣٥.

(٢) أحمد جبر شعث: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية، فلسطين، الإصدار الأول، ٢٠٠٢م، ص ص

ولن أجعله يهزمني...^(١) أيضاً في هذه القصيدة لم تتجاوز المرأة عالمها الواقعي،
فلذلك ظلت تحتفظ بلامحها وصفاتها.

وقد لجأت الشاعرة على امتداد دواوينها إلى توظيف رمز المرأة لتوحي وتشير به إلى
فلسطين مصورة دور المرأة في المجتمع العربي الفلسطيني في ظل الاحتلال وانطلاق
الانتفاضة^(٢) فكان للمرأة دور إيجابي وشخصية مميزة في النضال والصمود وإنجاب الأبطال
والمناضلين، تحثهم على الجهاد وتحميمهم، وتدافع عن المقدسات، من ذلك قولها تحت عنوان
"فوزية":

(عندما كنت تضربني، تضرب، تضرب

كنت كائناً ميتاً أولد

ولكن،

عندما بدأت أضربك، أضرب، أضرب

كنت أولد كائناً حياً أولد)^(٣).

فهي هنا رمز للتحدي والحياة من خلال أخذها زمام المبادرة عندما تتحول من حالة
الضعف إلى حالة أخرى من القوة حيث أفادت من أسلوب التضاد بين الموت والحياة والمقابلة
بين صيغة الفعل الماضي والمضارع ليناسب رؤية القصيدة في التحول من حالة الضعف
والسلبية إلى حالة النضال والإيجابية.

وفي قصيدة أخرى تتضمن معنى التحدي ورباطة الجأش حين تصور الأم الفلسطينية
صابرة على ما أصابها من فقدان أبنائها تقول الشاعرة:

(أبنائي الثلاثة استشهدوا

الثلاثة نعم!!

الثلاثة)^(٤).

تحاول الشاعرة أن تجسد موقفاً تراثياً يشي بكثير من معاني التضحية وهو موقف
الخنساء عندما بلغها نبأ استشهاد أبنائها حيث قالت: "الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم" ومع ذلك

(١) أمينة العدوان: فقدان الوزن، دار ابن رشد، عمان، ط١، ١٩٨٦م، ص ٤٨ - ٤٩.

(٢) ينظر محمد المشايخ: أمينة العدوان، دراسة في أعمالها الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٧،
ص ص ٥١-٥٩.

(٣) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩١، ص ٦٣.

(٤) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، دار البناييع، عمان، ط١، ١٩٩٢، ص ١٧١.

بقي مستوى التوظيف للرمز جزئياً لم يتحد بفكرة أو معنى مجرد، وربما يعود ذلك إلى أن المرحلة أو الموقف كان بالنسبة للشاعرة أصعب من أن تهتم كثيراً بالاستغراق بدلالات الرمز فجاء على نحو عابر، أو تلقائي.

ومن الرموز التي وظفتها الشاعرة توظيفاً جزئياً في عدد كبير من القصائد رمز الشهيد الذي استخدمته بالكلمة نفسها حيناً، وبكلمات رامزة حيناً آخر كالنهار والشمس والبحر والقمح والسقف والجدار... الخ، ولكن يبقى المعول عليه في إدخال هذه الألفاظ عالم الرمز هو تكرارها بشكل بارز بحيث تسمي من الرموز الشخصية للشاعرة، من ذلك مثلاً:

(في رحيله، أرى ما يشبه بزوغ الشمس،

دعوة للفجر أن يأتي)^(١)

وقولها: (موتي

(جعل الأرض عشباً أخضر،

للأرض التي درسها بجرافته

إنني الربيع)^(٢).

فقد وظفت عناصر الطبيعة كالشمس والفجر والعشب للدلالة على تجدد الحياة واستمرارها الناتج عن استشهاد الشهيد بكل ما تحمله الكلمة من معاني التضحية والفداء.

لأنّ دماء الشهداء هي التي تطرد الجفاف وتروي الأرض، فيعم الخير وتجدد الحياة من

ذلك قولها:

(وثمة الدماء

في احمرار الأفق

هم زرع الأرض

والغياب الذي نبقى نذكره...)^(٣).

وكذا قولها:

(نزف، نزف)

نروي زهور الأرض العطشى

ونقل من أحزاننا الآتية)^(٤).

(١) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٥٧.

(٢) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١م، ص٣٠.

(٣) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، المصدر السابق، ص٥٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٠.

فلاحظ أنّ هذا التوظيف البسيط الذي لا يؤدي إلى الغموض حيث إنها رسمت ملامح الشخصية (الرمز) من خلال التصوير الواقعي، فاقترنت على السرد، فلم نطلع على هاجس الرمز الداخلي، ولعلها اتجهت إلى هذا الأسلوب في التصوير لأن في الواقع ما يغني عن لغة الإيحاء بما فيه من التردّي والصدمة وتسارع الأحداث.

ولتزيد من قيمة هذا الرمز تلجأ إلى التشخيص لتصوره راسخاً في الأرض كالجذور تعبيراً عن انتمائه للأرض التي أحبها:

أشجار الزيتون

لما تلاحقه

كأنه الجذور^(١).

وأغصانها

أيّما يسير

حولها تطوف^(٢).

فنجدها تبرز ملامح الرمز وعلاقته التفاعلية مع الأرض وكل مظاهر الانتماء، فهذا هو وإن رحل عنها فلأن رحيله عنوان عزة وبقاء للوطن الغالي.

فتقول الشاعرة في موقع آخر:

(أنا إن أرحل

فرحيلي للعلم والكوفية بقاء)^(٣).

كما تمجد الدم وتسمو به إلى ما وراء الحدود فتخلع عليه مزيداً من الهيبة والوقار:

دمه هو الأفق

والأرض

تقدم له باقة دحنون)^(٤).

وفي هذا الإطار نجدها تستخدم مفردات ذات دلالات تدور في دائرة العلو والرفعة عندما

تصفهم - الشهداء - بالنجوم في مثل قولها:

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ٢٠٠١، ص ٧٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٥.

كثيراً كثيراً
 يطاردون النجوم
 هل لا أحد يخبئهم...^(١).
 وكذلك قولها:
 (صقور صقور
 قبل أن يرحلوا
 يبقون للمشييعين الأجنحة)^(٢).

وحتى تكتمل صورة التوظيف الجزئي للرمز في شعر أمينة أجد لزاماً علي أن أعرض
 لرمز هام شكل حضوراً في دواوين الشاعرة وهو رمز العدو، تقول في هذا الصدد وتحت
 عنوان "ذئاب":

ذئابه التي أتى بها لتفترس السكان
 ليس إلا أنياب
 مقتلعة ما ألفت به المدينة
 إلى الغابة)^(٣).
 وتقول في ديوان فوضى بعنوان "سمك القرش"
 (سمك القرش
 على أي شاطئ سيلقي بنا
 كائنات لا لحم يكسوها
 عظام ملقاة)^(٤).

فقد استعارت من عالم الحيوان أبرز ما فيه من صفات الوحشية لتخلعها على العدو/
 الرمز مصورة إياه بأبشع صورة لينسجم مع ما تراه على أرض الواقع من الظلم والوحشية.
 يتضح ممّا تقدم أنّ الشاعرة تقصد بالرموز السابقة شيئاً واضحاً ومحددأ، بحيث لو
 استبدلنا بهذه الكلمات غيرها لما تغيّر معنى القصيدة؛ أي أن الرمز ليس إلا إشارة عابرة أو كلمة

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ٢٠٠١، ص ٨٩.

(٢) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٩.

(٣) أمينة العدوان: دوائر الدم، أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٠٥.

(٤) أمينة العدوان: فوضى، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص ٣١.

حلت محلّ أخرى؛ فظل الرمز مطابقاً للمعنى المقصود ولم يستمد معناه من السّياق الفنّي للقصيدة

ثانياً: الرمز الكلي

فيما تقدّم استخدمت الشاعرة الرّمز استخداماً جزئياً فلم تفسح له المجال للتعبير عن نفسه وتقديم ملامحه، فكانت تتدخل في حركة الرمز وفعله بشكل مباشر فغلبت سمة السرد وتعدّد الأصوات، وبالرغم من هذا فقد تمكّنت القصيدة من استيعاب أبعاد التجربة الشعريّة والتعبير عن رؤية الشاعرة.

ولكن الشاعرة حاولت في قصائد أخرى توظيف الرمز توظيفاً كلياً بحيث جعلته - أي الرمز - محوراً للقصيدة، من مثل "أمام الحاجز" والتي جاءت عنواناً لأحد دواوينها:

(موسيقيون يعزفون على آلات معطوبة

مقاعد مكسورة للمشاهدين

منازل انهارت واجهاتها

ولم يبق إلا الجدران المتصدعة

تبعت عتمة المدينة

أشباح تسير

في ضوء النهار

خطباء يسرون في شوارع مقفرة

هياكل الطائرات تهاوت

وأصبحت قطعاً من حديد

ضوء أخضر. قف

القتلة أمام الحاجز^(١).

في هذه القصيدة حاولت الشاعرة توظيف الرّمز/ الحاجز بشكل كلي، إذ يشير إلى العقبات والمصاعب التي تعترض مسيرة الإنسان العربي منطلقاً في الدلالة على ذلك بما يواجهه العرب من غزو فكري وثقافي يتجسّد في كلّ معاني الإعاقة والحيلولة دون إحراز أي تقدم إلى

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، دار الأفق الجديدة، عمان، ١٩٨٥، ص ٩-١٠، وهناك رواية لعزمي بشارة بعنوان الحاجز، دار الرئيس، ٢٠٠٤. ما يعني أن فكرة الحاجز تستحوذ على اهتمام الأدباء والكتاب العرب.

الأمام ولو كان بسيطاً حيث نجد الأمة تقف أمام حاجز ماديٍّ ومعنويٍّ، فالحاجز رمز له دلالات وإيحاءات متداخلة بين العام والخاص، وبين الحاضر والمستقبل لأنه يرمز إلى لحظة تاريخية وحضارية في حياة الأمة التي يتوجب عليها أن تتخطى هذا الحاجز، بل الحواجز المتنوعة لتصل إلى المكانة اللائقة بها.

وفي نماذج أخرى جعلت من رموزها محوراً للقصيدة، فكانت إطاراً شاملاً تنمو من خلاله القصيدة كما ينمو هو من خلالها ففي قصيدة "عمر القاسم" تقول:

(العدو يخاف منه)

إنه بحر تقف السفن على شاطئه

- اعتقلوه

- إنه بين الجماهير

- اعزلوه، إنه مريض من المعتقل والتعذيب

لا ترسلوه إلى المستشفى

- بدون دواء بدون طبيب

ينبغي أن يموت

ولكنه يسير في كل شارع

ويقيم في كل بيت في فلسطين

يتجول بين المعتقلين

ويطوف في الرؤوس

ويلقي محاضرات: كيف نعتصم؟

نسير في مظاهرات؟ نقوم بإضراب

يحمل صور المذابح يريها للمعتقلين

يقرأ شعر سميح القاسم عن التهويد

وماذا فعل جيفارا من أجل أن يحرر كوبا..^(١).

فكرة الرمز موجودة في صور القصيدة الجزئية، وإن بدت للناظر متناثرة لكنها تظل ترتبط بمحور القصيدة، وتعبّر بمجموعها عن التجربة الشعرية للشاعرة.

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، مصدر سابق، ص ص ٤٤ - ٤٥.

أمّا قصيدتها (اقيم في زنزانة) فقد جعلت من المعتقل الأسير شخصية محورية تدور حولها كل جزئيات القصيدة ورموزها الأخرى حيث قدمت من خلالها صورة التناقض بين طرفين من القيم والمعاني حيث تقول:

(حينما أحرقوا مدرسة
رسمت مدرسة
حينما أحرقوا مسجداً
رسمت مآذن
رسمت الأقصى
رسمت القيامة
حينما أغلقوا جامعة
رسمت جامعة
رسمت مدرسة، جامعة، مكتبة.
حينما منعوا القراءة والكتابة
رسمت شاعراً، معلماً، موسيقياً
حينما منعوا الأناشيد الوطنية
رسمت عباءة، كوفية، عقالاً
رسمت مقاتلاً، سيفاً، حصاناً)^(١).

في هذه السطور من القصيدة نلاحظ أن الفكرة المطلقة التي تدور حولها بكل صورها هي إبراز الفرق بين القبح والجمال من خلال حوار داخلي للمعتقل يجسد رغبته في الخروج من السجن والإصرار على المضي في المقاومة، حيث يرمز المعتقل (صيغة اسم المفعول) إلى كل شيء جميل. ونستشف تلك الرغبة وذلك الإصرار من خلال تكرار ظرف الزمان (حينما) في مطلع كل سطر شعري، وتكرار الفعل (رسمت) والذي جاء مرتبطاً بقيم نبيلة كان الأسير يدافع عنها فظهر ذلك من خلال ضمير المتكلم، إذ صوته يثير سؤالاً هو: هل هذا الصوت مقصور على المعتقل المقاوم على أرض الواقع، أم أنه يرمز إلى حالة عامة؟ وأنّ هذه الحالة تتجسّد بالشّعور بالعزلة النفسيّة التي يمكن أن يحسّ بها أيّ إنسان يتمتع بالروح الوطنية بحيث تغدو حالة جماعية عامة، ومقابل الفعل (رسمت) جاءت ثلاثة أفعال (أغلقوا، منعوا، أحرقوا) وكلها

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٤٦-٤٧.

تشبي بدلالات سيئة ومرفوضة لأنها تسلطت على أشياء تشير إلى النور والعلم وحب الوطن، أي أن آلية الحوار جسدت حالة المفارقة والصراع بين معاني القبح والجمال في الحياة.

ومن الناحية التركيبية نرى أن هذه الأفعال جاءت مسندة إلى واو الجماعة في حين نجد أن الفعل (رسمت) أسند إلى ضمير المتكلم المفرد وفي ذلك ما يعبر عن رؤية الشاعرة للواقع وهي أن الفعل الفردي لا يمكنه الوقوف والصمود أمام قوة جماعية تهدف إلى القضاء على كل ما هو جميل وأصيل.

ثالثاً: الرمز التراثي والأسطوري:

إنّ الناظر في نتاج الشعراء المعاصرين يجد أنّ عدداً كبيراً منهم لجأ إلى التراث الأصيل من حكم وأمثال وشخصيات وأحداث ونصوص دينية وأسطورية، فأخذوا ينهلون منها بوصفها نبغاً ثراً يفيدون منه لإغناء تجاربهم الشعرية.

ويعدّ توظيف التراث في الأدب عامة طريقة في الأداء تعتمد على الإحياء بالأفكار والمشاعر بدلاً من التسمية أو الوصف التقريري المباشر.

ويأتي هذا الفصل لاستجلاء ظاهرة توظيف الرموز التراثية في شعر "أمينة العدوان" إذ إنها تتكئ في رؤيتها الشعرية على رموز التراث كغيرها من الشعراء المعاصرين، من هنا سيتم تناول هذه الرموز من حيث طبيعتها ومصدرها وكيفية توظيفها عبر المراحل الزمنية.

أمّا ما يتعلق بمصادر الرمز عند الشاعرة فنجدها على نوعين: مصادر خاصة، ومصادر عامة.

١. المصادر الخاصة:

وتتمثل في رموز خاصة ابتكرتها الشاعرة ووظفتها لخدمة قصائدها ورؤيتها الشعرية، لذا لا نستغرب تركيزها على الرموز المستمدة من الواقع، سواء الواقع الخارجي المحيط بها، أم الواقع النفسي وما فيه من مشاعر وأحاسيس ورؤى.

وقد تكون هذه الرموز شيئاً حياً أو جماداً، المهم أن تجعلنا نحس بحالة شعورية معينة إلى جانب تقديمها فكرة ما؛ إذ "من حق الشاعر أن يوظف أي موضوع أو موقف أو حادثة توظيفاً رمزياً وإن لم تكن وظفت من قبل مثل هذا التوظيف"^(١).

ونظرة إلى موقف الشعر المعاصر نرى أنه استطاع تمثّل أنقى ما في التراث من عناصر بالإضافة إلى تطوير قيم التراث جدلية تؤكد الأصيل وتطوره، وتنفي الزائف وتتخلص منه، فاستوحى الشخصيات التراثية التي صارت رموزاً لسعيه الإيجابي لتغيير واقعه وإحساسه الخلاق بالتواصل مع تراثه^(٢).

فالدارس لشعر "أمينة العدوان" يلاحظ أنها وظفت رموزها الخاصة من مظاهر الطبيعة وواقعها المعيش المتمثل فيما تشهده من الظلم والاحتلال لأجزاء من الوطن، وما يترتب على ذلك من آلام وأحزان، بالإضافة لما تعانيه الأمة من حالة الضعف والتشطي وانتشار العولمة والغزو الفكري والثقافي وعلى هذا النحو جاءت رؤية الشاعرة لوطنها رؤية خاصة فانكشفت بينهما علاقات وروابط جديدة أغنت الرؤية الرمزية "فالرمز الفني لكي يكون موحياً ودالاً ينبغي ألا يكون مجرد تحليل للواقع أو تبسيطاً له، وإنما هو رؤية ذاتية تتحد فيها الذات بالموضوع اتحاداً نفسياً عندما يجسد النفسي بشكل مادي وهو يبعث المادي ويضي عليه حيوية وحركة، فيوجد بين ما يبدو مبعثراً من عناصر الوجود ويكتشف علاقاته بغيره وبهذا جميعه يمكن تنسيق التجربة الإنسانية داخل نظام من نوع ما"^(٣). ومن هنا فقد وجدت الشاعرة "أمينة" في واقعها مصدراً غنياً ومعيناً فياضاً استنقت منه رموزها، واستمدت منه صورها الشعرية للإيحاء بتجربتها.

٢. المصادر العامة:

وهذا النوع بخلاف المصادر الخاصة التي عرضناها آنفاً، وفيها لا يقوم الشاعر باختراعها، وإنما يقوم باستجلابها وتوظيفها بما يلائم تجربته الشعرية، ولكنّ إبداع الشاعر يكمن في طريقة توظيفها ومن طريقة الإيحاء التي يقدمانها^(٤).

إذن هذا النوع موجود في التراث والذاكرة الجمعية للمجتمع، ولا يقوم الشاعر بابتداعها، وكل ما يقوم به هو استدعاء هذه الرموز من أحداث وشخصيات، ويجردها من دلالاتها الأصلية

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص ١٩٩.

(٢) عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٥، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٢.

(٣) ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ص ٣٠٨ - ٣٠٩.

(٤) صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (٤٨ - ٧٥)، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص

ويعيد صياغتها بما يناسب تجربته المعاصرة، ولذلك فإنه عندما يستدعي هذه الرموز فإنه يجردها من بعض دلالاتها التراثية، ويخلع عليها دلالات أخرى تتفق مع تجربته المعاصرة^(١).

"وتعد هذه المصادر جماعية لأنها إما أن تكون صادرة عن اللاوعي الجماعي مثل الأسطورة والتراث الشعبي، أو أن تكون دينية مستمدة من التراث الديني، وإما أن تكون فردية السمات ولكنها اكتسبت جماعيتها حينما أصبحت موروثاً عاماً يمكن أن يستفيد منها أي شاعر في صورته"^(٢).

أما أهم مصادر الرمز التراثي الواردة في شعر أمينة، فتمثل فيما يأتي:

أ. التراث الأدبي والتاريخي.

ب. التراث الديني.

ج. التراث الشعبي.

د. التراث الأسطوري

وتتجلى قدرة الشاعر وتميزه عند استدعاء الرموز التراثية في طريقة توظيفها في القصيدة، وجعلها لبنة أساسية في التشكيل والبناء الفني، ولذلك لا بد للشاعر من استيعابها وتمثلها لجعلها جزءاً من أفكاره وخياله يستلهمها لتوحي بأبعاد تجربته المعاصرة والارتقاء بها من نطاقها الفردي الخاص إلى نطاق إنساني عام.

ولذلك لا بد للشاعر عند التعامل مع الرموز التراثية من الموازنة بين الدلالات التراثية والدلالات المعاصرة لتجربته فلا تطغى إحداها على الأخرى، وهكذا تصبح المادة التراثية من عناصر إغناء التجربة الشعرية المعاصرة^(٣).

أ. التراث الأدبي والتاريخي:

لقد قامت الشاعرة باستنطاق التاريخ واستدعاء شخصياته وأحداثه، وخاصة تلك التي تتفق مع تجربتها المعاصرة، فوظفت بعض الرموز الأدبية والتاريخية، ولكنها لم تنقيد بحرفية النص التراثي، بل تصاغ بطريقة جديدة، وما يربط بين الرمز وما يجري على أرض الواقع هو السياق.

(١) ينظر. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٧٨، ص ص ١٤-١٨.

(٢) علي ناصر: "مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها"، مجلة أفكار، العدد ١٦٢، وزارة الثقافة، عمان، ص ١٨.

(٣) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص ص ١٩٨-٢٠٠.

ومن الصور التي وظفت فيها الرمز التاريخي التي ترتبط برؤية الشاعرة ومعطيات الزمن الراهن حيث ممارسات العدو المتجسدة في الاعتداء على كل شيء ومن ضمنها مصادر المعرفة العربية فنقول في قصيدة "الأنقاض" التي ترى فيها أن ظلم العدو وهمجيته تجاوزت البشر لتصل إلى ثمرة فكره وعقله ممثلة بطمس معالم الحضارة التي خلفها الإنسان العربي وخاصة في مجال القانون، وتتساءل أيجوز لكل هذا أن يحرق ويصبح أنقاضاً تذروه الرياح:

(والحروف التي كتبها حمورابي تحرق
والمكتبة... كتب تحرق)^(١).

ولا يخفى على المتلقي الإشارة إلى ما فعله التتار عند غزو بغداد من إحراق للكتب وإغراقها في مياه الأنهار، ولكن في سياق الحدث التاريخي وجد العدو ما يحرقه من مصنفات ومؤلفات علمية وأدبية، فهل وجد الآن نتاجاً ثقافياً وعلمياً يستأهل أن يحرق؟! كما أنها تجسد رفضها للخضوع ودعوتها لعدم الاستسلام من خلال استلهاام الحدث التاريخي في قصيدة "أبواب".

والتي تقدم فيها الشاعرة رؤيتها في الدعوة إلى التماسك وسد كل المنافذ أمام محاولات الغزو للوطن، وتفويت الفرصة بالسماح له بالدخول بيننا من جميع النواحي، حيث تقول:

(إنه أت إلى المدينة
يصطحب معه اللصوص
والأبواب تفتح
وتراني أنادي على أهل المدينة
أن لا يلقوا له بالمفاتيح)^(٢).

توظف في هذه القصيدة للتعبير عن رؤيتها المعاصرة حادثة تاريخية تجسد معاني الضعف وهي خروج المسلمين من غرناطة على يد أبي عبد الله الصغير.

وتستدعي رمز (مسيلمة) تحت عنوان "أكاذيب" لتقدم صورة تمثل براعة العدو في ترويح الأكاذيب والإشاعات الهدامة:

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ١٣٩.

(٢) أمينة العدوان: العث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠١، ص ١٤٥.

(مسليمة يروّج الأكذوبة
الآن أصبح رجل إعلان
عن مسدس بلاستيكي
اشتر، ففيه رصاصة قاتلة) (١).

ففي هذه القصيدة لا يجد القارئ صعوبة في تلمس صفات هذا العدو (الرمز) الذي أصبح
مكتشوفاً للجميع من خلال شهرته في ترويح الأكاذيب. وبالمقابل فإن رمز صلاح الدين ما زال
هو القائد المخلص الوفي القادر على حمل المسؤولية والثأر للأمة والشهداء، حيث تستدعي هذا
الرمز عند تشييع الجنازات، لأن الموقف جدُّ لا يحتمل الهزل والتسويق.

(الأكفان البيضاء
التي اصطفت في مخيم جنين
لم أقبل أن يحملها إلا صلاح الدين) (٢).

وتجلى قدرة الشاعرة في توظيف الرمز التاريخي في قصيدة تحمل عنوان "إحراق
السفن" والتي ترتبط بواقعة تاريخية شهيرة في مسيرة الأمة العربية والإسلامية عندما دخل
طارق بن زياد الأندلس فاتحاً وقام بإحراق السفن، حتى لا يدع للجنود مجالاً للفرار أو التراجع
فلا يكون أمامهم إلا القتال فقال لهم: (البحر من ورائكم والعدو من أمامكم):

(لا تحرق كل سفنك
فحين تريد العودة
لا تجد أمامك
سفينة تعود بها فتغرق) (٣).

لكننا نلاحظ التصرف بالنص التاريخي وذلك حتى ينسجم مع رؤيتها الجديدة لأنها هنا
تخاطب طارقاً المبعد والمهجّر عن وطنه فتطلب منه ألا يتخلى عن حلم العودة إلى الوطن، وأن
عليه ألا يحرق كل سفنه خلافاً لما فعله ابن زياد، إذ كان إحراقها وقتننذٍ يمثل بعداً عسكرياً يعبر
عن روح التحدي والإصرار على الفتح وتحقيق النصر، الذي يجب أن يوازيه تحدٍ وإصرار
على العودة إلى الوطن في الوقت الحاضر والمستقبل، وقد ترتقي الشاعرة بالرمز حيث توظفه

(١) أمينة العدوان: الغزو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٥٩.

(٢) أمينة العدوان: كربيات دم حمراء، دار أزمنا للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص٦.

(٣) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص٦١.

بأسلوب التماثل بين الحدث التاريخي والحدث الواقعي، فتوظف الرمز بشكل مكثف وموجز يعبر عن حالة معيشة ممثلة بالتنازع وكَيْل الاتهامات الباطلة، كما نجد في قصيدة "إعلام":

(أعطاه لساناً وسيفاً

وقال له:

اقتله وهو يصلي

وقل للناس:

لقد قتلته لأنه لا يصلي

ولأنه أحرق سجادة الصلاة)^(١).

في هذا النص المكثف الموحى استدعاء حادثة مقتل الإمام عثمان رضي الله عنه - ولكن بشيء من التصرف بالحادثة الأصلية، وما يؤكد ذلك أن العنوان ذاته يشي بهذه الإيحاءات، إن جاز لنا أن نتصرف بوضع الهمزة المفتوحة فيكون (إعلام) فعندها يرمز للخلافات والوقائع التي أعقبت مقتل الإمام عثمان بن عفان - رضي الله عنه - وما تلا ذلك من الخروج على الإمام علي بحجة تنازله عن الأخذ بثأر عثمان - رضي الله عنه -، وإن تصرفنا بوضع الهمزة المكسورة فيكون (إعلام) فهو أيضاً رمز لقوة الحجة وبلاغة القول والقدرة على تزييف الحقائق، وهذا ما يؤيده متن القصيدة في قولها: (أعطاه لساناً وسيفاً) حيث اجتماع القوة والبيان لتبرير المواقف والأخطاء، وإراقة الدماء.

وإلى جانب الأحداث التاريخية استخدمت الشاعرة أسلوب الحكاية والأقوال المأثورة إحساساً منها بغنى هذا الجانب من التراث، كما نلاحظ في قصيدة "لم يمسك بهم".

(سنة، سنتان، ثلاث، أربع، خمس، ست

يطاردهم/ يلاحقهم/ يعتقلهم / يبعدهم/ ولم يمسك بهم

وفي هذه الأيام يدخن ٧٥ سيجارة في اليوم يدخن)^(٢).

فالأسلوب الحكائي واضح من خلال السرد واستخدام تقنية اختصار الزمن في مطلع القصيدة. وفي قصيدة "حظر تدمير الممتلكات" يبرز أسلوب الحكاية من خلال عبارة المطلع (الاستهلال) والتحول في الأحداث:

(وبيته لم يغادره يوماً إلى بيت آخر

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٥٥.

(٢) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، مصدر سابق، ص ٦.

ولم يبق يوماً فيه الغرباء

وفي يوم، وأيام

أتى الجنود

ووضعوا صواريخ

وعبوات ناسفة

وهدموا البيت

وهم يلقون بانفاقية جينيف رقم (٥٣) على الانتقاض^(١).

فقد أوردت بعد السطر الثاني عبارة الاستهلال الحكائية بالإضافة إلى استخدام آلية السرد

ثم التحول في سير القصة (الحكاية) من حالة الهدوء والنعيم إلى الخوف والعذاب.

كما نجد في قصائد أخرى توظيف بعض الأقوال والمأثورات عندما تعيب على السليبيين

والمفرجين إخفاء الرؤوس، كناية عن تخاذلهم، حيث تقول:

(كالنعامة

كائنات تخبيء رؤوسها

فجأة تختفي الرؤوس

والرمال مصيدة)^(٢).

وهي عندما تستلهم قصص التراث تلجأ إلى تضمين قصائدها بعض الحكم وما سار في

فلها متأثرة بأقوال بعض الشعراء المشهورين من مثل:

(... يد الموت في الأمكنة

تطوف حول الوجوه

وتغمض العيون)^(٣).

فكأنها تتمثل قول زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبب.....^(٤).

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، ١٩٩٣، مصدر سابق، ص ٦٦.

(٢) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ٤٦.

(٣) أمينة العدوان: الغزو، مصدر سابق، ص ٩٣.

(٤) شرح ديوان زهير، صنعة أبي السباب ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، إعادة الطبعة الأولى،

وفي قصيدة "على الهامش" تقول:

(... وفي يوم واحد

إلى عرس وعزاء تذهب) (١).

هنا تقترب كثيراً من فكرة أبي العلاء في قوله:

غير مجدٍ في ملتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنمٍ شادٍ (٢).

ويلاحظ أن الشاعرة أمينة عندما تستدعي رموز التراث بأنواعها المختلفة لا تهدف من وراء ذلك استدعاء الحادثة لمجرد الذكر، أو المقاربة الفنية وحسب، وإنما تهدف بذلك إلى تقديم النصيح وأخذ العبرة من أجل رَأب الصدع وإقالة العثرة، وهي لا تتمنى لأمتها أن ينطبق عليها مقولة (أكلت يوم أكل الثور الأبيض) كما تجسد في قولها:

(والقريب افترس القريب

لا أحد يقترب من الغريب

الغريب جائع

افترس الجميع) (٣).

ب. التراث الديني:

ومن المصادر التراثية التي استقت منها الشاعرة رموزها النصوص الدينية، لتعبر عن رؤيتها وتخدم قضيتها، ولكنها خلعت عليها دلالات جديدة تتفق مع السياق المعاصر، فقد وظفت النص القرآني توظيفاً فاعلاً في بناء النص تحمّل جزءاً من معاناتها المعاصرة، فعمدت إلى استخدامه مع شيء من التعديل البسيط أو الإشارة إليه دون تصريح.

فقد اهتمت بمفردات النص القرآني وتراكيبه، ومن هذا القبيل نراها وظفت قوله تعالى:

﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزُقُونَ﴾ (٤). فتحت عنوان

"زوجة الشهيد" تقول:

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص٦٠.

(٢) شروح سقط الزند: تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، القسم الثالث، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٧، ص٩٧١.

(٣) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص١٧.

(٤) الآية: ١٦٩، آل عمران.

(... وقفت أمام القبر

أحس أنه حي

وأن الشهداء أحياء)^(١).

وفي قصيدة "وصايا لأهل الكهف" تعتمد إلى المفارقة لإبراز مقدار التناقض الذي تحس

به من جرّاء انقلاب المعايير:

(لماذا بقي نائماً؟).

لماذا لم يستيقظ

بقي نائماً طوال حياته

وحين كان يستيقظ

كان يقول له العراب:

قل: إنك ترى أن السماء هي الأرض

وأن الأرض هي السماء

ردد: الأرض هي السماء

والسما هي الأرض...)^(٢).

حيث تبني هذه القصيدة الطويلة من ثمانية عشر مقطعاً على شكل حوار بين الغراب

(الرمز) وهو الصوت الظاهر فيها، والذي يرمز إلى معاني الشؤم والسوء عندما يلقن الصوت

الأخر المستكين عبارات تمثل قلب الحقائق وتزييفها بلغة أمرّة.

وبالنظر إلى العنوان نجده يحمل مفارقة مع جو النص القرآني، لأنّ من المعروف أنّ

أهل الكهف هم من قدّم الوصايا لقومهم وليس ما حدث لمن بقي نائماً واستيقظ في سياق

القصيدة، وأصبح يأخذ النصائح من غيره، فهي ترمز هنا إلى نوم الإنسان العربي وسلبيته.

وتزداد المفارقة عندما نرى أنّ من يقدم هذه النصائح هو الغراب، فكيف به إذا بات ناصحاً

لغيره حيث تشير دلالته إلى اللؤم والشؤم. كما أنّ أهل الكهف كانوا أكثر الناس يقظة قبل أن

يناموا، وبالتالي تتكشف رؤية النص المعاصرة إذ يشير هذا الرمز (أهل الكهف) إلى الإنسان

العربي الذي يغط في نوم عميق لا يحس ولا يبالي بما يحدث حوله من أحداث وإذا استيقظ ردّد

ما يقوله الآخرون.

(١) أمينة العدوان، فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٤٨.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٢٣ - ٢٨.

ومن الرموز الدينية التي استخدمتها الشاعرة تجسيدا لرؤيتها للظلم على أرض الواقع قولها تحت عنوان "Pyer markt":

قال الأخ لأخيه:

لا تزيد انتاج السلع

قال المادة العابرون: إنه قابيل يقتل هابيل

وقال السكان: إنه دور يقوم به لكي يستولي

الغرباء على السلع...^(١).

فلا يغيب عن بال المتلقي ما تمتلكه قصة "قابيل وهابيل" من رصيد غني يجعل من أول حادثة قتل الأخ لأخيه رمزاً للنزاع الأخوي، فكان من السهل على الأديب أن يعيد تشكيل الحروب الدائرة في محيطه معيداً آلة الزمن إلى الصراع الأخوي رافعاً الجريمة إلى المستوى الكوني^(٢).

ويلاحظ أنها استدعت هذا الرمز مرة أخرى لتشير به إلى حالة إنسانية تشكل هاجساً للشاعرة، وهو قتل الأخ لأخيه ليس من منظور دلالة القربى فحسب، لكنها تتجاوز ذلك إلى مسألة إنسانية عامة تعبر عن ظلم الإنسان لأخيه الإنسان ففي "محضر تحقيق للسادات" تقول:

(... ولم كنت قابيل الذي قتل هابيل؟؟؟)^(٣).

وقد بنت القصيدة الطويلة نسبياً من عشرين توقيعة قصيرة ومكثفة على شكل حوار مستخدمة الجمل القصيرة والمركزة حيث اتكأت على الاستفهام بلم) في بداية كل سطر شعري فظهر لنا شخصية المحقق الذي هو صوت الراوي حيث أمطر الشخصية الثانية (المتهمة) بوابل من الأسئلة التي قدمت ملامح شخصية السادات من خلال الأعمال والأوصاف التي اتصف بها، في حين لم يجب المتهم عن هذه الأسئلة، فكان الصوت الغالب للراوي، ولكننا عندما ننظر إلى القصيدة كلها يتضح لنا أنها لخصت وكتفت الإجابات المتناثرة في إجابة واحدة وهي (لم كنت قابيل الذي قتل هابيل؟؟؟)، أي أن مجموع الإجابات المفترضة والمتوقعة يندرج تحت دلالة الظلم الذي جسده أسئلة المقاطع كلها.

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام. مصدر سابق، ص ٩٨.

(٢) أحمد داود خليفة: الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ص ٦٨ - ٦٩.

(٣) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٧١. وانظر ص ٧ من الديوان نفسه.

وفي قصيدة "انتفاضة الأقصى والمقاومة الفلسطينية" تتبلور رمزية التحدي عندما توظف معنى قرآنياً يعد من صفات الإيمان في قولها:

(وهو يسير
والأغصان تقطع
والأشجار
لا نولي الأدبار)^(١).

فجملة (لا نولي الأدبار) تحمل دلالات دينية واجتماعية تدم الجبناء والمتخاذلين، لأن من يولي الأدبار يوم الزحف (القتال) يرتكب كبيرة وإثماً. فكأنها تريد القول: إذا كانت هذه هي حال العدو لا يكتفي بقتل الإنسان بل وصل ظلمه إلى الشجر والحجر، فهل من سبيل إلى الفرار والتراجع؟

ثم تعمد إلى هز وجدان القارئ فتأتي برمز قرآني يحمل في ثناياه معاني الظلم عندما توظف لفظ "وأد":

(يدفن تحت أنقاض
البيت الذي انهال عليه، حياً
في مخيم جنين
وأد، وأد)^(٢).

لأن مفهوم صورة الوأد قارّ في أذهاننا لتضمنه معنى الظلم والفناء للإنسان دون وجه حق، وكان يمارس في العصر الجاهلي على الإناث دون الذكور ظلماً وعدواناً، ولكن الصورة المقابلة له الآن أن أصبح الوأد للجنسين معاً وتحت مبررات واهية. لذا نجد أن الشاعرة وظفت هذا الرمز لتعبر عن أبشع جرائم العدو كما تراه على أرض الواقع.

وللإيحاء بحالة العجز والضياع نجدها توظف بعض المفردات والتراكيب الدينية، من

مثل قصيدة "طوفان":

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ١١٤.

(٢) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١١٩.

(طوفان

والكائنات غرقى

وليس إلا سفن محطة

ما تبقى للبحار) (١).

تتطوي الصورة على مفارقة مفاجئة، حيث تصور الأمة والأعداء يحيطون بها كالطوفان، ولا سبيل للنجاة لأن السفن محطة أي أنها بحاجة لمن يصلحها قبل الغرق، ومقابل ذلك فإن قصة الطوفان الأصلية لم يكن هناك إلا سفينة واحدة صالحة قدمت النجاة للبشر، وكأنها تضي على التجربة المعاصرة خطورة وصعوبة تفوق الحادثة في سياقها التاريخي.

وتشير إلى حالة اليأس باستدعاء معنى قرآني في قولها:

(الأيدي المتصارعة

لا تصل إلى المائدة

وقالب الحلوى

يصطاده الذباب) (٢).

في الصورة المتقدمة يفترض في الأيدي أن تكون متكاتفه غير متصارعة لأن في ذلك ضياعاً لقوتها بحيث لا تقوى على صد العدو حتى لو كان على درجة من الضعف، فنلاحظ كيف أن الشاعرة جعلت من معنى الآية «وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب» (٣) عنصراً بنائياً في القصيدة لتجسد رؤيتها في أهمية التعاون ونبذ الخصومات والتصدي للخطر، ولا تنسى الشاعرة أن تستثمر رمزاً دينياً يتمثل في صلاة الجمعة وما تجسده من دلالة على وحدة المسلمين وخاصة إذا اقترن برمز الدعاء بالنصر للمجاهدين،
قائلة:

(١) أمينة العدوان: حبة دواء، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٥. تكرر الرمز في ديوان، دوائر الدم، ص١٢٣،

وديوان وطن بلا أسوار، ص٤٣.

(٢) أمينة العدوان: المفك، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص١٧.

(٣) الآية: ٧٣، سورة الحج.

(ومصلين أرتالاً
يسيرون نحو المسجد
ونسلم أصواتاً
اللهم انصر إخواننا
في فلسطين)^(١).

وفي الختام نجد أن هذه الرموز تمثل صورة مشرقة عند الشاعرة حيث استثمرت معطيات التراث الديني ووظيفته توظيفاً أسهم في بناء القصيدة وتجسيد رؤيتها.

ج. التراث الشعبي (الفولكلوري):

وكما أفادت الشاعرة من عناصر التراث الأدبي والتاريخي والديني وظفت كذلك عناصر التراث الشعبي، عاداته وتقاليده وقصصه وأخباره، حيث "تأتي أهميته الفنية من قدرته على التحدث إلى الجماعة التي يعيش في وجدانها العام، إذ يلمس وتراً مشتركاً ما تكاد تحركه يد الشاعر حتى تهتزله مشاعر الآخرين"^(٢).

لأن هذا التراث ارتبط بقضية الأمة وتجربتها الواقعية المتمثلة بحالة الصراع الدائم على أرض فلسطين مع العدو الصهيوني الذي يحاول إقامة مجتمع يهودي على أنقاض المجتمع العربي هناك، حيث نجد محاولات طمس الهوية الوطنية بالقتل والتدمير والتشريد والاستيطان والهجرة.

"فالجاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية - إلى حد ما - في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حياً"^(٣). وقد سأل "محمد ذكروب" الشاعر سميح القاسم أن يفسر استخدام شعراء فلسطين للأساطير والحكايات الشعبية في شعرهم، وهل هذا عفوي، أم استجابة لضرورات فنية، أو سياسية؛ قال: "هو هذا كله. هدفنا أن نصل إلى قلوب الناس سواءً بأساليبنا الجديدة، أم باستخدام ما أبدعه الشعب من أنغام وصياغات شعرية"^(٤).

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٢) محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٢٢.

(٣) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط ٢، ١٩٩٢، ص ١١٨.

(٤) نقلاً عن: جمال محمد يونس: لغة الشعر عند سميح القاسم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨١، ص ٥١.

وفي رأي "محمد مندور" أن السبب الذي يدعو الشعراء إلى اللجوء للرمز "ليس الرغبة في الغموض والإبهام، أو العجز عن الإيضاح، وإنما مرده عند هؤلاء الموهوبين إلى إيمانهم بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية التي يستطيع أن يردها إلى عواملها الأولية، وذلك لأنه لو وفق في التحليل، فإنه لن يستطيع أن يعطينا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة...".^(١)

ومن هنا استثمرت الشاعرة "أمينة" هذا الجانب من التراث ووظفته في قصائدها لبحث الحياة فيه والمحافظة عليه، من مثل: الدلة، الوشم، اللباس البدوي، البيوت القديمة، بيت الشعر، الأغنية الوطنية، الربابة... الخ.

تقول الشاعرة تحت عنوان "الدلة":

كان يفتني الدلة وطناً

تعالوا،

نذهب إليه

ونشرب القهوة المرة)^(٢).

فهي تحاول لفت النظر في شعرها إلى كثير من مظاهر الحياة الأردنية الشعبية الغائبة،

تقول تحت عنوان "تمر بن عدوان"

(هناك قبرة في ياجوز

هنالك يأتي مواليد جدد

قد لا يتذكرون ما أنشد

في وضحا...)^(٣).

وهناك مواضع كثيرة نذكر فيها الأدوات والمظاهر والعادات مثل: (بيت الشعر...)

الفوانيس، والسيف، وخبز الشراك...)^(٤).

(أيها المهباش، الذي لم يعد يسمع صوته أحد...)^(٥).

(١) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨، ص١٢٣.

(٢) أمينة العدوان: أخي مصطفى، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص٩.

(٣) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص١٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٢١.

(٥) المصدر نفسه، ص٤٦.

(بيت شعر
وعنزات سوداء
بقع سوداء...
وباعة وهي تبيع الربابة
على طرف الطريق تغني
إذا أبقت لهم الربابة أغاني) (١).

ومن شدة تعلقها بأنغام الفرحة الأردنية نراها ترنو بشوق لسماع ألحان البادية:

(هذا الصوت
وهو ينادي للفرح
يغني بحيوية وعفوية
رأيته يرتدي زهور الأرض...) (٢).

فيما تقدم من أمثلة عرضت الشاعرة صوراً ذات بعد وجداني من خلال بناء صورها بمدرجات حسية متعددة عندما رسمت صوراً بدوية أضحت في حكم النسيان بجانب المباني الجديدة، أي أنها تؤكد مظاهر وعادات ترى أنها بحكم الضياع لدرجة أنها تحن إلى البيوت القديمة، وربما لم تفلت من مخيلتها صورة الأطلال عندما تذكرها:

(المنازل القديمة
تذكر بالأجداد والآباء
تاريخ يقرأ
أصبحوا
ولم يغلق
عليهم الموت
الأبواب) (٣).

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٤.

وتعتز كذلك باللباس البدوي كرمز يجسد معنى الهوية إلى جانب كونه عادة اجتماعية أصبحت تواجه تحدياً يؤدي إلى غيابها في ظل تحول الإنسان عن عاداته والسير في طريق التقليد:

(لم أعد أرى ملابس جدتي

إلا في المتحف

ضائعة أنا

وأنا أرثدي الجينز...^(١)).

وفي هذا الإطار لا تنسى ذلك الوشم الذي كان شائعاً في الريف والبادية كرمز جمالي متعارف عليه لدى النساء في المجتمع الأردني:

(الوشم في وجه المرأة البدوية

إنه أشجار خضراء

دائمة الخضرة)^(٢).

والكوفية أخذت في شعر أمينة مكاناً لما تجسده من معاني الهوية والعزة والكرامة مثل:

(في الشتاء

أرغمه أن يقيم في العراء

وحين رأى أنه لا يريد إلا الموت

من البرد لف رأسه بالكوفية)^(٣).

ولقناعة الشاعرة بهذا العنصر نجدها تربط بين الفولكلور الشعبي والمحافظة عليه، كرمز للحفاظ على الهوية الوطنية في غير قصيدة مثل (الباحث الفولكلوري الفلسطيني).

(... وأنا حين كنت أضع في كلمات

اسم كل ثوب- ومن أي مدينة أو قرية هو؟

تغير الأسماء، تغلق المتحف

تمنع نشر الكتب

انظروا ماذا أرثدي

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ص ٩٠-١٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠، ١٥١، ١٦٤.

(٣) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ٦٤.

تعرفون مدينتي
 ففي الأزياء مدن
 وهو حين سرق ملابسني وارتداها
 فقد سرق مدينتي^(١).

وخلاصة القول إن الشاعرة أمينة كانت على وفاق مع معطيات التراث الشعبي للأهمية التي ذكرناها سابقاً، فقد وظفت رموزه الفولكلورية توظيفاً نابغاً من داخل الموقف الشعري فأيقظت في وجدان المتلقي أيضاً من الذكريات والمعاني المرتبطة به من خلال إقامة علاقة ترابط دلالية رمزية تتبع من إحيائها المخترنة في الذاكرة الشعبية الجماعية للمتلقي لتصب في تجربة شعرية جديدة تفيض برؤيتها ممثلاً بتوظيف عناصر التراث الشعبي على اختلافها توظيفاً تجسد بدلالات نفسية وواقعية وفنية عبّرت عن موقفها وآرائها.

د. الرمز الأسطوري

وقد لجأت الشاعرة أمينة العدوان إلى الأسطورة بوصفها مصدراً من مصادر الرمز حيث وجدت فيه ما يخدم تجربتها الشعرية المعيشة، فما هذه الدماء التي تراق على أرض فلسطين والعراق إلا إعادة الخصب والانبعاث للحياة من جديد، فكل قطرة دم لا بد لها من مخاض جديد وولادة جديدة، وهكذا يتكرر البعث والمخاض وتعود الحياة والربيع إلى الأرض بعد كل مذبحة، كما عادت تموز إله الخصب إلى الحياة بعد موته، وهذا يتجسد في قصائدها عن الانتفاضة.

"فالأسطورة كصورة فنية تأخذ قيمتها الرمزية من السياق الذي صبت فيه، وتعطي قوة دافعة للسياق، لأن الشاعر حين يتجه إلى الأسطورة يهدف إلى تخطي حاجز الزمن بين الماضي والحاضر، وما ذلك إلا لإحساس الشاعر المعاصر بأن الأسطورة جزء من التراث الإنساني مليء بالطاقات الإيجابية"^(٢).

بمعنى آخر أن الشاعرة عندما حاولت تجسيد فكرة الانبعاث والتجدد من خلال قصائدها التي تمجد فيها الانتفاضة وبطولات الشهداء اقتربت من جو الأسطورة كما فعل غيرها من الشعراء المعاصرين، ولكن دون الإغراق في تفصيلاتها الجزئية.

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، ١٩٩١، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) ينظر: محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٩٧.

ولنسمع قولها في قصيدة "لم يأتِ المساء بعد":

(لم أكن أعرف

اعتقدت أنك ربيع قادم

سما صافية

شمس مضيئة

مولودة من جديد

بعد أن متُّ

بعثت ثانية في الصباح...) (١).

يبدو في هذه القصيدة ملامح استلهاً رمز البعث والتجدد، وقد جاء عرضاً، أو بتأثير من المخزون الفكري للشاعرة. وما رشح لوجود هذا الرمز المتعلق بأسطورة تموز قولها "إنك ربيع قادم، بعثت ثانية في الصباح".

وفي السياق الذي يرتبط بذكر التضحيات والاستشهاد بأسطورة "تموز" تصبح الأساطير من الرواسب المحفوظة في الذاكرة الجمعية جزءاً أساساً في هيكل القصيدة، وليس عدواناً على أملاك الآخرين" (٢). لذا أضحى الحديث عن الموت في القصائد التي تناولت الشهيد والتضحيات يمثل عتبة الانطلاق إلى حياة جديدة في مثل قولها:

(ما أجمل موته

جعل من الموت حياة) (٣).

وفي قول آخر تحت عنوان "الأسرى" فإن رمز الصليب يساند رمز البعث للتعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر:

(صليب، وصلبان، تكثر كل يوم

وعلى يدي أراه يدق المسامير) (٤).

فقد أخذت من قصة المسيح - عليه السلام - رمز الصليب الذي يجسد صراعه مع اليهود من أجل الدعوة إلى الإيمان.

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ١٠٨ - ١١٠.

(٢) إبراهيم خليل: تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان، ١٩٩٩، ص ١٥.

(٣) أمينة العدوان، أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٤) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٢٠.

ولكن الشاعرة ربما تحاول الارتقاء بهذا الرمز من حالة صراع خاصة إلى تجسيد صراع كوني بين الخير والشر؛ إيماناً منها أن "الأهمية الفنية التي تمنحها الأساطير بشتى صورها للعمل الأدبي هي محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، والإيحاء بالمعنى بدلاً من التعبير المباشر"^(١).
ونبقى مع أمثلة أخرى حاولت فيها الشاعرة استغلال الرمز الأسطوري، من مثل "اقرأ تاريخ الشعب وستعرف" حيث تقول.

(لن تعرفوا)

تحرقوني أبعث من رمادي

تدفنوني حياً

انتشر في الأرض

تقطعون يدي

تتبت لي أيادي^(٢).

فمن الواضح أن الشاعرة وظفت رمز طائر الفينيق الذي يرمز إلى البعث والتجديد، وعودة الحياة مجسداً حالة الصراع على الأرض التي أضحت الدماء المسفوحة رمزاً حياً للتجدد وبعث الحياة، حيث تكرر في غير قصيدة، كقولها:

(قبل أن يرحل عن أرضي

كانت الأرض قد زارتها

كثير من الدماء)^(٣).

وما يؤيد هذا الاتجاه عند الشاعرة أن توظيفها لهذا النوع من الرموز يرتبط بعناصر الطبيعة المختلفة كالفصول، والزهر والشجر والبحر وغيرها بالإضافة إلى ارتباطه بمسألة الكفاح الوطني. لذا فإن الربيع يأتي مزهراً تكسوه النضارة من جديد بعد موت الشهداء في مثل قولها:

(١) عبدالفتاح النجار: التجديد في الشعر الأردني (٥٠-٧٨)، دار ابن رشد، عمان، ط١، ١٩٩٠، ص ص ١٠٤-١٠٥.

(٢) أمينة العدوان: من يموت، دار الكرمل، عمان، ط٢، ١٩٩١، ص ٤٢.

(٣) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٧٣.

(وتستمر الحياة
ويأتي خريف آخر
ربيع آخر
وجوه تختفي
وجوه تظهر) (١).

ومما تقدم نرى أن استخدام الشاعرة للرمز الأسطوري قد ظهر في محاولة منها لتمثيل الأسطورة وتحويلها إلى حالة وجدانية وفكرية للقصيدة، وهذا أقرب إلى منطق الفن من سردها بشكل تفصيلي، وخاصة عندما تمثلت أسطورة الانبعاث في كثير من القصائد التي حملت عنوان الشهيد أو الشهداء، أو التي كانت فيها شخصية الشهيد رمزاً محورياً فاستطاعت بهذا التمثيل والخلق الفني ببعده الإيحائي للأسطورة أن تجعل من الشهيد المنبعث فرحاً كونياً يعد بانبعث الحياة للأمة، أكثر منه قلقاً وتوجساً أمام فعل الموت. ونستثني من هذا الكلام ديوانها "أخي مصطفى" الذي جسد حزن الأخت على فقد أخيها من خلال تمثل أسلوب الرثاء العربي التقليدي عندما تقول:

(إلى العشيرة
الشيخ مات
وبكاء، وبكاء، وبكاء
ويغطيه حب الناس والأرض
عباءة عبااءات، والآن
إن لم يأت أحد منكم بوجه يشبه وجهه
فسوف تطوى العبااءات) (٢).

ومع هذا فالشاعرة حاولت الابتعاد عن جو الأسطورة الحرفي ويمكن رد ذلك إلى رغبتها في إيصال تجربتها الشعرية وموقفها من الواقع بأبسط صورة بعيداً عن حالة الغموض التي غالباً ما تواكب السياق الأسطوري، كإشكالية بارزة في الشعر المعاصر، والتي تعود إلى الأسباب الآتية:

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٩٥ - ٩٦.

(٢) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٢٣.

١- أن غموض الرمز والأسطورة غير حاضر في ذهن المتلقي.

٢- الانحراف في توظيف الرمز والأسطورة عما وقر في أذهان الناس أو عرفوه وألفوه.

٣- أن الموقف المعاصر غامض بحد ذاته في ذهن الشاعر، الأمر الذي يجعل من استخدام الرمز والأسطورة مزيداً من الغموض^(١).

ومن هنا حاولت خلق نموذج أسطوري جديد يتفوق على النمط السردي للأسطورة، ويتفق مع واقع تجربتها الشعرية بصورة أعمق، وفي هذا الاتجاه تمثلت الأسطورة وحولتها إلى خلفية وجدانية وفكرية للقصيدة فعمدت إلى "التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثي صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين"^(٢).

إذن فشرها يكاد يخلو من استدعاء الرموز الأسطورية الكاملة، وإنما جاءت بصورة سياقية في شعرها، وليست محورية، أي أن القصيدة لم تتمحور حول مضمونها من بدايتها إلى نهايتها، وربما يعود هذا البناء إلى أن شعرها يغلب عليه البنية الشفافة لأنها موجهة للناس عامة، لذا فالاستعمالات مأخوذة من الشاعرة وهذه البنية متداخلة برويتها ولغتها الشخصية.

لذا نلاحظ أن الرمز الأسطوري قد يستشف من خلال البناء الكلي للقصيدة، أو في جزء منه حيث يتجلى في السياق، كالشخصيات التي تحتل جزءاً من سياق القصيدة، أو مستمدة من كلمات أو عبارات تشي بالخلاص كمجيء المطر أو النهار أو العاصفة أو الربيع.

فخلاصة القول إن الرموز التراثية والأسطورية في شعر "أمينة" قد استوعبت رواسب اللاشعور ومخزونات الجماعة من معتقدات وأساطير، حيث وظفتها لتعبر عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، واستطاعت أن تبني نصوصها باستخدام هذه الرموز داخل بنية القصيدة كضرورة فنية تدفع إلى استخدامها استخداماً جديداً، أو تلجأ إلى خلق الرمز المرتبط بالحلم بما يتفق وواقع تجربتها الشعرية المعاصرة.

(١) سامح الرواشدة: مغانى النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٩٦.

(٢) محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٠١.

رابعاً: دور الرمز في بناء القصيدة

والحديث عن الصورة الشعرية لا ينفصل عن الحديث عن الرمز باعتبار أن كلا منهما مرتبط بالتجربة الشعورية للشاعرة بمعنى "أن الرمز يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية فالصورة أساسها الرمز لأنها تجسد الفكر والشعور"^(١).

"وبظهور المدارس النقدية الحديثة أصبحت الدراسة الرمزية لأسلوب النص الشعري تحاول تتبع ما بين عناصر النص وأسس ووسائله وسائر مكوناته من علاقات فنية صنعتها رؤية ذاتية نابعة من شعور خاص بالفنان، وصادرة في الوقت نفسه عن أثر وقع ما يتضمنه ذلك العالم المحسوس الذي تتراءى بعض معالمه في شعره على نفسه ومشاعره لينفذ من وراء ذلك إلى آخر ما توحى به تلك العلاقات الفنية التي نظمت تلك المعالم وعناصرها في شعره"^(٢).

ومن هنا تعددت تعريفات النقاد للرمز، فمنهم من رأى أنه "الإيحاء" أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على ادائها في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء حيث تتوالد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"^(٣).

في حين يرى آخرون أنه "الدلالة على ما وراء اللغة الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً"^(٤). والمتأمل لشعر أمينة يجد أنها شكلت من لغتها رموزاً متعددة ترتبط بعناصر أدبية وتاريخية ودينية وطبيعية، وهي في تعاملها مع تلك العناصر تتجاوز اللغة الإشارية الدالة عليها إلى مستوى الرمز، لأنها تستمد مدلولاتها من وحي رؤيتها الشعرية، فاكتملت ألفاظها مدلولات شعورية خاصة. فلجأت إلى تكثيف الواقع في عبارات محدودة عندما استغنت عن تفاصيل موضوعية حيث نرى في عباراتها تركيزاً وتكثيفاً يغني عن الكثير من الأحاسيس والمشاعر، بل يثير في الوقت نفسه مشاعر أخرى.

ويلمس الدارس للرمز في شعرها أنها استخدمته في جوانب متعددة من العملية الشعرية منطلقاً في ذلك من التزامها بقضايا المجتمع وإحساسها الوطني.

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص ١٧٣.

(٢) فتحية العقدة: "الدراسة الرمزية لأسلوب النص الشعري"، عالم الفكر، الكويت، الجزء ٢٨، العدد ١، سبتمبر، ١٩٩٩، ص ٥٠٩.

(٣) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر، ١٩٧٧، ص ٣٩٨.

(٤) إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩، ص ٢٣٨.

من هنا تأتي أهمية التعبير عن طريق الرمز، لأن اللغة العادية لا يمكنها التعبير عما يتصل بالخلجات النفسية العميقة، كما أن الشاعر ذاته غير آبه بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما يخدم تجربته ويساعده على خروج تلك المشاعر والأحاسيس.

أمّا أبرز الرموز التي أسهمت في تشكيل الصورة في قصائد الشاعرة "أمينة" فترجع إلى مصادر متعددة كالطبيعة بما تشتمل عليه من عناصر مختلفة، بالإضافة إلى الرمز التاريخي والأدبي والفولكلوري حيث جسدت الأفكار عن طريق الإيحاء بدلاً من التعبير المباشر، ما أوجد نوعاً من المشاركة الوجدانية بينها وبين المتلقي.

وفي هذا الصدد سوف أتناول أهم الرموز الشخصية التي أسهمت في تشكيل الصورة ورؤية الشاعرة كرمز الشهيد ودلالته على الحياة والانبعاث، ورمز المرأة ودلالة الخصب واستمرار الحياة والعدو ودلالات الظلم والقهر التي ارتبطت به من خلال السياق.

١. الشهيد رمز الانبعاث:

من الملاحظ أن هذا الرمز قد اتسعت له صفحات دواوين الشاعرة لما يمثله من ثنائية جدلية بين الموت والحياة، وقد جاء إمّا بالإشارة إليه بـ "الشهيد"، وإمّا باختيار اسم من أسماء الشهداء المقاومين الذين استشهدوا، ثم القيام بسرد قصة استشهادهم من خلال الأسلوب القصصي والحوار، أو بإشارات جزئية إلى صفة الشهيد، لأن هذه المفردة تتمتع بقديسية وأسطورية حيث "تفتح النظرة الدينية نافذة على الفضاء الأسطوري مانحة إياه قيمة جدلية للموت والحياة بعد أن تخطى الحاجز البشري عن طريق موته الجدلي المتجرد من ماهية الموت ليُمسي ذا روح أسطورية أنبتتها المعتقدات البدائية لما بعد الموت ويموه بالحياة الأبدية روحاً سماوية، ويصطبغ بالبعث في أعين المتلقين"^(١).

ومن هنا شكل الرمز سمة خاصة ولعب دوراً في إظهار ما يجول في نفسها من أفكار أدت إلى إغناء معجمها الشعري فجاءت خصوصية الرمز تمد رؤيتها الشعرية الخاصة بمدلولات جديدة. وقد أفاضت الشاعرة من المدلولات الرمزية ذات الدلالة المقصودة الخاصة بالشهيد.

أمّا أسلوب الرمز في شعرها فيدور حول صور متعددة قد يكون من أبرزها صورة الشهيد، وصورة العدو، وصورة الأسير والمرأة المناضلة وحب الوطن، حيث تصب الشاعرة

(١) أحمد داوود خليفة: الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٤.

انفعالاتها إزاء المواقف التي تريد أن تعبر عنها. أي أن هناك مسببات واضحة دعت إلى الرمز تجسدت بالقلق والتبرم من الواقع.

وقد سئلت الشاعرة في حوار حول منهجها النقدي ورؤيتها لواقع الحركة المسرحية الأردنية عن ميل الكتاب المحليين إلى الاتجاه الرمزي، فقالت: "يستخدم الرمز حين لا يمتلك الأديب حرية التعبير، ولكن بشرط ألا يكون كالطلاسم غير الواضحة بحيث لا يعبر عن وضوح الرؤية، وغالباً ما يستخدم الرمز أداةً فنية للإيحاء والتأثير بدلاً من الكلمات التقريرية المباشرة"^(١).

ويرى الباحث أن أهمية استخدام الرمز عند الشاعرة يعتمد اعتماداً كبيراً على الإيحاءات التي تكمن في الرمز من ناحية الفكرة أولاً، ومن ناحية الصورة ثانياً، فالرمز في شعرها يعمق الفكرة، ثم يعطيها أبعاداً جديدة تتناسب معها الأفكار من جهة أخرى.

فالصورة عندها بدأت من خلال الرمز المادي للأشياء، ثم تجاوزت ذلك لتعبّر عما في نفسها من أفكار حيث لا تتمكن اللغة العادية فعل ذلك.

وتتحدث الشاعرة عن صورة الشهيد في تجربتها الشعرية في قصائدها عن الانتفاضة، فتقول: "إن الشهيد هو العلم الفلسطيني الذي طواه العدو وأخذ الآن من يد المحتل ويرفعه الشهيد على المباني قبل أن يرحل... والشهيد هو القيد الذي وضعه العدو في اليد والآن يكسر... الشهيد هو أشجار الزيتون التي اقتلعها العدو، وهي الآن تزرع، وإن الشهيد هو أسماء المدن والقرى الفلسطينية التي هودت والآن بأسمائها العربية تكتب، وهو اللباس الفلسطيني وهو يرتدي اسم فلسطين الذي محاه العدو يكتب بيد الشهيد ويعود الآن يقرأ..."^(٢).

"فالصورة النموذجية للشهيد تبنى من مصدرين:

- أ. مصدر واقعي كامن، حيث يتكون من النظرة المعجبة بالشهيد من الواقع الاجتماعي.
- ب. النظرة الأسطورية من الواقع الديني، ومصدر شعري فني يرتفع بالشهيد عالياً في صور أدبية تبدل أماكن الشهيد وعناصر الحياة في الكون"^(٣).

(١) آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان (مجموعة مقالات)، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٩٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

(٣) أحمد داود خليفة: الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٤.

ومن هنا تكثر الرموز لدى الشاعرة عن الشهيد، فهو النهار الذي يطرد الليل، والشمس التي تطرد الظلام، والبحر الذي يطرد الجفاف والحجر الذي يبني البيت المهدم، والقمح يوم الحصاد.

ومن الأمثلة على اتخاذ الشاعرة أمينة رموزاً خاصة بالشهيد:

(أيها الشهيد)

وجهك حين يضيء الظلمة

لا يكون القمر، لا يكون الشمس

وجهك حين يضيء الظلمة

يكون الأرض)^(١).

فوجه الشهيد بمثابة النور الساطع الذي يزاحم الظلام فيطرده لأنه يأتي بنور وضياء أشد سطوعاً من نور القمر وضياء الشمس.

وترى الشاعرة أن الوطن مشروع شهيد لكنه لا يتحقق على أرض الواقع دون الاندغام والتمازج بين دماء الشهداء والأرض التي ترتوي منها، عندما تقول:

(أحمله في النعش)

وأشاهد من خلاله

فلا أحد يراني

بدونه)^(٢).

ولا تكاد مجموعة من قصائدها تخلو من مفردات لها علاقة بمعاني الشهادة، وخاصة عندما تذكر شخصيات بعينها كنماذج مشرقة في مسيرة النضال الوطني؛ من مثل: (عمر القاسم، عمر شواهنة، فايزة مفارحة، رنا شعبان، عمر أبو سرحان، فها هي تخاطب أم الشهيد التي تبحث عن ابنها بين الجرحى فنقول:

(أيتها الأم)

ها أنت تبحثين عني...

ولم تجديني

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، ١٩٩١، مصدر سابق، ص ٧.

(٢) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، مصدر سابق، ص ٧٠.

وها أنت تزغردين
تعرفين، أن رفع علم وطني
من على مسجد
وهم يطلقون الرصاص عليّ
هو ميلادي^(١).

فالشاعرة قد استثمرت رمز البعث عندما قرنت بين موت الرمز/ الشهيد وحالة الميلاد،
فذلك نجدها استخدمت عدداً من عناصر الطبيعة للدلالة على رمزية الشهادة بما تحمله من بعد
أسطوري يمثل البعث من جديد كما نجد في مجموعاتها قصائد عن الانتفاضة ١٩٨٧-١٩٩٣
وانتفاضة الأقصى ٢٠٠١ وجلال غرب النهر، وقهوة مرة ٢٠٠٢، هذا بالإضافة إلى عناوين
قصائدها التي تحمل عناوين شهيد، شهداء المقاومة، عملية استشهادية، من ذلك قولها في قصيدة
"الملثم":

(في البيوت التي هدمتها
الحجر بناء في هذا الركام
المقلاع ضوء في هذا الظلام
أيها العدو أنك ليل والملثم نهار)^(٢).

نجد أنها استعارت من الطبيعة الصامته رمز الحجر لما فيه من القساوة لتشير إلى
تضامن الطبيعة ووقوفها إلى جانب المقاوم كرد فعل على ظلم العدو. وفي أحيان أخرى توظف
الرمز بأسلوب التضاد كالبحر الذي يشع بدلالات متضادة كالأمن والخوف، الأمن يتجسد في
العطاء والانطلاق الرحب، والخوف بما يمثله من الرهبة والمجهول والأخطار والإبعاد، فنقول:

(إنه بحر
تقف السفن على شواطئه)^(٣).

ولأن الشجرة من أشد عناصر الطبيعة اتصالاً بالأرض وارتباطاً بها^(٤) فإن الشاعرة
توظفها كرمز يشير إلى الثبات والتحدي واستمرار الحياة.

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، ١٩٩١، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٤) لقمان شطناوي: الرمز في الشعر الأردني الحديث، مطبعة الروزنا، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١١٩.

(تقول: عدوك أطلق عليك رصاصاً

لكي يقتلك، لم يقتلك

وإنما أنجبت كجذع الشجرة فروعاً، فروعاً...^(١)).

فالشجرة هنا رمز التجدد والعطاء بخضرتها الدائمة^(٢)، كما توظف مضمون الحديث

الشريف بأن الشهداء يزرعون يوماً ويحصدون في يوم في الآخرة، حيث تقول:

(تذكر أن تحصد يوماً حقلاً

إني القمح يوم الحصاد)^(٣).

فالمقمح يرمز إلى الخير والوفرة والخصب والأمل^(٤). وهكذا تستمر الشاعرة في قصائدها

التي تنتمي إلى زمن الانتفاضة بتوظيف رموز الطبيعة لتجسيد رؤيتها في انبعاث الحياة، عندما

تقول تحت عنوان "انتحاري":

(موتى

جعل الأرض عشباً أخضر

للأرض التي درسها بجرافته

إنني الربيع)^(٥).

فالعشب الأخضر فيه من النضارة ما يبعث في النفس حالة من الأمل والفرح، ثم تزداد

فاعلية هذا اللون عندما يتحول الرمز إلى ربيع من خلال التشبيه البسيط.

أمّا شجر الزيتون فقد ورد رمزاً للحياة والارتباط بالأرض لأنها الشجرة المباركة قبل

كل شيء، قال تعالى: ﴿زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾^(٦).

ثم تتفرع عن الدلالة الدينية الدلالات الأخرى الاجتماعية والوطنية إلى رمز الطمأنينة

والسلام وديمومة الحياة الممتدة عبر خضرتها حتى نسمع الرمز يقول:

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، مصدر سابق، ١٩٩١، ص ٤٨.

(٢) محمد عجينة: أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٠٠.

(٣) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، المصدر السابق، ص ٦٥.

(٤) لقمان شطناوي: الرمز في الشعر الأردني الحديث، مرجع سابق، ص ١٢٣.

(٥) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٦) الآية ٣٥، سورة النور.

(هذه حياتي

أقدمها

شجرة زيتون

أزرعها

أرجو عدم اقتلاعها) (١).

فحياة الرمز/ الشهيد التي انتهت في عالم الحس هي ديمومة مستمرة في عالم الأزل لا يداينها في عالم الحس إلا ديمومة شجرة الزيتون التي تبعث الأمل وتجدد الحياة.

كما تشبه اغتيال الكوادر باقتلاع أشجار الزيتون بوصفهم رموزاً للمقاومة رمز العطاء،

فنقول:

(اقتلع أشجار الزيتون

أزرع شجرة

فأرى غابة آتية) (٢).

فأشجار الزيتون ترمز إلى الشهداء بوصفهم منارة تقدم النور لمن بعدهم، إذ قدمت الشاعرة صورها الحسية التي تعتمد على البصر والحركة واللون لبث دلالات رمزية تضيف على جو الشهادة والحركة واللون والتجدد. ولم يقتصر توظيف الشاعرة لرموزها على عالم النبات لكنها وظفت بعض مظاهر الطبيعة كالنهار والنجوم والبحر، ونكتفي بذكر مثال، لأن الدراسة لا تهدف لحصر جميع النماذج: (مهما نامت الأرض/ إنني النهار/ حين تراني آتياً تستيقظ) (٣).

وهكذا وجدنا أن الطبيعة بعناصرها المختلفة كانت منهلًا استقت منه الشاعرة أمينة العدوان رموزها للدلالة والإيحاء برويتها للشهيد لما تثيره- الطبيعة- في نفس المتلقي من جمال وإحساس بالشوق والحنين، بحيث تشد انتباهه لما تحمل في طياتها من البساطة والدهشة والإبداع، بالإضافة إلى كونها وسيلة للتعبير عن خفايا نفس الشاعرة.

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٢٩.

(٢) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٣٧.

(٣) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، المصدر السابق، ص ٩.

٢. المرأة رمز الخصب

من الرموز الأخرى التي وظفتها الشاعرة "أمينة" لتجسيد رؤيتها رمز المرأة الذي أخذ دوره في بناء القصيدة متجاوزة بذلك المظهر الخارجي للتعبير عن مكوناتها الداخلية العميقة، فحملت المرأة (الرمز) دلالات غنية مكثفة للإشارة إلى الأمومة والأنوثة إلى جانب دلالة الخصب والحياة، فغدت رمزاً للأرض أو الوطن. حيث أشار بعض النقاد إلى أن الشعراء يسعون غالباً إلى إيجاد علاقة بين المرأة والأرض، فيوحدون بينهما باعتبارهما وسيلة الخصب والنماء^(١). فالمرأة كما تقول الشاعرة لها دور إيجابي خاصة خلال الانتفاضة، حيث برزت شخصيتها فاعلة ومؤثرة، فهي رمز العطاء والبناء تتجلب الأبطال، وتدافع عن الأرض، وتزغرد حين يستشهد أبناؤها، وترفض العبودية والاستسلام^(٢)، فتتقدم صورتها مليئة بالحيوية والنضال من أجل المعتقل والأسير زوجاً كان أو ابناً أو أختاً، فنرى هذا الموقف يتكرر تحت عنوان "زوجة معتقل" كقولها:

(في الصباح أخرج في مسيرة
من أجل المعتقلين
في المساء
أطوف في المنزل
انظر إلى مقعده الفارغ...) (٣).

وفي صور أخرى يأتي حاملاً دلالات ذات بعد إيحائي عندما تصبح المرأة معادلاً للحياة، إذ توسع الشاعرة رؤيتها للرمز في ظل الاحتلال، حين تقدمها خلال مشاهد متعددة، كما في قصيدة "زوجة معتقل في سجن نفحة":

(أرى المرأة
التي تحمل ابنها وتسير
قد يكون لها أم أو أب أو زوج هنا
لم تغادرها الأسوار
في هذا الشارع يراها المارة تسير
أكثر من الشرطي) (٤).

(١) لقمان شطناوي: الرمز في الشعر الأردني الحديث، مرجع سابق، ص ص ١٣٢ - ١٣٣.

(٢) ينظر: محمد المشايخ، سهيل الجياد، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص ص ١٦ - ٢٢.

(٣) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ١١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٣.

فالمرأة (الرمز) في هذه الصورة تقوم بأعباء جسام تبدأ من البيت حيث تربية الأبناء، والاهتمام بالمعتقلين من الأزواج، أو الآباء والأخوة، ثم الإصرار على ذلك بكل شموخ وعنفوان في قولها:

(ماذا تركت لي
البيت أم الأرض؟
أم وطني الذي
أخذته أم هو
حملته معك أيضاً
الحديقة والشجر)^(١).

نلاحظ كيف أن المرأة تسأل بكل جرأة متحدية ما يقوم به الاحتلال، وكأنها تريد أن تسمع العالم الصامت المتفرج بكل الانتهاكات الواقعة على أرض فلسطين، وتقترب المرأة في رمزيتها من جو الأسطورة عندما تسعى مع أهلها لإعادة البناء من خلال الأنقاض على لسان الشهيدة "زهرة الأطرش":

(ونحن لا ننوي الرحيل
ونرفض أن تصبح بيوتنا أنقاضاً
يهدمون
ونشيد ثائية وثالثة
بيناً لنا...)^(٢).

وحين تريد الشاعرة للمرأة/ الرمز أن تفضي بمكونات نفسها للقارئ، فإنها تلجأ إلى آلية الاسترجاع للتحري من قيود النفس الكامنة في نزعة الأنانية، وحب الذات من أجل الانطلاق إلى حرية أرحب، فهي هي "زوجة المعتقل في سجن شطة" تقول:

(حين أعتقل
قال إنّ الوطن معتقل
ويريده حراً

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٢١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

سرت نحو مقعده

حين اختفت المقاعد

ورأيت نفسي على مقعده أجلس^(١).

ولكشف المزيد من رؤية الشاعرة للواقع ودور المرأة فيه اهتمت بتوظيف التداخي

لرمزها لينطق بما يجول في داخله من كره للاحتلال وأدواته التدميرية، فنقول:

علي أن أكره هذه الجرّافة كثيراً

قبل أن أقيم في الشارع^(٢).

ومن هنا كثرت تداخيات زوجات الشهداء مجسدة آثار الفقد والام الحزن:

(أغمضت عيناك

ما أكثر ما تؤلمني

هذه الإغماضة)^(٣).

ومن صور رمز المرأة التي تتكرر على مساحة واسعة من قصائدها رمز الأم سواء

على صعيد العنوان أم كان في المتن، ترمز بها إلى العطاء لهذا كثرت العناوين التي تتركب من

كلمة (أم) وكلمة أخرى كالشهيد؛ لأن تركيب (أم الشهيد) يتضمن مشاعر متضادة من الألم

والأمل، والحنان والقسوة، تجسد صورة فيها من الجرأة ما تجعل المرأة الرمز تتحامل على

جراحها لتشارك أبناء الوطن في الواجب الوطني:

(الواجب الوطني:

العلم الذي لفّ به

جسد ابني

في النعش، وأنا أبكي

مسح دمعي)^(٤).

كما أن الجماهير تقف معها وتلتف حولها لدحر العدو، وهذا يلتقي مع رؤية الشاعرة في

حتمية انتصار الحق على الباطل^(٥)، ففي هذا الإطار تقول على لسان "أم سارة".

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٢٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٣) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٢٠.

(٤) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، المصدر السابق، ص ٧٠.

(٥) محمد المشايخ: صهيل الجياد، مرجع سابق، ص ٢٢.

(وخيط من دماء
يسيل من فمها
يشحب وجهي
ويهرب اللون
أركض مع المشيعين في الشارع الغاضب
يطلقون الصرخات، فيهرب الشحوب
وتلتف حولي الألوان) (١).

وما يلفت النظر في قصائد الشاعرة أن رمز الأم وصورتها لا تكاد تختفي حتى تظهر مرة أخرى، وخاصة عندما تريد ان تعبر عن معاني النضال الشعبي في مواجهة الاحتلال (٢).
ف نجد أن المرأة (الرمز) أخذت بعداً إيحائياً مؤثراً وفاعلاً في سياق القصيدة لأنه اقترن في كثير من القصائد بالشهيد وكلاهما يوحى بالعطاء والتضحية على الصعيد المادي والمعنوي، وهذا ما يفسر اهتمام الشاعرة بالمرأة وإيمانها بدورها في الحياة الاجتماعية والنضال.

٣. العدو/ رمز الظلم:

وحتى تكتمل رؤية البحث أجد لزاماً علي أن أتحدث عن بعض الرموز ذات الدلالة المرتبطة بصورة العدو، وذلك لأن هذه الرموز تناثرت على امتداد صفحات دواوينها من خلال رموز طبيعية كالشتاء والخريف، والليل والغيم والبرد والتلج، هذا بالإضافة إلى الصفات البشرية كالجندي واللص والقاتل والغريب وغيرها:

* الجندي:

وهو رمز يشير في دلالاته الأصلية إلى القوة والعنف، فجاء هذا الرمز في قصائد الشاعرة يحمل دلالات الظلم والاحتلال وذلك عندما تتحدث عن دوره في ممارسة التعذيب والعنف ضد الأبرياء والأسرى والأطفال وغيرهم.

ومن الأمثلة على ذلك قولها:

(وجندي مدجج بالسلاح

وبسلاحه يضرب رأسي) (٣).

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٠.

وكذلك: (أيها الجندي... يا ظلام
يا جندي الاحتلال)

وللمبالغة في الإيحاء بالرعب والقتل فإنها تلجأ إلى استخدام صيغة الجمع بدلاً من المفرد
في بعض القصائد:

(أنا أفتقده

وصورته تلازمي

تملاً للساحات الفارغة

فيستعد الجنود

وتتأهب البنادق)^(١).

فلا يخفى على المتلقي أن السياق الذي استخدم فيه رمز الجندي لا يوحي إلا بدلالة
واحدة، وهي الإشارة به إلى العدو والظلم والاحتلال كأهم عنصر يتكئ عليه في عدوانه.

* قاتل، جزّار

وقد ورد هذا الرمز في قصائد عديدة^(٢). وهو رديف لرمز الجندي السابق في الدلالة،
تقول:

وأنا أقول له:

(احترم مقدساتنا

اقتلع عيني

قاتل، قاتل

ينشر السواد ويغطي وجهه)^(٣).

وعند الحديث عن جو الرعب والمذابح الجماعية لا تجد أفضل من وصف العدو بالجزّار
لما تنطوي عليه المفردة من معاني الوحشية فتقول:

(١) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٢) ينظر: أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، ص ٥٦، جلال غرب النهر، ص ٢٦، ٢٢، ٣٩، ٩٨، ١١٠، ١٢٤، السور المهدم،
ص ٧٥، ٩٢...

(٣) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، المصدر السابق، ص ٥٦.

(يدفنهم في الظلمة في قبور جماعية.

هي مذبحه

والجزار وإن خبأ السكين

أين سيتوارى) (١).

* السجّان والجلاد:

من الرموز التي توحى بالظلم والشر لتجسيد رؤيتها لبشاعة العدو وظفت رمزي السجّان والجلاد لإضفاء المزيد من الرعب والخوف الذي ترغّب في وضع المتلقي فيه، حيث تسهم في بناء الصورة وتجسيد رؤيتها لواقع الاحتلال تقول:

(هربت القفازات

وبدت للجميع

يد الجلاد) (٢).

ويلتقي مع هذا الرمز السجّان في غير موقع، تقول تحت عنوان "أسلاك شائكة":

أسلاك شائكة

تلتف حول الكائنات

وهو السجّان، لم يعد إلا هذه الدوائر) (٣).

* الغريب:

ويلاحظ أنها تلجأ لاستخدام هذه المفردة عند الحديث عن محاولات العدو نهب خيرات الأمة ومقدراتها والذي يتجسد بالرغبة في الاستحواذ على كل شيء، حيث تأتي دلالة هذه المفردة (الغريب) منسجمة مع رؤيتها الشعرية، من ذلك قولها:

(يقول هذا الغريب

لما لا يكون هو العامل

وأكون صاحب المزرعة

يقول ذلك حين يتذكر المحصول) (٤).

(١) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ٩٥.

(٢) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ١٠٨.

(٣) أمينة العدوان: دخان أسود، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤، ص ٦٥.

(٤) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ١٩٤.

وعند تتبع المواقع التي جاء فيها هذا الرمز نلاحظ أنه استخدم في حالة التعريف مما يدل على رغبتها في الإفصاح عنه، وكشف نواياه. إذ إنه بات معروفاً للجميع، فتستخدم أسلوب السرد كاشفة من خلاله أبعاد هذا الرمز، وخاصة عندما تصوره يتغلغل في حياة الناس، وتحت غطاء شرعي كإبرام العقود، حيث تقول في هذا السياق:

(منذ اليوم لن تعمل وحدك

سنعمل معاً

ويقول لي أيضاً هذا الغريب

إنه منذ اليوم

هو من سيكتب العقود)^(١).

ويجدر بالذكر أن الشاعرة عندما تستخدم رمز الغريب لا تذكره إلا مسبقاً باسم الإشارة (هذا) ما يدل على قربه الحسي والمعنوي، إذ لا عجب في ذلك لأنها تصوره وقد أصبح داخل البيت:

(هذا بيتي

ولكن هذا الغريب

يغيّر في أثاثه

في جدرانه

في نوافذه

وفي الأبواب)^(٢).

وفي هذا السياق نجد أن الشاعرة تلجأ إلى استعادة رموز الطبيعة لتعبر عن رؤيتها، فوظفت الشتاء وبرده، والخريف وجفافه، ومن الليل وحشته، ومن السماء غيومها محاولة منها للإيحاء بتجربتها إلى المتلقي، ففي قصيدة "هدم البيوت" (وهو عنوان يتكرر في قصائدها) نجد رابطاً مشتركاً بين الاحتلال وحالة التشرد في برد الشتاء القارس كنتيجة حيّة لما يقوم به العدو من هدم المنازل وتشريد أهلها:

(١) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ٢٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(لا سقف، لا باب، لا نافذة

أبقى

يأتي برد... في الشتاء القارس طارداً الجدران)^(١).

ولكنها عندما ترغب في التأثير في نفس المتلقي تضيف إلى الشتاء وبرده عناصر أخرى توحى بالخوف والألم فتذكر الغيوم التي تحجب أشعة الشمس كرمز للحرية:

(هذا الغيم يحجب عنهم الشمس

وها هم يركضون خلفه)^(٢).

فجملة (يركضون خلفه) أسهمت في تخصيص دلالة الغيم المحصورة رمزيتها في هذا العدو من خلال عودة الضمير في خلفه على الرمز الغيم. فلفظة الشتاء وما يقترن بها في هذه السياقات ليست إلا إحياءات بما يعتمل في نفس الشاعرة من ضيق وشعور بالقلق والوحشة بحيث أصبح هذا الرمز موحياً بالبرودة، وموعداً للحزن، فغداً مجيء الشتاء - بالنسبة للمشرد - يمثل إحساساً ثقيلاً قدمته الصور الموحية التي شحنتها الشاعرة بعناصر نفسية تحولت معها المشاعر الموحية بالخير لرمز الشتاء إلى إحياءات سلبية تشي بالموت بدلاً من الحياة^(٣).

وكما وظفت الشتاء وبرده للإحياء برؤيتها، نجدتها قد وظفت الخريف، حيث حملته دلالات نفسية أكثر منها مجرد فصل، فاتخذته رمزاً للتعبير عن مشاعرها القلقة المتوترة تجاه الواقع بما فيه من تقلبات سريعة. ففي سياق اغتيال الكوادر تشبه قتلهم بحلول الخريف، حيث أصبح معادلاً للموت والذبول وتساقط الأوراق، فهو إيدان بالموت والفناء^(٤)، فتقول تحت العنوان ذاته:

(تساقط أوراق الشجر

يريد أن يجعل الشجرة بلا أوراق

ينتظر، ينظر موت الشجرة

ياللخريف القادم)^(٥).

(١) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢) أمينة العدوان: العث، ص ٢٢٣.

(٣) ينظر: لقمان شطناوي، الرمز في الشعر الأردني الحديث، مرجع سابق، ص ٩٣ - ٩٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩٥.

(٥) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٠٨.

فمن الواضح أن الشاعرة أمينة توظف رمز الخريف لتحمله دلالات سلبية تعود إلى إحساسها بالحزن العميق للإشارة إلى واقع الأمة المتردي. وإضافة لما تقدم فإنها توظف الليل والرياح في السياق نفسه مثل قولها:

(كيف استشهد؟)

الليل أتى للنهار

صباح الخير يا نهاراً رحل) (١).

وكذا قولها:

(أمام العاصفة

تكفهر الوجوه

والرياح تأتي وتقيم) (٢).

فإنها تفيد من توظيف التشخيص في بناء الرمز ما يعطي فرصة أكبر في فهم الرمز في إطار السياق الفني للقصيدة. ولكنها عندما توحى من خلال رموزها بدلالات القسوة والرعب وتصور معاني الظلم الشديد والغدر، فإنها تعتمد إلى رموز من عالم الحيوان لتحملها مدلولات تناسب رؤيتها وتجربتها الشعرية:

(بعد أن صادر البحر

هل سمك القرش

سيبتلع الأسماك) (٣).

وتتكئ على أسلوب المقابلة المعنوية عندما تصف العدو بالغدر واللؤم والخسة، تقول في قصيدة "مصائر":

(وضع الطفل أمام الذئاب

أخذت الذئاب تنهشه... (٤).

(١) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٢) أمينة العدوان: الغزو، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص ٥١.

(٣) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (٢)، ١٩٩٣، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٤) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، دار الأفق الجديد، عمان، ط١، ١٩٨٥، ص ٥١.

ويلاحظ أن الشاعرة قد استخدمت رموزاً أخرى لترمز من خلالها إلى العدو ولكن بدرجة أقل من غيرها، بحيث استخدمت مرة واحدة أو مرتين، كاللص، وقاطع طريق، المستوطن، وجدعون، وأسنان، تجار السلاح، الجندي القبيح، والمخرج، والزائر الكريه:

(لا أستطيع أن أعمل مع قاطع طريق

هل وأنا أعمل معه

هل سيشق الطريق

أم يأخذ الطريق)^(١).

وهكذا ظلت الشاعرة أمينة تعاني تجربة واقعية أخذت منها كل مأخذ، وسيطرت عليها بكل حواسها وأعماق وعيها، لذلك فهي ترى الوطن يختلط ويمتزج بكل شيء، فاتخذت من كل شيء حولها وكل ما يجول في نفسها رمزاً لهذا الوطن.

فقد استخدمت في شعرها رموزاً متعددة مختلفة المصادر بعضها ذاتي، والآخر تراشي، فأكثرت من الرموز الوطنية، فتجسد الوطن في ألفاظها ورموزها مثل: البحر، والشجر والعقال والكوفية، والأغنية الوطنية والمواقع الأثرية، كما أنها اختارت رموزاً شخصية كالمرأة، والشخصيات الوطنية، لما لها من دلالة قوية، واتصال متين بالوطن، لتكون عنصراً هاماً في التعبير الشعري، حيث ترتقي به من مستوى الإنسان العادي إلى مستوى الرمز الفني، لأن الشاعرة تعيش حلماً كبيراً ينهض على أكتاف الواقع الموضوعي، فالواقع كما يقول أدونيس "إمكاناً واحتمالاً ليس حضوراً حقيقياً راهناً، أو مقبلاً، وإنما هو الإحساس بمثل هذا الحضور"^(٢).

وقد تركت من الرموز ما لم يكن له حضوره كرمز استخدم على الحقيقة أو المجاز الذي لا يصل إلى مستوى الرمز الفني لأن الرمز "اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعينا بعد قراءة القصيدة..."^(٣)، كما أن الرمز أداة لغوية تحمل وظائف جمالية تسهم في تشكيل تجربة الشاعرة على نحو يتفق مع مكونات النص الفني، وهو أيضاً رؤية واستشراف تتوق للقبض على الإنساني الخالد من خلال الشخصي الفاني، والمعنوي غير المحدود من خلال المادي المحدود^(٤) من هنا نوعت الشاعرة في رموزها بين ما هو شخصي

(١) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ٢٠٢.

(٢) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١٨٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦٠.

(٤) عمر فروخ: هذا الشعر الحديث، دار البيان للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٥٢.

ابتكرته من وحي تجربتها ورؤيتها للواقع بما يتلاءم والحالة النفسية لها، ورموز تراثية مختلفة. أسهمت في تجسيد رؤيتها للواقع من حولها.

ولم تقتصر أمينة العدوان على توظيف الرمز الشخصي أو التراثي وإنما لجأت إلى المفارقات وسيلة تصويرية إيحائية تسهم في تشكيل النص الشعري وفي تجسيد الدلالة الشعرية الفنية.

خامساً: المفارقة ودورها في بناء القصيدة

١. تعريفها:

المفارقة نمط من القول يقصد به التضاد بين المعنى السطحي للفظ ومعانيه العميقة، فتعني التعبير عن موقف على غير ما يستلزم ذلك الموقف، كأن نقول للمسيء تهكماً أحسنت! أو نقول للمخطئ يا للبراعة، وتعني أيضاً حدوث ما لا يتوقع^(١).

ويعود هذا المصطلح إلى أجواء الفلسفة اليونانية، حيث جمهورية أفلاطون، كما ترد بمعنى الاستخدام المراءوغ للغة، وشكل من أشكال البلاغة، يندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح^(٢) فهي تتألف من مقطعين (Para) وتعني المخالف أو الضد، ومن (Doxa) ويعني الرأي، فيكون معنى كلمة (Paradox): ما يصاد الرأي الشائع^(٣) وفي المعجم الفلسفي هي "إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات"^(٤).

والمفارقة التي نقصدها: شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر غالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر.

(١) نصرت عبدالرحمن: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩، ص٦١.

(٢) أحمد محموديس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٦٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٦٦.

(٤) ينظر: مراد وهبه: المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩، ص٤١٧.

٢. أهميتها:

تعد المفارقة من السمات الأسلوبية المهمة في الشعر العربي المعاصر، بوساطتها يعبر الشاعر عن موقف يمثل تناقضاً ظاهرياً وتستخدم هذه الظاهرة في الشعر لأغراض متنوعة، كأن تباغت القارئ فتوحشه وتثير انتباهه، كما أنها تحفزه على التفكير. في موضوع المفارقة، وتمنح المتلقي متعة حسية باكتشافه الروابط الخفية في النص الشعري^(١). فيمكن أن نعد المفارقة بتنوعياتها المتعددة من أهم التقنيات التي تعتمد عليها القصيدة المركز ومن أكثرها حركة وإدهاشاً وتفناً في استثمار العلاقة التجانسية بين سواد الكتابة وبياض الورقة، وما يتمخض عنها من تجليات طباعية تشتغل على تسخير كل الممكنات الشكلية إلى أعلى درجات شعريتها^(٢).

وقد بين (وارين) أهمية المفارقة في الشعر، قائلاً: "لقد جهد الشعراء منذ آلاف السنين، وصرخوا وكدهم ليقولوا ما يعنون، وهم لم يحاولوا قول ما يعنون فقط، وإنما حاولوا أن يأتوا بالدليل على صحة ما يعنون وعلى صدقه. يدلل القديس على صدق رؤياه بالخطو في النيران باسم غير هياب، ويدلل الشاعر وهو دون القديس إشارة على صدق رؤيته بإسلامها إلى نيران المفارقة - إلى دراما شعره بناءً وتركيباً - مؤملاً أن تنفي النيران ما فيها من خبث.

أو يروم الشاعر بكلمات آخر أن يشير إلى أن تجربته قد أينعت، وأنه اقتطف ثمراتها، وأن يلمح أنه قد أبقى على ما في التجربة من اختلاط وتناقض، والمفارقة واحدة من طرق الإلماح وسبيل من سبيله"^(٣).

إذاً لا بد في حالة المفارقة من كسر "أفق التوقع" وتنقل الحال الشعري من وضع إلى وضع مغاير عندما يرتد الفعل من الزمن الخارجي إلى الزمن الداخلي الوجداني، بالإضافة إلى أن آلية الترتيب والبعثرة على مستوى التجليات الطباعية، وحركة السواد على مساحة البياض تنتهي بانتصار البعثرة في توزيع الدوال توزيعاً إفرادياً هابطاً إلى الأسفل حيث يتحقق المعنى البصري^(٤).

(١) عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٧.

(٢) محمد صابر عبيد: شعرية طائر الضوء، جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤، ص ص ٤٠ - ٤١.

(٣) نقلاً عن نصرت عبدالرحمن: في النقد الحديث، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٤) محمد صابر عبيد: شعرية طائر الضوء، مرجع سابق، ص ٤٢.

وعليه فإن صور المفارقة تتعدد وتتخذ أشكالاً متعددة حتى إن الكثيرين يعدونها شيئاً لا بد منه في الحياة، فمثلاً يعدها (جوته) "ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق"^(١). وبعدها (كيركيجارد) أساساً في الحياة إذ يقول: "قد يدعي المرء أنه ليس من حياة بشرية أصيلة ممكنة من دون مفارقة"^(٢). وعلى ما في العبارات السالفة من المبالغة إلا أن للمفارقة وظيفة وجودية تتجسد في إعادة التوازن للحياة سواء في حالة الهزيمة والعجز، أم في حالة السخرية والتهكم خاصة في المواقف التي تشكل تحدياً صعباً للإنسان لا يجدي الجد معها نفعاً، فتأتي المفارقة لإبعاد القلق وإعادة التوازن والطمأنينة، أي أنها تلعب دوراً إصلاحياً نفسياً اجتماعياً^(٣).

أمّا الناقد المتمرس فإنه يجد في المفارقة أسلوباً يهدف إلى خلق نص جديد في عقل المتلقي^(٤)، يفتح على عدد من المعاني اللامحدودة جرّاء التأمل والتدبر في تناقضات النص الأصلي، فتغدو المفارقة عملية تحول للغة عندما يصبح المعنى أكثر إقناعاً وتأثيراً مما لو قدّمه الكاتب لقارئه على طبق من اللغة المباشرة.

فالمفارقة إذن هي إحدى الوسائل الفنية والتصويرية التي يستعين بها الشاعر لتصوير أبعاد تجربته ورؤيته المركبة لواقعه المعيش، وإخراجها من حيز الذات المجرد إلى حيز الحس الموضوعي. وتلح هذه المفارقة التصويرية على إبراز التناقضات المختلفة التي تختفي في طوايا النفس أو تتراءى في أطراف الواقع^(٥).

فالتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو تقوم على ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف^(٦). أي أنّ المفارقة التصويرية تحاول أن توظف التناقض توظيفاً موحياً دالاً، وليس مجرد الجمع بين ضدين أو أكثر كما نجد على سبيل المثال في الطباق الذي يجمع بين أضداد دون وجود تناقض واقعي في السياق الشعري بين هذه الأضداد، مما يحيل هذا الطباق إلى تضاد أو تقابل لغوي محض بين مدلولين لغويين أو أكثر دون الاهتمام بإبراز التناقض الحقيقي بين هذه الأضداد واستغلاله استغلالاً موحياً^(٧).

(١) محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٤، ص٥٣.

(٢) ينظر: د.سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٧٧، ص١٦.

(٣) د.سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، مصدر سابق، ص١٦.

(٤) مصطفى السعدني: البيئات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط١، ١٩٨٧، ص٢١٣.

(٥) فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية رسالة دكتوراه، اليرموك، ٢٠٠٥، ص٢٤٨.

(٦) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١٣٧.

(٧) المرجع نفسه، ص١٣٧.

والمتمأل في قصائد أمينة العدوان يلاحظ أنّ المفارقة كانت سمة أسلوبية بارزة في شعرها، ويمكننا أن نعزو ذلك إلى رؤية الشاعرة للواقع المتشطي بما فيه من تناقضات كبيرة لم تعد الأساليب المباشرة قادرةً على الإيحاء بها.

هذا إلى جانب شعورها بطغيان العولمة وما صاحبها من ازدياد حالة الهزيمة والغزو الثقافي الذي أجبر الإنسان العربي على التوقع وانجرافه نحو التقليد، فما كان من الشاعرة إلا أن اتخذت المفارقة أسلوباً فنياً للإيحاء بأبعاد تجربتها المعاصرة، لما تقوم عليه من كثافة شعورية عالية قادرة على الغوص في أعماق النفس والإيحاء بها إيحاءً يتجاوز الغاية الإبلاغية ويستشرف آفاق التأثير الجمالي، والالتذاذ الفكري والشعوري^(١).

٣. دورها:

ثمة أساليب لتوظيف المفارقة في النص، فقد تكون في قدر بسيط بحيث تجمع بين نقيضين في وقت واحد على مستوى الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد فتثير نوعاً من السخرية المرّة والفكاهة المأساوية^(٢). وهي بهذا المعنى تنتشر كصورة جزئية في كثير من قصائد الشاعرة عندما تناقض صورة جزئية صورة جزئية أخرى، وكأنها تنظر إلى هذا الواقع بكل جزئياته وتناقضاته منفصلة عن بعضها بعضاً حيث لا يجدي مع كل هذه السوداوية أن تُعالج كلاً واحداً، بل لا بد من التجزئة بقصد الإصلاح أولاً بأول ثم العودة للنظر بشكل تكاملي، ومن هذه الصور في شعرها تقول تحت عنوان "إنسان يولد":

(في الشارع، يعلو صراخ

إنسان يولد، حيث ما تزال المرأة التي وضعت

مولوداً ميتاً تنام)^(٣).

فالمفارقة حدثت من خلال تجاوز الأضداد في قولها (مولوداً ميتاً) ذلك حتى تضع القارئ في صورة التناقض على أرض الواقع فاستثارت شعور المتلقي عندما قدمت له هذه الصورة من التناقض الذي يعبر بطبيعة الحال عن ولادة ميتة بدلاً من ولادة حيّة حيث انخرقت بالمعنى إلى دلالة أبعد، فالمولود يرمز إلى الحرية ولكنها غير متحققة، والموت يرمز إلى تعثر

(١) ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧. ص (٣٦ - ٤١).

(٢) فخري صالح: دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ١٢٤.

(٣) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٦٣.

حركة التحرر ممثلة بالميلاد الميت للقيمة المنشودة. كما تسهم آلية التناقض القائم على التجاور والتنافر من خلال إثارة الدهشة في مثل قولها:

(وقد كوفئ اللص/ المحكمة فرغت/ والقاضي مات) (١).

فالمكافأة كانت للصوص وليس هذا محلها، وما زاد من حدة المفارقة فراغ المحكمة وموت القاضي الذي يوحي بفكرة واقعية تتجسد في انقلاب المعايير ومن ثم موت رمز العدالة وهو القاضي.

كما تقوم المفارقة ببيان شدة التناقض في الواقع عندما تجاور بين صورتين تمثلان قيمة الحضور والغياب في قولها:

(وهو يلكني في حلبة الملاكمة

يدي قبضة مطوية

وهناك قفاز، لم اشتريه) (٢).

فالقصيدة تجسد موقفاً يتضمن حقيقة مفادها الاستسلام للخصم في ساحة الحرب وليس في حلبة الملاكمة حيث اتسعت الدلالة وأصبحت وطأتها شديدة باتساع المكان لتنتقل إلى المتلقي ما يتضمنه الواقع من حالة الخنوع والضعف، ليؤدي النص أكبر قدر ممكن من رؤية الشاعرة في تبرير ما قد يحدث من الاستسلام والهزيمة، حيث لا يوجد استعداد حقيقي.

وقد تقع المفارقة من خلال آلية النفي والجزم، عندما نقرأ مثل ذلك في قصيدة "مقاومة".

(الجنود غياب/ والأسلحة لم تعد تبدو) (٣).

فما يقوله المقطع يشير إلى انعدام المقاومة، حيث جاءت الصدمة من خلق الهوة بين عتبة النص (مقاومة) وتناقضها مع دلالات النص، وقد عززه حرف النفي لعدم وجود أسلحة وليس هذا وحسب، وإنما هناك غياب لعنصر هام وهو الجنود فكيف نتوقع المقاومة؟

وفي مواقف أخرى تحدث المفارقة على مستوى الشكل والعنوان عندما توحى الشاعرة برويتها لازدواج المعايير من مثل "الحارس والصوص" حيث تقول:

(١) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨١.

(نقل الحارس إلى المنفى
 وأتوا باللص كي يحرس المنزل
 اللص يسرق المنزل
 وأصحاب المنزل يقولون:
 إنه يحرس المنزل)^(١).

فالمفارقة تتطوي على قدر كبير من المفاجأة التي تصدم ذوق المتلقي بالتوقع الخائب، إذ إن العنوان قائم على التضاد من حيث الدلالة وهو بدوره يلقي بإحباطه على النص.

وأحياناً تتوسع الشاعرة في استخدام المفارقة. بحيث تبني القصيدة كلها من خلالها بكل صورها الجزئية، عندما تكون بين صورتين أو لوحتين متقابلتين أو متناقضتين تمتدان على القصيدة بحيث تأتي كسمة أسلوبية تشد انتباه القارئ، وتمثل كذلك موقف الشاعرة وفلسفتها ووعيتها للواقع وقيمه السائدة فيه بكل تناقضاته الحادة.

ومن الأمثلة على ذلك قولها تحت عنوان "كرنفال":

(يقود الأحرار وهو عبد
 ينصب المحاكم وهو متهم
 المفاتيح ضائعة، الأبواب مغلقة
 تختلط الأدوار يتساوى كل شيء
 أبيع الظلم، ومنع العدل
 المجرم بريء، والبريء مجرم
 العدالة خوذة
 الحلم كابوس
 الضوء ظلمة
 البرد شديد
 والمعطف لم يعد يدثر أحداً
 الزهور تلقى إلى الشارع
 القبح شديد
 والطلاء لم يعد يخفي وجه أحد)^(٢).

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨ - ١٩.

في هذه القصيدة قامت صورها الجزئية على المفارقة التي تحققت من خلال التجاور بين ضدين أو أكثر، فكل شيء قد انقلب إلى الضد واختلط الحابل بالنابل، فهل بعد هذا من رغبة في الاحتفال المهيب الذي طرحته الشاعرة وهو "الكرنفال". ما دام الحر عبداً، والمجرم بريئاً، ومنع العدل مقابل إباحة الظلم.

فطالما أنّ الشاعرة ترى الواقع بهذه الرؤية، فإنّها اجتهدت في نقل رفضها إلى المتلقي من خلال المفارقة. فالمفارقة تلتقي بأهم عناصر الدراما كونها تجسد الصراع وتناقضات الحياة والحركة والفعل، ثم قيامها بتجسيد التجربة وتحريرها من ذات الشاعر إلى أفق أشمل.

وهي بالتالي "وليد موقف نفسي وعقلي وثقافي معين وهي في الواقع تعبير عن موقف مخالف بطريقة مباشرة... تتضمن مستويين: أحدهما سطحي والآخر عميق" (١).

فتقول تحت عنوان "فراغ":

(لم ينظر إلى الطريق القديم

ولم يجتز الطريق الجديد

طريقين مختلفين

إشارات على كل طريق، ولا إشارة إلى أي طريق

لا يعرف

وجه بدون ملامح، وهوية قد تضيع

في أي طريق) (٢)

فالصورة التي تتراءى أمامنا تجسد حالة الإنسان التائه الضائع بين مفترق طرق، وقد تؤول حالة الضياع هذه على أنها تجربة واقعية في ظاهرها لكنها في جوهرها تشير إلى التآرجح بين طرفي نقبض لحالة صراع الأفكار والثقافات المختلفة خاصة عندما تهدد كيان الأمة بالضياع.

(١) مصطفى السعدني، البيئات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٢١٣.

(٢) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص٣٨.

وفي هذا السياق نجد أن "تهاني شاکر" حاولت الربط بين المفارقة في شعر أمينة العدوان وبين التزامها بقضايا إنسانية وقومية الأمر الذي ألبها إلى المفارقة لما تقوم به من وظيفة إصلاحية لهذا قامت بتقسيم أنواع المفارقة عند الشاعرة إلى:

مفارقة التنافر، أو التجاور للأضداد بطريقة تستفز القارئ وتجعله يعيش بين تناقضات الواقع^(١)، نقول في ذلك: (تحلم في الحياة هي شابة/ تحلم بالموت هي عجوز)^(٢).

وفي قسم آخر تسمية المفارقة في السلوك الحركي، حيث اعتمدت على تعريف ناصر شبانة في قوله: "هي مفارقة ليست لغوية وإنما حركية، فهي ترسم صورة للسلوك الحركي لمن تقع منه أو عليه عناصرها أو مكوناتها، وهي حركة عضوية أو جسمية عامة تبرز فيها عناصر مثيرة للغرابة والسخرية"^(٣). من الواقع العربي المليء بالمفارقات كنوع من البكاء المبطن، إذ تصور من خلالها حالة الفرقة والهزيمة والانكسار^(٤)، من أمثلة ذلك:

(أتى من الصحراء/ سيموت عطشاً / اسقوه ماء

نظروا إلى النهر/ وقالوا: لا يوجد ماء)^(٥).

فتقدم القصيدة صورة ملؤها اليأس والحزن عندما يعرض العربي عن تقديم كل أنواع المساعدة لأخيه العربي، حيث أسهمت المفارقة في الكشف عن رؤية الشاعرة للواقع بكل مآسيه، وجرأحاته.

وهناك المفارقة اللفظية التي تتكئ على المخالفة والتناقض في القول، وقد عرضنا له في بداية حديثنا عن المفارقة، والنوع الأخير أطلقت عليه (المفارقة الرومانسية) التي تبنى على هيكل فني وهمي يبينه الشاعر، ثم يحطمه، لأنه خالق هذا العمل من خلال تعبير ما أو انقلاب في النبوة والأسلوب فنقول تحت عنوان القائد المنتصر^(٦):

(١) تهاني شاکر، "المفارقة في شعر أمينة العدوان"، أمينة العدوان شهادات ودراسات، وقائع ندوة تكريمية أقامتها رابطة الكتاب الأردنيين صدرت في كتاب، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص٦٥.

(٢) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص٨٥.

(٣) نقلاً عن تهاني شاکر، "المفارقة في شعر أمينة العدوان"، مرجع سابق، ص٦٧-٦٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٦٨.

(٥) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص٣٨.

(٦) تهاني شاکر، مرجع سابق، ص٧٠-٧١.

(وهو يردد أمام الجماهير/ والميكروفون/
بعد أن عزل القائد العسكري من منصبه
حينما انتصر في الحرب
"لقد تحررت "س" وكان يرى علم الوطن
ما زال بيد عدوه)^(١).

فالنظر إلى هذه التقسيمات وإن كانت تترد في شكلها إلى المفارقة اللفظية أو التصويرية إلا أنها ساعدت الشاعرة على تجسيد رؤيتها المتمثلة في سخريتها من الواقع الرديء، فاتخذت من المفارقة أسلوباً للإيحاء بأبعاد تجربتها الفكرية والشعورية. فالنظر إلى المفارقة على أنها ظاهرة سياقية فقط لا يعطيها كامل الحق، فهي إضافة للسياق تعد "أداة أسلوبية فعالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءاً من بنية نصية أكبر، إنها أداة لإعداد دور السياق ذاته، الذي يكون المخاطب جزءاً ضرورياً منه"^(٢). فهذه العبارة لا تكتفي بالنظر إلى المفارقة على أنها طريقة تعبير، أو منهج أسلوبية فقط، لكنها تتجاوز السياق إلى المتلقي.

وهكذا فإن المفارقة تمتد على مساحة واسعة من شعر "أمينة العدوان" المتقدم منه أو المتأخر، وهذا يعكس رؤيتها للشعر ودوره الإصلاحية إلى جانب الحس المرهف الذي كان سبباً في الاحتفاء بالمفارقة لأن "المفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس"^(٣).

بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية والأدبية. فغاية الأمر أن المفارقة أو بلاغة الأضداد على حد قول (لويس عوض) قد توظف بشكل جزئي في الكلمة أو التعبير في إطار صورة جزئية، أو في الصورة الكلية^(٤).

* * *

ومما تقدم يتضح لنا أن رؤية الشاعرة الخاصة للواقع فرضت توظيف رموز متنوعة بأسلوب شفاف، وذلك لأنها تتوجه بشعرها إلى جمهور الناس عامة، فهل تفرض الرؤية ذاتها تشكيل الصور الشعرية بأساليب وأنماط خاصة؟

والإجابة عن هذا السؤال هو ما سيعالجه الفصل الثاني من البحث.

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٢) محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ٤٨.

(٣) د. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، مرجع سابق، ص ١٦.

(٤) جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٩٥.

الفصل الثاني

تشكيل الصورة الشعرية

تمهيد

حظيت الصورة الشعرية بمكانة بارزة في الدراسات النقدية والبلاغية، مما أدى إلى النظر للشعر على أنه: "التفكير بوساطة الصورة"^(١)؛ فسادت النظرة إلى الصورة على أنها معادلة للشعر، حتى قيل: إن مما يساعد على أن يكون الشاعر شاعراً هو قدرته التي تفوق قدرة غيره على إدراك المشابهات الخفية، والكشف عن تماثل الأشياء بوساطة الصورة، خاصة الاستعارية^(٢). غير أن هذه النظرة قد تغيرت مع ظهور المدرسة الشكلانية، وتراجعت مهمة الصورة، لتصبح وسيلة من وسائل عدة في الشعر، ونسقاً كسائر أنساق اللغة الشعرية^(٣).

فهي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك نستطيع التحقق من ماهيته، لكنها ليست أكثر من وسيلة^(٤).

وترجع أهمية الصورة في الشعر الحديث والمعاصر إلى الطريقة التي تستخدم بها، وهي طريقة تعد ثورة كبرى في مجالها ومجال الشعر على السواء، وقد أصبحت في الشعر الحر تستخدم بطريقة بنائية عضوية تتدرج أصلاً في صميم العمل الفني فتتولد خبرة أوسع وأكمل تعمق إدراكنا وإحساسنا، وفي هذا الاندماج تجسد الصورة الفكرة أو التجربة أو الرؤية بكل تعقيداتها الكائنة والتي ستكون؛ أما أنها تحمل الفكرة فلأنها لا تنفصل عنها شرحاً وتعبيراً لها، وأما أنها تحمل الرؤية فلأنها واسطتها الوحيدة ما دام الشعر الحديث شعر رؤى...^(٥).

ويرى "عز الدين إسماعيل" أن الصورة الشعرية "تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"^(٦) ويقول "سيسيل دي لويس" في تعريفه للصورة الشعرية "إنها في أبسط صورها رسم قوامه الكلمات، وأن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، وأن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف لكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر انعكاساً متقناً للحقيقة الخارجية، إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى

(١) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٨٠.

(٢) جوزيف شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤، ط١، ص٦٦.

(٣) حسن ناظم: مرجع سابق، ص٨٠.

(٤) المرجع نفسه: ص٨٥.

(٥) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص٢٦٢.

(٦) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، مرجع سابق، ص١٢٧.

حد ما مجازية، إنها مقطع من مرآة لا تلاحظ فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حولها...^(١).

أما "علي البطل" فيعرفها بأنها: "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، ويقف العالم المحسوس في مقدمتها"^(٢). وللخيال دور كبير في خلق الصورة الشعرية عند الشاعر فهو "الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تخزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم"^(٣).

ومعلوم أن الشاعر يعتمد في تكوين صورته على خياله، وأن الخيال هو حقيقة الإلهام الذي يعد نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات، ومشاهدات، وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير...^(٤).

فالصورة في الشعر الحديث ليست إلا تعبيراً عن حالة معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين في الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الأدبي إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن مجموع الصور الجزئية تؤلف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة^(٥).

أي أن الصورة واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، ويصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره....^(٦).

وقبل هذا كله لا مناص من إلقاء أضواء على العلاقة بين الرمز والصورة، وبيان أهميتها ووظيفتها، بحيث يمكننا الوقوف بعد ذلك عند شعر "أمينة العدوان" وبيان الصور المختلفة سواء الصور الجزئية أم الكلية، وأساليب بنائها، ودورها في تشكيل شعرها.

(١) سبيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢، ص ٢١-٣٠.

(٢) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط ١، ١٩٨٥، ص ٣٠.

(٣) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٩، ص ١٦٧.

(٤) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٢.

(٥) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٠٨.

(٦) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٩٨.

العلاقة بين الرمز والصورة

تعد الصورة من الأشكال الفنية التي تحمل دلالات رمزية، إذ إنها تختلف عن الرمز في درجة التركيب والتعقيد والتجريد والقدرة على الإيحاء، وليس في النوع.

"فالصورة تعد وحدة الرمز الأولى، وهي من أهم عناصر بنائه، فكل رمز صورة فنية، وليس كل صورة رمزاً فنياً. ولكن الصورة قد ترتقي إلى مشارف الرمز إذا تخلصت من كثافتها الحسية المادية، ووصلت إلى درجة عالية من التجريد والتركيب، والصفاء لتصبح أكثر إيحاءً وإشعاعاً"^(١).

"والرمز بدوره قد يهبط إلى مستوى الصورة إذا لم يستطع أن يصل إلى درجة عالية من التركيب والتجريد والقدرة على الإيحاء، وظل يتصل بواقعه، ولم يستطع الانعتاق منه والاستقلال ليصبح بنية مستقلة بذاتها ومنقطعة عن واقعها، لأنه عندما يخفق في هذا الاستقلال يكون أميل إلى التحديد والتقرير، وهذا يخالف جوهره القائم على الإيحاء بالواقع النفسي المجرد الذي يتأبى على التحديد والتقرير"^(٢).

ومع أن الصورة والرمز يعتمدان على التشابه النفسي بين الأشياء وكلاهما يبدأ من الواقع المحسوس، وما يلبث أن يغادره إلى المجرد الذهني غير أن الصورة تظل تحتفظ بقدر من كثافتها الحسية، وبالتالي تظل صلتها بالواقع الحسي أكثر من الرمز مما يجعلها أكثر تحديداً وتقريراً لهذا الواقع، وبالتالي فإنها تستنفد أو تستهلك فيما تمثله، أي أنها تفضي بكل محتواها إلى المتلقي"^(٣).

وإذا وصل الرمز إلى درجة عالية من الذاتية والتجريد والتركيب يصبح بنية مستقلة بذاتها تستمد طاقاتها الإيحائية من السياق^(٤) وبالتالي فإنه لا يُستنفد فيما يمثله، لأنه لا يمثل شيئاً محدداً، وإنما يوحى، وبذلك لا يفضي بكل محتواه لقارئ واحد، وإنما يظل يحتمل العديد من القراءات.

ولذا فإن بنيته المستقلة والمتأثرة بالسياق هي التي تهب المعنى وتخلق الدلالة، وتظل قابلة للتأمل والاستنتاج، وبث إيحاءات جديدة لم تخطر على بال الشاعر.

(١) محمد فتوح: الرمز والرمزية، مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤١.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

وبتعدد النظريات النقدية أصبح التفريق واضحاً بين الرمز والصورة باعتبار أن لكل واحد منهما خصائصه الذاتية التي تميزه عن الآخر، "فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي، لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء الذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي، ومن ثم فإنّ علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل العموم بالخصوص أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تتبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً"^(١)، "وإن كلاً من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به، ولكن -الفرق بينهما- أن تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسيّة، بينما يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج"^(٢). من هنا يلمس الدارس استخدام الشاعرة "أمينة" للرمز في مختلف دواوينها، منطلقة في ذلك من التزامها بقضايا المجتمع ومشكلاته. وغالباً ما تكون الصورة الشعرية رمزية، أي يعتمد تذوقها وفهمها على حل الرموز المتداخلة فيها، فالعلاقة بين الصورة والرمز علاقة تداخل عندما تصبح الصورة الشعرية الرمزية أكثر كثافة وإيحاءً.

"والصورة يمكن استنارتها على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، فإنّها تغدو رمزاً قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية أو أسطورية"^(٣).

وفي نهاية الأمر نستطيع القول: إنّ الرمز والصورة كلاهما من الوسائل الأسلوبية والتعبيرية التي اعتمدها الشاعرة في تجسيد فكرتها، أو عاطفتها، أو موقفها، فكما للصورة أهمية فنية وجمالية في تصوير التجربة بكل وقائعها، فإنّ للرمز أهمية وقيمة فنية وجمالية شبيهة بالصورة، وهذه القيمة الفنية الجمالية ما يحاول المتلقي الكشف عنها.

الصورة الشعرية: أهميتها ووظيفتها

لقد تميزت تجربة الشاعرة "أمينة العدوان" الشعرية بالاعتماد على الصورة واستخدامها لغة حديثة معاصرة قامت على التصوير والإيحاء والتلميح - والوصف المباشر في بعض

(١) محمد فتوح: الرمز والرمزية، مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٣) رينيه ويلك واوستن وارين؛ نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٩٧.

الأحيان- كذلك اتكأت في صورها الشعرية على الأشكال البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكنائية، وعلى تقنيات معاصرة ذات أنماط نفسية وفنية موحية ودالة.

"وتتشكل الصور الشعرية عند الشاعرة من مفردات ذات خصوصية قومية تجعل تجاربها متجذرة في الوجدان القومي، وتجعلها ذات معجم تعبيرى وتصويرى متميز، ويلاحظ في شعرها جرأتها في الطرح وقدرتها على تسييس الشعر وعلى إعادة صياغة الوقائع والانتهاكات والممارسات اليومية شعراً بعد أن عجز كثيرون عن التعبير عنها نثرًا"^(١).

أمّا عن دراسة الصورة الشعرية في النقد الحديث فنجد أنها درست من حيث البناء على النحو الآتي:

- الصورة المفردة/ الجزئية.

- الصورة المركبة.

- الصورة الكلية.

وهذا يعني أن تدرس الصورة من أبسط شكل إلى الأكثر تعقيداً^(٢).

في حين حصر "عبدالقادر الرباعي" ارتباطات الصورة الشعرية ككل وبالتحديد الصورة المفردة أو البسيطة في أنماط ثلاثة أيضاً:

١. النمط النفسي، ويرتبط بالقاعدة النفسية التي تصدر عنها الصورة أو التأثير الذي تحدثه.

٢. النمط البلاغي، ويرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه عناصرها المختارة.

٣. النمط الفني، ويمثل وحدة البناء الناشئ من التحام النمط النفسي بالشكل البلاغي^(٣).

من هنا تعد الصورة السمة الجوهرية المميزة للشعر قديمه وحديثه، ويكاد الشعر يكون تصويراً خالصاً^(٤) لهذا كثرت مفاهيمها وتعددت، ومن تلك المفاهيم أنها ليست في جوهرها إلا محض إدراك أسطوري تتعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة^(٥)، وهي "تركيبية وجدانية تنتمي

(١) همسة العوضي: "قراءة في ديوان العث"، آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان (مجموعة مقالات)، دار أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٩٤.

(٢) صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ ٤٨-٥٧، دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٤١.

(٣) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، اربد ١٩٨٠، ص١٤٥.

(٤) ينظر: مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط١، ١٩٩٥، ص٧.

(٥) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص٧.

في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"^(١)، وهي ابنة الخيال الشعري تتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفوق العناصر وتنتشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن متحد منسجم^(٢) وهي "تعبير عن نفسية الشاعر ووجدانه وعواطفه وموقفه النفسي (الثقافي الفكري) مما يحيط به"^(٣).

وهي -أي الصورة- "إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدين قليلاً أو كثيراً وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقتربتين بعيدة وصادقة، بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر"^(٤).

ومن خلال هذه المفاهيم نستنتج أهمية الصورة في الشعر والتعبير عن رؤية الشاعر وإدراكه للعلاقات الكامنة في الأشياء من حوله؛ من هنا شكلت الصورة الشعرية في قصائد أمينة العدوان عنصراً بارزاً يعكس مقدرتها على إبداع كثير من الصور الحركية، حيث تقول واصفة مطاردة العدو لإبطال المقاومة:

(يركض، يركض مطارداً.

ولم يمسك بنا بعد

ولا ينام القاتل)^(٥).

وفي صورة أخرى لجنازة شهيد تقول:

(الأرض تركض

إلى الشارع

وترفع النعش)^(٦).

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(٢) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص ١٤.

(٣) عبدالفتاح نافع: لغة الحب في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الإسكندرية، ١٩٧٨، ص ٢٨٤.

(٤) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٦.

(٥) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ١٢٤.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

أولاً: الصورة الجزئية

يمكن النظر إلى الصورة الجزئية كأبسط جزئيات التصوير ومكوناته الأساسية كالمشابهة و التجسيد، أو التشخيص، أو التراسل، أي باشتمالها على تصوير جزئي محدد بسيط بحيث إذا ترابطت مجموعة الصور بشكل متسلسل، نصل من خلالها إلى بناء الصورة المركبة التي تفضي بنا في نهاية التشكيل إلى صورة كلية من خلال تفاعل العلاقات النفسية والمعنوية^(١).

فالشاعر الحديث أصبح يرى الصورة جزءاً من نسق أوسع أو إطار أشمل^(٢)، وهذا يعني أنّ الصورة الشعرية ليست صورة جزئية فحسب، إنّما هي مجموعة من الصور الجزئية، أو البسيطة مهمة كل منها رسم لوحة فنية معبرة، لأن الصورة المفردة (الجزئية) المنبثقة من الأشكال البلاغية كالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية نلحظ قيمتها الفنية حينما تشكل جزءاً لا يتجزأ من صورة شعرية أكبر، وبدونها تفقد الصورة الجزئية المعنى المراد الإيحاء به للمتلقي، وبعبارة أخرى تقوم الصورة الكلية بمهمة كبيرة جداً. فكثيراً ما تكون الصور المفردة غير مثيرة، أو مؤثرة بذاتها، لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة؛ أي الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب^(٣).

فالقصيدة الحديثة تنمو وتتطور بالصور التي تأخذ شكلها النهائي من هذه الصور. ففي كثير من الأحيان تتألف القصيدة من مجموعة صور مترابطة منتظمة بنسق معين ورباط خاص، وهذه الصور التي تقدمها القصيدة تؤلف جزئيات التصوير ابتداءً من أسهلها، وهي الصور المفردة التي تؤلف كمجموعة متفاعلة منها صورة مركبة حتى نصل إلى الصورة الكلية^(٤).

وللصورة الشعرية أشكال مختلفة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها، "فبعض أشكال الصورة بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة، أو التشابيه المتناسبة الأجزاء، وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور متناسبة، أو متشابهة، أو متجانسة فحسب، وإّما يتعدى ذلك إلى إحداث نوع من العلاقات بين أمور متباعدة بل بين أمور متضادة متنافرة أيضاً"^(٥).

(١) ينظر: صالح أبو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين، مرجع سابق ص ٤٢.

(٢) ينظر: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

(٣) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط ٤، (د.ت)، ص ٩٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩٨.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٥.

ومن الجدير بالذكر أن بناء الصورة المفردة أو البسيطة يتم بعدة أساليب يمكن بواسطتها تحقيق الكيان الفني للصورة منها:

- بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات، ويتم من خلال التجسيد والتشخيص. أمّا التجسيد، فيكون من خلال إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، بينما يكون التشخيص من خلال خلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات.
- بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس، أو تبادل المحسوسات البصرية والسمعية والذوقية... لصفاتها.
- بناء الصورة المفردة عن طريق التشبيه والوصف المباشر^(١).

ويمكننا أن نتحدث عن تشكيل الصورة في شعر "أمينة العدوان" من خلال دراسة الجانب البلاغي، والجانب النفسي، باعتبارهما الوسيلة المؤدية إلى التحليل الفني للصورة المفردة.

١. الجانب البلاغي:

لقد أدرج النقاد حديثهم عن الصورة البلاغية تحت الأنماط الفنية التي تشمل الحديث عن التشبيه والاستعارة والكناية بوصفها الأركان الرئيسية في بناء الصورة وتشكيلها الاستعاري. وهذا الجانب من أهم الجوانب في تشكيل الصورة وأوضحها وأقربها إلى دارس الأدب بشكل عام، وهو أكثر الجوانب التي طرقها الدارسون قديماً وحديثاً، لأنها من أبرز الوجوه دوراناً في الشعر عموماً.

أ. التجسيد (Crystilaziation):

وهو نقل المفاهيم المجردة والمعاني العقلية إلى أجسام ملموسة؛ أي إعطاء المعنويات أبعاداً ملموسة، أو مشاهدة^(٢) أو تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادّية الحسيّة^(٣).

ويلاحظ أن التجسيد من أشكال بناء الصورة المفردة في شعر "أمينة" من مثل قولها:

(١) صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، مرجع سابق، ص ٤٤ - ٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٥.

(٣) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص ١٦٨.

(... وأرى الظلم من شدة الضوء

أغمض عينيه)^(١).

لأنها ترى في المقاومة الصادقة عملاً بطولياً مبرراً عن كل زيف، لذا فهي تشبه الظلم بالإنسان الذي لا يقوى على فتح عينيه أمام الضوء الساطع، فالظلم هو رمز الاحتلال، والضوء شدة المقاومة فمن خلال التجسيد خلعت على الظلم وهو معنى عقلي لا يمكن إدراكه على الواقع إلا من خلال نتائج وممارسات حسية.

وفي صورة أخرى تحت عنوان "موت" نقول:

(كان الموت، يتجول في المخيم، وينام بين الأحياء)^(٢)

فالموت أصبح المظهر اليومي نتيجة لانتهاكات العدو وبفعل آتته العسكرية، حتى إنه كالإنسان المقيم بين الناس لا يبرح مكان عيشهم، وهو أيضاً تجسد في جسم كائن متحرك، يتجول وينام، وفي ذلك دلالة على كثرة الموت في المخيم، ورمز للظلم.

ويعمل التجسيد على نقلنا إلى أجواء أسطورية، حيث نقول: (هذه الشجاعة، هذا الصمود، هذه التضحية، كانت للوطن قرايين)^(٣).

فيلاحظ أن الصورة تحاول تقريب المعنويات (الشجاعة، الصمود، التضحية) ووضعها في صورة حسية نستطيع إدراكها بحواسنا ما يكشف لنا عن نظرة الشاعرة لهذه المعاني، وبالتالي يجعلنا نفهم نظرتها للحياة.

وفي حين نجد القدماء ركزوا اهتمامهم على إيجاد علاقة استعارية بين طرفي التشبيه، أحدهما حاضر والآخر غائب، فإنّ هذا الغياب لا يعني إهمال الطرف الثاني الذي يكون أكثر حضوراً حتى في غيابه، ويؤيد هذا ما يقوله "عبدالقادر الرباعي": "والاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة... وقد عرفتها البلاغة العربية بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه، وحذف أحد طرفي التشبيه لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي... وفي هذا يقظة داخلية حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة حتمية عند المبدع وهو يلاحق تركيب العناصر وترتيبها على نسق خاص، يظهر شيئاً ويخفي آخر"^(٤).

(١) أمينة العدوان: السور المهذوم، دار أزمنة، عمان، ط١، ٢٠٠١، ص ٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٣) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٣٠.

(٤) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٤، ص ١٧٦.

ب. التشخيص (Personification):

ونعني به "إحياء المواد الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"^(١)، أي أننا نقوم من خلال التشخيص بإضفاء صفات الكائن الحيّ - وخاصة صفات الإنسان - على ظواهر الواقع الخارجي^(٢).

وقد أفادت الشاعرة "أمينة" من تقنية التشخيص شأنها شأن الشعراء المعاصرين في بناء صورهم التي تقترب أحياناً كثيرة من الرمز، فقد شخصت مظاهر الطبيعة كالشجر، والشمس، والنجوم، وبعض الجمادات، من مثل:

(زهور النرجس والدحنون

رحلت نحو وادي شعيب

وأقامت هناك

والرمادي

يرحل مودعاً

حيث استلقت الألوان)^(٣).

وجسدت الشاعرة رؤيتها الداخلية لمظاهر الحياة المختلفة من خلال الاستعارة التشخيصية في صور كثيرة، حيث تقول:

(ويتكى الأزرق الجميل

بلحيته البيضاء على الجبل

وترى الأفق

يزو الكائنات)^(٤).

فقد جعلت من مظاهر الطبيعة كائناً يشارك الإنسان أحاسيسه، فالسماء الزرقاء كأنها شيخ جليل يتكى على قمة الجبل، والأفق يزو الكائنات بظله الخفيف، أي أنها أوجدت علاقات إنسانية بين عناصر الكون.

(١) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص ١٦٩.

(٢) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، مرجع سابق، ص ١٤٨.

(٣) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ١٤٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٢.

وفي إشارة إلى الصراع بين ما هو أصيل وغريب من العادات البعيدة عن ثقافتنا، نقول:
(في الغرفة الواحدة، القبعة والكوفية تتشاجران)^(١).

وتتكئ القصيدة عند الشاعرة على التشخيص بالتأزر مع عنصر الحركة، واستخدام حاسة اللمس عندما يتعلق الأمر بحاجة الإنسان الأساسية، وهو الطعام، تقول في قصيدة "جوع":

(كان يبحث في القمامة عن الطعام

الرغيف كان مختبئاً

فتات الخبز

اليابس

ارتجف

وهو يتكسر

بين الأسنان)^(٢).

فالصورة توحى بحالة، أو حدث له اتصال بالواقع، ولكنه لو قدم بالأسلوب التقريري المباشر لما وصل إلى هذا التصوير، فالرغيف لم يكن مكشوفاً لطالبه، وإنما هو مختبئٌ دلالة على الصعوبة في الحصول عليه، وهنا لا يخفى علينا الاستفادة من عنصر الحركة إلى جانب الملمس والصوت، حيث الفتات يرتجف، تتكسر وكأنها إنسان. أي أن الشاعرة رسمت صورة لذاك الإنسان الجائع وهو يسير باحثاً عن فتات الخبز، ولكن أين؟ في القمامة. وهذا النمط من البناء منتشر في دواوين الشاعرة، حيث وظفت تقنية التشخيص لما له من قدرة عالية على الإيحاء برؤيتها الشعرية.

وبذلك يمكننا القول: "إن الصورة ركيزة أساسية من ركائز الشعر وبها تتجلى حيوية التخيل وعمقه، بيد أننا ينبغي ألا ننسى ونحن نؤكد أهمية الصورة أن النص الشعري كل عضوي متكامل، وأن خصائصه تفوق مجموع خصائص عناصره، ولذا قد يكون ضرورياً أن نشير بين الوقت والآخر إلى تأزر هذه العناصر لإنتاج الدلالة"^(٣).

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ١٥٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٣) وهب رومية: "الشعر والناقد" من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٣٣١، سبتمبر، ٢٠٠٦، ص ٣٠٨.

وهنا فلنقرأ قولها تحت عنوان "البطالة":

(أثرثر، أثرثر، فالبطالة طويلة اللسان) (١).

وقولها عن الرقابة:

(إنها الرتابة، تنام نهاراً في السرير) (٢).

و بين حزام هنا، وحقيبة هناك

يرحل الظلم، بوجهه المهشم) (٣).

وكذا قولها: (زائر يومي، إف ١٦، واباتشي، كل يوم

الموت يزور البيوت) (٤).

في الأمثلة المتقدمة نجد أن هنالك طرفاً محذوفاً وهو المشبه به والذي هو الإنسان على العموم، فلم يأت هذا الحذف لإثبات مجرد علاقة المشابهة الخارجية، بل إنّه وسيلة للتقارب، وإزالة الحاجز بينهما، وهذا يجسد رؤية الشاعرة للأشياء المصورة بحيث تبدو وكأنها جديدة.

يتضح لنا من خلال الاستعارات التجسيدية أنّ علاقة التشابه بين طرفيها لا تعني التشابه الخارجي وحسب، لأنه لا يمكن أن يكون هناك تشابه خارجي بين شيء مادي وآخر معنوي، وإنّما هي رؤية الشاعرة وفلسفتها في النظر إلى الأشياء، وإدراكها الخاص للمعنى الذي يدفعها لتصويره على هذه الهيئة.

ج. التشبيه (Simile)

وهو وسيلة أخرى من وسائل بناء الصورة بلاغياً، ويلعب دوراً في تشكيل صور الشاعرة "أمينة" والتشبيه -بشكل عام- هو الجمع بين شيئين أو أكثر على أساس التماثل، وهذان الشئان منفصلان عن بعضهما في الأصل، ويتم الجمع بينهما على أساس التقارب في صفة أو أكثر. وهذا ما تؤكده البلاغة العربية، كما تؤكد وقوع التشبيه في الهيئة، أو اللون، أو الحركة (٥)، أو ما يقع تحت الحواس بشكل عام.

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ١٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٠.

(٣) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ٧٨.

(٤) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ١٠٢.

(٥) ينظر عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص ص ١٥٨-١٨٥.

كما يقصد بالتشبيه التزيين والإبانة والتوضيح كقول "العسكري" "والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً"^(١).

أما الدراسات الحديثة فموقفها مختلف، فترى أن التشبيه وسيلة لكشف التجربة الشعرية، كما هو الحال مع بقية الأنواع البلاغية فهذا "جابر عصفور" يرد على النظرة السابقة بقوله: "إن التشبيه الأصيل قد يهدف إلى الإبانة بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من الكشف، والتعرف على الجوانب الغامضة من التجربة التي يعاينها الشاعر، وبهذا المعنى لا يصبح التشبيه من قبيل الحلية العارضة التي تزيد الوضوح وضوحاً، أو تكسبه فضل بيان، وإثماً يصبح التشبيه وسيلة ضرورية يتوسل بها الشاعر ليبين لنفسه حقيقة التجربة التي يعاينها، ويوضح الجوانب الخفية فيها...."^(٢).

والشاعر الأصيل لا يشبه شيئاً بشيء إلا لأنه يريد أن يكتشف من خلال العلاقة بينهما معنى أعمق وأشمل من كل واحد منهما على حدة"^(٣). أي أن التشبيه يضرب في أعماق الوجود الإنساني الذي يسعى إلى اقتناص الحقيقة والمشبه، والمشبه به إذا ما كثر ترادفهما، يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين"^(٤).

والعلاقة بين المشبه والمشبه به، وإن تبدى فيها الحس فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسيّاً"^(٥). "فأي تشكيل للصورة عند أي شاعر يرتد دائماً إلى حركة داخلية منظمة، هي رؤيا الشاعر الخاصة نحو الكون والحياة"^(٦).

وبعد هذا التأكيد لدور التشبيه في تجسيد التجربة الفنية، وكشف أبعاد الوجود ضمن رؤية الشاعر الخاصة، نتوقف مع نماذج للشاعرة "أمينة" لبيان دورها في تشكيل تلك الرؤية من خلال تشكيل صورها الشعرية.

وأول هذه الأنواع هو التشبيه باستخدام الأدوات، ولم يأت تقديم هذا النوع لأهميته، وليس لأنه الأكثر في صور الشاعرة. ولكن لأنه أبسط أنواع التشبيه، حيث يظل طرفا التشبيه

(١) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، البابي الحلبي، ١٩٥٢، ص ٢٤٣.

(٢) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٣٧٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٧٩.

(٤) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٦) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، مرجع سابق، ص ٢٠٥.

فيه منفصلين متباينين، وذلك عن طريق الأداة التي تبقى حاجزاً بينهما تمنع من اتحادهما في تركيبية واحدة، لكنهما يأتلفان في النهاية على نحو يسهم في الكشف عن رؤية الشاعرة.

ومن هذه التشبيهات قولها:

(... وكم وكم من السكان أحرقتهم، كأعواد الثقاب)^(١).

(... وترديد الكلمات المحفوظة كالمعلبات..)^(٢).

(... والكائنات كالملابس في الخزائن...

والبيوت أبواب موصدة كالقبور...)^(٣).

وكما استخدمت كاف التشبيه نجدها قد استخدمت أسماء وحروف أخرى كقولها:

(الطالب المتفوق، طار دوه، كأنه الكسل)^(٤).

(أم أظافر مثل المخالب، أم أحمر شفاه،

أم ربطة عنق فاخرة، تخنق مثل المشنقة...)^(٥).

وهذا التشبيه يسمى المرسل، وفي قصائد أخرى تحذف الأداة فيما يعرف بالتشبيه المؤكد

من مثل:

(أرى وجهها، أرض مقلوبة، جبلاً منهاراً)^(٦).

(الوشم في وجه المرأة البدوية، أية أشجار خضراء

دائمة الخضرة)^(٧).

أمّا التشبيه البليغ فيبدو دورانه أكثر من سابقه، وهو أقرب أنواع التشبيه للاستعارة،

حيث يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه، وهذا يعني القرب الكبير بين طرفي التشبيه ومن أمثلة

الشاعرة على ذلك قولها:

(مهما نامت الأرض، إنني النهار)^(٨).

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٢) أمينة العدوان: فوضى، مصدر سابق، ص ٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٥) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٣٢.

(٦) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(٧) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ١٥٠.

(٨) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٩.

د. الكناية (Metonymy):

وتعد من الصور لأنها تشير وتومئ إيماءً إلى المراد تصويره ولذلك أطلق عليها "عبدالقادر الرباعي" اسم الصورة الإشارية وعرفها بقوله: "الكناية عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها، إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه"^(١).

وفي أغلب الأحوال تكون الصورة الإشارية تقليدية ولا تتسم بالجدة، والطرافة، فلا بد من تداولها حتى يسهل الوصول إلى دلالتها^(٢).

وقد لعبت الكناية دوراً في تشكيل الصورة عند الشاعرة، إذ تعتمد إليها هروباً من التعبير المباشر عن معنى من المعاني، لأن ذلك المعنى ربما يكون مستهجناً غير جدير بالإفصاح عنه مباشرة، فتشير هذه الصورة الكنائية إلى المعنى إشارة من بعيد^(٣)، باعتبار أنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، كذلك هي إرادة المنكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، لكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورفه في الوجود فيوميء إليه ويجعله دليلاً عليه^(٤).

ومع ذلك يبقى للكناية وظيفة تؤديها، ولكن بدرجة أقل من الاستعارة والتشبيه، من حيث تدني قدرتها على الإيحاء، أما أهميتها فتبتدئ من خلال رمزيتها في دلالتها على المعنى، وضمن هذا الإطار ترسم الشاعر صورها الكنائية من مثل:

(وتمثال الحرية الذي

أتى ليضعه،

في ساحات بغداد

ألقى عليهم

قنبلة عنقودية)^(٥).

تبنى الصورة الكنائية من خلال المفارقة بين تمثال الحرية وإلقاء القنبلة كناية عن مقولة "فاقد الشيء لا يعطيه" كجزء من رؤية الشاعرة لأحداث الواقع المتمثلة بازواجية المعايير.

(١) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص ١٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٣.

(٣) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص ١٧.

(٤) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط ٣، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٢، ص ٦٦.

(٥) أمينة العدوان: الغزو، مصدر سابق، ص ٥.

وكذلك قولها:

(هو آذان تتسول

إن غادر الغرفة

ترك أذنه، على الباب)^(١).

وهي صورة تشبيهية تؤدي جمالاً فنياً من خلال التكنية عن الموصوف وهو الجاسوس.

وتقول تحت عنوان "انقلاب"

(الكلمات لم تعد تشير إلى الحقيقة

كلمات تحمل ميزانين مختلفين

تقول الكذب...)^(٢).

في هذه الصورة كناية تجسد مقولة "الكيل بمكيالين" صورة توحى بانقلاب المعايير والحقائق. وفي صورة قريبة من ذلك تقول تحت عنوان "قبعات".

(مالي أراهم في هذا الحفل

يلقون من على رؤوسهم الكوفيات

ويرتدون قبعات)^(٣).

كناية عن تخلي الإنسان عن هويته وقيمه وانقياده وخضوعه للقيم الدخيلة على تكوينه الثقافي والفكري. وهكذا يتضح مما تقدم "أن الصورة سواء كانت استعارية أم تشبيهية إنما هي الصورة من حيث المنبع والهدف، ونعني بذلك أن الأسلوب الذي تتشكل فيه الصورة لا يقلل من أهميتها، ولا يغير هدفها، فهي بشكل عام تتبع من داخل المبدع، من رؤياه الخاصة للكون والحياة والإنسان، وتتجه للكشف عن التجربة الفريدة، وبالتالي تكشف عن هذه النظرة الخاصة للموجودات - فالصورة - والتشبيه عنصر أساسي منها تكشف شيئاً بوسيلة، والوسيلة هي طريقة التشكيل"^(٤).

(١) أمينة العدوان: الغزو، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٢) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٣٥.

(٣) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ٢٤٥.

(٤) عامر إسماعيل بني سلمان: الصورة الفنية في شعر أبي خفاجة، رسالة ماجستير، اليرموك، ٢٠٠١، ص ٣٠٨.

وهذا يؤكد أن الاستعارة هي جوهر الشعر حيث يعطيه القدر الأكبر من الشعرية، "لأنّ الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء مضطر إلى أن يكون استعارياً، إذ إنه يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة فيضطر إلى الاستعارة"^(١).

٢. الجانب النفسي:

وفي هذا المجال سندرس الصورة الحسيّة، ونعني بالصورة الحسيّة "الصور التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية، والحياة اليومية والطبيعة والحيوان"^(٢).

وقبل الخوض في الجانب النفسي للصور لا بد من تأكيد حقيقة مؤداها "أن أغلب الصور -في العادة- مستمدة من الحواس، والنسبة الأقل هي الصور العقلية، وحتى أكثر الصور عقلية أو عاطفية فيها بعض الأثر الحسي"^(٣)، ويتساءل "سيسل دي لويس" قائلاً: "إن هل نتقن التعريف إذا قلنا: إنّ الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات، وقد لامسته صفة حسيّة"^(٤).

ويتفق معه "علي البطل" في تعريفه للصورة، حيث يقول: "فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسيّة"^(٥).

ومن أنواع الصور الحسية التي سأعرض لها، الصورة البصرية، والصورة السمعية، واللمسية، والشمية، والذوقية، واللونية، مما اشتمل عليه شعر الشاعر.

أ. الصورة البصرية (Visual Image):

تعد حاسة البصر من أكثر الحواس أهمية في تكوين الصور الشعرية عند الشاعر "أمينة"، وهي شائعة في أغلب دواوينها، "فقد أبدعت صوراً شعرية متحركة، وأخرى تجمع بين الشعر وبين اللوحات الـتشكيلية"^(٦).

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٢٩.

(٢) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٣) سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٢.

(٥) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٦) محمد المشايخ: أمينة العدوان، دراسة في أعمالها الشعرية، مرجع سابق، ص ص ١٢٥-١٢٦.

وتتجلى الصور البصرية في شعر "أمينة" عندما تحاول إدانة أفعال العنف لتصور بشاعة الظلم الذي لحق بالإنسان العربي في ظل الاحتلال، فنراها تقول تحت عنوان "موت":

(خلال كثير من جنازات ودموع

الآباء يخرجون

بأبنائهم.

من البيوت

مقتولين

وداع عند حفرة القبر

ووداع عند النعش

ووداع في الشارع

وفي الأسرة وأيدينا هي تلوح مودعة

جدار عال

تصيح)^(١).

فلاحظ أن الشاعر بنت قصيدتها الكلية من خلال الحاسة البصرية، حيث أنها حاسة الإدراك الأولى بأسلوب فيه كثير من تكثيف الحالات الشعورية الصادقة، ويلاحظ أيضاً كيف أنها أدخلت في بنائها معطيات الحاسة السمعية من خلال تكرار لفظ (وداع) بما فيه من التركيز على الصوت والبكاء.

وتبرز عملية المزج بين أكثر من حاسة عندما تتحدث عن قصف البيوت السكنية لما له من دلالات وإيحاءات تعبر عما في نفس الشاعرة من كره للظلم والدمار والانعكاسات النفسية السيئة التي يخلفها في نفوس السكان وأهالي الشهداء، حيث تقول تحت العنوان نفسه:

(يلمون الأنقاض من الغرف

ويحملون أمتعتهم

ويلقونها في مكان بعيد

أي بيوت يريدها

يحملون أبناءهم المقتولين

ويدفنونهم ويحملون صورهم

(١) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، ص ٣٨.

صور تتادي على الوطن
وتموت من أجله
عن الوطن... تتحدث
إلينا هذه الصور^(١).

صور من الدمار يعقبها صور من الألم والتحدي والتضحية حين تصبح مواكب الشهداء
لوحات يتجسد فيها الوطن من خلال وصف لما هو مشاهد عبر صور حركية بصرية. ويدخل
اللون في تشكيل الصور البصرية، فنقول في قصيدة "قصف":

(بيوتنا نوافذ محروقة
ينبثق دخانها، دخان أسود
أو أنقاض على الأرض
أحرقها.

وفي هذا الحصار، خندق، خندق... تحفر^(٢).

وفي صور أخرى نجدها تمزج بين البصر والحركة واللون، كما في قصيدة "المناضل".

(على أوراق سوداء

كتب اسمي

يبدو أنني أوراق شجر أخضر

والأجنحة

ليس إلا

على أوراقي تطير^(٣).

فالقصيدية كما نرى يبدو أنها اتكأت على الحوار الداخلي أو ما يشبه التداخي، بالإضافة
إلى أنها جعلتنا نوظف حاسة البصر في تلمس أبعادها من خلال ألوان من مثل (سوداء، أخضر)
بالإضافة إلى عنصر الحركة الذي يدرك أصلاً بالعين من خلال ألفاظ (كتب، شجر، أجنحة

(١) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٢) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ٢٩.

(٣) أمينة العدوان: دخان أسود، مصدر سابق، ص ٤٢.

تطير) فوظفت أسلوب المفارقة من خلال تجاوز اللون الأسود كرمز للحقد إلى جانب الأخضر المليء بروح التفتح والأمل والانطلاق.

وعندما يتعلق الأمر بوجودان الناس تسعى الشاعرة إلى هزّ هذا الوجدان من خلال الصور البصرية خاصة عند إحراق المساجد التي ينبغي أن لا تطالها يد الطغيان كما في قولها:

(أوراق القرآن الممزقة المحروقة حمل القصف

وظلت السجادة تنشج وتبكي

القرآن ترفعه الأيدي

والحياة تصبح الرحيل

المناديل الخضراء كأنها مآذن

والجامع يضاء)^(١).

فتقدم لنا صورة بصرية جزئية لمخلفات العدوان، فهذا القرآن الكتاب المقدس تبدو صورته ممزقة وليس هذا فحسب وإنما أحرقت أوراقه، والسجادة كرمز للعبادة ها هي تشخصها بصورة إنسان يحس هول المصيبة فلا تجد أمامها إلا النشيح والبكاء.

وفي صور أخرى تنقلنا إلى عالم الغابات بما فيها من وحشية وافتراس من مثل:

(دماء وأشلاء

ذئاب تفترس الكائنات

وأفواه تسيل منها الدم

وجبة من لحوم البشر

وماراً يلقي الطعام

لا غذاء حقيقي

وكثير من المرض)^(٢).

فالصورة الكلية عبارة عن توقيعة نفسية تجسد حالة من القلق والرعب الذي تحسه الشاعرة تجاه ما يحدث على أرض الواقع من ممارسات القتل والتكيل حيث الصور الجزئية المكثفة التي تتخذ من الوصف والرمز والمفارقة أسلوباً في الكشف عن هذه الرؤية التي تهدف

(١) أمينة العدوان: السور المهذوم، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤ ص ١٠٣.

(٢) أمينة العدوان: المفك، مصدر سابق، ص ١١٣.

إلى إيصال صورة مليئة بالحركة والحس من خلال التوسل بألفاظ ذات دلالات تشير إلى الكثرة بصيغة الجمع (دماء، أشلاء، ذئاب، أفواه، كائنات، لحوم البشر...).

ب. الصورة السمعية (Auditory image):

وهي الصور التي يتم إدراكها بوساطة حاسة السمع، ولكن يبقى للحواس الأخرى دور في تشكيل الصورة، وذلك "لأن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات"^(١). فالصورة عند الشاعرة "أمينة العدوان" التي تتلقى بحاسة ما، لا تهمل الحواس الأخرى، ولا تفصل عنها بل ترتبط بحاسة أخرى ولو نسبياً، ولنقرأ الآن قولها:

(الأم التي فتحت النعش

صرخة رعب/ فجيعة غضب

صرخة/ صرخات

تبقى في أذني

ولا تغيب الصرخات)^(٢).

وتكثر الصور السمعية عندما تصور الشاعرة مشاهد الدمار والقصف وجنازات الشهداء:

(صوت الجرّافة البغيضة

صوت المباني

وهي تنهار

كم أمقتها

وهي تجعل

المباني

غباراً)^(٣).

وها هي تسمعنا صرخة الميلاد كرمز إلى ولادة ميتة للحرية عندما تقول في قصيدة

"إنسان يولد":

(في الشارع/ يعلو صراخ/ إنسان يولد/ حيث ما زالت المرأة التي وضعت/ مولوداً ميتاً/

تتنام)^(٤).

(١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص ٨.

(٢) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٣١.

(٣) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ٣٤.

(٤) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٦٣.

وتأتي بصور أخرى تأخذ فيها الحركة والشدة دوراً كبيراً في جلاء المعاني من خلال معطيات الطبيعة، فنقول:

(لم نعد عرضة إلا للعواصف

وصوت ارتطام الأبواب

بالرياح

يمكث في البيوت) (١).

وفي قصيدة تحمل عنوان (أبواب) تقول:

(ولكن صوت العاصفة

تجعل

صوت ارتطام

الأبواب

يمكث في البيوت) (٢).

فلا شك أنها استخدمت العواصف كرمز للعدوان، إذ يكون من نتائجه خلاء البيوت وخرابها بعد رحيل أهلها، فلم يعد يسمع فيها إلا ارتطام الأبواب وصريرها.

وكما سمعنا أصوات العواصف والأبواب والصراخ، نجد أصواتاً، من مثل الجرس وتناثر الزجاج والضجيج كقولها:

(... يصفقون مع من يصفق

ويبكون مع من يبكي

وقد بدأ المسلسل) (٣).

وكذلك قولها:

(الجرس الذي تركه

أسمع رنينه عالياً

وهو لم يعد يقرعه) (٤).

(١) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٣) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٥١.

(٤) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ١٢.

وعندما يشتد قصف الطائرات يزداد الرعب فيعلو الصراخ الذي يختلط بصوت الإنهيار:
(صرخة رعب من طفلاتي/ ها هو صاروخ يقتلها...) (١).

وفي السياق نفسه وتحت عنوان "صرخات" كأنها تجسد القول (ناديت لو اسمعت حياً
ولكن لا حياة لمن تنادي) عندما تقول:

لا أحد يسمع/ كأنه ازداد الصم/ وغابت الأذان) (٢).

وكذا تقول: (لا نسمع إلا هدر الصواريخ

دون أن يكون إلا هو

زائراً للبيوت

قاتل) (٣).

وكما قدمت لنا صوراً فيها من الصخب وارتفاع الصوت شيء كثير فإنها تصور أصواتاً

تنسم بالخفوت كقولها تحت عنوان "أمي على قبر مصطفى":

(وحفيف أشجار الزيتون

تتحني على التراب

تقترب

مصطفى مصطفى

لا يسمع

لا يجيب

تتحدث إليه

تتحدث وتبكي) (٤).

(١) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٤) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٥٥.

وفي قصيدة "أمي المؤمنة" تراوح بين صوت البكاء وتلاوة القرآن حيث نقول:

(في النهار/ أمي تتكلم عنه تفكر، تبكي

في المساء/ لكي لا تتكلم عنه/ لا تفكر، لا تبكي

تقرأ آية وراء آية

وتتلو له الآن الحمد)^(١).

يتضح مما تقدم أنّ هذه الصور لم تقتصر في تقديمها على حاسة السمع بمعزل عن الضوء والحركة والبصر. إذ حاولت الشاعرة من خلال صورها الجزئية السمعية الإيحاء برؤيتها للواقع.

ج. الصورة اللمسية (Tangible image):

وفي مثل هذا النمط من الصور نجد البرودة والحرارة والخشونة، حيث استخدمت الشاعرة في صورها الثلج والبرد والنار والأسلاك الشائكة ولعل هذا المنحى يرتبط بموقفها الملترزم من قضايا أمتها. فقد استخدمت من الملموس الرماد والحجر، مثل:

(جمر كان

وانطفاء

والآن

في هذا الصقيع

من يستطيع

أن يتدفأ بالرماد)^(٢).

والعدو المحتل نار وحرائق ودخان، نقول تحت عنوان "احتلال":

(حرائق ودخان

صراخ من نار

الغروب يرحل أمام خوذات تهتز)^(٣).

(١) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٣٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ٩٥.

وكما وظفت ترأسل الحواس بين السمع واللمس في قولها (صراخ من نار) فإنها تستخدم رمز النار بالمعنى المضاد عندما تتحدث عن دور المقاومة في مواجهة العدو فنقول في هذا المعنى:

(الطرق الهادئة

أصبحت منذ أن أتينا

طرق من الدخان

لقد أشعلنا النار)^(١).

وتستخدم رمز النار بالمعنى المضاد عندما تتحدث عن المقاومة في قولها:

(الأشلاء والدم

تغطي الأيدي

... الساحة نار ودخان)^(٢).

وليس المهم هو كثرة الصور أو قلتها عند الشاعر، وإنما موقع الصورة وعلاقتها في العمل الفني هو المعول عليه بالدرجة الأولى. لأنَّ "الصورة عندما تتخذ أداة تعبيرية لا يلتفت إليها في ذاتها، والمتذوق للنص الأدبي لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يسمى "معنى المعنى" بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة وكما كانت اللفظة أداة تعبيره فقد أصبحت الصورة ذاتها هي الأداة"^(٣). لذا فإن الشاعرة كما ذكرت النار والاشتعال في صورها الحسيّة البصرية اللمسية ذكرت البرد والشتاء والحجارة، فنقول تحت عنوان "هدم": (لا تهدم آلاف البيوت/ في هذا الشتاء/ فيأتي البرد/ طارداً الجدران)^(٤).

وحين تمجد التراب كرمز لحب الوطن، تقول على لسان الشهيد:

(... هناك مقاتل حارب بشجاعة وإباء وقتل

يده تنتشبت في الأرض... وحده التراب ما وجدت في يده)^(٥).

(١) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٣) يُنظر. أسامة شهاب: الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، عمان، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٣٢٦.

(٤) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٣٦.

(٥) أمينة العدوان: السور المهذوم، مصدر سابق، ص ١٧.

ونحس كذلك نعومة الرمال، ونبوء الصخور عندما تقدم صوراً حسية لمواقع خالدة في الوطن، مثل: "وادي رم":

(والصخور/ والبدوي/ وظل الجمال على الرمال
ينادي السراب)^(١).

ويتلمس القارئ ليونة الزهور والنجس والريحان عندما يكون للأغنية الوطنية موقع في نفسها قائلة:

(وهذا الصوت/ وهو ينادي للفرح
يغني بحيوية وعفوية
رأيته يرتدي زهور الأرض
ويلف كتفيه بشال من نرجس
وشال من الريحان)^(٢).

ويلاحظ أن صورها الليلية يشترك في تشكيلها حواس أخرى كالسمع والبصر بالدرجة الأولى ما يجعل أثرها أبلغ في النفس.

د. الصورة الذوقية (Taste image):

وفي هذا المجال نرصد الصور التي تعتمد في إدراكها على حاسة الذوق عندما تحاول تجسيد بعض العادات السلبية في المجتمع ومظاهر الظلم في المجتمع، من مثل ذلك قصيدة "أغنية" حيث تقول فيها:

(لا فنجان القهوة

ولا رغيف الخبز

أصبح وجبتنا

أكلنا الخبز المحروق، وفنجان القهوة الباردة

وعلب المعلبات الفاسدة

شربنا الماء القذر...)^(٣).

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ١٣٩.

كما تشير إلى صفات المجتمع الاستهلاكية من خلال استبدال الأطعمة المستوردة والأطعمة المحلية، فنقول تحت عنوان "صور":

(... صورة المنسف تشنق على جدار مطعم البيئزا

وللجوعى

ساندويشات، وجبات سريعة

سيارة ماك برغر تتربص بهم في الطرقات)^(١).

ونقول أيضاً في قصيدة "عيد"

(عيد أتيت إليكم يقول

ولكن أراه

يأكل حلواي

وأنا أرثدي

ملابس بابا نويل)^(٢).

وفي قصائد أخرى تحاول تجسيد حالة الظلم والصراع الذي يشيع في الواقع على شكل

صور من الطمع والجشع. تقول الشاعرة تحت عنوان "الغنائم":

(الأيدي المتصارعة

لا تصل إلى المائدة

وقالب الحلوى

يصطاده الذباب)^(٣).

(الصحنون تمسح الحلوى عن الأفواه...)^(٤).

جائع أنا، من كثرة ما أحرق من أرغفة الخبز)^(٥).

(١) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) أمينة العدوان: الغزو، مصدر سابق، ص ٢٠.

(٣) أمينة العدوان: المفك، مصدر سابق، ص ١٧.

(٤) أمينة العدوان: فقدان الوزن، المصدر السابق، ص ٧.

(٥) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٧٧.

(والحلى التي أعدتها له في يوم تخرجه،

تقع في سيارة دفن الموتى...) (١).

(ويسأل النادل في المقهى:

ماذا تشرب، قهوة عربية أو نسكافيه...) (٢).

يتضح مما تقدم من الأمثلة أنّ الشاعرة اجتهدت في تصويرها لجوانب من الحياة الاجتماعية معتمدة على حاسة الذوق في تجسيد رؤيتها لهذا الواقع المعيش.

ويلاحظ أن هذه الصور جاءت بنسبة أقل من سابقتها من الصور البصرية والسمعية، حيث أن الشاعرة معنية بإيصال رسالة ما، فهي تسعى إلى جعل المتلقي يرى ويسمع أكثر من التذوق لأن في السمع والبصر سرعة وسعة في الإدراك.

هـ. الصورة اللونية (Colourful image):

بعد اللون واحداً من عناصر تشكيل الصورة الشعرية في شعر "أمينة"، وحيث تكمن أهمية اللون فيما تحدثه من الأثر النفسي لدى المتلقي، ولأن الطبيعة كانت مصدراً لشعرها، فإننا نجدها قد استخدمت الألوان المختلفة لتجسيد رؤيتها الذاتية ومن النماذج التي يمكن لنا الاستشهاد بها:

(على أوراق سوداء، كتب اسمي.

يبدو أنني أوراق شجر أخضر...) (٣).

(موتي جعل الأرض، عشباً أخضر، إنني الربيع) (٤).

(أعصب رأسي بمنديل أخضر

فيغطي الأرض القاحلة

عشب أخضر) (٥).

(١) أمينة العدوان: حبة دواء، مصدر سابق، ص ٢١٤.

(٢) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٧٨.

(٣) أمينة العدوان: دخان أسود، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٤) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٥) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ٩.

ويبدو لي أنها تستخدم اللون الأخضر عندما تتحدث بصوت متفائل مفعم بالأمل وتجدد الحياة، ثم يتحول اللون الأخضر إلى فاعلية شعرية ضمن علاقات جديدة غير معهودة، في قولها:

(أكفان، أكفان)

من الموت البارد الذي أراده لنا

نتدثر بالعلم...

يالدفته، يالاخضراهِ^(١).

صفة الاخضرار تلازم العلم عندما يلف جسد الشهيد.

ومن استخدامات اللون (الأحمر)، حيث ورد استخدامه بشكل عادي إلى جانب مفردات تعد من مرادفات الحمرة كالدم، والدماء أي جاء مرتبطاً بمعاني الشهادة والتضحية، بالمقابلة تماماً مع سياق الدمار والخراب، من مثل قولها:

(وثمة الدماء، في احمرار الأفق، هم زرع الأرض...)^(٢).

(أهو دمي يهرب، أم خطوط حمراء...)^(٣).

(الأقحوان الأحمر، حين أزهر في الربيع... استقال الشحوب)^(٤).

(حين زار الأرض بلونه الأحمر عن وجه الأرض

(المتقع القاحل، أزال الشحوب)^(٥).

(قبل أن يرحل عن أرضي، كانت الأرض، قد زارتها كثير من الدماء)^(٦).

وفي سياق الألوان وإيحاءاتها تستخدم الشاعرة اللون الأسود للتعبير عن موقفها إزاء الواقع حيث تجسد من خلاله دلالات الشعور بالظلم والحزن، فالسحابة سوداء، والأرض مفروشة بالسواد؛ فحتى الكلمات أصبحت سوداء حيث تقول:

(١) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ٨٤.

(٢) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٥٦.

(٣) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ١٥.

(٤) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٥٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٦) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٧٣.

(على الجدار لن تقرأ،

كلمات سوداء، المطر يمسح الجدران)^(١).

(أي حرية؟! هل الدخان الأسود يصبح الماء الذي يغسل الوجوه)^(٢).

(هي سماء رمادية، تجرّها إلى بيته غيمة سوداء)^(٣).

فالشاعرة حين توظف اللون الأسود يكون السياق مشحوناً بالحزن والكآبة، حيث يشتمل على إحياءات القلق والتوتر الذي تراه على أرض الواقع.

وللون الأبيض حضور في قصائد الشاعرة، حيث يوحي إلى جملة من المعاني والدلالات كالطهر والنقاء والصراحة والوضوح، فمن دلالاته المألوفة (وجهه أبيض) و (الكفن الأبيض)، (أوراق بيضاء) و (الضوء أبيض).

ومن الصور التي ورد فيها الأبيض بصورة فنية جزئية:

(اختلط الخط الأسود بالخط الأبيض...)

لم أعر على الخط الأبيض...)^(٤).

(كل الرايات التي أرفعها، أنسجها من دمي

ولا يرى عدوي راية بيضاء أرفع)^(٥).

(الأكفان البيضاء، التي اصطفت في مخيم جنين...)^(٦).

(الأكفان البيضاء تملأ الطرق، وهو يتنكر بالبياض)^(٧).

ويلاحظ أن اللون الأبيض يأتي في سياق الحديث عن مواكب تشييع الشهداء، حيث لا يبتعد كثيراً عن الدلالة الاجتماعية لمفهوم الشهادة لما تنطوي عليه من صدق في النية وصفاء في السريرة، ويؤيد ذلك أن فكرة الموت ثابتة في أذهان المتلقين لا مرأى فيها، فكيف بها إذا اقترنت بجزازات الشهداء؟.

(١) أمينة العدوان: فوضى، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٢) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ٣١.

(٣) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٣١.

(٤) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٥٣.

(٥) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٧٦.

(٦) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ٦.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

أما بقية الألوان كالأزرق والرمادي والأصفر فلم يأتِ توظيفها بعيداً عن الدلالة الحقيقية لها، وفي صور قليلة جداً.

و. الصورة الشمية (Smell image):

والصورة الشمية تأتي مقترنة مع حاسة أخرى كالبصر أو الذوق أي نتيجة لتعاون أكثر من حاسة، فهي تتبع من روائح الزهور، أو تكون دخاناً يخنق الأنفاس من مخلفات الانفجارات فها هي الرائحة الفواحة تقترن بصورة الأم وهي تقرأ القرآن فنقول:

(قراءة القرآن

كل الأيام

نقاء الثلج

على المقعد

وهي رائحة البخور

ألقي زجاجات العطر

عطر بلا رائحة)^(١).

فالصورة الجزئية الشمية تجسدت من خلال التشبيه للأم برائحة البخور مما أدى إلى نوع من المفاضلة بينها وبين زجاجات العطر التي ألفتها الشاعر الراوي لتفوق عطر الأم على العطر المؤلف. وتقول تحت العنوان نفسه "أمي":

(قراءة القرآن

كل الأيام

نقاء الثلج على المقعد

زجاجات عطر ملقاة

ورائحة البخور يدها

هرب من عطر بلا رائحة)^(٢).

(١) أمينة العدوان: ديوان فوضى، مصدر سابق، ص ٥٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥١.

فالشاعرة رغم أنها تقدم لنا صوراً جزئية متشابهة كثيراً إلا أنها تضعنا في أجواء أشبه بالطقوس التي تعبق بالبخور، مع ملاحظة تلاعب الشاعرة بالتشكيل البصري للتراكيب. وتستمر بهذا الطقس عندما تقول في قصيدة أخرى بعنوان: "أمي"

(لم تنقطع عن الصلاة معظم الوقت... والرائحة في الغرفة البخور) (١).

وتصبح الرائحة أكثر حيوية وتجدداً عندما ترتبط بصورة الوداع كما تقول في قصائد من مثل "زهرة الغاردينيا":

(ورائحة الفل الجميلة

التي يحبها تعبق في الحديثة

ماذا أشمها؟

أشمها أنا ولم يعد هنا

ما من زهرة، ما من رائحة

رائحتها الجميلة

لم تعد تخنقني بعد أن ذهب) (٢).

وفي صورة أخرى تأتي الصورة الجزئية فوّاحة بالعطر الجميل كرمز إلى الذكرى، كما في قولها:

(رحل

وهو الذي لم يحمل إلا زهوراً

ورائحتها الجميلة

أشمها الآن في الغرفة) (٣).

وبعد أن تكون الصور الشمية فوّاحة بالعطر المحبب إلى النفس تتحول الصور عند الشاعرة إلى دخان يخنق الأنفاس:

(١) أمينة العدوان: ديوان فوضى، مصدر سابق، ص ٥٢.

(٢) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١.

(ناراً أحترق

دخاناً أتكاثف

أخنق العدو

وسعاله الآن أسمع)^(١).

وقولها: (... هنا الدخان الذي يتصاعد، يتصاعد

ويخنق الأنفاس

يننشر في كل مستوطنة)^(٢).

وهكذا يتضح أن الصورة الجزئية المعتمدة على حاسة الشم أسهمت في تجسيد رؤية الشاعرة تجاه القضايا الإنسانية التي تهتم بها، وتعبّر عن معاناتها وما يخلج في نفسها من حالات الحزن أو الغضب أو الفرح، كما يلاحظ أن صورها الشمية قد اشتركت فيها حاسة البصر جنباً إلى جنب مع حاسة الشم.

وخلاصة القول إن الصورة الحسية أياً كانت سمعية أو بصرية أو لمسية أو شمسية في قصائد الشاعرة "أمينة العدوان" قد أصبحت بنية أساسية في بناء الصورة الكلية، كما أنها أسهمت في الإيحاء بروية الشاعرة وتجسيد تجربتها الشعرية، ولم تقتصر على كونها صورة جزئية ذات معنى محدد، ولكنها أضحت صورة رمزية تثبت دلالات وإيحاءات جديدة.

وما يلفت في شعر أمينة هو سيطرة الصورة البصرية الحركية وهذا ربما يعود إلى إحساس الشاعرة بجمود الحياة، فعمدت إلى الحركة لتعلن تمسكها بالحياة، وهذا ما يؤكد "سمير الدليمي" بقوله: "ويبقى الفعل الحركي دائماً فيها يتراءى من خلال عناصره البنائية، ويمضي فيها إلى الخلود، ويبقى الكم الفني والدرجة مرتبطين به، فإذا قل الفعل الصوري أو ضعف نقص الكم الفني وهبطت الدرجة، وإذا انقطع ماتت الحالة الشعورية في الصورة"^(٣). كما أنها جمعت في صورها بين أكثر من حاسة فجاءت الصورة مشتركة بين حواس مختلفة؛ إذ أظهرت الصور السابقة التشبيهية والنفسية ما عانته الشاعرة من القلق فجسدت دلالات نفسية وشعورية لم تكن لتظهر بغير ما تقدم من مثل الصور التي عرضت سابقاً.

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (٢)، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧.

(٣) سمير الدليمي، الصورة والتشكيل الشعري: تفسير بنيوي، وزارة الثقافة، بغداد، ط ١، ١٩٩٠، ص ٨٠-٨١.

ثانياً: الصورة الكلية:

الصورة الكلية هي القصيدة التي تمثل تجربة من تجارب الشعراء ولحظاتهم ودفقاتهم الشعورية، وهي كيان عضوي متكامل يتألف من عنصرين هامين:

الأول: هو المادة الشعرية من أفكار وعواطف ومشاهدات وأحداث

الثاني: هو البناء الشعري الذي يخرج العنصر الأول إلى حيز الوجود بأشكال وقوالب متعددة.

وهذا يتطلب "أن تتوافر في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة الشاعر التي يثيرها الموضوع نفسه، مما يقتضي ترتيب الصور المفردة والمركبة ترتيباً تتقدم من خلاله الصورة الكلية شيئاً فشيئاً حتى نصل إلى نهايتها وتحدث الأثر المقصود منها"^(١). وهذا يجعل أجزاء القصيدة من صور وأفكار لبنات حيّة تؤدي كل منها مهمتها الخاصة بها، ويؤدي بعضها إلى بعض من خلال التسلسل في تقديم الصور والأحداث والشاعر والعواطف.

ويرى (سيسيل دي لويس) ان القصيدة الناجحة هي التي "يلتئم فيها شمل عدد من التجارب الجزئية التي لا تربطها أصلاً أية صلة؛ بعض مشاهدات الشاعر وأفكاره ومطالعته وارهصاصاته العاطفية، تجتمع هذه على نهج يفقد كل منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها ويستوعبها كل بنية مركبة تعطيها معنى، ومعناها عندنا أكبر من مجموع أجزائها. ونحن نحكم على قصيدة ما بالجودة ونشعر أنها ترضينا عندما تعطينا إحساساً بأنها شيء كامل... لا يمكن أن يضاف إليه أي شيء، ولا يمكن أن ينزع منه أي شيء دون النيل من قيمته أو حتى الذهاب بحياته"^(٢).

ويمكننا أن ندرس الأساليب الخاصة في بناء الصورة الكلية وتركيبها وتفاعلها وانسجامها؛ لتقدم لنا الصورة الكلية للقصيدة بواحد من الأساليب الآتية:

١. أسلوب البناء الدرامي - القصصي.

٢. أسلوب البناء المقطعي.

٣. أسلوب البناء بالتوازي.

٤. أسلوب البناء التوقيعي.

(١) ينظر محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مرجع سابق، ص ٣٩٤، وعبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص ٢١٣.

(٢) سيسيل دي لويس، "ما الشعر"، ترجمة نصر عطالله، مجلة شعر، العدد ١٠، أكتوبر، ١٩٦٤، ص ٦٠.

ولا بد من ملاحظة قبل عرض هذه الأساليب، وهي أننا قد نجد باحثاً يحلل بناء قصيدة على أنها مبنية بالأسلوب الدرامي، ويراهما غيره بأنها مبنية على نظام المقاطع، وثالث بالبناء الدائري، ورابع بالتناظر والتوازي، أو التركيب المزدوج. ويعود هذا الاختلاف في تحليل القصيدة إلى الأسباب التالية:

- إن الحدود الفاصلة بين أسلوب وآخر هي حدود وهمية، يمكن أن يجتازها الشاعر بسهولة وحسب الحالة النفسية والشعورية التي يكون عليها وقت نظم القصيدة.

- عدم قدرة بعض الباحثين على التمييز بين هذه الأساليب البنائية وهذا احتمال بعيد.

- عدم وضع النقد الحديث الحدود الفاصلة التي تبين للباحث أن هذه القصيدة مبنية بأسلوب معين دون غيره. وهذا الاحتمال قوي بقدر ما هو ضعيف^(١).

وهو ضعيف لأنه لا يمكن للنقد أن يملّي على الشاعر أن يصب مشاعره في قوالب جاهزة مسبقاً، لأن الشاعر في هذه الحالة سيصطنع المشاعر والعواطف التي تتناسب مع هذه القوالب المعدة مسبقاً. وقوي لأن مهمة النقد أن يضع معايير تميز بين أسلوب وآخر^(٢).

ومما يقوي هذه النظرة هو تداخل الأجناس شعراً ونثراً وقربها من بعضها ما بين القصة والشعر والحكاية، واستخدام تقنيات القص والسرد والحوار ما جعلنا نقبل بهذا الرأي.

لهذا سيعتمد بالدرجة الأولى على أسلوب البناء من خلال الوحدة العضوية للقصيدة ضمن الحدود النقدية التي وضعها النقد لتحديد دائرة كل أسلوب.

أساليب بناء الصورة الكلية:

أ. البناء الدرامي:

ويكون هذا الأسلوب في القصائد التي تجسد الصراع بين المتناقضات حيث اعتمدت الشاعرة أمينة العدوان في تقديم صورها وأفكارها على الحوار الخارجي والداخلي من خلال حشد الصور التي تنقل تجربة واقعية بما يشبه السرد القصصي، وخاصة التي ترتبط "بمضمون متحرك وحدث ذي فروع متشابكة"^(٣)، فالحركة والحدث يعدان جوهر الدراما^(٤).

(١) عدنان المحادين: الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، كلية الآداب، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٨.

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٨٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٧٩.

ومن القصائد التي بنيت بهذا الأسلوب قصيدة "بسام الشكعة":

(ما رأيك في تدمير الباص من قبل المخربين؟

قال الحاكم العسكري الإسرائيلي لي.

_ ما رأيكم بهدم القرى الفلسطينية، إخلاء المنازل، مصادرة الأراضي؟

_ إنك ضار بالأمن، محرض، مثير للقلق، ويجب طرده من نابلس.

_ لن أذهب بعيداً عن وطني

سجن، اعتقال، تحقيق، مطالبة بالطرد من نابلس

يبدو أن هذا لم يفهم، لا بد....

وفي يوم أغادر المنزل

أركب سيارتي

في طريقي إلى العمل...

أسمع صوت انفجار

قنبلة تفجر السيارة

وتطردني إلى الأرض

أريد أن أسير...

خططوا لإيذائي

ونجحوا في أن يصطادوني

إنها حرب أخرى...^(١).

في هذا المقطع من القصيدة الطويلة حاولت الشاعرة بناء صورتها الكلية بالاعتماد على معطيات المسرح حيث وظفت أسلوب الحوار بنوعيه بالإضافة إلى أسلوب السرد في القصة، فاستطاعت أن تعطي للشخصية البطل/ الرمز دوراً للتعبير عن رؤيته فقدم أفعاله في حدود ثماني صفحات جسد فيها معاناة المواطنين من خلال تجربته الخاصة منطلقاً بها إلى التجربة العامة. التي تشمل كل إنسان مقاوم تحت الاحتلال.

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٧٢-٧٩.

وتستخدم هذا الأسلوب البنائي في قصيدة بعنوان "أرض عربية وليست عبرية" فتقول:

(وقف على أراضي الغير

أخذ يهبُ الأراضي

على من التقطهم من مدن الأرض

أتى مالك الأرض وقال:

هذه الأرض لي

_ لا أرض لك، ولكني سأجعلك حارساً عليها، إذا قلت

إن هذه أرضي

_ أرضك، أحرسك؟

كيف أحرس من سرق أرضي

اعلم، أنت الذي طردت

وقتل كل من دافع عن أرضه

من مالكي الأرض،

... من طردتهم من أرضهم يعملون على العودة.

ومن بقي من مالكي الأرض

لن يكفوا عن القتال)^(١).

لقد استعانت الشاعرة في بناء هذه القصيدة بعدة أساليب جزئية أخذت على عاتقها مسؤولية النهوض بالصورة الكلية من تصوير مباشر ثم الحوار الخارجي وتعدد الأصوات بالإضافة إلى الاستفهام.

وطبيعي أن القصيدة لن تكون من أولها إلى آخرها حواراً، وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار في جزء منها، عندما يدرك بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريري إلى أصوات المشهد أنسب، وأنه يوفر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر^(٢)، وخير ما يمثل هذا النمط من القصائد قصيدة بعنوان "حسن عبدالحليم":

(١) أمينة العدوان، غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٩٩.

(أكتب في جريدة الفجر، التي تصدر في القدس، أكتب في الأيام البشعة،

كل يوم تتراكم السرقات، وكل يوم يصادروا مئات الدونمات

.... أحد المالكين يتحدث إليّ

أتوا جنود الاحتلال سألوني أن أبيع أرضي

.....

وفي اليوم التالي

صادروا أرضي، اقتلعوا أشجار الزيتون

وقالوا: إني بعت أرضي

وامرأة: سرقوا مستندات ملكية أرضي

في الليل وأنا نائمة

وفي اليوم التالي

بنوا على أرضي مستوطنة

.... أيها المحتل، لا تملك بيتاً....

أيها المحتل، لا تملك أرضاً.....^(١).

ومن الأساليب الدرامية التي ظهرت في شعر أمينة العدوان الأسلوب القصصي، وهو أن يستعير الشاعر بعض أدوات فن القصة، ولكن دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي، وإنما تكون تطويراً لما عرف في البلاغة القديمة بالتمثيل، فتستخدم القصة بوصفها مجرد أداة تعبيرية موحية ومؤثرة^(٢).

ومن القصائد التي تجسد فيها هذا الأسلوب "الطفل والملثم":

(ألقى الطفل حجراً

ضرب الجندي

وركض الطفل بعيداً عن البيت

(١) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ص ٤٣ - ٤٦

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٠٠.

الجندي يركض خلف الطفل
 يركض المثلث، ساقه مجروحة
 دمه على القمص، وكدمة في اليد
 إلى أين، إلى البيت
 في البيت تراقب أمي الطريق
 والمثلث يخبئه أبي^(١).

وفي قصيدة "الجريمة" فإننا نحس من خلال الأسلوب القصصي بجو القصيدة
 وموضوعها حيث تقول:

(سار، سار وراءه
 أغمض عينيه، وهو يراه
 يطلق النار، ويقتل أخاه
 صوت البندقية لم يترك سوى تهيدة ارتياح
 اتفاق، اختلاف في البحث
 عن المظهر اللائق
 الطقس الملائم لدفن الجثة)^(٢).

ومن هنا نرى أن بناء القصيدة بالأسلوب الدرامي القصصي قد لعب دوراً بارزاً في
 تشكيل قصائدها ولا غرو في ذلك حيث ينساب هذا الأسلوب على مساحة واسعة من دواوينها،
 لأنها تقدم مواقف منتزعة من واقع الحياة مباشرة فجاءت أفكارها من خلال هذه القصائد معبرة
 وذات دلالة موحية برؤيتها العميقة للحياة وتفصيلاتها وربما يعزى ذلك لنزعة التمرد على
 التقاليد الجمالية المألوفة وما يسود الساحة الأدبية من تداخل الأجناس ما بين الشعر والنثر.

ب. بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع

والمقصود بهذا الأسلوب في بناء القصيدة (الصورة الكلية) "أن يكون من خلال وحدات
 شعرية متنوعة تستقل كل وحدة عن الأخرى بأسلوب البناء من خلال التعاقب في القصيدة،
 والذي يجمع هذه المقاطع أو الوحدات الشكل العام للقصيدة الذي يربطها مع بعضها ربطاً محكماً

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (١)، مصدر سابق، ص ٥١.

(٢) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٤٠.

بوحدة متكاملة نفسية أو منطقية أو عضوية أو معنوية، ويكون هذا الترابط أساساً في بناء القصيدة (الصورة الكلية)^(١). ومن القصائد التي بنيت بهذا الأسلوب، قصيدة "تداعيات مواطن عربي" من ديوان "وطن بلا أسوار":

(أرى صور بيوت مهدومة

أرى في بلد عربي جسداً بدون رأس

وفي بلد عربي آخر يحملون رأساً بلا جسد

أرى في وطن فقد الرأس

وفي وطن فقد الجسد

أرى المواطن الذي يصبوب المسدس

ويطلق على رأسه الرصاص بدلاً من أن يطلقه

على العدو.....)^(٢).

وهذا مقطع من قصيدة طويلة حشدت فيها الشاعرة أمينة العدوان صوراً جزئية كثيرة مستخدمة بعض التعابير الدالة على حالات التشظي والضياع وفقدان الاتزان، وتستخدم فعل (أرى) عشر مرات في حالة الإثبات ومرتين في حالة النفي لتجسد رؤية سلبية للواقع لعربي من خلال اعتمادها على تيار الوعي، ومع أن هذه الصور تبدو متناثرة فيما بينها لكنها تنتظم في خيط واحد، الهاجس العربي الذي تحسه الشاعرة وفي ديوانها "أمام الحاجز" يأتي الجزء الثاني العنوان ذاته ولكن مضاف إليه رقم (٢) بأسلوب رمزي، وكان حالة القلق والتوتر التي تحسها الشاعرة أكبر من أن تفرغها فيما تقدم من المقاطع في الديوان السابق، فبقيت مسيطرة عليها، فاستمرت في حالة التداعي في الديوان التالي، ولكن من خلال صور توحى بالمزيد من القلق والشعور بالألم.

(الساحة مليئة بالمتفرجين

جثث، جثث

القتلى عرب، المتفرجون عرب

.....

(١) عدنان محمد المحادين: الصورة الشعرية عند السياح، مرجع سابق، ص ٢٢١.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٦١-٦٥.

حكام المباراة

متواطئون

يوزعون البطاقات

التي تؤدي إلى طرد اللاعبين الماهرين

.....

كثرت الأمراض، العدوى

الموت المفاجئ

بالرغم من ازدياد عدد الغرف في المستشفى...^(١).

والقصيدة تزيد عن عشرين مقطعاً تركز في بنائها على صور جزئية إيحائية كثيرة من المفارقة والتضاد لتعكس حالة من الفوضى وعدم الاتزان والخروج إلى اللامألوف بأسلوب التداعي الذهني الذي يشبه الحلم، فالقيم فاسدة (الطبيب تاجر، يقوم بعمليات جراحية للمعاقين) و (العامل الكفاء وجه إليه كتاب شكر، بعد أن تم الاستغناء عن خدماته) و (من يسير سيراً صحيحاً يتعثّر). جملة من المفارقات التي بنيت من خلال التضاد.

فمن المعروف أن الإنسان يلجأ إلى التداعي عندما لا يكون بمقدوره أن يعبر عن مكونات نفسه بطريقة واعية مباشرة وخاصة إذا كان مأزوماً فيستخدم التدايعات ليوحي بالأوضاع المعكوسة من خلال التجاور بين المتناقضات بقصد المفارقة.

وفي تشكيل جديد للنظام المقطعي نراها تستخدم الأرقام في قصيدة "لا يموتون"، حيث تبدأ بسطر شعري يقول: (إلى روح الشهيد الدكتور عبدالوهاب الكيالي)، ثم تبدأ المقطع الأول برقم واحد

١- (الصوت الأول):

كشجرة اقتلعتني اليهود من جذوري

وألقوا بي في تربة أخرى

وعلى أرض ليست أرضي

.....

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٣٩-٤٤.

وقالوا: أبحث عن وطن آخر

أصبحت لاجئاً

أمي ماتت في مخيم اللاجئين

.....

٢- الصوت الثاني:

أخذ اليهود وطنه في فلسطين

وفي بيروت بدون محاكمة أو تهمة

قتلوه برصاصة مأجورة

"لا تنشر هذه الكتب"

وفي يوم وهو يعمل...

دخل مكتبة مسلحان

وأطلقوا عليه الرصاص.....

يقتلونكم... ولكن لا تموتون^(١).

وهكذا وظفت الشاعرة التسلسل المقطعي لإعطاء المتلقي صورة كلية تجسد معاناة المقاومين، وهم يقاومون بكل أنواع السلاح من الحجر إلى الكلمة الحرة.

وتوظف أكثر من أسلوب في إطار النظام المقطعي من الوصف الواقعي لما يقوم به العدو من إجراءات وحشية ضد العرب ومحاكمتهم بصورة لا تمت للعدالة بصلة وكل ذلك بأسلوب سردي وحكائي وصور حركية.

كما تستخدم الأسلوب المقطعي عندما تصور المبعدين عن أرضهم، وهم يرفضون الاقتلاع والذهاب إلى المنفى، فتخصصهم بقصيدتين مبنيتين على المقاطع الأولى قصيدة (الإبعاد)، حيث بنيت الصورة الكلية من خمسة مقاطع فاصلة بينها بالأرقام من واحد إلى خمسة:

١- حمل لي حقيبة ملابسي، تذكرة السفر

وسألني: إلى أي مدينة تحب أن ترحل؟

قلت: هذه مدن ليست لك، وليست لي وطن

ألقاني بين الحقائب

وهو يقول: امكث هناك

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٨٦-٩٠.

قلت: سأبقى هنا، لن أرحل.
وأصبحت أيّ مدينة وطناً لي
لن يبقى أي وطن.
٢- أبعدهم وقال:
بعد اليوم لن ترى أحداً منهم

.....

٣- حملني إلى المنفى
ولم يقبل أن أحمل شيئاً
وهو يردد: أريد أن تصبح يده فارغة

.....

٤- إنك تريد أن تقتلهم هناك
تلقيهم إلى الأرض المليئة
بالعقارب والأفاعي

.....

٥- لو أنك تعرف أن الماء يرحل بالظماً
وأن الطعام يرحل بالجوع
ستعرف أن الرحيل إلى مدينة أخرى
غير الوطن موت^(١).

وفي القصيدة الثانية التي تحمل عنوان "المبعدون" والتي تتألف من ستة مقاطع يفصل بينها الأرقام من واحد إلى ستة:

- ١ -

(يبعده بين الحجر والدخان
والحدود الجرداء والعراء
ويتجول بين الغرف
أغلق زجاج النافذة المكسور

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (١)، مصدر سابق، ص ٢٥-٢٩.

أم هذا الباب الذي تصدع

يسأل.....

-٢-

على البيوت أن تفرغ

كيف تحب أن ترحل

بحقيقية، أم بمقعد، أم بتذكرة مسافر

هنا المطارات منفي

لا تعود بأي مسافر...

-٣-

بعد أن ألقيت بي من وطني إلى المنفي

تدعوني إلى الرحيل إلى المدن الأخرى

إنني هنا

لا اردد أسماء المدن الأخرى

.....

-٤-

ألقاني من بلدي إلى المنفي

وقال لي: ارحل،

ارحل بعد ذلك إلى أي مدينة أخرى

قلت له: الوطن بقاء

إن بقيت يبقى، وإن هاجرت يهاجر

فبقيت ولم أغير.

-٥-

ابتعد، ابتعد

وتوارَ عن الأنظار

يقول لي:

كم خطوة، خطوات

سرت، سرت

لأقترب

وإن كان من يبعدونني، ينسون العد

-٦-

جلست على الثلج في المنفى

صحفيون، زوّار، وكاميرات

هل سترحل إلى مدن أخرى

سرت أمام جنود وحواجز

ووطن ورسااص

ولم أتوقف، وبقيت سائراً^(١)

إنّ المتأمل لهاتين القصيدتين (الصورتين الكليتين) لا يجد كبير عناء في الجزم بأنهما تمثلان صورة كلية كبرى واحدة، وذلك بالنظر إلى الفكرة العامة والمضمون الواحد الذي يقربهما من بعضهما بحيث يمكن عدّهما مقطعين كبيرين، ثم انقسم المقطع الأول (الإبعاد) إلى خمسة مقاطع متوسطة، وانقسم المقطع الثاني (المبعدون) ستة مقاطع أيضاً.

وتأتي بعض القصائد الأخرى على النظام المقطعي ولكن بقدر أقل من حيث المقاطع وعدد السطور والكلمات حتى تقترب من البناء التوقيعي، كما في قصيدة "الجندي" حيث قسمت الشاعرة القصيدة إلى مقطعين مرقمين على النحو الآتي:

-١-

(الجندي الذي طردني من وطني

في شاحنة يقودها

وألقاني على الحدود

رأيته وأنا أرفض

أن أقيم في المنفى

عائداً على قدميه)

(١) أمينة العدوان، قصائد عن الانتفاضة (١)، مصدر سابق، ص ٣٠-٣٥.

يلقي بنا

بين الحدود والمنافي

وهو يردد: الآن، لا أحد

وفي الطريق، وهو يعود وحده

تعرضه سكين^(١).

وهذان المقطعان يمكن اعتبارهما تكملة للصورتين السابقتين من حيث الصور الجزئية والمضمون والدلالة على ممارسات العدو الرامية إلى إبعاد المواطنين وإخلاء البلاد والمنازل، فالشاعرة قد وظفت الحوار والوصف المباشر والتشخيص والصور الحسية بهدف مد جسور بين رؤيتها في القصيدة والقارئ لجعله يندمج في السياق التأثيري الانفعالي الذي ترنو إليه الشاعرة.

فالصور الجزئية المختلفة تتأزر وتتقدم في المقاطع جميعها حيث تترايط فيما بينها بوحدة نفسية من خلال علاقات التداعي الحر للأفكار. ويلاحظ أن هذا الأسلوب في بناء الصورة الكلية يشيع في أعمال الشاعرة من ١٩٨٢-١٩٩٣، حيث يمكن أن نجد قصائد اختصت بهذا الأسلوب من مثل: الصوت الآتي^(٢) وسليمان خاطر^(٣) الضفة القريبة عام ١٩٨٧ والصفاف الأخرى^(٤) ومحضر تحقيق للسادات^(٥) وعن المسرحية^(٦) وتشابه^(٧) ولعل هذا الأسلوب لم يوظف فيما بعد في قصائد الشاعرة "أمينة العدوان" بسبب النمط الشعري الذي أصبحت تتكى عليه في شعرها والمتمثل في التكتيف والتركيذ والبعد عن الإطالة.

ج. بناء الصورة الكلية بالتناظر والتوازي:

ويكون هذا الأسلوب بأن يعمد الشاعر إلى رسم حركتين، أو صورتين، أو شخصيتين، يناظر أحدهما الآخر ويوازيه لبيان المفاضلة، أو التطور، أو استحالة العودة للماضي فيحشد صوراً مفردة كثيرة في صورة كلية. بحيث تقابل كل صورة مفردة صورة مفردة أخرى في

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة^(١)، مصدر سابق، ص ٣٦-٣٧.

(٢) ينظر: أمينة العدوان، أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٥٥-٥٦.

(٣) ينظر: أمينة العدوان، فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٣٩-٥٥، ١٤.

(٤) ينظر: أمينة العدوان، من يموت، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩١، ص ٥٥-٥٧.

(٥) ينظر: أمينة العدوان، وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٦٧-٧١.

(٦) ينظر: أمينة العدوان قصائد عن الانتفاضة^(١)، المصدر السابق، ص ١٨.

(٧) أمينة العدوان: أمام الحاجز، المصدر السابق، ص ٢٦.

معنى مقابل لمعنى الصورة الأخرى في خط متوازٍ حتى نهاية القصيدة، بحيث نصل إلى نتيجتين متباعدتين نستخلص منهما نتيجة مركبة^(١).

ويلعب التوازي دوراً في البناء الكلي للقصيدة، تقول تحت عنوان "صادرُوا":

(صادرُوا محفظتي، وأعطوها لأعدائي

اشترُوا بها أسلحة

راديو، تلفزيون، مجلة، جريدة

صادرُوا محفظتي، وأعطوها لأعدائي

اشترُوا بها أسلحة

دبابة، طائرة، صاروخاً، قنبلة

قتلت أخي، أبي، زوجتي، ابني، صديقي، وجاري

قتلت كل العرب)^(٢).

فالصورة تقوم على مشهدين متوازيين الأول يمثل شراء أسلحة من راديو وتلفزيون ومجلة وجريدة والتي في مجملها تخلو من مواصفات السلاح الفعال تتقابل مع المشهد الثاني (دبابة، طائرة، صاروخ، قنبلة) حيث نجد الصورة الأولى تبتعد كثيراً عن سياق القصيدة التي تتسجم تماماً مع سياق النص وبالتالي لا تلنقي الصورتان نهائياً.

ونجد أسلوب التناظر والتوازي يؤدي دوره في تعزيز روح التحدي والتصميم على الثبات ومقاومة كل أشكال الطمس والتزييف في قصيدة (أقيم في زنزانة):

(حينما أحرقوا مدرسة، رسمت مدرسة

حينما أحرقوا مسجداً، رسمت مآذن

رسمت الأقصى، رسمت القيامة

حينما أغلقوا جامعة، حينما أغلقوا مكتبة

حينما أحرقوا كتباً، رسمت مدرسة، جامعة، مكتبة

حينما منعوا القراءة والكتابة

رسمت شاعراً، معلماً، موسيقياً.

(١) عدنان المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، ص ٢٢٨.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٤٠-٤١.

حينما منعوا الأناشيد الوطنية

رسمت عباءة، كوفية، عقلاً

رسمت مقاتلاً، سيفاً، حصاناً...^(١).

فإذا نظرنا نظرة عجلي نظن أن التقابل والتناظر أمر ممكن بين الصور التي قدمتها الشاعرة، ولكن إذا أمعنا النظر في دلالات الأفعال.

وهي (أحرق) مقابل (رسم) أو (أغلق) مقابل (رسم) و(منع) مقابل (رسم)، حيث نجد أن دلالة الأفعال الثلاثة تركز أساساً على الفعل الحسي الذي يتضمن معاني الشدة والعنف والإيذاء، وهذا بطبيعة الحال لا يمكن أن يلتقي مع دلالة الفعل (رسم) لنصل من خلال هذه الصورة إلى رؤية الشاعرة الجادة التي لا يكفيها اقتصار ردة الفعل على الرسم بكل ما فيه من جمال ورقة ونعومة يوازي كل هذا العنف على أرض الواقع بمنطق المقولة: (لا يفيل الحديد إلا الحديد).

وتتكئ الشاعرة على آلية التضاد في إبراز حدة التناظر والتوازي في قصيدة "فوزية":

(عندما كنت تضربني، تضرب، تضربُ

كنت كائناً ميتاً أولد

ولكن،

عندما بدأت أضربك، أضرب، أضرب

كنت أولد كائناً حياً أولد)^(٢).

فطريقة التلاعب بالتراكيب من استبدال للضمائر واستخدام الفعل التام (بدأت) بدلاً من الفعل الناقص (كنت)، كل ذلك عزز من قيمة التناظر والتوازي بين الحالتين، فخرج التضاد بصورة حادة خاصة عندما تتناظر مفردة الموت مع مفردة الحياة.

وفي سياق تناظر القوة والضعف من خلال الأسماء والأفعال نلاحظ دوره في قصيدة مثل

"في يده رغيّف":

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٤٦ - ٤٧.

(٢) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (٢)، مصدر سابق، ص ٦٣.

(في يده رغيّف)

في يده سيف

ضربه بالسيف

ضربه بالحجر

وسقط الرغيّف من يده

وتدحرج على الطريق^(١).

د. البناء التوقيعي (التوقيعات) (Signing quotations):

وهي نمط من الصور الشعرية الجديدة يمثل "مجموعة من التوقيعات النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها"^(٢).

أوهي قصيدة تتكون من عدة توقيعات ولكل توقيع عنوان مستقل كما لو كانت قصيدة بذاتها، ولكن المهم أن تصب كل التوقيعات في المعنى الأصيل الذي يريد الشاعر من قصيدته أن تعبر عنه^(٣).

وقد تمكنت الشاعرة "أمينة العدوان" من بناء صور كلية من خلال البناء التوقيعي في صورة واحدة، وهذه الصورة الواحدة تقدم فكرة أو عاطفة أو موقفاً موجزاً، واستعمال الشاعرة لهذا البناء التوقيعي يثبت مقدرتها الفنية على اختيارها لكلمات قليلة تعبر عن أحاسيس كثيرة، وخاصة في قصائدها القصيرة جداً.

ومن القصائد التي بنيت من خلال هذا الأسلوب قصيدة "مواطن صالح":

(أذهب إلى ملعب رياضي

بربطة عنق، وأصبح رياضياً

.....

أذهب إلى العمل

بحقيبة فارغة

وأصبح عاملاً

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ١٠.

(٢) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٦٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦٦-١٦٧.

.....

أذهب إلى قاعة مكتبة

بميكرفون

وأصبح مثقفاً

.....

أذهب إلى عدوي

بغصن زيتون

وأصبح بطلاً

أذهب إلى صديقي بسيف

وأصبح محارباً

.....

أذهب إلى الوطن

بكاميرا سائح

وأصبح

مواطناً صالحاً^(١).

لقد تكونت هذه القصيدة من ست توقيعات بدون عنوان ولكن القارئ يستطيع أن يقترح عنواناً بسيطاً لكل صورة (توقعة) قد يتفق مع الرؤية الكلية للقصيدة وقد يتعارض، ومن الملاحظ أن الشاعرة قد بنت كل توقعة من القصيدة على المفارقة اللفظية لتخرج في نهاية التوقيعات بسخرية لاذعة، "لأن السخرية أداة فعالة في التشكيك بالمسلمات، وفي إثارة قدرة الإنسان على الحوار من خلال قدرته الطبيعية على الضحك والابتسام"^(٢).

ومع أن الشاعرة استغنت تماماً عن العناوين الجانبية في هذه القصيدة وغيرها فإن ضم أجزاءها إلى بعضها البعض يمثل منهج البنية العضوية النامية لا منهج البناء التوقيعي - حسب

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ٣٨ - ٣٩.

(٢) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٥٨.

عز الدين إسماعيل حيث تتركز المشكلة في منهج البناء النفسي الذي يمكن اتباعه في تصوير الفكرة أولاً وأخراً^(١). ولأن فكرة التوقعات ترتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطها بعملية البناء - وخاصة في قصيدة النثر التي تتكى على الصورة - ففي كل توقعية من هذه التوقعات يحس الإنسان مدى المفارقة العجيبة المدهشة بين ما تحمله كل توقعية من فكرة أو معنى وما يوحي به العنوان الرئيس من دلالات وإيحاءات إيجابية طمست وطغى عليها ما قدمته تلك التوقعات من دلالات سلبية.

فصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصلة عن بعضها كل الانفصال - حتى - يكاد كل مشهد يقوم بذاته^(٢)، من ذلك ما تقوله الشاعرة تحت عنوان "صور":

(رجل يلقي أباه إلى العراء

مقاتلون يحملون البنادق أمام مروج خضراء

امرأة تحمل المزمارة، تقيم في المتاريس المجاورة

خلع خوذة المواطن، وارتدى خوذة الأعداء

بنادق الأعداء تحاصر أنصبه الشهداء

مصلون يسبرون نحو المعابد النائية

رجل يحمل ابنه المقتول، ويشير بقبضته مهدداً

طفلة تركض، ودمعة طريفة على خدها)^(٣).

أمامنا ثماني توقعات موجزة ومكثفة تمثل كل توقعية سطرًا شعرياً يعبر عن فكرة ما أو موقف، وهي غير معنونة بحيث تركت الشاعرة للقارئ أن يستخلص العنوان، فالمضمون ودلالته أهم شيء في تشكيل الصورة، إذ تقدم الشاعرة صورها بتعبير مباشر وبكلمات جاءت في غاية الاختصار ولكنها موحية ودالة.

وفي قصيدة "تشابه" تلجأ إلى التضاد لإحداث المفارقة حيث استخدمت الأرقام بدلاً من الكلمات لتفصل بين كل توقعية وأختها، فنقول:

(١) إنه سيء، دعه يبدو جيداً

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٦٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٦.

(٣) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٢) أعمى لا يرى، دعه يرى

(٣) لم تنفذ الأفكار

يسير في شوارع لا يراها

يقيم في غرف لا يميزها

مودع كما تودع الأشياء العتيقة

في خزائن منسية^(١).

وفي صورة كلية بعنوان "مشاهد" تقول الشاعرة:

(تعددت أمكنة الحرائق

نراقب المحرقة

جسّوا نبض الجموع

الجرس يقرع عالياً

هرعوا وأخمدوا الرنين.

اختلطت الكراسي

لا أحد يقف في مكانه.

الطبول تقرع عالياً

والأعمى يقود المبصر.

أمام الأنقاض يبحثون

عن كيفية إعادة البناء

كنتم معاً الآن لن يدعوكم ثانية

بدأ موسم الشراء

البيوت معدة للبيع

يقف الباعة بالمزاد

عينان مغمضتان وعينان يقظتان

لا تتساويان في الرؤيا^(٢).

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣.

في هذه التوقيعات حشدت الشاعرة عدة صور حسية من لمسية وسمعية وحركية والوصف المباشر للأحداث بالإضافة إلى استلهاً النص القرآني في التوقيعة الأخيرة وهو قوله تعالى: ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الْأَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ ﴾^(١).

هكذا كان البناء التوقيعي لدى الشاعرة "أمينة العدوان" في مجموعتيها الأولى (٨٢-٨٨) والثانية (٨٨-١٩٩٣)، وفي مجموعتها الثالثة الأعمال الشعرية (٢٠٠١-٢٠٠٤) نجد أن هذا الأسلوب تطور بحيث أصبحت القصيدة تبنى من خلال توقيعة واحدة أو مقطع واحد، إذ عدت "سوزان برنار" سمة الإيجاز والتكثيف واحدة من سمات قصيدة النثر، فرأت أنها ذات سمات قريبة من الأقصوصة أو الومضة القصصية^(٢).

فهي تكتب القصيدة القصيرة جداً أو قصيدة الومضة التي تنحصر أحياناً في سطرين، أو ثلاثة، وهي لقطة من بضع كلمات لكنها تعبر تعبيراً مكثفاً عن حالات قصوى من القلق، أو المعاناة، وهي قصيدة صورة يسيطر عليها شعور انفعالي حارّ، ويطلق عليها اسم "التوقيعة"، وهي تتسم بالتكثيف، مما يهبها جملة شعرية متوترة تتسم بالختم المفاجئ المدهش^(٣)، فهي تقول المعنى الكثير في كلام قليل. وتسيطر على نصوصها جميعاً الرسالة التي تريد أن تؤديها بنصوصها حيث تظهر في كل نص من هذه النصوص^(٤).

وفي توقيعة تحمل عنوان "وأد" تعبر عن حالة من الخوف والهلع عندما تصيح في وجه الآخرين قائلة:

(هو كائن حي)

وليس ميت

فلماذا أراد

وضعه

في القبر حياً)^(٥).

وتصور في نوع من المفارقة التصويرية، التي تمجد فيها الشهادة وتخلع عليها هالة من القداسة، عندما تضيق الأمكنة للأحياء فلا يجدون مكاناً إلا مع الشهداء، فنقول:

(١) الآية: ١٦، سورة الرعد.

(٢) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، ص ٢٦٥.

(٣) عبدالفتاح النجار، مقال منشور في الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٨٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٢٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(لا مكان لي كي أجلس

شهيد

يترك لي مقعده^(١)).

أيضاً يتدخل تشكيل الكتابة في إغناء الدلالة، عندما تفرد كلمة الشهيد في سطر مستقل تعبيراً عن الرفعة والتميز في حين فسحت المجال للكلمات في السطر الأول الذي يختص بالأحياء، وكذلك السطر الأخير دلالة على رحابة عالم الشهادة.

وترى أن الوطن لا يتحرر إلا بالدماء الطاهرة التي يبذلها الشهداء رخيصة في سبيل حريته ولكنها غالية لأن فيها الحياة والمجد للأجيال القادمة، وكأنها تؤنب الجبناء والضعفاء القاعدين تقول في قصيدة عنوانها "دم":

(لا وطن إلا فلسطين

أسير بدمي إليه)^(٢).

وكما استخدمت الشاعرة التوقيعات القصيرة المكثفة، فقد استخدمت توقيعات طويلة نسبياً، مثل: "انتفاضة الأقصى والأمة العربية":

(الكأبة

وانطفاء الوجه الذي أصابنا

أهو الحزن الذي لا حد ل

على الأبطال الذين يقتلون

وإلى أين سيصل حزننا

وإلى متى هذا التدمير لكل شيء

وإلى أين يريدون أن يلقوا بنا

ومتى ينتهي هذا القتل البربري

ودماؤهم أين ستذهب

إنهم مدانون

مدينين

المتفرجون

(١) عبدالفتاح النجار، مقال منشور في الأعمال الشعرية، ص ٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦.

ولا يحملون

إلا فواتير

غير مسدّدة^(١).

مع أن هذه التوقّيعات مليئة بشحنات عاطفية على درجة عالية من التوتر والقلق الذي يتمحور حول الشعور بالقلق والحزن إلا أنّها قدمت مجموعة من الصّور الجزئية البسيطة من خلال التساؤلات والوصف والتقرير في صورة كلية مكتملة.

وهكذا نرى أن هذا الأسلوب في بناء الصورة الكلية قد ظهر جلياً في دواوين الشاعرة في مجموعتها الثالثة من ٢٠٠١ إلى ٢٠٠٤م حيث بات هذا النمط هو الأمثل للتعبير عن رؤية الشاعرة والتزامها الهم الوطني والقومي على السواء.

ثالثاً: الصورة المكررة/ البناء المتكرر

وهذا النمط من الصور بينها الشاعر بنفسه، بحيث يمكن تقسيمها إلى قسمين: قسم يكرر في القصيدة نفسها، وقسم يكرر في مجموع القصائد، وهي تختلف عما يعرف بالصور الجاهزة التي يستعيرها الشاعر من غيره، "ويرى نعيم اليافي" أنها ترتبط بمحدودية التصور وتدل على ضيق أفق الخلق وعدم القدرة على التنويع لأنها تخلق رتابة مملة تقتل لدى المتلقي لذة التأثير وتصبح مصدر ألم وإجهاد حين تعرض في القصيدة الواحدة^(٢).

ومن اللافت أن هذا النمط يتكرر في دواوين الشاعرة المتأخرة تاريخياً وهي الأعمال الشعرية ٢٠٠١-٢٠٠٤م وديوان المفك وحبّة دواء وسنعرض له بالاعتماد على الإحصاء، ثم الدراسة النصية لكشف الجوانب الفنية، ومدى تعبيرها عن رؤية الشاعرة لناخذ على سبيل المثال قصيدة "حواجز" من الأعمال الشعرية المجموعة الثالثة:

(بيني سوراً... أسواراً

ويبقى مطارداً

خلفه كثير من العدائين^(٣).

وفي المجموعة نفسها بعنوان "أسوار" تقول:

بنى الكثير من الأسوار

وبقي مطارداً، مطارداً

(١) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ١٦١.

(٢) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٦٧-٧٠.

(٣) أمينة العدوان: دخان أسود، مصدر سابق، ص ٧٠.

خلفه كثير من العدائين^(١).

تتشابه القصيدتان في الصورة والأسلوب، في حين يأتي الاختلاف في التشكيل اللغوي، ففي القصيدة الأولى استخدمت الشاعرة صيغة الفعل المضارع دلالة على الاستمرارية عندما يهرب العدو وخلفه العدّاؤون لتجسيد حالة المقاومة المستمرة لحالة العنف الدائم من قبل العدو. أمّا في الصورة الثانية، فقد استخدم إلى جانب صيغة الفعل الماضي أسلوب التوكيد اللفظي (مطاردًا)، ويسير خلف هذا العدو كثير من العدائين الذين يساندونه في ظلمه، ويحتمل أن يكونوا ممن تزايد عددهم وتعاضمت عدائيتهم لهذا العدو بعد كشف زيفه وألعيه.

فتحت عنوان "قاتل" التي ترد مرتين في الأعمال الشعرية ٢٠٠٤م، تقول:

(ها أنا القاتل

حين آتي إلى المحكمة

بالدبابة

أخبئ القاضي

بالخوذة)^(٢).

في هذه الصورة تحاول الشاعرة عكس رؤيتها المتمثلة في أن الحق أصبح إلى جانب القوة، بحيث تغيرت معايير العدالة والحق، فنقول في قصيدة "قاتل" الثانية:

(أنا القاتل

حين رأني أجلس في المحكمة

بالدبابة

أختبأ القاضي بالخوذة)^(٣).

في الصورة الأولى تأتي صورة القاتل على درجة من القوة بحيث استطاع أن يخبئ القاضي بالخوذة قبل أن يجلس في المحكمة، وما حدث في الثانية تزايد حالة الخوف من القاتل، الأمر الذي أدى بالقاضي لأن يخبئ نفسه من خلال إسناد الفعل إليه.

(١) أمينة العدوان: دخان أسود، مصدر سابق، ص ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

وفي قصيدتين متشابهتين تماماً يؤدي انتشار سواد الكتابة على بياض الورقة دوراً هاماً في الدلالة، إذ تقول في القصيدة الأولى: (دما أعلام كثيرة على المباني)^(١) بترتيب أفقي للكلمات حيث يعبر عن كثرة الدماء المسفوحة بصورة توحى بالانتساع والتمدد. وفي الصورة الثانية للقصيدة نفسها تغير التشكيل على تشكيل عمودي وتحت العنوان ذاته (دما):

دما

أعلام

كثيرة

على

المباني)^(٢).

في هذه التوقعة أدى التشكيل العمودي إلى إنتاج دلالة جديدة حيث أصبحت تشير إلى الشموخ والرفعة. فجاءت كلمة الدماء مستعلية في النص وكأنها ترنو إلى السماء.

* * *

وخلاصة القول إن الشاعرة أمينة قد استخدمت في تشكيل صورها أساليب متعددة للإيحاء بتجربتها وتجسيد رؤيتها الفنية، فوظفت الصور الجزئية والكلية في سبيل ذلك كما أفادت من الأنماط البلاغية والصور النفسية بالإضافة إلى ذلك أفادت من تقنيات المسرح والقصة إذا اعتمدت أسلوب الحوار والسرد والتقطيع، فأكثرت من الصور البصرية الحركية، والذي يمكن رده إلى إحساس الشاعرة بجمود الحياة في نظرها، فعمدت إلى الحركة لتثبت أنها ما تزال متمسكة بالحياة.

أي أن رؤيتها الخاصة للحياة فرضت أنماطاً معينة من الصور التي اقتضت بالضرورة تشكيلاً لغوياً من المفردات والأساليب والتراكيب الخاصة، وهذا ما سيعرضه الفصل الثالث من هذه الدراسة.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٢) أمينة العدوان: السور المهذوم، مصدر سابق، ص ٢٨.

الفصل الثالث

التشكيل اللغوي والإيقاعي

تمهيد

على الرغم من سيطرة النمطية على شعر "أمينة العدوان" وتميز شعرها بالبساطة في الأفكار وصياغة اللغة، وهذا ما تفرضه القراءة الأولى لشعرها، ولكننا إذا أمعنا النظر فيه وقرأناه مرة ثانية وثالثة، فإننا نحس أننا أمام شاعرة استطاعت أن توظف اللغة لخدمة قصائدها.

فمن خلال قراءتي لشعر الشاعرة وزيادة الألفة بيني وبينه برزت ما يمكن تسميته "الكلمات المفاتيح" ذات الدلالة الواضحة الممتزجة بذات الشاعرة، بحيث شكلت أضواء مشعة احتلت مكاناً متميزاً في تجربتها الشعرية، وهي كلمات شائعة في أسلوب الشاعرة بحيث تشكل ظاهرة من الظواهر الأسلوبية الخاصة بها لأنها تختلف من شاعر لآخر^(١)، ويمكن أن تعطي دلائل، على نفسية الكاتب، وعلى مضمون أعماله^(٢).

فيعد منهج الكلمات المفاتيح من المناهج المهمة التي استتبطنها الأسلوبية الحديثة لفحص العلاقة الوثيقة بين لغة الكاتب وشخصيته بالإضافة إلى مناهج أخرى، كالصورة التشبيهية والمجازية، والمنهج الإحصائي، ومنهج تحليل العدول ومنهج الاختيار^(٣).

أما عن المعيار الحكم في اعتبار الكلمات المفاتيح؛ فهي التي يزيد معدل تكرارها لدى كاتب معين من خلال كتاباته إلى نسبة أعلى مما هي عليه في الوضع الطبيعي للغة، كما أن ترددها يشكل أدوات فاعلة للمتلقي تمكنه من فهم النصوص بدقة، والكشف عن خفايا نفسه^(٤).

وعليه فإن استخراج الكلمات المفاتيح عملية دقيقة يرتبط تكرارها باتجاه سيكولوجي ثابت للكاتب^(٥). وفي دراستي للمعجم اللغوي اعتمدت الإحصاء وسيلة تقوم على حصر المفردات، ومعرفة العوامل المؤثرة في بناء هذا المعجم، والدلالات في سياقاتها المختلفة في بنية الجملة الشعرية، ثم الخلوص إلى حكم نقدي خاص بهذه المفردات ودلالاتها، إذ ليس من شك في أن الحديث عن المعجم الشعري للشاعرة يعني الحديث عن سمة مهمة من سمات نتاجها الشعري، إذ لا يتكون للشاعرة مصطلحها الشعري إلا بعد كثير من المعاناة والتجربة^(٦).

(١) شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥، ص ١١٩.

(٢) محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٩.

(٣) شفيق السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦م، ص ١٦٥.

(٤) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٩٩.

(٥) شفيق السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص ٢٦٠.

(٦) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر... مرجع سابق، ص ١٨٤.

وعند دراسة المعجم الشعري للشاعرة "أمينة" نلاحظ أن هناك تكراراً لألفاظ معينة سواء في التعريف أو التذكير أو الأفراد أو الجمع أو على مستوى العناوين، وهي مستخدمة في لغة الحديث اليومي. ويمكن تقسيم هذه المفردات إلى الحقول الدلالية التي يتجلى من خلالها المضمون الدلالي؛ كالمشاعر النفسية، التي تعبر عن فكرة الشاعرة، ومظاهر الطبيعة ذات العلاقة بتجربتها الوجدانية، ومفردات الحرب والدمار، والموت، والعلاقات الإنسانية والاجتماعية، وانهايار القيم بلغة الهجاء، ورفض الواقع اليومي.

كما أن قضية اللغة الشعرية تمثل محوراً نقدياً مهماً إذ تتجلى قدرة الشاعر وتميزه في إنشاء الصلات اللغوية الناجحة بين المفردات، وقد احتلت مسألة انتقاء الشاعر للمفردات في الصورة الشعرية جانباً مهماً من الجهد النقدي. وهذا الانتقاء يفصح عن قدرة الشاعرة على التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الفكري عنده، كما يظهر الانتقاء قدرة الشاعر على التكتيف والتركيز والإضاءة، ورصد أبعاد التجربة الشعرية، فضلاً عما ينبغي أن يلحظه الشاعر في انتقائه اللغوي للمفردات من التناسب والتلاؤم بينها وبين طبيعة الصورة ونمط بنائها^(١).

وبذا تبدت لنا خصوصية اللغة الشعرية لدى الشاعرة من خلال البساطة في المفردات والتعبير التي اقتربت من لغة الحياة اليومية متحررة من استخدام الهياكل اللغوية الجاهزة والاحتفاء بقواعد النحو وقوانينه المعيارية، لأنها- أي اللغة- جاءت ملتصقة بالموضوعات والمواقف التي تبنتها الشاعرة.

أولاً: المعجم الشعري

١. اللغة الشعرية.

لا يمكن دراسة اللغة الشعرية لأي شاعر بمعزل عن دراسة الصورة الشعرية والرمز والأسطورة والإيقاع، فكل هذه العناصر متداخلة في تشكيل لغة الشاعر وتجسيد خصوصيتها. ولذلك قمت بدراسة مستقلة لفصلي الرمز والصورة أنفأ، وخصصت هذا الفصل لدراسة التشكيل اللغوي والإيقاعي من حيث طبيعة اللغة الشعرية والأساليب اللغوية والملاحظات الهامة التي تتعلق بلغة "أمينة العدوان" الشعرية ليكتمل بذلك هدف الدراسة.

(١) علي ناصر: مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها، مرجع سابق، ص ١٨.

فاللغة الشعرية لأي شاعر في تطور مستمر لتواكب العصر وتعبّر بلغته فتكون بذلك أقرب إلى نبض الشعب وإحساسه، الأمر الذي أدى إلى تطور اللغة إلى مرحلة الرمزية، ثم كان التطور الثاني على أيدي الرمزيين الذين قدسوا اللغة الشعرية فميزوا لغة الشعر عن لغة التفكير، ودعوا إلى أن تُستعمل الكلمات بمعانٍ جديدة بعد أن تآكلت واستهلكت من فرط الاستعمال^(١)، لأن اللغة لا تقف عند حد معين في تطورها، فالتوقف يعني الجمود والثبات، والجمود يعني النهاية، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، أو هو ثورة مستمرة على اللغة^(٢)، واللغة الشعرية الجديدة هي اللغة المغسولة من صداً الاستخدام الشائع الجاري^(٣).

كما أن القصيدة الحديثة لم تعد مجرد خطاب شعري يوجهه الشاعر إلى جمهور ليثير حماسه، وإنما أصبحت "عملاً يلجأ إلى اللغة لتقوم بمهمة إحياءات متوالية كل إحياء قد يفجر إحياءً آخر"^(٤). وهنا تأتي مهمة الشاعر وقدرته في تشكيل قصيدته.

"فالشاعر أحد جوانب إثراء اللغة بما يصطنع أثناء خلقه للقصيدة من تراكيب وعلاقات سياقية ومفردات يخرجها من عزلتها المعجمية إلى عوالم تنبض بالإيماء الدقيقة والمعنى المبتكر الجديد"^(٥).

والملاحظ على قصائد الشاعرة "أمينة العدوان" أن لغتها تركز على الإيجاز والتكثيف وشدّة التأثير وعمق العلاقة واستغلال اللغة بشكل يفجر طاقات جديدة للرؤية والتعبير ما يبعد القصيدة عن الجمود والرتابة^(٦).

٢. استخدام لغة الحياة اليومية.

إن الناظر في شعر "أمينة العدوان" يلاحظ استخدامها للغة الحياة اليومية بالإضافة إلى اللغة التراثية، لتعبّر بتجربتها الشعرية عن هموم الواقع الذي يعيشه الإنسان، ما أعطى نصها الشعري طاقة إيحائية تأثيرية في نفس المتلقي.

(١) بنظر: خليل موسى: حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ط١، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص ٩٨.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٤، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٢٥-١٢٦.

(٣) أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

(٤) رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية (د.ت)، ص ١٤.

(٥) خليل إبراهيم عطية: التركيب اللغوي لشعر السياب، الموسوعة الصغيرة، ص ١٨٣، دار الشؤون الثقافية، بغداد... ص ١٤٦.

(٦) ثروت زوانة: اتجاهات العولمة في شعر أمينة العدوان، مرجع سابق، ص ٧٠.

فنجدها أكثر من استخدام التعابير المستخدمة في الواقع اليومي لتوحي بصدق عن الحياة القاسية التي يعيشها الإنسان العربي، فهناك علاقة بين شيوع اللغة الدارجة وإحداث التوتر في التعبير الشعري، وإنتاج الصيغة الدرامية التي تضفي الحركة من خلال أثرها الدلالي^(١).

وهذا الاستخدام له ما يسوغه على صعيد السياق، حيث يمنح الشاعر أفقاً رحبة حين يستقي كلماته ولغته من ألسنة الناس ثم يوظفها بشكل مناسب في سياق شعري يهبها دلالة وإيحاء جديدين^(٢). فتتطور اللغة على مر العصور وتتأى بالشعر عن الجمود الذي سببه ترفع بعض الشعراء عن استخدام الألفاظ المحكية^(٣).

ومن هنا أدركت الشاعرة أن حقيقة الإبداع الأدبي تكمن في إحداث التأثير في المتلقي من خلال الرؤية التي تبتها في الشعر، فانطلقت من البساطة والابتعاد عن الغموض دون السقوط في التقريرية المباشرة، والوضوح لديها لا يعني الركاكة والضعف، بل الغوص في أعماق النفس البشرية، وتعميق المؤلف لديها، وهذا يبدو جلياً في قولها واصفة لغة عرار: "قصائد عرار لها خصوصية تميزها عن غيرها لغته سهلة تلقائية تتبع من الفطرة، ولغة تلامس القلب حيث أنها مرتبطة بالوطن والناس وواقعهم ارتباطاً وثيقاً، استبدل باللغة التقليدية المتكلفة لغة لا صنعة فيها ولا تكلف؛ ألفاظ عامية استطاع أن يصوغ الألفاظ الأردنية العامية الدارجة أو المحلية الشعبية، أو لغة الحديث اليومي التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالفصحى توظيفاً متقناً"^(٤).

فاللغة عندها واضحة الدلالة بسيطة التركيب، فالقصيدة تمثل أزمة يألفها الناس، وهي تجسد رفض الشاعرة لسلبيات الواقع من خلال توظيفها الألفاظ البسيطة، والصيغ البعيدة عن الغموض معتمدة في ذلك على الرمز الشفاف الواضح المعالم والدلالة في تشكيل قصائدها كما في "قصائد عن الانتفاضة" حيث تقول تحت عنوان "المخيمات في الليل".

(لمّ ملابسهم السوداء

تطردني في الليل من المخيم

سوف تعلم

حيث مات الجندي الجريح

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ١٩٩٥، ص ٨٦.

(٢) صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١، ص ص ١٣١ - ١٣٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٥.

(٤) أمينة العدوان: دراسات في الأدب الأردني المعاصر، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط ١، ١٩٧٦، ص ٢٥.

كانت هناك بلطات وسكاكين على الخوذة

وجنود مقتولون، لفوا بالسواد

جندي وراء جندي، يهربون منها^(١).

وعندما تتحدث عن حالة البؤس وانهماك الإنسان في الجري وراء الرغيف، تقول:

(لا يجد وقتاً إلا للركض/ وراء الرغيف

أصبح الرغيف الغذاء الوحيد...)^(٢).

كما تستخدم لغة يومية عندما تتحدث عن شخصيات من الواقع، من مثل قولها:

(وهم يحفرون القبر، الأم تبكي

وهم يهبلون التراب عليه، تشتاق أن تراه

عن عينيها أصبح ما أبعد)^(٣).

وكذا قولها:

(إنني احترق من صاروخ

وجسدي المحروق

فحماً فحماً

وسوداء سوداء

أصابه القاتل)^(٤).

فنرى أن هذا المستوى من توظيف اللغة اليومية منتشر على صفحات دوايينها بما فيه من الجمل والعبارات الشعبية والدارجة المألوفة التي حققت الألفة بين المتلقي والنص، وذلك عن طريق التأثير المباشر فيه، وهذه سمة عند عدد لا بأس به من الشعراء المعاصرين، وما كل ذلك إلا لإشراك المتلقي في الإحساس بتجربتها الخاصة من خلال اهتمامها بالتواصل، إذ تنقل الأحداث اليومية بلهجتها العامية مستندة بذلك إلى الإحساس الشعبي العام.

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، ١٩٩١، مصدر سابق، ص ٣٣.

(٢) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤.

(٤) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ١٧.

وفي هذا السياق يقول "عبدالرحمن ياغي": "أمينة العدوان شاعرة مخالفة لكثير من الأصول اللغوية والصوتية والصرفية والبلاغية والعروضية، لكننا لا نملك إلا أن نقبل شعرها وننشد إليه، ولا نملك أن نخرجه من دائرة الشعر الموفق". ويسأل: لماذا نقبل على هذه التشكيلات ونعتبرها شعراً ممتعاً؟ يقول: ليس لأن مضامينها هي التي تجذبنا على ما فيها من رؤية صائبة معمقة ومكثفة^(١).

ولسنا نزعم أن تشكيلاتها أشبه بقصيدة النثر أو نوع من النثر الشعري، بل هي قصائد شعرية غنائية ذات إيقاع نغمي غنائي، ويرى أن حس "أمينة" وشدة إيمانها وحبها للتغيير جعل إحساسها يقرب من (الكلمة الفعل) لشدة صدقها، وجعل بنيتها تجري كالماء الصافي. ونرى شعرها أبعد ما يكون عن الوصف التقريري الباهت، كما أنها تتخذ من البساطة في التعبير والتصوير منهجاً^(٢) فكل قضايا الإنسان الصالح وغير الصالح شكل نسيجها الشعري، فليس هناك من قضية مصيرية تفلت من زاوية رؤيتها، وقد اتخذت ما يشبه (الايغراما) في الشعر اليوناني، وهي الأشواك التي يخز بها الشاعر مجتمعة عندما يستسلم للتمزق والعبثية والخصومات واللامعقول^(٣).

فالشاهد في قول "ياغي" السابق هو منهجها في القول الشعري الذي يتصف بالنثرية، الأمر الذي يتيح للشاعرة حرية أكثر في التعبير عن رؤيتها خاصة إذا ما تعلق الأمر بقضايا مصيرية تحتم على الشاعرة اللجوء إلى اللغة البسيطة لبلوغ هدفها بسرعة، وهو التأثير في المتلقي كجزء من رؤية الشاعرة لوظيفة الشعر التأثيرية إلى جانب الغاية الجمالية.

أما ما يتعلق بالمباشرة والتقريرية فإن الباحث يميل إلى رأي "عبدالرحيم مرشدة" الذي يرى أن التزام الشاعرة بقضايا الواقع واعتمادها على آلية السرد والقص وبروز صوت الراوي جعل من سمة التقريرية والوصف المباشر ملمحاً بارزاً في قصائدها التي تصلح عناوين أخبار^(٤)، من مثل:

(١) عبدالرحمن ياغي "مع أمينة العدوان في شعرها"، ضمن آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان، ط١، دار أزمنة، ٢٠٠٤، ص ص ٣٤ - ٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٣١.

(٤) عبد الرحيم مرشدة، "أمينة العدوان وقصيدة النثر" ضمن كتاب أمينة العدوان: شهادات ودراسات، ط١، مرجع سابق، ص ص ٩٨-١٠٢.

(تقسيم المدن والحصار):

أنظر كيف يعزل مدنك

يشق المدن طرقات

كما يشق الرداء^(١).

كما أن امتياح الشاعرة من منهل اللاشعور يؤدي إلى تهشيم البنية اللغوية التقليدية للجملة الشعرية، ذلك أن هذه البنية التقليدية للغة- أحياناً- تكون عاجزة عن تصوير ذلك العالم الغريب المدهش الذي يقبع في أعماق النفس الإنسانية، ولا يخضع لقوانين المحسوسات. ومن هنا تنبثق الحاجة إلى لغة وتراكيب جديدة، قد تخالف المألوف والمنطق والعقل^(٢). وبالتالي تكون هي الأقدر على الإيحاء بأعماق الشاعر وما في عالمه الداخلي.

وهكذا وجد الباحث في هذه الدراسة البساطة في لغة الشاعرة وتراكيبها، ما جعل شعرها يقترب من لغة الجمهور المألوفة ليتسنى له فهمها بسهولة، إذ تميل إلى استخدام ألفاظ وتراكيب دراجة، غير أنها استطاعت أن تجعل منها لغة شعرية موحية مبتعدة في الوقت نفسه عن زخرفة الكلام وتمييقه، فنجد في قصائدها مفردات وتراكيب ذات مساس بالواقع المعيش، من مثل: (اغتيال الكوادر، عملية استشهادية، التهجير، الإبعاد، الموبايل، خزانة دالاس، ستائر فالنتينو، الفيديو، الأتاري، سيارة ماك برغر...).

فمهمة الشاعر أن يستعمل اللغة الشائعة في محيطه- اللغة التي توثق الألفة بينه وبينها حسب قول (اليوت): "إننا لا نريد الشاعر أن يعطينا نسخة تامة عن لغته المحكية، لغة أهله وأصدقائه، غير أن ما يجده في محيطه هذا، هو المادة التي يصنع منها شعره كالنحات يجب أن يظل أميناً للأداة التي يشتغل بها"^(٣).

٣. الحقول الدلالية

إن اهتمام الشاعرة بموضوع ما يجعلها تدور حول مجموعة من الألفاظ التي تخدمها في التعبير عن ذلك الموضوع، فيعتمد الحقل على ملاحظة نسبة ترداد الألفاظ بكثرة في ديوان أو

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٢) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، مرجع سابق، ص ١٣٣- ١٣٤.

(٣) نقلاً عن صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، مرجع سابق، ص ٣٧٣.

مجموعات شعرية معينة، وهذا يشير إلى أن للموضوع أهمية متميزة بالنظر إلى الموضوعات الأخرى الأقل تردداً.

وسأحاول في هذا المبحث إحكام كل حقل منها- قدر الإمكان- بالإطار الدلالي لكل حقل منها بغض الطرف عن الأساس الذي تقوم عليه هذه المفردات سواء أكانت ترادفاً أم اشتقاقاً أم لصلة القرابة المعنوية فيما بينها.

وقد أدت مسألة الاختيار والانتقاء للمفردات "إلى محاولة كل شاعر إيجاد معجم شعري يناسب تجربته، ولم تعد اللغة مجرد زينة أو رداء يلبسه الشاعر أفكاره. وتبعاً لذلك تغيرت مهمة اللغة الشعرية، فقد أصبحت لغة إيحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب^(١).

ومن هنا تسعى الدراسة إلى تحديد أكثر الحقول تردداً في شعر أمينة العدوان حيث يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

أ. حقل الظلم والموت والقهر والدمار:

تشكل هذه المفردات بدلالاتها مساحة واسعة في المعجم الشعري للشاعرة، وأي قراءة متأنية سوف تؤكد هذه النظرة، حيث إنّ مفردات الظلم والموت والقهر ومرادفاتها طغت على قصائد كثيرة منها، وشغلت مساحة واسعة في عدد من الدواوين في المرحلة ما بين ١٩٨٢-٢٠٠٦م. وهي المرحلة التي تزامنت فيها مع أحداث جسيمة ومؤلمة من حياة الأمة العربية، حيث عانت فيها الكثير من المحن والحروب والأحداث وتضارب المصالح بين الدول والجماعات والأفراد.

كالعدوان على لبنان عام ١٩٨٢ ومحاولة القضاء على المقاومة الفلسطينية فيها، ثم اندلاع الانتفاضة فحرب الخليج الأولى والحصار الدولي للعراق ومذابح جنين وانتهاءً بالغزو الأخير للعراق.

ولأنّ الشاعرة غير بعيدة عن هذه الأحداث، فقد طغت مفردات وألفاظ على قصائدها من مثل: الاحتلال، الموت، الدم، التدمير، الأشلاء، الجثث، القتلى، الجنازات، الظلام، الليل، القصف، هدم البيوت، الدخان، الرصاص، الإبعاد، الصواريخ، الطائرات، الاعتقال...

(١) علي ناصر: مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها، مرجع سابق، ص ١٨.

ولما كانت النصوص التي تنتمي لهذا الحقل كثيرة، بحيث يصعب على الباحث حصرها، فإنه سيورد منها ما يكفي لتغطية مدلولات هذا الحقل من مثل:

قصيدة "العراق وفلسطين":

(قاضي يحمي اللص بالأسلحة والرؤوس

وغرباء بينون الأسوار

وجدران تشيّد بالدماء

وبيوت تتوزع على المهاجرين

وغرباء يطردون السكان

وأبناء يسقطون قتلى

وصواريخ تلقى على البيوت المسروقة

فتكسر الأبواب)^(١).

ففي هذه القصيدة نستطيع القول إنّ الشاعرة قد لخصت مفردات هذا الحقل بشكل مكثف يوحي بكثير من الدلالات بدءاً من العنوان "فلسطين والعراق" وانتهاءً بالمتن الذي اشتمل على عدة مفردات من وحي تجربة الشاعرة الوجدانية لما يحدث على أرض هذين البلدين من مظاهر الظلم وتروير الحقائق، وسيل الدماء، وتهجير السكان وتشريدهم، وتكاثر القتلى، وأدوات الحرب.

وفي أمثلة أخرى نجدها تتكئ على النبرة الخطابية في توظيف مفردات ذات مدلولات على الظلم والموت والقهر كما في قصيدتها "لن نختفي":

(اقتلعت عيني

من رصاصة مطاطية

أبي... لم يعد يسمع من التعذيب

ابني أصيب بالشلل من ضرب الهراوة

أخي اختنق من قنبلة غاز

زوجي قتل من رصاصة

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ٨٣.

أدفن،! أرح! أقتل

أيها المحتل

منا من تريد

فلن نختفي...^(١).

ب. حقل الحزن والكآبة والعذاب والألم:

وترتبط مفردات هذا الحقل بسابقه، حيث لا بد من مواكبة المشاعر الإنسانية المختلفة لما يقع من مظاهر الموت والظلم ومشاهد القهر والدمار، ويبدو أن الشاعرة تشكل معجمها في هذا الحقل من قلب الحدث لتعبر عن مشاعر الحزن والكآبة أو العذاب والألم عندما توظف معطيات الحدث اليومي الساخن وتجعله بنية حاضرة في القصيدة لتوحي برؤيتها الشعرية إلى المتلقي.

لذا فإن المتأمل في قصائدها يلحظ ترداد مفردات ذات مدلولات نفسية من مثل: المعتقلون، السجنان، قتلى، جرحى، الصقيع، البرد، القبر، الأكفان، الأسلاك الشائكة، الأسوار، الأشلاء، الجثث، الرحيل، القتل، الأبعاد، الرياح، الخوف، الجوع، الحصار... الخ.

ونظراً لانتشار دوال هذا الحقل على مساحة واسعة من دواوينها فإني سأحاول تقديم بعض النماذج التي تمثل هذا الحقل أبرزها (المعتقل في سجن...) وهو عنوان كثير التكرار في شعرها، حيث تقول:

(زوجي

شلت يداه

من التعذيب

أوراقه مطوية

وكتبه ملقاة

وفي يده

تنام الأفلام

الآن)^(٢).

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ٦.

(٢) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٤٤.

ومن القصائد التي تنتمي لهذا الحقل قصيدة "جرحى الانتفاضة":

(دماء في الصدور/ في الأرض/ في الشوارع/ على الأسرة على جدران البيوت/ وحين
تضع الأرض يدها لكي توقف هذا النزيف/ وحدها الدماء ترفع صوتها)^(١).

وفي قصيدة تحمل عنوان "آلم" تقول:

(ألم أم قهر

أهو من التراب الذي أصبح بيتاً

ام هو من خمسة من عائلتي

رقدوا تحت الأنقاض

حتى من الكفن

من النعوش

أراه آتٍ

يأخذ البصمات)^(٢).

وتحت عنوان "التهجير القسري" تقول مجسدة ألم وعذاب المهجرين:

(تصريح الإقامة

خارج الوطن

يريد أن نوافق عليه

أن نقيم في القبر

.....

الصواريخ على البيوت

وجوهنا مغلقة، رعب، حصار

نحن صامدون

كم علينا أن نحتمل هذا الظلم

نبحث عن الأمكنة لا نجدها

الحصار ليل يُضيق الأمكنة)^(٣).

(١) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٦٢.

(٢) أمينة العدوان: السور المهذوم، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ص ٥٠-٥١.

ويحتل القصف مكاناً في قصائد الشاعرة مجسداً حقل الحزن والألم وخاصةً "قصف البيوت السكنية" بما يمثله من خرق للقوانين الإنسانية عندما يتسبب في موت الأطفال والأبرياء:

(يلمون الأنقاض من الغرف

ويحملون أمتعتهم

ويلقونها في مكان بعيد

أي بيوت يريدها

يحملون أبناءهم المقتولين

ويدفنونهم ويحملون صورهم

صور تنادي على الوطن

وتموت من أجله...^(١).

هذا إلى جانب الكثير من القصائد التي تتحدث عن المذابح والمخيمات والجنازات وقتل الأطباء والمصورين والصحفيين:

(... يدفنهم في الظلمة

في قبور جماعية

هي مذبحه

والجزائر وإن خبأ السكين

أين سيتوارى؟)^(٢).

وهكذا فإن الشواهد الدالة على مدلولات هذا الحقل كثيرة لا يمكن الإحاطة بها كاملة، وعليه فإن نظرة واعية في أي من دواوين الشاعرة مثل أحكام الإعدام، قصائد عن الانتفاضة ١٩٩١، ١٩٩٣، وجلاجل غرب النهر، انتفاضة الأقصى، دمه ليس أزرق، وكريات حمراء؛ تؤكد ما ذهب إليه الباحث من انتشار المفردات ذات الطابع النفسي لمشاعر الألم والحزن الذي يعكس رؤية الشاعرة للأحداث الواقعية المحيطة بها.

(١) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٢) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ٩٥.

ج. التحدي والمقاومة والرفض

ويلاحظ أن هذا الحقل أيضاً يرتبط بسابقه، بحيث لا تخلو أيّ مرحلة أو موقف يجسد الظلم والقهر ويحدث حالة من الحزن والألم والجراح إلا ويقابله صوت التحدي والصمود والرفض من قبل الشعب الذي لا يقبل الذل والقهر والخنوع.

وقد جاء شعر "أمينة" مجسداً مدلولات هذا الحقل، حيث اشتمل شعرها على كم من الألفاظ والكلمات الدالة على معاني الرفض والتحدي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

الشهيد، المعتقل، عملية انتحارية، الملتئم، سيارة مفخخة، الشمس، العاصفة، النهار، الضياء، المقاومة، صواريخ القسام، ناصر ٣، بطولات، الانسحاب، أحرار، شهداء، الفهود السود، الجذور، صقور، الجبهة الشعبية، فتح، الديمقراطية، حماس، بالإضافة إلى أسماء الأعلام الصريحة والمباشرة التي تمثل رموز المقاومة للاحتلال، مثل: القسام: أحمد ياسين، سناء المحيدلي، رنا شعبان، عمر القاسم، فائزة مفارجة، سميحة خليل،... الخ.

ومن دوال هذا الحقل "شهداء الانتفاضة" حيث تقول:

(أيها الشهيد،

وجهك حين تضيء الظلمة

لا يكون القمر، لا يكون الشمس

وجهك حين يضيء الظلمة

يكون الأرض)^(١).

وتقول تحت عنوان "سناء المحيدلي" الصبية اللبنانية التي فجرت نفسها بسيارة إسرائيلية

تعبيراً عن رفضها للاعتداءات الاسرائيلية على لبنان:

(في المدينة التي تتصاعد منها الحرائق والدخان

نعيش مثل الجرذان في المصيدة

مقيدين ومخنوقين في قبضات ملوثة

.....

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، ١٩٩١ مصدر سابق، ص ٧.

سأسدد ضربة لمن هدموا البيوت

..... سأقود السيارة المملوغة

سأخنتفي بعد أن أطير أجسادهم أشلاء

الوطن يملأ عيني، حياة، موت، الموت والحرية^(١).

كما تتجسد مفردات التحدي والمقاومة في قصائد كثيرة من دواوين الشاعرة عندما تشيد بكل وسائل الرفض، كالأضرابات والمسيرات وإغلاق المحال التجارية، رفع اللافتات، الشعارات، إشعال الإطارات، المظاهرات، ثورة المساجد والكنائس، المقاطعة، التمسك بجواز السفر، والكوفية، فتقول مجسدة معاني الرفض تحت عنوان "رفاقي":

(.... يريد أن أقول أسماء رفاقي

ضربني على وجهي ورأسي

ووضعني في الماء البارد والساخن

ووضع الكهرباء في أذني

ظن بتعذيبه أنه يجعلني أقول أسماء رفاقي

رفاقي لا أسلمهم للعدو

رفاقي ما زالوا أحراراً

وهم يكتبون البيان رقم ٨١

للقيادة الموحدة للانتفاضة^(٢).

ومن دوال هذا الحقل الشهيد بالاسم المصرح به أو بالوصف

(وقفت طويلاً أمام النعش

أحدق فيه

أعرف في موتك

أي وطن أنفذت^(٣).

(١) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٢٧ - ٢٨.

(٢) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ٦٥.

(٣) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، مصدر سابق، ص ١٢٥.

ومن أسماء الأعلام الدّالة على التحدي قصيدة "ابو جهاد":

(انتزعوك من الحياة

منعوك أن تستمر

في جولات مقبلة

من إصابات قادمة

تتجح في إصابة الهدف

تلق هزيمة بالعدو

.....

الأيدي تحملك

تعاهدك بالاستمرار

ما عشت له

ومت من أجله

لن يضيع، لن يزول)^(١)

وللمرأة المناضلة في شعر "أمينة العدوان" حضور كبير، حيث توقفت الشاعرة عند العديد من أسماء النساء اللواتي شاركن في أوجه المقاومة المختلفة، وتحملن جراء النضال الكثير من المآسي^(٢)، من مثل: سميحة خليل، فائزة مفارحة، عصام عبدالهادي، نورما أبو الحسن وعناوين أخرى تتكرر كثيراً كزوجة الشهيد، زوجة المعتقل، المرأة في الانتفاضة.

د. الانتماء وحب الوطن:

لقد أدّى التأثير الثقافي والفكري الذي أحدثه الغزو الثقافي المتمثل بما يسمى "العولمة" إلى شعور الإنسان بالعربة في وطنه نتيجة الهوية الثقافية بينه وبين مجتمعه، أو نتيجة إحساس الشاعر المرهف تجاه قضايا أمته، وهو ما يطلق عليه "الاغتراب النفسي" ما أدى إلى بروز

(١) أمينة العدوان: من يموت، مصدر سابق، ص ٦٥، ٧٠، ٧١.

(٢) ينظر محمد المشايخ: أمينة العدوان، دراسة في أعمالها الشعرية، مرجع سابق ص ٥١ - ٦٠.

ألفاظ وتراكيب لغوية خاصة بمعجم الشاعرة والتي يمكن ردها من حيث الدلالة إلى حقل الانتماء وحب الوطن فنجد في قصائدها دوال من مثل:

الدلة، القهوة المرة، الوشم، اللباس البدوي، الثوب الفلسطيني، الكوفية، العلم الأغنية الوطنية، سماء زرقاء، البتراء، رم وادي شعيب، الأرض، الوطن، الأشجار، أناشيد، بيت الشعر، الباحث الفولكلوري،.... الخ.

فها هي تقول تحت عنوان "الأغنية الوطنية":

(أبحث عن وجه الأرض

والإنسان

في الأغاني

كيف اختفت اختفت

ومن وضع على وجه مثل

هذه الأغاني

الحجاب) (١).

فالقصيد تجسد صورة الوطن المرهون ببقاء صوت الأغنية الوطنية التي ما عادت تصدح عالياً بدلالة المفردات (أبحث عن، اختفت، الحجاب) بما توحى به من صور الغياب.

كما أنها تهاجم الغناء ذا الطابع النرجسي الذي شاع على حساب الأغنية الوطنية عندما

تقول:

(الأغنية عن الوطن تحتجب

أقاوم أن تصبح الأقدام خلاخيل

مبتعدة عن المطربة النرجسية

أستمع على مغني

الأرض والإنسان

أستمع إليه وهو يموت

كم كان يحب العود) (٢).

(١) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ٢١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

ويتجسّد الوطن كذلك في العلم عند الحديث عن المعتقل وجنازة الشهيد، حيث تقول

الشاعرة:

(علم وطني/ رأى القيد ما زال يطويه

جلس على يدي/ وأخذ ينشر ألوانه)^(١).

ويزداد حب الوطن عندما يرتبط العلم بأجساد الشهداء في قولها:

(وحيث لا تُنف أجسادنا

إلا بالعلم عند الوداع

فلن يعرف هذا العلم الاهتراء)^(٢).

ومن مفردات هذا الحقل "الوطن" وسأورد السطور أو الصور التي ورد فيها من مثل:

(... وها هو اسم وطنهم يطل برأسه)^(٣).

(... أيها الوطن إننا نموت من أجلك حتى تأتي)^(٤).

(قبل أن يرحل وطني إلى الليل كنت الشمعة)^(٥).

(العلم يأبى إلا أن يرتديك، هكذا يودعك الوطن)^(٦).

ومن دوال هذا الحقل أيضاً أن تذكر الشاعرة أسماء لأماكن أردنية تحمل طاقة إيحائية

تتجاوز ما تعارف عليه الناس من مدلولات كما في قصيدتها "وادي رم".

(مثل هذه الصخور البنية العالية

خلف سماء زرقاء

تسير هذه الجمال

بدوي يقودها بعباءة وبكوفية حمراء

تحتضن رمالها

وما تزال حيث الشمس، ترى فيه ظلها)^(٧).

(١) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٧.

(٦) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٧) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٦.

حيث يلاحظ في هذه القصيدة حنين الشاعرة إلى بساطة الحياة ممثلة بحياة الصحراء الهادئة والبعيدة عن كل المنغصات الحديثة.

وقد ذكرت الشاعرة مفردات أخرى تصب في هذا الحقل لتعبر عن حبها للأرض والوطن، فأوردت أسماء أماكن كثيرة مثل: وادي شعيب، القدس، عمان، عجلون، ومفردات أخرى أصبحت من خلال السياق دالة على الانتماء للوطن كالبيوت القديمة، والأزهار البرية، والربابة، والسيف، وخبز الشراك، وقبور الصحابة وشهداء الكرامة... الخ.

وإذا كانت هذه الكلمات تتحدد معجمياً ببضع كلمات آخر فإن الشاعرة قد وسعت - أحياناً- من دلالاتها عندما أضافت إليها كثيراً من المفردات التي تعمق الإحساس الوطني لدى المتلقي بألفاظ من البيئة التي يعيش فيها. لأنّ العمل الأدبي رسالة موجهة إلى المتلقي، تستخدم الوسائل اللغوية المشتركة بين المبدع والمتلقي التي تلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية...^(١).

هـ. حقل الطبيعة

إنّ المتأمل لقصائد الشاعرة "أمينة" يلاحظ أنّ عناصر الطبيعة قد أخذت مكاناً في تشكيل صورها بما فيها من شجر ونبات وماء وحيوان. وسأبدأ بحقل الشجر والنبات لأنّ هذا الحقل انتشر على مساحة واسعة من أعمالها الشعرية، حيث يشمل عدداً من المفردات الدالة على الأشجار مثمرة كانت أم غير مثمرة، بالإضافة إلى نباتات وزهور برية مختلفة، وبعض الأسماء من متعلقات النبات كالأغصان والجذور والأوراق:

• النباتات:

ويعد من العناصر البارزة في معجمها، فلا يكاد يخلو منه ديوان من دواوينها. لما تجسده من حالة الديمومة والتجدد والحياة وخاصة أشجار الزيتون من مثل قولها:

(من أجل أن تبقى الجذور، تنحني أشجار الزيتون والغار عليّ)^(٢).

(أشجار الزيتون تقتلع، من أشجار الزيتون، نأكل عندما نجوع...)^(٣).

(١) يُنظر نعيم اليافي: الشعر والتلقي، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، صص ٦٥-٦٧.

(٢) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(... صادروا أرضي، اقتلعوا أشجار الزيتون... هذا حقلي نقلع أشجار الزيتون، وبني عليه مستوطنة) (١).

(... خوذ بيضاء، قمصان حمراء، جناح النسر، وأوراق الزيتون دفنت في حفر...)(٢).

(... واسترد الأرض التي سرقها، وأزرع أشجار الزيتون التي اقتلعها، وغنّ الأغنية التي منعها...)(٣).

ومن أنواع الأشجار في معجمها أيضاً:

(أشجار الحور تتهادى أوراقها ناعمة...)(٤).

(لا شجر حور، أو صفصاف إلا ويبقوا...)(٥).

(شجر البلوط مندثر بأوراقه الكثيفة...)(٦).

(أجلس بين أشجار الصنوبر هناك حيث حطت العصافير)(٧).

إلى جانب الأشجار نجد أنها اعتنت كذلك بالنبات البرية الجميلة كالنرجس، والدحنون، والأقحوان، من ذلك نذكر:

(في الربيع، تأتي الزهور البرية، وتتكى بيدها على الجبال...)(٨).

(زهو النرجس والدحنون، رحلت نحو وادي شعيب...)(٩).

(أنظر إلى زهور النرجس، أنت لا تستطيع إلا أن تراه وتشم رائحته...)(١٠).

(ثمة أزهار برية بين الصخور، وثمة حديقة هناك)(١١).

(١) أمينة العدوان: فقدان الوزن، ص ص ٤٤ - ٤٥.

(٢) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٣٨.

(٣) أمينة العدوان: من يموت، مصدر سابق، ص ٦٩.

(٤) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٦) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٦٩.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٧٦.

وهناك حقول القمح والغابة والحديقة مفردات متنوعة ترتبط بالبيئة والطبيعة أسهمت في تشكيل معجمها المتعلق بعنصر النبات.

• الحيوان:

وقد ذكرت الشاعرة عدداً من الحيوانات المختلفة البرية والبحرية والطيور، فاشتمل معجمها الخاص بالحيوان على:

١. الحيوانات البرية، كالأسد، الذئب، والغزلان، الماعز والقط والفأر.

٢. الحيوانات البحرية، اقتصر في فيه على سمك القرش، الحوت.

٣. الطيور: الغراب، العصافير، النسر، الصقر، ببغاء، والنعامة.

كما أنها أوحى أحياناً إلى عالم الحيوان والافتراس من خلال السياق العام للتراكيب من مثل قولها تحت عنوان "العظام":

(وأنت، وأنت

الذي لا تجيد إلا الافتراس

وتحب أن نكون هذه الخراف...) (١).

وقولها تحت عنوان "أسنان"

على المائدة: كائنات تخنفي، كائنات بدون أطراف، كائنات في صحون الطعام، تلقى

على الموائد، أكواماً من العظام) (٢).

وللدلالة على الافتراس المقترن باللؤم والغدر تقول في قصيدة "الذئب":

(يركض مع الذئاب

لكي يفترس أخاه

ومن بيته المبني من عظام أخيه

لا أخ له، وتفترسه الذئاب) (٣).

وللدلالة على الضعف استخدمت مفردة الخراف في غير مرة من مثل:

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ١١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(... قد يبيعونهم اليوم أو غداً مثلما تباع الخراف...) (١).

(... حتى أمسك وقادني مع الخراف التي تذبح) (٢).

(... والخراف بعد غذيت، ذبحت...) (٣).

وقد استخدمت حيوانات أخرى وطيور ولكن بدرجة أقل مما سبق ذكره، وسأكتفي بالإشارة إلى عنوان القصيدة والمكان الذي وردت فيه من مثل: الغراب، والأسد، والفأر والقط والطيور: وصايا لأهل الكهف (٤) وفأر (٥) وأشلاء (٦) الغراب (٧).

• الماء:

وقد تجسد هذا الحقل من الطبيعة في عدد من المفردات التي ظهرت في قصائد الشاعر، مثل: البحر، والنهر، والثلج، والغيم... الخ حيث وظفت كل مفردة منها لتوحي بجزء من رؤية الشاعر على سبيل الرمز، وفيما يلي أقدم بعض الصور الجزئية التي ذكرت فيها عناصر الماء من مثل قولها:

(إنه بحر وعلى شواطئه يجلس السكان الآن) (٨).

(ظماً هذا الحصار/ ورغم العطش/ أنظر بغضب إلى الأنهار الهاربة) (٩).

(على الشاطئ، كثر المتفرجون/ على رحيل الأنهار) (١٠).

(دمنا فاض كالنهر/ وهو السابح/ خاف من الغرق) (١١).

(وغطت المباني الغارقة، سطح الماء، هكذا بدا النهر) (١٢).

(أين ذهب الجسور، فالناس غرقى، والنهر دمع ونهر) (١٣).

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ١٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

(٣) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٦٠.

(٤) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٢٣-٢٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٨٢-٨٣.

(٦) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ١٠٩.

(٧) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٣٢.

(٨) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٢٣.

(٩) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ١٤٢.

(١٠) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٧.

(١١) المصدر نفسه، ص ٤١.

(١٢) أمينة العدوان: الغزو، مصدر سابق، ص ٢٧.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(هذا الغيم في السماء، يخفي الشمس، وها هم يركضون خلفه) (١).

يتضح من خلال السياق الذي وردت فيه مفردات الشاعرة المتعلقة بعنصر الماء، أنها تجسد في معظمها صوراً سلبية كالمبالغة في العطش، أو تشبيه إراقة الدماء بالأنهار، أو للإيحاء من خلالها إلى الاحتلال والظلم، أو لإخفاء الحقيقة.

و. حقل الألوان

يؤدي اللون دوراً دلاليًا مهماً إلى جانب دوره في تكوين الصورة الشعرية، بوصفه مكوناً حسياً قادراً على إثارة أحاسيس مختلفة لدى المتلقي لاختراقه مجالات الحسّ والنفس، لما يتمتع به من الإيحاءات الدلالية التي يضيفها إلى البناء الشعري.

وعند تأمل حركة الألوان التي تكررت في شعر "أمينة العدوان" يلاحظ أنها تتردد إلى مصادر مختلفة، كما ظهر استخدامها للون في كثير من القصائد، ما يؤكد أن للألوان دوراً في تجسيد الموقف أو الشعور الانفعالي لدى الشاعرة.

فوجد في شعرها ألوان مختلفة كالأحمر والأسود والأخضر والأبيض وغيرها وبنسب متفاوتة من لون لآخر.

وسأعرض لهذه الألوان اعتماداً على درجة استخدامها أولاً ثم أضيف إليها تلك الألفاظ التي تدرج في دلالتها في دائرة لون ما.

• اللون الأسود:

وقد ارتبط استخدام هذا اللون بأجواء الحزن والكآبة والدمار وخاصة عندما يقترن بالحرائق والدخان جرّاء القصف وهدم البيوت السكنية، فنجد صيغ اللون من مثل (أسود، سوداء، سود) بدلالاتها الحقيقية، إلى جانب ألفاظ أخرى توحى بدلالة اللون الأسود كالفحم والدخان، والظلمة، والظلام، والليل.

وأقدم بعض الصور التي ورد فيها ألفاظ تترد للون الأسود من مثل قولها:

(أيها الطائر القبيح، حيث تأتي في ضوء النهار، أسود مثل الليل) (٢).

(... اقتلع عيني، قاتل، قاتل، بنشر السواد...) (٣).

(١) أمينة العدوان: العث، مصدر سابق، ص ٩٩.

(٢) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٣٢.

(٣) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٥٦.

- (ممنوع عليه أن يطلقه... احتفظ به، ورقة سوداء في ملفه)^(١).
 (بملابسها السوداء تقف أمام القبر، ولا ليل هناك)^(٢).
 (وحده لا يكفكف، مندليها الأسود، الدموع)^(٣).
 (المباني جعلها حرائق، ستارة سوداء أسدل على النوافذ)^(٤).
 (اغتيال الضوء، وافترشت الظلمة الحالكة، فوجدت النجوم في ثيابي)^(٥).
 (هي سماء رمادية، تجرها غيمة سوداء)^(٦).

• اللون الأحمر:

وقد استخدمت الشاعرة اللون الأحمر بدلالاته الحقيقية، فوجدت في هذا المجال صيغ (أحمر، حمراء) إلى جانب بعض المفردات التي تدخل في دائرة اللون الأحمر، كالدم، والدحنون، احمرار الأفق. وتشير إلى دلالات التضحية والفداء.

- (وثمة الدماء في احمرار الأفق، هم زرع الأرض...)^(٧).
 (صواريخ على السرير، ألقى وليس دمياً، وغطاها الموت بلحافه الأحمر)^(٨).
 (حمراء قانية هذه الطرقات، من دمائهم، وأنا أشرب النبيذ)^(٩).
 (... أهو دمي يهرب، يهرب، أم خطوط حمراء يدوس عليها...)^(١٠).
 (الأقحوان الأحمر، حين أزهر في الربيع... استقال الشحوب)^(١١).
 (ما أكثر الجبال ويكسو الصوّان والصخور بلون السّمّاق وجهها بالاحمرار)^(١٢).

(١) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٧٩.

(٢) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٥١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٥) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ٥٣.

(٦) أمينة العدوان: قهوة مرة، مصدر سابق، ص ٣١.

(٧) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، المصدر السابق، ص ٥٦.

(٨) المصدر نفسه، ص ٨٧.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(١٠) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، المصدر السابق، ص ١٥.

(١١) أمينة العدوان: قهوة مرة، المصدر السابق، ص ٥٤.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٢١٦.

• اللون الأخضر

ويلاحظ أن الشاعرة استخدمت في هذا المجال صيغ (أخضر، خضراء خضرة) وهي ألفاظ مشحونة بدلالات الخير والتفاؤل والرمز إلى الحياة وتجدها من مثل:

- (منديل أخضر، لف به رأسه، وفي الإجابة أقام المنديل) (١).
 (أعصب رأسي بمنديل أخضر، فيغطي الأرض القاحلة، عشب أخضر) (٢).
 (... نتدثر بالعلم... يالدفئه، يالاخضراره) (٣).
 (على أوراق سوداء، كتب اسمي، يبدو أنني ورق شجر أخضر...) (٤).

• اللون الأبيض:

وقد ورد بدلالته على الطهر والصفاء والنقاء، وخاصة عندما يأتي في سياق الحديث عن جنازات الشهداء، لما توحى به من صدق العاطفة وطهارة النفس، ونقاء السريرة عند الشهيد، وهل هناك أصدق نية وأنبل عاطفة من الشهيد؟ ومن النماذج الكثيرة التي تجسد ذلك أقدم بعض الصور الجزئية مثل:

- (أصابه تتحرك ببط، ترتجف يده، فوق الأوراق البيضاء...) (٥).
 (هكذا أخذ بيوتنا، على حجارتها البيضاء، ترى دماءنا) (٦).
 (الأكفان البيضاء، في الطرق، وللامبالي، قلبي يتنكر) (٧).
 وأحيانا تستخدم مفردات ترمز إلى اللون الأبيض كالدلالة على الضياء والنور في مثل قولها:

- (أحمل الشهداء، نجوم، أقمار، في الأكفان) (٨).
 (في رحيله، أرى ما يشبه بزوغ الشمس، دعوة للفجر أن يأتي) (٩).

(١) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، مصدر سابق، ص ١٣٣.

(٢) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤.

(٤) أمينة العدوان: دخان أسود، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٥) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٤٧ - ٤٨.

(٦) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، المصدر السابق، ص ١٧.

(٧) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، المصدر السابق، ص ١٥٤.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٩) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، المصدر السابق، ص ٥٧.

وهذا ما استخدمته الشاعرة "أمينة" في حقل الألوان، حيث تتبعثُ الألوان الأكثر شيوعاً واستعمالاً، ولكنني وقعت على بعض الألوان الأخرى ولكن بدرجة قليلة نسبياً إذا ما قورنت فيما تقدم من الألوان السالفة الذكر. ومنها الأصفر، الأزرق والرمادي، والنحاسي، وكلها وظفت ضمن الدائرة الدلالية الأصلية لها.

ثانياً: ظواهر أسلوبية

١- التقديم والتأخير (Hyperbaton):

تشكل هذه التقنية مساحة واسعة في شعرنا العربي قديمه وحديثه، وقد ناقشها النحاة باعتبارها من المسائل اللغوية البحتة، فهي تعتمد على الجملة التي تحتوي على شيئين:

ألفاظ مرتبة على ترتيب مخصوص، ومعاني تقابل تلك الألفاظ، ويدل عليها بها. ومما لا شك فيه أن نظام اللغة وجد للإفادة، أي لتبليغ أغراض المنشئ (الأديب) للمتلقي، فهو آلة للتبليغ جوهرية تابع لما ولي من أمر الإفادة^(١).

ويرى الجرجاني (٤٧١هـ) أن التقديم والتأخير من الفنون التي يأخذ العظماء بها في أساليبهم، فهذه الظاهرة برأيه من عناصر إدراك أسرار التركيب اللغوي وفهمه، والوصول إلى حلاوة ما فيه من معنى، فالتقديم يكون لغرض يتعلق بالمعنى وليس لغرض يتعلق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام^(٢).

" إذ ليس هناك شيء يُضطر العرب إليه تقديماً وتأخيراً إلا وهم يقصدون به وجهاً من المعنى"^(٣). كذلك أكد ابن جني " على أهمية المعنى في تحديده الوظائف النحوية للكلمات"^(٤).

فعندما يلجأ الشاعر إلى التقديم يكون عائداً إلى ورود ذلك العنصر المتقدم قبل المتأخر في الحالة الشعورية التي يكون عليها عند النظم، ولا سيما أن حركة النفس عند الشعراء تكون

(١) نهاد الموسى: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٨٧.

(٢) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص١٣٧-١٣٩.

(٣) ينظر . سيبويه: الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج١، ص ص ٨٠-٨٤.

(٤) ابن جني: الخصائص، الجزء الثاني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)، ص ص ٣٨٢-٣٨٩.

على درجة عالية من التعقيد والاضطراب مما يجعلها لا تطابق مطابقة ضرورية مع حركة الأنماط اللغوية (المألوفة) ^(١).

فهذا "الجرجاني" وهو يمثل النزعة العقلية في التدوق البلاغي القائم على التعليل والتفسير لظاهرة التقديم والتأخير في الكلام. حيث تجاوز النحو إلى العلاقات الجمالية في السياق، فلم يربط بين العمل الأدبي ونفسية المبدع وعلاقته بالمجتمع، بل جعل جل اهتمامه رصد تحركات النفس عند المنشئ والمتلقي ^(٢).

واللغة العربية تتيح لأبنائها قدراً من الإمكانيات دون تقييد للمبدع في الالتزام بالترتيب الأصلي للجمل في العربية، حيث سمحت بخرق النظام النحوي، وتحريك الكلمات بوظائفها النحوية في السياق، فالتقديم والتأخير يشكل انزياحاً عن النظام المعياري للجملية العربية ^(٣) وفي الشعر المعاصر يكون مقصوداً لتشكيل الدلالات الشعرية ^(٤).

والمنتبع لشعر "أمينة العدوان" يجد كما كبيراً من التقديم خاصة في شبه الجملة (الظرف أو الجار والمجرور) وقد تقصد الشاعرة من وراء ذلك إبراز عنصري الزمان والمكان لوقوع الحدث ^(٥). كما في قصيدة "فلسطين" حيث تقول:

(في النسيج الصادر/ في المتحف المغلق/ في الثوب المسروق/ في المسرحية الموقوفة/
في الكتاب الصادر/ في الأغنية الممنوعة في القرى الهدومة/ في المعتقل/ في قبور الشهداء في
العلم/ في الكوفية/ في الحجر/ في هؤلاء يقيم الوطن) ^(٦).

يعكس تقديم شبه الجملة لحظة تجسد انقطاع الحياة التي تجلت للشاعرة بعد ذهاب الوطن، وعكست كذلك الحزن والمتاعب والمصاعب، لتبرز من خلال عناصر التقديم جماليات المعنى وأثره في نفس المتلقي، عندما يكون هدف الشاعرة تسليط الضوء على القيم المتقدمة التي تمثل في الأصل عناصر غياب تعزز مشاعر الحزن.

(١) أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٣٥٤.

(٢) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨١، ص ٣١ - ٣٤.

(٣) محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من إبريل، ط ١، ليبيا، ٢٠٠١، ص ٩١.

(٤) ينظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري، ومحمد السولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦، ص ١٥٠.

(٥) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٢١٠.

(٦) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (١)، ١٩٩١، مصدر سابق، ص ٨٣.

ولأن ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة لغوية تكسب اللغة الشعرية مرونة وتسمح للشاعر بأن يتحرك ويتلاعب في التراكيب وفق ما يتفق مع المعنى الذي يريد أن يعبر عنه تعبيراً دقيقاً كقولها:

(للمحاربين أغني/ للمحاربين أنشد
وأهدي شمساً/ للقادمين/ إلى المستقبل)^(١).

فنلاحظ أنها زوجت في القصيدة الواحدة بين تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) في البداية ثم عدلت إلى التعبير المألوف فانزياح الشاعرة في قولها (للمحاربين أغني، للمحاربين أنشد) يهدف بصورة مباشرة إلى خلق طاقة إيحائية للتأثير على المتلقي عندما يتم من خلال عوامل نفسية^(٢). لأن حالة الغناء - وهو عنوان القصيدة - قد ترتبط بمشاعر الفرح والحبور، وقد تعبر عن مشاعر متقلة بالألم والتحسر، وهو ما يوحي بحالة من الاضطراب عندما تحول الغناء الناتج عن الفرح في السطر الأول إلى حالة معاكسة عندما يصبح الفرح غائباً الآن ومرهوناً بالمستقبل في قولها (أهدي شمساً للقادمين إلى المستقبل).

تتمثل أهمية التقديم لشبه الجملة (الظرف)، في إبراز أهمية الزمان أو المكان وكذلك الاهتمام بالموضوع الرئيسي للنص من مثل قولها:

(كل يوم أسير في مخيم صبرا
كل يوم أزرع الزهور
على قبر أبني
كل يوم أتبع خطوط الدماء بيدي
كل يوم أقبل خطوط الدماء
كل يوم أمسح.....)^(٣).

فتكرار الظرف (كل يوم) على الجملة الفعلية وعلى نحو متكرر يجسد الشعور بالمرارة والألم وعدم القدرة على تجاوز هذا الواقع عندما اتكأت صور القصيدة على الأفعال المضارعة مما يؤكد أن العوامل الداخلية للشاعرة قد أدت وسمحت بهذا التقديم للظرف الذي يثير وعي المتلقي للمتابعة والمشاركة.

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ١٦.

(٢) محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٤، ص ١٩٨ - ٢٠١.

(٣) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٥٨ - ٥٩.

وقد يكون تقديم الظرف إثارة للانتباه المتلقي ليشارك مع الشاعرة في قلقها الناجم عن الشعور بهاجس القهر في الواقع، فيأتي التقديم ممثلاً لأسباب التوتر الذي يشعر به المتلقي حين يفاجأ بمثل هذا الاستخدام اللغوي^(١).

كما نلاحظ ذلك في قصيدة "أقيم في زنانة" حيث تقول:

(حينما أحرقوا مدرسة/ رسمت مدرسة

حينما أغلقوا جامعة/ حينما أغلقوا المكتبة/ حينما أحرقوا كتباً

رسمت، مدرسة، جامعة، مكتبة...)^(٢).

فإن تكرار ظرف الزمان (حينما) يسלט الضوء على الزمن الذي ينتشر فيه القبح وكل مظاهر الظلم وضياع الحقوق ومن أنماط التقديم الأخرى تقديم المفعول به كما في قولها:

(أرجلاً قتله؟

أم مواطناً أبعدته؟

أم شاباً اعتقله؟

أم طفلاً أعاقه؟)^(٣).

أحدثت الشاعرة خرقاً في التركيب لغاية دلالية، لأن الإنسان المتألم الحزين هو العنصر الأهم في التركيب، فتقدم المفعول في عدة جمل متتالية، لإبراز دلالة التحسر والتوجع التي تريد الشاعرة التعبير عنها، لتصل بالمتلقي إلى حالة من المشاركة الوجدانية تجاه الواقع.

ومن الأمثلة الأخرى على تقديم المفعول به على الفاعل ما جاء في قصيدة "الشهيد":

(لا تبك يوم استشهادي/ حاجزاً أحطم

إنه العيد، قال ووزع الحلوى)^(٤).

(١) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٢، ص٦٧.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص٤٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٩.

(٤) أمينة العدوان: المفك، مصدر سابق، ص٩١.

وكذا في قصيدة "المقاومة":

(الجندي الذي يحمل

كل الأسلحة

على انفجار يصحو

مقاتلاً يجد في الدبابة) (١).

وتحت عنوان "فراغ" تقول:

(تتساءل الأمكنة التي فرغت منه

من مثله

يملاً المكان

وجواباً لم تجد) (٢).

وتحت عنوان "محمد شاكر الحبيشي" تقول:

(هدم المنازل التي شيدها/ اقتلع الأشجار التي زرعتها

والمصانع أغلقها/ والبضائع أتلّفها/ والعمال قيد أيديهم..) (٣).

فالشاعرة فيما تقدم من أمثلة أحدثت مخالفة في أصول التركيب بتقديم المفعول به،

وأخرت الفعل والفاعل للأهمية عموماً،

ولكننا نستطيع أن نستجلي دلالة إضافية في كل تركيب كالتحدي والصمود في (حاجزاً

أحطم) والتمرد في (مقاتلاً..) ومرارة الغياب في (جواباً..) والظلم والقهر في المثال الأخير.

٢- الحذف (Elision):

يعد الحذف من سمات العدول في الشعر المعاصر، يلجأ إليه الشاعر استغلالاً لطاقاته

الإيحائية، وهو واحد من المظاهر التي عنيت بها الدراسات الأسلوبية بوصفها انزياحاً عن

(١) أمينة العدوان: حبة دواء، مصدر سابق، ص ٨٧.

(٢) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٣) أمينة العدوان: جلال غرب النهر، مصدر سابق، ص ٨٠.

المستوى التعبيري المؤلف^(١). لأن نظام الجملة العربية يستوجب ذكر أركان الإسناد، إلا أن الاستخدام اللغوي قد يحذف أحد هذه الأركان لوجود قرائن من خلال السياق^(٢)، فاهتم البلاغيون بالقيمة الجمالية للحذف، وما يترك من أثر في النفس وحال المتكلم والمتلقي التي تستدعي حذف بعض عناصر التركيب^(٣).

والحذف إحدى الوسائل التي تثري المعنى، حسب عناية "عبدالقاهر الجرجاني" به، إذ حدد أنماطه معتمداً على نظرية النظم، التي ركز فيها على العناية بتغيير المعنى الذي يفرض على التعبير نمطاً محدداً ينسجم مع متطلبات السياق، حيث درس الجرجاني مقتطفات أدبية لتكون دليلاً على دور نظرية النظم في خاصية الحذف، فالحذف عنده حاجة فنية للأديب يؤدي معنى بذاته، في حين يصبح العدول عنه إفساداً للمعنى وتغييراً له^(٤).

وهو "سلوك تعبيري دقيق يحدث عند المتلقي متعة تشبه السحر، ويثير حواسه للبحث عن مكونات المعاني، التي إذا توصل إليها المتلقي كان أثرها أقوى من المعاني الجلية له"^(٥).

وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية الحديثة بظاهرة الحذف، وخاصة في النظرية التحويلية عند "نعوم تشومسكي" منطلقاً من أن اللغة تحتوي على عدد محدود من الجمل يمكن أن تستخدم فيها القواعد التحويلية في الحذف لإنتاج جمل جديدة^(٦).

في حين استخدم الشعراء المعاصرون أساليب عدة من الحذف أدت إلى حالة من الغموض الذي يتيح للقارئ تحليل النص الشعري معتمداً على مرجعيته الثقافية، وغاية الشاعر من هذا النمط الأسلوبي تحقيق الاتساق النحوي وتكثيف الدلالة^(٧).

والمتمأمل لشعر "أمينة العدوان" يلاحظ أنه ملمح أسلوبي بدأ بالظهور منذ مجموعاتها الأولى، واستمر حتى قصائدها المتأخرة فتأتي أهمية هذه الظاهرة في هذا الامتداد من ناحية وفي إشراك المتلقي في التفكير في الرسالة المضمنة لشعرها عندما يحاول استحضار العناصر الغائبة من ناحية أخرى.

(١) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص ١٩٠.

(٢) يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ٢٣٥.

(٣) تمام حسان: الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١، ص ٣٤٩.

(٤) يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(٥) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق ص ١٠٣.

(٦) نقلاً عن منى الحاج صالح العجرمي، شعر صلاح عبدالصبور: دراسة أسلوبية، (دكتوراه)، اليرموك، ٢٠٠٥، ص ص ١٨٩-

١٩٠. وانظر: خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق، ط ١، عالم المعرفة، جدة، ١٩٨٤، ص ص ١٣٤-١٤٨.

(٧) ينظر يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، المرجع السابق، ص ١٩٠.

وسوف يتم النظر إلى ظاهرة الحذف من خلال النمطين:

أ. الحذف التركيبي والدلالي.

ب. الفراغات/ الصمت المنقوط.

أ. الحذف التركيبي والدلالي:

أما هذا النمط فسوف نرصده من خلال حذف المبتدأ والخبر والفاعل والفعل والحرف

من مثل:

(... لم أطلق العدو الرصاص عليك)

لكي ينمو وتذبل، تموت ويبقى^(١).

فسياق الحال يقتضي ذكر حرف التعليل "لكي" في السطر الثاني فتصبح لكي تموت

ويبقى، ولكن الحذف هنا أسلم للإيقاع.

وقولها: (العيون لا تتجه إلا نحو الأضواء

وهي تضاء وتطفأ، تضاء وتطفأ)^(٢).

فنحس بأن التركيب يقتضي وجود حرف الربط "ثم" في السطر الثاني (وهي تضاء

وتطفأ، ثم تضاء وتطفأ).

ومن صور الحذف كذلك نجد حذف شبه الجملة في مثل قولها:

(... أهجر الحفلة في قاعة الاحتفالات

بمقتلهم.

لا مأوى.... لا بيت لي

أجلس على قارعة الطريق)^(٣).

وكذا (الوطن نريد أن نستعيده

قيوداً... شلل... اعتقال.... اغتيال

وصاروخ يلقي بنا أشلاء)^(٤).

(١) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٢) أمينة العدوان: فقدان الوزن، مصدر سابق، ص ٨.

(٣) أمينة العدوان: المفك، مصدر سابق، ص ٤٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩٣.

وفي قصيدة "تداعيات مواطن عربي":

(الساحة مليئة بالمتفرجين

جثث، جثث

القتلى عرب والمتفرجون عرب...)^(١).

(وكان يقتني الدلة/وطناً

لا هرب إلى بلاد أخرى، لا رحيل، لا منفى...)^(٢).

ففي جملة (لا مأوى... لا بيت لي) السياق أبعاد الشاعرة عن التكرار حيث استغنى

بالجار والمجرور "لي" عن تكراره في الجملة الأولى.

وفي قولها (قيود... شلل... اعتقال... اغتيال) نحتكم إلى السياق أيضاً حيث نقول (يلقي

بنا.... وأيدينا هل وجدها في القيد). وعندها يمكننا أن نكمل الجملة على النحو الآتي قيود

بأيدينا، شلل بأرجلنا، اعتقال لحريتنا.

ومن صور هذا الحذف حذف المبتدأ عندما تحاول إبراز أهمية الخبر وتسليط الضوء

عليه بغرض إضفاء الأهمية لأنّ وقوع المسند ذي المسند إليه المحذوف في أول الصدر يجعل

المعنى مبنياً على هذا المسند، فتتمحور كل المعاني والصور حوله، بينما تأخره يؤدي إلى إفقاده

بعض أهميته"^(٣). تقول الشاعرة:

(... جالساً على مائدته

بعد أن قتلتته

أكل طعامه)^(٤).

فدلالة الصورة تشير وتوحي بحالة من التحول الذي نلمسه في اختلاف الدلالة بين "قتلتته"

في الماضي و "أكل" في الحاضر فلا نجد كبير عناء في تقدير (أصبحت، بتُّ) فالجلوس عنوة

هو المهم.

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٢) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٩.

(٣) فتح الله سلمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٦٤.

(٤) أمينة العدوان: حبة دواء، مصدر سابق، ص ٣٥.

وقريب من ذلك قولها في موضع آخر:

(غطته الأكفان والتوابيت

غارقاً بملابس

الدم والنار...) (١).

فالكلام يستوي إذا قدرنا كان واسمها للخبر (غارقاً) وما يؤيد ذلك قولها في مطلع القصيدة (كنت مجروحاً مهاناً).

وهناك بعض المواضيع التي وجد فيها حذف الفعل والفاعل كما في مطلع قصيدة "لم يمسك بهم":

(سنة، سنتان، ثلاث، أربع، خمس، ست،

يطارد هم، يلاحقهم...) (٢).

حيث نستطيع أن نقدر في نهاية المطلع الفعل (مضت) ذلك لأنها تتضمن خاصية مرور الزمن واختصاره.

ومثله (... وحفيف أشجار الزيتون

تتحني، تقترب

مصطفى، مصطفى...) (٣).

فالبناء يتطلب فعلاً هو (تنادي، تهمس): مصطفى.

ونموذج آخر لحذف الفعل:

(هرب من مطاردة الدائنين

واشترى ستائر فالنتينو، طائرات خاصة، خزانة دلاس) (٤).

فاستغنت بوجود (اشترى) في صدر الجملة منعاً للتكرار في الجمل اللاحقة.

(١) أمينة العدوان: المفك، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة (٢)، ١٩٩٣، مصدر سابق، ص ٦.

(٣) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٥٥.

(٤) أمينة العدوان: من يموت، مصدر سابق، ص ٢٧.

وثمة حذف وتغييب لعنصر آخر في التركيب، وهو الفاعل كقولها: (الأيدي تحملك/
تعاهدك بالاستمرار

(ما عشت له/ومت من أجله

لن يضيع/ لن يزول)^(١).

فعندما نبحت عن علاقة الفعلين (يضيع، يزول) بما قبلهما كتعاهدك، ما عشت له، مت
من أجله يسهل علينا أن نقدر الفاعل وهو العهد والوفاء.

ويكون حذف الفاعل في الكلام لأغراض بلاغية كالخوف عليه أو منه أو لشرفه، أو
لوضاعته أو الجهل به، وسنحاول أن نستجلي بعض هذه المعاني في قولها:

(يمسك أوراقاً لم تدفن

مدناً لم تسلم

أسماء لم تمت

في جنازة حفار القبور)^(٢).

فالحذف جاء للفعل والفاعل، فالفعل (يمسك) في صدر الجملة أغنى عن تكراره فيما بعده
من الجمل والفاعل ظل ضميراً مستتراً (هو) بدليل أن عنوان القصيدة هو (الشهيد) أي أننا لا
نجدّه في السطور وإنما أوحى به العنوان بالإضافة إلى نبرة التحدي والإصرار في النص. وفي
قصيدة "الغياب" تلجأ إلى حذف الفاعل في قولها:

(ويرحل

ويكون الغياب

أرقاً...)^(٣).

فجملة يرحل تتضمن فاعلاً مستتراً يعود على أخيها ويستشف ذلك من حالة الحزن
والرثاء التي تلف ديوان "أخي مصطفى" بأكمله.

(١) أمينة العدوان: من يموت، مصدر سابق، ص ٧١.

(٢) أمينة العدوان: انتفاضة الأقصى، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٣) أمينة العدوان: أخي مصطفى، مصدر سابق، ص ٦٦.

ب. الفراغات/ الصمت المنقوط:-

إن المتأمل لأعمال "أمينة العدوان" يلحظ أنها وظفت هذه التقنية في قصائد كثيرة، بحيث لا يمكننا أن نحصرها في مجموعة دون الأخرى، فتفصل بين عناصر التركيب بهذه النقاط باعتبارها مظهراً من مظاهر الحذف والإيجاز تترك للقارئ حرية التأويل.

وأقدم بعض النماذج الدالة من مثل "تخطى الحاجز":

- تخطى الحاجز

- قف

- تخطى الحاجز

قف

- تخطى الحاجز

؟؟؟.....

فكأن الشاعرة تحاور المتلقي في هذه السطور المكثفة للتأكيد على تجربة واقعية تحس بها فتركت هذه النقاط كفاصل بين دورها من جهة وعملية كشف من قبل المتلقي في ملء الفراغ وتعدد الاحتمالات (تخطى، قف، تحدى...^(١)). وفي رسالة "عصام عبد الهادي" نجد أن الصمت قد استغرق سطرًا كاملاً حيث تقول:

(كنت في سجن نابلس المركزي

أقف أمام المحقق

مظاهرات، تنظيم نسائي

أين رجال المقاومة

.....

يعذبون ابنتي...^(٢)).

وعلى لسان "بسام الشكعة" تقول:

(١) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ١٩.

(٢) أمينة العدوان: من يموت، مصدر سابق، ص ٥٠.

(لن أذهب بعيداً عن وطني

سجن، اعتقال، تحقيق، مطالبة بالطرد من نابلس

يبدو أن هذا لم يكفهم

لا بد.....

وفي يوم أغانر المنزل..^(١).

فسياق القصيدة كاملة يتحدث عن التحدي والإصرار على المقاومة والرفض لممارسات العدو، إذ يمثل "بسام الشكعة" روح الوطنية الصادقة، فيسهل علينا بعد ذلك أن نكمل السطر الشعري (لا بد من التحدي والمقاومة).

كما توظف هذا النمط من الحذف في سياق التهديد والوعيد كما في قصيدتها "لا يموتون" والتي قدمت لها بحاشية تقول فيها "إلى روح الشهيد عبد الوهاب الكيالي:

(... وفي بيروت بدون محاكمة أو تهمة

قتلوه برصاصات مأجورة

"لا تنشر هذه الكتب"

.....

وفي يوم وهو يعمل

دخل مكتبة مسلحان

وأطلقوا عليه الرصاص..^(٢).

فمن خلال الاحتكام إلى جو النص الكامل المليء بمحاولات ثني الرمز عن قول الحقيقة ونشرها- حيث نستطيع تأويل العناصر الغائبة بقولنا (احذر هذا تهديد، هذا وعيد).

ويلاحظ أن هذه الفراغات (النقاط) جاءت بين ثنايا السطر الشعري لتعبر عن ناقص في أغلب مجموعتها حتى المتأخرة منها باستثناء "قهوة مرة" و"العث" وهما من قصائد المرحلة الثالثة حيث يكادان يخلوان من هذا الأسلوب.

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٧٢.

(٢) أمينة العدوان: المصدر نفسه، ص ٨٨.

ففي قصيدة "الصوت الآتي" تقول الشاعرة:

(.. أصوات أقدام تسير، أصابع معادية تصفق

نحن هنا.... في بيروت... نحن هنا اليوم

أنتم هنا قبر... سنكون لكم قبرا...)^(١).

فهذه النقاط تترك المجال لظهور الانفعالات داخل النص لتعبر عن الحالة الشعورية للشاعرة فكان الحذف ضرورة فنية بمقدور القارئ اكتشافها وتأويلها بالكلمات (باقون، صامدون، غداً) حيث قدرنا المحذوف على الترتيب حسب الفراغات في المقطع.

ومن دلالات هذا الحذف إضفاء إيقاع خاص يكون فيه الغياب أبلغ من التصريح كقول

الشاعرة في قصيدة "بيت ساحور":

(الجنود يحاولون أن يرغمونا... على دفع الضريبة!

ولكن أنا رفضت... هو رفض... هي رفضت

"يا بيت ساحور لا تدفعي الضرائب إلى دولة تحولنا إلى عبيد"

ما عاد في البيت مقعد... أو تلفون... أو ملعقة

أو كرسي...)^(٢).

فالمتتبع للسطرين الأوليين يجد أن الشاعرة عزفت عن ذكر التوكيد (جميعاً) والمفعول به

(دفع) لأنها على ثقة بأن المتلقي بوسعه التوصل إلى ذلك هذا من جهة،

ومن جهة أخرى لا تريد أن تشغل ذهن المتلقي بالفضلات والتوابع لتسلط الضوء على

الحالة المجسدة في مبدأ الرفض للذل والخنوع، وهو ذاته الهدف في الحذف الذي وقع في السطر

الرابع.

مما تقدم ندرك أن الحذف بنوعيه قد أدى دوراً في بنية القصيدة بما ينسجم مع رؤية

الشاعرة التي تحاول كسر أفق التوقع للقارئ، مما يؤدي إلى مساهمته في المشاركة في معاناة

الشاعرة واستحضار العنصر الغائب بالإضافة إلى الأهمية الشكلية ممثلة بالابتعاد عن الإطالة

والتكرار في بناء الجملة الشعرية.

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٥٥.

(٢) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة، (١)، مصدر سابق، ص ٥٧.

٣- التكرار (Repetition):

يعد التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية البارزة في الشعر لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النص ورفده بالإيحاء وإبراز المناحي الجمالية. فالتكرار "كشكل صياغي يقع داخل بنية موسعة هي التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيم إيقاعية، والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية"^(١).

فعلى مستوى المبنى يسهم التكرار في بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقه أو يكشفه من علاقات ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر؛ فنتشكل منها لحمة القصيدة. فالتكرار خاصية لغوية لكنها تتحول عبر النسق العلائقي الذي يحول السياق إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر، والشحنة العاطفية هي الشرارة الأولى التي تقود المتلقي لعبور النص عبوراً جمالياً موفقاً. وعلى المستوى الدلالي والنفسي يعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي وظيفة تعبيرية إيحائية في النص، إذ إنه يوحي بشكل أولي بسيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر، أو على شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى^(٢).

فالتكرار يقوم بمهمة فنية وهي إنتاج المعنى والإيحاء به، فيصبح كمفتاح للفكرة الشعورية المهيمنة على الشاعر تساعد الناقد في الكشف عن أعماق الشاعر.

ثم "إن التكرار أقدر على تصوير هول الفاجعة، وأدق في التعبير عنها، كما يحدث للمصاب حين يردد ألفاظاً مكررة متشابهة من شدة هول المصيبة التي حلت به، فينطلق بلفظ واحد ويردده حتى ينقطع نفسه وتخور قواه"^(٣) وبهذا الوصف يقوم التكرار بما يشبه الاستبطان كأحد الأضواء اللاشعورية لأبعاد التجربة الشعرية، حيث يميل الإنسان بطبعه إلى تكرار ما يحب فيسيطر على شعوره وفكره.

والتكرار كتنقية شعرية يعمل على تحقيق التماسك الصوتي على مستوياته المختلفة، الفونيمي واللفظي والتركيبية، وهي " أداة أساسية مشتركة في الشعر كله"^(٤) ذلك أنها تسم النسيج الشعري ببنية متوازية، والتوازي يُعدّ "المسألة الأساسية للشعر"^(٥).

(١) محمد عبدالمطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٨.

(٢) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٦٠، ونازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٨، ١٩٨٣، ص ٢٧٦.

(٣) علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الزهرية للتراث، القاهرة ١٩٩٦، ص ٦٢.

(٤) عبد الفتاح النجار: حركة الشعر الحر في الأردن ١٩٧٩-١٩٩٢، مركز النجار الثقافي، أربد، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٤٤.

(٥) رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨، ص ٤٧.

وبالتالي فإن التكرار مرتكز موسيقي هام في الشعر الحديث والمعاصر، وعلى الرغم من وجوده في الشعر القديم إلا أنه " لم يكتسب صفة الظاهرة الشائعة ذات الأبعاد الفنية إلا في الشعر الحديث"^(١).

فالتكرار القديم تكرر خطابي غايته توليد إيقاع حماسي رثان^(٢). وحسب تعبير "الملائكة" "تكرار بياني" وهو من أضعف أنواع التكرار تأثيراً في الموسيقى والدلالة على حد رأيها^(٣). أما في الشعر الحر فوظائف التكرار مختلفة ودوافعه كذلك وهو يتواءم مع طبيعة الشعر الحر الذي يقوم إيقاعه على أساس تكراري، أي على أساس تكرار التفعيلة^(٤)، وليس له أهمية بمعزل عن المعنى، فحتى يؤدي دوراً حيويًا على مستوى الإيقاع والدلالة ينبغي أن يرتبط العنصر المكرر بالمعنى العام، وأن يتعلق ببناء القصيدة ومعناها، وإلا أمكن الاستغناء عنه، وعد حشواً زائداً^(٥). وإذا لم يلتحم التكرار بالدلالة يسهم في " إيجاد إيقاع إضافي يشبه الإنشاد المنغم، والتنويعات السمفونية، ويعمل على ربط السطور معاً، وتقسيم القصيدة على مقطوعات غير منتظمة توحد بينها اللزمات والعبارات المكررة"^(٦).

أ. تكرار الحرف:

استخدمت الشاعرة "أمينة" الحروف المتنوعة كحروف العطف والجر والنفي والجزم وغيرها، وقد يتكرر حرف بعينه بصور متفاوتة في أسطر شعرية متتالية، يقصد الشاعر من ورائه إلى إدخال تنوع صوتي يكون له أثره في خلق تماثل صوتي إيقاعي ينأى في القول عن نمطية الوزن المألوف ويحدث أثراً في نفس الملتقي، ويثير انتباهه إلى كلمات بعينها عن طريق انسجام الحرف المكرر مع دلالاته^(٧).

(١) عبد الفتاح النجار: مرجع سابق ص ١٤٥.

(٢) موريه.س: الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير من الأدب الغربي الحديث، ترجمة شفيق السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ٢٠٠٣ (د ت) ص ٣٤١.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٨٠.

(٤) عبد الفتاح النجار: مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص ٢٦١.

(٦) موريه.س: الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص ٣٣٦، وانظر. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص ص ٢٨٤-٢٨٥.

(٧) منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠، ص ٨٢.

ومن أمثلة هذا التكرار في شعر " أمينة" تكرار حرف العطف في قصيدة " الشيخ أحمد ياسين":

(أنا سأكون إضراباً
وحجراً ومقتع
وطائرة تقلع بالمهجريين
وبيت يطرد منه
ومدينة تغلق في وجهه
ومطاردة.....)^(١).

بالإضافة لما يقدمه حرف العطف من الجمع والمصاحبة بين المعطوف والمعطوف عليه، فإنه أدى دوراً هاماً تمثل في وضع القارئ في جو النص المليء بنزعة التمرد والرفض الذي يمثله البطل / الرمز.

وفي قصيدة " الجدران" تقول الشاعرة:

(وثغرات تفتح في الأسلاك الشائكة

وترى جرحى وقتلى يحملون...

وحظر تجول وتفتيش..

واعتقال شاب من الشعبية من حماس...

وذاكرة كالأفق.... كالسما

وجندي يركض بأسلحته..

وشاب يكتب حروفاً عربية...)^(٢).

فإن حرف العطف يقوم بفاعلية الربط بين الجمل المتلاحقة حيث أحسنت الشاعرة من خلال هذا التكرار أن تسلسل أفكارها إذ استطاعت أن تضع أمام المتلقي فكرة النص من خلال عطف الجمل الاسمية بحيث لو حذفت " واو" العطف بين هذه الأسماء النكرة لفقدت القصيدة

(١) أمينة العدوان: أحكام الإعدام، مصدر سابق، ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣.

جمالها وموسيقاها فالشاعرة تود من خلال تكرار حرف العطف " الواو " جذب انتباه المتلقي إلى الكلمة التي تلي حرف العطف المكرر معتمدة على الألفة بين مخارج الصوت لهذا الحرف، كما أنها ترنو إلى تأكيد حقيقة المحتل وبشاعة الممارسات التي تجسدت في الأسماء التي تلت حرف الواو.

ومن صور تكرار الحرف في شعر " أمينة " تكرار حروف النفي في مثل قولها:

(...لن نؤجرهم عمالنا

لن نبني مستوطناتهم

ولن نشتري بضائعهم

لن ندخن سجائرهم...)^(١).

كررت الشاعرة حرف النفي " لن " أربع مرات، في كل مرة اقترنت بفعل مضارع جديد، وهذا يشير إلى استغراق الشاعرة في حالة نفسية سيطرت على شعورها بالرفض والمقاطعة لكل مظاهر الخنوع لهيمنة العدو - خاصة وأن سياق القصيدة يتضمن معنى المقاطعة - كما أن التكرار في كل مرة يؤكد دلالة معينة وهي رفض الاستسلام أياً كان شكله، بالإضافة إلى تحقيقه طاقة إيقاعية مؤثرة على المتلقي، لأن تكرار حرف النفي " لن " يثير نغمة شديدة الجرس الموسيقي، الذي يتناسب وحالة إعلان المقاطعة لكافة محاولات الإذلال من قبل العدو.

ب. تكرار الكلمة

لقد وظفت الشاعرة كلمات تضيء إيقاعاً موسيقياً موحياً لكل سطر شعري، بالإضافة إلى دورها في بناء الصورة الشعرية^(٢)، فترى فيها وسيلة تؤكد المعنى الذي تريده وتقويه، وتحدث نغمة موسيقية توحى بالحالة النفسية لها فرحاً أو حزناً وكآبة.

ويعد تكرار الكلمة المفردة من أبسط أنماط التكرار، وذلك " أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية"^(٣).

(١) أمينة العدوان: من يموت، مصدر سابق، ص ٤٨.

(٢) حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٦٧.

(٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

فتكرار الكلمة يحقق نمطاً موسيقياً معنوياً، رغم اختلاف أغراض هذا التكرار حسب موقع الكلمة في السياق، إذ يمكن لها أن تعبر عن الزمن وامتداده وقصره، أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة أو الكثرة^(١).

ومن نماذج تكرار الكلمة (اسماً وفعلاً) في شعر " أمينة العدوان" تقول تحت عنوان " مواطن صالح":

(أذهب إلى ملعب رياضي، بربطة عنق / وأصبح رياضياً.

أذهب إلى العمل، بحقيبة فارغة / وأصبح عاملاً.

أذهب إلى قاعة مكتبة، بميكرفون / وأصبح مثقفاً.

أذهب إلى عدوي بغصن زيتون / وأصبح بطلاً.

أذهب إلى صديقي بسيف / وأصبح محارباً.

أذهب إلى الوطن بكاميرا سائح / وأصبح مواطناً صالحاً)^(٢).

فهذه القصيدة تتكون من ست توقيعات موحية ومكتفة حيث بدأت كل توقعة بالفعل " أذهب" بصيغة المضارع المسند إلى المتكلم بما يوحي به من الحركة والتوجه المكاني، وكأنني بالشاعرة تعيش هاجساً مخيفاً يتجسد بالقيام بأي فعل ينطوي على ما يشبه المفارقة في كل سطر شعري، حيث تلجأ في نهاية السطور بتكرار صيغة الفعل " أصبح" المضارع الذي يشير إلى التحول المادي والمعنوي، فالشاعرة تحاول أن تنقد كثيراً من القيم السلبية المغلوطة وكأنها توحى بالصورة المعاكسة للأفعال السلبية التي لا يمكن لها أن تؤدي إلى أفعال إيجابية.

ويتكرر الفعل ليعبر عن مشاعر الأسى والألم كما في قصيدة " حرب لبنان" حيث تقول:

(ينظر إلى صور أولاده السبعة

كانوا أحياء أمس

ينظر إلى صور أولاده السبع

اليوم

لم يبق منهم سوى صور

ينظر إلى صور أولاده السبع

ينظر إلى فراغ)^(٣).

(١) صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة...، مرجع سابق، ص ٣٤٠.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٣٨-٣٩.

(٣) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٢٨.

فإن تكرار كلمة " ينظر " إنما يوحي بالتكرار الموسيقي الإيقاعي فتكررت أربع مرات لينسجم هذا الإيقاع مع المعنى في ذهن الشاعرة، حين تصور لنا طعم الفراق ومرارة الوداع وعظم المأساة التي يحققها الفعل المكرر الذي يجسد الحالة النفسية الوجدانية للأب عندما يسترجع ذكرياته مع أولاده الذين غابوا عن ناظريه، كما توحي دلالة الفعل " ينظر " إلى مرور الزمن إذ تشعرتنا الشاعرة بطول الانتظار والملل الذي يعاني منه الأب، والذي صور وطأة الزمن في السطر الأخير " ينظر إلى فراغ " فهنا نجد أن التكرار يمنح النص بعداً نفسياً يتناسب مع التجربة الشعورية.

ولتصوير مشاهد مليئة بالحركة والإيحاء بالكثرة، تقول: (آلاف الشهداء / آلاف الجرحى / آلاف الأسرى في سيرها ولا تغمض عينها الطريق)^(١).
وكذا قولها:

(يا للبرد / رصاصة في الرأس / رصاصة في الصدر/ رصاصة في الكبد/ يالوجومي / يالعيوني/ تتجمد كالصقيع/ يالبرد، ارتجف / كيف يكون زمهرير هذا الغضب)^(٢).

فتكرار كلمة آلاف ثلاث مرات مضافة إلى كلمات مختلفة في كل مرة، وكذلك تكرار كلمة رصاصة ثلاث مرات ومرتبطة بكلمات مختلفة هي الرأس، الصدر، الكبد توحي لنا بجسامة المذابح التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني حيث أضفى هذا التكرار تقسيماً موسيقياً داخلياً، كما أن هذه الكلمات منحت السطور نغماً مناسباً، ثم ترتب على ذلك ما آثره التكرار في نفس المتلقي من مشاعر تعمق فكرة حب الوطن من جهة وكره الاحتلال من جهة ثانية والتعبير عن عاطفتها الوطنية الصادقة، وما زاد من تأكيد انفعالات وأحاسيس الشاعرة هو تكرار أسلوب النداء الإستغاثي الذي أحدث في النص نغمة اعتاد عليها المتلقي فجعلته ينسجم مع النص. كما وتلجأ إلى تكرار شبه الجملة " ظرف الزمان " كل يوم عندما تتناول الحديث عما يحدث كل يوم فتقول تحت العنوان ذاته:

(كل يوم أسير في مخيم صبرا

كل يوم أزرع الزهور

على قبر ابني

.....

(١) أمينة العدوان: دمه ليس أزرق، مصدر سابق، ص ١٦.

(٢) أمينة العدوان: كريات دم حمراء، مصدر سابق، ص ١٣٤.

كل يوم أتبع خطوط الدماء بيدي

أمر بأصابعي عليها

.....

- وكأني أصلي

- وكأني أزور مكاناً مقدساً

هذه دماء ابني

كل يوم أقبل خطوط الدماء

- وكأني أقبل ابني المقتول

كل يوم أمسح دمعاً لم تجف بعد

كل يوم لا أغفر، لا أنسى

كل يوم أرى وجهه الجميل^(١).

فمن خلال النظرة إلى أسلوب بناء القصيدة كلها نجد أن ظرف الزمان " كل يوم " قد تكرر سبع مرات حيث تشير دلالاته المباشرة إلى الديمومة والاستمرار وتأكدت هذه الدلالة عندما حشدت الشاعرة أفعالاً لها ذات الدلالة الزمانية وهي (أتبع، أزرع، أسير، أقبل، أمسح، أغفر، أرى) أفعال مضارعة مسندة إلى ضمير المتكلم، تمثل مجموعة من الإيقاعات المكتفة خلعت على الأسطر الشعرية جواً غنائياً، بحيث أعطى هذا الاسترسال نغمة حزينة على جو النص.

ج. تكرار الجملة أو العبارة:

ومن أنواع التكرار التي وردت في شعر "أمينة" تكرار الجملة أو العبارة، حيث وظفت هذا النمط من التكرار في بداية ووسط ونهاية القصيدة، ويمكننا أن نعلل ورود مثل هذا النمط التكراري إلى الحالة النفسية الشعورية التي تطغى على الشاعرة من خلال الواقع اليومي بما يحمله من هموم الوطن والإنسان، وقد يقوم بأداء وظيفة فنية تؤكد المعنى المراد وتقويه، " لأن تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزاً لتلاحم النص، فهو يدخل في نسيجه لحمية

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ٥٨-٥٩.

وسدى، ويشد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرر دون أن يعيد معناه"^(١).

ومن أنماط تكرار الجملة ما تأتي فيه الجمل المكررة متتابعة كما في قصيدة " حرب أهلية" حيث تقول:

(أمسك الأخ الأول بندقية وقال:

- عينا خضراوان.

أمسك الأخ الثاني بندقية وقال:

- عينا سوداوان.

- شعره أشقر

- شعره أسود

- وجهه أبيض

- وجهه أسود)^(٢).

نلاحظ أن الشاعرة حاولت المزوجة بين نمطين من تكرار الجمل نمط جاء على شكل تتابعي (شعره أشقر، شعره أسود، وجهه أبيض، وجهه أسود) وهذا التكرار بوحى بمشاعر الشاعرة حين تعبر عن رفضها لما يجسده هذا التكرار القائم على أساس اللون من التحقير والإذلال لكل من ينادي به.

وقدمت في القصيدة ذاتها نمطاً باعدت فيه بين الجمل المكررة، بحيث لم تأت الجمل تباعاً وإنما باعدت بين مواقعها على نسق متساوٍ، وهو ما أطلقت عليه " نازك الملائكة" (تكرار التقسيم، والذي يعمل فيه الكلمة أو العبارة المكررة بالمعنى والمبنى على خلق تكثيف إيقاعي فضلاً عما يؤديه من الدلالة والإيحاء)^(٣).

ففي الجملة الأولى (أمسك الأخ الأول) فصلت بينها وبين جملة (أمسك الأخ الثاني) بجملة (عينا خضراوان) لتخلق عند القارئ حالة شعورية تجسد حالة التفكك والانفصال التي تدب في أوصال المجتمع العربي، وهو ما ينسجم مع الفكرة التي يوحى بها العنوان "حرب أهلية".

(١) منذر عياش: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٩٠، ص ٨٨.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٥٢.

(٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق ص ٢٣٠.

كما أننا نجد تكرار الجمل والمقاطع في القصائد التي بنيت على الأسلوب المقطعي، فتكرر الشاعرة مقدمات المقاطع عند خاتمتها في عدد من قصائدها، من مثل " لا تدعه يقرأ":

- (أقطع المشاهد

أجعل صفحة بدون حرف

- أقطع المشاهد

وصفحة ٢ قبل صفحة ١

- أقطع المشاهد

والكلمة الخاطئة بجانب الكلمة الصحيحة

- أقطع المشاهد

دع القارئ

- أقطع المشاهد

لا البداية

- أقطع المشاهد

لا الوسط

لا النهاية^(١).

تكررت جملة (أقطع المشاهد) سبع مرات في ختام كل سطر لإحداث يقظة توحد القصيدة في اتجاه واحد، و لهذا التكرار دلالاته على موقف الشاعرة من موضوع القصيدة، فذلك تجعل محور اهتمامها هو التأكيد على هذه الفكرة التي تعبر عن الحيرة و عدم الفهم والغموض الذي يقوم به الآخر، فلا تجد سبيلا إلى ذلك سوى تقطيع المشاهد و الإلحاح عليه.

و حين تحاول تقديم بعض الصور المتضادة تعبيراً عن رؤيتها للواقع المليء بالتناقض و القيم السلبية و إذعان الإنسان لكل ما تمليه عليه العولمة، لا نجد أفضل من قصيدتها " وصايا لأهل الكهف" حيث بنت القصيدة بأسلوب مقطعي أقرب ما يكون إلى التوقعات حيث تشتمل كل

(١) أمينة العدوان: غرف التعميد المعدنية، مصدر سابق، ص ٢١.

واحدة منها على تكرار الجملة مرتين ، و لكن باستخدامها آلية الترتيب للجمل تقديماً وتأخيراً، فنختار منها بعض المقاطع الممثلة لهذا النمط حيث نقول فيها:

(... قل : إنك ترى إن السماء هي الأرض

وأن الأرض هي السماء.

ردد: الأرض هي السماء، والسماء هي الأرض.

قل: إنَّ الأسد هو الفأر

والفأر هو الأسد

- الفأر هو أسد، والأسد هو الفأر.

قل: إن العدو هو الصديق

والصديق هو العدو

- الصديق هو العدو

العدو هو الصديق

(.....)(^١).

فكل مقطع من مقاطع القصيدة يضم صوتين صوت متسلط يلحق بصيغة الأمر، وصوت آخر ضعيف لا يقوى على المجابهة وليس أمامه سوى ترديد ما يمليه عليه الأول، بكل إذعان مؤكداً الفكرة التي يريد لنصل في نهاية كل مقطع إلى حالة من الدهشة والإحساس بالمفارقة من الاستسلام للتقليد الأعمى. وتشكل قصيدة "غياب" نمطاً من التكرار القائم على إعادة السطور الشعرية بما يشبه التوقيعات، ولكن بتحويل الجمل والعبارات حتى نهاية القصيدة:

(العامل أصبح بدون معول

والمزارع أصبح بدون فأس

والمغني أصبح بدون غناء

كل يوم لا يسدل الستار

الشوارع خالية

(^١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٢٣-٢٨.

والمسرح مليء

اليوم، لا يسدل الستار عليهم

العامل فقد أصبح بدون معول

والمزارع بدون فأس

والمغني بدون غناء

الشوارع خالية

والمسرح مليء^(١).

فالواضح أن الصور قائمة على التضاد والمفارقة حيث تتعاقب مع بعضها في خط التأثير النفسي والفكري لينسجم مع غياب العمل (الفعل والقول معاً) بحيث تكررت الجمل الثلاث الاستهلاكية والتي توحى بعدم القيام بأي عمل فتأكد من خلال شبه الجملة (بدون) إلى جانب عبارة (الشوارع خالية، والمسرح مليء) بالمتفرجين. أمّا في التكرار الثاني لها، فقد أصبح الحال أكثر مفارقة عندما استخدمت كلمة (اليوم) بعد حذف كلمة كل التي تحمل دلالة التعميم حتى شعرنا بأن هناك تغييراً ما، لكننا وجدنا الحال كما هو، وخاصة عند إضافة حرف التحقيق (قد) والاستغناء عن فعل التحول والصيرورة (أصبح) في المقطع الثاني لنكتشف أن هذا الحال السلبي لم يكن مجرد تحول عارض، وإنما أصبح واقعاً أكيداً.

فالتكرار -أصبح - وثيق الصلة بالجانب التأثيري... فإن له جانباً وظيفياً إلى جانب كونه ظاهرة أسلوبية، وأداة لغوية يعكس جانباً من الموقف الشعوري والانفعالي... لذلك ينبغي ألا يُنظر إليه خارج نطاق السياق، ولو فعلنا ذلك لما تبين لنا سوى أشياء مكررة لا يمكن أن تؤدي نتيجة ما^(٢).

وهكذا فإنّ التكرار في شعر "أمينة" أسهم في تشكيل الصور الشعرية كما قام بدور في توصيل الدلالة والكشف عن رؤيتها.

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ١٤، ١٣.

(٢) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتة للبحوث والدراسات، ع(١)، مج (٥)، جامعة مؤتة، ١٩٩٠، ص ١٦٠.

٤ - التضاد (Antinomy)

تعد ظاهرة التضاد من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تكشف عن نفسية الشاعر خلال ما تؤديه الكلمة من دلالات إيحاءية ناشئة عن علاقة التضاد الواردة بين الكلمات.

وللتضاد دور أساسي في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر، فالمعاني الشعرية تنجم عن مجموعة العلاقات المتشابكة بين الكلمات المختلفة في معانيها، كما يضيف عنصراً جمالياً في النص من خلال قضية التأثير بين الشاعر والمتلقي، لما فيه من حس لفظي إيحائي وكلمات معبرة، فإذا بالمتلقي أمام صورة نابعة بالكثير من المعاني في أطرافها ومتعالية في انطلاقها.

ومن جانب آخر فإن التضاد في الصورة قد لا يفضي إلى انتصار حال على أخرى، وإنما قد ينتهي بالتوافق والانسجام، لأن السياق الشعري إنما ارتكز إلى التضاد وركن إليه بوصفه وسيلة تعبيرية، وهذا هو الجانب الآخر للتضاد^(١).

وقد يعكس التضاد كثيراً من التناقضات التي تبرز في حياة الشاعر في مواقفه الاجتماعية والسياسية وشعوره بالألم والحيرة، ورؤية إلى واقع أفضل، كما يعكس إحساس الشاعر بالزمن والمكان والحياة والموت والحرية، وما هو واقعي، وما ينبغي أن يوجد^(٢).

يقول (جريماس): " إن المعنى اللغوي ينجم من تركيب كلمتين مختلفتين على طول محور دلالي واحد^(٣)، فاللغة سمة من سمات التحقق الوجودي^(٤)، يعبر بوساطتها الإنسان عن مشاعره ومواقفه ورؤيته لما يحيط به، وللألفاظ مع نظائرها دور في إنتاج الدلالة في السياق الشعري فمن خلال علاقة التضاد بين الكلمات ينشأ التضاد في الجملة الشعرية والصورة الشعرية، كما أنه يكتسب أهمية بالغة عبر وجوده في النصوص الشعرية، فهو يشكل المخالفة التي تمثل فاعلية يتلقاها القارئ من خلال خرق السياق والخروج عليه^(٥).

(١) وجدان الصانع: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات ببيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥٧.

(٢) ينظر: منى صالح العجرمي، شعر صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص ص ٢٨٦-٢٩١.

(٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٧٥.

(٤) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٦٧.

(٥) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٧٥.

ولظاهرة التضاد قيمة أسلوبية تتمثل في كونها تحمل معها صراعات نفسية انفعالية تعمل في ذهن المنشئ (المبدع) وتشكل مثيراً لإدراك المتلقي^(١).

"فكما أن اللغة تمتلك القدرة على الخلق الشعري عندما توحد وتقرّب المتشابهات... فإنها كذلك قادرة على المغايرة والتضاد. وللتضاد قيمة داخل السياق النصي، إذ تشكل بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره كما أنها تقود إلى اليقظة لمواجهة هذه الظاهرة الأسلوبية بشكلٍ يحقق فيها اتصالاً مع النص"^(٢).

والمتمثل لقصائد الشاعرة "أمينة العدوان" يلحظ هذه السمة بارزة لديها، فقد اعتمدت على التضاد لإبراز المعنيين المتضادين في سياق لغوي واحد، لتقدم تصوراً واضحاً للقضية التي تعالجها نصوصها، والتي قد تكون في جوهرها قائمة على التضاد الذي ترغب الشاعرة في توصيله إلى المتلقي، فيحس بالمفاجأة عندما يلقى غير ما يتوقعه، أي يصبح للتضاد دور في بناء الجملة الشعرية عند أمينة، كما نلاحظ في قصيدتها "وصايا لأهل الكهف" حيث نجد أن القصيدة من أولها إلى آخرها تبنى على الثنائية الضدية بين الأسماء تحديداً، ونختار من هذه الثنائيات قولها:

(الأرض هي السماء / والسماء هي الأرض)

الفأر هو الأسد / والأسد هو الفأر

الصديق هو العدو / والعدو هو الصديق

الحرب هي السلم / والسلم هو الحرب

الوطن هو المنفى / والمنفى هو الوطن

الغريب هو المواطن / والمواطن هو الغريب

الليل هو النهار / والنهار هو الليل

الرجل امرأة / والمرأة رجل.....^(٣).

(١) موسى ربابه: تجليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، ط١، ٢٠٠٠ م، ص ١٢٩.

(٢) صالح علي الشتيوي: "تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، العدد ١، المجلد ٣٢، ٢٠٠٥، ص ٦١.

(٣) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق ص ٢٣ - ص ٢٨.

فالملاحظ أن الشاعرة جمعت في هذه الثنائيات بين متنافرين في الدلالة اللغوية بواسطة التقابل بين الأسماء إذ أدت دورها الدلالي على نحو يثير وعي المتلقي ليتأمل أبعادها النفسية، لتحمل رؤية الشاعرة للعالم من حولها، وما فيه من تناقضات والتي بدورها تحدث حركة مفاجئة داخل الصور الشعرية تنبه المتلقي إلى صورتين متضادتين.

وإذا تتبعنا قول الشاعرة في قصيدة " فرق الإنقاذ":

(المطافئ تزيد من اشتعال الحرائق

سيارات الإسعاف تقتل المرضى

رجال الإنقاذ يزيدون الغرقى

القاضي يزيد عدد القتلى

يطلق أحكاماً ملفقة

تدين الأبرياء وتبرئ القتلة...)^(١).

فإن الشاعرة قد وظفت التضاد بين الطرفين المتضادين ليثني ببعده شعوري له دلالة مخالفة للطرف الآخر بعد إجراء المقابلة بين فرق الإنقاذ المختلفة وما ينتظره الطرف الآخر من المساعدة وبين النتيجة السلبية التي تأتي على صورة مناقضة تماماً لما هو متوقع، وما كل ذلك إلا لتحفز المتلقي للتفاعل مع تجربتها الشعورية ورؤيتها للعالم الذي فقد البراءة، ولأن حالة السأم في العالم المعاصر الذي فقد النصاعة والأصالة حتى عزت الدمة البريئة وكذا الضحكة على الإنسان لأن المعرفة الناتجة عن رواسب الزمن لا تساوي يوماً واحداً بكرة في حياة الإنسان^(٢).

أي أنّ التضاد يصور أزمة الإنسان في عصره يجسدها الإحساس بالقهر لعدم إحساسه بوجوده عندما ينشأ عنه صراع حاد أحدثه التضاد بين ما يريده الإنسان، ويجبر على تقبل ما لا يريد، فالتضاد يصور حالة الشاعرة قلقة حزينة تحس بالعزلة والتوجع لواقعها السيئ الذي تعيش فيه، كما نلاحظ ذلك في قولها تحت عنوان " وطن بلا أسوار".

(سأبني البيت / ثم ذهب لينام / ولم يبين أي حجر

سأضع النوافذ والأبواب / وسافر / ولم يضع أي نافذة..

(١) أمينة العدوان: أمام الحاجز، مصدر سابق، ص ١٥.

(٢) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٣٥٥.

سأبني السور / وذهب إلى متجر / ولم بين أي سور

سأطرد الحشرات / إنها تأكل الورود والأشجار

وذهب إلى مطعم...^(١).

نلاحظ كيف أن الأسلوب يتكئ على طرفي نقيض، وما يتعلق بهما من دلالات نجمت من التركيب الحاصل بين المتضادين من خلال التقابل بين الإثبات والنفى لصيغة الفعل المضارع تسمح بتحويلات سطحية وعميقة تستثير حاسة المتذوق للمتلقى^(٢).

فالشاعرة تعبر من خلال التضاد عن شعور الإنسان وتصوير حالة القلق والتردد والحزن بين ما أصابه في الماضي وما حل به في الحاضر مجسدة شعور الوجود في الماضي والعدم في الحاضر، فهو تقابل مكثف بين البناء وضده لتعمق لدى المتلقي مشاعر إنسانية تقترب من رؤيتها.

والجمع بين نقيضين يعد انزياحاً يشكل إichاءات ذات دلالات يصعب الشعور معها بالانسجام ما لم تُحمل على منطق خاص يكشف عن لحظة توتر وتآزم^(٣). وخاصة عندما تصف حالة بين الصحو والحلم واليقظة، أي حالة من القلق والتوتر وعدم الاتزان، والبعد عن الواقعية. في مثل قولها (تحت عنوان "مسيرة"):

(رجل مشلول قال:

اليوم ستبدأ مسيرتنا)^(٤).

وكذلك قولها في " لا تستطيع الهرب":

رأى خيولاً ميتة / سيوفاً مكسورة / نثاءب ونام/ حلم بخيول ميتة / وسيوف مكسورة)^(٥).

وفي قصيدة " اكسروا البنادق":

(اكسروا البنادق / اكسروا البنادق

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٣٠-٣١.

(٢) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص ١٨١.

(٣) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤيية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٢٩٩.

(٤) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ١١.

(٥) المصدر نفسه، ١٤.

لنذهب / لنحارب / لنحرر الوطن^(١).

تتمثل الثنائية الضدية بين فعل (اكسروا) الذي يجسد الجانب السلبي والفعل (نحارب ، نحرر) بمدلوله الإيجابي، فتعبر عن حركة دلالية معاكسة بين فعل يمثل الهروب والاستسلام (اكسروا) وفعل يمثل الإقدام (نحرر)، إذ إن هذه المزوجات غير المنسجمة تستثير في وعي المتلقي أبعاداً نفسية إلى جانب دورها في بناء الجملة الشعرية، حيث تنتج دلالة جديدة بوجود الطرفين المتضادين، وعندها يكون المبدع قد أنتج معنى جديداً يمثل انزياحاً عن معنى طرفي التضاد، وبهذا تكون القيمة الجمالية للتضاد^(٢).

ويبدو أن الشاعرة أمينة العدوان استثمرت الطاقة الإيحائية للثنائيات الضدية لما لها من قدرة على إيصال المضامين السياسية والوطنية والاجتماعية التي تحتل مكاناً بارزاً في قصائدها، لذا فإنه من الصعب إيراد كل الشواهد الممثلة لهذه السمة الأسلوبية، فكان للشاعرة دور هام في إبراز الدلالات التقابلية على مستوى الجملة الشعرية لأنها تنطلق من رؤية شعرية تتقابل فيها تلك الدلالات المتضادة، فينعكس ذلك على صياغة الأبنية المتضادة في المقطع الشعري. فنخلص من ذلك أن التضاد في شعر أمينة سمة أسلوبية تمثلت من خلالها رؤيتها الذهنية الفكرية وتجربتها الشعورية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتناقضات الحقيقية.

٥- اختزال اللغة في القصيدة القصيرة:

تميز نتاج "أمينة العدوان" ببناء القصيدة القصيرة، حيث تعيش "حالة مركزة من الكثافة والتكثيف، وهي بمثابة الدلالات والرؤى العديدة المتنوعة الناتجة عن صدق التجربة"^(٣)، فمن المعلوم أنّ كلّ تجربة شعرية تعبر عن موضوع أو فكرة معينة، وأنّ لكل تجربة مدى معيناً يتناسب مع فكرتها وموضوعها؛ فهي إذن تتحكم في طول القصيدة. من هنا ينبغي أن يتسق الثوب الشعري حتى يمكن نقلها كاملة بلا زيادة أو نقصان، تطول القصيدة بطولها، وتقصر بقصرها مع مراعاة نقلها كاملة^(٤).

وهي تجسّد المحتوى بدفقة شعورية واحدة واضحة البداية والنهاية بحيث لا يمكن تقسيمها إلى جزئيات، وقصرها "مرهون بالعلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى، فإذا كان التصور

(١) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٢) علي الخرابشة، الصورة الفنية في شعر مصطفى وهبي التل، رسالة دكتوراه، اليرموك، ٢٠٠٥، ص ص ٢١٦-٢١٧.

(٣) صبري حافظ، استشراف الشعر، دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٥، ص ٤٨.

(٤) يوسف بكر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط ٢، ص ٤٨.

الفكري في عملية الخلق الشعري محدوداً بحيث يمكن احتواؤه بوحدة معمارية، أو بشكل بيّن المعالم كان الناتج قصيدة قصيرة^(١). وعلى العكس، "عندما يكون المفهوم غاية في التعقيد بحيث يتحتم على العقل أن يستوعبه في وحدات غير متصلة، ثم ينظم أخيراً هذه الوحدات في وحدة مفهومه فإن القصيدة تعرف بحق بأنها (طويلة)"^(٢).

وقد يوحي مسماها بالبساطة والسهولة والتلخيص، لكنها تجربة واسعة الأفق من حيث كينونتها مكاناً وزماناً بما لا يتعارض وكونها مكثفة تبنى في أقل عدد ممكن من الألفاظ، إذ يطلق عليها قصيدة اللحظة أو الضربة الشعرية^(٣).

ونقف الآن مع نماذج من القصيدة القصيرة عند "أمينة العدوان" التي ترصد فيها ما يسمى بالمشهد أو الموقف للتعبير عن تجربتها إذ تقول تحت عنوان "تمثيلية":

(لنا قرأ نصاً مكتوباً/ أعده/ من قبل/ متى نكتب/ نحن النصوص)^(٤).

يبدو أن الشاعرة تعتمد أسلوب السرد بعيداً عن التزويق الفني، حيث جسدت القصيدة لحظة زمانية من خلال الإشارة إلى حدث يعبر عن تجربة حقيقية تتمثل في انتظار وتلقي ما يقدمه الآخر لنا عندما يصوغ تاريخنا وحاضرنا بقلمه.

وفي قصيدة تحمل عنوان فوضى تقول الشاعرة.

(من طرق مأهولة

وغير مأهولة

تتبعثر الأشياء

لكي ينقلب الكأس

ويتكسر

قل: إذا كانت

هذه الفوضى

(١) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٧.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٤٧.

(٣) ينظر: محمد صابر عبيد، "نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي"، مجلة الأعلام، العدد ٢٤، سنة ٢٢، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٠٢.

(٤) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ص ١٠١.

نظام

لا سطر خلف سطر

ولا كلمة خلف كلمة

والأوراق تمزق

كيف يكون كتاب

ولا حروف^(١).

إن حركة الفوضى والاضطراب تخلع نفسها على صور القصيدة وهذا رغبة من الشاعر في إضفاء جو في الإحساس المتعب الذي يؤدي بالقارئ إلى حالة من الكآبة.

ويلتقي هذا النمط مع أسلوب التوقيعة الذي تحدثت عنه في الفصل الثاني من هذا البحث حيث يشتركان في انبثاقها عن حالة شعورية وانفعالية. إذ تتجلى هذه القصيدة القصيرة من خلال انتشار هذه الدفقة الشعورية الواحدة على مستوى النص كله كما في قصيدة "لا مبالاة" حيث تقول:

(الكلمات تملأ

الصحف والكتب

والقارئ عند القراءة

فنجان قهوة

ومكسرات

ثمة الدم

يملاً الشاشة

وفي الدقيقة نفسها

إعلان عن الحصار

والكسل

والرأس يهتز

(١) أمينة العدوان: دوائر الدم، مصدر سابق، ١٢٧-١٢٨.

طرباً على رقبة تجز...^(١).

فالمشهد يبدو مكتفاً لأبعد مدى حتى إنه صور لقطة ما حدث قبل شعور اللامبالاة وما بعده، إذ جاءت الصورة الكلية تجسد مرحلتين على صعيد نسيج النص وبنائه اللغوي، فهناك حدث محوري برز من خلال ما يشبه التصوير للحظة تمثل وقوع عدوان ما في مكان وزمان معينين ولكن دون الدخول في تفاصيله، لكي تترك المجال للقارئ لتخيل أحداث جانبية مرافقة للوحة التي قدمتها.

ومن سمات القصيدة القصيرة عند الشاعرة "أمينة العدوان" التكتيف والاختزال، من ذلك قولها تحت عنوان "الأخوة والعرب"

(على حدود بلدي

أخي يأتي بجنود الحلفاء

يحمل سلاحهم

وأراه الآن

إليهم

يدحرج

براميل نفطي)^(٢).

فعلى الرغم من هذا الإيجاز إلا أنها تحمل دلالات تجسد انفعالاً وإحساساً داخلياً يوحي برؤية سوداوية تشد وتطأها على نفس الشاعرة. فالقصر في هذه القصيدة وغيرها - ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تتألف من عدة مقاطع، ومع ذلك نظل غنائية، ومن ثم قصيرة ما دامت تصور موقفاً عاطفياً في اتجاه واحد، أي أن القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها^(٣) ويتجسد دور هذه القصائد في شعر "أمينة العدوان" من خلال إبراز التناقضات والمفارقات والتنافر بين الأشياء حيث عرضنا لذلك في مباحث متقدمة، كالمفارقة وبنية التضاد.

(١) أمينة العدوان: فوضى، مصدر سابق، ص ص ٥٣ - ٥٤.

(٢) أمينة العدوان: الغزو، مصدر سابق، ص ١٨.

(٣) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ص ٢٥٠ - ٢٥١.

٦- التشكيل الإيقاعي

إنّ الموسيقى مثل اللغة و الصور ترتبط بالحالة النفسية للشاعر و تجربته الواقعية، وتضطلع بدور كبير في الإيحاء بهذه التجربة، و إثارة حالة عند الملتقي تشبه تلك التي عند الشاعر.

ويقوم الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الموسيقي في القصيدة على اعتبار أن (القصيدة بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المشوهة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، و تنسيق مشاعرهم المشوهة وفقاً لنسقتها)^(١).

فالتشكيل الموسيقي إذن هو ضرب من الأسلوب، والأسلوب بدوره يقوم على (كيفية) التعبير، والموسيقا هي (كيفية) تعبير عن الحالة الشعورية، أي أداة تشكيل لها، فالموسيقا تقوم بدور وظيفي كما هو الأسلوب يتمثل في " تصوير المضمون وإشباع المعنى بالبعد الصوتي للغة أو الحروف"^(٢).

وبناءً على ذلك فإن موسيقا الشعر تستطيع إن تقيم بناءً متكاملًا يجمع بين التأليف القائم في أعماق الأديب والغائر في نفسه، وبين غيره من المتلقين في قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بوساطة النغم الشعري الذي تعطي مذاقه موسيقا الشعر^(٣). ويشكل الإيحاء عصب الموسيقا وجوهرها، فالموسيقا لا تقرر ولا تصرّح، ولكنها توحى وتثير وتستثير قبل أن تُفهم، أو تعلم تثير فينا حالة قبل أن ندرك كنهها، لكننا ننفعل بها ونقع تحت تأثيرها^(٤).

وعند متابعة الكتابات النقدية العربية يلاحظ أنها تساوي بين الوزن والإيقاع، حيث يعرف "قدامة بن جعفر" الشعر " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"^(٥)، فالتمييز عنده بين الشعر والنثر الوزن والقافية، وحتى لا يعد كل كلام مراعيًا لشرطي الوزن والقافية شعراً وضع قيد المعنى، ومزية الشعر برأي "أبي هلال العسكري" على النثر " أن الألحان التي هي أهنى

(١) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٢) ينظر: يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٥.

(٣) ينظر رجاء عيد: التجديد الموسيقي في شعر العربي: دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٢.

(٤) فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق: محمد حبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٢، ص ٦٨.

الذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والنفس اللطيفة، لا تنهياً صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر... وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكري، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأبى فيه إيرادها وقافية تحتلها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى"^(١).

بل ذهبوا أبعد من ذلك حين خصوا الأوزان الشعرية بمعان وبحالات نفسية معينة، فكل بحر يتسم بسمات خاصة تعطيه طابعاً تعبيرياً مميزاً، فيكون أكثر ملاءمة لبعض الأغراض أو المعاني، وما هذه الآراء إلا نتيجة مطابقة الإيقاع بالوزن، وذلك بأن نقلوا مصطلح الإيقاع من الموسيقى، وخصوه بالوزن في الشعر.

وعودة إلى تعريف قدامة السابق للشعر يلاحظ على هذا التعريف أنه أغفل سمات أسلوبية أساسية في الشعر مثل: الإنزياح، والتصوير والتأثير، وهي ما تسمى بالسمات الشعرية، والتي تحمي الشعر من أن يكون نظاماً ذلك لأن الاثنين (الشعر والنظم) يشتركان في هذا التعريف، والذي لا يحقق الفصل بينهما، إلا أنه اهتم بالجانب الموسيقي في الشعر^(٢)، لأن الشاعر الناجح هو الذي يستغل أدواته كلها، ولا يستغني عن المستوى الإيقاعي لصالح مستوى آخر^(٣).

ولو كانت هذه المطابقة صحيحة بين الوزن والإيقاع لما تفردت كل قصيدة بإيقاعها الخاص، "فالبحر نفسه يحظى بتغيرات من قصيدة لأخرى، وإن حافظ على ما تقتضيه قواعد العروض"^(٤).

ولمّا كان الإيقاع تتابعاً منتظماً لمجموعة من العناصر^(٥)، فإنه أعم من الوزن والأخرى أن نقول: "إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع وتوجيهه"^(٦)، ومن هنا أظهرت بعض الدراسات الحديثة مستويين من الإيقاع، المستوى الخارجي، والمستوى الداخلي.

(١) أبو الهلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص ص ١٣٨-١٣٩.

(٢) سامح رواشدة: مغاني النص، ص ١١٣.

(٣) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ٥٢.

(٤) جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان في نقد الشعر، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٩.

(٥) علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٧.

(٦) جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان في نقد الشعر، مرجع سابق، ص ٢٩.

أما المستوى الخارجي، فيتمثل بالأوزان العروضية المألوفة والمستحدثة، والقوافي، وتوزيع الأصوات وعلاقاته، في حين يرتبط المستوى الداخلي للإيقاع ببنية النص الشعري كاملاً^(١).

وفي الشعر المعاصر يأتي الإيقاع الداخلي من العلاقات القائمة بين المفردات المكونة للنص الشعري من خلال ترابط الجرس الموسيقي بين الحروف، والانسجام بين الألفاظ المنتقاة. وقد سعت الشاعرة " أمينة " إلى التجريب للتعبير عن تجربتها الشعورية الوجدانية، كجزء من تمرد لها على الحدود والقيود والتقاليد الجمالية المألوفة، فاختارت قصيدة النثر لما لإيقاعها الداخلي من قدرة في التأثير على المتلقي من خلال التكرار، والتوازي والتضاد.

تقول الشاعرة في " الانتفاضة من الداخل ":

(جذور في الشارع تموت / جذور في الهواء تضيع / جذور في الحديقة أشجار)^(٢)، حاولت الشاعرة خلق توازن دلالي يحيل إليه التوازن بين الجمل والسطور الشعرية، من خلال خلق وحدات موسيقية متوازنة، ويتجلى التناظر من خلال الموازنة القائمة على المفارقة والتضاد والتقابل بين المفردات في مثل قولها:

(أيها الشهيد،

وجهك حين يضيء الظلمة

لا يكون القمر، لا يكون الشمس

وجهك حين يضيء الظلمة

يكون الأرض)^(٣).

وقد أفادت الشاعرة من تقنية التكرار في إيجاد إيقاع الحركة وإيقاع النفس كما في

قصيدة " الجندي القبيح".

(أرجلاً قتله؟

أم مواطناً أبعدته؟

أم شاباً اعتقله؟

(١) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط ١، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، ص ٢٩.

(٢) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة ١، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧.

أم طفلاً أعاقه؟

ما الذي يحمله بيده القبيحة هذا الجندي^(١).

وأحياناً يتحقق الإيقاع من خلال التقفية العفوية داخل القصيدة.

تقول الشاعرة في " دماء":

(دماء و أشلاء

كانوا يودعونهم وبيكون

ينظرون في المباني المدمرة

لا يرون إلا نعوشاً وفي الشارع

لا نرى إلا مشيعين

يرتدون قمصانهم

ويسيرون بين الحرائق)^(٢).

أقامت الشاعرة إيقاعات داخلية بديلاً عن القافية المألوفة، مما أدى إلى عمق الإيقاع

الداخلي من خلال أصوات مثل (يودعون، يبيكون، ينظرون، يرون).

ويتجسد جمال الحالة الشعورية من خلال التفاعل بين عدة تقنيات كما في قصيدة "بدون

هوية":

(وضعه في زنزانة / نشروا صورته في حديقة منزله

وضعه مكبل اليدين / نشروا صورته بأجنحة

رأوه عابس الوجه / نشروا صورته يضحك

سمعوه يتكلم / نشروا صورته أخرس

قتلوه / نشروا صورته، وهم يشيعون جنازته)^(٣).

يلاحظ أن أساس الإيقاع التكرار على نحو منتظم ودوري ساعد على تحقيق الجانب

الموسيقي خارجياً وداخلياً بحيث جاءت الجمل الشعرية أشبه ما يكون بالتوقيعات، إضافة لما قام

به التضاد بين المفردات، الأمر الذي جسّد إحساس الشاعرة بالتناقض والمفارقة.

(١) أمينة العدوان: قصائد عن الانتفاضة ١، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) أمينة العدوان: جلاجل غرب النهر، مصدر سابق، ص ٣٠.

(٣) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٥٨.

يتضح مما تقدم أن الشاعرة قد اتكأت على تقنية التكرار والتوازي والتضاد في سبيل تحقيق الإيقاع الداخلي لتتأى بنصها الشعري عن أن يكون نثراً خالصاً، ولتكسبه قدراً من الشعرية ذات الخصوصية الإيقاعية لنصوصها.

ويبدو لي أن شاعرتنا قد ولجت باب هذا الفن من القول الشعري بما يشبه المغامرة، لأنه يشكل رفضاً للتقيد بلون أدبي واحد، ورغبة منها في إثبات مقدرتها الأدبية، إذ " إن تخلي الشاعر عن الوزن يحتاج إلى بديل يعوّض النقص الذي اختلت به القصيدة نتيجة التخلي عن الموسيقى، فإنه يلجأ إلى بدائل صوتية وإيقاعية متناغمة مثل توازن الألفاظ وتكرار الحروف"^(١).

ويؤيد ذلك عندما تصف نفسها بـ " مجنونة" حيث تقول:

(إنّ عمك ليس أن تكتبي

إنّ عمك أن تنشري ما تكتبين

لا أن يموت مختنقاً

في ظلمة الأدرج

غير مضيء

الطريق

لأحد)^(٢).

في هذه التوقيعة الموجزة تجسد الشاعرة الدور الذي يضطلع به الأديب تجاه فنه وتجربته حيث أن " الشعر خطاب نكتبه للآخرين، خطاب نكتبه إلى جهة ما، والمرسل إليه عنصر مهم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، و إلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم"^(٣).

وتحدّث الأصوات التي ترفض من يخالف الأوضاع الفنية المألوفة حيث تقول تحت

عنوان " أول قصيدة":

(١) إبراهيم خليل: "البيسط والمركب في قصيدة النثر، مرتقى الأنفاس لأحمد ناصر، نموذجاً"، مجلة أفكار، العدد ١٢٩، شباط، ٢٠٠٠ م، ص ٧-٨.

(٢) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٢١.

(٣) نزار قباني، قصتي مع الشعر، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٥٧.

(قلت وأنا أكتب
 أول قصيدة:
 (سأتعلم أن أسير خطوه
 وأتعثر خطوه
 إلى أن
 أتقن خطواتي
 وأتعلم أن أسير
 سيراً صحيحاً)^(١).

وفي قصيدة " يحدث في المسجد" تحاول الشاعرة التوسع في فكرة الصراع من خلال تكرار الحدث / الفعل بداية كل سطر لتجسيد فكرة المواجهة، إذ تقول:

(يقتربون من المسجد
 يحملون البنادق
 يمزقون القرآن
 يقتلون المصلين
 تتناثر المسابح
 تتناثر دماء المصلين
 يخرجون القتلة
 تحميمهم حراب المحتلين

 يسIRON
 يحملون مصحفاً، مسجداً، عمامة
 يحملون قتلى، جرحى
 يسIRON
 أياديهم عزلاء
 يلتقطوا

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ٢٢.

حجارة، كبريتاً

يجرحون به العدو

.....

ومن بعيد

محاربون مسرحون من الخدمة

تكنات فارغة

وبنادق بدون ذخيرة^(١).

اعتمدت الشاعرة على الجملة الفعلية المكررة لتحقيق لنصها قيماً صوتية وإيقاعية عندما كررت أفعالاً مضارعة (يقتربون، يحملون، يمزقون...) لتحدث انسجاماً صوتياً من خلال حرف النون، وما يشبه التقفية بتكرار أصوات متشابهة في نهاية السطور، وفي المقطع الأخير من القصيدة تمهد لانتهاج المواجهة وحالة الصراع، عندما تقدم ما يثير الدهشة من خلال كسر أفق التوقع في قولها: (محاربون مسرحون..... تكنات فارغة..... وبنادق فارغة).

ولهذا التداخل في الإيقاع أثره في التعبير عن قضايا دلالية وجمالية كما تقدم، وذلك أن الشاعرة اعتمدت الإيقاع الداخلي "ليسجل هاجساً نفسياً... تجاوزت من خلاله التفعيلة في موسيقا الشعر حيث جمعت في نصوصها بين عدة تقنيات من تكثيف وغموض فيه إشراق فني بعيد عن الإبهام ينبع من توظيف المفردة أو الجملة عندما أخذت البعد الوظيفي أو المهمة الكاملة لمفهوم الرمز، وبين نص عادي فيه من التقريرية والنثرية الجميلة ما يشعر أن فيها هدماً لقضايا شكلائية هي خارج المشهد الشعري في موروته^(٢).

وفي هذا السياق يتوزع الإيقاع في شعر "أمينة" على نمطين:

- الإيقاع الهادئ الحزين.

- الإيقاع الصاخب.

أما الأول فنجده عندما يتعلق النص أو الديوان بموضوعات إنسانية بحتة كالرثاء والجنازات والمقابر والحصار والإبعاد، ويتجسد هذا النمط في غير ديوان مثل: قصائد عن الانتفاضة، أخي مصطفى، السور المهذوم، الغزو...

(١) أمينة العدوان: وطن بلا أسوار، مصدر سابق، ص ص ١٠٥-١٠٦.

(٢) أحمد دوغان "في مجموعتها الشعر الجديدة قصائد عن الانتفاضة"، آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان، مرجع سابق، ص ٩١.

وفي ذلك نقول:

(الناس تشاهد الحرب

أمام التلفاز

لا تغادر البيوت

الشوارع فارغة

٢١ يوم مقاومة

وأسلحة غير متكافئة

وجيش عربي لم يأت

وصفقة... ثم انتهت الحرب فجأة

كيف جرت المعارك؟

والمدينة الحرة

أصبحت محتلة..^(١).

ويقوم الإيقاع الشعري في القصيدة على مقومات أهمها التدفق الشعوري للمضمون الذي تحمله القصيدة واستغلال اللغة والصورة الشعرية بشكل يفجر طاقات جديدة للرؤى والتعبير^(٢).

مما جعل الباحث عماد الخطيب يطلق على قصائد عنواناً مقترحاً هو "يوميات الحزن" في دراسته التي جاءت بعنوان "سيميائ العنونة في القصائد القصيرة لشعر أمينة العدوان"^(٣).

أما النمط الثاني فهو الإيقاع المليء بالحركة والصخب والاضطراب وهو منتشر في دواوين كثيرة، أشرت إلى جانب منه في مباحث متقدمة من هذه الرسالة في مبحث الصور البصرية والحركية والحقول الدلالية لمفردات الشاعرة كالحرب والدمار والحصار والقصف وغيرها. من ذلك قولها:

(أهي الأشلاء

(١) أمينة العدوان: الغزو، ص ص ٥٢-٥٣.

(٢) ثروت زوانة، إضاءة في ديوان "قهوة مرة" ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٥، ص ٥٦.

(٣) عماد الخطيب، "سيميائ العنونة في القصائد القصيرة لشعر أمينة"، أمينة العدوان: شهادات ودراسات، مرجع سابق،

أصبح السكان
 أهو الأيتام والأرامل
 أصبحت الأسرة
 أهو الدم أحمر الشفاه
 أم قوس النصر
 الجنث والأشلاء
 أهي البيوت
 أصبحت اعتلال ومصحات
 ...

أهي الوجوه بلا ملامح
 أهو العالم بدون رأس
 والكائن بدون أيدي
 والوجه بعين واحدة
 أهي المدن

أم غنائم وسبايا في سوق النخاسة^(١).

- يتضح مما تقدم أن الإيقاع يقوم على التوازي النحوي والإيقاعي بين البنى التركيبية في النص من خلال توزيع العبارات المتمثلة نحويًا وصوتيًا على وحدات متشابهة من خلال الحروف المكررة في المقطع الواحد ما أدى إلى إيجاد نوع من التوازن الإيقاعي الداخلي.

* * *

(١) أمينة العدوان: فوضى، ص ص ٣٢ - ٣٣.

الخاتمة:

في هذه الوقفة الختامية لا بد من الإشارة إلى أهمية التجربة الشعرية للشاعرة "أمينة العدوان" وذلك نظراً لخصوصية تجربتها الشعرية من جهة. ولخصوصية الموضوعات والقضايا التي جسدها شعرها على فترة زمنية تقارب ربع القرن من المغامرة الفنية على صعيد الشكل التجريبي محلياً وعربياً؛ الأمر الذي جعل قصائدها تتسم بالجدة والتمرد على القيم الجمالية التقليدية المألوفة والسائدة لتجسيد رؤيتها لهذا العالم المتناقض بما يشهده من تضارب في المصالح والعلاقات، من هنا اتخذت شكلاً فنياً يوازي هذه الرؤية للإيحاء بدلالات جديدة. لذا فإنها تتوجه بخطابها الشعري إلى جمهور عريض مما فرض على تشكيلاتها طابع الوضوح الفني في اللغة الشعرية التي تجمع بين متطلبات الشعر الجيد ولغة الجمهور من عمق المعنى والإيحاء الفني الشفاف. وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية حول واقع التجربة الشعرية للشاعرة منها:

اعتمدت الشاعرة "أمينة العدوان" توظيف الرمز الشفاف الواضح المعالم والدلالة لتجسيد رؤيتها للواقع، بالإضافة إلى تجلي الرموز التراثية والفولكلورية المختلفة التي احتلت جزءاً من سياق القصيدة العام ليؤدي دوره في التعبير والدلالة، ولكن هذا التوظيف جاء بصورة بسيطة وجزئية دون إغراق في تفاصيله.

اضطلعت المفارقة بدور جليّ في بناء قصائد كثيرة من شعرها بما ينسجم مع رؤية الشاعرة لتناقضات الواقع وسيطرة اللامعقول عليه من خلال تعرضها لكثير من السلبيات والقيم المتعارضة في قصائدها.

لقد اعتمدت الشاعرة الصورة الفنية وسيلة للتعبير، فظهرت أكثر وسائل بناء القصيدة الحديثة في شعرها من تجسيد وتشخيص وتراسل الحواس وتجاوز الأضداد إلى جانب الصور البيانية المألوفة. ووظفت المحسوسات الطبيعية التي أسهمت في تجسيد رؤيتها من خلال أساليب السرد والحوار والحركة واللون، والتركيز على صيغة الفعل المضارع بشكل مكثف يوحي بالاستمرار والحركة والتجدد.

اعتمدت الشاعرة في بناء قصائدها على البناء الدرامي بشكل واضح تجلي في نتائجها المتقدم، من خلال الحوار والسرد القصصي والمفارقات وصوت الراوي ولغة الخطاب، ثم أخذ بالترجع مع مجموعاتها الشعرية المتأخرة التي باتت تميل إلى قصيدة المشهد أو التوقيعة.

لقد أفادت القصيدة لدى الشاعرة من فنون أخرى مجاورة كالسرد والدراما والحس والمشهد السينمائي والرسم حيث عملت متضافرة على نمو البناء الشعري عبر التنوعات التكرارية والتوازي والتلاعب بالأصوات وأسلوب الراوي.

يغلب على شعرها البنية البسيطة كونها موجهة للجمهور، حيث اشتمل شعرها على سمات لغوية أهمها: استخدامها للغة الحياة اليومية لتعبر بتجربتها عن هموم الواقع، ما أعطى نصها طاقة تأثيرية في المتلقي؛ فجاءت لغتها واضحة الدلالة بسيطة التركيب.

حرصت الشاعرة على بناء قصيدتها من خلال اهتمامها بتقنيات فنية نأت بنصها عن التقليد باعتمادها على انحرافات لغوية بعيدة عن الصورة العادية المألوفة في التعبير والدلالة، حيث أضافت إلى طاقتها خصائص جديدة كالإثارة والدهشة والمفاجأة عندما استخدمت التضاد والمفارقة، وانحرافات أسلوبية أخرى شائعة في لغة الشعر المعاصر كالتقديم والحذف والتكرار.

وكشفت الدراسة أنماطاً من التكرار التي أسهمت في بناء القصيدة، حيث تكررت الحروف والكلمات والصيغ والجمل والعبارات. وقد أفادت الشاعرة من طاقاته الإيحائية الإيقاعية في تعزيز مضمون القصيدة لديها.

لقد استعانت الشاعرة بكل ما يحقق الإيقاع الداخلي للتعويض عن الإيقاع الموسيقي الخارجي حيث طوعت معطيات اللغة وأساليبها المتاحة في سبيل استغناء القصيدة لديها بالعنصر الدلالي الإيحائي أكثر من الجانب الموسيقي.

وأخيراً فإن كل ما أمله هو أن تكون هذه الدراسة قد أجابت عن بعض الأسئلة التي تعترض الدارس في مثل هذا الموضوع، وأثارت أسئلة أخرى على الصعيدين الأدبي والنقدي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً: المصادر (مرتبة حسب تاريخ صدور الطبعة الأولى).

أمينة العدوان:

١. وطن بلا أسوار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
٢. أمام الحاجز، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٣.
٣. غرف التعميد المعدنية، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٥.
٤. فقدان الوزن، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦.
٥. من يموت، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٨.
٦. قصائد عن الانتفاضة (١)، دار الكرمل، عمان، ١٩٩١.
٧. أحكام الإعدام، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٢.
٨. أخي مصطفى، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.
٩. قصائد عن الانتفاضة (٢)، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.
١٠. انتفاضة الأقصى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١.
١١. ديوان العث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١.
١٢. جلاجل غرب النهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠١.
١٣. قهوة مرة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢.
١٤. دمه ليس أزرق، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣.
١٥. كريات دم حمراء، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣.
١٦. دخان أسود، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤.

١٧. السور المهذوم، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤.
١٨. الغزو، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤.
١٩. دوائر الدم، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٤.
٢٠. حبة دواء، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥.
٢١. المفك، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥.
٢٢. فوضى، دار أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦.

ثانياً: المراجع:

أ. الكتب العربية:

٢٣. ابن جني، الخصائص، ج٢، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
٢٤. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت).
٢٥. إبراهيم خليل، تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، ط١، عمان، ١٩٩٩.
٢٦. أبو العلاء المعري، شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، القسم الثالث، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٧.
٢٧. أبو هلال العسكري، الصناعتين، ط١، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، البابي الحلبي، ١٩٥٢.
٢٨. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمان، ١٩٩٢.
٢٩. -----، فن الشعر، (د.ط)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٩.
٣٠. أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، الإصدار الأول، مكتبة القادسية، فلسطين، ٢٠٠٢.

٣١. أحمد دوغان، "في مجموعتها الشعرية الجديدة قصائد عن الانتفاضة"، آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٤.
٣٢. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط١، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.
٣٣. أسامة شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن، ط١، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٠.
٣٤. أمينة العدوان، دراسات في الأدب الأردني المعاصر، ط١، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٦.
٣٥. تمام حسان، الأصول، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
٣٦. تهاني شاکر، "المفارقة في شعر أمينة العدوان"، مقالة منشورة ضمن كتاب أمينة العدوان: شهادات ودراسات، ندوة تكريمية أقامتها رابطة الكتاب الأردنيين صدرت عن دار أزمنة عمان، ط١، ٢٠٠٥.
٣٧. ثروت هاني زوانة، اتجاهات العولمة في شعر أمينة العدوان، ط١، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢.
٣٨. -----، إضاءة في ديوان قهوة مرة، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٥.
٣٩. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣ و ١٩٨١.
٤٠. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط١، هجر للطباعة والنشر، (د.م)، ١٩٨٧.
٤١. جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، (د.ط)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

٤٢. جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان في نقد الشعر، ط١، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت، ١٩٩٥.

٤٣. جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤.

٤٤. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

٤٥. حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٤٦. خليل إبراهيم عطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

٤٧. خليل عمارة، في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق، ط١، عالم المعرفة، جدة، ١٩٨٤.

٤٨. خليل الموسى، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط١، مطبعة الجمهورية، دمشق، ١٩٩١.

٤٩. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، (د.ط)، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٩.

٥٠. -----، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧.

٥١. رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

٥٢. زهير بن أبي سلمى، شرح الديوان، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦.
٥٣. سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦م.
٥٤. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.
٥٥. سمير الدليمي، الصورة والتشكيل الشعري: تفسير بنيوي، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٩٠.
٥٦. سيبويه (١٨٠هـ)، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، عالم الكتب، بيروت.
٥٧. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.
٥٨. شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥.
٥٩. -----، مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٢.
٦٠. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩.
٦١. صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (٤٨ - ٧٥)، دراسة نقدية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
٦٢. صبري حافظ، استشراف الشعر، دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٥.
٦٣. صلاح عبدالصبور، حياتي في الشعر، ط١، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١.
٦٤. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الآداب، القاهرة، ١٩٩٥.
٦٥. -----، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٥.

٦٦. عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧.
٦٧. عبدالرحمن ياغي، "مع أمينة العدوان في شعرها"، آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٤.
٦٨. عبدالرحيم مرشدة، "أمينة العدوان وقصيدة النثر"، أمينة العدوان: شهادات ودراسات، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٤.
٦٩. عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل (د.ط)، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٥.
٧٠. عبدالفتاح النجار، التجديد في الشعر الأردني (٥٠-٧٨)، ط١، دار ابن رشد، عمان، ١٩٩٠.
٧١. -----، حركة الشعر الحر في الأردن (٧٩-٩٢)، ط١، مركز النجار الثقافي، اربد، ١٩٩٨.
٧٢. عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٨٠.
٧٣. -----، الصورة الفنية في شعر زهير بن ابي سلمى، ط١، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٤.
٧٤. عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١.
٧٥. -----، دلائل الإعجاز، ط٣، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٢.
٧٦. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ط١، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٨٨.
٧٧. عدنان خالد عبدالله، النقد التطبيقي التحليلي، (د.ط)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
٧٨. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط٤، دار العودة، بيروت، (د.ت).

٧٩. -----، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية (د.ط.)، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
٨٠. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط١، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٥.
٨١. علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
٨٢. علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦.
٨٣. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (د.ط.)، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٧٨.
٨٤. -----، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، (د.ط.)، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨.
٨٥. علي يونس، نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
٨٦. عماد الخطيب، "سيمياء العنوان في القصائد القصيرة لشعر أمينة"، أمنية العدوان: شهادات ودراسات، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٤.
٨٧. فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، (د.ط.)، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٧.
٨٨. فخري صالح، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبراء، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

٨٩. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد حبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٢.
٩٠. لقمان شطناوي، الرمز في الشعر الأردني الحديث، ط١، مطبعة الروزنا، عمان، ٢٠٠٦.
٩١. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩.
٩٢. محمد صابر عبيد، شعرية طائر الضوء، جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤.
٩٣. محمد العبد، المفارقة القرآنية، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤.
٩٤. محمد عبدالمطلب، البلاغة الأسلوبية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
٩٥. -----، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
٩٦. محمد عجينة، أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٤.
٩٧. محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩.
٩٨. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، (د.ط) دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧.
٩٩. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.
١٠٠. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، (د.ط)، جامعة السابع من إبريل، ليبيا، ٢٠٠١.

١٠١. محمد المشايخ، أمينة العدوان، دراسة في أعمالها الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
١٠٢. -----، صهيل الجياد، دار أزمنا للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٦.
١٠٣. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٨.
١٠٤. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٠.
١٠٥. مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.
١٠٦. مراد وهبه، المعجم الفلسفي، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩.
١٠٧. مصطفى السعدني، البيئات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ط١، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧.
١٠٨. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.
١٠٩. -----، نظرية المعنى في النقد الأدبي، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.
١١٠. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.
١١١. موسى الربابعة، تجليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، ط١، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، ٢٠٠٠.
١١٢. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط٨، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣.
١١٣. نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٧٣.
١١٤. نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط١، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢.

١١٥.، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية وأصولها الفكرية، ط١، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٩.
١١٦. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.
١١٧.، الشعر والتلقي، ط١، دار الأوائل للنشر، دمشق، ٢٠٠٠.
١١٨. نهاد الموسى: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٨.
١١٩. همسة العوضي، "قراءة في ديوان العث"، مقالة منشورة ضمن كتاب آراء نقدية في أعمال أمينة العدوان، ط١، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٤.
١٢٠. وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٣.
١٢١. وهب رومية، "الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٣٣١، سبتمبر، ٢٠٠٦.
١٢٢. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، ط١، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧.
١٢٣. -----، البلاغة والأسلوبية، ط١، الأهلية للنشر، عمان، ١٩٩٩.
١٢٤. يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
١٢٥. يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.

ب- الكتب المترجمة:

١٢٦. أ.س. موريه، الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته

بتأثير من الأدب الغربي الحديث، ترجمة: شفيح السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٢٧. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري، ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

١٢٨. د.سي ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٧٧.

١٢٩. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ط١، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

١٣٠. سوزان بيرنار، قصيد النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣.

١٣١. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي وآخرون، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، ١٩٨٢.

ثالثاً: الدوريات

١٣٢. إبراهيم خليل، "البسيط والمركب في قصيدة النثر، مرتقى الأنفاس لأمجد ناصر، نموذجاً"، مجلة أفكار، ع (١٢٩)، شباط، ٢٠٠٠م.
١٣٣. سيسل دي لويس، "ما الشعر" ترجمة نصر عطاءالله، مجلة شعر، ع ١٠٤، أكتوبر، ١٩٦٤.
١٣٤. علي صالح الشتيوي، تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، ع(١)، مج (٣٢)، ٢٠٠٥.
١٣٥. ناصر علي، مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها، مجلة أفكار، ع(١٦٢)، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢.
١٣٦. فتحية العقدة، "الدراسة الرمزية لأسلوب النص الشعري"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ج٢٨، ع ١ سبتمبر، ١٩٩٩.
١٣٧. محمد صابر عبيد، نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبد المعطي حجازي"، مجلة الأقاليم، ٢٤، س٢٢، بغداد، ١٩٨٧.
١٣٨. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع(١)، مجل (٥)، جامعة مؤتة، ١٩٩٩.
١٣٩. وجيه فانوس، الرمز الأسطوري وحاوي في مسيرة الشعر العربي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع(٣٨)، ١٩٨٦.

رابعاً: الرسائل الجامعية.

١٤٠. عبدالفتاح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه (منشورة)، كلية الآداب،

جامعة الاسكندرية، ١٩٧٨.

١٤١. علي الخرابشة، الصورة الفنية في شعر عرار، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك،

٢٠٠٥م.

١٤٢. فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه (منشورة)، جامعة

اليرموك، ٢٠٠٥م.

١٤٣. منى الحاج صالح العجرمي، شعر صلاح عبدالصبور، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه،

جامعة اليرموك، ٢٠٠٥م.

١٤٤. أحمد داوود خليفة، الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة

الأردنية، ١٩٩٦.

١٤٥. جمال محمد يونس، لغة الشعر عند سميح القاسم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،

١٩٨١.

١٤٦. عدنان المحادين، الصورة الفنية عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، كلية الآداب،

بغداد، ١٩٨٦.

ملحق

أمينة ماجد العدوان

أديبة وناقدة أردنية، من مواليد عمان، وهي ابنة الشاعر الشعبي ماجد العدوان، وتعود في نسبها إلى نمر بن عدوان.

درست مراحلها الأولى في مدرسة راهبات الناصرة، ثم أكملت دراستها في جامعة عين شمس (٦٧ - ٧١) حيث حصلت على ليسانس فلسفة، ودبلوم الدراسات العليا.

وهي عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين، وعضو الهيئة الإدارية، عملت رئيسة تحرير في عدت مجلات منها: مجلة فنون، مجلة صوت الجيل، ثم سكرتيرة تحرير مجلة أفكار الأردنية، وعملت رئيسة للقسم الثقافي في وزارة الثقافة، ومستشارة لمعالي وزير الثقافة^(١).

ترجمت قصائدها إلى الإنجليزية في كتاب بعنوان "أصوات متمردة" ترجمه الشاعر عبدالله الشحام بالاشتراك مع شهلا الكيالي^(٢).

من أعمالها المنشورة كتاب فلسفي محدودات بلا حدود، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٧ وكتب نقدية:

دراسات في الأدب الأردني المعاصر، ١٩٧٦.

مقالات في الرواية العربية المعاصرة، ١٩٦٧.

قراءات نقدية: ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.

ولها دواوين شعرية منشورة مثبتة في قائمة المصادر من هذه الرسالة.

(١) أسامة شهاب: الحركة الشعرية في فلسطين والأردن، مرجع سابق، ص ٢٩٣.

(٢) محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، ط١، مطابع الدستور، عمان، ١٩٨٩ ان ص ١٢٠.

ABSTRACT

The Formation and Indication in Amina Al-Adwan's Poetry

Prepared by:

Sakib Qalet Bedewi Abu- Dalwu

Supervisor

Prefessor. Shukri Al- Madi

The current study addressed formation and indication phenomenon at Amina Al-Edwan poems. The study question Were:

- What is the nature and characterization of formation at this poet? What is the responsiveness degree of such formation towards her poetic vision?
- What are the main artistic tools and elements contributing in poem structure at Amira Al-Edwan poetry?
- What is the nature of symbols in her poetry? What are their types? What are their general/ special sources? How did she used these symbols?
- What is the nature, patterns and sources of poetic image used in her poetry? What are the artistic tools used to construct such image?
- What are the artistic features of her poetic language? What are the linguistic, stylistic and rhythmic phenomenon characterizing her poetic lexicon?

The study was divided into an introduction, three chapters and a conclusion.

The first chapter addressed formation, symbols and contrasting. The chapter studied different topics such as: Types of symbols, "e.g. partial

whole, heritage and legendary symbols. The chapter then tracked sources of special symbols used by the poet and originating from her self and general experiences in all their aspects: literature, historical, religious, folkloric and legendary heritage. The chapter then attempted to clarify role of contrasting and symbols in the structure of poet to give cues about her poetic vision.

The second chapter addressed image formation as studying here the most important issues related to image formation at the poet. The researcher focused on clarifying the relationship between image and symbol, its significance and artistic function, moving after that to studying image different patterns such as partial images, different methods for image structure, "embodying, metaphors, personalization", then identifying their role in poem structure. In addition, the researcher focused on psychological images "visual, audio, motor... etc". After that, the researcher turned to whole image, identifying here methods used by the researcher in poem structure" drama, narration, dialogue, partial structures, parallel, role playing".

The third chapter addressed linguistic and rhythmic formation. In doing so, the researcher discussed some stylistic, linguistic topics such as poetic lexicon, main features of her poetic language, most crucial indicative areas in her poet. After that, the researcher moved to studying different stylistic phenomena" preceding, delaying, omitting, contrasting, repeating", language used in short poems and nature of rhythm. The purpose was to identify these phenomenon role in poem structure and their contribution in embodying the poet vision.

The study concluded with:

- The poet vision forced her to rely on partial simple symbols without any further and unneeded specifications.

- The poet used artistic image as means for expressing her vision, as she used rhetoric patterns and sensory images drawn on sounds movement, color and using natural objects for such purpose.
- In constructing the poem, the researcher used new techniques such as narration, drama and dialogue and using irony for excreting excitement to indicate her vision.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.